



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

**APROXIMACIONES A UN CONCEPTO DE IDENTIDAD Y CAMPO SOCIAL EN
ALGUNOS EJEMPLOS DE MÚSICA PATRIÓTICA ANTES Y DURANTE EL
PORFIRIATO (1876-1910)**

TESIS

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

PRESENTA:

JOCELYN PAOLA VAZQUEZ TOLEDANO

TUTOR:

DRA. CONSUELO CARREDANO FERNÁNDEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO A SEPTIEMBRE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de, o referencias a, la obra de otros autores aparecen debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante los recursos editoriales convencionales.

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México y al Programa de Maestría y Doctorado en Música, por el apoyo económico e institucional que facilitó la realización de este trabajo.

A mi familia, por su fe y apoyo incondicional que me ayudó a enfrentar y superar este reto.

A la Dra. Consuelo Carredano, por su guía, dedicación y paciencia.

A mis maestros, por sus valiosas enseñanzas.

A Margarita Muñoz, María de los Ángeles Chapa, Fernando Carrasco, Victoria Eli y Pablo Mendoza, cuyos comentarios y sugerencias enriquecieron y mejoraron significativamente a este trabajo.

A José Alfredo, por su presencia, cariño y apoyo inagotables.

A todos mis amigos, quienes alimentaron este trabajo con consejos y risas.

A Chiquis y Benito, por su compañía en aquellas noches llenas de desvelos.

A todas aquellas personas que estuvieron involucradas en este trabajo y que hicieron posible su culminación. Gracias

Contenido

Introducción.....	1
Capítulo I. Los ideales del Estado nación mexicano durante el siglo XIX.....	7
La <i>Patria</i> en el discurso porfirista	11
Las prácticas musicales en la Ciudad de México	18
“Música de Salón”: categorías analíticas.....	21
El campo de la música en la Ciudad de México entre 1890 y 1910.....	27
Capítulo II. Descripción del corpus	35
Tabla de contenidos	36
Acerca de los títulos de las obras.....	46
Dedicatorias	52
Capítulo III. Análisis musical	72
Marchas	72
Fusiones, marcha- <i>two step</i> , marcha-paso doble y polka-paso doble.....	90
<i>Schottish</i>	97
Polka y Valses	98
Himnos	98
Coros escolares	101
Conclusiones.....	107
Bibliografía citada	110
Bibliografía consultada	117

Introducción

La música a lo largo de la historia ha sido un elemento que ha estado siempre presente en las manifestaciones culturales de cualquier sociedad, pues además de ser el reflejo de emociones es el medio a través del cual permite al hombre relacionarse y conocer su entorno. Las melodías, ritmos, instrumentos y sistemas musicales pueden ser considerados como diversas formas de expresiones culturales que se insertan en la colectividad humana y establecen vínculos entre los individuos que la integran.¹

Cada sociedad tiene sus propias expresiones musicales, las cuales se entremezclan con valores y sentimientos generados en un determinado contexto social; es necesario, por tanto, conocer estos códigos y normas para darle a esta música el sentido y la intencionalidad con la que fue pensada. En su libro *Escritos sobre música popular*, el compositor y musicólogo Béla Bartók debate acerca de la intencionalidad identitaria y la transmisión de valores culturales que se encuentran implícitos en muchos de los cantos y obras populares de Hungría y Rumania. Las manifestaciones musicales de cada sociedad son para Bartók una expresión de la identidad de un pueblo que refleja determinados paradigmas en un tiempo y espacio específicos.²

Mi investigación comenzó cuando en una de mis visitas a la Biblioteca Candelario Huízar del Conservatorio Nacional de Música, tuve la oportunidad de consultar los catálogos de su acervo histórico. Al revisarlo, comencé a percatarme de la abundante presencia de títulos que hacían referencia a algún episodio histórico o símbolo patrio. Me parecía remarcable, teniendo presente las anteriores referencias, que los títulos y las portadas de estas obras compuestas hacia finales del siglo XIX tuvieran tanta similitud con el discurso histórico-nacional que todavía subyace en el contenido temático de los actuales planes de estudio de la materia de Historia de México a nivel medio superior, pues como docente de

¹ Jaime Hormigos, “Distribución musical en la sociedad de consumo: la creación de identidades culturales a través del sonido” en *Comunicar*, núm. 34, vol. 17, Revista científica de educomunicación, Madrid, 2010, p. 92.

² Béla Bartók, *Escritos sobre música popular*, México, Siglo XXI, 1997, pp. 76-77.

esta asignatura, el temario aún contiene muchos de los elementos presentes en estas partituras: héroes nacionales, símbolos patrios, frases literarias, imágenes, entre otros. Todo ello, con la finalidad de que el estudiante conozca el origen y desarrollo del Estado mexicano, sin dejar de lado los procesos de integración y su vínculo con la historia mundial.³ En aquel momento, me pareció que esta música decimonónica, era el medio a través del cual, se expresaban los valores identitarios de nuestra nación y que el día de hoy siguen teniendo la misma resonancia en la enseñanza de la Historia nacional.

Posteriormente me di a la tarea de explorar en otros repositorios importantes de la Ciudad de México la posible existencia de nuevos ejemplares. Debido a la ingente cantidad de obras resguardadas en los numerosos archivos disponibles, me vi en la necesidad de delimitar mis búsquedas en cuatro instituciones que considero representativas para este tipo de repertorios musicales decimonónicos: Archivo General de la Nación, Archivo Musical Aniceto Ortega,⁴ y los Fondos Reservados de la Biblioteca *Cuicamatini* de la Facultad de Música de la UNAM y la Biblioteca Candelario Huízar del Conservatorio Nacional de Música. Tuve acceso además a unas cuantas colecciones privadas. De lo recopilado en todos estos acervos –descartando las piezas que se hallaban repetidas– se ha integrado para este trabajo un corpus de cincuenta y siete piezas para piano solo y para piano y voz, las cuales remiten a la temática en cuestión y constituyen, dadas sus características, una somera muestra de lo producido a lo largo del siglo XIX en esta materia.

La selección comprende valeses, marchas, himnos, coros, *schottisch*, *two step*, pasos dobles,⁵ etc., y sus títulos, como ya se ha señalado, se distinguen por su carácter alusivo a la patria o a los valores patrios promovidos durante el porfiriato. El conjunto de partituras, cuyas fechas de edición y de registro de los repositorios consultados, así como títulos, dedicatorias y vida productiva de los compositores de estas obras se establecen entre 1890 y 1910. La mayoría de estas piezas fueron editadas por las casas editoras *Wagner y Levien* y *H. Nagel*

³ Susana Huerta Gonz, *Programa Actualizado de Historia de México I y II*, México, CCH-UNAM, 2013, p. 10. <<http://es.calameo.com/read/00261246203824ce873de>> [consulta: 3 de junio, 2016]

⁴ Agradezco a la Maestra Lidia Guerberoff las facilidades brindadas para la consulta de este acervo histórico.

⁵ Para referirnos al plural de esta danza, se ha empleado el término “pasos dobles”, tal y como aparece en la voz “Paso doble” firmada por Ramón Sobrino en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, Emilio Casares Rodicio (coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, p. 502.

sucesores, ambas empresas líderes en la publicación de música de la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XIX y específicamente durante el porfiriato.

Un segundo paso consistió en la lectura de la bibliografía musicológica e histórica que me permitiera adentrarme en el conocimiento de este particular repertorio; sin embargo, es poco lo que puede encontrarse al respecto, ya que la mayor parte de los textos que abordan la historia de la música mexicana en el siglo XIX tan solo aluden brevemente al uso de piezas populares como parte de un bagaje cultural que deberá ser valorado y difundido. Algunos textos consideran este tipo de repertorio como un producto de músicos “oportunistas” deseosos de obtener un rápido ascenso en las preferencias del público consumidor, promoviendo con ello la proliferación de una escuela pianística laxa y poco seria.⁶ Así pues, el que estas obras hayan permanecido carentes de estudios académicos más profundos se debe en gran medida a que se les ha etiquetado como música de escaso interés y poca trascendencia artística. Tal como sugiere Ricardo Miranda, esta música fue parte de una de las expresiones culturales más importantes de la sociedad mexicana durante el siglo XIX.⁷ Por esa sola razón no debería estar ausente en los estudios musicológicos.

El trabajo que aquí se presenta propone el análisis del corpus seleccionado considerando, por un lado, su relación con la construcción de la idea de patria a partir de un discurso histórico formulado en México durante las dos últimas décadas del siglo XIX, periodo que coincide con el de la composición, publicación, circulación y consumo del repertorio objeto de estudio de esta tesis. Por otra parte, se busca detectar en dicho corpus la presencia de elementos musicales que pudieran remitir a los ideales y valores propios del discurso patriótico del régimen porfirista.

Este trabajo plantea la hipótesis de que el repertorio seleccionado se inscribe en el discurso generado en materia cultural y educativa por los intelectuales activos durante el porfiriato, quienes además de tener un lugar destacado en el ámbito político y educativo, formaron parte de un “movimiento” mucho más amplio que confluyó con otros aspectos de la cultura y el arte mexicano de este periodo. De la definición del concepto “patria”,

⁶ Gloria Carmona, “La música en México durante el porfirismo (1880-1910)”...*op. cit.*, p. 47.

⁷ Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, en Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*, México, CONACULTA, núm. 4, 2013, p. 49.

entendido como “la tierra natal o adoptiva ordenada como nación, a la que se siente ligado el ser humano por vínculos jurídicos, históricos y afectivos”,⁸ se desprenden las preguntas de investigación que guían el desarrollo de mi trabajo y determinan la estructura del mismo: ¿puede considerarse esta música como un vehículo difusor de ciertos valores e ideas relacionadas con la representación de la patria durante el porfiriato?; ¿cuáles son los elementos musicales presentes en este repertorio que construyen la representación de la patria?; ¿fue esta música parte del sentimiento de exaltación a la patria durante el porfiriato?; ¿sirvió este tipo de música como un vínculo identitario entre determinados estratos de la sociedad mexicana durante el porfiriato?

Para tratar de responder a estas preguntas fue necesario la construcción de un marco teórico-metodológico recurriendo a tres distintas disciplinas: la Sociología, la Musicología y la Historia. En cuanto a lo primero recorro al modelo teórico del campo y el *habitus* del sociólogo Pierre Bourdieu, considerando esta música como un elemento identitario y de cohesión que se identifica con las prácticas de determinados estratos sociales al interior de un campo entre los años de 1890 y 1910 en la Ciudad de México. Identificando los tres estados (objetivado, incorporado e institucionalizado) que interactúan dentro de este campo, los cuales explican la producción de Música patriótica como parte de un capital cultural y simbólico.

Desde la perspectiva musicológica retomo el planteamiento de Ricardo Miranda, quien considera las manifestaciones musicales de este periodo como parte de un bagaje social que se identifica con obras de corte patriótico y que se integran con una identidad nacional forjada en aquellos momentos.⁹ Asimismo, recorro a su definición “música de salón” y a la categorización que hace de ésta a partir de la funcionalidad y dificultad técnica interpretativa de la misma, por cuanto constituye la primera propuesta académica de clasificación de dicho repertorio. Miranda muestra la interrelación existente entre las diferentes expresiones de la “música de salón” y revalora su trascendencia histórica, social y musical, abandonando las

⁸ *Diccionario de la Real Academia Española*, “Patria”, 22^a edición, Madrid, 2012. <<http://dle.rae.es/?id=SB0N7OP>> [consulta: 10 de agosto, 2014].

