



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

FACULTAD DE MÚSICA
CENTRO DE CIENCIAS APLICADAS Y DESARROLLO TECNOLÓGICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS

ELEMENTOS SOCIALES EN LA PRÁCTICA MUSICAL DEL CORO
DE LA CATEDRAL DE LA ASUNCIÓN DE HERMOSILLO, SONORA (1903-1912)

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN MÚSICA (MUSICOLOGÍA)

PRESENTA:
JOSÉ ALFREDO ZAMORA ABRIL

TUTORAS:
DRA. MARÍA DE LOS ÁNGELES CHAPA BEZANILLA
(INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS)

MTRA. BERENICE GUADALUPE CARO COCOTLE
(FACULTAD DE MÚSICA)

CIUDAD DE MÉXICO A MARZO DE 2016



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.

AGRADECIMIENTOS.

A la Universidad Nacional Autónoma de México y al Programa de Maestría y Doctorado en Música, por el apoyo económico recibido a través del Programa de Becas para Estudios de Posgrado para poder cursar el programa de Maestría en Música y realizar este trabajo

A mis lectores quienes, con sus comentarios y observaciones, dieron forma definitiva a este trabajo.

A mis tutoras, María de los Ángeles Chapa y Guadalupe Caro, por su valiosísima ayuda, consejos y orientaciones a lo largo de este proceso.

Al personal de la Biblioteca del Museo de Sonora y del fondo histórico del Archivo Arquidiocesano de Hermosillo, por asistirme de manera cordial, profesional y eficaz.

A Fernando Serrano por impulsarme y guiar mis primeros pasos en este proceso.

A Paulina, Salvador y Jonathan, por ayudarme desinteresadamente con el trabajo de digitalización, catalogación y archivo.

A mi familia, por poder saber que cuento con su apoyo en todo momento.

A mis padres, modelos trabajo y constancia, a quienes dedico este trabajo.

A Karime y Joaquín, Benito, Corniglio, Ratona, Teodoro, Leoncio y Peppermint, por darme un hogar fuera de mi hogar.

A Oliver, por su compañía.

A Jocelyn, faro, apoyo y aliciente.

A todas las personas que tuve la fortuna de encontrar a lo largo de este camino.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1. Marco teórico.....	9
1.1 Poder y discurso y los nuevos paradigmas en la musicología.....	9
1.2 Frontera, centro y periferia.....	13
1.3 Género y clase.....	18
1.3.1 Lo público y lo privado.....	20
1.4 Música sagrada y música profana.....	22
Capítulo 2. Hermosillo y la Catedral de la Asunción.....	34
2.1 Contexto sociopolítico de la ciudad de Hermosillo.....	34
2.1.1 La vida artística.....	40
2.2 Catedral de la Asunción.....	49
2.2.1 Historia.....	49
2.2.2 Posición simbólica y relación de la catedral con la clase dominante.....	51
Capítulo 3. La música del archivo Mendoza.....	57
3.1 Obras sagradas.....	57
3.1.1 Obras litúrgicas: Misa y Oficio Divino.....	57
3.1.2 Obras paralitúrgicas: Misterios.....	64
3.1.2.1 <i>Misterio á la Santísima Virgen Nra. Sra. del Perpetuo Socorro</i>	67
3.1.2.2 <i>Misterio Doloroso á dos voces</i>	69
3.1.2.3 <i>Misterios al Sagrado Corazón de Jesús</i>	71
3.1.2.4 <i>Madre llena de dolores. Misterio á tres Voces</i>	73
3.1.3 Otras obras paralitúrgicas.....	76
3.2 Música profana.....	78
3.2.1 <i>Pensar</i>	80
3.2.2 <i>El arte es mi vida</i>	81
3.2.3 <i>Why don't fou tri</i>	83
3.2.4 <i>Io la baciavo</i>	85
3.3 Relación de los misterios con la música profana.....	86
Capítulo 4. El coro.....	89
4.1 El discurso de género en Hermosillo.....	89
4.2. Relación con la diferencia sexual.....	94
4.3. Relación con el salón y la clase.....	100
4.4. Relación entre espacios.....	102

Conclusiones.....	105
Bibliografía.....	107
Anexo 1. Inventario del Archivo Mendoza (Primera parte).....	122
Anexo 2. Inventario del Archivo Mendoza (Segunda parte).....	153
Anexo 3. Transcripción de la traducción de <i>Tra Le Sollecitudini</i> publicada en <i>El Hogar Católico</i>	183

Lista de figuras

Figura 1. Compases 19 al 23 de <i>Subvenite Santi Dei</i>	62
Figura 2. Compases 1 al 3 de <i>Magnificat</i>	63
Figura 3. Compases 40 al 42 del <i>Misterio á la Santisima Virgen Nra. Sra. del Perpetuo Socorro</i> ..	68
Figura 4. Compases 12 al 14 del <i>Misterio á la Santisima Virgen Nra. Sra. del Perpetuo Socorro</i> ..	69
Figura 5. Compases 25 al 30 del <i>Misterio Doloroso á dos voces</i>	70
Figura 6. Frase final del dueto para contralto y bajo (escena 5, acto primero) de <i>Semiramis</i> de Rossini.....	71
Figura 7. Compases 21 al 33 de <i>Misterios al Sagrado Corazon de Jesus</i>	72
Figura 8. Compases 10 al 16 de <i>Misterios al Sagrado Corazon de Jesus</i>	74
Figura 8. Compases 10 al 16 de <i>Misterios al Sagrado Corazon de Jesus</i> (cont.).....	75
Figura 9. Compases 1 al 4 de <i>Pensar</i>	80
Figura 10. Compases 36 al 39 de <i>Pensar</i>	81
Figura 11. Compases 40 al 45 de <i>Pensar</i>	81
Figura 12. Compases 99 al 102 de <i>El Arte es mi vida</i>	82
Figura 13. Compases 61 al 65 de <i>El Arte es mi vida</i>	83
Figura 14. Compases 10 al 12 de <i>Why don't fou tri</i>	84
Figura 15. Compases 6 al 7 de <i>Why don't fou tri</i>	84
Figura 16. Compases 30 al 36 de <i>Io la baciavo</i>	85
Figura 17. Compases 51 al 54 de <i>Io la baciavo</i>	86

Introducción

El noroeste de México es una región raramente asociada con la práctica de la música sagrada católica o con la práctica de la música de arte en este país. Una de las razones es que desde el virreinato, dicha región, junto con otros territorios norteros, ha estado alejada de los focos de desarrollo del centro del país y sus recursos, por lo que es descrita por Alfredo Jiménez (2006) como frontera, territorio cambiante y en proceso. Aunque la actividad musical sagrada en las misiones y presidios del norte de la Nueva España respondía a las necesidades y condiciones particulares de la región, esta trataba de seguir patrones y modelos de los centros coloniales y europeos según John Koegel (2009), además que las investigaciones en las misiones de la Alta California han arrojado documentos que evidencian esta característica (Craig Russell, 2009). Sin embargo, las músicas de las misiones del norte de México aún están en espera de mayor trabajo académico a raíz de que las expresiones musicales de las grandes catedrales del virreinato han capturado la atención de los investigadores.

Otra cara pocas veces contemplada de la música sagrada en México es aquella posterior a la dominación española, como si el fin de la Colonia representara el fin de la supremacía de la música religiosa en la actividad musicológica mexicana. Tal es el caso de la música sagrada durante el Porfiriato que, como otras expresiones musicales del periodo, había sido considerada de menor calidad o valor que sus contrapartes virreinales.

El estudio de una práctica musical como la sagrada católica del Porfiriato, en un espacio geográfico igualmente poco estudiado, es una pieza más en la construcción de la historia musical de México, por lo que esta investigación incluye entre sus objetivos aportar conocimiento en esas áreas y servir de estímulo para explorar otros temas hasta hoy no frecuentemente tocados por la actividad musicológica, como la interrelación entre lo que Christopher Small (1999) denomina como *musicar* –es decir, toda la actividad humana relacionada con una acción musical que involucra a todos los actores como el oyente, el ejecutante, los compositores, etc.– y los elementos sociales en los que se inserta dicho *musicar*.

Esta investigación nació a partir de la revisión que pude realizar de los documentos

contenidos en el Archivo Mendoza, sobre el cual hablaré más adelante.¹ A partir de dicha exploración saltaron a la vista varios detalles sobre las obras ahí contenidas, por ejemplo, el estilo decimonónico cercano a la música de arte occidental de obras de música sagrada, o la notablemente mayor proporción de mujeres que de hombres en un coro eclesiástico y la sorprendente presencia de este coro y música en la catedral de la ciudad de Hermosillo – sorprendente por el hecho que, como mucha gente, yo ignoraba dicha actividad pues la historiografía musical regional no menciona noticia alguna al respecto. A partir de estas observaciones decidí cotejar la conformación del coro catedralicio con los lineamientos eclesiásticos vigentes durante la temporalidad del Archivo para encontrar que no concordaban. Fue a partir de esta aparente paradoja que comenzaron a surgir más interrogantes como el papel del coro en la catedral, la relación del mismo con la sociedad en la que estaba inserto, entre otras.

Este estudio no consistió en la construcción de una historia supuestamente objetiva, esperando a ser descubierta; esta investigación se abordó desde una visión de la música, de las relaciones sociales y de la historia, misma que definió los conceptos, métodos, objetivos y conclusiones del presente trabajo. Dentro de dicha visión se encuentra la música como un hecho social y como un objeto cultural al cual se le asigna significado a partir de las metáforas, las relaciones y los interpretantes construidos culturalmente en determinada sociedad y época. De igual manera, se parte de la concepción de la música como elemento capaz de participar en la definición de un grupo o de una idea, convirtiéndose en su capital cultural y motivo de diferenciación. Como lo menciona Ricardo Miranda “Hoy, como ayer, definimos buena parte de aquello que nos distingue apelando a las connotaciones musicales, a ciertas formas o géneros que asociamos con determinadas características de índole social, cultural o personal, tales como recuerdos o ensoñaciones” (2013b, 15). Entonces, la música es interpretada como tal por su sociedad, además que es una parte activa en la construcción de las identidades que conforman una organización social.

Otro de los principios importantes de este trabajo es que la organización social

¹ Como trabajo precedente a esta investigación se realizó un inventario y digitalización del archivo en su totalidad (Ver Anexo 1 y Anexo 2). Agradezco enormemente a la Dra. Leticia Varela el acceso irrestricto al archivo Mendoza.

responde a una gran cantidad de estímulos provenientes de distintos niveles. La articulación del poder, como uno de los elementos que conforman las relaciones humanas, es omnidireccional pues no sólo obedece y es propiedad de quienes ostentan una de las facetas de dominio, sino que es utilizado de distintas maneras por todos los miembros de una sociedad. De acuerdo con Michel Foucault, el poder “penetra hasta el mismo grano de los individuos, toca sus cuerpos y se inserta en sus acciones y actitudes, sus discursos, procesos de aprendizaje y vidas diarias” (1980, p. 39). Una de esas maneras de utilización del poder es la diferencia sexual como origen del género, donde el sexo biológico es interpretado por una sociedad determinada a partir de un discurso de género para ubicar al individuo en dicho discurso que es reforzado desde distintos ámbitos e instituciones que buscan instaurar una norma. El género influye en la posición de la persona en una sociedad determinada, asignándole pautas y tareas, mismos que Judith Butler identifica como actos que “además de constituir la identidad del actor, la constituyen en ilusión irresistible, en el objeto de una creencia” (1998, p. 297). Sin embargo, esta posición está a su vez acotada por otros elementos de poder o diferenciación, como el estrato social o la afiliación religiosa.

Como fuente musical primaria y génesis de esta investigación se presenta el archivo personal de José María Mendoza quien fuera director del coro catedralicio de la ciudad de Hermosillo desde al menos 1903 hasta 1934. Dicho archivo (cuyas fechas extremas son de 1870 a 1934) consta de una gran variedad de obras en el formato de copias manuscritas, no solamente sacras o pertenecientes a la actividad musical de la catedral de Hermosillo, aunque estas son la mayoría. Por consiguiente, incluye obras profanas (bailes, canciones, boleros, tango, obras escolares o cívicas) sobre todo para instrumento de teclado y voz; algunas obras destinadas a ensambles instrumentales mayores; una gran cantidad de partes vocales aisladas; revistas musicales impresas en la Ciudad de México desde 1907 hasta finalizar la década de 1920; así como documentos relativos a la gestión musical del coro como listas de obras, programas de celebraciones con las obras a interpretar, documentos con anotaciones al margen con nombres de los cantantes, circulares parroquiales, entre otros. Evidenciando el origen de su propietario original² incluye también obras sagradas de

2 Según consta en el acta de nacimiento de su quinta hija, era originario de la Ciudad de México, nacido en

compositores de la Ciudad de México de las últimas décadas del siglo XIX o manuscritos realizados en papel de la casa A. Wagner y Levien.

Una característica relevante del archivo Mendoza es su grado de mutilación. Si bien el papel está generalmente en buen estado de conservación, suelen encontrarse obras incompletas ya sea por la ausencia de hojas o por el estado inconcluso de la escritura, y de aquellas obras completas es usual que no se mencione el nombre del autor, copista, arreglista o letrista, ni se den indicaciones de fecha y lugar. Sin embargo, gran parte del archivo proviene de la misma factura pero sin poder precisar si es de la mano del mismo José María Mendoza o de otro copista.

Como ya mencioné, una de las dificultades en el presente trabajo fue la carencia de fuentes bibliográficas respecto a la actividad musical de la catedral de Hermosillo. Por tanto para la presente investigación, junto con el archivo Mendoza, tomé como fuentes primarias los recuentos de lo acontecido en la ciudad de Hermosillo respecto a la actividad musical catedralicia contenidos en el semanario *El Hogar Católico* de Hermosillo,³ órgano de comunicación oficial de la diócesis de Sonora, impreso en la ciudad de Hermosillo y destinado a los fieles de la diócesis. Los ejemplares disponibles abarcan los años 1903 a 1912, aunque según Flavio Molina (2001), en 1913 aún estaba en publicación. Dicho semanario difundía sobre todo noticias referentes a la actividad eclesiástica (reseñas de misas, la actividad del obispo, entre otras) pero también incluía artículos editoriales sobre temas variados, desde moral o religión hasta comentarios de acontecimientos nacionales. Por otro lado, los periódicos *El Fronterizo* (impreso en la ciudad de Tucson, Arizona, Estados Unidos y destinado a la población mexicana residente en dicha ciudad), *La Constitución* (periódico oficial del gobierno del estado de Sonora de 1880 a 1910, impreso en Hermosillo) y *El Centinela* (periódico independiente impreso en la ciudad de Hermosillo durante la primera década del siglo XX) se convirtieron en fuentes de información sobre aspectos generales para esta investigación dado que no reseñan en detalle cuestiones

1872, hijo de Agustín Mendoza y Refugio Soto. Por otro lado, en la forma del 5° Censo de Población realizado en 1930 (inscrita por el mismo José María Mendoza) se menciona que tiene 60 años de edad.

3 En la ciudad de Durango se encontraba un semanario con el mismo nombre. En lo sucesivo todas las menciones a *El Hogar Católico* referirán a aquel publicado en Hermosillo, salvo cuando se indique lo contrario.

relacionadas con la actividad religiosa. Dichos periódicos (a excepción de *La Constitución* que además divulgaba edictos o leyes) informaban sobre noticias tanto nacionales como extranjeras. En el caso de las publicaciones periódicas de la región era común que se incluyeran noticias de ciudades de ambos lados de la frontera debido a la presencia de habitantes de uno y otro país en ellas, de ahí la inclusión de *El Fronterizo*.

Es necesario notar que en el material hemerográfico se suele prescindir de información detallada respecto a la ejecución vocal o instrumental o acerca de los programas musicales. La omisión de los nombres de autores, de títulos de piezas así como de críticas propiamente musicales, son un rasgo distintivo de estas publicaciones, probablemente debido a que el autor carecía de conocimientos musicales o no consideraba dichos aspectos como relevantes para los lectores. Por tanto, sólo en casos donde se consideró inequívoca la relación, añadí los datos faltantes.

Por otro lado, es necesario notar que si bien existen evidencias de la práctica coral en las tres primeras décadas posteriores a la Revolución en el archivo Mendoza, las reseñas hemerográficas de esa época (como aquellas encontradas en los periódicos hermosillenses *El Pueblo* o *El Observador*) excluyen referencias a la actividad musical religiosa en la ciudad. Debido a ello, decidí acotar el marco temporal a las reseñas existentes sobre dicho tema, es decir al periodo comprendido entre 1903 a 1912 abarcando los últimos años del Porfiriato. Al respecto, es importante mencionar que se considera que la extensión de dicho periodo comparte dos siglos –las últimas décadas del siglo XIX y el inicio de la Revolución en 1910– por lo que se presenta como una etapa donde prácticas culturales y modelos ideológicos sobrevivieron al cambio de siglo. Como lo mencionan Áurea Maya (2013) y Aurelio Tello (2013), el siglo XIX mexicano no acaba sino hasta 1910 con el derrocamiento del antiguo régimen y sus interpretantes y el proceso de instauración de un nuevo gobierno y un nuevo proyecto de nación.

Estos documentos conformaron la voz de la sociedad hermosillense porfiriana ya extinta. Dado que esta es inalcanzable en su dimensión real y física, se recurrió a las fuentes de información que pueden dilucidar la concepción en dicho espacio acerca del arte, la estratificación social, lo culto, lo sagrado, entre otros elementos, considerando que dichas

fuentes no son imparciales ni totales. Entonces, fue a partir de la interpretación de los hechos, a la luz de los discursos que imperaban sobre esos y otros temas, junto con el archivo Mendoza como fuente musical, que deduje que la actividad musical del coro catedralicio de la ciudad de Hermosillo durante los primeros años del siglo XX estuvo sujeta, influyó y fue influenciada por una serie de elementos sociales como el género, la clase, la concepción de lo público y lo privado o las prácticas musicales en boga.

Como indiqué anteriormente, las expresiones artísticas no ocupan un lugar importante dentro de la historiografía de la entidad en general. La obra *Historia General de Sonora*, publicada en 1997, es hasta el momento la obra más completa sobre historia del estado desde épocas prehispánicas hasta las últimas décadas del siglo XX. Esta dedica tres apartados a dichas expresiones, dos de ellos a la música. En el Tomo V (que abarca de los años 1929 a 1984) Ernesto Camou y Horacio Lagarda dedican el capítulo XX a la música llamada *popular* en ese rango de fechas. Respecto al Porfiriato, se menciona fugazmente el uso general de orquestas (que los autores mencionan como compuestas por cuerdas con la adición ocasional de algún instrumento de la familia de los metales y percusiones) y la presencia de elementos decimonónicos como el vals o bandas militares. Por otro lado, durante el periodo posrevolucionario, mencionan que durante los años finales de la década de los veinte se introdujeron instrumentos provenientes del jazz y presentan una lista de años y nombres de ejecutantes y directores de bandas u orquestas. La siguiente mención de actividad musical dentro de esta obra es el listado de nombres e instituciones relacionados con la actividad musical de concierto de la década de los ochenta y noventa presentado por Fernando Tapia y Gerardo Francisco Bobadilla (1997) que alcanza escasamente una página concluyendo así toda mención sobre actividad musical en la historia del estado.

Una obra que abarca la temporalidad del presente trabajo así como el tema de las expresiones artísticas es *Sonora bronco y culto: una crónica de la cultura en Sonora de 1831 a 1997* del periodista sonoreño Carlos Moncada publicado en 1998 donde a partir de reseñas periodísticas se proporciona información sobre expresiones artísticas relacionadas con el gusto considerado culto. Como antecedente a la música del periodo porfirista se menciona únicamente aquella para escena (óperas y zarzuelas) como eje de la vida musical

del Hermosillo de finales del siglo XIX. Sin embargo, la primer década del siglo XX se presenta simplemente como una extensión de dicha usanza, listando un par de presentaciones de los géneros mencionados en los teatros de la ciudad.⁴

Por otro lado, los trabajos monográficos existentes suelen abordar algunas de las temáticas no manejadas en las publicaciones mencionadas, como las expresiones musicales de poblaciones periféricas o los años previos a la época posrevolucionaria. Estos trabajos generalmente abordan el quehacer musical desde una perspectiva biográfica de los compositores o ensambles locales, pero incluyen detalles más específicos (aunque no exhaustivos) sobre dotaciones instrumentales, géneros utilizados u obras. Sin embargo, estos suelen enfocarse a las poblaciones rurales del estado y sus expresiones musicales desde la perspectiva mencionada, y suelen omitir fuentes de información.⁵

Por otro lado, en los últimos años se ha observado la aparición de trabajos de investigación resultantes de estudios de posgrado. Tal es el caso de la tesis de Tania Chávez-Nader (2009) sobre el compositor sonorenses Rodolfo Campodónico que incluye el rescate de algunas obras, y de igual manera, se cuenta con el estudio sobre la familia Escobar (familia de músicos sonorenses activos desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX) realizado por María del Rocío Terán (2010).

Debido a carencia de bibliografía específica al tiempo y espacio, fue necesario recurrir a las fuentes primarias así como a pequeños indicios obtenidos de variadas publicaciones para construir un contexto artístico de la ciudad durante la temporalidad de la investigación. Pero más que narración del pasado, la construcción de la historia implicó la interpretación de lo que de otra manera fueran hechos inconexos a partir del análisis de las condiciones culturales y sociales de una sociedad desde la postura del investigador. Dichas condiciones se reflejan en las prácticas culturales que se suscitan en una sociedad, es decir, en aquellas prácticas significativas para las sociedades que las realizan, más allá del mero hecho. Esta interpretación, aunque obedece a las concepciones subjetivas de quien

4 Es importante mencionar que Tapia y Bobadilla (1997) refieren al lector a *Sonora bronco y culto* para información sobre el periodo anterior a su artículo en *Historia General de Sonora*.

5 Véase, por ejemplo, Fierros (1986), (1987) y (1991); y Ojeda (1998) quien abarca las orquestas de la ciudad de Hermosillo aunque fuera de la temporalidad establecida en este trabajo (de 1927 a 1945) con información más detallada sobre la dotación de las mismas.

construye una historia acerca de las condiciones y prácticas en una lógica local, se relaciona con patrones mayores (geográficos, ideológicos o culturales) en una lógica más amplia de la que cada uno de los elementos sociales locales forma parte.

Por último, considero necesario advertir sobre algunas cuestiones relativas al formato y aparato crítico. Para mayor facilidad de lectura, envié las referencias a fuentes hemerográficas a pie de página mientras que mantuve en el cuerpo del texto aquellas relativas a fuentes bibliográficas. Con el mismo fin, omití en citas textuales el uso del latinismo *sic* debido a la constante aparición que tendría por las diferencias ortográficas en las fuentes primarias –por ejemplo, la acentuación de la preposición *á*–, sin embargo, sí lo mantuve en casos claros de errores ortográficos. Además en el marco teórico utilicé el formato de cursiva para conceptos, palabras o expresiones que tomé directamente de las fuentes y que conservé para resaltar su significado en sus respectivos discursos. Respecto a los ejemplos musicales, para mayor claridad decidí transcribir los fragmentos utilizados, aún con errores de escritura como tiempos sobrantes o faltantes en los compases, entre otros.

Capítulo 1. Marco teórico

1.1 Poder y discurso y los nuevos paradigmas en la musicología

Un concepto no goza de una historia continua desde un supuesto origen por un camino de progreso lineal, sino que está sujetos a quiebres y además, adquiere su significado en un contexto espacial e histórico específico al igual que los documentos materiales de la historia que pertenecen a sus sociedades como objetos culturales. Es decir, los actos, instituciones, costumbres o textos de una sociedad adquieren significado sólo a través de la cultura que los interpretó como tal más allá de su realidad meramente material, de acuerdo con Wendy Griswold (2008). Como lo menciona Foucault “la historia es una manera en la cual una sociedad reconoce y desarrolla una amalgama de documentación con la cual está indisolublemente unida” (2002, p. 7). Esto reconsidera algunos conceptos, como el de la totalidad como idea rectora en la historia en favor de las particularidades, los eventos, sus distintos estratos, límites y niveles de análisis.

De igual manera, el discurso –entendido como el conjunto de funciones sociales e históricas que regulan lo que puede decirse acerca de un determinado tema y donde se construye la realidad social– comparte esta discontinuidad en la historia por lo que igualmente depende de la especificidad en su localización histórica y cultural. Las ideas y conceptos están sujetos a cambios y discontinuidades en la construcción del discurso sobre ellos, de ahí la concepción del conocimiento y las identidades no como algo universal y fijo, sino como algo que debe ser ubicado dentro de la experiencia de cada grupo social.

El poder también se manifiesta en la especificidad de su contexto e incluso a partir de una lógica local de donde se construyen patrones mayores. De acuerdo con Foucault (1978), para entender un orden social determinado es necesaria la concepción del poder como un elemento que permea las relaciones sociales en todos sus niveles como resultado de divisiones y desigualdades. El poder no es una fuerza que como propiedad de un grupo determinado se ejerza en una dirección, más bien se sitúa en la localidad y dinamismo de cada sociedad, en todos sus niveles y hacia todas direcciones.

El poder opera, de acuerdo con Foucault (1980) de manera positiva al crear

conocimiento, y es a través de esta producción del discurso –aquellos enunciados que son legitimados por los aparatos de conocimiento como las instituciones educativas o médicas– que se ejerce el poder. A pesar de presentarse como inmutable y verdadero, el discurso está sujeto a una especificidad y discontinuidades que evidencian la acción de los procedimientos que juzgan aquello que puede ser enunciado como verdad. En el caso de la disciplina musicológica, el cambio de paradigma que representó la llamada *nueva musicología* durante la década de los ochenta, es ese quiebre lo que ha permitido la mutación de aquello que se puede decir sobre la música, es decir, aquel “juego de prescripciones que gobiernan las exclusiones y las selecciones” (Foucault, 1997, p. 11) y que ha evidenciado muchas relaciones de poder.

Entre las exclusiones, las músicas del siglo XIX han sido un fenómeno poco investigado por la actividad musicológica general. Las investigaciones sobre música colonial, por ejemplo, opacan aquellas que exploran las expresiones de otros periodos (como el siglo XIX), en específico, la llamada música de salón o la música sagrada, como si estas últimas representaran un declive como prácticas musicales. De igual modo han sido mayormente ignoradas las expresiones musicales derivadas de dicho siglo, por ejemplo las del Porfiriato y, más aún, la música sagrada de dicho periodo. Como lo menciona Miranda (2013b), este prejuicio emanado del triunfo de la Revolución sigue teniendo una aceptación generalizada.

De acuerdo con Miranda (2013b), el periodo comprendido entre la música colonial en todo su esplendor y la creación de una música nacional tras la Revolución, es considerado como una época oscura donde había una falta de originalidad, valor estético y donde la música obedecía más a su función social que al genio creador de los compositores, además de presentarse como una copia de modelos europeos. Por tanto, era necesario la construcción (a veces presentada como recuperación) de un supuesto idioma musical nacional o propio; en palabras de Miranda “al tiempo que se descalifica la música decimonónica se exalta la compuesta en el siglo XX, en particular aquellas obras que claramente denotan un sentido nacionalista” (2013b, p. 235). La aplicación de juicios de valor basados en criterios utilizados para la música tradicionalmente considerada autónoma,

han ocasionado confusión y prejuicios a la hora de apreciar las expresiones musicales del siglo XIX que no tuvieron cabida en el discurso sobre la música mexicana desarrollado tras la Revolución, como la mencionada música ligada al régimen de Porfirio Díaz. Dicho discurso tuvo su origen en el proyecto del estado posrevolucionario y de una supuesta identidad mexicana propia deslindada de la considerada subordinación a lo europeo de las músicas del siglo XIX, músicas ligadas al estrato dominante, como aquella usualmente interpretada en los salones aristocráticos o la música religiosa. En palabras de Miranda, “se trata, claro está, de un juicio político, de una valoración hecha desde la trinchera ideológica de la Revolución institucionalizada, pero en la que simplemente se ignoran razones musicales” (2013a, p. 78). Además, gran parte del valor de estas expresiones depende de los variados papeles que tuvieron como prácticas culturales en la vida y organización de las sociedades, así como en la construcción de identidades, trasfondo para la interacción social o como vehículo para la transmisión de mensajes.

Sin embargo, como lo menciona Alejandro Madrid (2007), la actividad académica en los últimos años se ha enfocado a realizar una crítica de los discursos históricos que han construido esta visión teleológica cuyo culmen es el México posrevolucionario dejando al descubierto las relaciones de poder que han legitimado dichos discursos en detrimento de otros. Esta revisión histórica, desde los conceptos y métodos, ha revalorado no sólo la narrativa institucional homogeneizante de los actores triunfantes de los grandes eventos, sino también aquellas prácticas y matices regionales o locales, así como experiencias antes consideradas irrelevantes o invisibles, esto dentro de una especificidad de las historias que muestran una construcción de una realidad compleja, heterogénea y multívoca. Así como, de acuerdo a Foucault, la historia está ahora dispuesta a manejar materiales “‘innobles’ (...). El surgimiento de este elemento plebeyo” (1980, p. 37), la musicología igualmente está incluyendo elementos anteriormente considerados plebeyos, es decir, las músicas o las perspectivas sobre las mismas poco abordadas en la actividad académica.

Por tanto, el estudio de prácticas musicales alejadas en mayor o menor grado de aquellas centrales o que no tenían cabida en los discursos nacionales o canónicos, ahora son situadas en la especificidad de su contexto y significado que tenían para sus respectivas

sociedades. En palabras de John Blacking, los elementos de las expresiones musicales “son los términos de su sociedad y cultura, y de los cuerpos de los seres humanos que la escuchan, la crean y la ejecutan” (2002, p. 98). Este ambiente de pluralidad llevó no al rechazo de los juicios de valor tanto en la música de arte occidental como de otras expresiones, sino a su aceptación, ubicación y reconocimiento como parte integral del trabajo académico y como parte esencial de una subjetividad opuesta a una verdad absoluta contenida en el objeto. En vez de la desaparición del canon, se revelaron los mecanismos e ideologías detrás de él y, muy importante, se demostró que también las expresiones musicales excluidas del canon o del discurso histórico nacional operan de manera semejante en la construcción de un corpus legítimo para un grupo con intereses específicos, y son también resultado de relaciones de poder pues “su disparidad refleja las asimetrías sociales y las pugnas simbólicas en nuestras sociedades” (Rubén López Cano, 2011, p. 238).

A esta apertura del espectro de acción de la musicología y a la especificidad del conocimiento se une la concepción de la historia local como aquella derivada de la historia nacional con enfoques y temáticas regionales o relacionadas con la vida cotidiana, donde es posible relativizar algunas generalizaciones sobre la experiencia de cierto fenómeno trabajado desde la óptica nacional a su respectivo contexto, a partir del surgimiento de conflictos o gradaciones al nivel local, de acuerdo con Carol Kammen (1996). En esta revaloración se ubica el estudio de espacios alejados del centro como puntos con sus dinámicas y experiencias propias donde convergen y entran en contacto modelos de identidad dispares, y a partir de esto se construyen códigos culturales propios y se estructuran las relaciones sociales. De igual manera, proporcionan una nueva dimensión en el análisis de dichas experiencias no sólo desde la óptica central, sino desde sus mismas especificidades y contextos que le asignan significados y valor desde su ámbito propio hasta el escenario nacional o internacional. Dicha dimensión había sido ignorada muchas veces a pesar de que, como lo afirma Alistair Hennessy, “la acción recíproca entre metrópoli y frontera está en el núcleo de la experiencia histórica de América Latina” (Citado en Jane Rausch, 2010, p. 163).

1.2 Frontera, centro y periferia

El término *frontera* presenta una gran variedad de dificultades en su definición. Uno de los principales expositores de la tesis de frontera fue Frederick Turner en *The Frontier in American History* (1920), obra que, a partir de movimientos de revisionismo histórico y de historia regional, ha sido criticada por su ideología etnocéntrica y racista al reconocer que los territorios fronterizos del oeste estadounidense durante la segunda mitad del siglo XIX no eran espacios vacíos listos para ser ocupados por la mano civilizadora anglosajona sino que eran espacios ocupados por sociedades con sus propias dinámicas, cosmogonías y organizaciones. A pesar de las críticas, el hecho de que Turner haya definido la frontera no sólo como un espacio geográfico con límites móviles, sino como un proceso de construcción o como “punto de encuentro” (Turner, 1920, p. 3), provee una herramienta analítica útil en el estudio de las relaciones sociales, las construcciones de identidades y la concepción de dichas regiones como espacios de conflictos, negociaciones, experiencias y características propias, según Rausch (2010) y Elizabeth Furniss (2005).

Las delimitaciones en la definición exacta de una frontera suelen resultar incompletas dado que es necesario ubicar el término en su contexto histórico, geográfico y cultural y es difícil construir una sola definición que abarque todas las complejidades que resultan de las relaciones en una zona fronteriza dada. Una frontera, de acuerdo con Jack Forbes (1968), es un espacio que involucra al menos dos fuerzas (pueden ser naciones, grupos sociales, culturales, religiosos o incluso conceptos abstractos) que reconociéndose diferentes se encuentran e interactúan pues toda frontera implica interacción. Sin embargo, si se toma la acepción legal o política de una frontera, no incluye dichas interacciones que se dan no obstante una línea divisoria o una valla metálica. Tal es el caso de la frontera política entre el estado de Sonora y el suroeste estadounidense donde la demarcación no fue estricta y permitió por mucho tiempo una convivencia relativamente sin restricciones a la vez que fue un factor determinante en las relaciones sociales y de construcción de identidades en dicha región, de acuerdo con Miguel Tinker (2010).

La frontera, desde su definición etimológica, implica una posición de avanzada, de frente y de exposición y cercanía al *otro*. Al mismo tiempo, implica una serie de metáforas

y simbolismos que evocan un lugar alejado de un modelo de identidad que contraste con la alteridad, donde prácticas, códigos o valores culturales se encuentran en un estado de mayor dinamismo o elasticidad debido tanto a la lejanía del modelo y su autoridad, como por la proximidad con el *otro*. De acuerdo con Daniel Solís y Consuelo Patricia Martínez “La frontera implica tanto a un centro como a una periferia que es su límite, que, al cruzarse, figura una topológica social intersticial en la que es posible localizar elementos heterogéneos y descentrados en estado de desplazamiento o en movimiento” (2012, p. 10). Por tanto, la situación de frontera puede entenderse desde la perspectiva de la relación de la frontera con el centro –de quien es periferia– y desde la interacción entre la frontera y el *otro*; relaciones que son un elemento significativo en las sociedades situadas en estos contextos. Una de las características que marcan la región geográfica así como el objeto mismo de esta investigación es su condición de experiencias periféricas desde las perspectivas centrales de los campos de conocimiento.

Tomasz Zarycki⁶ en 2007 propuso un modelo de relación *centro/periferia* que, a partir del posmodernismo, agregó al modelo económico y político tradicional una dimensión abstracta, relativa, cultural e interdisciplinaria de dichos conceptos que pueden replicarse en una multiplicidad de niveles y lecturas, desde los niveles intercontinentales hasta los espacios simbólicos, en distintas profundidades o matices. Al respecto, la periferia tiene una alteridad ante quien se representa como centro y ante quien puede construir una estructura jerárquica basada en sus capitales específicos relevantes y puede existir como ya se mencionó, entre geografías, instituciones, ideologías o estratos sociales.

La relación del centro con la periferia está enmarcada en una situación tanto de conflicto por parte de ciertos actores, como de complicidad por parte de otros, lo que habla de la pluralidad de posturas y contextos a los cuales está sujeta dicha relación. Por otro lado, el centro se presenta como una esfera de dominación y legitimación que construye una percepción de estabilidad, que además busca imponer sus valores y códigos culturales y

6 Tomasz Zarycki es sociólogo y geógrafo social polaco, director del del Instituto de Ciencias Sociales de la Universidad de Varsovia cuya labor se centra en el estudio de relaciones sociales, políticas, en el análisis de identidad, capitales, discursos regionales, entre otros, particularmente en Polonia y otras regiones de Europa del Este.

puede convertirse en un modelo que intentará ser imitado por ciertos actores en la periferia, Zarycki (2007, p. 117) denomina a estos actores como *élites periféricas*. Las élites periféricas se pueden convertir en un estrato social superior dentro de la periferia que pueden servir de réplica de los modelos emanados desde el centro, fungiendo como traductores ante la periferia de los valores centrales. Este estrato puede estar construido sobre capital económico, pero también sobre capital cultural y social que, estando exentos de cuestiones tan volátiles como las fluctuaciones del mercado o las crisis económicas, suelen ser más sólidos al basarse en una duración más larga y profunda –estos últimos dos capitales funcionan a su vez como capitales compensatorios que la periferia busca ostentar para solventar su papel subordinado ante el centro.

Las élites periféricas se desenvuelven de manera dual al ser representantes e intermediarios del centro ante su respectiva sociedad. Debido a ello, la habilidad de poder utilizar ambos discursos y códigos culturales, les puede otorgar un estatus social y permite la construcción de una relación jerárquica de *centro/periferia* dentro de la misma periferia creando una multidimensionalidad del espacio social. Este estrato invierte en la adquisición del capital central a diferencia de otros estratos que por una variedad de razones no pueden o buscan no hacerlo, por lo que la relación con el centro y la capacidad de utilizar códigos y capitales centrales se convierte en una categoría de diferenciación y estratificación social.

Esta existencia dual de las élites periféricas puede ser vista desde una óptica negativa por parte de la periferia al considerarlas como traidores o instrumentos de la dominación central. Pero, como ya se mencionó, la relación con el centro puede ser fuente de estatus, estimación social, de diferencia y relación de poder. De la misma manera, las élites periféricas aparecen como subordinadas ante las élites centrales quienes son su modelo y aspiración. Caso ejemplar es la mención de las élites periféricas porfirianas realizada por Luis González (2009), en particular de Ramón Corral y Enrique Creel (miembros norteños del grupo denominado “los científicos” allegado a Porfirio Díaz). De ellos, el autor menciona que “a excepción de Corral y Creel, científicos honorarios, los demás fueron urbanos hasta las cachas; todavía más, capitalinos puros de la crema y nata de la ciudad capital” (2009, p. 672). En el caso de Ramón Corral, si bien fungió como

intermediario ante el centro y líder en Sonora del modelo central de orden y progreso del Porfiriato, su constitución periférica lo situó en una relación jerárquica ante las élites centrales.

Los valores y códigos culturales del centro pueden presentarse como un modelo ante la periferia si estos son vistos desde una óptica positiva aunque, desde luego, la violencia simbólica al aplicar dicho modelo y la relación de subordinación tiene como resultado una tensión. Esta no sólo se manifiesta entre centro y periferia sino entre los mismos grupos pertenecientes a esta última dependiendo de la relación de cada quien con el modelo central. Un ejemplo es el caso de las élites periféricas porfirianas del estado de Sonora y los grupos indígenas quienes eran considerados como obstáculo al plan modernizador del Porfiriato central por las élites sonorenses.

La presente investigación se sitúa también en un contexto de frontera simbólica o cultural, más que de una legal o política. Esto debido a que, si bien la frontera política entre México y los Estados Unidos de América ubicada en el estado de Sonora no fue concretada sino hasta la mitad del siglo XIX, ella no fue un factor decisivo, debido a la ausencia en ese momento de poblados en los territorios fronterizos pertenecientes a los Estados Unidos de América, de acuerdo con Tinker (2010). Más bien, la frontera cultural se hizo evidente a partir del asentamiento posterior de poblaciones estadounidenses y de la interacción de estas con sus contrapartes mexicanas más cercanas –como en el caso de las ciudades de Nogales, Sonora y Nogales, Arizona–. Es importante mencionar que la relación de interdependencia entre este tipo de poblaciones fue definida por la situación periférica compartida por los asentamientos estadounidenses como se evidencia por el hecho de que “para prosperar en el nuevo medio fronterizo, algunos estadounidenses ilustrados adoptaron las normas culturales mexicanas, aprendieron español y se relacionaron socialmente con sus vecinos del sur” (Tinker, 2010, p. 23).

La zona de contacto –aquel espacio social donde se enfrentan modelos culturales (Mary Louise Pratt, 1991)– entre códigos y valores culturales asociados a una presunta identidad nacional se extendió hacia el sur, a poblaciones alejadas de la frontera política, al incrementarse las interacciones comerciales, sociales y culturales tras la construcción del

ferrocarril que unió a Sonora y Arizona en 1882, tal como sucedió con la ciudad de Hermosillo. Por un lado, la exposición al otro provocó una serie de cambios en las prácticas culturales, resultado de la concepción de lo moderno y lo civilizado para algunos sectores dominantes de la población, así como de la interacción con otros modelos de identidad y prácticas culturales –como se ejemplifica en el incremento en la popularidad de ciertos deportes o en la introducción de extranjerismos en el lenguaje. Sin embargo, esto sólo fue significativo para algunos grupos sociales, siendo que hubo otros grupos afectados o que veían con recelo esta cercanía. Esto muestra que la situación de frontera no es una experiencia homogénea dado que, al igual que otras categorías, está situada y acotada por contextos espaciales, culturales o sociales diferentes.

Si bien las élites periféricas sonorenses mantenían una relación cercana con el centro, a la vez que sus valores y códigos culturales eran una parte integral de la construcción de una identidad civilizada y culta, la situación periférica y la cercanía con el *otro* repercutió en las prácticas culturales provocando distintas gradaciones y matices regionales. La ciudad de Hermosillo durante la primera década del siglo XX, se representaba como un eje entre el centro ideológico y político de la nación que se encontraba en la Ciudad de México, de quien fungía como periferia, y el resto del estado donde actuaba como centro político y económico frente a otras poblaciones sonorenses. De la misma manera, llegó a ser zona de contacto con el *otro* en un ambiente de interdependencia comercial e intercambio cultural con los Estados Unidos de América. Este papel tripartito de relación con el centro, centro de la periferia misma, y a la vez de frontera cultural, propició situaciones donde se apelaba al modelo ideológico central pero donde las prácticas culturales se alejaban de dicho modelo por la mencionada situación de lejanía del centro y proximidad con un modelo distinto. Esto permitió ciertas anomalías en algunas prácticas o situaciones propias por su contexto cultural y social, y fue un elemento más en la construcción de las identidades y de la organización social junto con factores sociales como el género y la clase.

1.3 Género y clase

La diferencia sexual es una de las distinciones fundamentales para los individuos y de donde parte la organización de sociedades en distintas épocas y geografías; de acuerdo con Joan Scott es “lo que interesa y lo que no [socialmente] en nuestra constitución física y psíquica” (2012, p. 223) y es en torno a ella que se articulan otras diferencias percibidas como la clase social, la raza o la situación respecto a valores o regiones centrales.

La diferencia sexual organiza la experiencia social en ámbitos variados como el laboral, político, económico, de las relaciones entre los individuos y la construcción de identidades o colectividades, e incluso se construyen esferas de acción consideradas naturales con sus respectivas expectativas sociales basadas en dicha diferencia. Es un medio por el cual se ordena y se le da sentido al mundo, de manera que en ciertos contextos y discursos, se ha considerado que el quebrantamiento de la diferencia conlleva desorden social y moral.

El conocimiento del cuerpo, génesis de la diferencia sexual, no es puro como lo menciona Scott (2012). Este conocimiento está construido a partir de asociaciones y símbolos culturales, normativas sociales y relaciones de poder que han creado un discurso de verdad acerca del cuerpo y de la relación con otros cuerpos sexuados, ocultando los variados conflictos y la multivocidad real de las categorías, muchas veces creadas con connotaciones totalizantes, para dicho discurso. Con la finalidad de presentar los significados atribuidos a las categorías sociales como aceptados de manera homogénea en la sociedades o como verdades fijas y naturales, estos se han tenido que reforzar y legitimar en el discurso por medio de instituciones y herramientas de poder.

Las categorías de género se han presentado en la historia como designaciones universales y fijas que definen a las personas dependiendo de su sexo. Sin embargo, la construcción de las identidades está enmarcada por una gran cantidad de variables que determinarán la experiencia de un sujeto dentro de determinado grupo social ligado a un supuesto estándar de normalidad históricamente contingente. De igual manera, la construcción de una identidad obedece a una serie de relaciones de poder que según Foucault (1990), se extienden en varias direcciones hacia y desde un sujeto determinado a

la vez que se relaciona con un discurso que controla y legitima dicha identidad.

Como parte de la situación del género en un contexto histórico y en una experiencia social completa y específica, es imprescindible la consideración del estrato social como categoría que complementará dicha experiencia. Como lo menciona Scott (2012), la estratificación social por clases permite a los sujetos construir su lugar en la sociedad a la vez que determina cómo se relacionarán en y con la sociedad. Es decir, “las relaciones con los demás –de subordinación o dominio, de igualdad o jerarquía– constituyeron una forma de organización social” (Scott, 2012, p. 84). Sin embargo, esta forma no actúa como única o autónoma, sino que debe ser relacionada con otras formas de organización que constituyen la red de relaciones que se conforman en una sociedad. Como lo menciona Foucault (1980), las relaciones de poder están interconectadas con otras relaciones que estructuran el cuerpo social.

Por ejemplo, de acuerdo con Rebecca Grotjahn (2012), la burguesía, además de funcionar como elemento de distinción de clase, construyó una práctica específica del género, y por medio de esta articulación, la representación de la mujer burguesa con un trasfondo ideológico así como valores y prácticas culturales propias. Las mujeres que ostentaban los capitales del estrato dominante adquirían expectativas y oportunidades específicas diferentes a aquellas pertenecientes a estratos inferiores, y al no compartir los mismos códigos culturales, estas últimas se encontraron en desventaja en los campos donde dichos códigos eran relevantes.

Entonces es, a través del género, que la diferencia sexual se materializa culturalmente en una sociedad creando atributos y roles específicos que buscarán guiar la acción de un sujeto respecto a ciertos modelos por medio de procedimientos de reforzamiento y aceptación de dichos atributos derivados de discursos que regularán el conocimiento de dicha diferencia. Sin embargo, el género como categoría opera junto con más variables que construirán la experiencia social, una de esas variables es la clase, “la experiencia de las mujeres (...) debe analizarse, en consecuencia, no como un problema separado sino en términos de interconexión de los conceptos de género y clase” (Scott, 2012, p. 92).

1.3.1 Lo público y lo privado.

Una parte de la construcción de la identidad de género a través del discurso es la situación de los sujetos en esferas ideales de acción que depende de los roles asignados a ellos en la sociedad. Sin embargo, la definición de los espacios asignados a los géneros dependen de asociaciones culturales e históricas que, si bien son parte de un discurso normativo y generador de prácticas, no son experiencias universales y dicha definición es problemática debido a los múltiples niveles en los que opera. Según Nora Rabotnikof (1998), la concepción tradicional de los espacios asignados a géneros en las sociedades occidentales suele representarse por la oposición *público/privado*. Sin embargo, existe una multivocidad en lo que atañe a lo público, es decir lo que está a la vista o es político y accesible, y lo que es privado, oculto o doméstico, a la vez que sus fronteras no son ni estables ni herméticas. Aunado a esto, la experiencia de los sujetos tanto en lo público como en lo privado no es homogénea ni universal. Como lo menciona Nicole Spottke (2009), la concepción de lo privado como el hogar ideal, el refugio de lo público, ha sido una concepción construida para estratos sociales medios o altos y desde el punto de vista masculino. Por otro lado, el discurso histórico actual ha reivindicado la domesticidad como un área de estudio cuando frecuentemente la relegó en favor de lo público, lo político, lo masculino.

El espacio socialmente construido como ideal para la mujer mexicana fue el hogar, como espacio físico y abstracto. Este espacio estaba representado como privado en el discurso sobre la familia y la sociedad, y era el ambiente por excelencia de la acción social de la mujer como formadora de cristianos en el periodo prerevolucionario, y de ciudadanos después del derrocamiento del gobierno de Porfirio Díaz. De acuerdo con Dora Elvia Enríquez, la idea conservadora sobre la mujer durante el Porfiriato consistía en que ella era el sostén espiritual y moral del hogar, y por tanto, de la sociedad. Es decir, el hogar representaba “su espacio natural y exclusivo” (2012, p. 274) y, como se verá más adelante, las autoridades eclesiásticas en Sonora durante el Porfiriato definían como propósito de la mujer el hogar y la familia. La asignación de un espacio físico y abstracto como esfera de acción propia e ideal para determinado género se presentó como una realidad tangible y

significativa en la experiencia social de las personas. La conformidad con estos espacios formaba parte de la expectativa que la sociedad tenía de los individuos junto con la representación de las identidades de clase, raza y género, e incluso desde el ámbito educativo se reforzaban dichas expectativas y funciones.⁷ Por tanto, en una sociedad donde la situación de la persona tenía un rol fundamental en la subsistencia del grupo –como es el caso de la mujer mexicana durante el periodo anterior y posterior a la revolución, situada en un “espacio estrictamente definido y decididamente doméstico” (Stephanie Smith, 2010, p. 171), es decir, en el hogar como célula elemental de la sociedad–, resultaba reprobable la transgresión de los espacios específicos de acción, por lo que atraía el rechazo de la sociedad sobre la ofensora.⁸ Además, esto era visto como un atentado contra las normas de conducta e incluso contra la identidad de género y el rol social del sujeto, pues “lo que estaba en juego era la femineidad y todo lo que tenía que ver con el amor, la moralidad y la maternidad” (Scott, 2012, p. 198).

Esta concepción del espacio como un atributo natural –así como la del género– representa una de las maneras en las que el discurso social ha construido las identidades de los sujetos con base en la diferencia sexual, asignando no sólo características psíquicas y roles sociales, sino incluso ámbitos representados como naturales que contribuyen al reforzamiento de la diferencia sexual pues “los espacios públicos y privados como contextos de interacción instauran relaciones, distancias y recorridos que contribuyen a configurar las identidades personales” (Paula Soto, 2009, p. 57). De esta manera, los rasgos atribuidos a un sujeto dependiendo de su sexo y sus múltiples derivaciones, estratificación social, así como su relación con ideologías o modelos, forman parte de esta propiedad constructora del poder que es parte de las relaciones cotidianas entre los individuos, así como de patrones mayores de organización.