⁹ *Idem*.

estériles comparaciones en las que se ha encasillado a esta música y contextualizándola como una de las principales manifestaciones artísticas de aquel momento.

Finalmente, el enfoque histórico me permitió definir la idea de “patria” desde una perspectiva política y educativa formulada durante este periodo, tomando en cuenta las particularidades de los estados nacionales, en donde los individuos que conforman una nación pueden identificarse con elementos propios de una historia colectiva (héroes, batallas, valores, etc.) representada a través de expresiones artísticas, en este caso la música, las cuales vehiculan los valores patrios de una nación. Para ello, me han resultado por demás iluminadores los trabajos de Benedict Anderson, Justo Sierra, Josefina Zoraida Vázquez, Milada Bazant, entre otros. Quienes poseen estudios especializados relacionados con el tema de esta investigación.

Para el estudio de este repertorio, se ha planteado la siguiente estructura capitular, abordando en el primer capítulo una breve revisión acerca de la consolidación de los estados nación a partir del siglo XVIII, con la finalidad de describir los procesos de construcción de identidad nacional e ideales patrios que caracterizaron al estado nacional mexicano a lo largo del siglo XIX.

La segunda parte de este capítulo está conformado por el planteamiento de la categoría denominada Música Patriótica (MP), la cual surge de la clasificación de la “Música de Salón” propuesta por Ricardo Miranda y se define como aquella expresión musical que responde a anhelos y actitudes relacionadas con un sentimiento de pertenencia hacia un territorio, que promueve una conducta patriótica a partir de los ideales y valores nacionales difundidos durante el porfiriato. Por último, utilizo la teoría del campo y el *habitus* propuesto por Pierre Bourdieu para ejemplificar las relaciones existentes entre los diferentes actores sociales que interactúan en el campo de la música en la Ciudad de México a finales del siglo XIX.

En el segundo capítulo hago una descripción de los criterios de clasificación en los que se basa la categoría MP, partiendo de cuatro elementos: temporalidad, títulos, dedicatorias y contenido musical. Asimismo, en este capítulo se muestra una tabla de contenidos donde he clasificado el repertorio de acuerdo con su forma musical: marchas,

schottisch, vales, himnos, coros escolares, etc. y en donde también encontraremos el nombre del compositor, título, editor, dedicatoria y el acervo de dónde proviene este material. La segunda parte de este capítulo aborda la relación existente de los títulos y las dedicatorias con el discurso patriótico enarbolado durante el porfiriato.

El tercer capítulo se refiere al contenido musical de las piezas, pues se ha detectado una serie de elementos musicales cuyo carácter e intención permite vincularlos al tema de la patria o lo patriótico. Para ello, ha sido de gran utilidad la consulta a los fondos reservados de la Secretaría de la Defensa Nacional donde se pudieron localizar manuales de infantería y caballería de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, los cuales resultaron de primordial importancia para la identificación de toques militares presentes en varias obras del corpus y que son ejecutados por el piano, coros o instrumentos propios de la milicia, tales como, bombardinos, tambores, cornetas, etc. Es importante señalar que esta investigación no pretende realizar un análisis musical exhaustivo de este repertorio, pues el propósito de este análisis reside en buscar elementos o características particulares de estas obras útiles para ejemplificar más concretamente la relación existente con aquellos ideales y valores patrios formulados durante las dos últimas décadas del régimen porfirista.

Podemos ver a través de estas obras que la ideología liberal imperante de finales del siglo XIX ayudó a la reformulación de una unidad colectiva que dio origen a la adopción y proliferación de temas patrióticos en la música, a través de los cuales se cimentaron los símbolos y emblemas nacionales que dotaron a la sociedad mexicana de un sentido de identidad al que denominamos como patria.

Capítulo I

Los ideales del Estado nación mexicano durante el siglo XIX

Los estados nacionales del siglo XIX, son considerados como el producto de una larga reconfiguración política, económica y social que viene desde la época renacentista hasta el surgimiento de nuevas ideas y cuestionamientos relacionados con el orden social durante el llamado *Siglo de las luces*, y el proceso paralelo al desarrollo del capitalismo como sistema económico mundial.¹⁰

El movimiento Ilustrado apoyado por intelectuales de la clase burguesa de Francia e Inglaterra inicialmente, promovió importantes cambios en materia política y económica en el resto de Europa Occidental y las colonias americanas entre los siglos XVIII y XIX. Las ideas propuestas por los intelectuales ilustrados revolucionaron la forma de organización social y cuestionaron el derecho de gobernar de aquellas monarquías despóticas divinamente ordenadas.¹¹ A raíz de estos nuevos planteamientos y de las luchas burguesas por posicionarse con una mayor participación política en sus respectivos gobiernos, se desataron luchas de emancipación y revoluciones sociales, como fue el caso de la Revolución Francesa en 1789, la cual delimitó algunas de las características de los nuevos Estados. La creación de una constitución como medio organizativo del gobierno, la delimitación de poderes, la proclamación de los derechos del hombre y del ciudadano y la asunción de la soberanía nacional emanada del pueblo, fueron algunas de las consecuencias de esta rebelión.¹²

Mientras tanto en América, las precarias condiciones de vida que soportaban las clases menos privilegiadas de las colonias españolas, las ideas liberales provenientes de la independencia de las trece colonias en 1776, y la llegada por contrabando de diarios y publicaciones que desafiaban al orden monárquico fueron los detonantes para que las élites

¹⁰ Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 9-21.

¹¹ Benedict Anderson, *Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, (trad. Eduardo L. Suárez), México, FCE, 1993, p. 25.

¹² Allan R. Brewer-Carías, “Los aportes de la Revolución francesa al constitucionalismo moderno y su repercusión en Hispanoamérica a comienzos del siglo XIX”, en *Ars boni et aequi*, año 7, núm. 2, Santiago de Chile, 2011, p. 112.

políticas de las colonias conformadas por criollos y mestizos para finales del siglo XVIII, protagonizaran los movimientos independentistas de los países hispanoamericanos y promovieran la instauración de órdenes republicanos, democráticos y representativos.¹³

A partir de los ideales liberalistas infundados en los movimientos sociales ya mencionados, se comenzó a formular una nueva concepción de lo que hasta ese momento se entendía como Estado, pues este se convirtió en una construcción política conformada por una población que reside en un territorio delimitado, y cuyo aparato administrativo gestiona y controla los diferentes ámbitos de la vida de la población. Asimismo, el Estado posee un gobierno soberano representado por individuos electos por el pueblo y son ellos los que los representan y actúan en su nombre.¹⁴ Aunado a este término, se encuentra el de nación, un concepto histórico-cultural entendido como un conjunto de personas que poseen una conciencia de identidad común que los diferencia de otros pueblos, y cuya conciencia se basa en un bagaje histórico que despierta sentimientos de “comunidad” y “singularidad” al compartir un territorio, cultura y lengua.¹⁵ De acuerdo con Benedict Anderson, la nación es “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque los integrantes de la nación, por más pequeña que sea, no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.”¹⁶

Ambos conceptos mantienen una relación directa, y se refieren a las características de un territorio, gobierno, sociedad y cultura en un momento histórico determinado. Los Estados-Nación del siglo XIX, se basan en un modelo liberal que aspiraba a crear Estados fuertes cuyos ciudadanos mantuvieran vínculos identitarios que promovieran valores e

¹³ Julio Halperin Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza, 1996, p. 15.

¹⁴ Marcelo, Garabedian, *El Estado moderno. Breve recorrido por su desarrollo teórico*, pp. 4-6. <<http://perio.unlp.edu.ar/sitios/opinionpublica2pd/programa/>> [consulta: 8 de marzo, 2016]

¹⁵ Frank, Bealey, *Diccionario de ciencia política*, (trad. Raquel Vázquez Ramil, Istmo), España, 2003, p. 283

¹⁶ Benedict Anderson, *Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo...*, *op. cit.*, p. 23.

ideales patrios a través de la creación de una nueva mitología política secular basada en el culto a los emblemas nacionales y a los héroes de la patria.¹⁷

En el caso de México, el proyecto para la conformación de un Estado nacional comenzó a fraguarse desde la lucha independentista y se consolidó con la expulsión definitiva de las tropas francesas y la restauración de la República en 1867. Con el fusilamiento del archiduque Maximiliano de Habsburgo, y los conservadores mexicanos Miguel Miramón y Tomás Mejía, el presidente Benito Juárez marcó tres principios que delimitarían los ejes para la construcción de la nación mexicana. El primero, fue la garantía de independencia y soberanía de México. El segundo, el triunfo del proyecto republicano sobre las ideas monárquicas de los conservadores, y el tercero la defensa de la antigua nación mexicana ante la prepotencia de las naciones imperialistas. De esta forma, Juárez se elevaba a la par de los grandes libertadores americanos como George Washington, Miguel Hidalgo, Simón Bolívar y José de San Martín, quienes le otorgaron soberanía y autodeterminación a sus respectivas naciones.¹⁸

Al consumarse el triunfo sobre el imperio francés, la administración del presidente Benito Juárez se entregó a la tarea de reforzar el sentimiento de unidad nacional mediante una política basada en el impulso a la educación cívica y a la construcción de una historia nacional que diera congruencia y legitimidad al presente. La historia nacional necesitaba recordar hechos gloriosos, héroes nacionales seculares cuyo rasgo distintivo fuera la defensa de la patria ante el invasor extranjero, así como expresiones culturales capaces de proyectar los nuevos valores con objeto de integrar las conciencias individuales en una unidad colectiva llamada Patria.¹⁹

Por consiguiente, durante el periodo comprendido entre 1867 y 1876 la política liberal de Juárez y Sebastián Lerdo de Tejada, impulsó la reafirmación de valores y emblemas

¹⁷ Brigida Von Mertz, "Nación, Estado e identidad. Reflexiones sobre las bases sociales del Estado Nacional en el México del Siglo XIX" en *Identidades, Estado Nacional y globalidad México, siglos XIX y XX*, México, Ciesas, 2000, p. 66.

¹⁸ Brian R. Hamnett citado en Enrique Florescano, *Etnia, Estado y Nación, Ensayo sobre las identidades colectivas en México*, México, Taurus, 1era edición, 2001, pp. 381-382.

¹⁹ Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana, un ensayo de interpretación*, México, Escuela Nacional de Música-UNAM, 2a edición, 1995, p. 72.

cívicos con objeto de sentar las bases que favorecieran la unidad nacional y lograran la conciliación de un discurso histórico-cultural que formulara un verdadero sentido de identidad.²⁰ Para ese momento ya existían algunas publicaciones referentes a la historia patria con un enfoque cívico, secular y nacionalista que recalca la defensa de la patria y el territorio nacional. Para los liberales de la segunda mitad del siglo XIX, la lucha de emancipación fue considerada como el antecedente directo de la fundación del estado mexicano, creándose así un panteón patriótico encabezado por los líderes de la Independencia y la Reforma.

De acuerdo con David Brading, los liberales de la segunda mitad del siglo XIX adoptaron el republicanismo francés como el sustento histórico y político del discurso nacional, pues menciona que:

... además de sus ideales y proyectos universales, los liberales no tenían más que un gran mensaje para su pueblo: la necesidad absoluta de la independencia de todo gobierno extranjero. Al aseverar la prioridad de la acción política por encima de las preocupaciones privadas, incitaban a los mexicanos a servir a su patria y morir por ella. Su retórica estaba destinada a convertirse en el discurso convincente cada vez que la familia liberal se reunía en ceremonias cívicas para conmemorar sus victorias y honrar a su héroes.²¹

Dicho discurso fue replanteado e impulsado también durante el régimen porfirista (1876-1910) pues, gracias a la relativa estabilidad política y económica alcanzada durante este periodo, se generaron condiciones más favorables que fortalecieron la integración nacional no solo a partir de los ideales republicanos planteados en décadas anteriores, sino a través de la revaloración del pasado prehispánico y colonial, mismos que se articularon con los ideales insurgentes de la lucha Independentista y el establecimiento de una república liberal.

²⁰ David Maciel citado en Julio Estrada, “Revolución cultural: Música de México”, en *Canto roto: Silvestre Revueltas*, México, FCE, 2012, p.23.

²¹ David Brading citado en Enrique Florescano, *Etnia, Estado y Nación, Ensayo sobre las identidades colectivas en México...*, op. cit., p. 386.

Desde su primer periodo, el gobierno de Porfirio Díaz (1876-1880) mostró una tendencia encaminada a modernizar al país, no sólo en lo económico y lo político, sino también en lo social y cultural. Con el respaldo del gobierno, crece el interés por el estudio del pasado prehispánico y la enseñanza de la historia nacional con el fin de despertar una conciencia de reflexión, respeto y admiración hacia los héroes que lucharon por nuestra nación y las instituciones que promovieron esos valores.

La *Patria* en el discurso porfirista

A partir de esta construcción de identidad nacional y valores liberales que se difundieron en el estado mexicano a lo largo del siglo XIX, es preciso definir para este trabajo, el concepto de “patria”, el cual ayudará a entender y contextualizar los principios del discurso porfirista, los cuales se vieron reflejados específicamente en la música.

De acuerdo con la Real Academia Española, patria (del latín *patrīa*) es “la tierra natal o adoptiva ordenada como nación, a la que se siente ligado el ser humano por vínculos jurídicos, históricos y afectivos”.²² “Patria” es pues el territorio que suscita un sentimiento de pertenencia y fidelidad a partir de un conjunto de elementos comunes a esa sociedad y que a la vez mantienen un pasado y un presente común. De este concepto se desprenden patriotismo y patriótico. Patriotismo se define como aquellos sentimientos de amor, sacrificio y sentido de pertenencia que tiene un individuo hacia su país, alguien que es al mismo tiempo consciente de los méritos y las faltas cometidas por su nación a lo largo de la historia.²³ Lo patriótico también se refiere a la acción de demostrar el deseo de mantener el bienestar del país, y ambos términos hacen referencia a un sentimiento y conducta propios de una persona perteneciente a un entorno determinado.²⁴

²² *Diccionario de la Real Academia Española*, “Patria”, 22ª edición, Madrid, 2012. <<http://lema.rae.es/drae/?val=patria>> [consulta: 10 de agosto, 2014].

²³ Stephen Nathanson, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, “Patriotism”, <<http://plato.stanford.edu/entries/patriotism/#WhaPat>> [consulta: 10 de agosto, 2014]

²⁴ *Diccionario de la Real Academia Española*, “Patriótico”... *op. cit.* <<http://lema.rae.es/drae/?val=patria>> [consulta: 10 de agosto, 2014]

Las dos definiciones promueven conductas y sentimientos comunes que unen a una sociedad a través de ancestros y tradiciones que finalmente se ven reflejados en un territorio definido. Esa representación territorial se constituye en el fundamento de la identidad nacional, es decir, un conjunto de rasgos propios a un individuo o a una colectividad, que los caracterizan frente a los demás.²⁵ Si bien la representación territorial es la base de la identidad nacional, “es al mismo tiempo un proceso de construcción del otro; es un *othering*. En términos espaciales, ello significa la oposición entre el “aquí” y el “en otra parte”. Para este efecto, es necesario “colocar” marcadores espaciales, es decir, geosímbolos de la patria que puedan volverse íconos de nacionalidad”.²⁶

Estos íconos, muchas veces representados a través de las artes: literatura, pintura, música, artes escénicas, etc., explican una memoria histórica común que reconstruye un pasado en función de los intereses presentes. “Por ello, existen varias memorias de una misma época o incluso de un mismo evento según el enfoque de su grupo portador. La identidad nacional debe ser fortalecida a través de la exaltación de valores y hechos que reflejen una identidad positiva y una autodeterminación”.²⁷ Así pues, construir una memoria y/o una imagen que represente la identidad nacional requiere de procesos de abstracción que conjuguen y entrelacen atributos propios de un conjunto social disímil al mismo tiempo.

En Europa, desde el siglo XVIII, el concepto de patria comenzó a adquirir relevancia al convertirse en sinónimo de virtud. El ser patriota significaba ser dueño de cualidades distinguidas, ser opositor al régimen absolutista, poseer la capacidad de ofrendar la vida por el país, creer en la igualdad, libertad y fraternidad de su pueblo.²⁸ Todos estos ideales, propios de la Revolución francesa, fueron adoptados por otras naciones durante todo el siglo XIX.

A partir de eso, el término patria empezó a emplearse como sinónimo de la expresión moral de un Estado, evocando los ideales de unidad y libertad y haciendo que un pueblo

²⁵ *Ibid*, “patria”, <<http://lema.rae.es/drae/?val=patria>> [consulta: 10 de agosto, 2014]

²⁶ Lilia Moritz Schwarcz, citado en Catherine Héau-Lambert y Enrique Rajchenberg S., “La identidad nacional. Entre la patria y la nación: México, siglo XIX”, en *Cultura y representaciones sociales*, año 2, núm. 4, México, 2008, p. 55.

²⁷ *Ibid*, p. 52.

²⁸ Jean-Yves Guiomar, citado en Peter R. Campbell, *The Language of Patriotism in France, 1750-1770*, vol. 1, Sussex, University of Sussex, 2007, p.4.

adquiera conciencia de aquellos elementos culturales que los diferencian de otras naciones. La patria es el territorio heredado por los antepasados de aquellos pueblos, y es necesario amarla y defenderla para generar entre los individuos un sentimiento de pertenencia.²⁹

La transformación política de Occidente reflejó un claro impacto en las naciones latinoamericanas y las ideas ilustradas contribuyeron en gran medida a forjar el discurso patriótico de México durante todo el siglo XIX. En los países americanos la idea de patria transitó en las primeras décadas del siglo como resultado de los procesos emancipatorios y se articuló a partir del binomio infancia-madurez, como lo aclara el obispo Dominique Dufour de Pradt, cuando advierte que América ya había pasado...“conforme al orden de la naturaleza por todos los grados de desarrollo de facultades que conduce de la infancia a la virilidad”.³⁰ Esto significaba que las naciones americanas habían adquirido la facultad de autogobernarse y de desligarse completamente de la tutela de las naciones occidentales.

Al igual que el obispo Pradt, el historiador Francisco Javier Clavijero y el naturalista Alexander Von Humboldt trataron de generar interpretaciones documentadas y reflexivas acerca de la geografía y cultura de México, rechazando las visiones eurocentristas y su arraigada percepción de retraso e inferioridad con respecto a las naciones de Occidente. En realidad, el objetivo era producir una cultura cívica mexicana basada en la idea de valorar al nuevo hombre-ciudadano cuya principal virtud fuera el amor a su patria, al mismo tiempo que subrayara las diferencias entre América y Europa para crear una comunidad cultural que descansara en el recuerdo común.³¹

A partir de la segunda mitad del siglo XIX la concepción de patria se basó en el ideario político de los liberales mexicanos, vencedores de la Guerra de Reforma y responsables de la expulsión definitiva de los franceses en 1867. El historiador Alan Knight sostiene que en todo el país, los ideales del liberalismo y patriotismo fueron sinónimos para aquellos grupos instruidos que conservaron estas ideas en la memoria familiar y comunal, a través de la

²⁹ Fernando Gutiérrez Barrios, *Banderas, Catálogo de la Colección de Banderas del Museo Nacional de Historia*, México, Secretaría de Gobernación-INAH, 1990, p. 5.

³⁰ Pradt, citado en Mariana Terán Fuentes, *Haciendo Patria, Cultura cívica en zacatecas, siglo XIX*, México, CONACYT/Universidad Autónoma del Estado de Zacatecas, 2007, p. 17.

³¹ *Ibid*, p. 13.

retórica colectiva o en las composiciones musicales.³² Otro componente de esta conducta patriótica fue la definición de los héroes nacionales y hechos trascendentales para crear de cierto modo “una religión cívica, provista de su propio panteón de santos, su calendario de fiestas y sus edificios cívicos adornados de estatuas”.³³ Sin renunciar al laicismo propio del proyecto liberal, se promovió un culto cívico-religioso, cuyos héroes nacionales representarían su sacrificio, abnegación y entrega a la patria como ejemplo de conducta cívica para cualquier mexicano. La patria se convirtió en una nueva religión con sus héroes entronizados y sus festividades marcadas en el santoral cívico, porque representaba “un agregado de todos los valores políticos, religiosos, éticos y morales por los cuales un hombre vivía y moría”.³⁴

Otro elemento determinante de este discurso fue la difusión de una instrucción cívica y la enseñanza de la historia nacional. El historiador y periodista Guillermo Prieto sostenía que una acción prioritaria de los gobiernos liberales para forjar ciudadanos leales a su patria, debía contemplar una pedagogía cívica y la instrucción histórica como la única vía de fijación de ideas, ya que ni la prensa o los partidos políticos poseen tal eficiencia.³⁵

Con base en ello, fue tarea esencial del gobierno la creación de planes de estudio con objeto de proporcionar instrucción a todo un país sesgado por diferencias culturales y lingüísticas. Se procuró así generar un sistema educativo que no solo se enfocara en la enseñanza de materias como aritmética, geometría, escritura y ciencias naturales, sino en el aprendizaje de la historia patria y de los valores enfocados a promover el patriotismo y un sentido de unidad que contribuyera a la formación de una conciencia nacional. La educación pública fue vista durante el porfiriato como la herramienta idónea para alcanzar el progreso y la unidad nacional que el país necesitaba. Intelectuales, científicos y gobernantes la consideraron como el medio más propicio para unificar la gran diversidad de grupos étnicos

³² Alan Knight citado en Enrique Florescano (coord.), *Imágenes de la Patria a través de los siglos*, México, Taurus, 2006, p. 154.

³³ David Brading citado en Carlos Martínez Assad, *La Patria en el Paseo de La Reforma*, México, FCE, 2005, p.18.