En el caso de la sociedad hermosillense del Porfiriato, el concepto del género con sus roles y espacios, así como el de una sociedad estratificada jerárquicamente, estaba presente tanto en el discurso eclesiástico publicado en *El Hogar Católico*, como en

7 Véase González y Lobo (2007, p. 55).

8 Véase Fowler-Salamini (2010, p. 277-278).

publicaciones no relacionadas con el pensamiento religioso. En ellas se establecía la diferencia sexual como un categoría significativa en la organización social al ubicar a las personas según su sexo –de acuerdo con una visión totalizante– en espacios y con roles propios, mismos que debían respetarse para el adecuado funcionamiento de la persona en la sociedad.

1.4 Música sagrada y música profana

De acuerdo con Miranda (2013), la música juega un papel importante en la definición de la identidad de los grupos sociales. De igual manera, la música en la Iglesia Católica ha estado ligada a su ideología, política y conformación de identidad (Edward Schaefer, 2008). Entonces, relacionada con la construcción de su identidad, la Iglesia ha precisado en variadas ocasiones la música considerada ideal para su uso en sus ritos.

Para la presente investigación se definió la distinción de la música entre sagrada y profana a partir de la instrucción papal *Tra le sollecitudini* sobre la música sagrada (*TLS* en lo sucesivo), de donde se tomaron dichos términos. Dicha instrucción fue publicada el 22 de noviembre de 1903 por Pío X bajo la categoría de *motu proprio*, es decir, por iniciativa personal del pontífice, no como resultado de alguna decisión colegiada, y además con el estatus de código jurídico que exigía obediencia rigurosa a la autoridad papal.

La primera referencia encontrada en Hermosillo a *TLS* apareció en *El Hogar Católico* el 19 de marzo de 1904 –casi cuatro meses después de su proclamación– donde se reseña la compra de un armonio para la capilla episcopal con la finalidad expresa de acatar lo mandado en dicha instrucción, en particular la prohibición del piano en favor del órgano en las celebraciones religiosas.⁹ Posteriormente, el 26 de marzo de ese año, en el mismo periódico se exhortó a los párrocos de la diócesis a que cumplieran lo establecido en el *motu proprio* al cual el obispo de Sonora manifestó su adhesión.¹⁰ Estas menciones culminaron el 9 de abril del mismo año, cuando se comenzó a publicar una traducción al

9 “Mejora”, 1904.

10 “Interesante”, 1904

español de *TLS* en nueve entregas, publicando la última el 4 de junio de 1904 (Ver Anexo 3). Por lo tanto, para efectos de la presente investigación se utilizó dicho documento papal según la traducción publicada en *El Hogar Católico* como una versión específica para el contexto histórico y geográfico.¹¹

TLS tuvo como antecedentes algunos movimientos de música religiosa ocurridos en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX, el patriarcado de Giuseppe Sarto en Venecia de 1894 a 1903 –posteriormente adoptó el nombre de Pío X tras su elección como papa–, así como varios documentos eclesiásticos de alcance local. El primer antecedente fue el movimiento llamado *cecilianista*, que fue una corriente de reforma de la música para los ritos de la Iglesia católica romana por medio de la restauración de un pasado musical considerado ilustre y propio representado por la música *a cappella* del catolicismo, particularmente el canto llano y la polifonía romana del siglo XVI. Este movimiento se presentó como remedio contra algunos supuestos males y desviaciones que se habían suscitado en la práctica musical de la Iglesia Católica al buscar extirpar, según Eckhard Jaschinski, “todo aquello considerado como 'ruidoso', 'distractor', 'profano' [*unholy* en el original] y 'débil' de la música litúrgica” (2010, p. 19). El segundo antecedente fue la restauración del canto llano realizada en la abadía benedictina de Solesmes, Francia, en la mitad del siglo XIX y contenida en *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition* (1880) y *Liber Gradualis* (1883) de Dom Joseph Pothier. Dicha restauración involucró el rescate de ciertas melodías de canto llano que fueron posteriormente presentadas como versiones supuestamente libres de influencias no religiosas, por tanto puras. Tercero, la actividad episcopal de Pío X mientras fue patriarca de Venecia fue influenciada por ambos movimientos y dio como resultado muchas de las formulaciones contenidas en *TLS*, pues fueron continuación de mandatos y exhortaciones hechas en ese momento, entre ellas el impulso a la utilización del canto llano, de acuerdo con Walter Whitehouse (2008, pp. 148-157). Y por último, según lo menciona John Byrne (2005, pp. 285-289), en los últimos años

¹¹ Es importante mencionar que no ha sido posible ubicar la introducción de *TLS* en la versión de *El Hogar Católico*, pues en la colección está ausente el número previo a la publicación del primer apartado de *TLS*. Por tanto, para dicha parte se recurrió a la traducción al español encontrada en la página oficial de la Santa Sede: http://w2.vatican.va/content/pius-x/it/motu_proprio/index.html (Consultado el 29 de octubre de 2015) donde también se encuentra en italiano, idioma en el que fue publicado.

del siglo XIX se publicaron algunos documentos eclesiásticos donde ya se encontraban algunos aspectos sobre la música sagrada que *TLS* recopilaría después, como lo son *Ordinatio quoad sacram musicam* (1884) y *De musica sacra* (1894). Esto muestra que la cuestión de la restauración de la música apropiada para el culto era un tema significativo para algunos círculos de música católica así como en las políticas del patriarca Sarto y luego del papa Pío X, como se puede observar en el hecho que entre su elección como papa el 4 de agosto de 1903 y la promulgación de *TLS* –por iniciativa propia– transcurren poco más de tres meses.

La música utilizada en las ceremonias de la religión católica romana –para el presente trabajo, en la forma del rito o liturgia latina– es necesario definirla no sólo por características musicales o funcionales, sino también por el lugar simbólico que tienen dentro de los ritos, el significado que adquieren en distintos contextos y relaciones con elementos fuera del material musical, así como a partir de los discursos que la regulan como medio de poder social. Es importante ubicar dicha práctica musical dentro de su uso y contexto, dado que de lo contrario “pierde gran parte de su integridad, significado y esencia debido a que la música de alabanza no puede ser totalmente entendida fuera de la alabanza –liturgia en su acepción más amplia– para la cual fue destinada” (Robin Leaver, 1998, p. 212). El término *música litúrgica* atrae el énfasis hacia la función y el rito, restringiendo el ámbito de la definición a lo que tradicionalmente se entiende como litúrgico: los rituales donde intervienen aquellos textos que son considerados fijos, inalterables y centrales para la práctica católica; es decir, el llamado texto ordinario de la misa –siendo el Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei las partes generalmente utilizadas para la composición musical– así como los textos del acto llamado Oficio Divino. Esta restricción excluiría aquellas prácticas religiosas conocidas como devociones populares o paralitúrgicas que no formaban parte del papel central de la liturgia pero para las cuales, sin embargo, se seguía utilizando la categoría de música sagrada.

TLS es un documento de una extensión reducida. Tras un breve texto a manera de introducción, le siguen veintinueve párrafos numerados distribuidos en nueve apartados. En el documento se enuncian las reglas, condiciones y características generales de la música

sagrada, así como algunos aspectos prácticos de la ejecución de dicha expresión musical en los templos y celebraciones religiosas, ya sea como recomendaciones o como denuncia de malas prácticas.

La introducción afirma que es competencia de la autoridad papal el resguardo del honor de los templos, por lo que Pío X considera como deber primario de su papado denunciar aquellas cosas reprobables que sucedan en los ritos, de manera que la transmisión de la santidad de las celebraciones religiosas hacia los fieles sea eficaz; de ahí la necesidad de un documento que denuncie “el abuso en todo lo concerniente al canto y la música sagrada” (Pío X, 1903, párr. 3). En esta sección se reflexiona también acerca de la razón por la cual existe una marcada inclinación a actuar fuera de los cánones en lo que a la música sagrada se refiere:

Y en verdad, sea por la naturaleza de este arte, de suyo fluctuante y variable, o por la sucesiva alteración del gusto y las costumbres en el transcurso del tiempo, o por la influencia que ejerce este arte profano y teatral en el sagrado, o por el placer que directamente produce la música y que no siempre puede contenerse dentro de los justos límites, o, en último término, por los muchos prejuicios que en esta materia insensiblemente penetran (Pío X, 1903, párr. 4).

Esta sección concluye tras reconocer los esfuerzos de los movimientos antecesores al *motu proprio*, y advierte sobre la invalidez de cualquier excusa de no conocer la postura oficial de la Iglesia, y de la obligación de cumplir fuera de duda con lo establecido en este documento. Es tal la exigencia que concluye: “como si fuese Código jurídico de la música sagrada, queremos con toda plenitud de nuestra Autoridad Apostólica se reconozca fuerza de ley, imponiendo a todos por estas letras de nuestra mano la más escrupulosa obediencia” (Pío X, 1903, párr. 8).

El primer apartado titulado “Principios generales” está dedicado al fin y a las características esenciales que debe tener la música destinada al culto. El fin de la música sagrada, como lo muestra la traducción de *TLS* publicada el 9 de abril de 1904 de *El Hogar Católico*, es:

la gloria de Dios y la santificación edificación de los fieles. Ella concurre a aumentar el

decoro y esplendor de las ceremonias eclesiásticas, y así su principal oficio es revestir con proporcionada melodía el texto litúrgico que se propone á la inteligencia de los fieles, así su único fin es dar mayor eficacia al mismo texto.¹²

Las características generales para la música sagrada son las llamadas *santidad y bondad de las formas*, es decir, debe estar libre de elementos profanos no sólo en su composición interna, sino en el modo de interpretación. Debe tener *arte verdadero* para que, por el efecto producido sobre quien la escuche, pueda cumplir el fin para el que está destinada en el auditorio. De igual manera debe ser *universal* para que, según el documento, pueda tener los mismos efectos ante personas de culturas distintas. Estas características con connotaciones de cualidades objetivas y universales para el documento, buscan presentarse como verdades con la posibilidad y obligación de ser aceptadas y comprendidas por la población a quien estaba destinada dicho documento, es decir a “maestros de capilla, á los cantores, á las personas del clero, á los superiores de los Seminarios, instituciones religiosas, á los Párrocos y rectores de iglesias, á los Canónigos de las Colegiatas y de las Catedrales, sobre todo á los ordinarios diocesanos”.¹³

En el segundo apartado, bajo el título de “Géneros de música sagrada”, se definen los géneros musicales aptos para usarse en el contexto de las celebraciones religiosas. Como género por excelencia de la música sagrada se menciona el llamado *canto gregoriano* –que se refiere al canto llano derivado de los trabajos de la abadía de Solesmes ya mencionados– y se indica que:

una composición eclesiástica es tanto más sagrada y litúrgica, cuanto más se acerca á la melodía gregoriana en su contextura, en su inspiración y en el sabor; y tanto es más indigna del templo, cuánto mas se aleja de aquel supremo modelo [énfasis en el original].¹⁴

Y como segundo género en cercanía al ideal de música sagrada, nombra a la polifonía denominada en el documento como *clásica* o de la escuela romana del siglo XVI, en específico la de Giovanni Pier Luigi da Palestrina que fue el estilo imitado por el movimiento cecilianista mencionado anteriormente. Sobre la música llamada “moderna”,

12 Pío X, 1904a, p. 1.

13 Pío X, 1904h p. 1.

14 Pío X, 1904b, p. 1.

Pío X menciona que puede ser aceptada siempre y cuando cumpla los requisitos para la música sagrada establecidos en el documento, y que es necesaria mayor atención con ella "para que las composiciones musicales de estilo moderno que se admitan en la Iglesia, nada tengan de profano, ni contengan reminiscencias de motivos teatrales, ni se confeccionen en sus formas exteriores siguiendo los modelos de la música profana".¹⁵ *TLS* coloca la música teatral como opuesta al canto llano y por tanto como totalmente inadaptada para el uso religioso. Es importante mencionar que *TLS* no define de manera específica lo que considera moderno o teatral salvo referencias a la música en boga u operística.

La tercera sección del documento no aparece titulada en la publicación de *El Hogar Católico* del 30 de abril de 1904, pero en la versión oficial lleva el título de "Texto litúrgico". Dicha sección nombra al idioma latín como oficial de la música litúrgica, al grado de prohibir el uso de cualquier otro idioma en la misa. De igual manera, afirma la inmutabilidad de los textos y del orden en el que deben de aparecer en las celebraciones. Por tanto, se exige que los textos litúrgicos se canten de manera que puedan ser entendidos por los fieles, evitando repeticiones o alteraciones de palabras, así como la separación de las sílabas.

En el cuarto apartado, bajo el título de "Forma exterior de las composiciones sagradas", se dan las características externas que deben tener las composiciones utilizadas en la música sagrada, particularmente las composiciones litúrgicas. En primer lugar, se exige el respeto a la forma dada por el texto mismo de manera que las composiciones musicales basadas en estos textos (tanto en las formas invariables de la misa como en los himnos), no deben de fragmentarse como si fueran obras o secciones distintas. Por otro lado, menciona que para las antifonas y salmos del Oficio Divino normalmente debe usarse canto llano, y para los himnos y ciertos versículos existe la posibilidad de utilizar canto figurado que puede suplir el canto llano en solemnidades, pero no "tendrán ni la forma de una melodía de concierto ni la amplitud de un motete ó de una canción".¹⁶ De igual manera, se permiten en algunas celebraciones alternar el canto llano *a cappella* con el canto llano

15 1904c, p. 1.

16 Pío X, 1904d, p. 1.

con acompañamiento o con fragmentos compuestos en ese estilo, así como interpretar los salmos con música instrumental pero manteniendo el carácter responsorial y evitando extender demasiado la composición al estilo de la música profana.

En el quinto apartado, “Los cantores”, se trata el tema de los miembros que conforman los coros eclesiásticos. Se menciona que, salvo las partes reservadas a los celebrantes, el resto de la música debe ser coral de manera que las partes para solistas no deben prevalecer y “deben tener el carácter de apuntes melódicos y estar estrechamente ligados con el resto de la composición en forma de coro”.¹⁷ Además, se menciona que aunque los cantores no sean clérigos o miembros de alguna orden religiosa, ejercen una función dentro de la liturgia, y por tanto deben cumplir con una serie de características que los hagan dignos de ese oficio. Debido a la cercanía de la actividad coral con la celebración litúrgica, “las mujeres, siendo incapaces de tal oficio, no pueden estar admitidas para formar parte del coro ó de la capilla musical”¹⁸ y si se requieren voces agudas, deberán utilizarse cantores infantiles. Por tanto, se exige el uso obligatorio de hombres de probada rectitud y devoción, “los cuales con su modestia y compostura durante las funciones litúrgicas, se muestren dignos del santo oficio que ejercen”¹⁹ al grado de sugerir que los cantores vistan sotana y sobrepelliz y además de estar ocultos del público por medio de rejas.

La cuestión del uso de instrumentos es tratada en el sexto apartado titulado “Órgano e instrumentos”, donde se comienza dando lugar primordial al canto vocal, aunque mencionando que puede ser acompañado instrumentalmente. Se nombra al órgano como instrumento por excelencia para acompañar el canto, limitándose a sostenerlo de manera austera evitando preludios de larga duración o piezas intermedias. De igual manera, se exige para la música instrumental las mismas características que para el canto sagrado anteriormente mencionadas. Acerca del uso de otros instrumentos, se menciona que el obispo puede permitir, en ciertas circunstancias, el uso de ensambles de aliento cuidadosamente seleccionados y adaptándose al lugar, pero su música deberá estar escrita

17 Pío X, 1904e, p. 1.

18 Pío X, 1904e, p. 1.

19 Pío X, 1904e, p. 1.

“en estilo severo, conveniente y en todo semejante al estilo propio de órgano”,²⁰ que a su vez tiene la obligación de ajustarse a las propiedades generales de la música sagrada. Por el contrario, se prohíbe en las iglesias la utilización del “piano como también el de los instrumentos rumorosos ó ligeros como el tambor, el bombo, los platillos, el chinesco y otros por el estilo”;²¹ de igual manera quedan prohibidas las bandas de música. Por último, en el caso de las procesiones fuera de los templos, se condenan las composiciones llamadas profanas en favor de himnos religiosos en lengua vernácula o en latín.

En el séptimo apartado, que lleva “Amplitud de la música litúrgica” como título, se aborda el tema de la extensión de la música sagrada, y se exhorta a limitar el uso de la música a los momentos y tiempos adecuados, dando así preferencia al desarrollo de la celebración. En el caso de la misa, se menciona que el Gloria y Credo deben ser breves de acuerdo con la usanza del canto llano. De esta manera queda definido el papel de la música como "sencillamente una parte de la Liturgia y su humilde esclava".²²

En el octavo apartado, titulado “Principales medios”, se enumeran acciones por medio de las cuales se deben dar cumplimiento a las disposiciones enunciadas. Pío X manda que se creen comisiones de personas versadas en la música sagrada para que vigilen que las prácticas musicales en las iglesias se adhieran a lo estipulado en *TLS* y que no “procuren solamente que la música sea buena, sino también que corresponda á la clase de voces de que se dispone, á la pericia de los cantores, y que, siempre se ejecute bien”.²³ Por otro lado, se insta a la enseñanza del canto llano en los centros de formación del clero y a que, donde sea posible, se cree una *schola cantorum* para la interpretación de la polifonía sagrada. En el mismo aspecto, se exige que las clases de temas relativos a la religión incluyan las “leyes de la música sagrada” así como la estética del arte sagrado. De igual manera, se exhorta a las iglesias locales (incluso a las más pequeñas y a las rurales) a establecer *scholae cantorum* para la formación de cantores seculares, así como crear escuelas superiores de música sagrada para la formación de los organistas y cantores

20 Pío X, 1904f, p. 1.

21 Pío X, 1904f, p. 1.

22 Pío X, 1904g, p. 1.

23 Pío X, 1904g, p. 1.

profesionales.

Por último, en el noveno apartado, bajo el título de “Conclusión”, se invita a los párrocos, obispos, maestros de capilla, cantores y demás personas relacionadas con el gobierno eclesiástico, a que atiendan las reformas contenidas en *TLS* de manera que no se pierda el prestigio de la autoridad de la Iglesia y se cumplan con estas exigencias “hace tiempo deseadas y por todos unánimemente pedidas”²⁴ y así, se logre restaurar un elemento importante para Pío X, de acuerdo con el lema de su pontificado: *Instaurare omnia in Christo*.²⁵

TLS inicialmente define la música sagrada a partir del fin general para el que está destinada, es decir para la alabanza a Dios y para beneficio espiritual de los fieles. Pretende alcanzar eso a partir del realce de la majestad de las celebraciones y por medio del embellecimiento de los textos sagrados, de manera que la transmisión de las verdades incluidas en dichos textos resulte más efectiva. Posteriormente enuncia las cualidades ya mencionadas de santidad, bondad de formas, arte verdadero y universalidad, inherentes al material musical. De aquí se desprende una definición que no sólo comprende el contenido textual, sino la concepción de dicha música como un medio para la recepción del texto que, para que sea eficaz y digna de las verdades a transmitir, sus características sonoras deben seguir una serie de lineamientos oficiales que rige timbres, texturas, estructuras y melodías. Además, siendo parte de una serie de procedimientos rituales, llamados liturgia, comparte con estos el carácter de sacralidad, simbolismo y función transmisora de la misma sacralidad dentro de la práctica de la religión, y por lo tanto, debía ser regulada y ordenada tanto en su forma, contenido y ejecución, así como en el lugar que tiene dentro de esos ritos.

Como lo señala Jan Michael Joncas (1997), la aplicación de las disposiciones de *TLS* quedaron sujetas a cuestionamientos y dificultades prácticas derivadas de las condiciones desiguales de las variadas iglesias locales, por lo que las diferentes realidades fueron dando forma y significado a lo que en la realidad diaria, y para cada contexto, fue la

24 Pío X, 1904h, p. 1.

25 Restaurar todas las cosas en Cristo.

música sagrada. De esta manera se fueron matizando los estatutos del documento, presuntamente objetivos y universales, emanados de la cabeza terrenal de la Iglesia católica romana respecto a esta expresión musical.

En *TLS*, la asignación del adjetivo *sagrada* a la expresión musical de los ritos católicos supone la existencia de una esfera considerada opuesta, pero permeable por la influencia reconocida que ejercía una sobre otra. Tanto Pío X como los movimientos antecesores mencionados buscaban alejar la música destinada al uso en las celebraciones religiosas de la esfera opuesta que es nombrada repetidas veces como *música profana* en *TLS*, a la que se relaciona con la música teatral y también con la llamada *música moderna*. Esta distinción planteada en *TLS* define a la música sagrada tanto a partir del fenómeno sonoro, como de su relación con el texto y la religión, y de la consideración del otro, es decir, la música profana. Por tanto, la definición también parte de la prohibición de características relacionadas con la música moderna –que es calificada por el documento como esencialmente profana, en particular la música derivada de la ópera al estilo italiano del siglo XIX– como el uso de piano y otros instrumentos de cuerda y percusión, modos de ejecución, grandes extensiones relacionadas con la música de concierto, el uso de motivos reminiscentes del teatro o el uso de elementos profanos en la composición y en la ejecución. Del mismo modo, el documento relaciona dicha música con el gusto en boga, con el placer desmedido derivado de la música misma y con la música de arte no religiosa; y es por dichas características por las que se explica la intromisión de la música profana en el culto:

Y en verdad, sea por la naturaleza de este arte, de suyo fluctuante y variable, o por la sucesiva alteración del gusto y las costumbres en el transcurso del tiempo, o por la influencia que ejerce este arte profano y teatral en el sagrado, o por el placer que directamente produce la música y que no siempre puede contenerse dentro de los justos límites, o, en último término, por los muchos prejuicios que en esta materia insensiblemente penetran (Pío X, 1903, párr. 4).

TLS no define específicamente a la música profana, se limita a exponer el discurso de lo que es la música sagrada. Por ello, para esta investigación se definió como música profana

aquella que se aleje de lo estipulado sobre la música sagrada en *TLS* y que se acerque a lo mencionado acerca de la esfera supuestamente opuesta a ella. Además, se utilizó la *música de salón* a raíz de ser la música en boga durante el Porfiriato, influenciada por la música de arte y la música teatral del siglo XIX, en particular la ópera al estilo italiano y la zarzuela, interpretada en el piano, instrumento más común en dicha época, o acompañada por él en caso de la música vocal; a la vez que era la música que se publicaba en revistas para el consumo, sobre todo femenino. Si bien la ópera y posteriormente la zarzuela ocuparon un lugar primordial en el gusto popular, de acuerdo con Miranda (2013a), este trabajo se centrará en la música de salón, tanto para voz y piano como para piano solo, en el espacio doméstico de los estratos medio y alto de la sociedad porfiriana hermosillense.

Sobre la música de salón, se tomaron como base las categorías definidas por Bitrán (2012), a partir, sobre todo, de la interacción de los asistentes al salón. La primer categoría de la música de salón es la música de baile: música destinada a acompañar la danza al piano por medio de una ejecución que proveyera un marco musical al acto. La segunda categoría es música para interactuar y participar en el espacio doméstico, donde tienen cabida las piezas vocales. La tercera y última categoría la conforman las piezas para ser escuchadas de manera atenta que son obras musicales que requieren una técnica avanzada y cuya finalidad es el lucimiento del ejecutante en el ámbito doméstico. Dentro de estas piezas se podrían ubicar las paráfrasis y fantasías de óperas de alta dificultad así como danzas, pero ya no destinadas a ser bailadas, sino que se conciben como piezas musicales dignas de ser escuchadas. De igual manera, incluían las piezas características, es decir, piezas cuyo objetivo es exponer un estado de ánimo o programa extramusical. Como lo menciona Miranda (2013a), una clasificación de la música de salón está sujeta a que las obras son permeables, de manera que pueden existir obras que pueden tener cabida en varias de ellas, lo que muestra una actividad musical variada que dificulta la definición absoluta de lo que podía ser o no la música de salón. Más bien, la descripción de una categoría que englobe la música interpretada en los espacios domésticos en la práctica cultural conocida como salón, tertulia o *soirée*, obedecía a las características específicas del lugar, ejecutantes o repertorio disponible, haciendo del salón una práctica cultural definida por su misma sociedad aunque

con una base ideológica común, en particular la concepción de lo civilizado, culto y refinado.

Capítulo 2. Hermosillo y la catedral de la Asunción

2.1 Contexto sociopolítico de la ciudad de Hermosillo durante el Porfiriato

El cambio del siglo XIX al siglo XX representó para la ciudad de Hermosillo una época dorada, resultado de la transición de una población incipiente a uno de los centros urbanos más importantes del estado. Esto se enmarcó en el periodo de relativa estabilidad política y económica derivada de la consolidación del Porfiriato en Sonora a través de las gestiones del triunvirato decimonónico sonoreño Corral-Torres-Izábal²⁶ y su proyecto modernizador. Este era una extensión del plan del Porfiriato de orden como base del progreso, y por tanto del crecimiento económico, que consistió en la pacificación de disturbios e intentos de rebeldía, en la promulgación y homologación de leyes que rigieran amplios aspectos tanto de la vida pública como privada, en la apertura de México al capital extranjero, en el impulso a ciertos sectores productivos como el minero y en la importancia dada a la infraestructura de transporte, en particular al ferrocarril, de acuerdo con Luis González (2009).

Varias poblaciones urbanas, incluida la Ciudad de México, evidenciaron comportamientos similares respecto a la concepción del progreso material como símbolo de una época moderna. Por ejemplo, se esperaba que la urbanización y construcción de espacios destinados a las expresiones artísticas en Aguascalientes durante este periodo sirvieran como estímulo para modernizar a una población con prácticas rurales, según Jesús Gómez (2011). De igual manera, en la ciudad de Mérida, la actualización de la arquitectura urbana marcó las diferencias entre grupos sociales al representar los gustos del estrato dominante así como las últimas ideas sobre higiene urbana, como lo menciona Raquel Barceló (2011). En la ciudad de Chihuahua la construcción de fábricas y las mejoras en el transporte público auguraban una época de prosperidad, de acuerdo con María Aparecida Lopes (2011).

La ciudad de Hermosillo vivió dicha transición en el contexto regional de

²⁶ El triunvirato comprendía la cooperación entre Ramón Corral, Luis Torres y Rafael Izábal, que ocuparon puestos políticos en el estado y la nación. Este grupo se convirtió en el conducto directo de los intereses de políticos y hombres de empresa sonoreños a Porfirio Díaz (Cf. Gracida, 1997, p. 112).

“intercambios intensos, crecimiento demográfico y reconstrucción de su espacio” (Bernardo García, 2009, p. 67). Entre dichos cambios, se encuentra el de la lucha de la ciudad por su posición como capital del recién establecido estado de Sonora, a partir del desmembramiento del Estado Interno de Occidente en 1830, con el fin de conformar las entidades federativas de Sonora y Sinaloa, con Hermosillo como la capital de la primera. Esto debido a que dicha posición fue disputada por otras ciudades del estado hasta 1879, cuando los poderes de gobierno regresaron a la capital de manera interina, y de manera oficial en 1917.

La lucha por la distinción como capital del estado se evidenció por acciones como la urbanización de la ciudad que incluía la pavimentación, instalación de servicios de drenaje así como de electricidad y teléfono. La introducción de estos servicios públicos fueron captados en las notas periodísticas, mientras que la potencial explotación de recursos naturales se registraron en guías destinadas a los viajeros y comerciantes extranjeros que veían en el noroeste de México un área de oportunidad, principalmente en el ramo minero.²⁷

Además de la introducción de servicios públicos, el paso al siglo XX vio una transformación del paisaje urbano. Según Tinker (2010), el crecimiento poblacional provocó que la mancha urbana se alejara cada vez más del centro colonial tradicional que comprendía la plaza, la iglesia, la cárcel y las oficinas gubernamentales, acentuando el cariz de modernidad por medio del crecimiento demográfico y físico de la ciudad que restó atención al antiguo centro colonial. En este periodo de aproximadamente veinte años, se levantaron edificios modernos como el palacio de gobierno, la penitenciaría del estado, la sede del Banco de Sonora, la fábrica de la Cervecería de Sonora y la catedral de la Asunción, entre otros, y la creciente actividad industrial y comercial atrajo a un gran número de inmigrantes (tanto mexicanos como extranjeros) a las nuevas poblaciones urbanas que apuntalaron dicho crecimiento, de acuerdo con Luis Aboites (2010).

De igual manera, la construcción de vías para el ferrocarril hacia los Estados Unidos

²⁷ El viajero Bourdon Wilson (ca. 1910) acentúa que la vida en la ciudad es totalmente apta para cualquier estadounidense debido a la cercanía de modos. Tanto él como Tinker (2010) mencionan que algunos miembros de la sociedad hermosillense se educaban en escuelas en Estados Unidos, y de igual manera, enumeran los servicios públicos ya mencionados.

en 1882 convirtió a la ciudad en un centro comercial y cultural al unir Sonora con los Estados Unidos de América. El tren se presentó en el discurso público como portador de modernidad en un territorio donde había zonas de rezago, haciendo referencia a los modos de vida considerados rústicos como los de las tribus indígenas rebeldes o los de las poblaciones rurales de Sonora. A partir de la introducción de dicho medio de transporte – que no sólo facilitó la movilización de mercancías, sino también de personas, ideas y costumbres– se “alteraron la jerarquía de las ciudades, favoreciendo a las situadas en puntos estratégicos dentro del trazado de las vías, y acortaron las inmensas distancias” (García, 2009, p. 67).

El estrato social dominante se convirtió en adalid de la idea porfirista de civilización y progreso, en cuyo nombre se hacían adelantos que, si bien favorecían a cierto espectro de la población, al final redundaban en beneficio del mismo estrato, ya sea por el estatus social que adquiría o por las alianzas comerciales que lograba. Entonces, este ambiente de confianza depositada en el progreso como elemento civilizador se manifestó en el intenso movimiento comercial e industrial, en la floreciente vida artística y en la inmigración de personas provocando la introducción de nuevos oficios y profesiones, así como un intercambio cultural de acuerdo con Enríquez (2012) y Tinker (2010). Algunas costumbres consideradas rústicas fueron desapareciendo de la actividad social y algunas prácticas extranjeras fueron introducidas, tales como la creciente popularidad del béisbol sobre las corridas de toros, o la introducción de vocablos del idioma inglés en el habla local. Factores como estos fueron considerados señales de la nueva época en la que Hermosillo se estaba adentrando y contribuyeron al establecimiento de la ciudad como un centro urbano moderno y próspero en el imaginario.²⁸

La estratificación por medio de clases constituyó un elemento significativo en la organización y experiencia social y en la transformación que la sociedad experimentó junto con la ciudad durante la transición del siglo XIX al siglo XX. Como dominante se encontraba el estrato social ligado al Porfiriato política e ideológicamente, incluía a los

²⁸ Por ejemplo, en el artículo “Progresos materiales de Hermosillo” (1905) del periódico guaymense *El Mercurio* en *Documentos para la Historia de Sonora* (s.f., pp. 395-398) se da nota del buen gusto, refinamiento y espíritu de empresa que guía el progreso de la ciudad.

grandes hombres de empresa que conformaban las mencionadas alianzas entre el poder político y el poder económico, y representaron a la minoría que se enriqueció aprovechándose de las políticas económicas liberales. Los proyectos comerciales y urbanísticos de este periodo eran impulsados por decisiones favorables emanadas de la clase política que, generalmente, obtenía tanto beneficios económicos, como prestigio social a partir de esta colaboración. La razón de esto era que resultaba en mejoras realizadas a la ciudad y eran aprovechadas por la población en general. Así sucedió en la aprobación de la construcción del ferrocarril en 1879, o en el contrato publicado en *La Constitución* en 1897 entre el ayuntamiento de Hermosillo y Ramón Corral quien se encargaría de instalar y mantener la infraestructura de energía eléctrica para la ciudad.²⁹

Sin ostentar el poder económico y político de los grupos dominantes, se localizaba un sector intermedio conformado por los comerciantes locales así como profesionales de algún oficio e intelectuales (músicos, profesores, fotógrafos, entre otros). Este estrato se benefició de las mejoras a la infraestructura urbana, del ambiente de estabilidad y los efectos derivados de ella como el marcado impulso gubernamental a la educación. Si bien no contaban con el poder de las élites, contaban con un capital social y cultural importante, pues sus miembros pertenecían a asociaciones culturales, comerciales o sociales.³⁰ Además algunos de ellos habían sido educados en Estados Unidos o en la Ciudad de México, lo que les otorgaba un estatus superior por su relación con ideologías y valores culturales centrales. Sin embargo, como lo menciona Cynthia Radding en 1997, su misma posición les permitió convertirse en un frente opositor social y político serio para la élite porfirista, y de ahí en un antecedente importante de la lucha revolucionaria posterior.

Como estrato social bajo se pueden considerar a los jornaleros, indígenas y marginados sociales, como vagos y prostitutas, que quedaban excluidos de lo que la sociedad porfiriana consideraba apropiado, incluso se promulgaron leyes contra ellos como

29 “Ley que aprueba un contrato” (30 de junio). *La Constitución*. p. 1.

30 Caso ejemplar es del compositor, director de orquesta y profesor de música sonoreño Rodolfo Campodónico (1866-1926) y su afinidad con el denominado Club García Morales o Club Verde, agrupación política de oposición al triunvirato Corral-Torres-Izábal y a la inversión extranjera en el estado, y en cuyo honor compuso en 1901 su obra más reconocida, el vals “Club Verde” de acuerdo con Chávez-Náder (2009).

el establecimiento de zonas de tolerancia en la periferia de la ciudad. Sin embargo, de acuerdo con José Félix Uribe (1991) y Enríquez (2012), estos marginados fueron resultado del mismo proceso de urbanización de Hermosillo al convertirse en un centro comercial de importancia y de mayor flujo de población. Como ya se señaló, debido a su modo de vida, las sociedades indígenas eran consideradas obstáculo para el progreso y por tanto, se proponían acciones gubernamentales para lograr su sumisión, educación y civilización. De acuerdo con Manuel Uruchurtu (1910, p. 200) en su obra biográfica sobre Ramón Corral, se esperaba que la repartición de tierras, herramientas, insumos y efectivo a yaquis por parte del gobierno, así como “los síntomas de bienestar proporcionados por un comercio cada vez más floreciente (...) llegando á una riqueza nunca imaginada” fueran incentivo para la pacificación de los indígenas. Sin embargo, estas acciones frecuentemente encontraron posturas de resistencia, y dieron como resultado enfrentamientos y represión por la fuerza militar de acuerdo con Alejandro Figueroa (1997). Por otro lado, el discurso público hacia los marginados sociales en los ámbitos urbanos era de rechazo debido a la alteración del orden social o de las consideradas buenas costumbres, por lo que en algunos casos se solicitaba la intervención de la autoridad, como en el caso de los vagos. En el caso de la prostitución, se adaptaban espacios en regiones periféricas de la ciudad para que se ejerciera esa actividad alejada de la llamada buena sociedad, como lo menciona Tinker (2010).

En opinión de González (2009), los beneficios del orden y del progreso no fueron gozados por el amplio espectro de la sociedad mexicana del Porfiriato, y esta desigualdad se convirtió en una categoría de diferenciación acentuada por el acceso al capital económico y cultural. En el caso de la ciudad de Hermosillo, la conciencia de la estratificación de la sociedad era algo presente en el discurso. Por un lado estaba la clasificación debido al estatus y capital económico, como se puede observar en la reseña de una celebración religiosa en la catedral publicada en *El Hogar Católico*, donde convivieron “la gran señora con la modesta artesana, el grande y potentado caballero con el humilde obrero como si el sentimiento de la común maternidad de María Santísima acortase las

distancias y estrechara las relaciones”.³¹ La concepción de la desigualdad social se hace presente en el discurso de la prensa católica: por un lado el estrato dominante (la gran señora y el potentado caballero) y por otro el estrato bajo (los artesanos y obreros) que, de acuerdo a la reseña, ni siquiera una condición espiritual compartida los podía unir, tan sólo acortar las distancias, por lo que la división social trascendía de la dimensión terrenal a la espiritual.

Sobre este tema, es notoria la mención de la división social realizada por el obispo de Sonora Ignacio Valdespino y Díaz en un discurso pronunciado en una festividad escolar del colegio católico para niñas de estrato alto de la ciudad. En él menciona que si bien dicha institución sólo educa a dicho nivel, esto se justifica pues “para conquistar para el bien á todo un pueblo, comienzo á ilustrar sus clases escogidas”³² dado que estas sirven de ejemplo a los grupos sociales inferiores. Posteriormente define al siguiente estrato como “la clase media, siempre enemiga de la alta, pero sin disimular su deseo de imitarla”,³³ y por último, la “clase inferior de la sociedad”³⁴ se presenta como aquella que recibe la influencia de los grupos superiores y que se caracteriza por su degradación.

La división social ya mencionada es sólo una de las facetas del poder, pues como se ha mencionado, el poder se ejerce desde distintas aristas. En *El Hogar Católico* del 15 de diciembre de 1906 se menciona que "De nuestras clases sociales, las Sras. y Sritas. se mostraron bastante celosas por el culto de María (...). Del sexo fuerte, muy pocas personas abrieron los ojos á los esplendores de María".³⁵ Es notable como la diferencia sexual es considerada como una categoría para la división de la sociedad, pues al hacer referencia a esta, una clase son las señoras y señoritas, y otra el llamado sexo fuerte. A partir de esto se puede observar la insuficiencia del concepto de segmentación de la sociedad solamente a partir de atributos materiales o culturales, también fue necesaria una separación que obedeciera a la definición social de la persona gracias a su sexo. Por tanto, el estrato social, junto con el género, era una categoría significativa en la experiencia y situación social de la

31 “Flores de Mayo”, 1912, pp. 1-2.

32 “Discurso”, 1908, p. 1.

33 “Discurso”, 1908, p. 1.

34 “Discurso”, 1908, p. 1.

35 “Las fiestas de la Inmaculada en Hermosillo”, 1906, pp. 1-2.

persona.

La estimación social derivada del estrato se puede apreciar en la publicación de *El Hogar Católico* en 1903³⁶ donde se menciona que lo *más granado y selecto* acudía a los eventos sociales o religiosos relevantes. Las actividades sociales de los estratos dominantes eran cuidadosamente reseñadas y los nombres y apellidos de los asistentes escrupulosamente enlistados. Tal es el caso de la reseña de un baile en 1902 con motivo de los festejos de la Independencia publicado en *El Centinela*,³⁷ donde se tuvo el cuidado de mencionar los nombres de más de cien asistentes de *lo más culto* de la sociedad.

Como se puede observar, la experiencia del tan alabado progreso no fue homogénea para la población hermosillense u otras áreas donde se realizaron acciones en su nombre. El que una persona gozara o se viera perjudicada por él representó una categoría de división junto con el estrato social, el capital cultural y simbólico, e incluso con una relación de cercanía o lejanía de ideologías, valores, y códigos culturales centrales. Todas estas categorías posicionaron a grupos sociales en una escala jerárquica y de relaciones de poder, donde cada uno de estos elementos jugaba un papel en la construcción social de los estratos medio y alto, por apropiación, y de los bajos, por diferencia. Incluso, como lo menciona Elisa Speckman (2012), en la modificación del paisaje urbano se reprodujeron estas estructuras de diferenciación que evidenciaron la desigualdad de la sociedad mexicana durante el Porfiriato. Esto se puede observar en el hecho que las edificaciones pertenecientes al estrato dominante se ubicaran en el área céntrica de Hermosillo, mientras que las clases inferiores se ubicaban en la periferia de la ciudad, situación común a muchas poblaciones.

2.1.1 La vida artística.

Una de las dificultades en la construcción de un contexto artístico amplio de la ciudad de Hermosillo durante la primera década del siglo XX, fue que la información encontrada tanto en fuentes primarias como secundarias se enfoca a tratar someramente la

36 “Sensible defunción”, 1903, p. 3.

37 “El baile en honor de la Independencia”, 1902, p. 1.

vida musical, y sólo aquella que fuera digna de ser fijada por escrito, es decir, aquella relacionada con las ideas centrales de civilización y la considerada alta cultura, lo que contribuye a la ausencia de datos sobre expresiones musicales pertenecientes a grupos y espacios periféricos, salvo cuando se trata de censurarlos. Esto sucede en una nota periodística de *El Hogar Católico* donde se menciona la prohibición de pianolas en las casas de tolerancia pues “causaban muchas molestias a las vecindades y contribuían para verificar las desenfundadas rochelas que con frecuencia tenían lugar en esas casas”.³⁸

A partir de la información existente se dividió la actividad musical de la ciudad a partir de la finalidad y uso de la música, así como de los espacios donde se realizaba. Por un lado, la música sagrada en los templos, y la música profana por otro, ubicada esta última en espacios tanto públicos (las plazas, las escuelas y el teatro) como privados (la música de salón). También se consideró el mercado de partituras e instrumentos así como la educación musical ofrecida en las escuelas o en clases privadas como elementos de dicha actividad musical.

El centro de la música destinada a las celebraciones religiosas era la catedral de la Asunción que, al ser la sede episcopal, se representaba como el templo más importante en la diócesis y corazón espiritual de la ciudad, de ahí el esmero en mantener una actividad musical digna de su estatus. Por ejemplo, en *El Hogar Católico* en 1903 se menciona una celebración donde el obispo interpretó canto llano en el Gloria, Pater Noster y un prefacio; posteriormente, en el órgano fueron interpretadas variaciones sobre el tema del prefacio por José María Mendoza, el director del coro y organista. Además, el coro interpretó una Misa de Rossi donde resaltó la parte de solista del “Laudamus te” del Gloria. El coro fue acompañado por una pequeña orquesta donde, a decir de la nota periodística, el flautista sobresalió por la ejecución de sus obligados. Al finalizar, el coro cantó el *Te Deum* de Luna.³⁹ De igual manera, aparecen en otras reseñas el uso de piano, ensamble de piano y violín, órgano y violín, así como de solistas y coro, lo que indica una actividad musical variada donde se utilizaban los elementos comunes a la práctica musical católica de la

38 “Reglamentación de cantinas. Moralidad”, 1907. p. 3.

39 “El aniversario de la consagración. . .”, 1903, pp. 2-3. Probablemente Joaquín Luna, compositor de obras sacras activo en México durante la segunda mitad del siglo XIX.

época: coros e instrumental vario pero siempre relacionado a la música de arte occidental. Al respecto, es notorio que la actividad musical en otros templos de la ciudad es escasamente reseñada como se verá más adelante.

En comparación, la práctica musical profana estaba ubicada en los espacios de esparcimiento tanto públicos como privados. Respecto a la primera categoría, era ampliamente apreciada por la sociedad hermosillense la práctica de escuchar música en las plazas,⁴⁰ que eran el lugar de paseo preferido por la población de la ciudad. En el parque *Ramón Corral* amenizaba por las tardes la orquesta de Rodolfo Campodónico, quien además aparece nombrado en notas periodísticas de varios eventos sociales. Dicha orquesta interpretaba valeses, danzas románticas y chotis que, de acuerdo con Djed Bórquez (1936), estaba conformada por diez músicos aunque el autor omite información sobre la dotación instrumental.⁴¹ Para 1910, la orquesta fue sustituida por la Banda del Estado (integrada por cuarenta músicos y fundada por el mismo Campodónico) como ensamble encargado de proveer la música para los paseos dominicales. A decir de Bórquez (1936), esta banda fue preferida debido a que los instrumentos de aliento tenían mayor intensidad sonora que una orquesta de cuerdas, lo que favorecía la ejecución al aire libre, además, su fundación obedeció a la necesidad de contar con una banda con elementos locales, y así no depender de la presencia inestable de bandas militares cuyos miembros estaban en constante rotación. También era común el uso de bandas militares para homenajear la llegada de personajes importantes a la ciudad, como es el caso de la visita del vicepresidente Ramón Corral en 1904, que fue recibido con este ensamble en la estación del ferrocarril como se menciona en el periódico *El Fronterizo*.⁴²

Respecto a la música interpretada dentro de los teatros, durante la primera década del siglo XX existían en la ciudad el teatro *Noriega* (antes *Coliseo*) y el teatro *González*

40 La plaza principal o plaza de armas (hoy *Zaragoza*) y la *Alameda* o parque *Ramón Corral* (hoy *Francisco I. Madero*).

41 De acuerdo con Manuel Peña en Terán (2010, p. 51) en las comunidades hispanoparlantes del suroeste estadounidense se utilizaba el término *orquesta* para denominar a cualquier agrupación de más de dos instrumentistas sin importar la dotación. Dada la cercanía y el constante intercambio cultural entre esa región y el noroeste mexicano, se considera probable que el término se utilizara de manera similar.

42 “En Honor del Sr. Corral”, 1904, p. 2.

Ortega. La música para escena, junto con las obras teatrales, constituían las actividades principales de estos teatros que también fungían como auditorios y escenarios para una variedad de eventos. Es importante señalar que no se ha constatado el uso de música en representaciones teatrales.

Además de lo anterior, las fiestas escolares y actos cívicos eran eventos donde obras musicales de distintos géneros y dotaciones solían formar parte de los programas. Tal es el caso de la fiesta escolar con motivo del aniversario de la promulgación de la constitución de 1857, donde según la reseña publicada en *El Centinela* se ejecutó el coro escolar “A la Patria”, la zarzuela en un acto “Artistas en Miniatura” de Isidoro Hernández,⁴³ una obra titulada “El Chiflado” y el episodio histórico en un acto “El Asalto de Chapultepec” interpretado todo esto por estudiantes del Colegio de Niñas y del Colegio de Sonora.⁴⁴ Hasta el momento no se ha podido localizar información sobre algún concierto musical instrumental público o para una dotación fija, al parecer todas estas presentaciones tenían algún propósito específico como un homenaje, concierto de beneficencia o los ya mencionados cívicos o escolares presentando interpretaciones variadas. Si bien Moncada (1998) menciona la existencia de una Sociedad de Conciertos de Hermosillo durante la última década del siglo XIX, en las publicaciones revisadas que abarcan la primera década del siglo XX no hay mención alguna de ella ni de conciertos públicos en los teatros de la ciudad.

A pesar de que se interpretaban paráfrasis de óperas para piano en los eventos sociales o escolares, la ópera tenía escasa presencia en los teatros de Hermosillo a juzgar por la ausencia de reseñas sobre presentaciones de dicho género durante la primera década del siglo XX. Sin embargo, se considera importante mencionar las presentaciones de la soprano Ángela Peralta publicadas en *La Constitución* en 1883,⁴⁵ donde junto con una crítica no muy específica, se menciona que se presentaron en varios días las óperas *El Trovador*, *Lucia de Lammermoor*, *La Condesa de Amalfi*, *Lucrezia Borgia* y *Sonámbula*, mismas que fueron bien recibidas por el público. Desafortunadamente, la redacción no da

43 Compositor español de zarzuelas y canciones (ca. 1847-1888).

44 “El Acontecimiento escolar del día 5”, 1902, p.1.

45 Dato obtenido de Moncada (1998, p. 15).

detalles que pudieran ofrecer información relativa a la gestión musical de la presentación de estas óperas. Sobre este tema, es interesante la noticia que aparece en *Two Republics* – periódico en inglés publicado en la Ciudad de México– donde se menciona que debido al alto costo de las entradas, la asistencia del público hermosillense fue muy pobre.⁴⁶ En contraste, las presentaciones de zarzuelas por compañías provenientes de otras partes del país sí tenían presencia en las publicaciones periódicas (aunque omitiendo información respecto a la música), y al parecer, eran del gusto del público hermosillense, lo que concuerda con el auge de la zarzuela a nivel nacional durante el Porfiriato, como lo menciona Miranda (2013a). Sin embargo, la redacción de *El Hogar Católico* no veía con agrado estas presentaciones, pues en ellas abundaba “el lenguaje de doble sentido, y las escenas poco decentes é inmorales”,⁴⁷ y de igual manera, *El Centinela* se lamenta que el público prefiera la zarzuela sin dar el merecido valor al drama y la comedia.⁴⁸ Por tanto, se deduce que dicho género era considerado como una diversión superficial, poco culta y peligrosa para las buenas costumbres por un sector de la población, pero era apreciada por el resto del público hermosillense.

Las obras teatrales constituían una práctica importante en la vida artística de la ciudad. Los potenciales contratos, llegadas de compañías de actores y los programas eran anunciados con anticipación en los periódicos. Tras las presentaciones, se publicaban juicios sobre las actuaciones y las reacciones del público además que se auguraba sobre el futuro en la ciudad de la compañía en cuestión. Caso ejemplar es la amplia reseña impresa en *El Centinela* en 1905 sobre los tres días de presentaciones de la Compañía de la Maza que, tras el triunfo del estreno y por los comentarios del público, se les auguró una temporada exitosa donde se presentaron *La Duda* de José Echegaray, *La Mendiga* de Corona, Valladares y Saavedra y *Trapos de Cristianar* de Estremera, entre otras obras.⁴⁹ Sin embargo, es notorio que *El Hogar Católico* reprobaba la asistencia a las representaciones teatrales, pues declaraba que las pasiones inmorales que usualmente sucedían en la

46 “General Mexican News”, 1883, p.4.

47 “Compañía de Zarzuela”, 1905, p. 4.

48 “Teatral”, 1901, p. 4.

49 “Revista Teatral”, 1905.

privacidad del espacio doméstico, en las obras de teatro se presentaban sin descaro en público, y los crímenes y vicios que ahí se contemplaban eran adoptados luego por los espectadores.⁵⁰ Como ya se indicó, durante el trabajo de investigación no se pudo encontrar mención alguna al uso de música en las representaciones teatrales.

Por otro lado, los eventos sociales de estratos medios y altos en espacios domésticos incluían programas para distintos ensambles donde alternaban músicos contratados así como los mismos invitados con habilidades musicales en la práctica conocida como tertulia o *soirée*. Tal es el caso del concierto y baile en honor al gobernador Luis Torres y Amalia Monteverde de Torres realizado en su residencia, mismo que reseña *El Centinela* en 1902. En dicho baile, se presentaron los siguientes números: la obertura *Semiramide* de Rossini a grande orquesta dirigida por Rodolfo Campodónico, además hubo un recitado de una obra de Duque Job⁵¹ acompañado por piano y violín. El mencionado vals *Club Verde* fue interpretado por varias señoritas y señores acompañados por guitarra, fragmentos de *La traviata* de Verdi al piano, una fantasía sobre un tema de *Fausto* interpretada al piano a cuatro manos, y como punto culminante de la reunión, de acuerdo con la reseña, fue recitado el monólogo *El amor o la muerte* del poeta Campoamor.⁵² Posteriormente, la homenajeadada ejecutó al piano una colección de danzas de salón de Ernesto Elorduy, siguiéndole la interpretación al piano de una fantasía sobre la obertura *Semiramide*. Para concluir el concierto, se presentó un trío de violín, piano y flauta por un ensamble compuesto por un invitado, un músico de la orquesta de Campodónico así como por el redactor de la nota.⁵³ Terminado el concierto, prosiguió el baile pero del cual no se da información.⁵⁴ Como en el caso del teatro, el discurso eclesiástico publicado en *El Hogar Católico* reprobaba con duros términos el baile, pues según el semanario, con la sola

50 “El Teatro. Pensamientos dedicados a ciertas madres”, 1904.