³⁴ Ernst H. Kantorowics citado en *Ibid*, p.16.

³⁵ Guillermo Prieto citado en Carlos Monsiváis, *Guillermo Prieto: la pedagogía cívica, la ejemplaridad liberal*, México, INBA, 1986, p. 56.

que poblaban el territorio y para despertar un espíritu de identidad y presencia entre la población.

Las reformas educativas llevadas a cabo a finales del siglo XIX tuvieron como fin transformar al pueblo mexicano en un organismo partícipe de sus decisiones, un pueblo dueño de su soberanía y capaz de alcanzar prosperidad económica y desarrollo social. El liberal José María Luis Mora pensaba que la prosperidad de la nación se podría lograr cuando la población "...tuviera conocimiento claro de sus deberes y obligaciones hacia sus conciudadanos y hacia la patria".³⁶ Solo así podrían resolverse algunos de los problemas políticos y sociales que existían en México. Se pensaba que de conseguirse una instrucción básica uniforme, todos los mexicanos aprenderían a actuar y quizás a pensar de manera similar.³⁷ Se defendió la idea de que la educación fuera una herramienta para la solución de los problemas sociales, políticos y económicos del país, y un vehículo de promoción de las mismas aspiraciones patrióticas para todos.³⁸ La instrucción sería entonces homogénea y abarcaría todo el territorio nacional.

Una de las reformas impulsadas por Justo Sierra desde el Departamento de Instrucción Pública, fue la acción de difundir los valores patrios. Sería tarea de los maestros inculcar en los niños el amor a la patria, pero no un amor "que borbollonea en frases fanfarronas", sino un amor como el que se le tiene a una madre, un amor que no se discute y se guarda en el inconsciente.³⁹ Su visión progresista, basada en el positivismo spenceriano,⁴⁰ sería la base de la educación mexicana, y la enseñanza de la historia el medio para alcanzar

³⁶ José María Luis Mora, citado en Alejandro Martínez Jiménez, "La educación elemental en el porfiriato", en *Historia Mexicana*, núm. 88, México, COLMEX, 1973, p. 515.

³⁷ Milada Bazant, *Historia de la educación durante el porfiriato*, COLMEX, 2000, p. 16.

³⁸ Cf. Joaquín Baranda en su discurso pronunciado en la inauguración de la Escuela Normal para profesores de enseñanza primaria menciona lo siguiente: "[La] más importante, más trascendental será la que procure la igualdad de cultura y especial preparación para la vida política, la unidad intelectual y moral, que imprimirá igual carácter a todos los miembros del estado, y establecerá bajo indestructibles bases el amor, el respeto a las instituciones que nos rigen." Alejandro Martínez Jiménez, "La educación elemental en el porfiriato"... *op. cit.*, p. 528.

³⁹ Milada Bazant, *Historia de la educación durante el porfiriato...*, *op. cit.* p. 30.

⁴⁰ Cf. "Sierra creía en la sociedad, a la manera spenceriana, como un organismo semejante a otros organismos vivos y por ende sujeto a las leyes necesarias de la evolución que consistían en un doble movimiento de integración y diferenciación. En todo organismo, a medida que se unifica o se integra, sus partes se diferencian más y en este doble movimiento consiste el perfeccionamiento del organismo, lo que en las sociedades se llama progreso. En este caso el Estado pierde fuerza y el orden resulta del consenso de todos." En *Ibid*, p. 28.

la unidad nacional. Una educación donde los mexicanos se harían conscientes de sus obligaciones y derechos hacía con la patria, pero sobre todo formaría ciudadanos responsables y unidos para lograr la paz y el progreso del país.⁴¹ La enseñanza de la historia de acuerdo con Sierra no solamente consistía en el conocimiento de los hechos pasados sino en despertar, a través de la reflexión, la admiración y respeto hacia los héroes y las instituciones políticas. Un ejemplo de ello fueron los dos textos de historia de Sierra publicados en 1894, *Elementos de historia patria* y *Catecismo de historia patria*, destinados a “despertar sentimientos y mover voluntades”, de acuerdo con el autor.⁴² Los textos, de una prosa ligera como indica la historiadora Josefina Vázquez, eran fáciles de comprender y, al igual que la *Historia General de México*, dirigida por Riva Palacio, mostraban una visión conciliadora entre el pasado prehispánico, el periodo novohispano y la era actual, siempre con un profundo sentimiento de amor a la patria.⁴³

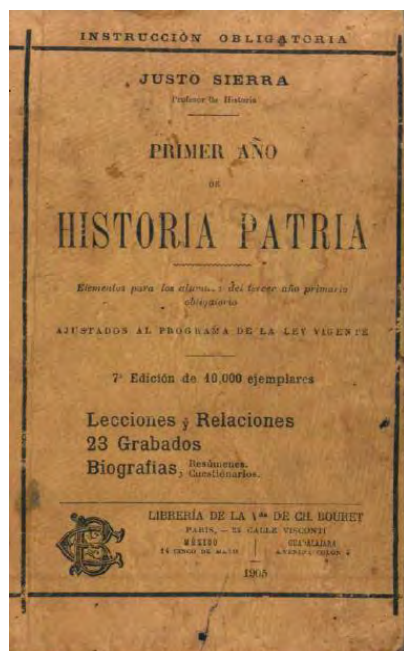


Fig. 1 Portada e interior del libro de texto *Historia Patria, Primer año* de Justo Sierra.

⁴¹ *Ibid*, p. 64.

⁴² *Ibid*, p.66.

⁴³ Josefina Zoraida Vázquez, *Nacionalismo y educación*, México, COLMEX, 2000, pp. 111-141

Para la primera década del siglo XX, las diferentes iniciativas educativas impulsadas por Joaquín Baranda y Sierra dieron como resultado la difusión de otros textos que incluían estos valores patrios. Cabe destacar que la enseñanza de la historia nacional tuvo un especial énfasis; tal y como se muestran en los informes presentados por Sierra:

De toda esta enseñanza deberá desprenderse constantemente un intenso y puro sentimiento de amor patrio y de civismo, por el que los alumnos preparen su vida y su conducta para defender cuando lleguen a ser hombres, las instituciones nacionales, y para contribuir activamente a la unión de los mexicanos.⁴⁴

[...] En que sus alumnos conozcan a la patria, la amen y tengan ardientes sentimientos de civismo, por lo que sean capaces de serle positivamente útiles, tanto para la conservación de la paz como también para el progreso. Al cultivar estos sentimientos se evitará no obstante que degeneren en mala voluntad contra los demás habitantes de las otras naciones.⁴⁵

En esencia, el discurso de Sierra consistió en incorporar los conocimientos universales a las necesidades nacionales, con una visión patriótica, donde la educación fuera el eje para crear ciudadanos que personificaran los principios y valores de la nación a través de una formación educativa integral.⁴⁶ La ideología liberal y los valores patrios promovidos a través de la educación durante el porfiriato establecieron las bases del nuevo Estado mexicano, llamado a situarse a la altura de las naciones occidentales, capaz de gobernarse a sí mismo y de mantener su soberanía con respecto a las demás naciones. “Hacer patria” en la segunda mitad del siglo XIX, significó conformar una unidad en la que todos los mexicanos se sintieran parte de la nación, no importando el lugar de su nacimiento. Los ideales de patriotismo estaban relacionados con un sentimiento de pertenencia, defensa y amor, y se manifestaban a través de diversos medios de expresión como lo fueron las artes.

⁴⁴ *Informes presentados al Congreso Nacional de Educación primaria por las delegaciones de los estados, del Distrito Federal y territorios*, vol. I, 1911 citados en Milada Bazant, *Historia de la educación durante el porfiriato...*, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁵ *Ibid*, p. 63.

⁴⁶ Justo Sierra, *Obras maestras del maestro Justo Sierra, Discursos*, México, UNAM, 1948, pp. 397-411.

Las prácticas musicales en la Ciudad de México

La vida musical en México durante el siglo XIX estuvo enmarcada por múltiples expresiones musicales, en donde diversos géneros y formas (sonsonetes, jarabes, canciones, danzas semicultas, marchas e himnos patrios) se conjugaron para lograr una identidad sonora que caracterizó a la sociedad mexicana de aquel periodo.⁴⁷ A lo largo de este siglo expresiones musicales como la zarzuela, la ópera y la “música de salón” se identificaron con los gustos e intereses de determinados grupos sociales, conformados por familias que en su mayoría tenían acceso al piano doméstico y la posibilidad de contratar instrucción particular de maestros con sólida formación, algunos incluso, institucional o bien con conocimientos adquiridos fuera del país. Fue la burguesía mexicana, la que mayoritariamente se apropió de esta práctica musical, al grado de transformar la producción y distribución de instrumentos como de obras impresas musicales.⁴⁸

A partir de 1826 la demanda de la partitura impresa, comenzó a cobrar gran relevancia debido a la apertura comercial que México obtuvo tras consumada la lucha independentista. Varios maestros de música e impresores musicales como José Mariano Elízaga, José Antonio Gómez, Amado Santa Cruz, Francisco Cabrera, M. C. Rivera, Jesús Rivera y Fierro y Pedro Murguía comenzaron a producir literatura musical especializada como repertorios y métodos.⁴⁹ Mientras que empresarios como Claudio Linati, Florencio Galli, José María de Heredia, Vicente García Torres, Isidro Rafael Gondra e Ignacio Pujol publicaron periódicos y revistas dirigidos al género femenino que incluían partituras como complemento de dichos semanarios, Ejemplo de ello lo encontramos en *El Iris. Periódico crítico y literario*, el

⁴⁷ Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del Nacionalismo...*, op. cit., pp. 72-73.

⁴⁸ José Ángel Barquet Kfuri, *La tradición del piano en México y su primer ciclo de vida (1786-1877)*, Tesis de Maestría, México, UNAM, 2014, p. 44.

⁴⁹ Aquí podemos encontrar a publicaciones como *El Instructor Filarmónico*, *El Repertorio*, *El Ramo de flores*, *El Inspirador Permanente*, *Museo Filarmónico*, *Las Flores mexicanas*, *La Biblioteca Musical*, *La Lira mexicana*, *El Cronista Musical*, entre otros publicados entre 1826 y 1860. Luisa del Rosario Aguilar Ruz, *La Imprenta Musical Profana en la Ciudad de México, 1826-1860...* op. cit. p. 149-174.

*Semanario de las Señoritas Mexicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo, las Violetas de Anáhuac, etc.*⁵⁰

A pesar de la creciente proliferación de partituras impresas, la empresa musical mexicana duró tan solo unas cuantas décadas, ya que para 1860 las casas editoras alemanas, *Nagel Sucesores* y *Wagner y Levien*, establecieron un monopolio en la venta de artículos musicales y “[tomarían] la batuta [...] [para dirigir] el concierto de la edición e impresión de partituras en la Ciudad de México hasta bien entrado el siglo XX”.⁵¹

En cuanto al desarrollo del proyecto artístico musical en México, varios maestros tomaron la iniciativa de fundar asociaciones filarmónicas y academias particulares, para profesionalizar y posteriormente institucionalizar la educación musical, así como para difundir y desarrollar el arte musical mexicano. A partir de 1824 con la ayuda del Secretario de Relaciones Interiores y Exteriores Lucas Alamán, el reconocido Maestro de Capilla Mariano Elízaga fundó la primera *Sociedad Filarmónica* y un año después el Presidente Guadalupe Victoria dio su apoyo para la inauguración de la Academia de música de esta misma Sociedad. Sin embargo, este proyecto no fructificó, pues Don Mariano se iría a radicar a Guadalajara en 1827 para desempeñarse como Maestro de Capilla de la Catedral, regresando a la Ciudad de México en 1830.⁵²

Posteriormente, los músicos Agustín Caballero y Joaquín Beristaín fundaron *La Escuela Mexicana de Música*, cuya institución puede considerarse como la continuación de la obra de Elízaga, pues al igual que en su academia, se impartían cursos de diversos instrumentos y de teoría musical con un enfoque conservatorio, convirtiéndose en los subsiguientes años, en una de las instituciones musicales más reconocidas del país.⁵³

Otra iniciativa fue la de José Antonio Gómez, un músico prolífico y director de la orquesta del teatro *Coliseo* quien estableció en 1839 un conservatorio de música en su

⁵⁰ Luisa del Rosario Aguilar Ruz, *La Imprenta Musical Profana en la Ciudad de México, 1826-1860...op. cit.* p. 32, 52-62.

⁵¹ *Ibid*, p. 3.

⁵² Guillermo Orta Velázquez, *Breve Historia de la Música en México*, México, Joaquín Porrúa, S.A. de C.V., 1970, p. 250.

⁵³ Luisa del Rosario Aguilar Ruz, *La Imprenta Musical Profana en la Ciudad de México, 1826-1860...op. cit.*, pp. 88-89.

domicilio y posteriormente a finales de este año, fundó una nueva asociación filarmónica llamada *La Gran Sociedad Filarmónica* cuyas actividades incluían publicaciones musicales y conciertos quincenales que se prolongaron con mucha dificultad hasta la invasión norteamericana en 1847.⁵⁴ Por último, a finales de 1865 se creó la tercera *Sociedad Filarmónica* encabezada por destacados músicos como Tomás León, Aniceto Ortega, Melesio Morales y Julio Ituarte, que junto con algunos profesionistas melómanos como Manuel Siliceo, José Ignacio Durán, Antonio García Cubas, Casimiro de Collado, Eduardo Liceaga, Urbano Fonseca, entre otros. Fundaron una de las asociaciones civiles más importantes en la historia musical de nuestro país, ya que a meses de haber fundado esta Sociedad se creó también un Conservatorio que en un principio sería apoyado por el Emperador Maximiliano de Habsburgo y tras la expulsión de los franceses en 1867 fue reconocido por el Presidente Juárez.⁵⁵ Esta Sociedad tenía como objetivo la institucionalización y profesionalización de las tareas de educación, investigación y difusión de la música. Además de proporcionar asistencia financiera a los músicos destacados que requirieran apoyo.⁵⁶

La inauguración de la tercera *Sociedad Filarmónica* y del Conservatorio, marcaron definitivamente el inicio de la profesionalización musical en México, ya que en 1877 el Conservatorio sería nacionalizado por el Presidente Díaz, quien sin duda apoyó la creación y difusión no solo de otras sociedades de índole musical, sino también aquellos elementos que permitieron dotar a la nación de un patrimonio musical cifrado en el conjunto de instituciones-escuelas, orquestas, sociedades, imprentas, publicaciones- que permitieron el florecimiento del arte musical mexicano.⁵⁷

⁵⁴ Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”...*op. cit.* p.19.

⁵⁵ Betty Luisa Zanolli Fabila, “La sociedad filarmónica mexicana y su vigencia secular” en *Universo de El Búho*, México, Fundación René Avilés Fabila, año 5, núm. 58, 2004, pp.51-52. <<http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuhos/58/58zanolli.pdf>> [consulta: 20 de abril del 2016]

⁵⁶ Juan José Escorza, Presentación de la edición facsimilar del periódico *La Armonía*, México, CENIDIM, 1991.

⁵⁷ Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”...*op. cit.* pp. 19-21.

“Música de Salón”: categorías analíticas

Uno de los géneros musicales más extendidos y popularizados a lo largo de este siglo, fue la “música de salón”, caracterizada por llevarse a cabo en los salones de las casas de familias acomodadas y encabezada por composiciones para piano y piano y voz, que constituyeron uno de los elementos centrales para amenizar las tertulias y éstas, de acuerdo con Guadalupe Caro, se extendieron como una práctica “ritualizada”, que respondía a pautas específicas de conducta y que evidenciaban un canon social.⁵⁸

La música de salón fungió como un vínculo común entre las clases medias y altas de la sociedad mexicana, pero sobre todo fue una música de esparcimiento y escucha que constituyó parte de la vida social y cultural de dichos estratos. Grandes compositores mexicanos como Felipe Larios, Luis Baca, Aniceto Ortega, Melesio Morales y Tomás León por mencionar algunos, compusieron obras para piano con una clara influencia de la ópera italiana, donde la intensidad dramática de las melodías fue uno de los elementos más característicos del repertorio salonesco.⁵⁹

La “música de salón” no caracteriza unívocamente a un género,⁶⁰ pues, como advierte Miranda, es toda aquella música “consumida por las clases burguesas del siglo XIX en el

⁵⁸ Guadalupe Caro Cocotle, *La música publicada en las revistas femeninas del siglo XIX en la Ciudad de México: un análisis musicológico e histórico de la construcción social de género*. Tesis de Maestría, México, UNAM, Escuela Nacional de Música, 2008, p. 172.

⁵⁹ Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”...*op. cit.* p. 38.

⁶⁰ De acuerdo con Rubén López Cano un género musical puede ser entendido como “... una *clase* de diferentes *objetos musicales* reunidos en una sola categoría cognitiva. Se trata en principio de una serie de muestras, ejemplos o piezas musicales específicas que en conjunto forman una *clase*. Sin embargo, los procesos de categorización no se hacen exclusivamente a partir de la discriminación de objetos. Podemos generar categorías musicales también a partir de eventos o experiencias; de fenómenos culturales, sociales o psicológicos; de situaciones particulares de consumo musical; de conductas corporales o sociales producidas en torno a la música [...]. Cada género musical, en tanto categoría o *tipo cognitivo*, posee sus propias *prescripciones* de aquellas cosas que habitualmente se pueden hacer con él. Éstas se pueden entender como reglas, normas, hábitos, códigos, posibilidades recurrentes o simplemente como tendencias generales aceptadas socialmente e incorporadas por la competencia musical de los sujetos.” Rubén López Cano, “Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva”, ponencia presentada en el *VII Congreso de la SibE-Museo Nacional de Antropología de Madrid*, 2002. <
<http://www.eumus.edu.uy/amus/lopezcano/articulo.html>> [consulta: 25 de abril del 2016]

seno de sus respectivos hogares”.⁶¹ De acuerdo con la clasificación que el autor propone para esta música, basada en su funcionalidad y dificultad técnica, ésta se divide en tres categorías: música de baile, música de tertulia o de concierto y la música de salón propiamente dicha.⁶²

La primera categoría comprende la música de baile, que no presenta grandes dificultades técnicas para su ejecución y está destinada a la danza en pequeños salones. La claridad rítmica y la reiteración de los motivos melódicos delatan su concepción utilitaria. Entre las más comunes se encontraban los valeses, *schottisch*, polkas, paso-dobles, *two-steps*, *galops*, etc. que podían ser bailadas, según el caso, en parejas o en grupos.⁶³

La segunda categoría es la música de concierto, aunque Miranda la ubica en la tercera posición de su clasificación. Esta música, caracterizada por su alta dificultad técnica y expresiva, era generalmente cultivada por los intérpretes mejor dotados, en su mayoría pianistas profesionales de la talla de Julio Ituarte (1845-1905), Tomás León (1826-1893) o Ricardo Castro (1864-1907), por citar a los más conocidos. Entre tales obras deben incluirse los famosos caprichos y aires nacionales que sumaban al virtuosismo el carácter nacional.

La llamada música de salón tenía la mayor demanda en espacios íntimos, esto es, en el salón familiar y social, de ahí su nombre. Se trataba de piezas de mayor dificultad técnica que la música de baile, con abundancia de escalas, arpeggios y otros recursos pianísticos que sin llegar al tratamiento profundamente virtuosístico demandaban del intérprete un mayor dominio del instrumento. La música de salón constituyó un medio de expresión y en algunos casos de remuneración económica tanto para aficionados como para profesionales. Con publicaciones semanales o mensuales, los títulos mostraban una gran variedad de temas e intenciones, desde las piezas dedicadas a las señoritas de la alta sociedad hasta las composiciones y marchas conmemorativas de hechos y episodios de la historia nacional.

Esta última categoría que ofrece Miranda (aunque él la ubica en el segundo lugar de su clasificación), la música de salón, es la que nos compete en este trabajo, debido a que incluye aquellas obras que aluden al tema de la patria. Miranda propone en esta sección otras

⁶¹ Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”..., *op. cit.*, p. 41.

⁶² *Idem.*

⁶³ *Ibid*, pp. 42-43.

dos sub categorías: las danzas y las piezas características. Las primeras suelen presentar elementos musicales similares a los de las piezas de baile, aunque estaban destinadas únicamente para la escucha; también a diferencia de éstas presentan un mayor grado de complejidad técnica. La segunda sub categoría la integran las piezas características cuya intención fundamental es la expresión de un estado de ánimo o la proyección de alguna idea programática acotada. En muchas de ellas tanto el título de la obra como la litografía que aparece en la portada dejan adivinar su contenido expresivo o su intencionalidad. Dentro de las piezas características, el mismo autor reconoce cuatro categorías: 1) las ensoñaciones, piezas que evocaban momentos contemplativos propios de esta visión romántica decimonónica, como barcarolas, *reveries*, nocturnos, consolaciones, etc; 2) las piezas descriptivas, composiciones que buscaban transportar al intérprete y al público hacia alguna sensación extra musical (un viaje en tren, barco o un campo de batalla); 3) la música nacional, piezas con intención de exaltar el *carácter* de la nación, y que podían describir algún espacio público o acontecimiento histórico;⁶⁴ y finalmente 4) las piezas militares, dotadas de un “carácter mexicano” que conmemoraban hechos históricos relacionados con logros militares y de carácter marcial.⁶⁵

La distinción y valoración de las piezas nacionales y militares, cuyos títulos hacen referencia a la exaltación de un carácter nacional y militar es una de las aportaciones que hace el autor, ya que este tipo de obras se relacionan con el emergente discurso histórico y el proyecto educativo encabezado por Justo Sierra, Gabino Barreda y Vicente Riva Palacio, quienes planteaban la idea de que las ciencias y las artes debían sostenerse de “...nuestros propios temas y temperamentos y de nuestra propia realidad para que logran ser expresión real del pueblo y elemento activo de la integración nacional”.⁶⁶

A través de composiciones musicales que celebraban algún episodio, personaje o elemento de la historia nacional se ilustraba el pasado histórico nacional de México a través

⁶⁴ *Ibid*, p. 49.