51 Pseudónimo del escritor mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895).

52 Ramón de Campoamor, poeta español (1817-1901).

53 En una publicación anterior (del 8 de marzo de 1902) se presenta el programa y se nombra como el tercer miembro del trío a Benigno López y Sierra, mismo que aparece en el directorio de García y Alva (ca. 1907/2005) como bibliotecario del poder judicial del Estado. Por otro lado, de acuerdo con Buchenau (2006) fue director de una escuela de entrenamiento de profesores en Hermosillo y, a partir de esta nota, se supone que fue redactor para *El Centinela*.

54 “El Concierto y Baile en honor. . .”, 1902.

mención de la palabra: “se nubla el Cielo, se entristece el ángel, se regocija el Infierno, Satanás bate palmas con aires de triunfo, se desencadenan los vicios, huye despavorida la virtud, y se estremece y se desquicia el mundo”.⁵⁵ Esta condenación es contrastante con la concepción del baile, sobre todo en las clases dominantes, como modo no sólo de entretenimiento sino también de interacción social –muchas veces la única permitida entre miembros de sexo opuesto– y, cómo es señalado por Caro (2008) y Bitrán (2013) como tonificante benéfico para el cuerpo.

Este cuadro representativo de la actividad musical privada del estrato dominante, vigente desde el siglo XIX, muestra que la práctica de la música de salón era motivo de orgullo y ostentación del gusto de los asistentes y ejecutantes, pues, como lo señala Yael Bitrán, la participación en estas reuniones “servía además para exhibir talentos, belleza y gracia –o la carencia de ellos– entre los asistentes” (2013, p. 133), pues la reunión no sólo servía para el disfrute de la música, sino que cumplía múltiples propósitos sociales. Por ejemplo, se forjaban relaciones comerciales, políticas y personales o se evaluaban posibles amistades o matrimonios, a la vez que fungía como herramienta de diferenciación social al ser una actividad de esparcimiento asociadas a un cierto estrato. Como lo menciona Miranda (2013a), el acceso a la *soirée* estaba restringido a un selecto grupo –que en el caso de la reseña mencionada implicaba el acceso a la residencia del gobernador– además que formaba parte de las prácticas culturales que significaban civilización y alta cultura que las élites periféricas hermosillenses emulaban de aquellas élites centrales de la ciudad de México y que, de acuerdo con Enríquez (2012) eran un intento de legitimación del proyecto ideológico que buscaban instaurar en la sociedad. Por otro lado, la actividad musical controlada se relacionaba con las capacidades emocionales, y el baile, igualmente controlado, con la actividad física, de manera que la tertulia adquiría una dimensión tonificante física y mentalmente en el discurso médico, como lo menciona Guadalupe Caro (2008).

Existe una considerable cantidad de personas nombradas en las reseñas de eventos sociales que ejecutaban instrumentos musicales o cantaban en estas reuniones. De ahí se

⁵⁵ “Ulceras espirituales”, 1904, p. 1.

desprende que la educación musical era accesible para los estratos medios y altos, y seguramente su objetivo era este tipo de eventos sociales, mas no desempeñarse como profesionales de la música. Esto se puede observar en la respuesta negativa que recibió uno de los hijos de José Camou –patriarca de una de las familias acomodadas de la ciudad– al solicitar permiso para estudiar pintura y música durante su estancia en una escuela en los Estados Unidos, pues el patriarca consideraba ese saber como un mero “adorno social” (en Tinker, 2010, p. 386). Si bien se enseñaba música vocal e instrumental en las escuelas públicas y privadas para ambos sexos, no existía una institución especializada en dicho arte por lo que la formación musical se circunscribía a la enseñanza durante la primaria y secundaria, a la educación autodidacta o a la instrucción privada en domicilios.⁵⁶

Según Ernesto Camou y Horacio Lagarda (1997), los músicos sonorenses de inicios del siglo XX se formaron por medio de la enseñanza directa y práctica de profesores de música y directores de banda llegados al estado durante el siglo XIX cuyo bagaje cultural era la música de arte occidental, hasta que el contacto con expresiones de la música estadounidense (situado por los autores mencionados a finales de la década de 1920) introdujo prácticas cercanas al jazz, como el empleo de piano, banjo o contrabajo en los ensambles locales. Por otro lado, en la historiografía regional sobre la música en el periodo posrevolucionario sí es posible observar la presencia de prácticas musicales nuevas o consideradas periféricas, como la música en los bares o en la zona de tolerancia, cosa que no sucede en la historiografía del Porfiriato pues, de acuerdo con Uribe (1992), las crónicas suelen ignorar por completo, o bien sólo dar datos escuetos de lo acontecido en las áreas periféricas de la ciudad.

Por último, la existencia de un mercado consumidor de partituras e instrumentos –y por tanto una estructura de enseñanza-aprendizaje y un grupo considerable de personas con suficiente poder adquisitivo que sostenía dicho consumo– se puede evidenciar en los anuncios de establecimientos comerciales que ofrecían instrumentos musicales y un amplio

⁵⁶ Tanto Rodolfo Campodónico como José María Mendoza son nombrados como profesores de música en las publicaciones periódicas. Este último aparece como profesor de música en el directorio comercial realizado por Federico García y Alva (ca. 1907/2005).

repertorio de música.⁵⁷ Incluso la casa A. Wagner y Levien de la Ciudad de México ofrecía gratuitamente su catálogo de instrumentos y música impresa por medio de publicaciones comerciales en periódicos de la ciudad.⁵⁸ Como ya se ha mencionado, los músicos presentes en la ciudad se dedicaban a la instrucción privada así como en las escuelas, tanto religiosas como laicas, que ofrecieran materias de música como se muestra en el programa para enseñanza primaria religiosa publicado en *El Hogar Católico* en 1905⁵⁹ y como lo menciona Bustamante (1998). Este mismo fenómeno se puede observar en otras geografías y temporalidades; es ilustrativa la mención que hace Terán acerca de la gran cantidad de pianos existentes en Altar⁶⁰ en las décadas finales del siglo XIX, que la autora ubica en el orden de ciento veinte en una población de dos mil habitantes (2010, p. 34).

Las expresiones artísticas en la ciudad de Hermosillo en la primera década del siglo XX siguieron los patrones establecidos por el gusto educado y culto de la Ciudad de México, además que se replicaron prácticas comunes como la música en los paseos dominicales, la música de salón o los conciertos cívicos. De igual manera, la familiaridad con ciertos estilos musicales proveía a las personas de la capacidad de utilizar códigos culturales compartidos por un grupo social determinado. Dicha familiaridad servía como diferenciador de aquellos grupos que no tenían acceso a esos códigos y sus significados y ubicaba a quienes sí los poseían en una relación de poder por la cercanía con las ideas de civilización, cultura burguesa y los valores emanados de la sociedad porfiriana central, “de la crema y nata de la ciudad capital” (González, 2009, p. 672).

57 “La Ilustración”, 1904, p. 4. *El Hogar Católico*.

58 “Gratis”, 1904, p. 3. *El Hogar Católico*.

59 “Para los primeros años”, 1905, p. 2. *El Hogar Católico*.

60 Población localizada al noroeste de Hermosillo, en la parte central del Desierto de Sonora.

2.2 Catedral de la Asunción.

2.2.1 Historia.

La antigua diócesis de Sonora abarcaba en su totalidad los estados de Sonora y Sinaloa pero, de acuerdo con Enríquez (2012), el 24 de mayo de 1883 fue limitada territorialmente al estado de Sonora, y se creó la diócesis de Sinaloa para cubriera esa entidad. Esta reorganización se debió a la necesidad de contar con un gobierno eclesiástico más eficiente que no englobara extensiones tan amplias de terreno, así como parte de una reforma estructural general por parte de la Iglesia. La sede episcopal fue instaurada provisionalmente en el templo parroquial existente en la ciudad de Hermosillo (mismo que databa de tiempos coloniales y que se encontraba en mal estado), a reserva de que el obispo designado decidiera al respecto cuando tomara posesión de la diócesis, evento que ocurrió hasta el 24 de febrero de 1884.

Coincidente con el periodo de esta investigación, se ubican dos gobiernos eclesiásticos. El de Herculano López de la Mora (decimosegundo obispo de Sonora, segundo de acuerdo a la redistribución de la diócesis) que comprendió desde 1887 hasta 1902 y el de Ignacio Valdespino que se ubicó entre 1902 y 1913, tras el cual la diócesis entró en un periodo de sede vacante hasta 1919.

La diócesis de Sonora enfrentó varios problemas desde su conformación como entidad separada de Sinaloa. Una de ellas fue la carencia de recursos tanto humanos como económicos. Dicha escasez se vio manifestada en la ausencia de un templo apropiado para ser la catedral, de un seminario así como de un cabildo.

Una característica importante de la actividad eclesiástica en Sonora fue la situación periférica en la que se ubicó respecto a prácticas comunes a las iglesias de territorios centrales. Dicha situación condujo a algunas irregularidades entre las que se encuentran la ya mencionada ausencia de cabildo –característica que ha mantenido durante toda su historia–, la omisión en el cobro del diezmo a los fieles, pues de acuerdo con Enríquez (2012) en Sonora no era costumbre pagar dicho tributo ni aranceles por los servicios religiosos –incluso el delegado apostólico, elegido desde la Santa Sede para ejecutar el

decreto de división de la diócesis, mandó que se regularizara el cobro del diezmo ya que la diócesis no contaría con ninguna otra fuente de manutención más que el sustento proveniente de la feligresía (Molina, 1982). Y por último, la ausencia de una *schola cantorum* o escuela de música sagrada que proveyera de cantores idóneos para el coro catedralicio. Estas carencias son evidenciadas en la segunda carta pastoral del obispo López de la Mora donde se pregunta:

¿en donde están los réditos abundantes, las oblaciones y legados piadosos, para construir la Catedral, para instituir y dotar el Cabildo eclesiástico, para fundar y sostener el Seminario y para la congrua del Obispo? Nada de esto existe; y mientras esto suceda, tenemos derecho de reclamar el pago de los diezmos, porque la costumbre que se alega para no pagarlos no puede ser racional (1887).⁶¹

Existe inconsistencia en las fuentes sobre la gestión y fecha exacta de inicio de la construcción de la catedral de la Asunción. Por ejemplo, Lian Karp (1987) sitúa el periodo de construcción de la catedral desde 1777 hasta 1907, mientras que F. T. Dávila (1894) menciona que Hermosillo cuenta con una catedral con altas torres, lo que indica que para la fecha de publicación de su libro *Sonora Histórico y Descriptivo*, esta ya estaba concluida. Sin embargo, Enríquez (2012) menciona que no fue hasta el gobierno de López de la Mora que comenzó la construcción, y sitúa la fecha en los últimos años del siglo XIX. Esto concuerda con una publicación de *El Hogar Católico* en 1903 que indica que sólo a dicho obispo se debe la construcción de la catedral.⁶² Según Molina (1983) fue Herculano López quien impulsó de manera decidida los trabajos de construcción pero sin especificar si fue él quien los inició.

Por otro lado, existe información que remonta los inicios de la construcción a mediados del siglo XIX, antes del gobierno de López de la Mora. *El Hogar Católico* de Durango menciona como fecha de inicio de edificación el 8 de mayo de 1857.⁶³ Información semejante la proporciona *El Hogar Católico* de Hermosillo en 1908, donde se

61 Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Hermosillo. Sección *Administración Gobierno*, Serie *Magisterio episcopal*, expediente 2, foja 19).

62 “Día de muertos. Dos Ilustres Muertos en Hermosillo”, 1903.

63 “La catedral de Hermosillo”, 1905.

menciona que la edificación de la catedral concluyó después de cincuenta años de labores,⁶⁴ lo que ubica el inicio de la construcción en la mitad del siglo XIX. Dicho cálculo se acerca a lo mencionado por José Francisco Velasco en 1850 que, a instancias del párroco y una vez reunidos los fondos para construir una iglesia mayor dado que ya se encontraba en mal estado, los trabajos fueron detenidos tras la cimentación y no había sido posible reanudarlos. Lo que se puede saber con certeza es que la catedral concluyó su construcción en 1908 cuando se bendijo la última piedra de la torre faltante en una ceremonia solemne reseñada en *El Hogar Católico*.⁶⁵

Independientemente de las discrepancias en el origen de la construcción, se observa un proceso largo y complejo que refleja que la vida de la catedral estuvo sujeta a una serie de circunstancias locales y a la condición de la diócesis de iglesia periférica. Estas características se han evidenciado durante gran parte de su historia, desde sus inicios al necesitar del sustento económico por parte de la sociedad hermosillense, hasta la dependencia en la misma sociedad para contar con personal para ciertas funciones como el cabildo o el coro.

2.2.2 Posición simbólica y relación de la catedral con la clase dominante

La dependencia de la catedral de la sociedad para obtener recursos financieros, en particular de los grupos sociales con posibilidades de proveerlos, se puede observar en los esfuerzos para la construcción mencionados en algunas notas periodísticas. Ya desde 1890, el periódico estadounidense *El Fronterizo* menciona la existencia de una comisión integrada por damas de alta sociedad, cuyo objetivo era la recaudación de recursos que permitieran la continuación de los trabajos de construcción de la catedral. Dicha comisión incluso recurrió con éxito a Ramón Corral –en esa fecha era gobernador de Sonora– quien contribuyó de manera significativa.⁶⁶ Respecto al mismo tema, en una nota de *El Hogar Católico* de 1907 se menciona un grupo de damas que presentaron al obispo un donativo

64 “Religioso”, 1908, p. 3.

65 “Religioso”, 1908.

66 “Carta de Hermosillo”, 1890.

para la construcción del mencionado templo.⁶⁷ A partir de esta relación de interdependencia, la catedral, así como la capilla episcopal, se convirtieron en los templos por excelencia para las celebraciones religiosas sociales de la clase dominante, pues las autoridades eclesiásticas dependían de los recursos de particulares para subsanar las carencias económicas de la diócesis.

La relación de la catedral con las clases dominantes se aprecia en las reseñas de *El Hogar Católico* en las referencias a los asistentes, donde se suelen encontrar menciones de la presencia de los sectores más distinguidos de la sociedad en la catedral de la Asunción o incluso, en la capilla personal del obispo. Caso notable es la boda celebrada en la capilla episcopal entre el diputado Francisco Escalante y María Escobosa, cuyos padrinos fueron el vicepresidente Ramón Corral y su esposa Amparo E. de Corral.⁶⁸ Sobre este tema, la estimación social de la clase dominante se evidencia por los adjetivos utilizados. Por ejemplo, durante las celebraciones de Semana Santa de 1904, se efectuó en dicha capilla un retiro para señoras y señoritas que la redacción califica como “de lo mejor de la sociedad”.⁶⁹ En el mismo semanario se menciona que la concurrencia a las festividades en la catedral en honor a la Virgen de Guadalupe fue “de lo más selecto y granado de la culta sociedad”.⁷⁰ De igual manera, el empleo de adjetivos que denoten los ideales de la clase dominante concuerda con la representación de las élites como modelos de elegancia y alta cultura. Tal es el caso de la reseña de la Semana Santa de 1903 de *El Hogar Católico*, que menciona que la inmensa mayoría del pueblo acudió a las celebraciones “uniéndose á todo lo más granado que en cultura y posición social tiene Hermosillo,”⁷¹ donde se aprecia la división y las características de dos grupos sociales: el pueblo y “lo más granado”.

Durante el gobierno eclesiástico de Ignacio Valdespino, la catedral recibió un fuerte impulso manifestado en la adquisición de objetos para el culto, además de ser la década en la que se concluyó su construcción. El día 6 de febrero de 1903 se bendijo una custodia de

67 “Limosna para las obras de catedral”, 1907.

68 “En la Capilla Episcopal”, 1904.

69 “La Semana Mayor”, 1904, p. 1.

70 “Religioso”, 1903, p. 3.

71 “La Semana Santa en Hermosillo”, 1903, p. 1.

oro y piedras preciosas fabricada en Nueva York,⁷² como lo menciona Enríquez (2012), se compró una estatua de la Virgen de la Asunción –de quien la catedral toma el nombre–, misma que fue traída de Europa por la esposa del entonces vicepresidente Ramón Corral, y fue bendecida en un evento apadrinado por Luis Torres, entre algunas damas y caballeros del estrato dominante. De acuerdo con Enríquez (2012), es notoria la importancia que el obispo Valdespino concedía al lujo del templo y a la fastuosidad de las celebraciones.

La decoración del templo para las celebraciones dependía de aportaciones externas al obispado. Tal es el caso de las celebraciones marianas del mes de mayo de 1903, cuando el ornato para la capilla episcopal se distribuyó entre las principales familias que proveyeron “positivo lujo y esplendor” para el altar donde “había ese santo derroche (...) y armónicas combinaciones que solo el buen gusto mujeril puede producir”.⁷³ De igual manera, la música jugaba un papel importante en las celebraciones religiosas como se puede observar en el esmero de *El Hogar Católico* en describir con detalle la actividad musical en algunas publicaciones (aunque esto suele ser inconsistente, como se verá más adelante), así como en el esfuerzo reconocido que suponía preparar repertorios de la música de arte occidental tanto para el director como para los cantantes, personas con “bien escaso estudio pero con una voluntad crecidísima”.⁷⁴ Caso ejemplar es la reseña de la misa celebrada en honor de la purificación de María, donde el coro y orquesta fueron dirigidos por José María Mendoza y además se mencionan a los integrantes del coro así como varios detalles musicales:

El coro con acompañamiento de Orquesta, fué hábilmente dirigido por el inteligente y distinguido Prof. D. José M. Mendoza, y desempeñado por las muy respetables damas Dña. Eladía L. de Rodríguez, Anita O. de Fort y Josefina V. de Monteverde; por las bellas y distinguidas Sritas. Susanita Astiazarán, Carmen Estrella, Concepción Hernández y Julia Rodríguez; y por los correctos y apreciables jóvenes D. Remigio González, Alfonso Echeverría y Manuel de la Fuente.

La misa que se cantó, fué la del célebre Maestro Rossi, distinguiéndose muy especialmente,

72 “Religioso, 1903, 14 de Febrero, pp. 2-3.

73 “El mes de María en esta ciudad”, 1903, p. 3.

74 “Semana Santa”, 1903, p. 2.

la respetable dama Dña. Eladia L. de Rodríguez en el solo: *Laudamus te*, que con su armoniosa y delicada voz recreó nuestros oídos. Después, el jóven D. Alfonso Echeverría, desplegando su bien educada voz de barítono, conmovió vivamente á todos los fieles en sus solos: *Domine, Deus* del gloria, y el *Incarnatus* del Credo. También la distinguida Srita. Julia Rodríguez, desempeñó á la perfección el solo *Qui tollis peccata*. Merece muy especial mención también, el Terceto del *Quoniam*, desempeñado primorosamente por la distinguida dama Doña Anita O. de Fort, por la bella Srita. Carmelita Estrella y el jóven D. Manuel de la Fuente. (...) Durante el Ofertorio, la orquesta ejecutó una bonita Obertura. (...)

A las 4:30 P.M. dió principio el ejercicio del Santo Rosario, cantando por la distinguida Señora Celia L. de Mazón, y las simpáticas Señoritas Susanita Astiazarán y Dolores Varela, y el jóven Manuel de la Fuente, acompañadas al piano y violines respectivamente por la distinguida Señora Josefina de Monteverde y los jóvenes Felipe Seldner y Abel Rubio.

A continuación se entonó la *Salve*, que fué cantada por la bella Señorita Carmen Estrella. [énfasis en el original]⁷⁵

Dicha importancia también se ve reflejada en la compra de un armonio para la capilla episcopal que fue traído de Estados Unidos en 1904,⁷⁶ así como en la de un órgano tubular fabricado por E. F. Walcker & Co. y comprado a A. Wagner y Levien en 1910 por \$8,300 pesos para la catedral de la Asunción.⁷⁷ A diferencia de algunas donaciones para la catedral que se publicaban, no ha sido posible encontrar información sobre la manera en la que se sufragó la compra del armonio y del órgano E. F. Walcker.

Además del estatus de la catedral de la Asunción como templo principal de la diócesis desde donde el obispo dirigía espiritualmente a su grey, esta conformaba junto con el palacio de gobierno, el primer cuadro de la ciudad, es decir, el punto original de la antigua Villa del Pitic fundada en 1783, así como el centro institucional donde residían los

75 “Esplendida Fiesta”, 1904, p. 3.

76 “Mejora”, 1904, p. 3.

77 El contrato de venta se encuentra en el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Hermosillo, serie 16, expediente 57. Por otro lado, en el inventario realizado en la catedral el 5 octubre de 1917 (ubicado en el mismo fondo, serie 16, expediente 89, legajo 8), se mencionan un órgano en mal estado así como un órgano con motor eléctrico, pero no hay mención de ningún otro instrumento así como de algún archivo musical. Hasta el momento no existe indicio de que alguno de esos órganos pudiera haber sido aquel adquirido en 1910 de A. Wagner y Levien, o el armonio de la capilla episcopal mencionado anteriormente, además de que actualmente no existe en la catedral ninguno de ellos.

poderes espirituales y terrenales del estado. Entonces, la catedral se localizaba geográfica y simbólicamente en una posición central en la entidad y la ciudad desde el punto de vista religioso por las condiciones ya mencionadas, y desde el punto de vista social porque era el principal templo del estado. Por ello, su ubicación en Hermosillo ayudaba a legitimar la afirmación de la ciudad como capital frente a posibles contendientes. Además, al estar situada en el cuadro central de la ciudad creaba una relación de poder y estatus frente a templos y áreas periféricas.

La posición central que la catedral tenía en la ciudad está presente a lo largo de las reseñas de las actividades religiosas en la ciudad. Acerca de las festividades en honor a la Virgen de Guadalupe de 1903, *El Hogar Católico* menciona que se celebraron con desigual suntuosidad “Desde nuestra hermosa Catedral hasta el más humilde de nuestros templos”,⁷⁸ ubicando a la sede diocesana en el polo opuesto de lo humilde. Dicha desigualdad se aprecia en las reseñas de las festividades realizadas en la capilla de Nuestra Señora del Carmen, el *otro* templo de Hermosillo, donde las celebraciones son austeras, la música tiene escasa o nula presencia, es necesaria la colectivización de los gastos y no hay mención de distinguidas señoritas ni de alta sociedad. Tal es el caso el 21 de marzo de 1903 donde se reseña una celebración en la catedral con los detalles acostumbrados –“con toda la solemnidad y majestad del culto católico”⁷⁹– misma que ocupa una columna entera. Acerca de la capilla del Carmen sólo se menciona somera y fugazmente que “También en la iglesia del Cármen se celebró otra solemne función á las 11. A. M. habiendo predicado el mismo Padre Izaguirre”.⁸⁰

Según Molina (1983), la capilla del Carmen –cuya construcción fue concluida en 1841, hecho que la coloca como anterior a la catedral de la Asunción– fue propiedad de una de las familias acaudaladas de la ciudad quien también se encargaba de su manutención, pero permitía el culto público en ella. Dado que este templo no era propiedad de la Iglesia diocesana, es probable que no gozara del ambiente de prosperidad que se observaba en la catedral. Por otro lado, como lo indican Ignacio Lagarda, Manuel Vázquez y Jorge Luis

78 “Religioso”, 1903, 19 de diciembre, p. 3.

79 “Religioso”, 1903, 21 de marzo, p. 1.

80 “Religioso”, 1903, 21 de marzo, p. 1.

Noriega (2009), dicho templo se ubicaba en la periferia occidental de la ciudad, donde más allá sólo había campos de cultivo, aunque a un costado del concurrido parque Ramón Corral. Tratando otro templo de la entidad, es significativa la descripción que menciona Uribe (1992) de las festividades de 1905 en honor a la advocación mariana patrona del poblado de Villa de Seris⁸¹ donde se menciona que las familias hermosillenses se abstuvieron de acudir a dichas fiestas debido a que supuestamente eran frecuentadas por prostitutas. En este caso, la concurrencia, no tanto la ubicación del templo, era razón para que la gente de la culta sociedad evitara ese espacio.

Entonces, la catedral de la Asunción se presentaba como templo apropiado por las familias de la élite política-mercantil de la ciudad, de quienes dependía, a la vez que estas obtenían a cambio legitimación frente a una sociedad a la que buscaba imponer un proyecto ideológico. De igual manera fungía como centro de la ciudad en el aspecto religioso y social por su condición de sede episcopal, por su vinculación con el estrato dominante, y por su representación como principal templo que acreditaba no solo “la fe religiosa de un pueblo, sino la cultura y gusto por las obras de arte”.⁸² Según Enríquez (2012), la cercanía entre los poderes políticos y la Iglesia sonoreense proveyó beneficios mutuos: la Iglesia se favorecía material y económicamente de dicha cercanía así como del ambiente de prosperidad, mientras que la clase política obtenía estatus y legitimación haciendo eco de la política nacional de Porfirio Díaz de mantener relaciones amistosas con el clero. Como se ha observado, esta relación con la clase dominante se manifestaba en el discurso público así como a través de los signos visibles y sonoros cuya presencia eran símbolo del buen gusto, “positivo lujo y esplendor” así como de “santo derroche”, propios de lo más distinguido de la “culta sociedad”.

81 Población ubicada, en ese entonces, en las inmediaciones de Hermosillo al punto que su templo a veces es incluido entre los templos de la ciudad a pesar de que dicho poblado pertenecía a otro municipio.

82 “Importantes documentos”, 1907, 9 de febrero. *El Hogar Católico*, p. 2.

Capítulo 3. La música del archivo Mendoza

Las fuentes musicales de esta investigación fueron las obras contenidas en el archivo de José María Mendoza, y las referencias obtenidas a través de las reseñas sociales de las publicaciones periódicas de la entidad. Las piezas musicales del archivo Mendoza comprenden obras tanto sagradas como profanas. Aquellas sagradas provienen en su mayoría de la manufactura de un mismo copista y, aunque se encuentran obras de escritura diferente, estas contienen indicios de proceder de otras localidades y temporalidades, como es el caso de la obra *Vigilia de Difuntos* de Joaquín Luna, fechada en 1870 en la Ciudad de México, o de la obra *Virgen del Cielo* de Angel M. Miranda, fechada en 1924 en la ciudad de Nogales, Arizona, Estados Unidos.

3.1 Obras sagradas

Las obras sagradas pueden dividirse por su posición y función dentro de la liturgia católica romana –rito donde se desarrollaba la práctica musical del coro catedralicio de Hermosillo–, en aquellas destinadas al ámbito litúrgico (específicamente la Misa y el Oficio Divino) y al paralitúrgico (obras de diversa índole destinadas a su uso en devociones o celebraciones religiosas fuera de las ya mencionadas), pero cuya música sigue perteneciendo a la categoría de música sagrada, y su uso seguía siendo dentro del espacio catedralicio o en la capilla episcopal.

3.1.1 Obras litúrgicas: Misa y Oficio Divino.

El elemento principal de la liturgia católica es la celebración llamada Misa, donde se reproduce el sacrificio de Cristo en la cruz así como la transustanciación del pan y del vino en su cuerpo y sangre, dogma central de la religión católica. De ahí la necesidad de un discurso sobre la música destinada al servicio religioso más importante del ritual católico (aún cuando, como se ha mencionado, dicho discurso ha presentado sus discontinuidades). Los textos utilizados para la misa se dividen en Ordinario y Propio, definiéndose los primeros como aquellos textos inalterables que están presentes en generalmente cualquier

misa, y los segundos corresponden a aquellos textos que varían dependiendo de la festividad o del día en el que se celebre.

Dentro del archivo Mendoza se encuentran partituras de seis misas. Los compositores que se nombran son Luigi Rossi (1597-1653), Pedro N[olasco] Inclán (1853-1900), M[ichael] Haller (1840-1915), Lorenzo Perosi (1872-1956), J[acques] L[ouis] Battman (1818-1886), Jeremías Piazzano (1841-1921) y A. Dierick. De estas, sólo las misas de Piazzano y Dierick se encuentran completas. De la misa de Rossi sólo se cuenta con la parte completa para bajo, pero para tenor segundo y primero únicamente están algunas partes de la misa, faltando también una posible parte instrumental. De la misa de Pedro Inclán (*opus 1*) se hallan partes para soprano o tenor, contralto y bajo, pero estas sólo comprenden las partes Kyrie y Gloria faltando el resto de la misa; sobre la misa de Michael Haller –titulada *Misa 4a á dos voces iguales*– sólo se pudo localizar la parte para una voz primera sin especificar la tesitura. De Lorenzo Perosi únicamente está la parte para tenor de la *Missa in Honorem Beati Caroli*, estando ausentes las partes para bajo y órgano. Por último, de Battman se cuenta con las partes para contralto y soprano de la *Misa a dos voces iguales (opus 336)*, sin embargo falta el acompañamiento instrumental. Debido a lo mencionado, se considerarán sólo las misas del archivo Mendoza que se encuentren completas.

La primera de ellas es de Jeremías Piazzano compositor italiano de óperas y de música sacra. Estudió piano y composición en el Conservatorio de Milán, de acuerdo con Ambiveri (1998). En una publicación religiosa titulada *Boletín Salesiano* de 1895, se le menciona como director de capilla de la catedral de Vercelli, en el norte de Italia.⁸³ La misa titulada *Misa a solo y coro de una y dos voces* es una obra para dos solistas y coro al unísono con acompañamiento de instrumento de teclado sin especificar, aunque en la escritura se aprecia un austero estilo contrapuntístico a cuatro voces y algunas notas pedales largas (que llegan a alcanzar hasta doce tiempos en los compases 111 al 114), lo que lleva a pensar que pudo haber sido escrita para órgano, además, esto la remite al “estilo severo,

83 “Primer Congreso Internacional Salesiano” (1895), p. 101.

conveniente y en todo semejante al estilo propio de órgano”⁸⁴ mencionado en *TLS*. La misa está dividida en las secciones tradicionalmente usadas en la composición de misas, incluso en las divisiones internas de cada una de las partes, como el “Quoniam tu solus sanctus” del Gloria o el “Et in incarnatus est” del Credo.

A pesar de que el tratamiento conservador del material textual y de la escritura contrapuntística sobria en el instrumento podrían insinuar una obra de corte ceciliano, la construcción de las líneas vocales, si bien fundada en la rítmica del texto, presenta un interés melódico y rítmico de carácter meramente musical por la repetición y variación de motivos melódicos que la alejan del ideal purista de las melodías inspiradas en la polifonía denominada “clásica” o del estilo de Palestrina. La presencia de ornamentos vocales como staccatos, apoyaturas o saltos melódicos considerables, remiten las melodías al estilo operístico que *TLS* consideraba incompatible con la música sagrada. En el Kyrie, en el compás 36, es notoria la presencia de un silencio de corchea con calderón que detiene un fraseo rítmico ágil y además interrumpe el texto para concluir con un último *eleison*. La armonía hace un uso frecuente de apoyaturas o progresiones armónicas cromáticas, a la vez que introduce acordes extendidos de novena y oncena que crean la sensación de un ámbito tonal más amplio, y permiten acercar la obra a la música de arte occidental del siglo XIX aunque con un estilo melódico sencillo. Al respecto, en la publicación quincenal jesuita *La Ciudad de Dios* de 1910 se da una reseña sobre el compositor que califica sus obras como sencillas pero expresivas que provocan sentimiento religioso y de calidad artística media “cosa que agradecerán la mayor parte de los directores musicales de coros, y en lo que presta un buen servicio al arte religioso”.⁸⁵

La siguiente misa es del compositor denominado A. Dierick acerca del cual no ha sido posible ubicar información. La *Misa a dos voces iguales* de Dierick (que en realidad está escrita para dos solistas y coro) comparte un tratamiento austero de las líneas melódicas, incluso de los solistas, pero al igual que la misa de Piazzano, el interés y diseño musical no cede a la supremacía del texto, que era lo que se buscaba en las reformas

84 Pío X, 1904f, p. 1.

85 “Bibliografía” (1910) p. 338.

establecidas para la música sagrada. Además, los ámbitos tonales son más desarrollados y variados al hacer un uso más frecuente de cromatismos, armonías extendidas y acordes alterados que la obra anterior. De igual manera, el uso de notas pedales extendidas (diez tiempos en los compases 55 al 56 del Credo) permite suponer que el acompañamiento instrumental está diseñado para el órgano o inspirado en él a pesar de no estar especificado.

Otra práctica litúrgica es aquella conocida como Oficio Divino, de la cual se encuentran algunas partituras dentro del archivo Mendoza. Esta práctica fue diseñada para realizarse a lo largo del día según las horas canónicas (oficios) establecidas durante la Edad Media. En ella se realiza la lectura de salmos con sus respectivas antífonas (breves oraciones precedentes a los salmos), así como de textos religiosos, himnos y oraciones varias. Dicha práctica puede ser realizada individualmente o en conjunto, y en los días correspondientes a festejos solemnes o por circunstancias especiales, se puede dar realce a la solemnidad de la acción por medio del canto coral de las antífonas, salmos o himnos. La razón por la que el Oficio Divino se encuentra entre los ritos litúrgicos es que los textos utilizados ya están determinados para todo el año y, al igual que los textos de la misa, no deben ser alterados, omitidos o añadirseles otros textos que los ya establecidos.

Respecto a lo que se menciona en *TLS* sobre el Oficio Divino, se considera que al pertenecer a una acción litúrgica, deben aplicarse los preceptos señalados para la música sagrada. En particular, que el canto de las partes del Oficio Divino debe ser en latín y utilizando canto llano, aunque permite la utilización de canto figurado y música instrumental en solemnidades.

En el archivo Mendoza se encuentra tanto música para algunos oficios como partes de oficios. Entre estos, hay para una sola voz y de acuerdo a un modelo del canto llano, siguiendo los cánones establecidos en *TLS*, así como obras para varias voces en un estilo reminiscente de la música teatral del siglo XIX. Tal es el caso del *Tercer responsorio del segundo nocturno*⁸⁶ del Oficio de Difuntos compuesto por Giovanni Battista Grifoni,⁸⁷ que

86 La Vigilia (o también llamado Oficio Nocturno) se dividía en tres nocturnos, siendo el tercero aquel donde se rezaba el Oficio previo al amanecer.

87 Compositor italiano probablemente activo en la segunda mitad del siglo XIX. La única información encontrada sobre dicho compositor son algunas obras registradas en el catálogo único de las bibliotecas italianas (ICCU por sus siglas en italiano, consultado en <http://www.iccu.sbn.it/opencms/opencms/it/>)

tiene la característica de no seguir un modelo del canto llano, siendo una obra contrapuntística con melodías elaboradas para una voz en clave de Sol y otra en clave de Fa. Por otro lado, la repetición de frases del texto contraría lo estipulado en *TLS* sobre dicho tema. Al respecto, es notorio el *Responsorio 2o de Ntra. Sra. D Guadalupe* donde los últimos veintinueve compases de la elaborada parte de solista de barítono (la única parte de esta obra existente en el archivo) se basan en la repetición constante de la frase *pulchra ut luna, electa ut sol*.⁸⁸ En el caso de la obra *Subvenite Santi Dei* (obra para el Oficio Divino en favor de algún difunto y de la que no se menciona el compositor) sí se cuenta con la partitura para tres voces (dos voces superiores en clave de Sol y una inferior en clave de Fa) y acompañamiento para instrumento de teclado sin especificar. También se cuenta con la partitura completa del *Responsorio 3º del 2º Nocturno* del Oficio de Difuntos (de autor sin especificar para tenor y barítono con acompañamiento de órgano) y del *Responsorio 3º del Tercer Nocturno*, para dos voces (una en clave de Sol, otra en clave de Fa) y acompañamiento para órgano por las indicaciones de pedal y sugerencias idiomáticas en la escritura (como acordes de varias notas en ambas manos y una nota grave alejada). En dichas obras es notoria la influencia de la música teatral denunciada en *TLS*, tanto en las melodías (sobre todo las de solista) como en algunos fragmentos del acompañamiento.

Como ejemplo de lo anterior sirvan los compases 19 al 23 de *Subvenite Santi Dei* donde se pueden apreciar escalas ornamentales en el acompañamiento, y en las voces, a intervalos de tercera y sexta, es posible observar líneas vocales con fragmentos cromáticos y de interés rítmico y melódico (Figura 1).

donde se menciona la fecha tentativa de publicación de algunas de sus piezas por la editorial Ricordi.
88 Hermosa como la luna, escogida como el sol.

Figura 1. Compases 19 al 23 de *Subvenite Santi Dei*.

qui vo - ca - vit te et in si - num in si - num

qui vo - ca - vit te et in si - num in

A - bra hae An - ge li de du can

si num in si - num A - bra hae

Como obras del Oficio Divino del archivo Mendoza cercanas a los ideales de *TLS* se encuentran la obra con el título *Vísperas [para la] Festividad de la Sma. Virgen*,⁸⁹ que contiene la parte vocal para las antífonas de cinco salmos así como una antífona para el Magnificat (oración tomada de la Biblia, relacionada estrechamente con las festividades marianas). En esta categoría también se ubican las primeras vísperas del oficio *In Assumptione Beatæ Mariæ Virginis* –para la festividad de la ascensión de la Virgen María que acontece el día 15 de agosto–, donde incluso se especifican las escalas modales utilizadas, las secciones para el entonador, así como los modelos de elaboración melódica

⁸⁹ La Víspera se rezaba al atardecer. Las festividades importantes tenían dos vísperas, la de la tarde del día anterior, llamada víspera primera, y la propia del día de la festividad, llamada víspera segunda.

del fin de los versos de los salmos. A diferencia de la obra anterior, esta sí incluye acompañamiento para instrumento de teclado especificado como órgano en algunas secciones, así como la melodía completa para los salmos. Es de notar que en el acompañamiento de teclado de ambas obras se emplean recursos de la armonía tonal como la alteración de notas fuera de la escada modal para poder conformar una cadencia perfecta, alejándose entonces del modelo del canto llano. De igual manera la notación utilizada es moderna, pero empleando únicamente valores rítmicos de blanca y redonda excepto en algunas escalas del acompañamiento de órgano. Caso especial es la obra *Visperas in festo Corporis Christi* –para la festividad del Cuerpo de Cristo–, donde la melodía emplea valores rítmicos variados (negra, corchea y blanca) y no incluye el acompañamiento del órgano. En todas estas obras se aprecia una transcripción, aunque inexacta, de modelos del canto llano tomado de los ya mencionados manuales de Solesmes así como elementos que remiten las obras al ideal de música expuesto en *TLS*.

Como podemos apreciar en los compases 1 al 3 del Magnificat mencionado en la figura 2, la utilización de valores que creen sólo sonidos largos y cortos en la voz acercan la melodía al canto llano, pero en el acompañamiento de órgano la alteración de notas resultante de la armonía tonal utilizada (Si bemol y Do sostenido como notas propias de Re menor) y los escalas ornamentales proporcionan una sonoridad alejada de la armonía modal del mismo canto llano.

Figura 2. Compases 1 al 3 de *Magnificat*.

ton. 1° - Fin 1°

Otro verso.

Psalmo

Ma gni - fi - cat * a ni ma me - a Do - mi - num Et ex sul ta vit Spi - ritus me us -

Organo

Acerca de la interpretación de canto en la práctica del Oficio Divino en Hermosillo, el *Hogar Católico* menciona que el 27 de julio de 1903 se celebraron honras fúnebres por la muerte del papa León XIII, donde se cantó el invitatorio de la Vigilia (probablemente del oficio de difuntos).⁹⁰ De igual manera, en la festividad de la Purificación de la virgen María de 1904 se cantaron las Vísperas de dicha celebración,⁹¹ y el 28 de mayo de 1908 se cantó la Nona⁹² para la festividad de la Ascensión de Cristo.⁹³ Esto muestra que el Oficio Divino se realizaba de manera pública en Hermosillo y era parte de las solemnidades religiosas en la catedral. Sin embargo, en estas reseñas no se mencionan detalles sobre la música utilizada, pero se puede deducir, por las obras del archivo Mendoza, que existió la práctica de interpretar la música para dicho acto tanto en versiones relativamente cercanas a *TLS*, así como en versiones reminiscentes de la música de arte occidental de moda en la época.

3.1.2 Obras paralitúrgicas: Misterios

Una parte significativa de las obras sagradas contenidas en el archivo Mendoza son aquellas llamadas *misterios*. Estos resaltaron por el hecho de que presentaban influencias de la música de arte occidental en boga en el Porfiriato, y sus características musicales eran compartidas por muchas otras obras del Archivo. Los misterios contienen temática sacra, tratándose el texto sobre alguna advocación de la virgen María o Jesucristo, y se consideran obras paralitúrgicas debido a que sus textos no pertenecen al grupo de textos fijos de los ritos católicos, razón por la que además estas obras no utilizan el latín sino el castellano, encontrándose en una posición jerárquica inferior respecto a las obras de los ritos litúrgicos propiamente.

Respecto al título *misterio*, es posible relacionar estas obras con la división que se hace de la vida de Jesucristo o de la virgen María en episodios llamados de la misma manera, episodios que dan forma a la práctica ritual dedicada a la virgen María denominada *Rosario*⁹⁴. Ciertamente, el nombre de algunas de las obras llamadas *misterio* corresponden

90 “Honras fúnebres”, 1903.

91 “Esplendida fiesta”, 1904.

92 Oficio realizado a la novena hora después del amanecer.

93 “En catedral”, 1908.

94 El Rosario es tanto la práctica como el objeto en forma de collar con cuentas utilizado para contabilizar el

con dichos eventos como es el caso de la obra *Misterio Doloroso*, de autor no especificado. También la obra *Misterio Doloroso á dos voces*, igualmente de autor desconocido, y *Madre llena de dolores* (con subtítulo “Misterio á tres voces”) de Manuel de la Fuente.⁹⁵ También es posible relacionarlas con los misterios del Rosario a partir de sus textos: las obras *Misterio Doloroso á dos voces* y *Madre llena de dolores* comparten la misma letra donde se hace la petición que la virgen María permita al suplicante entregar el alma a Dios.⁹⁶ De igual manera, en la obra *Misterio Doloroso* se aborda el tema de la muerte, solicitando que el suplicante no se vea abandonado a la hora de morir y que su alma sea encomendada a Dios por la misma virgen.⁹⁷ En los textos de las obras mencionadas es notoria la similitud de estas súplicas con las palabras mencionadas por los autores de los Evangelios atribuidas a Jesucristo durante los momentos previos a su muerte, uno de los episodios llamados *dolorosos* en el rezo del Rosario. Particularmente en el acto de entregar el espíritu –“Padre mio [énfasis en el original], en tus manos encomiendo mi espíritu” (Lucas XXIII:46 Torres Amat)–, y el reclamo del abandono a la hora de morir –“Dios mio [*sic*], ¿por qué me has desamparado?” (Mateo XXVII:46 Torres Amat). Por otro lado, la obra *Misterio para el Mes de María* de J. Cantú Corro –obra para solista y coro al unísono de la cual sólo se cuenta con una partichela para voz superior–, si bien no hace referencia directa a los misterios del rosario, está consagrado al mes dedicado a la virgen María donde la práctica religiosa más común es el rezo de dicha devoción.

Existen notas periodísticas donde se menciona el canto de misterios en la práctica del Rosario, como es el caso de la reseñas de *El Hogar Católico* del 19 de diciembre de

rezo de los cincuenta Ave María, cinco Padre Nuestro y cinco Gloria, oraciones que deben recitarse en dicha práctica.

95 Manuel de la Fuente aparece como barítono del coro catedralicio en la reseña de *El Hogar Católico* (“El Aniversario de la consagración episcopal...”, 1903). Aparece también en una festividad donde se menciona que él mismo ejecutó una romanza de su composición acompañado al piano por José María Mendoza (“En honor de monseñor Valdespino”, 1903), y como parte de un ensamble vocal que interpretó un Ave María (“Las Fiestas de la Inmaculada Concepción en Hermosillo”, 1904). Junto con este misterio se encuentra una danza para piano del mismo autor en el archivo Mendoza.

96 “Madre llena de dolores haced que cuando espiremos nuestras almas entreguemos por tus manos al Señor”.

97 “Cuando llegue Madre mia De mi muerte La triste hora no abandones gran Señora A este pobre pecador. Lava mi alma con tu llanto, Madre llena de amargura, Y entonces Limpia y pura, Encomiendala Al Señor [*sic*, sin signos de puntuación]”.

1903 donde fueron interpretados misterios en Catedral por las alumnas del colegio de niñas de la entidad;⁹⁸ la del 13 de Febrero de 1904 donde se menciona que los misterios fueron cantados por varias señoritas con acompañamiento de piano;⁹⁹ y aquella del 16 de diciembre de 1905 que reseña a un grupo de niñas del colegio mencionado entonando misterios en el rezo del Rosario en la Catedral,¹⁰⁰ lo que permite identificar al *misterio* como una práctica femenina.

El término *misterio* también es utilizado para designar aquellas creencias consideradas innegables por la religión católica pero que escapan a una explicación puramente racional, como el misterio de la Santísima Trinidad (el hecho de que existan tres personas distintas en una sola naturaleza divina) o la Eucaristía (el que el pan y vino consagrados se conviertan en el cuerpo y sangre de Cristo). Sin embargo, dentro del archivo Mendoza no se encuentran obras expresamente denominadas *misterio* que traten de alguno de los dogmas de la religión católica.

Sin embargo, algunas obras con el nombre *misterio* no siempre corresponden con alguno de los episodios utilizados para el rezo del Rosario o con algún misterio de fe, lo que apunta a una definición que no se limita al uso tradicional del término en el ámbito católico. Existen misterios dedicados a alguna advocación mariana o cristífera que no están relacionados con las connotaciones mencionadas, tales como las obras *Misterios al Sagrado Corazón de Jesús* con C. Favorte como el autor o el *Misterio á la Santísima Virgen Nra. Sra. Del Perpetuo Socorro* de autor no especificado.

En el caso de *Misterios al Sagrado Corazón de Jesús* se menciona el padecimiento de Cristo en la cruz, pero en alusión a los atributos iconográficos de dicha advocación cristífera, como el corazón traspasado por una lanza, acto descrito por los evangelistas como ocurriente en la crucifixión. Y en la obra *Misterio á la Santísima Virgen Nra. Sra. Del Perpetuo Socorro*, el texto no sugiere ninguna relación, ya sea con los misterios del Rosario o los dogmas de fe, siendo un texto con tintes patrióticos suplicando protección para la nación ante algún país agresor.

98 “Religioso”, 1903

99 “En Catedral”, 1904.

100 “Fiestas guadalupanas”, 1905.

Por lo tanto, el término no define a las obras exclusivamente por su relación con algún rito o dogma católico en específico, pues existen obras bajo ese título que no están vinculadas a cualquiera de los dos elementos mencionados de la religión católica. De esta manera, la definición de un *misterio* se amplía al abarcar temáticas religiosas varias, cercanas incluso a las devociones populares, y por tanto se considera pertinente una definición no sólo desde el aspecto ritual o del contenido, sino también musical.

3.1.2.1 Misterio á la Santísima Virgen Nra. Sra. del Perpetuo Socorro.

Esta obra se encuentra en el formato de partitura manuscrita, y como es común en las obras del archivo Mendoza, no se menciona el autor de la obra o algún otro dato de identificación más que el título, características que comparten todas las obras sagradas analizadas. La dotación es para tres voces sin mencionar la tesitura (cuyas líneas melódicas se encuentran en un sólo pentagrama en clave de Sol) y para instrumento de teclado omitiéndose el nombre. La tonalidad de la obra es Re bemol mayor y presenta compás ternario de 6/8 en la primera sección (que consta de 24 compases) y binario de 2/4 en la segunda sección (que abarca 23 compases).

Como se ha mencionado, el texto de la obra es de índole suplicante y con intención patriótica, pero sin hacer referencia a práctica o dogma religioso particular. En la primera sección se solicita la intervención de la advocación mariana del Perpetuo Socorro para los suplicantes, y en la segunda sección se pide que la virgen proteja a la patria de agresores extranjeros sin especificar o inferir alguna nación en particular.¹⁰¹

La obra comienza con una breve introducción donde se realiza una progresión que enuncia la tonalidad. En dicha introducción, la mano izquierda sólo tiene escrita la nota fundamental del acorde en el bajo mientras la derecha realiza arpeggios con los acordes en cuestión para concluir en una escala descendente de acordes con indicación de arpeggio.

En la primera sección, el acompañamiento está basado en arpeggios ascendentes y

¹⁰¹“¡Virgen bendita! ¡nuestro Socorro! ¡Oh Madre amable ruega por nos[!] En vos ponémos nuestra esperanza Sed nuestro amparo Madre de Dios En Vos oh Virgen todos confiamos nunca nos déjes Madre de Dios Virgen bendita nuestro Socorro ¡Oh Madre amable ruega por mi[!] Si nuestra Patria corre peligro sed el escudo de protección Nunca permitas que en los combates ceda al impulso de otra nación [*sic*, sin signos de puntuación]”.

descendentes (algunos con notas de paso) en figuras de corchea en la mano izquierda, mientras la derecha replica las líneas de las voces. Hacia el final de la sección se adquiere un cariz más rítmico al enfatizar los tiempos del compás con acordes en la mano derecha y notas graves en la izquierda. Como ya se mencionó, la segunda sección comienza con un cambio de compás a 2/4, y en ella el acompañamiento retoma el carácter más lírico del inicio de la primera sección con arpeggios en la mano izquierda y una contramelodía en la derecha, completando las notas faltantes de los acordes. Al final de esta sección se retoma un carácter más rítmico como se hizo en el final de la sección primera con un patrón de bajo-acorde, sincopando los acordes en la mano derecha. La obra concluye con una sensación rítmica de ralentización al ejecutar en ambas manos acordes con valores de blanca por cuatro compases, hasta rematar los acordes finales en el primer tiempo de los dos últimos compases.