⁶⁵ *Ibid*, p.51.

⁶⁶ Elsa Muñiz García, “Identidad y cultura en México: hacia la conformación de un marco teórico conceptual” en Lilia Granillo (coord.), *Identidades y nacionalismos*, México, UAM, Azcapotzalco, Gernika, 1993, p.25.

de una suerte de íconos “nacionales” que se convirtieron en los emblemas del Estado porfiriano.⁶⁷

Debido a que esta música gozaba de una considerable demanda comercial, músicos nacionales y extranjeros de visita en el país se dieron a la tarea de componer obras que en sus títulos o contenidos que reflejaran ese carácter patriótico,⁶⁸ logrando en muchas ocasiones que estas piezas adquirieran el estatus de un género musical culto.⁶⁹

Gracias a la actividad musical durante este periodo se viabilizó la creación, difusión y circulación de este repertorio cuyos títulos y dedicatorias remiten a estos ideales patrios anteriormente referidos: *A la Patria, ¡Viva México!, Hidalgo, Glorias nacionales, Por la Patria, La gloriosa bandera*, etc. Aunque muchas de estas piezas “... no trascendieron más allá del tiempo en que se dieron a conocer, [...] otras quedaron como símbolos y pruebas del fragor de las batallas militares y políticas [que pudieran considerarse] como parte de una conciencia de identidad y cohesión de grupos”.⁷⁰

⁶⁷ Enrique Florescano, *Imágenes de la Patria a través de los siglos*, México, Taurus, 2006, p. 215.

⁶⁸ Es importante señalar algunas obras que comenzaron a proliferarse antes del periodo abordado en este trabajo, ya que pueden ser consideradas como un antecedente directo del género patriótico desarrollado en décadas posteriores. Tal fue el caso, del drama titulado *México Libre*, de Francisco Ortega (letra) y María Bustamante (música) presentado en el Teatro Coliseo el 27 de octubre de 1821 como parte de las celebraciones por la emancipación de México. Otra obra que destaca es *16 de septiembre* de José Mariano Elizaga con letra de Francisco Sánchez de Tagle dedicada a los caudillos de la independencia y estrenada con gran éxito en el Teatro Principal de la Ciudad de México en 1828. En *El Mosaico Mexicano, colección de amenidades curiosas e instructivas*, vol. 4, México, impreso por Ignacio Cumplido, 1940, p. 279. Otra obra de trascendencia fue la pieza para Piano-Forte titulada *Gran pieza histórica de los últimos gloriosos sucesos de la Guerra de Independencia* de José Antonio Gómez publicada en 1844 que de acuerdo con Lidia Guerberoff fue la primer obra musical escrita académicamente sobre y dedicada a la justa independentista. En Lidia Guerberoff Hahn, *José Antonio Gómez, pieza histórica sobre la Independencia de la nación mexicana*, México, CONACULTA, 2015, p. 11. Asimismo, cabe señalar la participación del pianista y compositor vienés Henri Herz, quien se hizo de fama y prestigio en su visita a México al componer e interpretar popurrís con composiciones mexicanas como fue la *Marcha Nacional Mexicana op. 166*, dedicada al pueblo mexicano y publicada en 1849. En Gloria Carmona, “La música en México durante el porfirismo (1880-1910)” en Julio Estrada (ed.), *La Música en México, periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*, vol. 3, México, UNAM, 1984, p. 47. Durante la segunda mitad del siglo XIX, destacan músicos como Juan Pablo Salvatierra con su polka militar titulada *Libertad*, Melesio Morales con su sinfonía-himno *Dios salve a la Patria*, Aniceto Ortega con la *Marcha Zaragoza*, Tomás León con su *Jarabe Nacional*, entre otros muchos compositores que hicieron de la exaltación a la patria todo un género musical.

⁶⁹ Gloria Carmona, “La música en México durante el porfirismo (1880-1910)”..., *op. cit.*, p. 47.

⁷⁰ Victoria Eli, “Nación e identidad en las canciones y bailes criollos” en Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica en el siglo XIX*, vol. 6, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2010, p. 71.



Fig. 2 Integración de la categoría de Música Patriótica (MP).

Para efectos de este trabajo, se propone que las dos últimas subcategorías que se desprenden de las piezas características -piezas nacionales y militares- se agrupen en el concepto denominado Música Patriótica (MP), el cual he definido como aquellas piezas características que responden a anhelos y actitudes relacionadas con un sentimiento de pertenencia hacia un territorio, promoviendo una conducta patriótica a partir de los ideales y valores nacionales difundidos durante este periodo. Dentro de esta nueva categoría he agrupado bajo la etiqueta de “fusión” a aquellas obras cuyos títulos llevan implícito la combinación de diferentes formas musicales:⁷¹ *marcha-two step*, *marcha-paso doble*, *polka-paso doble*.

⁷¹ La forma musical de acuerdo con Miguel Bueno se refiere a “...la unidad [mínima e] indispensable para configurar los materiales de la música [a partir,] de una caracterización específica de acuerdo con el tipo de inflexiones formales que se producen para la organización de una obra y que poseen un peculiar valor expresivo.” Asimismo, el autor considera como “formas menores” a aquellas piezas denominadas “...*preludio*, *balada*, *nocturno*, *berceuse*, *romanza*, y varias otras que no indican una estructura formal, sino un ambiente estético; esta clase de piezas se encuentran difundidas, más que nada, como un nombre que atiende a cierto ambiente original, pero sin obligar a una forma determinada. Otro tanto sucede con las piezas de danza, como *mazurkas*, *polonesas*, *pavanas*, *gallardas*, etcétera, que exponen un sentido plástico y coreográfico; es música

En el siglo XIX, proliferaron obras que combinaban diferentes formas musicales como: marchas-*two step*, marchas-pasos dobles, polkas-*two step*, polkas-pasos dobles, etc. Es preciso aclarar en este trabajo, que las combinaciones entre estas formas musicales responden a la concepción musical basada en su funcionalidad, es decir, obras como *two step*, pasos dobles y polkas estaban destinadas para la danza, mientras que las marchas se convirtieron en un sinónimo de la exaltación a los ideales patrióticos. De acuerdo con Carl Dalhaus, los elementos que conforman un género musical muestran las relaciones de similitud y contraste que hay entre sus diferentes componentes, así como los elementos que son socialmente aceptados y jerarquizados.⁷² En este caso, las combinaciones entre diferentes formas musicales en el siglo XIX, son parte del género musical dominante entre las clases medias y altas al que denominamos “música de salón” y al interior de este género coexisten obras que comparten una doble funcionalidad, la danza y la exaltación patriótica a través de la implementación del toque militar de *paso veloz*. De esta manera, podemos decir que los toques militares pueden ser considerados como elementos “residuales”, los cuales se definen como aquellos que han sido formados en el pasado, pero todavía se hallan en actividad dentro del proceso cultural en el presente.⁷³ Es decir, los toques militares encontrados en estas obras han tenido un desarrollo y una evolución desde que se comenzaron a implementar, y durante el siglo XIX no solo se usaron para el ámbito militar, sino también para la “música de salón”. Basándonos en la teoría que Raymond Williams propone, con respecto a las prácticas “residuales” y “dominantes” en una sociedad, la fusión o combinación de elementos en la “música de salón” son parte de un proceso cultural en donde interactúan elementos “residuales” (toques militares) y “dominantes” (género “música de salón”), teniendo como finalidad preservar los significados y valores que se encuentran activos en la cultura dominante. De esta forma, se crean o se incorporan nuevas prácticas y tipos de relaciones al interior de este género sujetos a los valores del discurso nacional porfirista. Asimismo, la

sin compromiso formal que se sujeta a las caracteres melódicos y rítmicos en ella establecidos, sin constreñirse a ninguna otra circunstancia de realización”. Miguel Bueno, *Estética formal de la música...y otros contrapuntos*, México, UNAM, 1965, p. 55,56, 60.

⁷² Carl Dalhaus, en Jeffrey Kallberg “The Rethoric of Genre: Chopin’s Nocturne in G minor”, en *19th-Century Music*, California, University of California Press, vol. 11, núm. 3, 1988, p. 240.

⁷³ Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, trad. Pablo di Masso, Barcelona, Ediciones Península, 2000, p. 144.

ausencia de textos teóricos que orienten sobre una correcta denominación de este tipo de obras, me ha llevado a proponer, al menos provisionalmente, el uso de este término como una solución práctica para su categorización en este trabajo.

El campo de la música en la Ciudad de México entre 1890 y 1910

Una vez descrito algunos de los elementos más importantes que conformaron el campo musical de México durante el siglo XIX y la concepción de patria forjada durante el porfiriato, corresponde abordar de acuerdo con el modelo teórico del campo que propone el sociólogo Pierre Bourdieu, el campo musical referente a la exaltación patriótica, ubicada en la Ciudad de México entre los años de 1890 y 1910. Es gracias a la incorporación de este modelo teórico que puede precisarse cómo la producción de música patriótica es el resultado de una elaboración de capital cultural de productores (compositores) y consumidores con un determinado *habitus*, quienes legitiman y difunden un género musical, en este caso la “música de salón”, la cual se identifica con los intereses, ideales y valores de un discurso indispensable, para la consolidación del estado nación mexicano durante el régimen de Díaz.

De acuerdo con Pierre Bourdieu todos los ámbitos de producción de conocimiento pueden ser analizados a partir de relaciones invariables comunes a todos los campos y conceptualizados como sistemas de relaciones objetivadas. En otras palabras, los campos son espacios sociales estructurados con propiedades específicas y leyes propias que los legitiman.⁷⁴ Propone Bourdieu en su teoría del campo, que el campo del arte o de creación simbólica, por su propia historia y objetos que produce, demanda la generación de otras categorías para poder analizar su especificidad. Así, el campo del arte se puede comprender a partir de la noción de dos subcampos diferenciados: el de la producción de bienes culturales y el de la producción restringida, así como de otras dos categorías: la circulación y el

⁷⁴ De acuerdo con Bourdieu “Un campo se define, entre otras formas, definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios (no será posible atraer a un filósofo con lo que es motivo de disputa entre geógrafos) y que no percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo (...) Para que funcione un campo es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los *habitus* que implican el conocimiento de las leyes inmanentes al juego.” Pierre Bourdieu, *Sociología y Cultura*, trad. Martha Pou, México, Grijalbo, 1990, p. 109.

consumo.⁷⁵ Las cuatro nociones mencionadas explican la función que cumple la división del trabajo en la producción, reproducción y difusión de los bienes sociales y culturales.⁷⁶ Asimismo, estas cuatro categorías contienen agentes, instituciones, tipos de capital y prácticas (*habitus*) que interactúan entre sí y generan procesos y bienes culturales que se dan sólo al interior de este campo.⁷⁷

En el campo de la música académica el subcampo de la producción de bienes culturales se encuentra destinado a generar productos que puedan ser consumidos por los “no productores”,⁷⁸ es decir, por un “público cultivado” que está comprendido por dos grupos sociales o agentes; la clase media⁷⁹ (músicos) y la clase alta (profesionistas y jóvenes aficionados a la música con una buena posición económica); grupos que reconocen las reglas de la tradición artística e intelectual del campo musical de arte occidental y que determinan sus relaciones y formas de proceder al interior de este campo.⁸⁰

El segundo subcampo se refiere a la producción restringida, definida como un sistema de producción de bienes culturales dirigido a productores activos (compositores) o a los potenciales productores (alumnos).⁸¹ Aquí encontramos no solo a los grupos o agentes sociales anteriormente señalados, sino principalmente a las Instituciones consideradas como instancias de producción y difusión de prácticas y valores que generan una legitimación cultural e intelectual dentro del campo respectivo.⁸² Las instituciones que entran en juego dentro del campo musical de arte occidental en la Ciudad de México a finales del siglo XIX, son aquellas que ofrecen un acceso a la instrucción musical, tales como las academias particulares de música y el Conservatorio Nacional de Música. Ambos tipos de instituciones contribuyen, en el corto y mediano plazo, a la formación académica y profesional de los

⁷⁵ Pierre Bourdieu, “El mercado de los bienes simbólicos” en *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, p. 85.