A lo largo de la obra se encuentran varias elaboraciones melódicas en el acompañamiento. Estos ornamentos se presentan en forma de escalas ascendentes o descendentes de cinco notas. Sin embargo, es notorio el caso del compás 41 (Figura 3), donde a lo largo de los dos tiempos se realiza un ornamento de ocho semicorcheas que concluyen abruptamente en el fragmento ya mencionado de blancas de los últimos compases de la obra.

Figura 3. Compases 40 al 42 del *Misterio á la Santísima Virgen Nra. Sra. del Perpetuo Socorro*.

The musical score for measures 40-42 is presented in a three-staff format. The top staff is the vocal line, written in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The lyrics are 'deo - tra na - ción' under the first two measures and 'deo - - -' under the third. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, with the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef. The piano part features arpeggiated chords in the left hand and a melodic line in the right hand, including a sequence of eighth notes in measure 41.

En cuanto a las voces, la obra está destinada para solista hasta tres voces en algunas ocasiones, todas en clave de sol en el mismo pentagrama. La melodía está compuesta por repetición de motivos melódicos dándole unidad y familiaridad a la obra. Además cuenta con saltos melódicos consecutivos o en intervalos amplios (séptima y octava) que, aunado a la altura considerable de la línea melódica superior, hace que la interpretación hubiera sido difícil de controlar de haber sido ejecutada por la congregación, como es el caso de los compases 12 a 14 (Figura 4).

Figura 4. Compases 12 al 14 del *Misterio á la Santisima Virgen Nra. Sra. del Perpetuo Socorro*.



Por otro lado, el lenguaje armónico utilizado en la obra es estrictamente tonal aunque con algunas modulaciones a la quinta (La bemol mayor), utilizando su cuarto grado (Re bemol) en modo menor, cambios usualmente resaltados al ocurrir en transiciones de sección o al inicio de frases. La sencillez del ámbito tonal contrasta con el uso de algunas alteraciones cromáticas resultantes de los cambios mencionados, y proporcionan a la obra una sensación de elaborada simplicidad.

3.1.2.2 *Misterio Doloroso á dos voces.*

Esta obra en la tonalidad de Re menor y compás de 4/4 está escrita para dos voces – alto y soprano por las indicaciones para solista en la partitura y por dos partichelas para dicha voz– con acompañamiento de instrumento de teclado sin especificar. Al igual que la obra pasada, comienza con una breve introducción donde la mano derecha realiza un acompañamiento de trémolos a la melodía en la mano izquierda, basada en figuras rítmicas de corchea con puntillo y semicorchea, patrón que se repite en dos escalas descendentes en ambas manos que concluyen esta sección.

Durante el resto de la obra el acompañamiento de la mano izquierda se basa en un

patrón de bajo-acordes, mientras que la mano derecha se limita a ejecutar una contramelodía basada en la melodía de las voces, usualmente notas que completan acordes. El acompañamiento concluye retomando el motivo melódico de la introducción acompañado por trémolos.

La melodía alterna entre solos de cada una de las tesituras o duetos, donde la combinación de saltos, el uso de motivos bien definidos o frases amplias que concluyen en cadencias, delatan la influencia de la música operística como se puede apreciar en la frase que concluye la obra y donde también se puede apreciar lo mencionado sobre el acompañamiento anteriormente (Figura 5).

Figura 5. Compases 25 al 30 del *Misterio Doloroso á dos voces*.

Al respecto, es ilustrativa la comparación con la frase final del dueto para contralto y bajo de la escena 5, acto primero, de la ópera *Semiramis* de Gioachino Rossini –obra que como se ha mencionado era conocida entre el público aristocrático–, donde se utiliza dicho recurso, como se observa en la figura 6.

Figura 6. Frase final del dueto para alto y bajo de la escena 5, acto primero. Semiramis de Rossini.



El lenguaje armónico está restringido casi en su totalidad a la tonalidad de la obra, salvo en tres momentos, cuando se utilizan funciones secundarias basadas en la quinta y dos cuando se utiliza la dominante del tercer grado; fuera de estas instancias, los grados mayormente usados son el I, IV y V. Por lo tanto, la poca complejidad del lenguaje tonal, el acompañamiento instrumental con tendencias teatrales y la melodía relativamente elaborada, presentan una obra cercana a la música en boga durante el Porfiriato.

3.1.2.3 Misterios al Sagrado Corazón de Jesús.

Esta obra, cuyo autor es C. Favorte, forma parte de una colección de obras dedicadas a la advocación cristífera del Sagrado Corazón, encuadradas en un mismo tomo y compartiendo la dotación para instrumento de teclado sin especificar, para una o dos voces cuya tesitura no se indica aunque están escritas ambas en clave de Sol.

La obra, cuyo compás es 3/4 y tonalidad La mayor, comienza con una breve introducción instrumental de carácter homofónico que establece la tonalidad de la obra por medio de una progresión I-IV-I-V-I. Tras dicha introducción, la parte instrumental está basada sobre todo en arpeggios ascendentes y descendentes en la mano izquierda, mientras que en la derecha se replica la melodía de las voces junto con algunas contramelodías cuya función es proveer la armonía faltante para completar acordes o bien, proveer un contrapunto sencillo a la melodía. Caso aparte son los compases 26 y 27 donde la mano izquierda ejecuta un trémolo mientras la derecha se comporta de la manera mencionada (Figura 7).

Figura 7. Compases 21 al 33 de *Misterios al Sagrado Corazon de Jesus* [sic].

Duo

Tu que al hombre a tal grado has - ma - do que tu vi - da por él in - mo las - -

te que la Cruz por tu so - lio tro - cas - - - te no le

El lenguaje armónico de esta pieza, ayuda a enmarcar una forma binaria, de la misma manera que sucede en las obras anteriores. La primera sección, que comprende desde la introducción hasta el compás 21, está basada en su mayoría en la tónica salvo la aparición de la dominante en el compás 13; el ámbito tonal comienza a extenderse con una cadencia perfecta a Do sostenido mayor por medio de su dominante con lo que concluye esta parte. La segunda sección, si bien mantiene la tonalidad original, hace uso más extenso de los recursos tonales al incluir más grados que la sección anterior acelerando el ritmo armónico. Es notoria la aparición en el compás 31 del acorde Fa sostenido mayor con séptima en la mano izquierda mientras la derecha toca las notas Fa sostenido y Re lo que crea un momento de tensión a la mitad de un pasaje basado en el segundo grado menor de la tonalidad. Esta tensión que acentúa el tiempo considerado débil del compás crea además una sensación de síncopa que aparece en otros momentos de la obra (Figura 7).

Las melodías son sencillas y utilizan en su mayoría valores de negra en los tiempos del compás, salvo las corcheas que suelen aparecer en la anacrusa de cada frase creando frases concretas y precisas. Si bien el uso de saltos melódicos evita melodías por grado

conjunto, el carácter silábico de las mismas, la textura homofónica y la ausencia de elaboraciones o de movimientos cromáticos resaltan dicha sencillez. La forma de la obra está igualmente acentuada por la dotación al ser la primera sección para una sola voz y la segunda para dos voces con la indicación *Duo* en el manuscrito.

Las líneas melódicas modestas sostenidas por los recursos idiomáticos del instrumento, algunos de ellos reminiscentes de la música pianística decimonónica, dan a la obra un carácter de música popular con influencias de la música profana de arte occidental.

3.1.2.4 Madre llena de dolores. Misterio á tres Voces.

Esta obra del compositor Manuel de la Fuente comparte el texto con *Misterio Doloroso á dos voces*, lo que puede sugerir que dicho texto sirvió de modelo para la composición del joven hermosillense. La obra está escrita para tres voces, dos en clave de Sol y una en clave de Fa y para instrumento de teclado sin especificar. La tonalidad es Sol menor y el compás es de 4/4. Es notorio el carácter novicio de la obra por su textura estrictamente homofónica y el acompañamiento marcadamente más sencillo que los anteriores, así como por algunas omisiones de silencios en tiempos o compases vacíos o compases incompletos.

El acompañamiento instrumental de la obra es sencillo, pues, para la mano izquierda, está basado en un patrón de bajo y acorde en valores de negra, de acuerdo a los tiempos del compás salvo los compases 13 y 14 donde se utiliza bajo de Alberti. En la mano derecha simplemente se replican las melodías de las voces, que al ser homofónicas, resultan en la ejecución de acordes. Al igual que las obras anteriores, esta cuenta con una breve introducción donde se enuncia la tonalidad, pero con la presencia de un acorde de sexta aumentada previo a la dominante.

Acercas del lenguaje armónico, este es semejante al de las obras ya mencionadas. Esencialmente tonal, pero con la presencia de funciones secundarias o acordes extendidos que amplían el ámbito tonal como el mencionado acorde de sexta aumentada en el segundo compás, y proveen cromatismo en ciertos pasajes.

Es posible apreciar una melodía carente de complejidades rítmicas o melódicas. Por lo general, está construida por grados conjuntos, salvo la aparición de algunos saltos relativamente cortos, y otro de octava en la voz del bajo. Como se mencionó, la textura es homofónica, a excepción del inicio donde se tiene un breve pasaje contrapuntístico donde las voces se mueven por pares. La única parte para solista ocurre en la línea del bajo en los compases 12 al 16, mismos que coinciden con un cambio en el acompañamiento a bajo de Alberti, creando así un carácter más lírico que la textura estrictamente homofónica del resto de la obra. Hay que recordar que Manuel de la Fuente fungía como barítono en el coro catedralicio, por lo que la opción de dar prominencia a dicha tesitura resulta significativa.

Por otro lado, es notorio el uso de notas largas en tiempos considerados débiles del compás, creando una sensación de síncopa –al igual que en la obra modelo. Esto sucede en los compases 9, 10, 13, 14, 17 y 18 (Figura 8), donde también se observa la textura homofónica utilizada en casi toda la obra y la parte de solista mencionada.

Figura 8. Compases 10 al 16 de *Madre llena de dolores*.

The musical score for Figure 8 consists of four staves. The top two staves are for the Soprano and Alto voices, both with lyrics: "gue - mos por tus ma - nos al Se - ñor". The bottom two staves are for the piano accompaniment. The Bass line has lyrics: "en - tre - gue - mos al - - - Se - ñor Ma - dre". The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piano accompaniment features a mix of chords and moving lines, with some long notes in the weak beats of the measure.

Figura 8. Compases 10 al 16 de *Madre llena de dolores* (Cont.).

lle - na de do lo res ha ced que cuan does pi re mos, nues tras

El texto de la obra consiste en una sola frase de texto que se repite dos veces, dando así la forma binaria a la obra –forma que comparte con las obras anteriores–, resaltada por el cambio en el lenguaje idiomático y por la parte de solista.

Por tanto, si bien la relación de los misterios con devociones populares o el uso del castellano en sus textos pueden sugerir la interpretación de estas obras congregacionalmente, la complejidad de algunas líneas melódicas y las indicaciones de solistas o coro apuntan hacia la ejecución coral de estas obras. En conjunto, la combinación de elementos armónicos, idiomáticos y melódicos, crean obras de carácter decimonónico cercano a la música de arte occidental. Los acompañamientos, en vez de simplemente sustentar la polifonía que el coro debía hacer, utilizan recursos idiomáticos más relacionados con el instrumento en boga en la época, el piano. La armonía, lejos de ostentar el carácter sobrio y severo solicitado por la instrucción papal y basado en la armonía modal del canto llano, utiliza los recursos propios de la música profana. Y las melodías lucen ornamentaciones al estilo operístico, ritmos sincopados propios de la danza o fragmentos contrapuntísticos sencillos resultantes de melodías simples pero expresivas, en nada semejantes al canto llano o a la polifonía renacentista, por tanto, totalmente inaptas para el templo. Estos elementos se enfocan a crear un ambiente sonoro mucho más cercano a la

soirée aristocrática que al ideal musical de *TLS*, pero que suavizaba el problema de la participación femenina en el coro catedralicio y evitaba la ejecución de canto llano o polifonía sacra por un coro no ortodoxo.

Como se puede observar, estas obras comparten las mismas características musicales, aunque variando ciertamente el grado de dificultad de voces e instrumento en una y otra. De esta manera, la definición de un misterio por las características musicales analizadas y por su condición de piezas con temática sacra, se amplía a una gran cantidad de obras en el archivo Mendoza que pueden identificarse bajo dicho término sin que resulte ilógico, improbable o impráctico.

3.1.3 Otras obras paralitúrgicas

Otras de las obras sagradas del archivo Mendoza corresponden a himnos destinados a ocasiones específicas. Entre ellos se encuentra el *Te Deum*, himno de acción de gracias que usualmente es entonado en algunas misas o celebraciones paralitúrgicas. El *Te Deum* existente en el archivo Mendoza, compuesto por J[oaquín] Luna, es una obra para tenor primero, tenor segundo, barítono y bajo. Se encuentran las partes individuales para estas voces así como la partitura con acompañamiento de órgano e indicación para el uso de flauta en algunos motivos musicales. A pesar de que la partitura está incompleta, pues falta la mitad del texto con su respectiva música, se considera importante mencionar que sus características musicales remiten a aquellas de los misterios tanto en las líneas vocales como en el acompañamiento instrumental. En la reseña de la misa en honor del aniversario de la consagración episcopal del obispo López de la Mora publicada en 1903, se menciona que se ejecutó dicho *Te Deum* después de la misa;¹⁰² y para celebrar el regreso de Roma del mismo obispo en 1905 se cantó un *Te Deum* acompañado por orquesta y voces varoniles aunque no se menciona su autoría.¹⁰³

Otro de dichos himnos es la *Kalenda*, obra sagrada cuyo texto en latín proclama el nacimiento de Cristo situándolo a partir de algunos eventos bíblicos e históricos como la

102“El aniversario de la consagración...”, 1903.

103“Brillante Recepción al Ilmo. Sr. Obispo, a su regreso a Hermosillo”, 1905.

creación del mundo, la fundación de la ciudad de Roma y el reinado del emperador romano en turno. Dentro de la actividad musical del coro catedralicio, en *El Hogar Católico* se menciona en 1903 que fue la *Kalenda* cantada por primera vez en Hermosillo,¹⁰⁴ y en 1906 se anuncia que se interpretará antes de la misa de Navidad.¹⁰⁵ En el archivo Mendoza se encuentran las partes completas para dos voces agudas sin especificar, una en clave de Sol y una para barítono, que es la segunda voz de la parte mencionada anteriormente pero escrita en clave de Fa. También se encuentra la partitura para dos voces en clave de Sol e instrumento de teclado sin especificar, aunque está incompleta debido a la ausencia de las dos primeras páginas y la última parte del texto con su música respectiva. A pesar de ello, en las partes presentes son notorias las características musicales mencionadas para los misterios. Tal es el caso del uso de los recursos idiomáticos en el instrumento, particularmente en la novena página donde se hace un uso continuo de trémolos. De igual manera, las escalas de terceras descendentes cromáticamente que acompañan a la melodía en el segundo y tercer sistema de la tercera página, y en el tercer y cuarto sistema de la cuarta página, así como las líneas melódicas, semejan tanto en su aspecto musical como en su relación con el texto aquellas utilizadas en los misterios.

De igual manera, se menciona la ejecución del *Stabat Mater* de Rossini en las celebraciones de Semana Santa,¹⁰⁶ pero en el archivo Mendoza no se encuentran ni partitura ni partes para voces de dicha obra. Se ubican en el archivo partes para sopranos primeras y segundas de un *Stabat Mater* de Pedro Inclán, cuya manufactura corresponde a la de la gran mayoría de las partituras y partes para voces de obras sagradas del archivo, pero no se han encontrado mayores indicios de la interpretación de esta obra en la práctica musical del coro.

La abrumadora presencia de un lenguaje musical como el descrito en los misterios, en otro tipo de obras, apunta a que el gusto en boga prevaleció sobre la reglamentación eclesiástica en la actividad musical del coro de José María Mendoza. El estilo de música que *TLS* llama *moderna* o reminiscente del teatro corresponde a la inmensa mayoría de las

104 “La noche buena”, 1903.

105 “Aviso a los fieles”, 1906.

106 “La Semana Santa en Hermosillo”, 1903.

obras del archivo, y este conflicto de estilos, gustos y prácticas –presente en algunas notas periodísticas, como se verá en el capítulo siguiente–, evidenció también relaciones de clase y género. Como ya se ha mencionado, se considera que la participación femenina, si bien estaba prohibida en los coros eclesiásticos, fue relegada a la ejecución de misterios y otras obras que por sus características musicales se relacionaban con la música apropiada para el sexo femenino, alejando dicha participación de aquella música considerada exclusivamente masculina como el canto llano.

3.2 Música profana

Como se ha mencionado, la definición de la música profana obedece a la concepción que de ella se tenía en el ámbito eclesiástico católico romano de inicios del siglo XX como se encuentra expresado en *TLS*. De acuerdo con el documento papal, se puede definir la música profana como aquella que no está destinada a su uso en el culto. Dicho documento papal menciona que una obra es más apropiada para el culto cuanto más semeje al canto llano. Por lo tanto, una obra que se aleje de dicho modelo considerado supremo, se ubicará en la categoría de música no apropiada, es decir, la música profana. *TLS* hace énfasis en la música teatral u operística y en aquella que denomina *moderna*. Si bien, no define exactamente qué se refiere por moderna, sí se dan ciertas características que la ubican como música que recibió influencia de la música operística y de la música en boga.

Gran parte de las obras contenidas en el archivo Mendoza son de índole profana de una gran variedad de géneros. Estos comprenden danzas como tangos o pasodobles, música de carácter patriótico, piezas características que buscan expresar emociones o sentimientos específicos, canciones para voz y piano, entre otras.

Si bien en dicho archivo no existen paráfrasis de ópera o música de dificultad técnica considerable, existen en las referencias hemerográficas indicios de la utilización de obras semejantes en las actividades de esparcimiento de los estratos dominantes, como es el

caso de la nota ya mencionada del baile en honor del general Luis Torres y su esposa.¹⁰⁷

Los formatos en los que se presentan estas obras, aunque variados, pueden relacionarse con sus respectivas dotaciones. En el caso de piezas provenientes del archivo Mendoza, sobre todo se encuentran partituras para piano o para voz y piano. Aquellas para otras dotaciones instrumentales son aisladas o fragmentadas constituyendo una parte minúscula del archivo. Aunque, por otro lado, las obras identificadas en las publicaciones periódicas, si bien incluyen composiciones para piano o voz y piano, suelen incluir mayor variedad instrumental pues comprenden orquesta, guitarra, violín o flauta. Esta esquematización de las dotaciones de las piezas, las referencias hemerográficas así como la relación de las élites sonorenses con los valores culturales del centro, permiten ubicar la música del archivo Mendoza en la práctica conocida como *salón*.

Para efectos de la presente investigación se tomaron como modelo de comparación obras que tuvieran indicios de pertenecer a la temporalidad de este trabajo. En el archivo Mendoza se localizaron dos obras profanas con esta característica, siendo estas el vals *El Arte es mi vida* del compositor michoacano, radicado en Sonora, Silvestre Rodríguez (1877-1956), fechada en 1900; y la segunda, la danza *Pensar...* de Manuel M. de la Fuente, integrante del coro de José María Mendoza, fechada en 1905.

Como ya se ha mencionado, una de las características de las obras ubicadas en el archivo Mendoza es la ausencia generalizada de información como autoría o fecha, lo que redujo considerablemente la cantidad de obras que pudieran ubicarse con algún grado de certeza en la temporalidad de la investigación. Por lo tanto, se consideró necesario incluir obras publicadas en revistas musicales encontradas en el mismo archivo que correspondieran con dicha temporalidad. Sin embargo, además de la cuestión de la temporalidad, se considera adecuado incluir este tipo de obras por la relación de las revistas mencionadas con la práctica de la música de salón, práctica de gran popularidad en el México porfiriano.

En el archivo Mendoza se encuentran dos números de la revista musical y literaria *El Arte* que corresponden a la temporalidad de la investigación. En dichas revistas figura

107 “El Concierto y Baile en honor. . .”, 1902.

como editor propietario Aurelio Cadena y Marín, y en ellas se encuentran publicados artículos sobre música, teatro, intérpretes famosos, notas sociales o textos educativos enfocados a la mujer. Al final de la revista están incluidas una serie de partituras para piano y voz de diversos compositores. En el archivo se encuentran el número 5 publicado en mayo de 1907 y el número 6 publicado en junio del mismo año.

3.2.1 *Pensar...*

Esta obra es del compositor ya mencionado, Manuel de la Fuente. Es una obra para piano categorizada en la copia manuscrita como danza. La obra consta de dos secciones, la primera en Fa menor y la segunda en Fa mayor y en compás de 2/4. Es notorio que la manufactura de la copia es distinta a aquella relacionada con José María Mendoza.

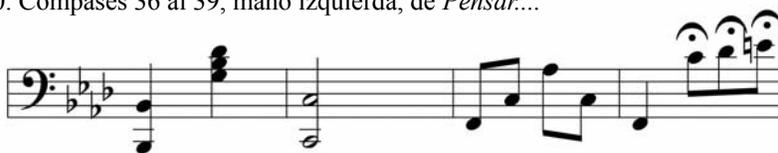
La obra distribuye claramente las funciones melódicas y rítmicas entre la mano derecha y la mano izquierda respectivamente. La melodía, en varias voces en textura homofónica, está acompañada por intervalos de tercera en su inmensa mayoría, siguiéndole intervalos de octava, sexta y acordes completos en último lugar. La presencia mayoritaria de movimiento por grado conjunto y saltos ocasionales, crea un contorno melódico suave y cantable. Rítmicamente, la melodía comienza en anacrusa y sobre todo utiliza figuras de tresillos de corchea y negra, colocando estas últimas en el segundo tiempo del compás, restando así atención al primer tiempo y creando un movimiento dancístico (Figura 9).

Figura 9. Compases 1 al 4, mano derecha, de *Pensar...*



El acompañamiento de la obra está basado en un bajo de Alberti constante a lo largo de la pieza, salvo en ocasiones donde ejecuta alguna contramelodía para la mano derecha o acordes, lo que sucede pocas veces (Figura 10). El primer tiempo del compás suele estar acentuado al tocar la primer nota del bajo una octava más grave que el resto, o bien, al acompañar dicha nota con un intervalo de quinta u octava.

Figura 10. Compases 36 al 39, mano izquierda, de *Pensar...*



El ámbito tonal de la obra está limitado a las tonalidades de Fa menor y Fa mayor en sus respectivas secciones. Casi de manera exclusiva se utilizan los acordes del I, IV y V grado, salvo cuando en un par de ocasiones se usa el II grado menor y en otras dos, funciones secundarias. Sin embargo, en el transcurso de la obra se encuentran cromatismos que dan color al lenguaje armónico. Dichos cromatismos se presentan en el movimiento de las líneas melódicas como parte de los acordes o bien, como escalas o bordados cromáticos (Figura 11).

Figura 11. Compases 40 al 45 de *Pensar...*



3.2.2 *El arte es mi vida.*

Esta obra está denominada como vals para piano y está fechada el 19 de abril de 1900. El compositor es Silvestre Rodríguez (1877 – 1956), oriundo de Michoacán, pero radicado en Sonora, donde realizó gran parte de su actividad compositiva.¹⁰⁸ La obra está dedicada a José María Mendoza por el mismo compositor expresando aprecio por el

¹⁰⁸ Además de Manuel de la Fuente y Silvestre Rodríguez, ha sido posible ubicar a estos compositores locales en el archivo: Bibiano Soto quien era presbítero en la ciudad durante la temporalidad de la investigación, de él se encuentran dos obras para piano solo; Soledad Orozco quien era profesora y directora de una escuela para mujeres durante la década de 1920, de quien se tiene una pieza para piano y voz; Ángel M. Miranda, radicado en Nogales, Arizona, cuya obra en el archivo es *Virgen del Cielo* para piano y voz, fechada en 1924; y de José María Mendoza sólo se tienen las partes para voz primera y segunda del *Himno a Sta. Teresita del Niño Jesús*.

director del coro catedralicio.

Este vals está dividido en tres secciones numeradas y una coda, distribuidas a lo largo de 174 compases, lo que lo ubica como una de las obras profanas de mayor longitud en el archivo Mendoza. La tonalidad de la obra es Re mayor y su compás es 3/4. El lenguaje armónico no es muy complejo; las secciones suelen mantenerse en la tonalidad original aunque, como es el caso de la segunda sección y de la segunda parte de la tercera sección, se modula a Sol mayor regresando a Re mayor en la coda que en realidad es una repetición de la primer sección con diez compases adicionales que adquieren la función propiamente de coda. Como ha sido común a lo largo de las obras analizadas, el uso de funciones armónicas secundarias permiten la ampliación de cada uno de los ámbitos tonales utilizados. Tal es el caso de los compases 100 al 102 donde, del inicio de la sección en Re mayor se procede al acorde de Fa sostenido mayor por medio de su dominante (Figura 12).

Figura 12. Compases 99 al 102 de *El Arte es mi vida*.



El acompañamiento instrumental está basado en el patrón de vals de bajo-acordes aunque existen ciertas variaciones como el uso de intervalos de octava en vez de los acordes u octavas en el último tiempo del compás. En la segunda y tercera sección es notorio el uso de elaboraciones en la mano izquierda que sirven de transición entre una frase musical y otra tal como se aprecia en el compás 64 (Figura 13) donde dicha elaboración sirve de transición de un fragmento en Re mayor a otro en Si menor por medio de su dominante.

Figura 13. Compases 61 al 65 de *El Arte es mi vida*.



3.2.3 *Why don't fou tri.*

Why don't fou tri [sic] –*Why don't you try?*– del compositor de *Tin Pan Alley*,¹⁰⁹ Egbert Van Alstyne, con letra de Harry Williams, es una obra para piano y una voz en clave de sol compuesta en 1905. Fue publicada en *El Arte* en su número 5, de mayo de 1907.

Esta pieza es una obra corta de 40 compases que comienza con una breve introducción instrumental donde se anticipa la melodía inicial de la voz. Está compuesta de dos partes. En la primera, en la melodía prevalece un ritmo basado en corchea con puntillo y semicorchea; y en la segunda, un ritmo basado en negras y blancas con la aparición al inicio de cada frase del texto la mencionada corchea con puntillo y semicorchea.

El acompañamiento instrumental de toda la obra está basado en un patrón de bajo y acorde en la mano izquierda mientras la mano derecha replica la melodía incluyendo, en algunas ocasiones, alguna elaboración en silencios de la misma (Fig. 14).

¹⁰⁹ Nombre con el que se le conoce tanto al distrito en la ciudad de Nueva York que albergaba a publicistas, impresores, letristas, arreglistas y compositores, como al tipo de obras provenientes de dicho lugar desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Dichas obras se caracterizaban por sus melodías atractivas y de fácil acceso, de acuerdo con Thomas Hischak (s.f.).

Figura 14. Compases 10 al 12 de *Why don't fou tri*.

The image shows a musical score for three measures. The top staff is a vocal line in G major (one sharp) with lyrics: "lit - tle roll - ing chair room for two, Sue and you Hear the". The middle and bottom staves are piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and block chords in the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

De igual manera, el lenguaje armónico carece de complejidades pues está basado casi exclusivamente en el primer y quinto grado de la tonalidad. Ocasionalmente hace uso de funciones secundarias basadas en la dominante o en acordes resultantes de movimientos cromáticos como se aprecia en la Figura 15.

Figura 15. Compases 6 al 7 de *Why don't fou tri*.

The image shows a musical score for two measures. The top staff is a vocal line in G major (one sharp) with lyrics: "lit - tle roll - ing chair room for two, Sue and you Hear the". The middle and bottom staves are piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and block chords in the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

La melodía está basada en ritmos de corchea con puntillo y semicorchea durante la primera parte de la obra. Sin embargo, en la segunda parte el ritmo adquiere un carácter rítmico más marcado al consistir en figuras de negra en su mayoría. El movimiento melódico, aunque llega a contar con cromatismos o saltos incluso de séptima, carece de complejas elaboraciones u ornamentos en favor de una melodía atractiva, sencilla y fácil de recordar, sello de las obras provenientes del mencionado *Tin Pan Alley*.

3.2.4 *Io la baciavo....*

Esta obra, subtitulada como romanza, con música del compositor Adolfo Roteglia y letra de Emilio Costa, es una pieza en compás de 2/4 y tonalidad de Sol mayor, para una voz aguda con acompañamiento de instrumento de teclado sin especificar. Consta de 60 compases que incluyen una breve introducción instrumental y se encuentra publicada en el número 6 de la revista *El Arte* en junio de 1907.

El acompañamiento instrumental se puede clasificar en patrón de bajo y acorde en mano izquierda y derecha respectivamente, en acordes en ambas manos, y en patrón de bajo y acorde en mano izquierda mientras una contramelodía en la mano derecha acompaña a la voz. Sobre este último, es notorio el uso continuo de síncopas durante los compases 24 al 35, mostrando en la Figura 14 un ejemplo de dicho caso. Sin embargo, también se encuentran escalas, arpeggios o pequeños pasajes melódicos, que ocupan espacios de silencios en la melodía de la voz y que sirven de ornamento musical en dichos momentos como igualmente se aprecia en la Figura 16.

Figura 16. Compases 30 al 36 de *Io la baciavo....*

The musical score for measures 30-36 of "Io la baciavo...." is presented in a standard staff format. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the vocal line: "bim-ba..... i miei ba-ci che'l a-mor nos-tro non mo - rrá giam - mai". The piano accompaniment consists of chords in the left hand and a melodic line in the right hand.

El lenguaje armónico se encuentra limitado en su mayoría a la tonalidad de la obra. Sin embargo, el uso de alteraciones cromáticas con fines melódicos, así como el uso de funciones secundarias dan variedad armónica a la pieza. Es notorio el fragmento de 10 compases (Compases 44 - 54) donde se modula a Sol menor para regresar a la tonalidad original por medio de un acorde de sexta aumentada en el compás 53, que contribuye a la

mencionada ampliación del lenguaje armónico como se muestra en la Figura 17.

Figura 17. Compases 51 al 54 de *Io la baciavo.....*

The image displays a musical score for four measures (51-54) of the piece 'Io la baciavo.....'. It consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line features a melody with lyrics: 'che mo - ri - a e noi par - liam d'amor'. The piano accompaniment provides harmonic support with chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

En su mayoría, la melodía se mueve por grado conjunto salvo saltos ocasionales, siendo el mayor de intervalo de sexta ascendente y ocurriendo sólo una vez. El ritmo de la melodía está basado en figuras de corchea y negra, aunque ocasionalmente hace uso de tresillos de corchea o de figuras de corchea con puntillo y semicorchea. La regularidad rítmica y la ausencia de elaboraciones melódicas complejas crean una melodía sencilla pero atractiva.

3.3 Relación de los misterios con la música profana

Como es posible observar, las obras denominadas *misterio* comparten ciertas características musicales con aquellas pertenecientes al ámbito profano. Es necesario recordar que fue precisamente esta intromisión de la música profana en la sagrada la que llevó a Pío X a presentar *TLS* como una solución a este considerado mal, lo cual era una situación lo suficientemente frecuente como para captar la atención de la máxima autoridad católica romana.

Uno de los elementos compartidos es el lenguaje armónico pues tanto en las obras profanas como sagradas, se observa una armonía enteramente tonal, pero que gracias a ciertos recursos como funciones secundarias o acordes extendidos, permite contar con

cierta variedad pero sin restarle lógica tonal a las obras. Si bien *TLS* no estipula específicamente sobre la armonía, sí menciona el rechazo a todo elemento interno reminiscente del teatro o de la música llamada *moderna*. Además, al establecer el canto gregoriano y la polifonía renacentista de Palestrina como modelos por excelencia de la música sagrada, considera otros aspectos no relacionados con estos géneros como alejados de estos modelos y por tanto, indignos para el templo. El uso de un lenguaje tonal, con recursos propios de la música profana como armonías extendidas, modulaciones cromáticas o modulaciones alejadas del centro tonal, hacen una clara referencia a la música decimonónica con influencia de la música de arte occidental, donde la creatividad y la búsqueda de nuevos recursos musicales, así como la impresión de un sello personal del compositor, eran categorías relevantes para una valoración musical. Estas categorías precisamente eran rechazadas en el modelo por excelencia de la música sagrada, el canto llano.

Del mismo modo, el uso de recursos idiomáticos pianísticos es una de las características más comunes en las obras *misterio*, recordando que a pesar de haber sido expresamente prohibido dicho instrumento, es común encontrar la mención del uso de piano en la práctica de estas obras musicales. El uso de arpeggios, la repetición de acordes para acompañamientos más rítmicos o el uso de acompañamientos dancísticos o sincopados, habla de una estrecha relación del *misterio* con el piano y su música, siendo este el instrumento profano por excelencia, así como instrumento aristocrático y femenino típico durante el Porfiriato. Los acompañamientos sencillos como aquel de bajo y acorde, permiten crear un lenguaje rítmico marcado semejante al de la marcha, la polka o danzas semejantes, de uso común durante este periodo.

Otro elemento considerado profano encontrado en las obras *misterio* es la utilización de líneas melódicas que, aunque sencillas evidencian el carácter *amateur* del coro o de las intérpretes del salón, y contienen un interés musical propio al estilo de las melodías de las obras vocales con influencia de la ópera italiana o popular, influencia condenada por *TLS*. No es extraño encontrar en los misterios elaboraciones melódicas que dotan de cierto aire operístico pero que no dejaban de estar al alcance de las fuerzas con las

que contaba José María Mendoza para el coro catedralicio. La repetición de motivos característicos, el uso de elaboraciones y la presencia de una melodía carente de pretensiones pero decididamente sentimental, alejan a las melodías etéreas, supuestamente universales, del canto llano de *TLS*.

Por tanto, se ha podido observar una similitud entre las obras sagradas denominadas *misterio* y las obras vocales profanas contenidas en el archivo Mendoza. Al respecto resulta interesante una nota escrita al margen de una obra sacra para piano y voz del mismo archivo. Esta obra, denominada *Celebra alma mía* y con Charles Gounod como el autor, musicalmente tiene las mismas características que un *misterio*, y ostenta esta leyenda: “Letra del libro negro pag. 58 Melodía del libro Música p. el Hogar”. En esto se puede observar expresamente la influencia de la música considerada doméstica (o de salón) en la música sacra del archivo Mendoza y es a partir de dicho nexo que se articularon en esta investigación los elementos sociales que en seguida se describirán.

Capítulo 4. El coro

4.1 El discurso de género en Hermosillo

A partir de la diferencia sexual se construyen una serie de categorías, características, espacios y funciones para las personas dentro de la organización social. Dichos elementos se presentaron en Hermosillo en *El Hogar Católico* debido a su papel moralizador al ser el periódico oficial de la Iglesia católica en Sonora. Como lo menciona Caro (2008), también era común que dichos elementos se presentaran en el ámbito médico y en los manuales de urbanidad y comportamiento del siglo XIX, conformando en un discurso de género, una idealización de la mujer. Estas categorías crearon una identidad totalizante que contempla una supuesta unidad en la experiencia de las mujeres –en este caso en el Hermosillo del Porfiriato–, pero en realidad dicha experiencia era fraccionaria pues significaba sólo la de católicas de estratos medio y alto que se adhirieran a los códigos culturales y valores centrales de la sociedad porfiriana hermosillense. La experiencia sancionada por estos discursos obedeció a una identidad de mujer presuntamente universal dejando de lado, al menos en el discurso de la Iglesia en Sonora, experiencias periféricas como las de indígenas o trabajadoras.

Esa representación cultural, como ya se mencionó, situaba a las personas en espacios y campos de acción específicos. La división de las esferas de acción del hombre y la mujer en el discurso de género se hacía presente en *El Hogar Católico* por medio de máximas y artículos sobre cuestiones morales, sobre todo relacionadas a la familia. En ellos se menciona que la mujer al igual que el hombre tienen distintas funciones en la sociedad, delimitando actividades propias para cada uno, y se advierte de lo dañino que es para la persona y para el tejido social transgredir esa división. Esto se puede apreciar en el texto publicado en dicho semanario donde se menciona que “nosotras no vamos á la guerra, ni desempeñamos otra clase de funciones que á los hombres están encomendadas”.¹¹⁰ Las ocupaciones reservadas a la mujer en el discurso moralista –y social, desde la perspectiva de la familia como base de la sociedad pública– de la Iglesia en Sonora eran aquellas

¹¹⁰“A una señorita..... y a muchas”, 1905, p. 2.

encaminadas al futuro papel de esposa y madre. Así lo indica *El Hogar Católico* al mencionar que es grande “la mujer modesta y consagrada á sus deberes religiosos y sociales según la esfera de la vida en que se encuentra”,¹¹¹ especificando que estas esferas son las etapas de hija, esposa, madre, viuda y, para aquellas elegidas, el estado religioso.

Entre las actividades adecuadas para la mujer se mencionan “cocer, zurcir, hacer calceta y otras labores propias de su sexo”,¹¹² actividades que les permitirá desempeñarse como amas de casa y de familia. Por tanto, era vano e incluso perjudicial, que la mujer se educara más allá de lo que su presunto estado le exigía pues de cualquier forma:

salvo rarísimas excepciones, la mujer, ya se dedique á la pintura, á la música ó á la literatura, no pasa nunca de ser un aprendiz más ó menos aprovechado (...) ¿qué son, repetimos, en comparación del gran número de hombres célebres que en sus anales registran todas las naciones del mundo?.¹¹³

Por un lado, se veía como influencia de las corrientes calificadas en la prensa católica como *modernistas* o *empiristas* el querer instruir a la mujer fuera de lo necesario para sus deberes sociales, y se advertía que dicha instrucción pondría en peligro la salud espiritual de la estudiante, pues las autoridades eclesiásticas consideraban contrarias a la religión dichas corrientes. Esto se puede observar en los versos del poeta español Vital Aza (1851-1912) publicados en *El Hogar Católico* el 31 de enero de 1903 bajo el título de *A una señorita (que es muy erudita)*. En ellos, el autor advierte a una señorita instruida que ese afán incorrecto por la erudición la llevará a hallar su destino en el demonio. Por otro lado, una mujer que se esmerara en el estudio más de lo requerido para su sexo, corría el riesgo de no cumplir cabalmente las obligaciones sociales y sobre todo, el que se consideraba era el deber final de ser madre y esposa. Sobre este tema, es notorio el discurso que el obispo Valdespino y Díaz dio en la inauguración del Colegio Guadalupano publicado en *El Hogar Católico*, donde afirma que ningún bien se hará a la mujer:

si por el escalpelo deja la aguja, y por el código de la farmacopea deja el libro de cocina; si en lugar de ser esposa se hace miembro de una logia, ó en lugar de ser

111 “Grandeza de la mujer”, 1905, p. 3.

112 “A una joven y a muchas”, 1906, p. 1.

113 “A una joven y a muchas”, 1906, p. 1.

madre se constituye en ciclista de cartel.¹¹⁴

De manera que la instrucción de la mujer debía limitarse a aspectos básicos que le permitieran el uso de las letras y los números con corrección, así como alguna expresión artística –cantar, tocar el piano o pintar– como señal de educación, refinamiento y estrato social, de acuerdo con Caro (2008), pues su mérito social radicaría, sobre todo, en su habilidad en las labores del hogar.

Esta desigualdad educativa también es evidente en la Ley de Instrucción Pública del estado de Sonora publicada en 1881, donde se estipula que la educación es obligatoria hasta los doce años en el caso de las mujeres, pero catorce en el caso de los hombres (Bustamante, 1998). De igual manera, los programas educativos fueron diseñados tomando en cuenta la división de los roles de género, pues las materias para los colegios de varones y de señoritas difieren de acuerdo a las funciones que desempeñarían unos y otros en la sociedad, como en el caso de la materia *Deberes de la mujer en sociedad, deberes de la madre en relación a la familia y al estado* y la de *Artes y oficios que pueda ejercer la mujer* para la educación secundaria oficial, según Bustamante (1998). Por tanto, también desde el ámbito educativo oficial se reforzaba el discurso de género que presentaba a las mujeres como personas que no eran capaces para las mismas actividades que el hombre, y que además su función en la sociedad era el hogar.

Las actividades apropiadas para las mujeres reducían su campo de acción al hogar, el espacio privado designado por el discurso de género como ideal para la mujer. Referente a los espacios, el discurso eclesiástico anterior a la temporalidad de esta investigación ya concebía la existencia de dos esferas de sociabilidad. En la tercera carta pastoral del obispo Herculano López publicada en 1888, se menciona que la sociedad se divide en “sociedad pública” y “sociedad privada” (sección II).¹¹⁵ La sociedad privada – considerada como aquella doméstica, específicamente el hogar conformado por un matrimonio válido, es decir, el eclesiástico– se presenta como fundamento de la pública: “la familia es la base, el elemento constitutivo de la sociedad pública. Si la base falsea, el edificio se arruina. Si los

114 (1903, p. 2).

115 Dato obtenido de Enríquez (2012).

elementos constitutivos de una cosa están corrompidos, la cosa misma será pésima” (López de la Mora, 1888, sección II).¹¹⁶ De acuerdo a lo anterior, estos ámbitos no son impenetrables, más bien tienen influencia uno sobre otro al grado que, según el mismo documento, los modos de pensar y disposiciones legales públicas sobre el matrimonio no acordes con la religión católica, tal como la validez exclusiva del matrimonio civil, afectan la conformación y santidad de la sociedad privada y repercute a su vez en la pública.

El hogar, espacio considerado privado y siendo el ámbito de acción social propio, se encontraba bajo el cuidado de la mujer. En su sexta carta pastoral, publicada en *El Hogar Católico*, el obispo Valdespino la denomina como el “angel [sic] tutelar del hogar,”¹¹⁷ en el sentido que era responsable de la formación moral –que por moral se refiere específicamente a aquella relacionada con la religión católica– de sus hijos que serían los futuros miembros de la sociedad. Así lo mencionaba desde 1903 en *El Hogar Católico*: “el ministerio de la madre no se concreta solamente á dar á sus hijos la vida física; sino que tiene otra misión más sublime, cual es la educación moral de sus hijos”.¹¹⁸ Por lo tanto, era en ese espacio donde debía centrarse su labor como cristiana, particularmente en la santificación de los hijos y los esposos. Sin embargo, dicha responsabilidad se limitaba a un papel meramente administrativo en el cuidado de los bienes materiales, de la higiene así como de la educación de los hijos, pues seguía siendo la figura masculina del esposo quien gobernara el espacio doméstico. Como se menciona en *El Hogar Católico*, “es necesario que la mujer esté sujeta al marido, para cimentar la paz del hogar; es necesario que él sea la cabeza para que rija en la familia, para que el orden y la paz existan”.¹¹⁹ En el caso de las señoritas, era en el hogar, bajo el resguardo de los padres, donde mejor se podía preservar el decoro y el honor, virtudes esenciales para una señorita. El mismo periódico advierte que hasta en los templos era posible encontrar situaciones como jóvenes que “se agolpan á las puertas para ver salir á las mujeres, haciendo observaciones acerca de ellas y aún

116 Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Hermosillo. Sección *Administración Gobierno*, Serie *Magisterio episcopal*, expediente 2, folio 20.

117 (1906, p. 1).

118 “Misión de la mujer cristiana” 1903, p. 1.

119 “A una joven esposa”, 1905, p. 2.

dirigiéndoles la palabra”.¹²⁰ De ahí que, con mayor razón, el teatro, los bailes y los carnavales –a los que la sociedad hermosillense era tan afecta– se presentaran como situaciones de extremo riesgo donde se ponían en peligro el dicho decoro y el honor, así como la pureza.

Por tanto, el papel que una mujer desempeñaba en la sociedad hermosillense se presentaba en el discurso eclesiástico como un camino delineado por las, que se consideraban, etapas en la vida de la mujer, desde hija hasta el matrimonio y la familia, donde cuidaba de la formación de buenos cristianos y buenos ciudadanos en sus hijos y la salud espiritual de su esposo. Por otro lado, al referirse a dicho papel como *ministerio* o como asignado por una fuerza divina, se le daba una dimensión sobrenatural, por lo que se convertía en deber religioso cuyo cabal cumplimiento llevaría a la salvación del alma, al grado de que en *El Hogar Católico* se aseguraba: “estudia tu estado, tus deberes, y obligaciones, y Dios no te faltará”.¹²¹ De ahí que se viera con recelo aquellas actividades que pudieran alejar a la mujer de dicho camino, como emprender proyectos intelectuales o artísticos serios para los cuales se consideraban incapaces, tanto por ser actividades fuera de su campo de acción –social y divinamente determinado–, como por estar en una supuesta situación de inferioridad respecto a la fuerza, genio artístico o intelecto masculino.

Dicha inferioridad aparecía en el discurso no solamente en relación a la capacidad creativa e intelectual de la mujer, pues en algunas circunstancias se afirmaba que la mujer no era igual al hombre desde otros aspectos, y es a partir de esta diferencia presentada como natural y universal, que se justificaba la separación de esferas. Por ejemplo, la consideración del sexo femenino como *débil* atraía una serie de connotaciones que supuestamente impedían a la mujer participar de ciertas actividades como la guerra o la cirugía. Por lo mismo, necesitaba una dirección que supliera dicha supuesta debilidad presentada en la forma del director espiritual para lo religioso, y del esposo para lo terrenal. Ya desde 1888, el obispo López de la Mora establecía que el marido era responsable de proteger la vida, el honor y los bienes de su esposa por “La debilidad del sexo y la

120 “Urbanidad en el templo”, 1906, p. 1.

121 “A una joven esposa”, 1905, p. 2.

superabundancia de penas que vienen sobre ella, como madre de familia” (1888, p. 1). Y al respecto, en 1906 en, *El Hogar Católico*, el obispo Valdespino y Díaz menciona en la referida sexta carta pastoral que la mujer debe estar sujeta “al imperio racional del hombre”.¹²²

4.2. Relación con la diferencia sexual

Como ya se ha mencionado, las agrupaciones corales de música sagrada debían, idealmente, obtener sus cantores de una escuela establecida con ese fin. En el caso de las poblaciones centrales, dicha escuela era parte de la organización catedralicia, pero por la carencia de recursos humanos y económicos de la diócesis de Sonora, fue imposible para la catedral de Hermosillo emular dicha práctica y, en la información disponible, no fue posible localizar esfuerzo alguno por establecer una.

Por tanto, la ausencia de una escuela de cantores que proveyera personal idóneo para la integración de un coro litúrgico obligó a la Iglesia de Sonora a recurrir a la participación voluntaria de los fieles para poder embellecer sonoramente los actos religiosos. Se ha observado que estos cantantes no eran profesionales, ya que en algunas notas periodísticas se menciona que eran personas para quienes la música no era su profesión. Tal es el caso de la clasificación que se hace de quienes participaron en la música para la celebración del primer aniversario del gobierno eclesiástico del obispo Valdespino en 1903, donde se felicitaron tanto a los “Sres. profesores como a las Sritas. *dilettantes* [énfasis en el original]”¹²³ por su desempeño, ubicando en un grupo a los músicos de la orquesta quienes eran considerados profesionales de la música, y en otro a las cantantes del coro, resaltando su papel de aficionadas.

Debido a esta dependencia de la participación voluntaria de los fieles, el coro catedralicio estuvo conformado por un número variable de integrantes de una presentación a otra, lo cual es evidente en *El Hogar Católico* donde no siempre son nombrados la cantidad o identidad de sus integrantes.¹²⁴ Esta variabilidad, reflejo de la ausencia de una

122 (1906, p. 1).

123 “El aniversario de la consagración . . .”, 1903, p. 3.

124 Además, entre los documentos relativos a la gestión musical del archivo Mendoza no se encuentran

agrupación con carácter institucional o profesional, se ejemplifica en las siguientes reseñas. En la crónica de la celebración del primer aniversario de Ignacio Valdespino como obispo de Sonora, publicada en octubre de 1903, se menciona la participación del coro bajo la dirección de José María Mendoza, pero acerca de los integrantes o de las voces sólo se menciona que Manuel de la Fuente interpretó una parte para barítono después de que el *Laudamus te* fue interpretado “por una de las principales damas (cuyo nombre ocultamos por no ofenderla en su modestia)”.¹²⁵ Caso contrario es la reseña de la misa de la festividad de la inmaculada concepción de María en diciembre del mismo año, donde se enumeran a “Dña. Eladia L. de Rodríguez y Anita O. de Fort, las bellas y virtuosas señoritas: Mariana y Eloisa Díaz, Carmen Estrella, Julia Rodríguez, Dolores Avila [*sic*] y Concepción Hernández, y los juvenes Francisco M. Ayón, Remigio González y Manuel de la Fuente”.¹²⁶ De igual manera, en la crónica de la misa en honor a la purificación de la virgen María de 1904 se identifican con sus nombres siete integrantes del sexo femenino y tres del sexo masculino, y en el rezo del rosario de la misma festividad, un grupo adicional de tres mujeres y un hombre.¹²⁷ Por otro lado, en algunas otras crónicas se menciona solamente la presencia del coro sin dar detalles sobre los integrantes o que el coro estuvo solamente integrado por mujeres (“varias distinguidas señoritas”,¹²⁸ “algunas señoritas”¹²⁹), siempre bajo la dirección de José María Mendoza.

A partir de las notas periodísticas se ha advertido una mayor proporción de integrantes mujeres en la actividad coral de la catedral de Hermosillo.¹³⁰ Esta característica se considera relevante debido a la reglamentación eclesiástica vigente sobre la música sagrada donde, como ya se ha mencionado, se prohibía que las mujeres tomaran parte en el canto coral debiéndose utilizar para las partes agudas voces infantiles. Dicha prohibición respondía al carácter rigurosamente masculino de la liturgia católica romana, en la cual,

listados de cantantes pertenecientes al periodo pertinente a esta investigación.

125 “El aniversario de la consagración . . .”, 1903, p. 2.

126 “Religioso”, 1903, p. 2.

127 “Esplendida fiesta”, 1904, p. 3.

128 “En catedral”, 1903, p. 3.

129 “Religioso”, 1903, p. 3.

130 En los programas de presentación ubicados en el archivo Mendoza pertenecientes a la década de 1920, se aprecia la misma proporción considerablemente mayor de mujeres que hombres en el coro.

según *TLS*, el coro era una parte integral. Al respecto, se publicó en *El Hogar Católico* una aclaración proveniente del Vaticano para las iglesias de Estados Unidos donde se menciona que, sobre la presencia de las mujeres en los coros, “el decreto (...) tampoco prohíbe el canto congregacional, en el cual naturalmente las mujeres pueden tomar parte”,¹³¹ lo que no obstante continua excluyendo a las mujeres de los coros eclesiásticos y limitando su participación al canto congregacional junto con el resto de los fieles.

El interés por parte de las autoridades eclesiásticas locales de cumplir con la disposición sobre la exclusión de las mujeres de los coros se manifiesta en la nota periodística publicada el 11 de junio de 1904. En ella la redacción mostró satisfacción porque, para una celebración solemne, el coro estuvo conformado por los alumnos del seminario,¹³² y de esa manera fue posible cumplir con lo establecido en *TLS*. También, en la reseña de las festividades marianas del mes de mayo de 1905, un suscriptor lamentó que la música y canto hayan sido “efectuados sí, con sencillez y por demas modestos, por la falta de buenas voces varoniles; pero los himnos, motetes y misterios han sido de los mejores autores”,¹³³ por lo que al ideal de música sagrada interpretada por un coro masculino de acuerdo a *TLS*, se le agrega, en el discurso eclesiástico de Sonora, aquella música conformada por obras cuya calidad se deriva de compositores con valoración positiva.

La deseada pero escasa participación masculina en el coro catedralicio –y en general, en actividades relacionadas con la religión– fue motivo de inquietud manifestada en el discurso eclesiástico diocesano. Ya desde antes de la aparición de *TLS*, *El Hogar Católico* mencionaba en 1903 que el obispo expresó sorpresa y agrado por un grupo de varones jóvenes que “desdeñando efimeros respetos humanos, y presentándose en el Templo con mesura y corrección, contribuyeron con sus voces juveniles a dar mayor brillo á la esplendida función religiosa”.¹³⁴ Al respecto, en la reseña sobre la diócesis de Sonora publicada en el mismo periódico en 1908, se lamentaba que los hombres se mantuvieran alejados de las prácticas y agrupaciones religiosas.¹³⁵ La renuencia masculina hacia la

131 “El canto Gregoriano”, 1904, p. 3.

132 “Función solemne”, 1904, p.3.

133 “Un cambio equitativo”, 1905, p. 3.

134 “La Semana Santa en Hermosillo”, 1903, p. 3.

135 “Breve reseña de la Diócesi de Sonora”, 1908, número especial.

actividad religiosa se puede observar incluso en temporalidades distintas a la de esta investigación. Por ejemplo, a finales del siglo XIX, *El Fronterizo* narra que en la misa por la inauguración del seminario de Hermosillo, el coro estuvo compuesto por la señora Amelia de Torres y la señorita Carmelita Aguilar como sopranos, la señora Margarita de Loaiza como contralto, la señora Soledad de Velasco como tenor y el señor Diego Escalante como barítono, acompañados por la señorita Jesús Ramírez al piano.¹³⁶ Ya entrado el siglo XX, en el informe sobre el estado de la diócesis presentado en Roma por el obispo Juan Navarrete¹³⁷ se establece que:

lo que atañe al canto eclesiástico ha sido imposible encontrar cómo observar las cosas que sobre este asunto son contenidos en los decretos de la Santa Sede; ya antes, por un prejuicio inexplicable, los varones estiman contrario a la dignidad de su sexo entregarse al oficio de cantor, además de lo cual existe la condición de pobreza de las iglesias de modo que sea imposible pagar los emolumentos de los cantores (1924, capítulo III, núm. 15).¹³⁸

Por tanto, se puede observar que la diferencia sexual era un elemento significativo en la actividad musical del coro catedralicio. Por un lado, la práctica religiosa y el canto religioso se presentan como actividades con una carga de género definida, al grado que *TLS* pide que los cantores (inclusive los seglares) vistan sotana y sobrepelliz, indumentaria rigurosamente masculina. Entonces, participar en esas prácticas resultaba indigno o impropio para algunos sectores de la población a causa de su sexo. Por otro lado, la prohibición de las mujeres en los coros sacros por su mismo sexo, y no por otras causas como la rectitud de vida o mérito artístico, es muestra de que la diferencia sexual era un factor importante en la definición de lo que era un cantor o agrupación de cantores idóneos para la acción sacra según el discurso eclesiástico. Sin embargo, dicha definición al parecer era contraria a la idea de género construida para los hombres de la localidad, de donde resultaba la imposibilidad de cumplir con lo estipulado en *TLS* y el malestar derivado de dicha imposibilidad. Por tanto el clero

136 “Apertura del seminario de Hermosillo”, 1888, p. 1.

137 Obispo de Sonora de 1919 hasta 1968.

138 Posteriormente en 1959, en el informe escrito por el mismo obispo Navarrete para Roma, se sigue presentando la misma queja por la ausencia de varones que quieran participar en el canto. En el mismo sentido, en mi función como organista y director del coro de la parroquia de Nuestra Señora de Fátima en Hermosillo durante los primeros años del siglo XXI, me enfrenté a la misma situación. Agradezco a Ramón Miranda Camou la facilitación de la traducción de los informes del obispo Navarrete.

sonorense se enfrentaba al dilema de contrariar el documento papal o no disponer de canto en las celebraciones religiosas.

Este malestar es evidente no sólo en la queja manifiesta o en el alivio producido por contar con un coro integrado por hombres, sino también en la austeridad en las reseñas de la actividad musical de la catedral posteriores a *TLS*. A partir de las publicaciones de *TLS*, es notoria la marcada disminución de los detalles en las reseñas de *El Hogar Católico* en lo referente a la música en las celebraciones de la catedral, así como la omisión en lo sucesivo de nombres o sexo de los integrantes del coro. Sólo se mencionan el número de voces sin especificar el sexo o simplemente la presencia de coro y el director ya nombrado.¹³⁹ Siendo el caso contrario, donde el coro haya estado compuesto por hombres, como en la nota periodística sobre la celebración religiosa en 1908, donde se menciona que el coro estuvo integrado por el director José María Mendoza, Manuel de la Fuente y Bernardo Buelna;¹⁴⁰ y en la misa en honor a la virgen de Guadalupe de 1906, donde cantaron el mismo José María Mendoza y Ángel Miranda.¹⁴¹

Salvo menciones generales sobre el sonido del órgano y voces, se omiten detalles sobre el uso de instrumentos o la interpretación de solistas tanto vocales como instrumentales, lo que también apunta a la cuestión de la música adecuada para el espacio sacro según el discurso eclesial. Respecto a la música considerada apropiada, es notoria la reseña de *El Hogar Católico* de las celebraciones de Semana Santa de 1906, donde se menciona que:

En la Catedral cada día va siendo más severo á la vez que hermoso y solemne el culto. Notamos con sumo agrado el orden y estricto apego que tuvo nuestro clero á la liturgia sagrada, lo mismo que al canto gregoriano. Ya se irá convenciendo nuestro público que son por demás los *bailables* [énfasis en el original] en la Iglesia, y que ha tenido sobrada razón el esclarecido Pío X para arrancarlos de raíz de la liturgia sagrada.¹⁴²

139 Salvo dos casos, uno donde se menciona que las señoritas Díaz Velasco reforzaron al coro (“Fausto aniversario”, 1905) y otro donde se menciona que las alumnas del Colegio Guadalupano cantaron los misterios y Salve en el rosario (“Fiestas guadalupanas”, 1905).

140 “¡Momentos de dicha y alborozo!”, 1908, p. 2.

141 “Fiesta guadalupana”, 1906, p. 3.

142 “La Semana Santa en Hermosillo”, p. 1.

En la revisión de fuentes y bibliografía realizada no hay mención alguna en la catedral o en otra parroquia de Hermosillo acerca de bailables, y en la localidad no existe ninguna tradición religiosa que implique bailar salvo aquella que realizan, entre otros sociedades, los indígenas yaquis con motivo de la Cuaresma y Semana Santa. Sin embargo, durante el periodo histórico en cuestión hubiera sido altamente improbable que se refiriera a esta danza debido a los levantamientos armados de yaquis que estaban aconteciendo, y al consecuente rechazo de la sociedad hermosillense hacia los miembros de la tribu, tanto alzados en armas como pacíficos, emulando el rechazo del gobierno porfirista. Por lo anterior, es probable que por bailable se refiriera a otros estilos más mundanos de música religiosa que el público gustaba más que el “severo a la vez que hermoso y solemne” culto apoyado por el canto gregoriano y que por tanto era necesario convencer.

En cuanto a los instrumentos, en reseñas anteriores a *TLS* se encuentran menciones de orquestas, violines, flauta o piano, así como de formas como obligados y oberturas. Sin embargo, una vez publicada la instrucción papal sobre la música sagrada, las descripciones de la música son vagas y, cuando llegan a mencionar la dotación instrumental, sólo hacen referencia al órgano. Es notorio que en dichas reseñas no se ensalcen las bondades de ese instrumento o del repertorio gregoriano o polifónico clásico de manera más continua si lo que se buscaba era convencer al público, sino que se guarde silencio casi absoluto sobre la actividad musical en las celebraciones. Como ya se ha mencionado, en el archivo Mendoza sólo existe música para tres oficios que correspondan al ideal de *TLS*, y no hay partituras de canto llano ni polifónico al estilo de Palestrina para misas o himnos sacros. Esta ausencia parece indicar que dichos géneros no eran muy utilizados a pesar de la reglamentación eclesiástica, además corresponde con la poca disponibilidad de los hombres a participar en el canto eclesiástico. Si se considera el hecho de que la catedral dependía de las personas del sexo femenino para contar con música en las celebraciones, es difícil que se permitiera el canto llano interpretado por mujeres en público, por lo que al parecer se optó por continuar con un repertorio no ortodoxo pero que permitiera el canto femenino, tal vez el único canto disponible en muchas ocasiones.

Tal repertorio incluía aquellas características musicales que lo alejaban de los

ideales de la música sagrada establecidas por Pío X y lo acercaban más a la música de salón, a la música con influencia italiana, repertorio con el cual sin duda estaban familiarizados tanto los cantantes como sus escuchas. Como lo menciona Daly:

El impacto del documento fue inmediato, aunque fue recibido mundialmente con algo menos que aprobación unánime. Para muchos, la realidad desagradable del documento fue la expulsión de la música “religiosa” de los servicios eclesiásticos –música de un carácter religioso general– y su substitución por una música litúrgicamente correcta, específica para una celebración en particular. Esto, y el consecuente valor agregado a la participación congregacional, insinuó la imposición de un tipo de música menos elegante que el acostumbrado (2010, p. 53).

Esta aseveración concuerda con la oposición a los intentos de restauración previos encontrada en México en la segunda mitad del siglo XIX. Dicha oposición se puede observar en el artículo publicado en *La Armonía*, periódico de la Sociedad Filarmónica Mexicana, impreso en la Ciudad de México, donde se menciona que no se debe “caer en el extremo de ciertos rígidos censores que creen que para el templo solamente conviene el canto llano y las composiciones á la Palestrina” (Ortega, 1866, p. 3).

4.3. Relación con el salón y la clase

Como lo menciona Bitrán (2013), la música de salón estuvo ligada a los estratos medios y altos de la sociedad mexicana desde el siglo XIX. Dicha música y práctica, conformados según modelos europeos, eran sinónimo de buen gusto, refinamiento y cultura (en el sentido de lo mejor que se ha creado por el hombre). Por el significado que dicha práctica tenía en la sociedad mexicana, eran necesarios una serie de códigos culturales que permitieran a una persona actuar y desenvolverse con soltura y propiedad en *el salón* entendido como espacio performativo. Por tanto, y en palabras de Caro (2008, p. 172), la tertulia se convierte “en una práctica ritualizada, es decir, una práctica que sigue pautas específicas de conducta y que evidencian la existencia de un canon social”. Dicho canon social contenía exigencias y expectativas distintas para las personas que concurrían al salón. La señorita, la señora, el joven invitado o el dueño de la casa eran categorías de

diferenciación en las relaciones y dinámicas sociales que se suscitaban dentro de la tertulia. Entonces, la cercanía con esta práctica cultural central creaba una relación jerárquica respecto a personas que ignoraban los códigos culturales –como el reconocer la introducción de un vals y actuar en consecuencia; aquellas cosas que *El Centinela* denomina “*savoir faire*”¹⁴³– y dicha relación estaba íntimamente ligada a la identidad de estrato social, aquel que tenía acceso a estas prácticas y además podía entenderlas y disfrutarlas con conocimiento de causa gracias a su preparación social e intelectual.

De acuerdo con Caro (2008), la señorita como supuesto grupo social con experiencias similares, debía adquirir una serie de conocimientos musicales destinados a ser utilizados en el salón como parte de un papel creado por el discurso de género. Dicho conocimiento debía únicamente ser suficiente para interpretar piezas con las características usuales para la música de salón ya sea en el piano o con el canto, habilidades consideradas idóneas para una señorita que buscara casarse y así cumplir con el papel de mujer en la sociedad porfiriana que culminaba en el mantenimiento y formación de un hogar. Proseguir en un conocimiento musical mayor, o más aún labrarse una carrera profesional en la música era considerado algo negativo, según Bitrán (2013).

En la ciudad de Hermosillo se puede observar que, además de las cantantes del coro catedralicio, un gran número de intérpretes en varios eventos son mujeres. Tal es el caso del festejo anteriormente mencionado en honor al general Luis Torres así como la velada musical y literaria en honor a la Inmaculada Concepción reseñada en *El Hogar Católico* en diciembre de 1904, donde hubo ejecuciones en el piano, un Ave María así como un dúo vocal interpretado todo por señoras y señoritas.¹⁴⁴ Sobre este tema, resalta una carta publicada en *El Hogar Católico* donde la autora, nombrada simplemente como Elvira, escribe sobre su visita a Hermosillo y menciona que “las más de las señoritas de las familias distinguidas de aquí tienen delicadeza y gusto para la música” (1903, p. 1). De igual manera, las alumnas del Colegio Guadalupano aparecen en varias reseñas conformando el coro para celebraciones religiosas o interpretando números musicales en

143 “El Concierto y Baile . . .”, 1902, p. 1. Literalmente “saber hacer” o saber cómo comportarse dependiendo de las circunstancias

144 Las fiestas de la Inmaculada en Hermosillo (1906).

las festividades escolares. De aquí se desprende que la práctica musical de las señoritas de estratos dominantes era algo común y, siguiendo el patrón central, algo necesario en su formación como mujer con debidas restricciones.

La participación femenina en el coro de la catedral de la Asunción se puede relacionar con la práctica musical del salón. En primer lugar, por la similitud musical entre el repertorio sagrado y el de salón, mismo que se consideraba idóneo para la interpretación por mujeres de un determinado estrato social y estaba destinado a ser escuchado por personas del mismo estrato. Y en segundo lugar, por la formación musical requerida para las mujeres de ese nivel, pero cuya finalidad era la actividad musical no profesional y como adorno social. Como se ha mencionado, el repertorio del coro, en particular los misterios, mantienen esa cercanía estilística con la canción de salón, aunque las características musicales que los definen también se presentan en otras obras litúrgicas. De la misma manera, la ostentación sin pretensiones profesionales del conocimiento musical como parte del discurso de género para las mujeres, corresponde a la clasificación de los integrantes del coro catedralicio como diletantes. Todo esto permite una recontextualización de la práctica cultural del salón a la catedral, de lo profano a lo sagrado. De igual manera, a estas correlaciones estilísticas y de prácticas culturales es posible añadir una relación espacial.

4.4. Relación entre espacios

Según se ha indicado anteriormente, el discurso de género e identidad social crea espacios apropiados para las personas. Como lo refiere Speckman, “a cada género se le asignaba una esfera propia de actuación diferente: al hombre le correspondía el mundo de lo público (...) mientras que la mujer debía restringirse al ámbito privado” (2012, p. 222). Aunque los discursos normativos presentaban estas esferas como opuestas, en realidad no se podía crear una división exacta o impenetrable de una esfera a otra.

Si bien la tertulia acontecía en el hogar –ámbito privado por excelencia–, esta sucedía en los espacios destinados a las actividades públicas del hogar como el salón para recibir visitas o el estudio, y no en aquellos definitivamente privados como la recámara conyugal, lo que habla de una definición no absoluta de lo que es privado y lo que es

público. De acuerdo con Rabotnikof (1998, p. 11), la aparente dicotomía está matizada por “formas específicas de sociabilidad” que refina el grado de privacidad.

La interpretación musical de una señorita en el salón, como se recordará, obedecía a una serie de regulaciones sociales que ubicaban dicha práctica en lo considerado privado. El acceso al salón estaba restringido a personas del mismo estrato social y con quien se tuviera cierta familiaridad o interés tanto en lo personal como en lo económico o social. Por lo que, respecto a la sociabilidad, el salón tenía cualidades de ser privado pues acontecía en el espacio doméstico, pero se permitía el acceso a ciertas personas del mismo estrato e identidad. Entonces, la exposición de la señorita era resguardada por estrictos filtros y normas de conducta y se daba en el ambiente resguardado de la casa paterna.

En el caso de la actividad musical de las señoras y señoritas que conformaban el coro de José María Mendoza, el espacio privado del salón podría verse sustituido por el espacio público de la catedral donde, al menos en principio, era un lugar abierto a cualquier persona. Sin embargo, la catedral de la Asunción –así como la capilla episcopal– era un espacio con una relación estrecha con un determinado estrato social de acuerdo a lo mencionado anteriormente. Desde su construcción hasta su sostenimiento posterior, dependía del estrato dominante quien la convirtió en el templo asociado a dicho grupo. Según lo indica Enríquez, “la participación económica de las élites en la construcción de catedral les garantizó obtener un lugar exclusivo en tan importante espacio sagrado” (2012, p. 147). De acuerdo a varias notas periodísticas, la asistencia a las celebraciones religiosas incluía a los miembros del estrato culto, lo considerado más granado de la sociedad, que coincidían con las distinguidas señoritas y principales damas que conformaban en su mayoría el coro catedralicio. Si bien el templo estaba abierto a todos los estratos sociales, dicha estratificación no se anulaba en el recinto, pues como ya se ha indicado, el mismo discurso eclesiástico reconocía y aceptaba dicha diferencia, además que existían normas sociales y eclesiásticas que regulaban la manera en la que era apropiado acudir a este espacio. Por tanto, la exposición de las señoritas y señoras estaba igualmente protegida por códigos de conducta y sucedía en el resguardo de la casa paterna, en este caso, del Padre celestial.

Es en este paralelismo entre repertorios, roles de género y espacios que se da la actividad del coro de José María Mendoza. Actividad musical enmarcada por un lado por la diferencia sexual como rasgo que definió la particularidad de dicho coro, y por otro por el discurso de género y clase que situaba a sus miembros en el entramado social de la ciudad de Hermosillo en la última década del Porfiriato. Estos elementos sociales permitieron a las cantantes permanecer en una posición altamente visible y audible, literal y simbólicamente, por al menos tres décadas. Dicha posición se encontraba en una relación antagónica entre lo que el discurso eclesiástico legitimó como cantor litúrgico y como música sagrada y la realidad *in situ* de la práctica musical de la Iglesia católica en Hermosillo. En esta relación de poder, el género y el estrato social proveyeron de mecanismos (la relación entre los repertorios y espacios, y la relación de estos con el género) que permitieron sostener una práctica musical no ortodoxa según el discurso oficial eclesiástico.

Conclusiones.

La proporción considerablemente mayor de mujeres que de hombres en el coro de la catedral de la Asunción de Hermosillo, Sonora durante la primera década del siglo XX fue notada por quien definía quién podía cantar y qué se podía cantar –el discurso de verdad– dado que contravenía la normativa eclesiástica sobre la música sagrada.

Por lo tanto, la diferencia sexual fue un elemento significativo en la práctica musical de dicho coro catedralicio al menos ante las autoridades eclesiásticas, construyendo así una relación de poder entre la práctica real y el discurso legitimador mediante un discurso de género que definía la práctica coral sagrada como masculina y declaraba a las mujeres como *incapaces* de participar en ella.

A la diferencia sexual se agregaron otros elementos sociales, en particular el género y la clase o lo público y lo privado, donde cada uno de estos aportó una serie de interrelaciones que a su vez contribuyeron en la definición de dicha práctica. El género a partir de la relación de la identidad conocida como *la señorita* o *la señora* con un repertorio musical determinado, es decir, el repertorio de salón; la clase a través de la asociación del mismo repertorio con el grupo dominante y el espacio, en particular, la relación de la catedral de la Asunción con dicho estrato pues, concordando con Enríquez (2012), el estrato social le otorgó a sus miembros un lugar privilegiado en la catedral. En el caso de las señoras y señoritas cantoras, dicho lugar privilegiado sería el coro; lo público y lo privado por medio de las características de protección y sacralidad del espacio catedralicio, características que comparte con el hogar, considerado la esfera de acción adecuada para la mujer en el Porfiriato.

La música apropiada para el salón creó una representación cultural de un repertorio asociado a un estrato y a un género, asociación que posteriormente se vincularía con los espacios. En la catedral se interpretaron obras que si bien no concordaban con el concepto de música sagrada emanado de *TLS*, se podían considerar apropiadas para ser ejecutadas por señoritas debido a la cercanía estilística a la música supuestamente apropiada para este sector de la población dentro de la práctica conocida como *salón*.

Por lo tanto, el espacio catedralicio y el salón se vincularon por medio del estrato y

de las características musicales del repertorio sacro del archivo Mendoza, representado en los *misterios*. De esta manera el espacio catedralicio se relaciona con el salón, el estrato y el género a través de los *misterios* que sirven de articuladores para permitir dicha práctica en principio no ortodoxa pero persistente durante décadas.

Por otro lado, la condición periférica de la ciudad de Hermosillo respecto al modelo central del Porfiriato –la ciudad de México–, y a la vez, su posición en una frontera tanto política como simbólica, permitió crear patrones de comportamiento y organización heterodoxos que sirvieron para justificar el mencionado quebrantamiento de *TLS*.

Por lo tanto, la música sirvió como eje en la construcción de la práctica musical del coro catedralicio en Hermosillo de 1903 a 1912 al justificar y permitir la participación de mujeres en un coro litúrgico por medio de un repertorio apto para ellas en un espacio donde converge el estrato social, el género como categoría de distinción y la situación de este fenómeno en una zona periférica y fronteriza. De manera que la música no sólo obedeció a la estructura social sino que ella misma estructuró una actividad cultural dentro de la sociedad hermosillense del Porfiriato.

Bibliografía.

- Aboites Aguilar, Luis. (2010). Movimientos de población, 1870-1930. ¿La reanimación del centro y el crecimiento del norte forman un nuevo país?. En F. Alba, M. A. Castillo y G. Verduzco (Eds.), *Los grandes problemas de México* (Vol. III, pp. 65-88). México: El Colegio de México.
- Ambiveri, Corrado (1998). *Operisti minori: dell'ottocento Italiano*. Italia: Gremese Editore.
- Barceló, Raquel. (2011). La búsqueda del confort y la higiene en Mérida (1860-1911). En *Historia de la vida cotidiana en México* (tomo IV, pp. 213-253). México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.
- Bitrán Gorén, Yael (2012). *Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)*. (Tesis de doctorado) University of London, Londres.
- _____ (2013). La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente. En *La música en los siglos XIX y XX* (112-153). México: CONACULTA.
- Blacking, John. (2002). On musical behaviour. En D. B. Scott *Music, Culture and Society*. Estados Unidos: Oxford University Press.
- Bórquez, Djed. (1936). *Champ"Rodolfo Campodónico, autor de Club Verde*. Ciudad de México: B.O.I. Editorial.
- Buchenau, Jürgen (2006). *Plutarco Elías Calles and the Mexican Revolution*. Estados Unidos: Rowman & Littlefield Publishers.
- Bustamante Ortega, A. (1998). La educación de las mujeres en el porfiriato. En V. López Soto (Coord.) *Sonora: Historia de la Vida Cotidiana* (263-269). Sonora: Sociedad Sonorense de Historia.
- Butler, Judith. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre

- fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, 18, 296-314.
- Byrne, John Henry (2005). *The Influence of Vatican Legislation on Music in the Catholic Archdiocese of Melbourne. 1843-1938*. (Tesis de maestría). Australia: Australian Catholic University.
- Camou Healy, Ernesto. y Lagarda, Horacio. (1997). La música popular (1929-1980). En Gerardo Cornejo Murrieta (Coord.) *Historia General de Sonora* (2a ed., tomo V, pp. 326-331). Sonora: Gobierno del Estado de Sonora.
- Caro Cocotle, Berenice Guadalupe (2008). *La música publicada en las revistas femeninas del siglo XIX en la Ciudad de México: un análisis musicológico e histórico de la construcción social de género*. (Tesis de maestría) Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Chávez-Nader, Tania Zelma (2009). *New perspectives on the life and music of the Mexican composer Rodolfo Campodónico Morales (1864-1926): study, edition, and recording of six rediscovered piano waltzes*. (Tesis doctoral) Arizona State University, Estados Unidos.
- Dávila, Francisco T. (1894). *Sonora Histórico y Descriptivo*. Nogales, Arizona: Tipografía de R. Bernal. Tomado de <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=yale.39002029495679>
- Daly, Kieran Anthony (2010). The Dublin Eucharistic Congress: *Tra le sollecitudini* in the Phoenix Park. En P. Collins (Ed.) *Renewal and Resistance: Catholic Church Music from the 1850s to Vatican II* (53-72). Estados Unidos: Peter Lang.
- Documentos para la Historia de Sonora*, Serie I, Vol. XV. Fondo Pesqueira. Sonora: Universidad de Sonora.
- Enríquez Licón, Dora Elvia (2012). *Pocas flores, muchas espinas, Iglesia Católica y sociedad en Sonora (1779-1912)*. México: Universidad de Sonora/Pearson.

- Fierros Moreno, Nestor. (1986). Corridos sonorenses. En *Memoria del XII Simposio de Historia y Antropología* (Vol. 1, pp. 448–459). México: Instituto de Investigaciones Históricas/Universidad de Sonora.
- _____. (1987). Sonora en el corazón, para sentirlo nuestro. En *Memoria del X Simposio de Historia y Antropología* (pp. 239–245). México: Instituto de Investigaciones Históricas/Universidad de Sonora.
- _____. (1991). Cuatro compositores sonorenses. En *Memoria del XV Simposio de Historia y Antropología* (Vol. 2, pp. 399–411). México: Instituto de Investigaciones Históricas/Universidad de Sonora.
- Figuroa Valenzuela, Alejandro (1997). Los indios de Sonora ante la modernización porfirista. En Instituto Sonorense de Cultura (Coord.) *Historia General de Sonora* (2a ed., tomo IV, pp. 139-163). Sonora: Gobierno del Estado de Sonora
- Forbes, Jack D. (1968). Frontiers in American History and the Role of the Historian. *Ethnohistory*, 15 (2), 203-235.
- Foucault, Michel (1978). *The History of Sexuality. Volume 1: An Introduction*. Estados Unidos: Pantheon Books.
- _____. (1980). *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Estados Unidos: Pantheon Books.
- _____. (1990). *Politics, philosophy, culture: interviews and other writings of Michel Foucault, 1977-1984*. Estados Unidos: Routledge.
- _____. (1997). The Will to Knowledge. En P. Rabinow (Ed.) *The essential works of Michel Foucault 1954 – 1984* (Vol. 1). Nueva York: The New Press.
- _____. (2002). *The Archeology of Knowledge*. Estados Unidos: Routledge.
- Fowler-Salamini, Heather. (2010). Género, trabajo, sindicalismo y cultura de las mujeres de

- la clase trabajadora en el Veracruz posrevolucionario. En G. Cano, M. K. Vaughan y J. Olcott (Compiladoras) *Género, poder y política en el México posrevolucionario* (251-280). México: Fondo de Cultura Económica.
- Furniss, Elizabeth (2005). Imagining the frontier: comparative perspectives from Canada and Australia. En D. B. Rose y R. Davis *Dislocating the Frontier: Essaying the mystique of the outback*. Australia: ANU E Press. Tomado de: <http://press.anu.edu.au?p=109431>.
- García Martínez, Bernardo (2009). Regiones y paisajes de la geografía mexicana. En *Historia General de México* (pp. 25-92). México: El Colegio de México
- García y Alva, Federico. (ca. 1907/2005). *Álbum-directorio del Estado de Sonora 1905-1907*. (2a. ed. facsimilar). Sonora: Gobierno del Estado de Sonora.
- Gómez Serrano, Jesús. (2011). Una ciudad pujante. Aguascalientes durante el porfiriato. En *Historia de la vida cotidiana en México* (tomo IV, pp. 253-286). México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.
- González y Lobo, María Guadalupe (2007). Educación de la mujer en el siglo XIX mexicano. *Casa del Tiempo IX*(99), 53-58.
- González, Luis. (2009). El liberalismo triunfante. En *Historia General de México* (pp. 633-705). México: El Colegio de México
- Gracida Romo, Juan José (1997) El Sonora moderno (1892-1910). En Cynthia Radding (Coord.) *Historia General de Sonora* (2a ed., tomo IV, pp. 75-138). Sonora: Gobierno del Estado de Sonora
- Griswold, Wendy (2008). *Culture and societies in a changing world* (3era. ed.). Estados Unidos: Pine Forge Press.
- Grotjahn, Rebecca. (2012). *Playing at Refinement: A Musicological Approach to Music*,

- Gender and Class Around 1900. *German History* 30(3), 395-411.
DOI:10.1093/gerhis/ghs064
- Guerola Landa, Alma Delia (2007). *Canciones y música de salón. Partituras inéditas halladas en el Archivo General del Gobierno del Estado de Veracruz* (Tesis de Maestría). Universidad Veracruzana, México.
- Hamilton, Leonidas (1883). *Border States of Mexico: Sonora, Sinaloa, Chihuahua and Durango* (4a. ed.). Nueva York: Autor.
- Hischak, Thomas. (s.f.). Tin Pan Alley. En *Grove Music Online. Oxford Music Online*.
Tomado de:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2257382>.
- Jaschinski, Eckhard (2010). The Renewal of Catholic Church Music in Germany/Austria, France and Italy in the Nineteenth Century. En P. Collins (Ed.) *Renewal and Resistance: Catholic Church Music from the 1850s to Vatican II* (13-28). Estados Unidos: Peter Lang.
- Jímenez, Alfredo. (2006). *El Gran Norte de México: Una frontera imperial en la Nueva España (1540-1820)*. Madrid: Editorial Tebar.
- Joncas, Jan Michel (1997). *From Sacred Song to Ritual Music: Twentieth-century Understandings of Roman Catholic Worship Music*. Estados Unidos: Liturgical Press.
- Kammen, Carol (1996). *The Pursuit of Local History. Readings on theory and practice*. Estados Unidos: Altamira Press.
- Karp, Lian (1987). *Cultura popular/cultura urbana (El caso de los nombres de las calles de Hermosillo)*. Sonora: El Colegio de Sonora.
- Koegel, John (2009). Musical Instruments in Mission, Presidio, and Pueblo. *Journal of the*

Center for Iberian and Latin American Music. Tomado de:
<http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2009/>

Lagarda Lagarda, Ignacio, Vázquez Landeros, Manuel y Noriega Nieblas, Jorge Luis (2009). *Hermosillo a través de los mapas*. Sonora: Instituto Municipal de Cultura y Arte.

Leaver, Robin A. (1998). What is Liturgical Music?. En R. A. Leaver y J. A. Zimmerman *Liturgy and Music: Lifetime Learning*. Estados Unidos: Liturgical Press.

López de la Mora, Herculano. (1887). *Segunda carta pastoral*. Hermosillo: Imprenta y estereotipia de A. Ramírez.

_____. (1888). *Tercera carta pastoral*. Hermosillo: Tip. de A. Ramírez.

Lopes, Maria Aparecida (2011). Del taller a la fábrica: los trabajadores chihuahuenses en la primera mitad del siglo XX. En *Historia de la vida cotidiana en México* (tomo V, pp. 237-272). México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.

López Cano, Rubén. (2011). Juicios de valor y trabajo estético en las músicas populares urbanas de América Latina. En J. F. Sans y R. López Cano (Coords.), *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. (pp. 217-259). Venezuela: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

Madrid, Alejandro L. (2007). Los sonidos de la nación moderna. El Primer Congreso Nacional de Música en México. En *Boletín Música*, (18). pp. 18-31.

Marini, Stephen. A. (s.f.). Sacred music. *Grove Music Online*.

Maya, Áurea (2013). La herencia cultural de la ópera mexicana del siglo XIX. En R. Miranda y A. Tello (Coords.) *La música en los siglos XIX y XX* (81-111). México: CONACULTA.

Miranda, Ricardo. (2013a). Identidad y cultura musical en el siglo XIX. En R. Miranda y A.

- Tello (Coords.) *La música en los siglos XIX y XX* (15-80). México: CONACULTA.
- _____. (2013b). Historias y silencios de lo sonoro. En R. Miranda y A. Tello (Coords.) *La música en los siglos XIX y XX* (211-239). México: CONACULTA.
- Molina Molina, Flavio. (1982). La antigua diócesis de Sonora es reducida a los límites de sólo el estado de Sonora, 1883. En *Memoria del VII Simposio de Historia y Antropología* (pp. 206–213). Sonora: Instituto de Investigaciones Históricas/Universidad de Sonora.
- _____. (1983). *Historia de Hermosillo antiguo*. Sonora: autor.
- _____. (2001). *Ciudad de Hermosillo (1910-1993)*. Sonora: Instituto Sonorense de Cultura.
- Moncada, Carlos (1998). *Sonora bronco y culto. Crónica de la cultura en Sonora de 1831 a 1997* (2a. ed.). México: Ediciones EM.
- Ojeda Cabrera, J. (1998). Reseña histórica de las orquestas de Hermosillo desde 1927 hasta 1945. En López Soto, V. (Ed.), *Sonora: Historia de la vida cotidiana*. Hermosillo: Sociedad Sonorense de Historia.
- Pío X. (1903). Tra le sollecitudini [*motu proprio* sobre la música sagrada]. *La Santa Sede*. Tomado de http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_sp.html
- Pratt, Marie Louise (1991). Arts of the Contact Zone. En *Profession*, 33-40.
- Rabotnikof, Nora. (1998). Lo público, lo privado. En *Debate feminista*, 18. 3-13.
- Rausch, Jane M. (2010). ¿Continúa teniendo validez el concepto de frontera para estudiar la historia de los Llanos en el siglo XXI? (M. V. Mejía Duque, trad.). *Fronteras de la historia*, 15 (1), 157-179.

- Russell, Craig H. (2009). *From Serra to Sancho: Music and Pageantry in the California Missions*. Nueva York: Oxford University Press.
- Schaefer, Edward (2008). *Catholic Music Through the Ages: Balancing the Needs of a Worshipping Church*. Estados Unidos: Liturgy Training Publications.
- Schell, Patience A. (2010). Género, clase y ansiedad en la escuela vocacional Gabriela Mistral, revolucionaria Ciudad de México. En G. Cano, M. K. Vaughan y J. Olcott (Compiladoras) *Género, poder y política en el México posrevolucionario* (173-195). México: Fondo de Cultura Económica.
- Scott, Joan. (2012). *Género y historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Smith, Stephanie J. (2010). “Si el amor esclaviza... ¡Maldito sea el amor!”. El divorcio y la formación del Estado revolucionario en Yucatán. En G. Cano, M. K. Vaughan y J. Olcott (Compiladoras) *Género, poder y política en el México posrevolucionario* (153-172). México: Fondo de Cultura Económica.
- Solís Domínguez, Daniel. y Martínez Lozano, Consuelo Patricia (2012). Construcción de fronteras simbólicas y prácticas religiosas. En *Estudios Fronterizos*, 13 (25), 9-30.
- Soto V, Paula (2009). Lo público y lo privado en la Ciudad. En *Casa del tiempo II*, (17). 54-58.
- Speckman Guerra, Elisa. (2012). El porfiriato. En *Nueva historia mínima de México* (192-224). México: El Colegio de México.
- Spottke, Nicole. (2009). *Coffins, Closets, Kitchen, and Convents: Women Writing of Home In Gendered Spaces*. (Tesis doctoral) University of South Florida, Estados Unidos.
- Tapia Grijalva, Fernando y Bobadilla, Gerardo Francisco (1997) La expresión artística. En Carlos Moncada (Coord.) *Historia General de Sonora* (2a ed., tomo VI, pp. 167-177). Sonora: Gobierno del Estado de Sonora

- Tello, Aurelio. (2013). Los acervos de música del periodo colonial: recuperando la memoria histórica de tres siglos de vida musical en la Nueva España y el México independiente. En R. Miranda y A. Tello (Coords.) *La música en los siglos XIX y XX* (240-326). México: CONACULTA.
- Terán Díaz Landa, Rocío. (2010). *La familia Escobar. Un legado de música sonoreense*. Sonora: Programa Editorial de Sonora.
- Tinker Salas, Miguel. (2010). *A la sombra de las águilas. Sonora y la transformación de la frontera durante el Porfiriato*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Turner, Frederick Jackson (1920). *The frontier in American history*. Nueva York: Henry Hold and Company. Tomado de: <https://archive.org/details/cu31924016878013>
- Uribe García, Jesús Félix. (1991). *El Hermosillo de las huertas y las acequias*. Sonora: autor.
- _____ (1992). *Ponencias y crónicas urbanas de Hermosillo*. Sonora: Publicaciones La Diligencia.
- Uruchurtu, Manuel. R. (1910). *Apuntes biográficos del Señor D. Ramon Corral desde su nacimiento hasta encargarse del gobierno del Distrito Federal (1854 á 1900)*. México: E. Gómez de la Puente.
- Velasco, J. F. (1850). *Noticias estadísticas del estado de Sonora*. México: Imprenta de Ignacio Cumplido. Tomado de <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=yale.39002082674400>
- Whitehouse, Walter William (2008). *The musical prelude to Vatican II: Plainchant, participation, and Pius X* (Tesis de doctorado). University of Notre Dame, Indiana, Estados Unidos.
- Wilson Bourdon. [ca. 1910]. *In the Region of Hermosillo Mexico*. San Francisco,

California: Sunset Magazine Homeseekers' Bureau. Tomado de <https://archive.org/details/cu31924010168924>

Zarycki, Tomasz. (2007). An Interdisciplinary Model of Centre-Periphery Relations: A Theoretical Propostion. En *Studia Regionalne i Lokalne* [Volúmen especial], 110-130. Tomado de <http://www.iss.uw.edu.pl/zarycki/pdf/interdisciplinary.pdf>

Hemerografía.

La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana. Ciudad de México.

Reimpresión facsimilar (1991). CENIDIM/INBA: Ciudad de México.

Ortega, Aniceto. (1866, 1 de noviembre). Música religiosa. *La Armonía*. p. 3.

Boletín Salesiano. Turín, Italia.

University of Florida Digital Collections.

<http://ufdc.ufl.edu/UF00075624/00041>

Primer Congreso Internacional Salesiano (1895, mayo). *Boletín Salesiano*, p. 101

El Centinela. Hermosillo, Sonora.

Hemeroteca Digital Nacional de México. Hemeroteca Nacional. Ciudad de México.

El Acontecimiento escolar del día 5 (1902, 8 de febrero). *El Centinela*, p. 1.

El baile en honor de la Independencia (1902, octubre 11). *El Centinela*, p. 1.

El Concierto y Baile en honor del Sr. Gral. Luis E. Torres y Esposa (1902, 15 de marzo). *El Centinela*, p. 1.

Revista Teatral (1901, 5 de abril). *El Centinela*, p. 2.

Teatral (1901, 12 de abril). *El Centinela*, p. 2.

La Ciudad de Dios. Madrid, España.
University of Toronto Libraries.
<http://search.library.utoronto.ca/details?661535>
Bibliografía (1910). *La Ciudad de Dios*, p. 338.

La Constitución. Hermosillo, Sonora.
The University of Arizona - Historic Mexican & Mexican American Press.
<http://www.library.arizona.edu/contentdm/mmap/browse.html>
La compañía “Angela Peralta.” (1883, 29 de junio). *La Constitución*, p. 4.
La Sra. Peralta. (1883, 6 de julio). *La Constitución*, p. 4.
Ley que aprueba un contrato (1897, 30 de junio). *La Constitución*, p. 1.

El Fronterizo. Tucson, Arizona, EE.UU.
The University of Arizona - Historic Mexican & Mexican American Press.
<http://www.library.arizona.edu/contentdm/mmap/browse.html>
Apertura del seminario de Hermosillo (1888, 15 de diciembre), *El Fronterizo*, p. 1.
Carta de Hermosillo (1890, 2 de abril). *El Fronterizo*, p. 2.
En Honor del Sr. Corral (1904, 17 de noviembre). *El Fronterizo*, p. 2.

El Hogar Católico. Durango, Durango.
Hemeroteca Nacional. Ciudad de México. Sección de microfilmes.
La catedral de Hermosillo (1905, 15 de enero). *El Hogar Católico*, p. 1.

El Hogar Católico. Hermosillo, Sonora.
Fondo López Yescas. Centro del Instituto Nacional de Antropología e Historia en Sonora.
Hermosillo, Sonora.
Aza, V. (1903, 31 de enero). A una señorita (que es muy erudita). *El Hogar Católico*, p. 2.
Elvira (1903, 16 de mayo). Una carta de Elvira. *El Hogar Católico*, pp. 1-2.
Pío X (1904a, 9 de abril). Instrucción sobre la música sagrada. *El Hogar Católico*, p. 1.

- _____ (1904b, 16 de abril). Instrucción sobre la música sagrada. *El Hogar Católico*, p. 1.
- _____ (1904c, 23 de abril). Instrucción sobre la música sagrada. *El Hogar Católico*, p. 1.
- _____ (1904d, 7 de mayo). Instrucción sobre la música sagrada. *El Hogar Católico*, p. 1.
- _____ (1904e, 14 de mayo). Instrucción sobre la música sagrada. *El Hogar Católico*, p. 1.
- _____ (1904f, 21 de mayo). Instrucción sobre la música sagrada. *El Hogar Católico*, p. 1.
- _____ (1904g, 28 de mayo). Instrucción sobre la música sagrada. *El Hogar Católico*, p. 1.
- _____ (1904h, 4 de junio). Instrucción sobre la música sagrada. *El Hogar Católico*, p. 1.
- Un subscriptor (1905, 3 de junio). Un cambio equitativo *El Hogar Católico*, p. 3.
- Valdespino y Díaz, Ignacio. (1903, 19 de septiembre). Discurso pronunciado por el Ilmo. Sr. Obispo Dr. D. Ignacio Valdespino y Díaz en la inauguración del Colegio Guadalupano. *El Hogar Católico*, pp. 1-2.
- _____. (1906, 1 de diciembre). Sexta carta pastoral que el Ilmo. Y Rmo. Sr. Dr. D. Ignacio Valdespino y Díaz, Obispo de Sonora, dirige al venerable clero y fieles de su diócesis. *El Hogar Católico*, p. 1
- _____. (1908, 20 de junio). Discurso pronunciado por el Ilmo. y Rmo. Dr. D. Ignacio Valdespino y Díaz, en la solemne distribución de premios, á las alumnas del Colegio Guadalupano, verificada la noche del 16 del actual. *El Hogar Católico*, pp. 1 – 2.
- A una joven esposa (1905, 25 de marzo). *El Hogar Católico*, pp. 2 – 3.
- A una joven y a muchas (1906, 8 de septiembre). *El Hogar Católico*, p. 1.
- A una señorita..... y a muchas (1905, 12 de agosto). *El Hogar Católico*, p. 2.
- Aviso a los fieles (1906, 22 de diciembre). *El Hogar Católico*, p. 3
- Breve reseña de la Diócesis de Sonora (1908, 25 de enero). *El Hogar Católico*, suplemento especial.
- Brillante Recepción al Ilmo. Sr. Obispo, a su regreso a Hermosillo (1905, 30 de septiembre). *El Hogar Católico*, p. 4.
- Compañía de Zarzuela (1905, 6 de mayo). *El Hogar Católico*, p. 4.
- Día de muertos. Dos Ilustres Muertos en Hermosillo (1903, 31 de octubre). *El Hogar Católico*, p. 3.

El aniversario de la consagración episcopal de Ntro. Ilmo. Prelado (1903, 24 de octubre). *El Hogar Católico*, pp. 2-3.

El canto Gregoriano (1904, 21 de mayo). *El Hogar Católico*, p. 3.

El mes de María en esta ciudad (1903, 6 de junio). *El Hogar Católico*, p. 3

El teatro. Pensamientos dedicados a ciertas madres (1904, 27 de febrero). *El Hogar Católico*, p. 2.

En Catedral (1904, 13 de febrero). *El Hogar Católico*, p. 3.

En Catedral (1908, 30 de mayo). *El Hogar Católico*, p. 3.

En honor de monseñor Valdespino (1903, 16 de mayo). *El Hogar Católico*, p. 3.

En la Capilla Episcopal (1904, 19 de noviembre). *El Hogar Católico*, p. 3.

Esplendida Fiesta (1904, 6 de febrero). *El Hogar Católico*, p. 3.

Fausto aniversario (1905, 15 de octubre). *El Hogar Católico*, p. 3.

Fiestas guadalupanas (1905, 16 de diciembre). *El Hogar Católico*, p. 3.

Fiestas guadalupanas (1906, 22 de diciembre). *El Hogar Católico*, p.3.

Función solemne (1904, 11 de junio). *El Hogar Católico*, p. 3.

Grandeza de la mujer (1905, 16 de septiembre). *El Hogar Católico*, p. 3.

Gratis (1904, 26 de marzo). *El Hogar Católico* [anuncio comercial], p. 3.

Honras Fúnebres (1903, 1 de agosto). *El Hogar Católico*, p. 3.

Importantes documentos (1907, 9 de febrero). *El Hogar Católico*, p. 2

Interesante (1904, 26 de marzo). *El Hogar Católico*, p. 3.

Las fiestas de la Inmaculada Concepción en Hermosillo (1904, 17 de diciembre). *El Hogar Católico*, p. 2.

Las fiestas de la Inmaculada en Hermosillo (1906, 15 de diciembre). *El Hogar Católico*, pp. 1-2.

Las Flores de Mayo (1912, 18 de mayo). *El Hogar Católico*, pp. 1-2.

La Ilustración (1904, 1 de octubre). *El Hogar Católico* [anuncio comercial], p. 4.

La noche buena (1903, 26 de diciembre). *El Hogar Católico*, p. 3.

La Semana Mayor (1904, 9 de abril). *El Hogar Católico*, p.1.

La Semana Santa en Hermosillo (1903, 18 de abril). *El Hogar Católico*, pp.1 – 2.

La Semana Santa en Hermosillo (1906, 21 de abril). *El Hogar Católico*, p. 1.
Limosna para las obras de catedral (1907, 22 de junio). *El Hogar Católico*, p. 3.
Mejora (1904, 19 de marzo). *El Hogar Católico*, p. 3.
Misión de la Mujer Cristiana (1903, 6 de junio). *El Hogar Católico*, p. 1.
¡Momentos de dicha y alborozo! (1908, 14 de marzo). *El Hogar Católico*, p. 2
Para los primeros años (1905, 16 de agosto). *El Hogar Católico*, p. 2.
Reglamentación de cantinas. Moralidad (1907, 26 de octubre). *El Hogar Católico*, p. 3.
Religioso (1903, 14 de febrero). *El Hogar Católico*, pp. 2-3.
Religioso (1903, 21 de marzo). *El Hogar Católico*, p. 1.
Religioso (1903, 12 de diciembre). *El Hogar Católico*, p. 2.
Religioso (1903, 19 de diciembre). *El Hogar Católico*, p. 3.
Religioso (1908, 19 de septiembre). *El Hogar Católico*, p. 3.
Sensible defunción (1904, 19 de noviembre). *El Hogar Católico*, p. 3.
Ulceras espirituales (1904, 3 de diciembre). *El Hogar Católico*, p. 1.
Urbanidad en el templo (1906, 13 de octubre). *El Hogar Católico*, p. 1.

Two Republics. Ciudad de México.

Hemeroteca Digital Nacional de México. Hemeroteca Nacional. Ciudad de México.
General Mexican News (1883, 5 de julio). *Two Republics*. p. 4.

ANEXOS

Anexo 1.

Inventario del Archivo Mendoza (Primera parte).

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
1	C01-L-1	Sin autor	El Escritorio	Profano/Escolar	Canción con acompañamiento de piano. Obra dentro de colección de canciones escolares.			
2	C01-L-1-2	Sin autor	A estudiar	Profano/Esclar	Canción con acompañamiento de teclado. Obra dentro de colección de canciones escolares.			
3	C01-L-1-3	Sin autor	El Descanso	Profano/Escolar	Canción con acompañamiento de teclado. Obra dentro de colección de canciones escolares. Parte para teclado incompleta			
4	C01-L-1-4	Sin autor	La entrada de la escuela	Profano/Escolar	Canción con acompañamiento de teclado. Obra dentro de colección de canciones escolares.			
5	C01-L-2-1	Lemus	A María Sma. de Guadalupe (Primera Voz)	Sacro/Paralitúrgico	Parte para primera voz. Partes para Segunda voz y Tenor presentes. Posible parte para acompañamiento y más voces faltante			
6	C01-L-2-2	Lemus	A María Sma. de Guadalupe (Segunda Voz)	Sacro/Paralitúrgico	Parte para segunda voz. Partes para Primera voz y Tenor presentes. Posible parte para acompañamiento y más voces faltante			
7	C01-L-2-3-a	Lemus	A María Sma. de Guadalupe (Tenor)	Sacro/Paralitúrgico	Parte para tenor. Partes para Primera y Segunda voz presentes. Posible parte para acompañamiento y más voces faltante			
8	C01-L-2-3-b	Sin autor	Día 13	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una sola voz con posibles partes corales y acompañamiento instrumental faltante.			
9	C01-L-3-1	F. de P. Lemus	Cántico de Ntra. Sra. de Guadalupe (1a. Voz)	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Voz Primera. Posible acompañamiento instrumental y voces faltantes.			
10	C01-L-3-2	F. de P. Lemus	Cántico de Ntra. Sra. de Guadalupe (2a. Voz)	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Voz Segunda. Posible acompañamiento instrumental y voces faltantes.			
11	C01-L-4-1	Lemus	Misterios a la Sma. Virgen (Primera Voz)	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Voz Primera. Posible acompañamiento instrumental y voces			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
					faltantes. Secciones: No. 12; No. 8; Día 16.			
12	C01-L-4-2	Lemus	Misterios a la Sma. Virgen (Segunda Voz)	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Voz Segunda. Posible acompañamiento instrumental y voces faltantes. Secciones: No. 12; No. 8; Día 16.			
13	C01-MDLF-1-1	Manuel de la Fuente	Madre llena de dolores	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para tres voces e instrumento de teclado sin especificar. Particellas para SATB a parte.			
14	C01-MDLF-1-2-a	M. de la Fuente	Misterios dolorosos (Voz 1a.)	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Voz 1a. de una obra polifónica con acompañamiento de piano. Partitura y partes de voz segunda, tenor y bajo presentes.			
15	C01-MDLF-1-2-b	Sin autor	Misterios Dolorosos (Soprano)	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Soprano sin acompañamiento presente. Posibles partes para voces y acompañamiento instrumental faltantes.			
16	C01-MDLF-1-3-a	M. de la Fuente	Misterios Dolorosos (Voz 2a.)	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Voz 2a. de una obra polifónica con acompañamiento de piano. Partitura y partes de voz primera, tenor y bajo presentes.			
17	C01-MDLF-1-3-b	Sin autor	Misterios Dolorosos (Contralto)	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Contralto sin acompañamiento presente. Partes para soprano, tenor y bajo presentes.			
18	C01-MDLF-1-4-a	M. de la Fuente	Misterios Dolorosos (Bajo)	Sacro/Paralitúrgico	Particella para bajo de una obra polifónica con acompañamiento de piano. Partitura y partes de voz segunda, tenor y primera presentes.			
19	C01-MDLF-1-5	M. de la Fuente	Misterios Dolorosos (Voz 1a. Tenor)	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Tenor. de una obra polifónica con acompañamiento de piano. Partitura y partes de voz primera, voz segundal y bajo presentes.			
20	C01-MDLF-1-6-a	M. de la Fuente	Misterios Dolorosos (Tenor)	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Tenor. de una obra polifónica con acompañamiento de piano. Partitura y partes de voz primera, voz segundal y bajo presentes.			
21	C01-MDLF-1-6-b	Sin autor	Misterios Dolorosos (Tenor)	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Tenor sin acompañamiento presente. Partes para soprano, contralto y bajo presentes.			
22	C01-MDLF-1-4-b	Sin autor	Misterios Dolorosos (Bajo)	Sacro/Paralitúrgico	Parte para bajo. Posibles partes para voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante.			
24	C01-ALL-1-1	A.L.Loretto (A.L.L.)	Las siete palabras de N.S.J.C.	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Violín. Partes para Flauta, Piano,	Catarino G.		