⁷⁶ *Ibid*, p. 90.

⁷⁷ Pierre Bourdieu, *Sociología y Cultura...op. cit.*, pp. 110-111.

⁷⁸ En este caso me refiero a los “no productores”, como aquellas personas que no componen obras, pero que consumen bienes culturales como partituras, instrumentos musicales, métodos, etc.

⁷⁹ De acuerdo con Yael Bitrán, la incursión profesional de la música era para una clase social media, ya que el músico profesional era un empleado que se ganaba la vida enseñando o tocando en alguna orquesta. Yael Bitrán, “La buena educación, la finura y el talento”, en Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*, México, CONACULTA, núm. 4, 2013, pp. 114-115.

⁸⁰ Pierre Bourdieu, “El mercado de los bienes simbólicos”... *op. cit.*, p. 86.

⁸¹ *Ibid*, p. 90.

⁸² *Ibid*, p. 86.

músicos más connotados de la época y que, en este sentido, participan y son esenciales en el proceso de legitimación de la música patriótica producida a finales del siglo XIX. Cabe señalar que dentro de este apartado se encuentran también las casas editoras⁸³ encargadas de la comercialización de los bienes materiales de este campo (instrumentos musicales, libros, partituras, etc.), las cuales cumplen la función de reproducción y legitimación del conocimiento musical que merece ser transmitido y adquirido de acuerdo con el sistema de valores establecidos en este campo.

La tercera categoría explica la circulación de bienes culturales, definida por las relaciones entre los agentes (clases medias y altas) y las instituciones,⁸⁴ anteriormente mencionadas, las cuales en el subcampo de la producción restringida, están representadas por las casas editoras y escuelas de música que radican en la Ciudad de México, y que también son las encargadas de la impresión, y venta de partituras, libros e instrumentos musicales.

La cuarta categoría, el consumo de los bienes culturales, lo llevan a cabo los agentes que adquieren los bienes hasta aquí mencionados (partituras, instrucción musical, instrumentos musicales, libros, etc.) están dotados de un capital cultural, social y económico que les posibilita su adquisición y disfrute.

Otra categoría propuesta por Pierre Bourdieu para explicar su teoría del campo, es el *habitus*, el cual define la manera de actuar, pensar y sentir de un individuo o grupo social mediante una serie de normas que adquiere a través de diversas fuentes y que le permiten desenvolverse e interrelacionarse en el campo al que pertenece. El *habitus* también se entiende como una serie de condiciones estructuradas que generan prácticas, creencias, percepciones, sentimientos acordes con la construcción de una sociedad.⁸⁵ Al mismo tiempo podemos observar, que dentro de un campo existen diversas clases sociales que mantienen

⁸³ En el repertorio seleccionado encontramos que 46 obras fueron publicadas por las casas editoras alemanas *Wagner y Levien* y *H. Nagel sucesores*, establecidas en el país a partir de la segunda mitad del siglo XIX. En Brigida Von Mertz, *Los pioneros del imperialismo alemán en México*, México, Ediciones de la casa chata, núm. 14, 1982, pp. 466, 485. Mientras que el resto fueron publicadas por otras editoras como la de J.R. Garrido y Hno., Gustavo Neubert y Enrique Heuer & Ca Sucesor. De esta última solo se sabe que además de ser una casa editora, fue un depósito permanente de pianos y órganos americanos. En Fernando Carrasco Vázquez, *Vicente Mañas Orihuel. Aproximaciones a su vida y obra*. Tesis de Maestría, México, UNAM, Escuela Nacional de Música, 2010, p. 144.

⁸⁴ Pierre Bourdieu, "El mercado de los bienes simbólicos"... *op. cit.*, p. 97.

⁸⁵ Paul Vinaches, *L'habitus concept médiateur*, núm. 113, Toulouse, Lycée des Arènes de Toulouse, 1998, pp. 35-36, < <http://storage.canalblog.com/21/68/556760/59339056.pdf>>, [consulta: 25 de noviembre, 2014]

un contacto continuo y prácticas comunes que determinan sus relaciones y formas de proceder.

De acuerdo con la propuesta de la teoría del campo, cada campo produce un *habitus*, definido como las formas incorporadas de la condición de clase, que habilita a un grupo de personas con condiciones similares de existencia, a realizar prácticas semejantes y poseer propiedades *objetivadas* o comunes (como la posesión de bienes o de poderes).⁸⁶ Cada estrato social tiene su propia escala de valores y necesidades que varía en relación con los capitales que estos grupos poseen. De acuerdo con Bourdieu, condiciones de vida diferentes producen *habitus* distintos.⁸⁷

Asimismo, otros conceptos que juegan un papel importante dentro de los campos, son los capitales (cultural, económico y simbólico), los cuales representan un trabajo acumulado (en su forma materializada o en su forma "incorporada"), que cuando es apropiada por un agente o grupo de agentes, los habilita para apropiarse de la energía social en la forma de trabajo vivo o materializado.⁸⁸ Los capitales determinan el nivel de dominación al interior de un campo y pueden poseer entre sí mayor o menor relevancia en distintas situaciones, ámbitos o grupos sociales.

En este caso, la música, al igual que otras manifestaciones artísticas, puede ser entendida como capital cultural; y éste puede fungir como un emblema de distinción entre un campo y otro y difundirse por los conocimientos heredados o adquiridos que proporcionan al individuo un determinado estatus. En este caso las habilidades para poder interpretar y entender el repertorio es un capital cultural que puede estar relacionado con el aspecto económico, es decir, con el potencial para adquirir dichos conocimientos lo que se traduce

⁸⁶ Pierre Bourdieu, *La distinción, criterio y bases sociales del gusto*, (trad. Ma. Del Carmen Ruíz de Elvira), Madrid, Taurus, 1998, p. 99.

⁸⁷ Patricia Safa Barraza, "El concepto de Bourdieu y el estudio de las culturas populares en México", en *Revista de la Universidad de Guadalajara*, núm. 24, 2002, <<http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug24/bourdieu3.html>> [consulta: 25 de noviembre, 2014]

⁸⁸ Pierre Bourdieu, "The Forms of Capital", en J. Richardson (ed.) *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, New York, Green Wood Press, 1986, p. 241.

en la compra de partituras, instrumentos y la concentración de la instrucción musical. Al poseer un capital cultural determinado, se generan tres estados: a) *Estado incorporado*, que aborda el bagaje cultural de cada persona y la inversión de tiempo y dinero para adquirir estos conocimientos, b) *estado objetivado*, que se traduce como los objetos materiales que difunden este capital (libros, métodos, partituras, instrumentos, etc.) y c) el *estado institucionalizado*, que se refiere al reconocimiento institucional del capital cultural obtenido y que puede ser intercambiado por un capital económico dependiendo de las normas establecidas en un mercado de trabajo determinado.⁸⁹ Esta conceptualización sugiere que los músicos con cierto grado de instrucción podrían intercambiar su capital cultural (actividad docente, compositiva y/o ejecución) por un capital económico que les permitiera su subsistencia.

Como ya se mencionó anteriormente los agentes que intervienen en los procesos de producción y consumo musical de este tipo de repertorio están conformados por las clases media y alta. De acuerdo con Yael Bitrán, era común que en los conciertos ofrecidos en las casas de la alta burguesía alternaran en el escenario *amateurs* y “filarmónicos” (como se les denominaba a los músicos profesionales).⁹⁰ A pesar de las diferencias de capital económico entre estos dos grupos dentro del campo, ambos compartían ciertos valores y conductas, pues como señala Ricardo Miranda la existencia de los distintos géneros y formas musicales responden a una necesidad de generar vínculos identitarios que se relacionan con los intereses de ciertos grupos,⁹¹ clases medias y altas, pues es a través de la existencia de este repertorio donde se reflejan prácticas o *habitus* de determinados estratos sociales que marcan una distinción entre los integrantes de un campo y otro.⁹²

⁸⁹ Bourdieu lo ejemplifica de la siguiente manera: “El título, producto de la conversión del capital económico en capital cultural, establece el valor relativo del capital cultural del portador de un determinado título, en relación a los otros poseedores de títulos y también, de manera inseparable, establece el valor en dinero con el cual puede ser cambiado en el mercado de trabajo.” Pierre Bourdieu, “Los tres estados del capital cultural”, en *Sociológica*, núm. 5, trad. Mónica Landesmann, México, UAM-Azcapotzalco, s/f, p. 17, <<http://sociologiac.net/biblio/Bourdieu-LosTresEstadosdelCapitalCultural.pdf>> [consulta: 23 de enero, 2015]

⁹⁰ Yael Bitrán, “La buena educación, la finura y el talento”, en *La música en los siglos XIX y XX... op cit.*, p.130.

⁹¹ Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”..., *op. cit.*, p. 49.

⁹² Pierre Bourdieu, *La distinción, criterio y bases sociales del gusto...*, *op. cit.*, pp. 112-113.

Ahora bien, hay otro elemento que se relaciona con esta actividad musical: el capital simbólico considerado también como aquel capital que representa prestigio y el poder adquirido a través del reconocimiento de los demás agentes del campo.⁹³ El capital simbólico es una justificación que demuestra la funcionalidad de su posición, es decir, que las clases altas no sólo están en el poder con el fin de acumular un capital económico sino también para promover un bien común a través de acciones y discursos que transmitan este mensaje. En muchas ocasiones estos discursos se apoyan en ideas generadas por intelectuales y artistas quienes, tal como lo señala el sociólogo Francisco Paoli, favorecen o fortalecen sus acciones a través de la redacción de programas y estrategias, así como en el diseño de campañas y publicaciones para mantener sus relaciones con el poder público.⁹⁴

De acuerdo con Canclini los conocimientos y la experiencia de los intelectuales son necesarios en las altas esferas políticas, pues son ellos quienes establecen los principios de identidad y legitimidad que los gobernantes requieren para sustentar un discurso congruente que asegure su permanencia en el poder. Dichos conocimientos no son de fácil acceso para la población en general, ya que tienden a ser monopolizados y controlados por un grupo determinado. Por lo tanto, las prácticas culturales de la clase dominante pueden ser una diferenciación más simbólica que económica, las cuales favorecen la idea de que las desigualdades de clase no se deben a lo que se tiene, sino a lo que se es. La cultura, el arte y la capacidad de gozarlos aparecen como cualidades propias de un individuo que posee un alto capital cultural perteneciente a un campo determinado.⁹⁵

Este tipo de conocimientos y prácticas culturales a los que Canclini alude, se pueden reflejar en los símbolos o emblemas generados durante el porfiriato, los cuales fueron creados para la cimentación de una memoria histórica que se vio reforzada por un proyecto impulsado por el mismo gobierno de Díaz. Los intelectuales de la época como Gabino Barreda, Justo Sierra o Vicente Riva Palacio señalaban que esta memoria histórica debía fundamentarse en

⁹³ José Manuel Fernández Fernández, *Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces Weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013, pp. 34-40.