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
			(Violín)		Contrabajo y voces presentes. Falta parte del Cello.	Madrigal		
25	C01-ALL-1-2	A.L. Loretto	Las siete palabras de N.S.J.C. (C. Bajo)	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Contrabajo. Partes para Flauta, Piano, Violín y voces presentes. Falta parte del Cello.	Catarino G. Madrigal		
26	C01-ALL-1-3	A.L. Loretto	Las siete palabras de N.S.J.C. (Flauta)	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Flauta. Partes para Contrabajo, Piano, Violín y voces presentes. Falta parte del Cello.	Catarino G. Madrigal		
27	C01-ALL-1-4	A.L. Loretto	Las Siete Palabras de Ntro. Sr. Jesucristo	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Piano. Partes para Contrabajo, Violín y voces presentes. Falta parte del Cello.			
28	C01-ALL-1-5	A.L. Loretto	Las siete palabras de N.S.J.C. (Voz 1a. y Coro)	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Voz 1a. y Coro. Partes para Contrabajo, Piano, Violín y Voz 2a. presentes. Falta parte del Cello. Fechas: 1885 y 1912. Nombres de propietarios y expropietarios. Albino Montoya y Luis G. Vidrio.			
29	C01-ALL-1-6	A.L. Loretto	Las siete palabras de N.S.J.C. (Voz 2a. y Coro)	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Voz 2a. y Coro. Partes para Contrabajo, Piano, Violín y Voz 1a. presentes. Falta parte del Cello. Fechas: 1885. Siglas: L.R.R.O.			
30	C01-CORR-1-1	Corral	Virgen llena de dolores	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Violín 1º. Partes para el resto de la orquesta y coro presentes. No hay parte para Cello. Nombre J. B. Flores en la portada.			
31	C01-CORR-1-2	Corral	Virgen llena de dolores	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Violín 2º. Partes para el resto de la orquesta y coro presentes. No hay parte para Cello.			
32	C01-CORR-1-3	Corral	Virgen llena de dolores	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Viola. Partes para el resto de la orquesta y coro presentes. No hay parte para Cello.			
33	C01-CORR-1-4	Corral	Virgen llena de dolores	Sacro/Paralitúrgico	Particella para bajo. Partes para el resto de la orquesta y coro presentes. No hay parte para Cello.			
34	C01-CORR-1-5	Corral	Virgen llena de dolores	Sacro/Paralitúrgico	Particella para flauta 1a. Partes para el resto de la orquesta y coro presentes. No hay parte para Cello.			
35	C01-CORR-1-6	Corral	Virgen llena de dolores	Sacro/Paralitúrgico	Particella para flauta 2a. Partes para el resto de la orquesta y coro presentes. No hay parte para Cello.			
36	C01-CORR-1-7	Corral	Virgen llena de dolores	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Clarinete 1º. Partes para el resto de la orquesta y coro presentes. No hay parte para Cello.			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
37	C01-CORR-1-8	Corral	Virgen llena de dolores	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Clarinete 2°. Partes para el resto de la orquesta y coro presentes. No hay parte para Cello.			
38	C01-CORR-1-9	Corral	Virgen llena de dolores	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Trompa 1a. Partes para el resto de la orquesta y coro presentes. No hay parte para Cello.			
39	C01-CORR-1-10	Corral	Virgen llena de dolores	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Trompa 2a. Partes para el resto de la orquesta y coro presentes. No hay parte para Cello.			
40	C01-CORR-1-11	Corral	Virgen llena de dolores	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Fagot 1°. Partes para el resto de la orquesta y coro presentes. No hay parte para Cello.			
41	C01-CORR-1-12	Corral	Virgen llena de dolores	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Fagot 2°. Partes para el resto de la orquesta y coro presentes. No hay parte para Cello.			
42	C01-CORR-1-13	Corral	Virgen llena de dolores	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Timbales. Partes para el resto de la orquesta y coro presentes. No hay parte para Cello.			
43	C01-CORR-1-14	Corral	Virgen llena de dolores	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Tiple. Partes para el resto de la orquesta y coro presentes. No hay parte para Cello.			
44	C01-CORR-1-15	Corral	Virgen llena de dolores	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Alto. Partes para el resto de la orquesta y coro presentes. No hay parte para Cello.			
45	C01-CORR-1-16	Corral	Virgen llena de dolores	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Tenor. Partes para el resto de la orquesta y coro presentes. No hay parte para Cello.			
46	C01-CORR-1-17	Corral	Virgen llena de dolores	Sacro/Paralitúrgico	Particella para Bajo. Partes para el resto de la orquesta y coro presentes. No hay parte para Cello.			
47	C01-AG-1	Arnulfo Gomez	Danza para Piano	Profano	Canción con acompañamiento de piano.		Xavier Tello de Menece	Antonino de la Mora
48	C01-AN-1-1-a	Sin autor	Cánticos para el Mes de María	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz. Posible parte instrumental faltante.			
49	C01-AN-1-1-b	Sin autor	Misterio para el Mes de María. Madre Santa Sublime María.	Sacro/Paralitúrgico				
50	C01-AN-2-1	Sin autor	Misterio á la Santísima Virgen Ntra. Sra. del Perpetuo Socorro	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para tres voces y acompañamiento de instrumento de teclado sin especificar.			
51	C01-BS-1-b	Bibiano Soto. Pbro.	Una Lágrima y un Gemido	Profano	Obra para piano solo.			
52	C01-BS-1-a	Bibiano Soto. Pbro.	Pensando en mi Patria	Profano	Nocturno para piano.			
53	C01-JP-1	Jeremías Piazzano	Misa	Sacro/Litúrgico	Partitura para solista, coro e instrumento de teclado sin especificar.			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
54	C01-AN3-1	Sin autor	"Eres Santo Santo Dulcísimo Niño"	Sacro/Paralitúrgico	Pieza para una voz. Hoja suelta titulada con incipit. Borrador.			
55	C01-AN3-2	Sin autor	Cantito al Santo Niño	Sacro/Paralitúrgico	Pieza para una voz. Hoja suelta. Borrador presente.			
56	C01-AN4-1	Sin autor	Canticos a Jesús, María y José	Sacro/Paralitúrgico	Parte para 2a. voz. Partitura para tres voces y acompañamiento presente en C01AN561.			
57	C01-AN5-1-a	Sin autor	Alabémos a Dios Padre	Sacro/Paralitúrgico	Parte para Bajo. Partitura para tres voces y acompañamiento presente en C01AN561.			
58	C01-AN5-1-b	Sin autor	"De placer y de alegría quien ansie el manantial"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para Bajo. Partitura para tres voces y acompañamiento presente en C01AN561.			
59	C01-MÑ-1	Mañas	Cántico al Dulce Nombre de Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Parte para 1a. Voz. Parte para 2a. Voz presente. Partes restantes posiblemente presentes.			
60	C01-MÑ-2-a	Mañas	Cántico al Dulce Nombre de Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Parte para 2a. Voz. Parte para 1a. Voz presente. Partes restantes posiblemente presentes.			
61	C01-MÑ-2-b	Lemus	A la Sagrada Familia	Sacro/Paralitúrgico	Parte para 2a. Voz. Parte para 1a. Voz presente. Partes restantes posiblemente presentes.			
62	C01-HLLR-1	Haller	Cántico a Jesús, María y José	Sacro/Paralitúrgico	Parte para 2a. Voz. Partes restantes posiblemente presentes.			
63	C01-HLLR-2	Haller	Cántico a Jesús, María y José	Sacro/Paralitúrgico	Parte para 1a. Voz. Partes restantes posiblemente presentes.			
64	C01-HLLR-3	M. Haller	Cántico a la Sagrada Familia	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz. Posibles partes instrumentales y/o vocales faltantes.			
65	C01-LM-1-a	Lemus	A la Sagrada Familia	Sacro/Paralitúrgico	Parte para 1a. Voz. Parte para 2a. Voz presente. Partes restantes posiblemente presentes.			
66	C01-LM-1-b	Sin autor	Himno a la Sagrada Familia	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz. Posibles partes para instrumento y/o voces presentes.			
67	C01-LM-1-c	Sin autor	Cántico a Jesús, María y José	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz. Posibles partes para instrumento y/o voces presentes.			
68	C01-LM-1-d	Sin autor	Artesanos venid	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz. Posibles partes para instrumento y/o voces presentes.			
69	C01-AN6-1-a	Sin autor	"Alabémos a Dios Padre"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz. Posibles partes para instrumento y/o voces presentes.			
70	C01-AN6-1-b	Sin autor	"Alabémos a Dios Padre"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para dos voces. Posibles partes para instrumento y/o voces presentes.			
71	C01-JF-1	D. Juan Vargas. Pbro.	Gloria a María	Sacro/Paralitúrgico	Obra a tres voces, con solo y coro. Acompañamiento para teclado.		Mossen J. Verdaguer	
72	C01-AN7-1-a	Sin autor	Cánticos para el Mes de Maria	Sacro/Paralitúrgico	Obra para voz primera. Partes para una segunda			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
					voz presente. Partes posibles para voces y/o instrumentos faltantes.			
73	C01-AN7-1-b	J. Cantú Corro	Misterio para el Mes de María	Sacro/Paralitúrgico	Obra para una sola voz. Partes para una segunda voz presente. Partes posibles para voces y/o instrumentos faltantes.			
74	C01-AN7-1-c	Pbro. J. Cantu Corro	Es tu casto mirar	Sacro/Paralitúrgico	Obra para una sola voz. Partes para una segunda voz presente. Partes posibles para voces y/o instrumentos faltantes.			
75	C01-AN7-1-d	Pbro. Juan Vargas	Gloria a María. Cántico plegaria á la Reina de los Angeles á dos ó tres voces iguales son solos y coro.	Sacro/Paralitúrgico	Obra para una sola voz. Partes para una segunda voz presente. Partes posibles para voces y/o instrumentos faltantes.		Mossen J. Verdaguer	
76	C01-AN8-1-a	Sin autor	Cánticos para el Mes de María	Sacro/Paralitúrgico	Obra para segunda voz. Partes para primera voz presente. Partes posibles para voces y/o instrumentos faltantes.			
77	C01-AN8-1-b	J. Cantu Corro	Misterio para el Mes de María	Sacro/Paralitúrgico	Obra para una sola voz. Partes para primera voz presente. Partes posibles para voces y/o instrumentos faltantes.			
78	C01-AN8-1-c	Pbro. J. Cantu Corro	Es tu casto mirar	Sacro/Paralitúrgico	Obra para una sola voz. Partes para primera voz presente. Partes posibles para voces y/o instrumentos faltantes.			
79	C01-AN8-1-d	Pbro. Juan Vargas	Gloria a Maria	Sacro/Paralitúrgico	Obra para una sola voz. Partes para primera voz presente. Partes posibles para voces y/o instrumentos faltantes.		Mossen Verdaguer	
80	C01-PE-1	Carlos Portillo / Jose R. Encinas	La Tumba del Soldado. Canción sonorense.	Profano	Partitura para una voz con acompañamiento de teclado.			
81	C01-AN9-1	Sin autor	"Llor á Juárez cantemos Mexicanos"	Profano	Partitura para una voz con acompañamiento de teclado. Fechado el 21 de Marzo de 1928 en Hermosillo.			
82	C01-JMA-1	J. M. Alvarez	Toda Hermosa	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz principal. Partes para voces 2a y coro presentes. Faltante parte instrumental posible. Con el nombre Srita. E. Salazar escrito.			
83	C01-JMA-2-a	P. M. Alvarez	Toda Hermosa	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voces segundas y coro. Parte para voz primera presente. Faltante parte instrumental posible.			
84	C01-JMA-3-b	J. M. Ballvé	A la Sma. Virgen	Sacro/Paralitúrgico	Parte para solista y coro a una sola voz. Posible parte instrumental faltante. Parte para coro presente en C02GAG.			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
85	C01-JMA-3-a	P. M. Alvarez	Toda Hermosa	Sacro/Paralitúrgico	Parte para coro. Parte para solista presente. Posible parte instrumental faltante.			
86	C01-JCC-1-a	J. C. Camacho	Himno Patriótico Guadalupano	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz primera. Parte para 2a. voz presente. Posible parte instrumental faltante.			
87	C01-JCC-1-b	J. C. Camacho	"Non fecit taliter omni nationi"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz. Posible partes para voces y/o instrumentos faltantes. Borrador terminado.			
88	C01-JCC-2-a	J. C. Camacho	Himno Patriótico Guadalupano	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz segunda. Parte para 1a. voz presente. Posible parte instrumental faltante.			
89	C01-JCC-2-b	Sin autor	"Salve Maria Virgen Purisima"	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y acompañamiento de teclado. Borrador sin terminar.			
90	C01-AN10-1	Sin autor	La fresca rosa. Canción popular tabasqueña	Profano	Partitura para dos voces y acompañamiento de teclado. Borrador terminado. Con la leyenda: "Canción popular tabasqueña (no estilizada)" y "Del cancionero de D. Francisco Quevedo".			
91	C01-FS-1	F. Saucedo	Himno Patriótico a la Virgen de Guadalupe.	Sacro/Paralitúrgico	Parte para piano. Con indicaciones de partes de Coro. Partes vocales faltantes.			
92	C01-MJ-1	Mtro. Jimenez	La Torre del Oro. No. 2 Tango del Lapicero	Profano	Partitura para teclado, coro y solista. Incompleta.			
93	C01-AN11-1-a	Sin autor	Cantares a mi Patria	Profano	Parte para bajo. Parte para violín y voz adicional presente. Partes posibles para otros instrumentos y voces faltantes.			
94	C01-AN11-1-b	Sin autor	Compañeros	Profano	Parte para bajo o trombón. Parte para violín y voz adicional presente. Partes posibles para otros instrumentos y voces faltantes.			
95	C01-AN11-2-a	Sin autor	Cantares a mi Patria	Profano	Parte para violín. Parte para bajo y voz adicional presente. Partes posibles para otros instrumentos y voces faltantes.			
96	C01-AN11-2-b	Sin autor	Compañeros	Profano	Parte para violín. Parte para bajo y voz adicional presente. Partes posibles para otros instrumentos y voces faltantes.			
97	C01-AN11-3-a	Sin autor	Cantares a mi Patria	Profano	Parte para voz sin especificar. Parte para violín, bajo y voz adicional presente. Partes posibles para otros instrumentos y voces faltantes.			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
98	C01-AN11-3-b	Sin autor	Compañeros	Profano	Parte para voz sin especificar. Parte para violín, bajo y voz adicional presente. Partes posibles para otros instrumentos y voces faltantes.			
99	C01-AN12-1	Sin autor	¡Ay Dominguin!	Profano	Parte para una voz. Parte para piano faltante. Posible parte para voces faltante.			
100	C01-AN13-1	Sin autor	Coro de Apsaras	Profano	Parte para voz de solista. Posible parte de acompañamiento instrumental faltante. Partes para voces primeras y segundas del coro presentes.			
101	C01-AN13-2	Sin autor	Coro de Apsaras	Profano	Parte para voces primeras. Posible parte de acompañamiento instrumental faltante. Partes para voz solista y segundas del coro presentes.			
102	C01-AN13-3	Sin autor	Coro de Apsaras	Profano	Parte para voces primeras. Posible parte de acompañamiento instrumental faltante. Partes para voz solista y segundas del coro presentes.			
103	C01-AN13-4	Sin autor	Coro de Apsaras	Profano	Parte para voces primeras. Posible parte de acompañamiento instrumental faltante. Partes para voz solista y segundas del coro presentes.			
104	C01-AN13-5	Sin autor	Coro de Apsaras	Profano	Parte para voces primeras. Posible parte de acompañamiento instrumental faltante. Partes para voz solista y segundas del coro presentes.			
105	C01-AN13-6	Sin autor	Coro de Apsaras	Profano	Parte para voces segundas. Posible parte de acompañamiento instrumental faltante. Partes para voz solista y primeras del coro presentes.			
106	C01-AN13-7	Sin autor	Coro de Apsaras	Profano	Parte para voces segundas. Posible parte de acompañamiento instrumental faltante. Partes para voz solista y primeras del coro presentes.			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
107	C01-AN13-8	Sin autor	Coro de Apsaras	Profano	Parte para voces segundas. Posible parte de acompañamiento instrumental faltante. Partes para voz solista y primeras del coro presentes.			
108	C01-PER-1	Laurentius Perosi	Missa In Honorem Beati Caroli	Sacro/Litúrgico	Parte del Tenor. Parte de voces restantes faltantes. Solo Kyrie y Gloria.			
109	C01-BDLT-1-a	B. de la Torre	Al Sagrado Corazón de Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Parte de Segunda Voz. Parte para Bajo presente. Parte para voz primera presente en C02BDLT. Partes para voces restantes e instrumentales posibles faltantes.			
110	C01-BDLT-1-b	Ch. Gounod	Celébra Alma mia	Sacro/Paralitúrgico	Parte de Segunda Voz. Parte para Bajo presente. Parte para voz primera presente en C02BDLT. Partes para voces restantes e instrumentales posibles faltantes.			
111	C01-BDLT-1-c	F. Saucedo	Al Sagrado Corazón de Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Parte de Segunda Voz. Parte para Bajo presente. Parte para voz primera presente en C02BDLT. Partes para voces restantes e instrumentales posibles faltantes.			
112	C01-BDLT-1-d	F. Peredo	Perdón Señor	Sacro/Paralitúrgico	Parte de coro. Parte de Segunda Voz. Parte para voz primera presente en C02BDLT. Partes para voces restantes e instrumentales posibles faltantes.			
113	C01-BDLT-1-e	F. Alcazar	Oh Corazón Sagrado	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Parte para voz primera presente en C02BDLT. Partes para voces restantes e instrumentales posibles faltantes.			
114	C01-BDLT-1-f	Sin autor	Gloria a Ti Corazón Sacrosanto	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una sola voz. Posibles partes para voces restantes y acompañamiento instrumental faltantes.			
115	C01-BDLT-1-g	Alcázar	Dulce Corazón	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una sola voz. Parte para segunda voz presente. Posibles partes para voces restantes y acompañamiento instrumental faltantes.			
116	C01-BDLT-2-a	B. de la Torre	Al Sagrado Corazón de Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Parte para Bajo. Partes para voz segunda presente. Parte para voz primera presente en C02BDLT. Partes para voces restantes y acompañamiento instrumental probable			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
					faltantes.			
117	C01-BDLT-2-b	Ch. Gounod	Celébra Alma mia	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz grave sin especificar. Partes para voz segunda presente. Parte para voz primera presente en C02BDLT. Partes para voces restantes y acompañamiento instrumental probable faltantes.			
118	C01-BDLT-2-c	R. S. Ambrose	¡Salve Oh Corazon!	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz grave sin especificar. Partes para voz segunda presente. Parte para voz primera presente en C02BDLT. Partes para voces restantes y acompañamiento instrumental probable faltantes.			
119	C01-ALCA-1	Alcazar	Dulce Corazon	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una sola voz. Parte para segunda voz presente. Posibles partes para voces restantes y acompañamiento instrumental faltantes.			
120	C01-AN14-1	Sin autor	Ven Santo Espiritu	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una sola voz y acompañamiento de teclado.			
121	C01-MXXX-1-a	M.xxx	Quien en sus tristes cuitas	Sacro/Paralitúrgico	Parte para soprano. Parte para contralto presente. Partitura para voces y piano presente en C02AN9.			
122	C01-MXXX-1-b	Sin autor	"Corazón divino"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para soprano. Parte para contralto presente. Posibles partes de voces restantes y acompañamiento instrumental faltante.			
123	C01-MXXX-2-a	M.xxx	Quien en sus tristes cuitas	Sacro/Paralitúrgico	Parte para contralto. Parte para contralto presente. Partitura para voces y piano presente en C02AN9			
124	C01-MXXX-2-b	Sin autor	Corazón divino	Sacro/Paralitúrgico	Parte para soprano. Parte para soprano presente. Posibles partes de voces restantes y acompañamiento instrumental faltante.			
125	C01-CHG-1	Ch. Gounod	Celébra Alma mia	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y acompañamiento para teclado. Partes para voces presentes. Posiblemente segunda parte del libro en C01-RSAM-1.			
126	C01-RSAM-1	R. S. Ambrose	¡Salve Oh Corazon!	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y acompañamiento para piano. Parte para voz presentes.			
127	C01-CHG-2	Ch. Gounod	Solo a ti debemos amar	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y acompañamiento para			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
					piano. Posibles partes para voces restantes faltantes. Parte para voz presente en C02BDLT1.			
128	C01-AN15-1	Sin autor	Misterios del Santísimo	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz primera. Parte para voz segunda presente. Posible parte para voces restantes y acompañamiento instrumental faltante.			
129	C01-AN15-2	Sin autor	Misterios del Santísimo	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz segunda. Parte para voz segunda presente. Posible parte para voces restantes y acompañamiento instrumental faltante.			
130	C01-AN16-1	Sin autor	Himno a Sta. Teresita del Niño Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Parte para soprano primera. Parte para soprano segunda presente. Posible parte para voces restantes y acompañamiento instrumental faltante.			
131	C01-AN16-2	Sin autor	Himno a Sta. Teresita del Niño Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Parte para soprano segunda. Parte para soprano primera presente. Posible parte para voces restantes y acompañamiento instrumental faltante.			
132	C01-EEL-1	E. Elorduy	Admite Jesus mio	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz. Posibles partes para voces restantes y acompañamiento instrumental faltantes.			
133	C01-MCD-1	María Campos Díaz	Tornaste amante. Plegaria para canto y pian.	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces y piano. Parte para una voz aguda presente en C02EASV3.			
134	C01-AN17-1	Sin autor	Adios al Altar de Maria	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para tres voces y acompañamiento de piano. Partes para voces solistas y voces de coro presentes.			
135	C01-AN17-2	Sin autor	Adios al Altar de Maria	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz principal. Partitura para voces y piano y partes para voces restantes presentes.			
136	C01-AN17-3	Sin autor	"De la mansión voy a alejar"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz secundaria de Adios al Altar de Maria. Partitura para voces y piano y partes para voces restantes presentes.			
137	C01-AN17-4	Sin autor	Adios al Altar de Maria	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz segunda de coro. Partitura para voces y piano y partes para voces restantes presentes.			
138	C01-AN17-5	Sin autor	Adios al Altar de Maria	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz primera de coro. Partitura para voces y piano y partes para voces restantes presentes.			
139	C01-AN18-1-a	Sin autor	"La noche ya espiró"	Profano	Partitura para cuatro voces y acompañamiento para piano. Incompleta.			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
140	C01-AN18-1-b	C. W. Cadman	Serenata	Profano	Partitura para tres voces y acompañamiento para piano. Incompleta.			
141	C01-AN18-1-c	Victor Mendoza	¡El Paisaje encantado...!	Profano	Partitura para cuatro voces, solista y acompañamiento para piano. Parte para segunda voz presente. (C01AN261).			
142	C01-AN19-1	Sin autor	Kalenda de Navidad	Sacro/Paralitúrgico	Parte para barítono. Partes para voces y partitura con acompañamiento para piano presentes.			
143	C01-FPR-1	F. Prado	Kalenda de Navidad	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda. Partes para voces y partitura con piano presentes.			
144	C01-AN19-2	Sin autor	"anno bismillesimo nongentesimo"	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para voces y acompañamiento de piano. Incompleta. Partes para voces grave y barítono presentes.			
145	C01-AN20-1	Sin autor	"Nativitas Domini"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz. Partes para voces adicionales y acompañamiento de piano presentes.			
146	C01-AN21-1	Sin autor	"Si con hermosas flores"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz. Posibles partes para voces adicionales y acompañamiento faltantes.			
147	C01-AN21-2	Sin autor	"Si con hermosas flores"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz. Posibles partes para voces adicionales y acompañamiento faltantes.			
148	C01-AN22-1	Sin autor	"Madre Santa, Madre hermosa"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz. Posibles partes para voces adicionales y acompañamiento faltantes.			
149	C01-LGJ-1	L. G. Jorda	Placida Reina	Sacro/Paralitúrgico	Parte para segundas voces. Partes para voces adicionales o acompañamiento instrumental posible faltantes.			
150	C01-AN23-1	Sin autor	Plegaria a Maria Santisima	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz. Posibles partes para voces adicionales y acompañamiento faltantes.			
151	C01-VS-1	Victor Salazar	La melodía de Sta. Cecilia	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para tres voces con acompañamiento de piano. Parte para dos voces solistas presente.		Sor Teresita del Niño Jesús	
152	C01-VS-2	V. Salazar	La melodía de Sta. Cecilia	Sacro/Paralitúrgico	Parte para dos voces solistas. Partitura para voces y piano presente.		Sor Teresita del Niño Jesús	
153	C01-FPF-1	F. Paolo Fosti	Preghiera a Maria	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para voz y piano. Fechado el 9 de Noviembre de 1922 en Aguascalientes. Dedicado al Pbro. D. Bibiano Soto.	Pascual F. Valadez		

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
154	C01-JDC-1	J. di Cárlo	Desolación en la noche siguiente a la Pasión	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz. Posible acompañamiento instrumental y voces adicionales faltantes.			
155	C01-VM-1	V. Mañas	Allí esta la Señora la madre mas amable	Sacro/Paralitúrgico	Parte para segunda voz. Posible acompañamiento instrumental y voces adicionales faltantes. Posible acompañamiento instrumental en C02MÑ3a.			
156	C01-AN24-1-a	Sin autor	Misterios	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz segunda. Parte para voz primera presente. Posible acompañamiento instrumental y voces adicionales faltantes.			
157	C01-AN24-2-a	Sin autor	Misterios	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz primera. Parte para voz segunda presente. Posible acompañamiento instrumental y voces adicionales faltantes.			
158	C01-AN24-2-b	Sin autor	Eres la luz	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz primera. Parte para voz segunda presente. Posible acompañamiento instrumental y voces adicionales faltantes. Acompañamiento para instrumento presente en C02MÑ3.			
159	C01-MVM-1	M. V. M.	Salve Maria	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para voz con acompañamiento de piano. Dedicada al Sr. Luis Ordoñez			
160	C01-MVM-2	M. V. Mejia	Salve Maria	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz. Partitura para voz con acompañamiento de piano presente en C01MVM1			
161	C01-GMDC-1	G. M. di Carlo	Salve Regina	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz. Posible acompañamiento instrumental y voces adicionales faltantes.			
162	C01-AN25-1	Sin autor	Las flores mas bellas	Sacro/Paralitúrgico	Parte para soprano. Parte para voz adicional y partitura para dos voces y piano presentes.			
163	C01-AN25-2	Sin autor	"Felice si logro"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz segunda perteneciente a C01-AN25-1. Parte para soprano y partitura para dos voces y piano presente.			
164	C01-AN25-3	Sin autor	"Las flores mas bellas"	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces con acompañamiento para piano. Partes para soprano y voz segunda presente.			
165	C01-AN25-4	Sin autor	Las flores mas bellas	Sacro/Paralitúrgico	Parte para contraltos. Partitura para dos voces con acompañamiento para piano presente.			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
166	C01-LAR-1-b	Adolfo Giron	Pescadora. Canción Boler.	Profano	Partitura para voz con acompañamiento de piano. Pagina principal, pagina siguiente en: C01-LAR-1,		Rodolfo Sandoval	
167	C01-LAR-1-a	Maria Teresa de Lara	Concha Nacar	Profano	Partitura para una voz y piano.			Agustin Lara
168	C01-LAR-1-c	Luis Ardaraz	Capricho. Canción Fox.	Profano	Partitura para una voz y piano.			
169	C01-AN26-1	Sin autor	El Paisaje encantado	Profano	Parte para voz segunda. Partitura para voces y piano presente. (C01-AN18-1-c).			
170	C01-AN27-1	Sin autor	Magnificat	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz primera. Parte para voz segunda y partitura presentes.			
171	C01-AN27-2	Sin autor	Magnificat	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz segunda. Parte para voz primera y partitura presentes.			
172	C01-AN27-3	Sin autor	Magnificat	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para tres voces y acompañamiento para piano. Partes para voces primeras y segundas presentes. Parte para voz tercera faltante. Partitura incompleta.			
173	C01-TFC-1	T. F. Crosty	Salve Regina	Sacro/Paralitúrgico	Parte para contralto. Partes para voces adicionales y acompañamiento instrumental faltantes.			
174	C01-PB-1	P. Barin	Un Viaje a China. Obertura.	Profano	Parte para contrabajo. Partes para flauta, clarinete, piston y violin presentes. Partes para instrumentos adicionales faltantes.			
175	C01-PB-2	P. Barin	Un Viaje a China. Obertura.	Profano	Parte para flauta. Partes para contrabajo, clarinete, piston y violin presentes. Partes para instrumentos adicionales faltantes.			
176	C01-PB-3	P. Barin	Un Viaje a China. Obertura.	Profano	Parte para clarinete. Partes para flauta, contrabajo, piston y violin presentes. Partes para instrumentos adicionales faltantes.			
177	C01-PB-4	P. Barin	Un Viaje a China. Obertura.	Profano	Parte para piston. Partes para clarinete, flauta, contrabajo y violin presentes. Partes para instrumentos adicionales faltantes.			
178	C01-PB-5	P. Barin	Un Viaje a China. Obertura.	Profano	Parte para violin. Partes para clarinete, flauta, contrabajo y piston presentes. Partes para instrumentos adicionales faltantes.			
179	C01-GROS-1	G. Rossini	Guglielmo Tell	Profano	Parte para flauta. Partes para violin II y contrabajo presentes. Instrumentos adicionales faltantes.			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
180	C01-GROS-2	G. Rossini	Guglielmo Tell	Profano	Parte para contrabajo. Partes para violín II y flauta presentes. Instrumentos adicionales faltantes.			
181	C01-GROS-3-a	G. Rossini	Guglielmo Tell	Profano	Parte para violín II. Partes para contrabajo y flauta presentes. Instrumentos adicionales faltantes.			
182	C01-GROS-3-b	Sin autor	Sangre de Artista	Profano	Parte para trombon. Partes para posibles instrumentos adicionales faltantes.			
183	C01-ADCK-1	A. Dierick	Misa a dos voces iguales	Sacro	Partitura para dos voces con acompañamiento para piano. Misa completa.			
184	C01-JLN-1-1	J. Luna	Te Deum	Sacro	Parte para Voz segunda. Partitura para voces y acompañamiento de órgano y partes para tenor segundo, tenor, bajo y barítono presentes.			
185	C01-JLN-1-2	J. Luna	Te Deum	Sacro	Parte para tenor. Partitura para voces y acompañamiento de órgano y partes para tenor segundo, voz segunda, bajo y barítono presentes.			
186	C01-JLN-1-3	J. Luna	Te Deum	Sacro	Parte para tenor segundo. Partitura para voces y acompañamiento de órgano y partes para tenor, voz segunda, bajo y barítono presentes.			
187	C01-JLN-1-4	J. Luna	Te Deum	Sacro	Parte para Bajo. Partitura para voces y acompañamiento de órgano y partes para tenor, voz segunda, tenor segundo y barítono presentes.			
188	C01-JLN-1-5	J. Luna	Te Deum	Sacro	Parte para tenor primero. Partitura para voces y acompañamiento de órgano y partes para bajo, voz segunda, tenor segundo y barítono presentes. Parte incompleta.			
189	C01-JLN-1-6	J. Luna	Te Deum	Sacro	Parte para barítono. Partitura para voces y acompañamiento de órgano y partes para bajo, voz segunda y tenor segundo presentes. Parte incompleta.			
190	C01-JLN-1-7	J. Luna	Te Deum	Sacro	Partitura para tres voces con acompañamiento para órgano. Partes para voces presentes. Incompleta.			
191	C01-GDN-1-1	Donizetti	Yngemisco	Sacro	Parte para soprano.			
192	C01-GDN-1-2	C. Donizetti	Sequentia - "Tubamirum"	Sacro	Parte para Bajo segundo.			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
193	C01-GDN-1-3	Sin autor	Praeces meae	Sacro	Parte para tenor. Parte para contralto y bajo presente.			
194	C01-GDN-1-4	Sin autor	Praeces meae	Sacro	Parte para contralto. Parte para tenor y bajo presente.			
195	C01-GDN-1-5	Donizetti	Praeces meae	Sacro	Parte para contralto. Parte para tenor y bajo presente.			
196	C01-GDN-1-6	C. D.	Praeces meae	Sacro	Parte para tenor. Parte para contralto y bajo presente.			
197	C01-GDN-1-7	C. D.	Praeces meae	Sacro	Parte para contralto. Parte para tenor y bajo presente.			
198	C01-GDN-1-8	C. D.	Praeces meae	Sacro	Parte para Bajo. Parte para contralto y tenor presente.			
199	C01-GDN-1-9	Donizetti	Praeces meae	Sacro	Parte para Bajo. Parte para contralto y tenor presente.			
200	C01-AN28-1	Sin autor	Responsorio 2o. de Ntra. Sra. de Guadalupe	Sacro	Parte para barítono solo. Partes para voces e instrumentos posibles faltantes.			
201	C01-AN29-1	Sin autor	"Recordare Jesu pie"	Sacro	Pieza para voz grave. Probablemente parte de C01-GDN-1-1. Parte para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
202	C01-GBG-1-1	G. B. Griffoni	Tercer Responso del 2o. Nocturno	Sacro	Pieza para voz aguda. Partitura para dos voces presente. Parte para posible acompañamiento instrumental faltante.			
203	C01-GBG-1-2	G. B. G.	Oficio de difuntos - 3er. Responso del 2a. Nocturno	Sacro	Partitura para dos voces. Parte para voz grave presente.			
204	C01-AN30-1-1	Sin autor	Ne recorderis	Sacro	Parte para voz primera. Parte para voz segunda presente.			
205	C01-AN30-1-2	Sin autor	Ne recorderis	Sacro	Parte para voz segunda. Parte para voz primera presente.			
206	C01-AN31-1	Sin autor	Responso de difuntos	Sacro	Parte para sopranos segundas. Partes para voces adicionales faltantes.			
207	C01-GDN-1-10	C. Donizetti	Dies Irae	Sacro	Parte para bajo. Partes para soprano, tenor y contralto presentes. Partes para instrumento y voces adicionales posibles faltantes.			
208	C01-GDN-1-11	Sin autor	Dies Irae	Sacro	Parte para bajo. Partes para soprano, tenor y contralto presentes. Partes para instrumento y voces adicionales posibles faltantes.			
209	C01-GDN-1-12	Sin autor	Dies Irae	Sacro	Parte para bajo. Partes para soprano, tenor y contralto presentes. Partes para instrumento y voces adicionales posibles faltantes.			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
210	C01-GDN-1-13	Sin autor	Dies Irae	Sacro	Parte para soprano primera. Parte para bajo, tenor y contralto presentes. Partes para instrumentos y voces adicionales posibles faltantes.			
211	C01-GDN-1-14	Sin autor	Dies Irae	Sacro	Parte para soprano primera. Parte para bajo, tenor y contralto presentes. Partes para instrumentos y voces adicionales posibles faltantes.			
212	C01-GDN-1-15	Sin autor	Dies Irae	Sacro	Parte para soprano primera. Parte para bajo, tenor y contralto presentes. Partes para instrumentos y voces adicionales posibles faltantes.			
213	C01-GDN-1-16	Sin autor	Dies Irae	Sacro	Parte para soprano primera. Parte para bajo, tenor y contralto presentes. Partes para instrumentos y voces adicionales posibles faltantes.			
214	C01-GDN-1-17	C. Donizetti	Dies Irae	Sacro	Parte para soprano primera. Parte para bajo, tenor y contralto presentes. Partes para instrumentos y voces adicionales posibles faltantes.			
215	C01-GDN-1-18	C. Donizetti	Dies Irae	Sacro	Parte para tenor. Parte para soprano primera, bajo y contralto presentes. Partes para voces e instrumentos adicionales posibles faltantes.			
216	C01-GDN-1-19	C. Donizetti	Dies Irae	Sacro	Parte para soprano primera. Parte para bajo, tenor y contralto presentes. Partes para instrumentos y voces adicionales posibles faltantes.			
217	C01-GDN-1-20	Donizetti	Dies Irae	Sacro	Parte para tenor. Parte para soprano primera, bajo y contralto presentes. Partes para voces e instrumentos adicionales posibles faltantes.			
218	C01-GDN-1-21	C. Donizetti	Dies Irae	Sacro	Parte para contralto. Parte para soprano primera, tenor y bajo presentes. Partes para voces e instrumentos adicionales faltantes.			
219	C01-GDN-1-22	C. Donizetti	Dies Irae	Sacro	Parte para contralto. Parte para soprano primera, tenor y bajo presentes. Partes para voces e instrumentos adicionales faltantes.			
220	C01-GDN-1-23	C. Donizetti	Dies Irae	Sacro	Parte para contralto. Parte para soprano primera, tenor y bajo presentes.			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
					Partes para voces e instrumentos adicionales faltantes.			
221	C01-GDN-1-24	Donizetti	Responso	Sacro	Parte para soprano. Partes para contralto, bajo y tenor presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
222	C01-GDN-1-25	Donizetti	Responso	Sacro	Parte para soprano. Partes para contralto, bajo y tenor presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
223	C01-GDN-1-26	Donizetti	Responso	Sacro	Parte para soprano. Partes para contralto, bajo y tenor presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
224	C01-GDN-1-27	Donizetti	Responso	Sacro	Parte para contralto. Partes para soprano, bajo y tenor presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
225	C01-GDN-1-28	Donizetti	Responso	Sacro	Parte para contralto. Partes para soprano, bajo y tenor presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
226	C01-GDN-1-29	Donizetti	Responso	Sacro	Parte para soprano. Partes para contralto, bajo y tenor presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
227	C01-AN32-1-1	Sin autor	Recordare Jesu Pie	Sacro	Parte para soprano o tenor. Parte para barítono presente. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
228	C01-AN32-1-2	Sin autor	Recordare Jesu Pie	Sacro	Parte para barítono. Parte para soprano o tenor presente. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
229	C01-GDN-2-1	Donizetti	Responso	Sacro	Parte para soprano. Partes para contralto, bajo y tenor presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
230	C01-GDN-2-2	Donizetti	Responso	Sacro	Parte para soprano. Partes para contralto, bajo y tenor presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
231	C01-GDN-2-3	Donizetti	Responso	Sacro	Parte para bajo. Partes para soprano, contralto y			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
					tenor presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
232	C01-GDN-2-4	Donizetti	Responso	Sacro	Parte para tenor. Partes para soprano, contralto y bajo presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
233	C01-GDN-3-1	C. Donizetti	Ofertorio	Sacro	Parte para barítono. Partes para bajo, soprano primera y contralto presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
234	C01-GDN-3-2	C. Donizetti	Ofertorio	Sacro	Parte para barítono. Partes para bajo, soprano primera y contralto presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
235	C01-GDN-3-3	C. Donizetti	Ofertorio	Sacro	Parte para contralto. Partes para soprano primera y bajo presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
236	C01-GDN-3-4	C. Donizetti	Ofertorio	Sacro	Parte para contralto. Partes para soprano primera y bajo presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
237	C01-GDN-3-5	C. Donizetti	Ofertorio	Sacro	Parte para soprano primera. Partes para contralto y bajo presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
238	C01-GDN-3-6	C. Donizetti	Ofertorio	Sacro	Parte para soprano primera. Partes para contralto y bajo presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
239	C01-GDN-3-7	C. Donizetti	Ofertorio	Sacro	Parte para soprano primera. Partes para contralto y bajo presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
240	C01-GDN-3-8	C. Donizetti	Ofertorio	Sacro	Parte para soprano primera. Partes para contralto y bajo presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
241	C01-GDN-3-9	C. Donizetti	Ofertorio	Sacro	Parte para soprano primera. Partes para contralto y bajo presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
					posibles faltantes.			
242	C01-GDN-3-10	C. Donizetti	Ofertorio	Sacro	Parte para soprano primera. Partes para contralto y bajo presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
243	C01-GDN-3-11	C. Donizetti	Ofertorio	Sacro	Parte para bajo. Partes para contralto y soprano primera presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
244	C01-GDN-3-12	C. Donizetti	Ofertorio	Sacro	Parte para bajo. Partes para contralto y soprano primera presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
245	C01-GDN-3-13	C. Donizetti	Ofertorio	Sacro	Parte para contralto. Partes para soprano primera y bajo presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
246	C01-GDN-3-14	C. Donizetti	Ofertorio	Sacro	Parte para bajo. Partes para contralto y soprano primera presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
247	C01-RPRTS-1-1	Sin autor	Misa Funebre a tres voces	Sacro	Parte para bajo. Partes para tenores primeros y segundos presentes. Partes para acompañamiento instrumental posible faltante. Misa completa. De la colección "El Repertorio Sagrado".			
248	C01-RPRTS-1-2	Sin autor	Misa Funebre a tres voces	Sacro	Parte para tenor primero. Partes para bajo y tenor segundo presentes. Partes para acompañamiento instrumental posible faltante. Misa completa. De la colección "El Repertorio Sagrado".			
249	C01-RPRTS-1-3	Sin autor	Misa Funebre a tres voces	Sacro	Parte para tenor primero. Partes para bajo y tenor segundo presentes. Partes para acompañamiento instrumental posible faltante. Misa completa. De la colección "El Repertorio Sagrado".			
250	C01-RPRTS-1-4	Sin autor	Misa Funebre a tres voces	Sacro	Parte para bajo. Partes para tenores primeros y segundos presentes. Partes para acompañamiento instrumental posible faltante. Misa completa. De la colección "El			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
					Repertorio Sagrado".			
251	C01-RPRTS-1-5	Sin autor	Misa Funebre a tres voces	Sacro	Parte para tenor segundo. Partes para bajo y tenor primero presentes. Partes para acompañamiento instrumental posible faltante. Misa completa. De la colección "El Repertorio Sagrado".			
252	C01-RPRTS-1-6	Sin autor	Misa Funebre a tres voces	Sacro	Parte para tenor segundo. Partes para bajo y tenor primero presentes. Partes para acompañamiento instrumental posible faltante. Misa completa. De la colección "El Repertorio Sagrado".			
253	C01-RPRTS-1-7	Sin autor	Misa Funebre a tres voces	Sacro	Parte para tenor primero. Partes para bajo y tenor segundo presentes. Partes para acompañamiento instrumental posible faltante. De la colección "El Repertorio Sagrado".			
254	C01-RPRTS-1-8	Sin autor	Misa Funebre a tres voces	Sacro	Parte para tenor primero. Partes para bajo y tenor segundo presentes. Partes para acompañamiento instrumental posible faltante. De la colección "El Repertorio Sagrado".			
255	C01-RPRTS-1-9	Sin autor	Misa Funebre a tres voces	Sacro	Parte para tenor primero. Partes para bajo y tenor segundo presentes. Partes para acompañamiento instrumental posible faltante. De la colección "El Repertorio Sagrado".			
256	C01-RPRTS-1-10	Sin autor	Misa Funebre a tres voces	Sacro	Parte para tenor primero. Partes para bajo y tenor segundo presentes. Partes para acompañamiento instrumental posible faltante. De la colección "El Repertorio Sagrado".			
257	C01-RPRTS-1-11	Sin autor	Misa Funebre a tres voces	Sacro	Parte para bajo. Partes para tenores primeros y segundos presentes. Partes para acompañamiento instrumental posible faltante. De la colección "El Repertorio Sagrado".			
258	C01-RPRTS-1-12	Sin autor	Misa Funebre a tres voces	Sacro	Parte para tenor segundo. Partes para bajo y tenor primero presentes. Partes para acompañamiento instrumental posible faltante. De la colección "El Repertorio Sagrado".			
259	C01-RPRTS-1-13	Sin autor	Misa Funebre a tres voces	Sacro	Parte para tenor segundo. Partes para bajo y tenor primero presentes. Partes			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
					para acompañamiento instrumental posible faltante. De la colección "El Repertorio Sagrado".			
260	C01-RPRTS-2-1	Sin autor	Responso	Sacro	Parte para tenor primero. Partes para bajo y tenor segundo presente. De la colección "El Repertorio Sagrado".			
261	C01-RPRTS-2-2	Sin autor	Responso	Sacro	Parte para tenor primero. Partes para bajo y tenor segundo presente.			
262	C01-RPRTS-2-3	Sin autor	Responso	Sacro	Parte para tenor primero. Partes para bajo y tenor segundo presente.			
263	C01-RPRTS-2-4	Sin autor	Responso	Sacro	Parte para tenor primero. Partes para bajo y tenor segundo presente.			
264	C01-RPRTS-2-5	Sin autor	Responso	Sacro	Parte para tenor primero. Partes para bajo y tenor segundo presente.			
265	C01-RPRTS-2-6	Sin autor	Responso	Sacro	Parte para tenor primero. Partes para bajo y tenor segundo presente.			
266	C01-RPRTS-2-7	Sin autor	Responso	Sacro	Parte para tenor primero. Partes para bajo y tenor segundo presente.			
267	C01-RPRTS-2-8	Sin autor	Responso	Sacro	Parte para tenor segundo. Partes para bajo y tenor primero presente.			
268	C01-RPRTS-2-9	Sin autor	Responso	Sacro	Parte para tenor segundo. Partes para bajo y tenor primero presente.			
269	C01-RPRTS-2-10	Sin autor	Responso	Sacro	Parte para tenor segundo. Partes para bajo y tenor primero presente.			
270	C01-RPRTS-2-11	Sin autor	Responso	Sacro	Parte para bajo. Partes para tenor primero y segundo presente.			
271	C01-RPRTS-2-12	Sin autor	Responso	Sacro	Parte para bajo. Partes para tenor primero y segundo presente.			
272	C01-RPRTS-2-13	Sin autor	Responso	Sacro	Parte para bajo. Partes para tenor primero y segundo presente.			
273	C01-AN33-1	Sin autor	Responso de difuntos	Sacro	Parte para sopranos primeras. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
274	C01-AN34-1-1-a	Sin autor	Ofertorio - Domine Jesu	Sacro	Parte para sopranos segundas. Parte para soprano primera presente. Partes para voces adicionales y acompañamiento instrumental posible faltante. De la colección "El Repertorio Sagrado".			
275	C01-AN34-1-1-b	Sin autor	Sanctus - Benedictus	Sacro	Parte para sopranos segundas. Parte para soprano primera presente. Partes para voces			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
					adicionales y acompañamiento instrumental posible faltante. De la colección "El Repertorio Sagrado".			
276	C01-AN34-1-2-a	Sin autor	Ofertorio - Domine Jesu	Sacro	Parte para sopranos primeras. Parte para soprano segunda presente. Partes para voces adicionales y acompañamiento instrumental posible faltante. De la colección "El Repertorio Sagrado".			
277	C01-AN34-1-2-b	Sin autor	Sanctus - Benedictus	Sacro	Parte para sopranos primeras. Parte para soprano segunda presente. Partes para voces adicionales y acompañamiento instrumental posible faltante. De la colección "El Repertorio Sagrado".			
278	C01-AN34-1-3-a	Sin autor	"Domine Jesu"	Sacro	Parte para sopranos primeras. Partes para sopranos segundas presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes. De la colección "El Repertorio Sagrado". Incompleta.			
279	C01-AN34-1-4-a	Sin autor	Ofertorio - Domine Jesu	Sacro	Parte para bajos. Partes para sopranos primeras y segundas presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes. Mismo que C01-AN34-1. De la colección "El Repertorio Sagrado".			
280	C01-AN34-1-4-b	Sin autor	Sanctus - Benedictus	Sacro	Parte para bajos. Partes para sopranos primeras y segundas presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes. De la colección "El Repertorio Sagrado". Agnus Dei mencionado en la partícula faltante.			
281	C01-AN34-1-5-a	Sin autor	Ofertorio - Domine Jesu	Sacro	Parte para sopranos primeras. Parte para sopranos segundas y bajo presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes. Mismo que C01-AN34-1. De la colección "El Repertorio Sagrado".			
282	C01-AN34-1-5-b	Sin autor	Sanctus - Benedictus	Sacro	Parte para sopranos primeras. Parte para sopranos segundas y bajo			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
					presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes. Mismo que C01-AN34-1-1. De la colección "El Repertorio Sagrado".			
283	C01-AN34-1-5-c	Sin autor	Agnus Dei	Sacro	Parte para sopranos primeras. Parte para sopranos segundas y bajo presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes. Mismo que C01-AN34-1-2. De la colección "El Repertorio Sagrado".			
284	C01-AN34-1-6-a	Sin autor	Ofertorio - Domine Jesu	Sacro	Parte para sopranos segundas. Parte para sopranos primeras y bajo presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes. Mismo que C01-AN34-1. De la colección "El Repertorio Sagrado".			
285	C01-AN34-1-6-b	Sin autor	Sanctus - Benedictus	Sacro	Parte para sopranos segundas. Parte para sopranos primeras y bajo presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes. Mismo que C01-AN34-1-1. De la colección "El Repertorio Sagrado".			
286	C01-AN34-1-6-c	Sin autor	Agnus Dei	Sacro	Parte para sopranos segundas. Parte para sopranos primeras y bajo presentes. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes. Mismo que C01-AN34-1-2. De la colección "El Repertorio Sagrado".			
287	C01-AN35-1-7-a	Sin autor	Sanctus - Benedictus	Sacro	Parte para voz aguda. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
288	C01-AN35-1-7-b	Sin autor	Agnus Dei	Sacro	Parte para voz aguda. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes. Con leyenda "Misa Griffoni".			
289	C01-AN35-1-7-c	Sin autor	Responso	Sacro	Parte para voz aguda. Partes para voces adicionales e instrumentos posibles faltantes.			
290	C01-JMA-2-b	Ravanello	Ynvitacion al Mes de Maria	Sacro	Parte para una voz. Posibles partes para voces adicionales faltantes.			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
291	C01-AN36-1-a	Sin autor	Subvenite Santi Dei	Sacro	Partitura para tres voces con acompañamiento para piano. Partes para voces presentes.			
292	C01-AN36-1-b	Sin autor	Responsorio 3° del 2° Nocturno	Sacro	Partitura para dos voces con acompañamiento de órgano.			
293	C01-AN36-1-c	Sin autor	Responsorio 3° del Tercer Nocturno	Sacro	Partitura para dos voces con acompañamiento para órgano.			
294	C01-AN36-2-a	Sin autor	Subvenite Santi Dei	Sacro	Parte para una voz grave. Partes para voz primera y segunda presentes. Partitura para voces adicionales y acompañamiento de órgano presentes.			
295	C01-AN36-2-b	G. B. G.	Dies Irae	Sacro	Parte para tenor. Partes para voces adicionales y acompañamiento instrumental posible faltantes. Sin letra.			
296	C01-AN36-3	Sin autor	Subvenite Santi Dei	Sacro	Parte para una voz primera. Partes para voz segunda y grave presentes. Partitura para voces adicionales y acompañamiento de órgano presentes.			
297	C01-AN36-4	Sin autor	Subvenite Santi Dei	Sacro	Parte para una voz segunda. Partes para voz primera y grave presentes. Partitura para voces adicionales y acompañamiento de órgano presentes.			
298	C01-AN36-5	Sin autor	Subvenite Santi Dei	Sacro	Parte para una voz grave. Partes para voz primera y segunda presentes. Partitura para voces adicionales y acompañamiento de órgano presentes.			
299	C01-AN36-6	Sin autor	Subvenite Santi Dei	Sacro	Partitura para tres voces. Borrador incompleto. Faltante la parte de órgano y parte de la obra.			
300	C01-AN37-1	Sin autor	"Salve Virgen pura"	Sacro	Partitura para una voz y piano.			
301	C01-AN38-1-a	Sin autor	"Salve salve del cielo Reina y Señora"	Sacro	Partitura para una voz y piano.			
302	C01-AN39-1-b	Fr. Liszt	Salve del mar estrella	Sacro	Partitura para una voz y piano incompleta. Parte para voz presente.			
303	C01-AN40-1	Sin autor	Salve del mar estrella	Sacro	Parte para una voz. Partitura para voz y piano presente.			
304	C01-AN41-1	Sin autor	"Salve salve del cielo Reina y Señora"	Sacro	Parte para una voz. Parte para acompañamiento instrumental presete en C01-38-1.			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
305	C01-FMV-1	Fernando Mendez Velazquez	Las Musas del País. Ojos Tapatíos.	Profano	Partitura para dos voces con acompañamiento de piano.		José F. Elizondo	
306	C01-CVTN-1	C. Valtón	La Chanson de l'Aubepine	Profano	Partitura para una voz y piano.			
307	C01-EMARR-1	Emilio Arrieta	Cadénas de Oro	Profano	Partitura para una voz y piano.			
308	C01-HYC-1	Hermoso y Caballero (Hijo)	Flor de Mayo. Tango de la Mariposa	Profano	Partitura para una voz y piano.		D. Felipe Perez Capo	
309	C01-REG-1	Mtro. Reig.	Las Toreras	Profano	Partitura para coro y voces varias con acompañamiento para piano. Fechado en Mejico, Marzo 1 de 1898.			
310	C01-JMM-1	J. M. Morales	Los Lagartijos	Profano	Partitura para una voz con acompañamiento de piano. Con el nombre Max Villareal escrito.			
311	C01-CAR-1	C. Arias	Horas de Recreo	Profano	Partitura para voces y piano. Con el nombre Max Villareal escrito.			
312	C01-AN42-1-a	Sin autor	"Yo sé porqué de todos los poemas"	Profano	Partitura para una voz y piano.			
313	C01-AN42-1-b	Sin autor	"Yo te siento en el astro coruscante"	Profano	Partitura para una voz y piano. Parte para una voz presente.			
314	C01-AN42-1-c	Sin autor	"Te amo porque bella é inocente"	Profano	Partitura para una voz y piano. Incompleta.			
315	C01-JMP-1	J. M. Paredes	Mi dulce Esperanza	Profano	Partitura para una voz y piano. Con el nombre Guadalupe L. Becerril con sello.			
316	C01-AN43-1	Sin autor	Molinos de Viento.	Profano	Partitura para una voz y piano.			
317	C01-AN44-1	Sin autor	Julia	Profano	Partitura para piano.			
318	C01-SOLO-1-a	Srita. Soledad Orozco	En un Jardincito	Profano	Partitura para una voz y piano.		Srita. Prof. Ma. Vazquez Federico	
319	C01-SOLO-1-b	F. Ruiz	Señorita	Profano	Partitura para una voz y piano.		Srita. Prof. Ma. Vazquez Federico	
320	C01-JMAB-1-a	Juan Martinez Abadés	Agua que va rio abajo.....	Profano	Partitura para una voz y piano.		Juan Martinez Abadés	
321	C01-JMAB-1-b	Sin autor	Amor de muñecos	Profano	Partitura para una voz y piano.			
322	C01-JMAB-1-c	Sin autor	¡Guitarra mia!	Profano	Partitura para una voz y piano.		Fermin Samper	Moises Simons
323	C01-JMAB-1-d	Sin autor	Luz de España	Profano	Partitura para una voz y piano.		Joaquin Marin	
324	C01-AN45-1-a	Sin autor	Sin título	Profano	Partitura piano. 2/4 en Re Mayor. Tiempo de Marcha.			
325	C01-AN45-1-b	Sin autor	Sin título	Profano	Partitura para piano. 2/4 en Do Mayor. Tiempo de Mazurca.			
326	C01-AN45-1-c	Sin autor	Sin título	Profano	Partitura para piano. Tiempo de Vals lento. Fa mayor.			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
327	C01-AN45-1-d	Sin autor	Sin título	Profano	Partitura para piano. 2/4 en la menor. Tiempo sin especificar.			
328	C01-AN46-1-a	Sin autor	Felicidad del Cielo	Sacro	Partitura para una voz y piano.			
329	C01-AN46-1-b	M. Haller	Cantico a la Sagrada Familia	Sacro	Partitura para una voz y organo.			
330	C01-AN47-1-a	Sin autor	Navidad	Sacro	Partitura para una voz y piano.			
331	C01-AN47-1-b	Sin autor	Viva Jesús mi Amor	Sacro	Partitura para una voz y piano.			
332	C01-AN47-1-c	Sin autor	Venid Pastorcitos	Sacro	Partitura para una voz y piano.			
333	C01-AN47-1-d	Sin autor	A Belén todos corramos	Sacro	Partitura para una voz y piano.			
334	C01-AN47-1-e	Sin autor	Ya nació Nuestro Redentor	Sacro	Partitura para una voz y piano. Completa.			
335	C01-AN48-1-a	"La Casita"	Guadalupe	Profano	Partitura para una voz y piano.		A. Nervo	
336	C01-AN48-1-b	Sin autor	Al Yntrepido Aviador Mexicano "Emilio Carranza"	Profano	Pieza para voz y piano. Fechada en Hermosillo el 10 de Agosto de 1928.			
337	C01-AN48-1-c	Sin autor	Tierra mia	Profano	Pieza para voz y piano. Fechada en Hermosillo el 10 de Agosto de 1928.			
338	C01-AN48-1-d	Sin autor	Aguiluchos	Profano	Partitura para una voz y piano. Incompleta.			
339	C01-AN48-1-e	Sin autor	Ramona	Profano	Partitura para una voz y piano.			
340	C01-AN48-1-f	Sin autor	El Burro Flautista	Profano	Partitura para una voz y piano.			
341	C01-AN49-1	Sin autor	Ave Maria	Sacro	Partitura para dos sopranos y contralto con acompañamiento de órgano.			
342	C01-AN50-1	Sin autor	Celébra Alma mia	Sacro	Partitura para una voz y piano. Misma que C01-CHG-1.			
343	C01-SVRDR-1	Silvestre Rodriguez	Te vás?	Profano	Partitura para piano. Parte en lápiz.			
344	C01-AN51-1	Sin autor	Misterio Doloroso	Sacro	Partitura para dos voces con acompañamiento para instrumento de teclado sin especificar			
345	C01-AN52-1	Sin autor	Misterio Doloroso	Sacro	Partitura para dos voces con acompañamiento instrumento de teclado sin especificar. No es la misma que Manuel de la Fuente.			
346	C01-AN53-1	Sin autor	Misteros Dolorosos	Sacro	Parte para una y dos voces. Posible acompañamiento instrumental faltante.			
347	C01-AN54-1	Sin autor	"En el mundo de las artes"	Profano	Partitura para una voz con acompañamiento para piano.			
348	C01-SVRDR-2	Silvestre Rodriguez	Por tu amor	Profano	Partitura para piano. Fechado el 11-10-1898	G. B. de M.		
349	C01-SVRDR-3	Silvestre Rodriguez	El arte es mi vida	Profano	Partitura para piano. Fechado en Hermosillo, Sonora el 19 de Abril de 1900. Dedicado al Sr. Jose			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
					Ma. Mendoza por el compositor.			
350	C01-AN55-1-a	Sin autor	"Ya brilla la aurora"	Profano	Partitura para tres voces con acompañamiento para piano.			
351	C01-AN55-1-b	Sin autor	Sonora-Sinaloa	Profano	Partitura para dos voces con acompañamiento de piano.			
352	C01-AN55-1-c	Sin autor	Ya no existe mi Casita	Profano	Partitura para dos voces con acompañamiento para piano.			
353	C01-AN56-1-a	Sin autor	Cántico a Jesus, María y José	Sacro	Partitura para dos voces con acompañamiento para piano.			
354	C01-AN56-1-b	Sin autor	"De placer y de alegría"	Sacro	Partitura para tres voces con acompañamiento de piano.			
355	C01-AN56-1-c	Sin autor	Cántico a la Sagrada Familia	Sacro	Partitura para una voz con acompañamiento de piano.			
356	C01-AN57-1-a	Sin autor	Al Nombre de Jesus Amable	Sacro	Parte para dos voces. Partitura para dos voces con acompañamiento para piano presente en C02AN10.			
357	C01-AN57-1-b	Sin autor	¡Oh corazón de la tierra consuelo!	Sacro	Parte para una voz y coro. Acompañamiento presente en C01AN10.			
358	C01-AN57-1-c	Sin autor	Altísimo Señor	Sacro	Parte para dos voces. Partitura para dos voces y acompañamiento para piano u órgano presentes en C02AN10.			
359	C01-AN57-1-d	Sin autor	Corazon Divino	Sacro	Parte para una voz. Posible acompañamiento instrumental faltante.			
360	C01-AN57-1-e	Sin autor	Altísimo Señor	Sacro	Parte para una voz. Partitura para dos voces y piano presente en C02AN10.			
361	C01-PÑA-1	Peña Alsa	Variaciones	Profano	Partitura para piano y violín			
362	C01-GZVL-1	González Viloría	Plegaria á la Virgen	Sacro	Partitura para voz con acompañamiento de piano.			
363	C01-ANVLL-1	Dn. Antonio Valle	Acompañamiento de los versos de 5º Tono	Sacro	Partitura para piano. Con sello con el nombre "Manuel Yg° de los Rios".			I. L.
364	C01-AN58-1	Sin autor	Plegaria a Maria Santisima	Sacro	Parte para soprano. Parte para contralto y baritono y partitura para voces con acompañamiento de órgano presentes.			
365	C01-AN58-2	Sin autor	Plegaria a Maria Santisima	Sacro	Parte para contralto. Parte para soprano y baritono y partitura para voces con acompañamiento de órgano presentes.			
366	C01-AN58-3	Sin autor	Plegaria a Maria Santisima	Sacro	Parte para baritono o bajo. Parte para soprano y contralto y partitura para voces con acompañamiento de órgano presentes.			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
367	C01-AN58-4	Sin autor	Plegaria a Maria Santisima	Sacro	Partitura para tres voces con acompañamiento de órgano. Partes para barítono, soprano y contralto presentes.			
368	C01-SARC-1-a	S. Arcona Pbro.	A tus brazos amorosos	Sacro	Parte para una voz. Posible partes para voces adicionales o acompañamiento instrumental faltantes.			
369	C01-SARC-1-b	Sin autor	Porqué Dios mio	Sacro	Parte para una voz. Posible partes para voces adicionales o acompañamiento instrumental faltantes.			
370	C01-SARC-1-c	M. Romeo Pbro.	Piedad, Dios mio	Sacro	Parte para una voz. Posible partes para voces adicionales o acompañamiento instrumental faltantes.			
371	C01-SARC-1-d	J. Ferrari Pbro.	Apláca Señor tu ira	Sacro	Parte para una voz. Posible partes para voces adicionales o acompañamiento instrumental faltantes.			
372	C01-AN59-1	Sin autor	La reina Primavera	Profano	Partitura para cuatro voces. Posible acompañamiento instrumental faltante.			
373	C01-AN60-1	Sin autor	Serenata	Profano	Partitura para dos Sopranos, barítono y Bajo. Posible acompañamiento instrumental faltante.			
374	C01-AN61-1	Sin autor	Ave Maria	Sacro	Partitura para tres voces con acompañamiento de piano. Partes para Sopranos primeras, segundas, tiples primeras y violín presentes.			
375	C01-AN61-2	Sin autor	Ave Maria	Sacro	Parte para voz primera. Partes para soprano segunda, tiple y violín y partitura con acompañamiento de piano presente.			
376	C01-AN61-3	Sin autor	Ave Maria	Sacro	Parte para soprano segunda. Partes para voz primera, tiples primeras y violín presente.			
377	C01-AN61-4	Sin autor	Ave Maria	Sacro	Parte para tiples primeras. Parte para voz primeras y sopranos segundas y violín y partitura con acompañamiento de piano presentes.			
378	C01-AN61-5	Sin autor	Ave Maria	Sacro	Parte para violín. Partes para voz primeras, sopranos segundas, tiples primeras y partitura con acompañamiento de piano presente.			
379	C01-PMSC-1	P. Mascagni	Plegaría á la Santisima Virgen	Sacro	Partitura para una voz y piano.			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
			María					
380	C01-JSBCH-1-a	J. S. Bach	Coral de la Cantata	Sacro	Partitura para cuatro voces			
381	C01-JSBCH-1-b	Sin autor	El alegre campesino	Profano	Partitura para dos voces. Fechado en México el 22 de Agosto de 1932.			
382	C01-FRTLLO-1	F. R. Tello	¡Morelos!	Profano	Partitura para dos voces con acompañamiento de piano			
383	C01-EDCRT-1	Ernesto de Curtis	Torna a Surriento	Profano	Partitura para una voz y piano		Duareb	
384	C01-MTDL-1	Ma. Teresa de Lara	Te quiero	Profano	Partitura para una voz y piano		Ma. Teresa de Lara	A. Lara
385	C01-AMAL-1	Amado Martínez Alvarez	Mamá me duele aquí	Profano	Partitura para una voz y piano.			
386	C01-AN62-1	Sin autor (ilegible)	Ave - Marias	Sacro	Parte para voz primera. Parte para voz segunda presente. Posible parte instrumental faltante.			
387	C01-AN62-2	Sin autor	Ave - Marias	Sacro	Parte para voz segunda. Parte para voz primera presente. Posible acompañamiento instrumental faltante.			
388	C01-AN63-1-a	Sin autor	Allá en mi pueblito	Profano	Partitura para una voz con acompañamiento de piano.			
389	C01-AN63-1-b	Sin autor	Limoncito	Profano	Partitura para dos voces con acompañamiento de piano.			
390	C01-AN63-1-c	Sin autor	Fraternal	Profano	Partitura para una voz con acompañamiento de piano.			
391	C01-AN63-1-d	Sin autor	"Si supieras cuanto te amo"	Profano	Partitura para dos voces con acompañamiento de piano.			
392	C01-AN63-1-e	Sin autor	Falsa	Profano	Partitura para dos voces con acompañamiento de piano.			
393	C01-MDLF-2-1	Manuel M. de la Fuente	Pensar....	Profano	Partitura para piano. Fechada en Hermosillo el 15 de Agosto de 1905.			
394	C01-AN64-1	Sin autor	"Yo te siento en el Astro corruscante"	Profano	Partitura para una voz y piano. Parte para voz presente.			
395	C01-AN24-1-b	Sin autor	Eres la luz	Sacro	Parte para voz segunda. Parte para voz primera presente. Posible acompañamiento instrumental y voces adicionales faltantes. Acompañamiento para instrumento presente en C02MÑ3.			
396	C01-AN34-1-3-b	Sin autor	Sanctus - Benedictus	Sacro	Parte para voz aguda. Benedictus incompleto.			
397	C01-AN34-1-5-d	Sin autor	Sanctus - Benedictus	Sacro	Parte para sopranos primeras.			
398	C01-AN34-1-6-d	Sin autor	Sanctus - Benedictus	Sacro	Parte para sopranos segundas			
399	C01-AN66-1	Sin autor	"Yo te siento el en astro coruscante"	Profano	Parte para una voz. Partitura para voz y piano			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Copista	Letra	Arreglista
					presente.			
400	C01-AN67-1	Sin autor	"Quid sum miser"	Sacro/Litúrgico	Partitura para una voz y teclado. Parte para voz presente			
401	C01-AN68-1	Sin autor	"Quid sum miser"	Sacro/Litúrgico	Parte para tiple. Partitura presente			
402	C01-AN69-1-a	Sin autor	Sanctus - Benedictus	Sacro/Litúrgico	Parte para voz superior.			
403	C01-AN69-1-b	Sin autor	Agnus Dei	Sacro/Litúrgico	Parte para voz superior.			
404	C01-AN69-1-c	Sin autor	Responso	Sacro/Litúrgico	Parte para voz superior.			
405	C01-AN70-1	Sin autor	"Dios te salve María"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para dos voces.			

Anexo 2.

Inventario del Archivo Mendoza (Segunda parte).

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
1	C02-LFR-1	Luigi F. Rossi	Mysa	Sacro/Litúrgico	Parte para tenor segundo. Parte para bajo presente. Misa incompleta: Sanctus - Benedictus y Agnus Dei faltantes. Parte para voces adicionales y acompañamiento instrumental posible faltante. Partes para tenores primeros, segundos y bajos presentes en C02RSS			
2	C02-LFR-2	Luigi Rossi	Missa	Sacro/Litúrgico	Parte para bajo. Parte para tenor segundo presente. Parte para voces adicionales y acompañamiento instrumental posible faltante. Con el sello Pedro N. Ynclan en la partitura. Partes para tenores primeros, segundos y bajos presentes en C02RS			
3	C02-PYN-1	P. Ynclan	Kyrie y Gloria	Sacro/Litúrgico	Parte para soprano o tenor. Parte para contralto y bajo presente. Parte para voces adicionales y/o acompañamiento instrumental faltante. Con catálogo Op. 1.	J. M.		
4	C02-PYN-2	P. N. Ynclan	Kyrie y Gloria	Sacro/Litúrgico	Parte para contralto. Parte para soprano o tenor y bajo presentes. Parte para voces y/o acompañamiento instrumental faltante. Con catálogo Op. 1. Fechado en Hermosillo el 15 de Agosto de 1921	J. M.		
5	C02-PYN-3	P. N. Ynclan	Kyrie y Gloria	Sacro/Litúrgico	Parte para bajo. Para contralto y tenor o soprano presentes. Partes para voces adicionales y/o acompañamiento instrumental faltante.	J. M.		
6	C02-PYN-4	Pedro N. Ynclan	Plegaria A la Sma. Virgen del Carmen	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para barítono y tres voces superiores con acompañamiento de órgano. Incompleta. Con sello: Pedro N. Ynclan. Con dirección escrita al margen: Cerrada de la Misericordia No. 15 Arriba 1.			Yg.º L. Cabello
7	C02-PYN-5	Pedro N.	Ave Maria	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para barítono o			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
		Ynclan			mezzo soprano con acompañamiento de piano u órgano. Parte para voz presente.			
8	C02-PYN-6	Pedro N. Ynclan	Ave Maria	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda. Partitura para voz y piano u órgano presente.			
9	C02-PYN-7	P. N. Ynclan	Stabat Mater	Sacro/Paralitúrgico	Parte para sopranos segundas. Partes para sopranos primeras presentes. Partes para voces adicionales y posible acompañamiento faltante.			
10	C02-PYN-8	P. N. Ynclan	Stabat Mater	Sacro/Paralitúrgico	Parte para sopranos primeras. Partes para sopranos segundas presentes. Partes para voces adicionales y posible acompañamiento faltante.			
11	C02-PYN-9	P. N. Ynclan	Stabat Mater	Sacro/Paralitúrgico	Parte para sopranos primeras. Partes para sopranos segundas presentes. Partes para voces adicionales y posible acompañamiento faltante.			
12	C02-PYN-10	P. N. Ynclan	Plegaria a la Santísima Virgen	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda. Parte para violín presente. Partes para voces adicionales			
13	C02-PYN-11	P. Ynclan	Plegaria a la Sma. Virgen	Sacro/Paralitúrgico	Parte para violín. Parte para voz aguda presente. Partes para voces adicionales o acompañamiento instrumental faltante.			
14	C02-PYN-12	P. Ynclan	"Requiem aeternam"	Sacro/Litúrgico	Partitura para cuatro voces con acompañamiento de piano.			
15	C02-EPL-1-a	E. Peniche Lopez	La luz de tus pupilas	Profano	Partitura para dos voces y piano.			
16	C02-EPL-1-b	Daniel R. Cruz	Secreto de amor	Profano	Partitura para una voz y piano.			
17	C02-EPL-1-c	Sin autor	Mi amado	Profano	Partitura para dos voces y piano.			
18	C02-EPL-1-d	Sin autor	Tú y Yo.	Profano	Partitura para dos voces y piano.			
19	C02-EPL-1-e	Sin autor	Cuando Nacieron en mi Pecho Amores	Profano	Partitura para dos voces y piano.			
20	C02-EPL-1-f	Sin autor	Alma de Mujer. Canción mexicana.	Profano	Partitura para dos voces y piano.			
21	C02-EPL-1-g	Victor M. Gonzalez	Mi lucerito	Profano	Partitura para dos voces y piano.		Victor M. Gonzalez	
22	C02-EPL-1-h	Maria Grever	Lamento gitano. Canción.	Profano	Partitura para una voz y piano		Maria Grever	

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
23	C02-EPL-1-i	J. S. Villalobos	Ensueño. Balada.	Profano	Partitura para una voz y piano			
24	C02-EPL-1-j	Esther Najera	Abajeña. Canción yucatec.	Profano	Partitura para una voz y piano			
25	C02-EPL-1-k	Ed Sanchez de Fuentes	Blanca Palomita. Canció.	Profano	Partitura para dos voces y piano. Dedicada a Maria Luisa Escobar de Rocabruna			
26	C02-EPL-1-l	Marcos Jimenez	Acercate a tu ventana. Canción michoacana.	Profano	Partitura para dos voces y piano.			
27	C02-EPL-1-m	Emilio Povedano	Tu amada juventud. Canción bambuco.	Profano	Partitura para dos voces y piano.		Alejo Gonzalez	
28	C02-EPL-1-n	Noé Paredes	Alma herida. Tango.	Profano	Partitura para una voz y piano		Amado R. Vicario	
29	C02-EPL-1-o	Rosita Quiroga	Oime negro. Tango.	Profano	Partitura para una voz y piano			
30	C02-EPL-1-p	Ricardo Beltri	No te aflijas Compadrón. Tango.	Profano	Partitura para una voz y piano			
31	C02-EPL-1-q	Cárlos Pinelo R.	Negra linda. Danzón.	Profano	Partitura para dos voces y piano.			
32	C02-EPL-1-r	Agustín Lara	Mujer. Canción criolla.	Profano	Partitura para una voz y piano		Agustín Lara	
33	C02-EPL-1-s	J. Prats	Mi ranchito. Bambuco.	Profano	Partitura para dos voces y piano.			
34	C02-EPL-1-t	Salvador N. Tinoco	Entre rosales. Vals.	Profano	Partitura para dos voces y piano.			
35	C02-AN1-1	Sin autor	"Dadnos Maria"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda primera. Parte para voz aguda segunda y partitura para dos voces presentes. Partes para voces agudas primeras y segundas presentes. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltantes.			
36	C02-AN1-2	Sin autor	"Dadnos Maria"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda segunda. Parte para voz aguda primera y partitura para dos voces presentes. Partes para voces agudas primeras y segundas presentes. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltantes.			
37	C02-AN1-3	Sin autor	"Dadnos Maria"	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces. Incompleta. Partes para voces agudas primeras y segundas presentes. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltantes.			
38	C02-YGNL-1-a	Rev. Ignacio Leon S. J.	Corona Dolorosa No.	Sacro/Paralitúrgico	Parte para soprano principal			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
			1					
39	C02-YGNL-1-b	Sin autor	Corona Dolorosa No. 2	Sacro/Paralitúrgico	Parte para soprano principal			
40	C02-YGNL-1-c	Sin autor	Corona Dolorosa No. 3	Sacro/Paralitúrgico	Parte para soprano principal			
41	C02-YGNL-1-d	Sin autor	Corona Dolorosa No. 4	Sacro/Paralitúrgico	Parte para soprano principal			
42	C02-YGNL-1-e	Sin autor	Corona Dolorosa No. 5	Sacro/Paralitúrgico	Parte para soprano principal			
43	C02-YGNL-1-f	Sin autor	Corona Dolorosa No. 6	Sacro/Paralitúrgico	Parte para soprano principal			
44	C02-YGNL-1-g	Sin autor	Corona Dolorosa No. 7	Sacro/Paralitúrgico	Parte para soprano principal			
45	C02-YGNL-2-a	Rev. Ign° Leon S.J.	Corono dolorosa No. 2	Sacro/Paralitúrgico	Parte para soprano.			
46	C02-YGNL-2-b	Sin autor	Corona Dolorosa No. 4	Sacro/Paralitúrgico	Parte para soprano.			
47	C02-YGNL-2-c	Sin autor	Corona Dolorosa No. 5	Sacro/Paralitúrgico	Parte para soprano.			
48	C02-YGNL-2-d	Sin autor	Corona Dolorosa No. 6	Sacro/Paralitúrgico	Parte para soprano.			
49	C02-YGNL-2-e	Sin autor	Corona Dolorosa No. 3	Sacro/Paralitúrgico	Parte para soprano.			
50	C02-YGNL-2-f	Sin autor	Corona Dolorosa No. 7	Sacro/Paralitúrgico	Parte para soprano.			
51	C02-YGNL-3-a	Rev. Ignacio Leon S. J.	Corona Dolorosa No. 2	Sacro/Paralitúrgico	Parte para bajo.			
52	C02-YGNL-3-b	Sin autor	Corona Dolorosa No. 3	Sacro/Paralitúrgico	Parte para bajo.			
53	C02-YGNL-3-c	Sin autor	Corona Dolorosa No. 4	Sacro/Paralitúrgico	Parte para bajo.			
54	C02-YGNL-3-d	Sin autor	Corona Dolorosa No. 5	Sacro/Paralitúrgico	Parte para bajo.			
55	C02-YGNL-3-e	Sin autor	Corona Dolorosa No. 6	Sacro/Paralitúrgico	Parte para bajo.			
56	C02-YGNL-4-a	Rev. Ignacio Leon S. J.	Corono dolorosa No. 2	Sacro/Paralitúrgico	Parte para contralto.			
57	C02-YGNL-4-b	Sin autor	Corona Dolorosa No. 4	Sacro/Paralitúrgico	Parte para contralto.			
58	C02-YGNL-4-c	Sin autor	Corona Dolorosa No. 5	Sacro/Paralitúrgico	Parte para contralto.			
59	C02-YGNL-4-d	Sin autor	Corona	Sacro/Paralitúrgico	Parte para contralto.			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
			Dolorosa No. 6					
60	C02-YGNL-4-e	Sin autor	Corona Dolorosa No. 3	Sacro/Paralitúrgico	Parte para contralto.			
61	C02-YGNL-5	R. P. Ygn° Leon	Corona Dolorosa. Misterio 4°	Sacro/Paralitúrgico	Parte para bajo.			
62	C02-YGNL-6-a	R. P. Ygn° Leon	Corona Dolorosa. Misterio 5°	Sacro/Paralitúrgico	Parte para bajo.			
63	C02-YGNL-6-b	R. P. Ygn° Leon	Misterio No. 6	Sacro/Paralitúrgico	Parte para bajo.			
64	C02-YGNL-7-a	R. P. Ygn° Leon	Misterios Dolorosos. Misterio No. 5	Sacro/Paralitúrgico	Parte para sopranos primeras.			
65	C02-YGNL-7-b	Sin autor	Misterio No. 6	Sacro/Paralitúrgico	Parte para sopranos primeras.			
66	C02-YGNL-8-a	R. P. Ygn° Leon	Misterios Dolorosos. No. 5	Sacro/Paralitúrgico	Parte para sopranos primeras.			
67	C02-YGNL-8-b	Sin autor	Misterio No. 6	Sacro/Paralitúrgico	Parte para sopranos primeras.			
68	C02-YGNL-9	R. P. Ygn° Leon	Misterios Dolorosos. No. 6	Sacro/Paralitúrgico	Parte para Tiples primeras.			
69	C02-YGNL-10	R. P. Ygn° Leon	Misterios Dolorosos. No. 6	Sacro/Paralitúrgico	Parte para Tiples segundas.			
70	C02-AN2-1	Sin autor	Misterios Doloros. No. 6	Sacro/Paralitúrgico	Parte para Tiples terceras.			
71	C02-AN2-2	Sin autor	Misterios Doloros. No. 6	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda.			
72	C02-AN2-3-a	Sin autor	Misterios Doloros. No. 6	Sacro/Paralitúrgico	Parte para Tiples primeras.			
73	C02-AN2-3-b	R. P. Ygn° Leon	Corona Dolorosa No. 5	Sacro/Paralitúrgico	Parte para Tiples primeras.			
74	C02-YGNL-11	R. P. Ygn° Leon	Misterios Dolorosos. No. 5	Sacro/Paralitúrgico	Parte para Voz primera.			
75	C02-YGNL-12	R. P. Ygn° Leon	Corona Dolorosa. Misterio No. 5	Sacro/Paralitúrgico	Parte para Tenor			
76	C02-YGNL-13	R. P. Ygn° Leon	Misterios Dolorosos. No. 5	Sacro/Paralitúrgico	Parte para segunda voz.			
77	C02-YGNL-14	R. P. Ygn° Leon	Misterios Dolorosos. No. 5	Sacro/Paralitúrgico	Parte para tercera voz.			
78	C02-YGNL-15-a	R. P. Ygnacio Leon S. J.	Corona Dolorosa. No. 2	Sacro/Paralitúrgico	Parte para sopranos primeras.			
79	C02-YGNL-15-b	Sin autor	Misterio No. 4	Sacro/Paralitúrgico	Parte para sopranos primeras.			
80	C02-YGNL-16-a	R. P. Ygnacio Leon S. J.	Corona Dolorosa.	Sacro/Paralitúrgico	Parte para sopranos segundas.			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
			Misterio No. 2					
81	C02-YGNL-16-b	Sin autor	Misterio No. 4	Sacro/Paralitúrgico	Parte para sopranos segundas.			
82	C02-YGNL-16-c	J. M. di Carlo	Horas de desolacion de Maria	Sacro/Paralitúrgico	Parte para soprano. Partes para voces adicionales y/o acompañamiento instrumental faltantes.			
83	C02-YGNL-17-a	Y. Leon	A la Sma. Virgen de Guadalupe	Sacro/Paralitúrgico	Parte para segunda voz. Parte para voz primera presente. Parte para instrumentos y voces adicionales faltantes.			
84	C02-YGNL-17-b	Sin autor	¡Virgen bendita!	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz segunda aguda. Parte para voz primera aguda presente. Parte para instrumentos y voces adicionales faltantes.			
85	C02-YGNL-17-c	R. G. Macias	Oh Virgen divina	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz segunda. Parte para voz primera y tercera presente. Partes para voces adicionales y/o acompañamiento instrumental posible faltante.			
86	C02-YGNL-18-a	Y. Leon	A la Sma. Virgen de Guadalupe	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz primera. Parte para voz segunda presente. Partes para voces adicionales y/o acompañamiento instrumental posible faltante.			
87	C02-YGNL-18-b	Sin autor	¡Virgen bendita!	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz primera. Parte para voz segunda presente. Partes para voces adicionales y/o acompañamiento instrumental posible faltante.			
88	C02-YGNL-18-c	R. G. Macias	Oh Virgen divina	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz primera. Parte para voz segunda y tercera presente. Partes para voces adicionales y/o acompañamiento instrumental posible faltante.			
89	C02-RGM-1	R. G. Macias	¡Oh Virgen Divina	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz tercera. Partes para voz primera y segunda presentes. Partes para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante.			
90	C02-YGNL-19	Reb. Ign° Leon S. J.	de pena rebosa,	Sacro/Paralitúrgico	Parte para contralto segunda.			
91	C02-JECMP-1	J. E. Campa	¡A Clase!	Profano/Escolar	Parte para primera voz. Partitura para cuatro voces presentes. Partes para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
92	C02-JECMP-2	J. E. Campa	¡A Clase!	Profano/Escolar	Parte para primera voz. Partitura para cuatro voces presentes. Partes para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
93	C02-JECMP-3	J. E. Campa	¡A Clase!	Profano/Escolar	Parte para primera voz. Partitura para cuatro voces presentes. Partes para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
94	C02-JECMP-4	J. E. Campa	¡A Clase!	Profano/Escolar	Parte para primera voz. Partitura para cuatro voces presentes. Partes para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
95	C02-JECMP-5	J. E. Campa	¡A Clase!	Profano/Escolar	Partitura para cuatro voces. Partes para voz primera presentes. Partes para voces restantes y acompañamiento instrumental posible faltante.			
96	C02-RSLLO-1-a	R. Sontullo	A la Dolorosa	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para tres voces con acompañamiento de teclado. Partes para voz primera, segunda y bajo presentes.			
97	C02-RSLLO-1-b	R. Sontullo	A la Dolorosa	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para tres voces con acompañamiento de teclado. Partes para voz primera, segunda y bajo presentes.			
98	C02-RSLLO-2	R. Sontullo	A la Dolorosa	Sacro/Paralitúrgico	Parte para segunda voz. Partes para primera voz y bajo y partitura con acompañamiento para teclado presentes.			
99	C02-RSLLO-3	R. Sontullo	A la Dolorosa	Sacro/Paralitúrgico	Parte para primera voz. Partes para segunda voz y bajo y partitura con acompañamiento para teclado presentes.			
100	C02-RSLLO-4-a	R. Sontullo	A la Dolorosa	Sacro/Paralitúrgico	Parte para bajo. Partes para primera y segunda voz y partitura con acompañamiento para teclado presentes.			
101	C02-RSLLO-4-b	Sin autor	A la Virgen de los Dolores	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz grave sin especificar. Partes para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltantes.			
102	C02-AN3-1	Sin autor	Visperas in festo Corporis Christi	Sacro/Litúrgico	Parte para voz grave sin especificar. Antifonas para la liturgia de las horas de la fiesta de Corpus.			
103	C02-AN4-1	Sin autor	1a. Antifona "Total pulchra es	Sacro/Litúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Antifonas probablemente de la			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
			María"		liturgia de las horas.			
104	C02-GUNS-1	Sra. Guadalupe Unda de Saenz	A la Sma. Virgen de los Dolores	Sacro/Paralitúrgico	Parte para soprano. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.		J. M. Mendoza	
105	C02-AN5-1-a	Sin autor	"Chapultepec " Eposidio Historico	Profano/Escolar	Partitura para una voz con acompañamiento para piano.			
106	C02-AN5-1-b	Sin autor	La Patria	Profano/Escolar	Partitura para tres voces con acompañamiento para piano con recitado.			
107	C02-RBTRI-1	Ricardo Beltri	No te aflijas Compadrón. Tango.	Profano	Partitura para piano. Partitura para piano y dos voces presente. Con la dirección: Ocampo 13 en Hermosillo, Son.			Guadalupe Mendoza
108	C02-HLLR-1	M. Haller	Misa 4a. á dos voces iguales	Sacro/Litúrgico	Parte para primera voz. Partitura con posible acompañamiento instrumental faltante.			
109	C02-AN6-1	Sin autor	"A tí solo amar queremos"	Sacro/Paralitúrgico	Partitura incompleta con solo la voz superior sin especificar. Acompañamiento faltante.			
110	C02-BDLT-1-a	B. de la Torres	Al Sagrado Corazón de Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Parte para primera voz. Partes para bajo y segunda voz presentes en C01BDLT parte para acompañamiento instrumental posible faltante.			
111	C02-BDLT-1-b	Ch. Gounod	Celébrea Alma mia	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Partes para bajo y segunda voz presentes en C01BDLT. Partitura para voz y acompañamiento instrumental presente en C01CHG1.			
112	C02-BDLT-1-c	Ch. Gounod	Sólo a ti debémos amar	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Partes para voces adicionales posibles faltante. Partitura para voz y piano presente en C01-CHG-2.			
113	C02-BDLT-1-d	F. Saucedo	Al Sagrado Corazón de Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Parte para voz segunda presente en C01BDLT. Partes para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
114	C02-BDLT-1-e	F. Peredo	Perdón Señor	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Parte para voz segunda presente en C01-BDLT. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
115	C02-BDLT-1-f	F. Alcazar	Oh Corazón Sagrado	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Parte para voz segunda presente en C01-			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
					BDLT. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
116	C02-AN7-1-a	Sin autor	Corazón santo	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces agudas y voz grave sin especificar			
117	C02-AN7-1-c	Sin autor	¡Oh Jesús mi dueño amado!	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y piano. Parte para voz presente. Partes para posibles voces adicionales faltantes.			
118	C02-AN8-1	Sin autor	"¡Oh! mi Jesús Dueño amado!"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Partitura para voz y piano presente. En la parte inferior con ejercicios melódicos.			
119	C02-AN9-1-a	Sin autor	"Quien en sus tristes cuitas"	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces con acompañamiento para piano. Partes para voces separadas presentes en C01MXXX			
120	C02-AN9-1-b	Sin autor	Al Hijo del Escelso	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para solo y coro a dos voces con acompañamiento para piano			
121	C02-AN10-1-a	Sin autor	"Jesus amante"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Partes para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante.			
122	C02-AN10-1-b	Sin autor	En torno reunidos	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Partes para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante.			
123	C02-AN10-1-c	Sin autor	"Señor en tu presencia"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Partes para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante.			
124	C02-AN10-1-d	Sin autor	"Gloria al señor, al Dios Sacramentado"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Partes para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante.			
125	C02-AN10-1-e	Sin autor	Altísimo Señor	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz aguda sin especificar con acompañamiento para piano. Incompleta. Parte para una voz presente en C01AN57			
126	C02-AN10-1-f	Sin autor	Al Sagrado Corazón de Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz aguda sin especificar con acompañamiento para piano.			
127	C02-AN10-1-g	Sin autor	Al Nombre de Jesús Amable	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces con acompañamiento para piano u órgano. Parte para dos voces presente en C01AN57			
128	C02-AN10-1-h	Sin autor	Altísimo	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
			Señor		con acompañamiento para piano u órgano. Parte para dos voces presente en C01AN57			
129	C02-AN11-1	Sin autor	"Domine Jesu Christe rex gloriae"	Sacro/Litúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante.			
130	C02-AN12-1-a	Sin autor	Magnificat	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz con acompañamiento para piano u órgano			
131	C02-AN12-1-b	Sin autor	Laudáte Dominum Omnes Gentes	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz con acompañamiento para piano u órgano			
132	C02-AN12-1-c	Sin autor	"Nunc dimittis servum tuum Domine"	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz con acompañamiento para piano u órgano			
133	C02-AN12-1-d	Sin autor	"Deus in adjutorium meum intende"	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz con acompañamiento para piano u órgano			
134	C02-AN12-1-e	Sin autor	"Benedictus Dominus Deus Ysráel"	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz con acompañamiento para piano u órgano			
135	C02-AN13-1-a	Sin autor	Ave maris stella	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz con acompañamiento para piano u órgano.			
136		Sin autor	Visperas Festividad de la Sma. Virgen	Sacro/Litúrgico	Parte para una voz. Partes para posible acompañamiento instrumental faltante.			
137	C02-AN14-1-a	Sin autor	Yn Assumptione Beatae Mariae Virginis	Sacro/Litúrgico	Partitura para una voz con acompañamiento para piano u órgano y parte para voz sin acompañamiento. Colección de antifonas y salmos para las primeras visperas de la fiesta de la Asunción			
138	C02-AN14-1-b	Sin autor	Ave, maris stella	Sacro/Litúrgico	Partitura para una voz con acompañamiento para piano u órgano y parte para voz sin acompañamiento. Colección de antifonas y salmos.			
139	C02-AN14-1-c	Sin autor	Ad Magnificat	Sacro/Litúrgico	Partitura para una voz con acompañamiento para piano u órgano y parte para voz sin acompañamiento.			
140	C02-EASV-1-a	Eugenio Amoros Suvent	Oh Sol de mis amores	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces con acompañamiento de órgano.			
141	C02-EASV-1-b	C. Favorte	Misterios al Sagrado Corazón de Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces con acompañamiento de teclado.			
142	C02-EASV-1-c	Sin autor	"Corazón de	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
			Jesús vida mia"		con acompañamiento de órgano.			
143	C02-EASV-1-d	Roberto Ochoa	Himno al Sagrado Corazón de Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz con acompañamiento para piano u órgano			
144	C02-EASV-1-e	J. Faure	Divino Pecho	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz con acompañamiento para piano u órgano	J. M. Mendoza		
145	C02-EASV-1-f	Antº O. Rodriguez	Al Sacratísimo Corazón de Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces con acompañamiento de órgano.			
146	C02-MÑ-1-a	V. Mañas	Quisieramos Señora tesoros ofrecerte	Sacro/Paralitúrgico	Parte para segundas voces. Parte para primeras voces presentes. Partes para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante.			
147	C02-MÑ-1-b	Sin autor	"Quien es esta que sube gloriosa"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante. Incompleto.			
148	C02-MÑ-1-c	V. Mañas	Nosotros Madre amable	Sacro/Paralitúrgico	Parte para segundas voces. Parte para primeras voces presentes. Partes para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante.			
149	C02-MÑ-2-a	V. Mañas	Quisieramos Señora tesoros ofrecerte	Sacro/Paralitúrgico	Parte para primeras voces. Parte para segundas voces presentes. Partes para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante.			
150	C02-MÑ-2-b	V. Mañas	Nosotros Madre amable	Sacro/Paralitúrgico	Parte para primeras voces. Parte para segundas voces presentes. Partes para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante.			
151	C02-AN15-1	Sin autor	A Ntra. Sra. del Perpetuo Socorro	Sacro/Paralitúrgico	Parte para primera voz. Parte para segunda voz presente. Parte para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante.			
152	C02-AN15-2	Sin autor	A Ntra. Sra. del Perpetuo Socorro	Sacro/Paralitúrgico	Parte para segunda voz. Parte para primera voz presente. Parte para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante.			
153	C02-MÑ-3-a	Vicente Mañas	Allí está la Señora	Sacro/Paralitúrgico	Parte para instrumento. Posiblemente para violín. Posiblemente acompañamiento para C01VM1.			
154	C02-MÑ-3-b	J. Cantú Corro	Tu eres la Reina	Sacro/Paralitúrgico	Parte para instrumento. Posiblemente para violín.			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
					Parte para voces faltante.			
155	C02-MÑ-3-c	J. Cantú Corro	Emblema	Sacro/Paralitúrgico	Parte para instrumento. Posiblemente para violín. Parte para voces faltante.			
156	C02-MÑ-3-d	J. Cantú Corro	Recibe oh Maria	Sacro/Paralitúrgico	Parte para instrumento. Posiblemente para violín. Parte para voces faltante.			
157	C02-MÑ-3-e	A. Hermosa	Eres la luz	Sacro/Paralitúrgico	Parte para instrumento. Posiblemente para violín. Parte para voces primeras y segundas presentes en C01AN241a y en C01AN242a.			
158	C02-MÑ-3-f	F. de P. Lemus	Augusta y tierna Madre	Sacro/Paralitúrgico	Parte para instrumento. Posiblemente para violín. Parte para voces faltante.			
159	C02-AN16-1	Sin autor	Ave Maria	Sacro/Paralitúrgico	Parte para primeras voces. Parte para segundas y terceras voces presentes. Parte para acompañamiento instrumental posible faltante.			
160	C02-AN16-2	Sin autor	Ave Maria	Sacro/Paralitúrgico	Parte para segundas voces. Parte para primeras y terceras voces presentes. Parte para acompañamiento instrumental posible faltante.			
161	C02-AN16-3	Sin autor	Ave Maria	Sacro/Paralitúrgico	Parte para terceras voces. Parte para primeras y segundas voces presentes. Parte para acompañamiento instrumental posible faltante.			
162	C02-GAG-1-a	G. de A. G.	Gozos a la Sma. Virgen	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltantes.			
163	C02-GAG-1-b	Ravanello	Ynvitacion al Mes de Maria	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltantes.			
164	C02-GAG-2-a	G. de A. G.	Gozos a la Sma. Virgen	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltantes.			
165	C02-GAG-2-b	J. M. Ballvé	A la Sma. Virgen	Sacro/Paralitúrgico	Parte para coro a una voz. Parte para solista presente en C01JMA3. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltantes.			
166	C02-GAG-3	G. de A. G.	Gozos a la Sma. Virgen	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
					instrumental faltantes.			
167	C02-AN17-1	Sin autor	Himno Guadalupano	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltantes.			
168	C02-AN17-2	Sin autor	Himno Guadalupano	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltantes.			
169	C02-EASV-2-a	E. Amoros Souvant	¡Oh Sol de mis amores.	Sacro/Paralitúrgico	Parte para primera voz. Parte para voz segunda presente. Partitura para dos voces con acompañamiento presente en C02EASV1.			
170	C02-EASV-2-b	Sin autor	Corazon inflamado de amor	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Partitura para dos voces con acompañamiento instrumental presente en C02EASV1			
171	C02-EASV-2-c	Sin autor	Corazon de Jesús Vida mia	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Partitura para dos voces con acompañamiento instrumental faltante.			
172	C02-EASV-2-d	R. Ochoa	Himno al Sag°. Corazón de Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Parte para coro y solista. Parte para otra voz aguda presente. Partitura para dos voces con acompañamiento instrumental faltante.			
173	C02-EASV-2-e	Sin autor	Cántico al Sagrado Corazón de Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para segunda voz faltante. Partitura para dos voces con acompañamiento instrumental faltante.			
174	C02-EASV-2-f	Antº Rodriguez	Dulce Jesús de mi vida	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
175	C02-EASV-3-a	E. Amoros Souvant	Oh sol de mis amores	Sacro/Paralitúrgico	Parte para segunda voz. Parte para voz primera presente. Partitura para dos voces con acompañamiento presente en C02EASV1.			
176	C02-EASV-3-b	C. Favorte	Corazon inflamado de amor	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Partitura para dos voces con acompañamiento instrumental presente en C02EASV1			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
177	C02-EASV-3-c	Sin autor	Corazon de Jesus Vida mia	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Partitura para dos voces con acompañamiento instrumental presente en C02EASV1			
178	C02-EASV-3-d	Ma. Campos Diaz	Tornaste Amante	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz. Partitura para dos voces con acompañamiento instrumental presentes en C01MCD.			
179	C02-EASV-3-e	Sin autor	Himno al Sag. Corazón de Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Partitura para dos voces con acompañamiento instrumental presente en C02EASV1			
180	C02-EASV-3-f	Antº. Rodriguez	Dulce Jesús de mi Vida	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Incompleta.			
181	C02-FJRZ-1-a	F. Juarez	Himno Guadalupano	Sacro/Paralitúrgico	Parte para segunda voz. Parte para voz primera presente.			
182	C02-FJRZ-1-b	José C. Camacho	Himno Guadalupano del IV Centenario	Sacro/Paralitúrgico	Parte para segunda voz. Parte para voz primera presente.			
183	C02-FJRZ-2-a	F. Juarez	Himno Guadalupano	Sacro/Paralitúrgico	Parte para primera voz. Parte para voz segunda presente.			
184	C02-FJRZ-2-b	José C. Camacho	Himno Guadalupano del IV Centenario	Sacro/Paralitúrgico	Parte para primera voz. Parte para voz segunda presente.			
185	C02-AN18-1	Sin autor	Himno Guadalupano del IV Centenario	Sacro/Paralitúrgico	Parte para primera voz. Parte para voz segunda presente.			
186	C02-AN18-2	Sin autor	Himno Guadalupano del IV Centenario	Sacro/Paralitúrgico	Parte para segunda voz. Parte para voz primera presente.			
187	C02-AN19-1-a	Sin autor	A la Sma. Virgen de Guadalupe	Sacro/Paralitúrgico	Parte para violín. Parte para voces e instrumentos adicionales faltantes.			
188	C02-AN19-1-b	J. Cantú Corro	Madre Santa	Sacro/Paralitúrgico	Parte posiblemente para violín. Parte para voces e instrumentos adicionales faltantes.			
189	C02-AN19-1-c	S. Santa Ysabel	Salve del Universo	Sacro/Paralitúrgico	Parte para violín. Parte para voces e instrumentos adicionales faltantes.			
190	C02-AN19-1-d	José C. Camacho	Himno a Nuestra Madre Sma. de Guadalupe	Sacro/Paralitúrgico	Parte posiblemente para violín. Parte para voces primeras y segundas presentes en C02FJRZ1 Y FKJRZ2. Parte para instrumentos adicionales faltantes.			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
191	C02-AN20-1-a	Sin autor	A Maria Sma. de Guadalupe	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
192	C02-AN20-1-b	Sin autor	Nuestra Patria afortunada	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
193	C02-AN20-1-c	Sin autoe	Patróna de nuestro México	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
194	C02-AN20-1-d	Tomás Alcazar	Virgen de mis amores	Sacro/Paralitúrgico	Parte para segunda voz aguda. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
195	C02-AN20-1-e	Ysaías Zepeda	Himno a la Morenita del Tepeyac	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
196	C02-AN20-1-f	P. Andres	Cántico a Ntra. Sra de Guadalupe	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
197	C02-AN20-1-g	Sin autor	Virgen de Anáhuac	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
198	C02-AN20-1-h	Sin autor	A la Virgen de Guadalupe	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
199	C02-AN20-1-i	V. Manuel Urbán	Plegaria a la Sma. Virgen de Guadalupe	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
200	C02-JCC-1	J. C. Camacho	Misa Fúnebre á dos voces	Sacro/Litúrgico	Partitura para tenor y bajo con acompañamiento de órgano. Partes para tenor y bajo presentes.			
201	C02-AN21-1	Sin autor	Misa fúnebre	Sacro/Litúrgico	Parte para tenor. Parte para bajo presente. Partitura para tenor, bajo y con acompañamiento de órgano presente en C02-JCC-1			
202	C02-AN21-2	Sin autor	Misa fúnebre	Sacro/Litúrgico	Parte para bajo. Parte para tenor presente. Partitura para tenor, bajo y con acompañamiento de órgano presente en C02-JCC-1			
203	C02-AN22-1	Sin autor	Misa	Sacro/Litúrgico	Parte para triples o tenores.			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
					Parte para bajos presente. Partituras relacionadas en C01AN291 y C01AN681. Parte para acompañamiento instrumental faltante.			
204	C02-AN22-2	Sin autor	Misa	Sacro/Litúrgico	Parte para tiples o tenores. Parte para bajos presente. Partituras relacionadas en C01AN291 y C01AN681. Parte para acompañamiento instrumental faltante.			
205	C02-AN22-3	Sin autor	Oro supplex	Sacro/Litúrgico	Parte para tenor solo. Parte para tiples o tenores presente. Parte para bajos presente. Partituras relacionadas en C01AN291 y C01AN681. Parte para acompañamiento instrumental faltante.			
206	C02-AM22-4	Sin autor	Misa	Sacro/Litúrgico	Parte para tiples o tenores. Parte para bajos presente. Partituras relacionadas en C01AN291 y C01AN681. Parte para acompañamiento instrumental faltante.			
207	C02-AN22-5	Sin autor	Misa	Sacro/Litúrgico	Parte para bajo. Parte para tiples o tenores presente. Partituras relacionadas en C01AN291 y C01AN681. Parte para acompañamiento instrumental faltante.			
208	C02-AN22-6	Sin autor	Misa	Sacro/Litúrgico	Parte para bajo. Parte para tiples o tenores presente. Partituras relacionadas en C01AN291 y C01AN681. Parte para acompañamiento instrumental faltante.			
209	C02-AN22-7	Sin autor	Misa	Sacro/Litúrgico	Parte para bajo. Parte para tiples o tenores presente. Partituras relacionadas en C01AN291 y C01AN681. Parte para acompañamiento instrumental faltante.			
210	C02-RSS-1-1	Rossí	Misa	Sacro/Litúrgico	Parte para tenor segundo. Partes para tenores primeros y bajos presentes. Partes para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante. Solo incluye Kyrie y Gloria. Partes presentes en C02LFR.			
211	C02-RSS-1-2	Sin autor	Kyrie	Sacro/Litúrgico	Parte para tenor primero. Partes para tenores			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
					segundos y bajos presentes. Partes para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante. Incluye también Gloria. Dos hojas partidas a la mitad. Partes presentes en C02LFR.			
212	C02-RSS-1-3	L. F. Rossi	Misa á tres voces	Sacro/Litúrgico	Parte para tenor segundo. Parte para tenor primero y bajo presentes. Partes para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante. Solo incluye "et in terra" y "cum Sancto". Partes presentes en C02LFR.			
213	C02-RSS-1-4	L. F. Rossi	Misa á tres voces	Sacro/Litúrgico	Parte para tenor primero. Parte para tenor segundo y bajo presentes. Partes para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante. Solo incluye "et in terra" y "cum Sancto". Partes presentes en C02LFR.	J. M.		
214	C02-RSS-1-5	Sin autor	Kyrie	Sacro/Litúrgico	Parte para tenor primero. Partes para tenores segundos y bajos presentes. Partes para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante. Solo incluye Kyrie y Gloria. Partes presentes en C02LFR.			
215	C02-RSS-1-6	Sin autor	"Kyrie eleison"	Sacro/Litúrgico	Parte para tenor primero. Partes para tenores segundos y bajos presentes. Partes para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante. Solo incluye Kyrie y Gloria. Partes presentes en C02LFR.			
216	C02-RSS-1-7	Sin autor	Kyrie	Sacro/Litúrgico	Parte para tenor segundo. Partes para tenores primeros y bajos presentes. Partes para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante. Solo incluye Kyrie y Gloria. Partes presentes en C02LFR.			
217	C02-RSS-1-8	L. F. Rossi	Misa á tres voces	Sacro/Litúrgico	Parte para bajo. Parte para tenor primero y segundo presentes. Partes para posibles voces adicionales y acompañamiento			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
					instrumental faltante. Solo incluye "et in terra" y "cum Sancto". Partes presentes en C02LFR.			
218	C02-RSS-1-9	Sin autor	Kyrie	Sacro/Litúrgico	Parte para bajo. Partes para tenores primeros y segundos presentes. Partes para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante. Solo incluye Kyrie y Gloria. Partes presentes en C02LFR.			
219	C02-RSS-1-10	Rosí	Misa	Sacro/Litúrgico	Parte para bajo. Partes para tenores primeros y segundos presentes. Partes para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante. Solo incluye Kyrie y Gloria. Partes presentes en C02LFR.			
220	C02-RSS-1-11	Sin autor	Dómine Deus	Sacro/Litúrgico	Parte para bajo. Partes para tenores primeros y segundos presentes. Partes para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante. Parte de Gloria de C02RSS1. Mitad de hoja. Partes presentes en C02LFR.			
221	C02-RSS-1-12	Sin autor	Quoniam	Sacro/Litúrgico	Parte para voz grave sin especificar. Partes para tenores primeros y segundos presentes. Partes para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante. Parte de Gloria de C02RSS1. Mitad de hoja. Partes presentes en C02LFR.			
222	C02-RLLO-1	O. Ravanello	Missa in honorem Sancti Joseph Calasantii	Sacro/Litúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
223	C02-AN23-1	Sin autor	"Dies Irae"	Sacro/Litúrgico	Partitura para dos voces con acompañamiento de órgano. Incompleto			
224	C02-AN24-1-a	Sin autor	"Perdona Jesús mio"	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y piano. Parte para posibles voces adicionales faltantes. Se encuentra en la sexta página de un cuaderno. Antecedido por 9 ejercicios sobre la escala de Do Mayor. Varias fechas: Diciembre 7 de			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
					1918; En Hermosillo, 1917; 21 de Abril de 1922.			
225	C02-AN24-1-b	Sin autor	"Si al cielo quieres ir"	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y piano. Parte de piano no escrita. Parte para posibles voces adicionales faltantes.			
226	C02-AN24-1-c	Sin autor	"Perdona Jesús mio"	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y piano. Parte de piano no escrita. Parte para posibles voces adicionales faltantes. Partitura presente en C02AN24-1-a.			
227	C02-AN24-1-d	Sin autor	"¡Ay al Rey de los cielos"	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y piano. Parte de piano no escrita. Parte para posibles voces adicionales faltantes.			
228	C02-AN24-1-e	Sin autor	Toques Militares "Chapultepec"	Profano	Parte para bugle. Toque de Diana, Enemigo, Ataque, Fuego, Atención y Marcha de Honor.			
229	C02-AN24-1-f	Sin autor	Ultimo pensamiento de Weber	Profano	Partitura para instrumento. Posiblemente de la Op. 59 No. 43 de Matteo Carcassi.			
230	C02-AN25-1-1-a	Sin autor	"Oh San José recuerda"	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y teclado.			
231	C02-AN25-1-1-b	Sin autor	A Sr. San José Cantad con dulce melodía	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y teclado.			
232	C02-AN25-1-1-c	Sin autor	A ti se dé, José dichoso	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y teclado.			
233	C02-AN25-1-1-d	Sin autor	"El alma del justo cual palma florece"	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces y teclado.			
234	C02-AN25-1-1-e	Sin autor	Devocion al Patriarca San José	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces y teclado.			
235	C02-AN25-1-1-f	Sin autor	Al Excelso José	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces y teclado.			
236	C02-AN25-1-1-g	Sin autor	Salve ¡Oh Padre!	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces de coro y solista con acompañamiento de teclado.			
237	C02-AN25-1-1-h	Sin autor	A Señor San José	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces y teclado.			
238	C02-AN25-1-1-i	Sin autor	Al Casto Esposo de Maria	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces de coro y solista con acompañamiento de teclado.			
239	C02-AN25-1-1-j	Sin autor	Ynvocación a San José	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y teclado.			
240	C02-AN25-1-1-k	Sin autor	San José Patrono de la Ynfancia	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y teclado.			
241	C02-AN25-1-1-l	Sin autor	El Nombre de José	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y teclado.			
242	C02-JMM-1-1	J. M. Mendoza	Himno a Sta. Teresita del	Sacro/Paralitúrgico	Parte para primera voz. Parte para una segunda			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
			Niño Jesús		voz presente. Parte para posible acompañamiento instrumental faltante.			
243	C02-JMM-1-2	Sin autor	Himno a Sta. Teresita del Niño Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Parte para segunda voz. Parte para una primera voz presente. Parte para posible acompañamiento instrumental faltante.			
244	C02-JMM-2-1-a	J. M. M.	Himno a Sta. Teresita del Niño Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento faltante.			
245	C02-JMM-2-1-b	S. O.	Himno a Sta. Teresita del Niño Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento faltante.			
246	C02-AN26-1	Sin autor	Súplicas a Santa Teresita del Niño Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento faltante.			
247	C02-AHR-1-1	A. Hermosa	Misterio Doloroso.	Sacro/Paralitúrgico	Parte para segunda voz. Parte para bajo presente. Parte para voces adicionales faltantes.			
248	C02-AHR-1-2	A. Hermosa	Misterio Doloroso	Sacro/Paralitúrgico	Parte para bajo. Parte para segunda voz. Parte para voces adicionales faltantes.			
249	C02-AN27-1-a	Sin autor	Ven Santo Espiritu	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento faltante.			
250	C02-AN27-1-b	Sin autor	Al Espiritu Santo	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento faltante.			
251	C02-AHR-3	A. Hermosa	"Oh dulce Madre oh pura fuente"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para segunda voz. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
252	C02-AN28-1	Sin autor	Madre fuente de amor	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento faltante.			
253	C02-ZGLLI-1-a	Zingarelli	Cristus factus	Sacro/Paralitúrgico	Parte para tenor o soprano. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento faltante.			
254	C02-ZGLLI-1-b	Sin autor	"Madre fuente de amor pura"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento faltante. Misma que C02AN281 pero en otra tonalidad.			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
255	C02-AN29-1	Sin autor	Ave Maria - Tercetino	Sacro/Paralitúrgico	Parte para barítono. Partes para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
256	C02-AN30-1-a	Sin autor	"Veni, Creator, Veni Creator Spiritus"	Sacro/Himno	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento faltante.			
257	C02-AN30-1-b	Sin autor	"Las flores mas bellas"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento faltante.			
258	C02-AN31-1	Sin autor	Cántico de desagravio al Sagrado Corazón de Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento faltante.			
259	C02-FPDO-1	F. Peredo	Misterio al Sagrado Corazón de Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento faltante.			
260	C02-BKR-1-1	Beker	El día de campo	Profano	Parte para barítono. Parte para bajos presente.			
261	C02-BKR-1-2	Beker	El día de campo	Profano	Parte para barítono. Parte para bajos presente.			
262	C02-BKR-1-3	Beker	El día de campo	Profano	Parte para barítono. Parte para bajos presente. Incompleta.			
263	C02-AN32-1-1	Sin autor	El día de campo	Profano	Parte para barítono. Parte para bajos presente. Incompleta.			
264	C02-AN32-1-2	Sin autor	El día de campo	Profano	Parte para bajo. Parte para barítono presente.			
265	C02-AN32-1-3	Sin autor	El día de campo	Profano	Parte para bajo. Parte para barítono presente.			
266	C02-AN33-1-1	Sin autor	Misterios Dolorosos	Sacro/Paralitúrgico	Parte para sopranos segundas. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
267	C02-AN33-1-2	Sin autor	Misterios Dolorosos	Sacro/Paralitúrgico	Parte para sopranos segundas. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
268	C02-AN33-1-3	Sin autor	Misterios Dolorosos	Sacro/Paralitúrgico	Parte para sopranos segundas. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
269	C02-AN34-1	Sin autor	Misterio Doloroso	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voces segundas. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante. Con el sello "M. M. de la Fuente".			
270	C02-AN35-1-1	Sin autor	Misterio Doloroso	Sacro/Paralitúrgico	Parte para soprano. Parte para contralto presente.			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
					Parte para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante. Con el nombre "M. de la Fuente" escrito.			
271	C02-AN35-1-2	Sin autor	Misterio Doloroso	Sacro/Paralitúrgico	Parte para contralto. Parte para soprano presente. Parte para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante. Con el nombre "M. de la Fuente" escrito.			
272	C02-AN35-1-3	Sin autor	Misterios Dolorosos	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz primera. Parte para voz segunda presente.			
273	C02-AN35-1-4	Sin autor	Misterios Dolorosos	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz primera. Parte para voz segunda presente.			
274	C02-AN35-1-5	Sin autor	Misterios Dolorosos	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz segunda. Parte para voz primera presente.			
275	C02-AN36-1	Sin autor	Himno. "Cumpliose del numen la oferta sagrada"	Profano	Partitura para tres voces y piano. De la obra Fundación de México.		José María Roa Bárcena	
276	C02-AN37-1	Sin autor	Himno a Sta. Teresita del Niño Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Parte para segunda voz. Parte para una primera voz presente en C02JMM11. Parte para posible acompañamiento instrumental faltante.			
277	C02-AN38-1-a	Sin autor	"Credo quod redemptor meus vivit"	Sacro/Litúrgico	Parte para una voz. Parte para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante.			
278	C02-AN38-1-b	Sin autor	"Qui Lazarum resucitasti"	Sacro/Litúrgico	Parte para una voz. Parte para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante.			
279	C02-AN38-2-a	Sin autor	"Domine quando veneris judicare"	Sacro/Litúrgico	Parte para una voz. Parte para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante.			
280	C02-AN38-2-b	Sin autor	"Ne recorderis peccata mea"	Sacro/Litúrgico	Parte para una voz. Parte para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante.			
281	C02-AN38-3	Sin autor	"Hei mihi Domine"	Sacro/Litúrgico	Parte para una voz. Parte para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante.			
282	C02-AN39-1	Sin autor	"hice que es lo que hice"		Parte fragmentaria de una pieza para una voz.			
283	C02-JLA-1	J. Luna	Vigilia de	Sacro/Litúrgico	Partitura para dos voces			S. Contla

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
			Difuntos		con acompañamiento de piano. Fechada en México en 1870. Con el nombre JOSE MA. DE MENDOZA en gofrado.			
284	C02-AN40-1	Sin autor	"Llegue el himno sagrado del Orbe"	Profano	Partitura para dos voces con acompañamiento de piano. Himno a Cristobal Colón.			
285	C02-AMM-1	A. M. M.	Virgen del Cielo	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y piano.			
286	C02-JLB-1-1	J. L. Battman	Misa á dos voces iguales	Sacro/Litúrgico	Parte para soprano. Parte para contralto presente. Parte para acompañamiento instrumental posible faltante.			
287	C02-JLB-1-2	J. L. Battman	Misa á dos voces iguales	Sacro/Litúrgico	Parte para contralto. Parte para soprano presente. Falta la letra. Parte para acompañamiento instrumental posible faltante.			
288	C02-AN41-1-a	Sin autor	Al Excelso José	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para acompañamiento instrumental posible faltante.			
289	C02-AN41-1-b	Sin autor	Salve Oh José	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para acompañamiento instrumental posible faltante.			
290	C02-AN41-1-c	Sin autor	A Señor San José	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para acompañamiento instrumental posible faltante.			
291	C02-AN41-1-d	Sin autor	Al Casto Esposo de Maria	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para acompañamiento instrumental posible faltante.			
292	C02-AN41-1-e	Sin autor	Ynvocación a San José	Sacro/Paralitúrgico	Parte para primera voz. Parte para segunda voz presente. Parte para acompañamiento instrumental posible faltante.			
293	C02-AN41-1-f	Sin autor	S. José Patrono de la Ynfancia	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para acompañamiento instrumental posible faltante.			
294	C02-AN41-1-g	Sin autor	El Nombre de José	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para acompañamiento instrumental posible faltante.			
295	C02-AN42-1-1	Sin autor	El Alma del justo	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente.			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
					Parte para acompañamiento instrumental posible faltante.			
296	C02-AN42-1-2	Sin autor	El Alma del justo	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Parte para acompañamiento instrumental posible faltante.			
297	C02-AN43-1-1-a	Sin autor	Salve Salve Patrón de la Yglesia	Sacro/Paralitúrgico	Parte para primera voz. Parte para segunda voz presente. Parte para acompañamiento instrumental presente en C02AN4313.			
298	C02-AN43-1-1-b	Sin autor	Soberano y feliz Patriarca	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Parte para acompañamiento instrumental posible faltante.			
299	C02-AN43-1-1-c	Sin autor	San José Patron de la Ynfancia	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Parte para acompañamiento instrumental posible faltante.			
300	C02-AN43-1-2-a	Sin autor	Salve Salve Patrón de la Yglesia	Sacro/Paralitúrgico	Parte para segunda voz. Parte para primera voz presente. Parte para acompañamiento instrumental presente en C02AN4313.			
301	C02-AN43-1-2-b	Sin autor	Soberano y feliz Patriarca	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Parte para acompañamiento instrumental posible faltante.			
302	C02-AN43-1-2-c	Sin autor	San José Patron de la Ynfancia	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Parte para acompañamiento instrumental posible faltante.			
303	C02-AN43-1-2-d	Sin autor	Cántico a Sr. San José	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para voz adicional o para acompañamiento instrumental posible faltante.			
304	C02-AN44-1-1-a	Sin autor	Devoción al Patriarca San José	Sacro/Paralitúrgico	Parte para soprano primera. Parte para soprano segunda presente. Parte para acompañamiento			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
					instrumental posible faltante.			
305	C02-AN44-1-1-b	Sin autor	Al Excelso José	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Parte para acompañamiento instrumental posible faltante.			
306	C02-AN44-1-1-c	Sin autor	Salve ¡Oh Padre.	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Parte para acompañamiento instrumental posible faltante.			
307	C02-AN44-1-2-a	Sin autor	Devoción al Patriarca San José	Sacro/Paralitúrgico	Parte para soprano segunda. Parte para soprano primera presente. Parte para acompañamiento instrumental posible faltante.			
308	C02-AN44-1-2-b	Sin autor	Al Excelso José	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Parte para acompañamiento instrumental posible faltante.			
309	C02-AN44-1-2-c	Sin autor	¡Salve Oh Padre!	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Parte para acompañamiento instrumental posible faltante.			
310	C02-AN44-1-2-d	Sin autor	"Pues sois Santo sin igual"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para voz adicional o para acompañamiento instrumental posible faltante.			
311	C02-AN45-1	Sin autor	Cántico a Sr. S. José	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para voz adicional o para acompañamiento instrumental posible faltante. Mismo que C02AN43-1-2-d.			
312	C02-AN46-1	Sin autor	Joseph, Fili David	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para voz adicional o para acompañamiento instrumental posible faltante.			
313	C02-FWT-1-1-a	F. Witt	Yn Festo S. Joseph	Sacro/Paralitúrgico	Parte para Tenor. Parte para bajo presente. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
314	C02-FWT-1-1-b	Sin autor	Te Joseph	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
			célebrent		especificar. Letra faltante. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
315	C02-FWT-1-2	F. Witt	Yn Festo S. Joseph	Sacro/Paralitúrgico	Parte para bajo. Parte para tenor presente. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
316	C02-AN25-1-2-a	Sin autor	Cánticos á Señor San José - "¡Oh San José recuerda"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales faltante. Partitura con acompañamiento instrumental presente en C02AN2511.			
317	C02-AN25-1-2-b	Sin autor	"A ti se dé, José dichoso"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Parte para posible acompañamiento instrumental faltante. Partitura con acompañamiento instrumental presente en C02AN2511.			
318	C02-AN25-1-2-c	Sin autor	"Cantad con dulce melodia"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
319	C02-AN25-1-3-a	Sin autor	Cánticos á Señor San José - "¡Oh San José recuerda"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales faltante. Partitura con acompañamiento instrumental presente en C02AN2511.			
320	C02-AN25-1-3-b	Sin autor	"A ti se de José dichoso"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Parte para posible acompañamiento instrumental faltante. Partitura con acompañamiento instrumental presente en C02AN2511.			
321	C02-AN47-1-1-a	Sin autor	¡Salud José Glorioso!	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz primera. Parte para segunda voz presente. Parte para posible acompañamiento instrumental faltante.			
322	C02-AN47-1-1-b	Sin autor	¡Oh José venturoso!	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Parte para posible acompañamiento instrumental faltante. Partitura con acompañamiento			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
					instrumental faltante.			
323	C02-AN47-1-1-c	Sin autor	Amantes corazones	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Parte para posible acompañamiento instrumental faltante. Partitura con acompañamiento instrumental faltante.			
324	C02-AN47-1-1-d	Sin autor	Tu solo Gran Patriarca	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Parte para posible acompañamiento instrumental faltante. Partitura con acompañamiento instrumental faltante.			
325	C02-AN47-1-1-e	Sin autor	De lo alto de los cielos	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Parte para posible acompañamiento instrumental faltante. Partitura con acompañamiento instrumental faltante.			
326	C02-AN47-1-1-f	Sin autor	Salve ¡Oh Padre!	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Parte para posible acompañamiento instrumental faltante. Partitura con acompañamiento instrumental faltante.			
327	C02-AN47-1-1-g	Sin autor	El que anhele alcanzar	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Partitura para dos voces y piano presente en C02AN481.			
328	C02-AN47-1-2-a	Sin autor	¡Salud José Glorioso!	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz segunda. Parte para primera voz presente. Parte para posible acompañamiento instrumental faltante.			
329	C02-AN47-1-2-b	Sin autor	¡Oh José venturoso!	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Parte para posible acompañamiento instrumental faltante.			
330	C02-AN47-1-2-c	Sin autor	Amantes corazones	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Parte para posible acompañamiento instrumental faltante.			
331	C02-AN47-1-2-d	Sin autor	Tu solo Gran Patriarca	Sacro/Paralitúrgico	Parte para Contralto. Parte para otra voz aguda			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
					presente. Parte para posible acompañamiento instrumental faltante.			
332	C02-AN47-1-2-e	Sin autor	De lo alto de los cielos	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Parte para posible acompañamiento instrumental faltante.			
333	C02-AN47-1-2-f	Sin autor	Salve ¡Oh Padre!	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Parte para posible acompañamiento instrumental faltante.			
334	C02-AN47-1-2-g	Sin autor	El que anhele alcanzar	Sacro/Paralitúrgico	Parte para dos voces aguda sin especificar. Parte para otra voz aguda presente. Partitura para dos voces y piano presente en C02AN481.			
335	C02-AN48-1	Sin autor	El que anhele alcanzar	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces y piano. Partes para voces presentes en C02AN471 Y 2.			
336	C02-AN49-1-1-a	Sin autor	"Gloria a Dios en las alturas donde se ostenta su faz"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
337	C02-AN49-1-1-b	Sin autor	"Duerme no llores Jesus amante"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
338	C02-AN49-1-1-c	Sin autor	"Nació nació Pastores"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
339	C02-AN49-1-2-a	Sin autor	"Gloria a Dios en las alturas donde se ostenta su faz"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
340	C02-AN49-1-2-b	Sin autor	"Duerme no llores Jesus amante"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
341	C02-AN49-1-2-c	Sin autor	"Nació nació Pastores"	Sacro/Paralitúrgico	Parte para voz aguda sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
342	C02-AN49-1-2-d	Sin autor	Melodia en Sol menor		Melodia en clave de sol sin letra en Sol menor y en 2/4. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
343	C02-AN49-1-2-e	Sin autor	A Belem	Sacro/Paralitúrgico	Parte para dos voces			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
			todos corramos		agudas sin especificar. Parte para voces adicionales y posible acompañamiento instrumental faltante.			
344	C02-AN50-1-1-a	Sin autor	Te Joseph Celebrent	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y piano. Parte para voces adicionales faltante.			
345	C02-AN50-1-1-b	Sin autor	"Te Joseph Celebrent"	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y piano. Parte para voces adicionales faltante.			
346	C02-AN50-1-1-c	Sin autor	Te Joseph Celebrent	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y piano. Parte para voces adicionales faltante.			
347	C02-AN51-1	Sin autor	Festividad del Castisimo Patriarca Señor San Jose	Sacro/Paralitúrgico	Parte para una voz. Parte para posibles voces adicionales y acompañamiento instrumental faltante. Antifonas y salmos para liturgia de las horas.			
348	C02-AN43-1-3-a	Sin autor	¡Salve, Salve Patrón de la Yglesia!	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces y piano.			
349	C02-AN43-1-3-b	Sin autor	San José Patrono de la Ynfancia	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces y piano.			
350	C02-AN43-1-3-c	Sin autor	Soberáno y feliz Patriarca	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces y piano.			
351	C02-AN43-1-3-d	Sin autor	De la Yglesia de Dios Protector	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces y piano.			
352	C02-AN43-1-3-e	Sin autor	Cántico a Señor San José	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y piano. Parte para posibles voces adicionales faltante.			
353	C02-AN25-1-4-a	Sin autor	¡Oh! San José recuerda!	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y órgano. Parte para órgano sin escribir. Parte de colección "Cánticos a Señor San José".			
354	C02-AN25-1-4-b	Sin autor	A ti se dé, José dichoso	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y órgano. Parte para órgano sin escribir. Parte de colección "Cánticos a Señor San José".			
355	C02-AN25-1-4-c	Sin autor	Cantad con dulce melodía	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y órgano. Parte para órgano sin escribir. Parte de colección "Cánticos a Señor San José".			
356	C02-AN52-1-1-a	Sin autor	¡Oh Corazón! ¡Oh Padre de clemencia!	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para tres voces y teclado. Parte para teclado sin escribir.			
357	C02-AN52-1-1-b	Sin autor	Autor del siglo eterno	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces y teclado. Parte para teclado sin escribir			
358	C02-AN52-1-1-c	Sin autor	La patria penitente	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y teclado. Parte para teclado sin escribir			
359	C02-AN52-1-1-d	Sin autor	Corazón	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y			

No.	Identificación	Autor	Título y Subtítulo	Género	Comentarios	Arreglista	Letra	Copista
			divino		teclado. Parte para teclado sin escribir			
360	C02-AN52-1-1-e	Sin autor	Este es Jesús dulzura	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para una voz y teclado. Parte para teclado sin escribir			
361	C02-AN52-1-1-f	Sin autor	¡Oh Corazon! ¡Oh fuente inagotable!	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces y teclado. Parte para teclado sin escribir. Incompleta.			
362	C02-AN52-1-1-g	Sin autor	Al Hijo del Excelso	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces y teclado.			
363	C02-AN52-1-1-h	V. Mañas	Al Rey de eterna gloria	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces y teclado.			
364	C02-AN52-1-1-i	F. de P. Lemus	Autor del siglo eterno.	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces y teclado.			
365	C02-AN52-1-1-j	F. de P. Lemus	¡Las aras inundémos!	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces y teclado.			
366	C02-AN52-1-1-k	V. Mañas	¡Rey Santo de los Siglos!	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces y teclado.			
367	C02-AN52-1-1-l	Sin autor	Cántico de la Archicofradía de la Guardia de Honor del Sagrado Corazón de Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces y teclado.			
368	C02-AN52-1-1-m	E. Zamora	Himno de la Guardia de Honor del Sagrado Corazón de Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces y teclado.			
369	C02-AN52-1-1-n	Sin autor	Victima Pura	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces y teclado.			
370	C02-AN52-1-1-o	Sin autor	Al Corazón amoroso de Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces y teclado.			
371	C02-AN52-1-1-p	Sin autor	Corazon de Jesús por mí abrazado	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces y teclado.			
372	C02-AN52-1-1-q	Sin autor	Dulcisimo es mirarte	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces y teclado.			
373	C02-AN52-1-1-r	F. Peredo	Misterio al Sagrado Corazón de Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces y teclado.			
374	C02-AN52-1-1-s	Juan B. Nuño	Misterios al Sag.º Corazón de Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para tres voces y teclado.			
375	C02-AN52-1-1-t	B. de la Torre	Himno al Sagrado Corazón de Jesús	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para dos voces y teclado.			
376	C02-AN52-1-1-u	Sin autor	Dulce consuelo	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para tres voces y teclado. Parte para teclado sin escribir			
377	C02-AN7-1-b	Sin autor	“Corazón, arca y trono”	Sacro/Paralitúrgico	Partitura para tres voces y teclado.			

Anexo 3

Transcripción de la traducción de *Tra Le Sollecitudini* publicada en *El Hogar Católico*.

a) “Sección eclesiástica” (1904, 9 de abril). *El Hogar Católico*. p. 1

SECCION ECLESIASTICA/

/

INSTRUCCION SOBRE LA/

MUSICA SAGRADA./

/

I/

/

Principios generales./

1. La música sagrada, como parte/
integrante de la solemne Liturgia/
toma de ella el fin general, que es la/
gloria de Dios y la santificación e-/
dificación de los fieles. Ella concurre/
a aumentar el decoro y esplendor de/
las ceremonias eclesiásticas, y así/
como su principal oficio es revestir/
con proporcionada melodía el texto/
litúrgico que se propone á la inteli/
gencia de los fieles, así su único fin es/
dar mayor eficacia al mismo tex-/
to para que los fieles por tal medio/
se exciten más fácilmente á la devo-/
ción y mejor se dispongan a recibir/
en sí mismos los frutos de la gracia/
que son propios de la celebración de/
los sagrados misterios./

2. La música sagrada por consi-/
guiente debe poseer en el mejor gra-/
do cualidades que son propias de/
la liturgia, principalmente, la *San-/
tidad* y la bondad de las formas, de/
donde espontáneamente se deriva/
otro de los caracteres, que es la *uni-/
versalidad*./

Debe ser *Santa*, y por consiguien-/
te excluir todo lo profano, no sólo/
en sí misma sino aun en el modo,
por parte de los que la ejecutan./
Debe ser *verdadero arte*, no sien-/
do posible de otra manera que tenga/
sobre el ánimo de quien la escucha/
aquella eficacia que la Iglesia pre-/
tende conseguir acogiendo en su Li-/
turgia el arte de los sonidos./
Pero deberá ser juntamente *uni-/
versal* en este sentido, que aun con-/
concediendo á cada nación el admitir/
en las composiciones eclesiásticas a-/
quellas formas particulares que cons-/
tituyen en cierto modo el carácter/
específico de su propia música, esas/
formas de tal manera deben estar su-/
bordinadas á los caracteres generales/
de la música sagrada, que ninguno/
de otra nación, al oírlas, pueda sen-/
tir una mala impresión.

b) “Sección eclesiastica” (1904, 16 de abril). *El Hogar Católico*. p. 1

SECCION ECLESIASTICA/
/

*INSTRUCCION SOBRE LA/
MUSICA SAGRADA.*/

/

II /

Géneros de música sagrada./

3. Estas cualidades se encuentran/
en sumo grado en el canto Grego-/
riano, que es por consiguiente el/
canto propio de la Iglesia Romana,
el solo canto que ella heredó de los/
antiguos padres, que ha guardado/
cuidadosamente en el transcurso de/
los siglos en sus códices litúrgicos,
que propone directamente á los fie-
les como suyo, que [*sic*] en algunas par-/
-

tes de la Liturgia está exclusivamen-/
te prescrito, y que ha sido felizmen-/
te restituído por recientes estudios á/
su integridad y pureza./

Por tales motivos considerado/
siempre el canto gregoriano como el/
supremo modelo de la Música Sagra-/
da pudiéndose establecer con toda/
razón la siguiente ley general: *una/
composición eclesiástica es tanto más/
sagrada y litúrgica, cuanto más se/
acerca á la melodía gregoriana en/
su contextura, en su inspiración y/
en el sabor; y tanto es más indigna/
del templo, cuánto mas se aleja de/
aquel supremo modelo./*

El antiguo canto gregoriano tra-/
dicional deberá por consiguiente res-/
tablecerse eficazmente en las funcio-/
nes de culto, debiendo todos tener/
por seguro que una función e-/
clesiástica nada perderá de su solem-/
nidad, aunque no la acompañe otra/
música que ésta solamente./

En particular procúrese restable-/
cer el canto gregoriano en el pueblo/
a fin de que los fieles tomen de nue-/
vo una parte activa en los oficios e-/
clesiásticos como antiguamente so-/
lía hacerse./

4. La clásica polifonía posee tam-/
bién en óptimo grado las antes di-/
chas cualidades, especialmente la/
polifonía de la Escuela Romana que/
en el siglo XIV [*sic*] consiguió el máxi-/
mo de su perfección por obra de/
Pierluige de Palestrina y continuó/
después dando á luz composiciones/
de excelencia litúrgica y musical.

c) “Sección eclesiástica” (1904, 23 de abril). *El Hogar Católico*. p. 1

SECCION ECLESIASTICA/

/

INSTRUCCION SOBRE LA/

MUSICA SAGRADA./

/

II /

Géneros de música sagrada./

Esta clásica polifonía muy bien/
se acerca al supremo modelo/
de toda música sagrada que es el/
canto gregoriano, y por esta razón/
mereció ser acogida juntamente con/
el canto gregoriano, en las funciones/
más solemnes de la Iglesia que son/
las de la Capilla Pontificia. Por con-/
siguiente también ella tendrá que/
establecerse con eficacia en las fun-/
ciones eclesiásticas, especialmente/
en las Basílicas más insignes, en las/
Iglesias Catedrales, en las de los Se-/
minarios y de los otros estableci-/
mientos eclesiásticos, donde no sue-/
len faltar los medios necesarios para/
ejecutarla./

5. La Iglesia reconoció y favore-/
ció siempre el progreso de las artes,
admitiendo al servicio del culto todo/
aquello que el genio ha sabido en-/
contrar como bueno y bello en el/
transcurso de los siglos, pero siem-/
pre sin menoscabo de las prescripcio-/
nes litúrgicas. Por consiguiente, la/
música más reciente también se ad-/
mite en la Iglesia, puesto que tam-/
bien ella ofrece composiciones de tal/
bondad, seriedad y gravedad, que de/
ningún modo pueden considerarse/
indignas de las funciones litúrgicas./

Con todo esto, como la música/
moderna surgió principalmente pa-/
ra adaptarse á usos profanos, se ten-/
-

drá con ella mayor cuidado para que/
las composiciones musicales de esti-/
lo moderno que se admitan en la/
Iglesia, nada tengan de profano,/
ni contengan reminiscencias de mo-/
tivos teatrales, ni se confeccionen/
en sus formas exteriores siguiendo/
los modelos de la música profana./

6. Entre los varios géneros de mú-/
sica moderna, el que parece menos á/
propósito para acompañar las fun-/
ciones del culto es el estilo teatral,/
que durante el siglo pasado estuvo/
muy en boga especialmente en Ita-/
lia. Este por su naturaleza diame-/
tralmente se opone al canto grego-/
riano y á la clásica polifonía, y por/
consiguiente á la norma más impor-/
tante que debe regir toda música sa-/
grada. Además su estructura íntima,/
el ritmo y el llamado *convenciona-*/
lismo de semejante estilo no se a-/
moldan sino malamente, á las exi-/
gencias de la verdadera música li-/
túrgica.

d) “Sección eclesiástica” (1904, 30 de abril). *El Hogar Católico*. p. 1

SECCION ECLESIASTICA/

/

INSTRUCCION SOBRE LA/

MUSICA SAGRADA./

/

III /

/

7. La lengua propia de la Iglesia/
Romana es la latina. Por tanto, que-/
da prohibido en las solemnes funcio-/
nes litúrgicas el canto en lengua-/
vulgar, mucho más el cantar en len-/
gua vulgar las partes variables ó/
comunes de la Misa y del Oficio./

8. Estando determinados por cada/
función litúrgica los textos que se/
pueden poner en música y el orden/
en que se deben poner, no es lícito/
confundir este orden, ni cambiar/
a arbitrio los textos prescritos por/
otros que no lo están, ni omitirlos/
enteramente ó en parte, siempre que/
las rúbricas litúrgicas no permitan/
suplir con el órgano algunos versi-/
culos del texto mientras el coro sim-/
plemente los recita. Sólo se permite/
según la costumbre de la Iglesia/
Romana, cantar un motete al San-/
tísimo Sacramento después del *Be-*/
nedictus en la Misa cantada. Se per-/
mite también que después de haber/
cantado el Ofertorio de la Misa del/
[ilegible] se pueda cantar en el tiem-/
po que resta, un breve motete con/
palabras aprobadas por la Iglesia./

9. El texto litúrgico debe cantar-/
se como está en los libros, sin alte-/
raciones o posposiciones de palabras,/
sin repeticiones inútiles, sin separar/
las sílabas y siempre de modo que/
puedan entenderlo los fieles que lo/
escuchan./

/

IV/

*Forma exterior de las composiciones/
sagradas./*

10. Cada una de las partes de la/
Misa y del Oficio debe conservar,/
[...][**com**]puesta en música, la forma que/
[...][**dio**] la tradición eclesiástica y que/
se encuentra perfectamente expresa/
da en el canto gregoriano. Por tanto es/
distinto el modo de componer *un*/
introito, un gradual, una antifona,/
un salmo, un himno, un gloria in/
excelsis, etc./

11. Obsérvese en particular las/

siguientes reglas:

(A.) El *Kirye* [*sic*], *Gloria*, *Credo*,
etc. de la Misa deben sostener la u-
nidad de composición propia del/
texto correspondiente. No es lícito/
por tanto el componerlos en trozos/
separados, de tal manera que cada/
uno de ellos forme una compo-
sición musical completa y tal que/
pueda separarse de los demás y sus-
tituirse con otro.

e) “Sección eclesiástica” (1904, 7 de mayo). *El Hogar Católico*. p. 1

SECCION ECLESIASTICA/
INSTRUCCION SOBRE LA/
MUSICA SAGRADA./

/

III[*sic*]/

/

(B.) En los oficios de Vísperas se/
debe ordinariamente seguir la norma/
del *Ceremoniale Episcoporum* que/
prescribe el canto gregoriano para/
los salmos y permite el figurado pa-
ra los versículos de *Gloria Patri* y/
del himno.

Se podrá, no obstante, en las ma-
yores solemnidades, alter[**n**]ar el canto/
gregoriano del coro con las melodías/
armonizadas del mismo canto, ó con/
versículos convenientemente com-
puestas en este estilo.

Tambien podrá concederse alguna/
vez que cada uno de los salmos se/
ponga enteramente en música, con/
tal que en tales composiciones se/
conservase la forma propia de la sal-
modia; es decir, con tal que los can-
tores canten alternativamente, á la/
manera que se usa hacer en el canto/
de los salmos, ó con motivos nuevos;/

ó tomando los mismos del canto gregoriano, ó imitándolos.

Quedan por consiguiente excluidos y prohibidos para siempre los salmos llamados de *concierto*.

(C) En los himnos de la Iglesia consérvese la forma tradicional del himno. Por tanto, no es lícito componer el *Tantum ergo* de manera que la primera estrofa se presente como una *romanza*, una *cavatina*, un *largo*, y el *Genitori* un *allegro*.

(D) Las antífonas de las *Visperas* deben ordinariamente cantarse con la melodía gregoriana que les es propia. Pero si en caso particular se han de cantar en canto figurado, nunca tendrán ni la forma de una melodía de concierto ni la amplitud de un motete ó de una canción.

/

V/

LOS CANTORES/

12. Exceptuando las melodías propias del celebrante y los ministros en el altar, que deben cantarse siempre en canto gregoriano sin acompañamiento de órgano, todo lo demás del canto litúrgico es propio del coro de los levitas, y por esto los cantores de la Iglesia, aun cuando sean seculares, hacen propiamente las veces del coro eclesiástico. Por consiguiente la música tiene que ser al menos en su máxima parte música vocal.

f) “Sección eclesiástica” (1904, 14 de mayo). *El Hogar Católico*. p. 1

SECCION ECLESIASTICA/
INSTRUCCION SOBRE LA/
MUSICA SAGRADA./

/

III /

/

Con esto no se entienden exclu-/
das absolutamente as partes canta-/
das con una voz sola. Pero estas no/
deberán jamás predominar en las/
funciones de manera que la mayor/
parte del texto litúrgico se cante de/
este modo; más bien estos solos de-/
ben tener el carácter de apuntes me-/
lódicos y estar estrechamente liga-/
dos con el resto de la composición/
en forma de coro./

13. Del mismo principio se sigue/
que los cantores en la Iglesia tienen/
verdadero oficio litúrgico, y por esto/
las mujeres, siendo incapaces de tal/
oficio, no pueden estar admitidas para/
formar parte del coro ó de la capilla/
musical. Si se quiere usar voces/
agudas de sopranos y contraltos, de-/
ben usarse voces de niños, según el/
uso antiquísimo de la Iglesia.

14. Finalmente no se admitan co-/
mo cantores de capilla en las Igle-/
sias sino hombres de reconocida pie-/
dad y buena vida, los cuales con su/
modestia y compostura durante las/
funciones litúrgicas, se muestren
dignos del santo oficio que ejercen.
Será también conveniente que los/
cantores mientras cantan en la Igle-/
sia vistan el hábito eclesiástico y la
cota, y si se encuentran en lugares/
demasiado expuestos á los ojos del/
público, se escondan tras de una reja./
VI/

ORGANO E INSTRUMENTOS./

15. No obstante que la música/
propia de la Iglesia es la puramente/
vocal, está permitida también la/
música con acompañamiento de ór-/
gano. En casos particulares, en los/
debidos términos y con las conve-/
nientes salvedades, podrán también/
admitirse otros instrumentos; pero/
jamás sin la licencia especial del Or-/
dinario, según la prescripción del
Ceremoniale Episcoporum./

16. Como el canto debe tener/
siempre el primer lugar, el órgano/
y los instrumentos deberán simple-/
mente sostenerlo y jamás oprimir-/
lo.
/

17. No se permite anteponer al/
canto largos preludios ó interrump-/
ción con piezas intercaladas.

g) “Sección eclesiástica” (1904, 21 de mayo). *El Hogar Católico*. p. 1

SECCION ECLESIASTICA/
INSTRUCCION SOBRE LA/
MUSICA SAGRADA./

/

VI/

/

18. El sonido del órgano en los/
acompañamientos del canto en los/
preludios, interludios y otros por el/
estilo, no sólo debe llevarse según/
la naturaleza de tal instrumento, si-/
endo que tendrá que participar de to-/
das las cualidades que tiene la ver-/
dadera música sagrada y de los cua-/
les ya se ha hecho mención./

19. Queda prohibido en la Iglesia/
el uso del piano como también el/
de los instrumentos rumorosos ó lige-/
ros.

ros como el tambor, el bombo, los/
platillos, el chinesco y otros por el/
estilo.

20. Se prohíbe que las llamadas/
bandas musicales toquen en la Igle-/
sia y sólo en casos especiales con el/
consentimiento del Ordinario se per-/
mitirá determinado número de ins-/
trumentos de viento escogidos juicio-/
samente y proporcionados á la am-/
plitud del lugar, con tal que la com-/
posición y el acompañamiento que/
haya de ejecutar esté escrito en/
estilo severo, conveniente y todo se-/
mejante al estilo propio del órgano./

21. En las procesiones fuera de la/
Iglesia puede permitir el Ordinario/
el uso de la banda musical con tal/
que de ninguna manera se ejecuten/
piezas profanas. Sería de desearse/
en tales ocasiones que la música de/
[...]nto no hiciera mas que acompa-/
[ñar] algún cántico en latín ó lengua/
[vul]gar propuesto por los cantores ó/
las piadosas congregaciones que/
toman parte en la procesión./

VII/

AMPLITUD DE LA MUSICA LITURGICA/

22. No es lícito por motivo del/
canto y del acompañamiento hacer/
esperar al Sacerdote en el altar mas/
de aquello que convenga á la Cere-/
monia litúrgica. Según las prescrip-/
ciones eclesiásticas, el *Sanctus* de la/
Misa debe terminarse antes de la e-/
levación y por esto también el cele-/
brante deberá tener presente la obli-/
gación de los cantores. El *Gloria* y/
Credo, según la tradición gregoria-/
na han de ser relativamente bre-/
ves.

h) “Sección eclesiástica” (1904, 28 de mayo). *El Hogar Católico*. p. 1

SECCION ECLESIASTICA/
INSTRUCCION SOBRE LA/
MUSICA SAGRADA./

/

VI/

23. En general debe condenarse/
como abuso gravísimo, que en las/
funciones eclesiásticas la Liturgia/
aparezca haciendo un papel secun-/
dario y como si estuviera al servicio/
de la música, siendo así que ésta es/
sencillamente una parte de la Litu-/
rgia y su humilde esclava./

VIII/

PRINCIPALES MEDIOS/

24. Para el exacto cumplimiento de/
lo que aquí se establece, los Obispos,
que aún no lo han hecho, establezcan/
en sus Diócesis una comisión espe-/
cial de personas verdaderamente/
competentes en cuestiones de músi-/
ca sagrada, á las cuales de la mane-/
ra que juzguen más oportuna, se dé/
el encargo de vigilar sobre la clase/
de música que se ejecuta en las Igle-/
sias Diocesanas. Ni procuren sola-/
mente que la música sea buena, si-/
no también que corresponda á la/
clase de voces de que se dispone, a/
la pericia de los cantores, y que,
siempre se ejecute bien./

25. En los seminarios de los Clé-/
rigos y en los institutos eclesiásticos/
según las prescripciones tridentinas/
se cultive por todos con amor y di-/
ligencia el canto greoriano tradi-/
cional de que se ha hablado, y los/
anteriores no escaseen en esta parte/
los medios de emulación para ani-/
mar y hacer grata esta enseñanza á/
los jóvenes estudiantes. Del mismo/

modo donde sea posible promuévase/
entre los clérigos la fundación de/
una *Schola Cantorum* para la ejecu-
ción de la sagrada polifonía y de la/
buena música litúrgica.

26. En las ordinarias lecciones de/
Liturgia de Moral, de Derecho Ca-
nónico que se dan á los estudiantes/
de Teología no se olvide de tocar a-
quellos puntos que mas particular-
mente atañen á los principios y á/
las leyes de música sagrada, y pro-
curese perfeccionar la doctrina con/
alguna particular instrucción acerca/
de la estética del arte sagrado, para/
que los clérigos no salgan del Semi-
nario desprovistos de todas estas no-
ciones tan necesarias para la pleni-
tud de la cultura eclesiástica.

i) “Sección eclesiastica” (1904, 4 de junio). *El Hogar Católico*. p. 1

SECCION ECLESIASTICA/
INSTRUCCION SOBRE LA/
MUSICA SAGRADA./

/

VIII/
/

27. Téngase cuidado de restable-/
cer al menos en las iglesias prin-
cipales, las antiguas *Scholae Can-
torum*, como se ha hecho ya en bas-
tantes lugares con excelente fruto./
No es difícil al clero celoso el esta-
blecer tales *Scholae* aún en las/
iglesias menores y aú[n] [...] [I]as ru[rales]/
antes bien encu[...] en ellas/
un medio facilísimo [...]nir á su/
alrededor á los niños y a los adultos/
para provecho propio y edificación/
del pueblo./

28. Procúrese sostener y promo-/
ver

ver del mejor modo posible las Es-
cuelas Superiores de música sagrada/
donde no estén establecidas. Dema-
siada importancia tiene el que la/
misma Iglesia provea á la instruc-
ción de sus maestros organistas y/
cantores según los verdaderos prin-
cipios del arte sagrado./

IX/

CONCLUSIÓN./

29. Por último se recomienda á/
los maestros de capilla, á los canto-
res, á las personas del clero, á los/
superiores de los Seminarios, insti-
tuciones religiosas, á los Párrocos y/
rectores de iglesias, á los Canóni-
gos de las Colegiatas y de las Cate-
drales, sobre todo á los ordinarios/
diocesanos, que favorezcan con to-
do celo estas sabias reformas, desde/
hace tiempo deseadas y por todos u-
nánimemente pedidas, para que no/
se desprestigie la autoridad de la I-
glesia que repetidas veces las propu-
so y ahora de nuevo las inculca é/
[...]ima./

Dado en Nuestro Palacio Apostó-
lico del Vaticano el día de la Virgen/
y Mártir Santa Cecilia, 22 de No-
viembre de 1903, año primero de/
nuestro Pontificado.