⁹⁴ Francisco Paoli Bolio, "Conocimiento y poder", en *Conciencia y poder en México siglo XIX y XX*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1era edición, 2002, p.28.

⁹⁵ Néstor García Canclini, citado en Patricia Safa Barraza, "El concepto de Bourdieu y el estudio de las culturas populares en México", en *Revista de la Universidad de Guadalajara*, núm. 24, 2002. <<http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug24/bourdieu3.html>> [consulta: 30 de enero, 2015].

“...nuestros propios temas y temperamentos y en nuestra propia realidad para que logaran ser expresión real del pueblo y elemento activo de la integración nacional”.⁹⁶ Por lo que las ciencias y las artes constituyeron un apoyo o una vía más para la difusión de este nuevo proyecto de conciencia nacional.

Las distintas expresiones artísticas vinculadas a referentes históricos y/o patrióticos están íntimamente ligadas a la visión de la historia vigente en cada periodo. Tal como lo señala el historiador Tomás Pérez Vejo, pueden ser elementos de persuasión ideológica, con la capacidad de crear y legitimar una historia que justifique el presente. Las imágenes que reflejan los episodios de la historia nacional sirven para entender el proceso de construcción de una nación, entendido desde la óptica de un mito identitario.⁹⁷ Estas imágenes funcionan como símbolos de una identidad colectiva que al justificar la existencia de la nación mexicana muestre un pasado prestigioso y legitimante, y que además forme parte de un proceso de construcción de un Estado-nación sólido. De acuerdo con el mismo autor, “Cada estado necesita una nación”, es decir, que cada nación debe tener una imagen palpable con la que se represente y conmemore su pasado, ya sea a través de imágenes, textos o en los rituales cívicos celebrados en aquellos lugares donde la ciudadanía encuentra su identidad colectiva.⁹⁸ Estas manifestaciones artísticas pueden ser consideradas como una repetida iconología que conjuga símbolos patrios con imágenes que muestren el heroísmo y la entrega de los personajes que le dieron a México un legado histórico.⁹⁹

De esta manera la conjugación de los diferentes elementos que actúan dentro del campo musical durante este periodo, señalan que la producción de música patriótica puede ser entendida como un sistema de relaciones objetivadas donde se generan capitales culturales y simbólicos, así como *habitus*, los cuales actúan como agentes para la difusión de

⁹⁶ Elsa Muñiz García, “Identidad y cultura en México: hacia la conformación de un marco teórico conceptual” en Lilia Granillo (coord.), *Identidades y nacionalismos...op. cit.*, p.25.

⁹⁷ Tomás Pérez Vejo, citado en Fausto Ramírez, *Los pinceles de la Historia, la Fabricación del Estado (1864-1910)*, México, CONACULTA, MUNAL, IIE, UNAM, 2003, p. 17.

⁹⁸ *Ibid*, p. 26.

⁹⁹ Elisa García Barragán Martínez, “Monumentos artísticos olvidados: entre el discurso patriótico y la obra”, en Hugo Aciniega, Louise Noelle y Fausto Ramírez (coords.) *El arte en tiempo de cambio (1810-1910-2010)*, México, UNAM, IIE, 2012, pp.287-544.

sentimientos, ideales y valores que fortalecieron y legitimaron el discurso nacional promovido por los intelectuales del régimen de Díaz.

Capítulo II

Descripción del corpus

El corpus musical del presente trabajo está conformado por cincuenta y siete obras, las cuales fueron seleccionadas de acuerdo con cuatro criterios que considero se relacionan con los componentes del discurso identitario del régimen porfirista. El primero de ellos son los títulos, los cuales proporcionan datos importantes que aluden al contenido de las obras que nombran, la personalidad de su autor y, en algunos casos, la persona o grupo de personas al que van dirigidas.¹⁰⁰ En este caso los títulos seleccionados se caracterizan por sus referentes a cuerpos de la milicia, funcionarios públicos de alto rango, personajes que en su momento fueron reconocidos como servidores de la patria, héroes nacionales, estados de la República o títulos que mencionan específicamente a la patria o los emblemas nacionales.

El segundo criterio, corresponde a las dedicatorias y los textos que acompañan a la obra, elementos que refuerzan la intencionalidad patriótica de los títulos basados en el discurso histórico nacional de ese momento, así como las prácticas musicales que adoptaron las clases medias y altas de la sociedad mexicana.

El tercer criterio fue el contenido musical de las obras, pues podían reflejar valores educativos que difundían una actitud de fortaleza y patriotismo en aquellos jóvenes ejecutantes.¹⁰¹ En este caso se consideró el carácter marcial de la obra, presencia de toques militares, elementos programáticos y especificaciones del mismo compositor.

Finalmente, el cuarto criterio fue la temporalidad, debido a que no en todos los casos se pudo encontrar la fecha exacta de edición de estas obras, la temporalidad se basó en los siguientes elementos: vida activa de los compositores, títulos, dedicatorias, fechas de edición y fechas de ingreso a los archivos seleccionados, delimitando el periodo comprendido entre 1890 y 1910. Sin embargo, es preciso advertir he decidido incluir tres obras que son anteriores a la temporalidad estudiada, dado que su contenido musical se relaciona directamente con el

¹⁰⁰ Luisa del Rosario Aguilar Ruz, *La Imprenta Musical Profana en la Ciudad de México, 1826-1860...op cit.*, p. 241.

¹⁰¹ Yael Bitrán, “La buena educación, la finura y el talento”, en *La música en los siglos XIX y XX...op cit.*, p. 152.

discurso patriótico porfirista. Estas son la *Marcha Guerrera* de María Garfias, la transcripción de Julio Ituarte del himno *Dios salve á la Patria* de Melesio Morales y la *Marcha Potosina* de Aniceto Ortega.

A pesar de que el total de obras recopiladas para este trabajo representa una somera muestra de la gran diversidad de composiciones referentes al tema patriótico producidas a finales del siglo XIX, dicho corpus se conformó a partir de la presencia de la temporalidad señalada y por lo menos uno de los otros tres criterios anteriormente señalados.¹⁰²

Es preciso señalar también, que los géneros detectados en el corpus fueron en su momento los de mayor circulación y consumo de aquella época, pues de acuerdo con el musicólogo barcelonés de ascendencia alemana Otto Mayer Serra fueron los más utilizados para la composición de la producción musical de salón.¹⁰³ Asimismo, los compositores que aparecen en estas obras son en su mayoría civiles y militares de nacionalidad mexicana, y solo encontramos a cuatro extranjeros; James N. Král, Rafael Gascon, Vicente Mañas y Eduardo Trucco, quienes pudieron simpatizar con este sentimiento de exaltación a la patria que no solo estaba vigente en México, sino en otros países de Europa y América Latina, donde probablemente sus composiciones se difundieron y comercializaron.

Tabla de contenidos

En la siguiente tabla se muestra el corpus de obras seleccionadas para la realización de este trabajo. En la primera columna se especifica el nombre del compositor, su fecha de nacimiento y muerte,¹⁰⁴ así como, datos sobre el mismo señalados en la propia partitura. En la siguiente columna aparece el título de la obra, género musical al que pertenece y, en su caso, información general sobre la obra. En la tercera columna se encuentran los datos editoriales, fecha del *copyright* de la obra y, entre corchetes, el número de catalogación

¹⁰² Sobre el corpus que aquí se presenta y el análisis en el que sustentan las conclusiones de este trabajo, es importante hacer notar al lector, que dado el deficiente control y el acceso restringido que se tiene a los acervos musicales en algunos repositorios, es difícil recopilar un corpus de mayores dimensiones.

¹⁰³ Otto Mayer-Serra, *Panorama de la Música Mexicana. Desde la Independencia hasta actualidad...op. cit.*, pp.72-73.

¹⁰⁴ Fue imposible encontrar las fechas de nacimiento y muerte de todos los compositores de este corpus. Al no haber estos datos, en algunos casos logré hallar en diarios de la Ciudad de México, información que se remitiera a su actividad musical.

impuesto por la casa editora. En la cuarta columna se incluyen las dedicatorias textuales de las obras y en la quinta las instituciones donde se localizan las partituras, así como las fechas de ingreso de las mismas a los respectivos repositorios. A saber: Archivo General de la Nación (AGN), Conservatorio Nacional de Música (CNM), Archivo Aniceto Ortega (AAO), y Colección Privada (CP). A lo largo de todo el trabajo se ha respetado la ortografía original según aparece en cada una de las partituras, lo cual comprende el uso de mayúsculas y minúsculas en los títulos, la acentuación en algunas preposiciones y nombres de compositores, así como las abreviaturas y los signos de puntuación.

Autor	Título	Editores	Dedicatorias	Archivo
Marchas				
José M. Careaga (1830-1895) ¹⁰⁵	<i>Marcha triunfal, Porfirio Díaz.</i> “Premiada en el certamen convocado por la Junta de amigos del Sr. Gral. Díaz”	Propiedad del autor (1887) ¹⁰⁶		AGN (1897).
Esteban Castillo Espinoza	<i>Juárez, Marcha Heroica para Piano.</i>	A. Wagner y Levien Sucs, [1303]	“A los Futuros defensores de la Patria: a los alumnos del Colegio Militar en Chapultepec”.	CNM.

¹⁰⁵ Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, vol. 1, México, Universidad Panamericana, 2006, p. 184. Es importante mencionar que dicho diccionario contiene algunas imprecisiones y debe ser visto con algunas reservas, pues el mismo Ricardo Miranda lo advierte en su texto, “Tesituras encontradas: canon y musicología en México tres reflexiones sobre un juego de estampas” en *Anales de Investigaciones Estéticas*, núm. 86, vol. XXVII, México, UNAM, 2005. <<http://www.analesiiie.unam.mx/index.php/analesiiie/rt/printerFriendly/2190/2787>> [consulta: 7 de agosto, 2016]. Sin embargo, la utilización de este diccionario me ha permitido especificar las fechas de nacimiento y muerte de algunos de los compositores de este corpus, las cuales no logré localizar en otras fuentes empleadas para este trabajo.

¹⁰⁶ En este caso la obra fue ejecutada el día 14 de septiembre de 1887, de acuerdo con el programa de actividades que aparece en el diario *La Voz de México* para conmemorar el natalicio del Presidente Díaz. *La Voz de México, Diario Político, Religioso, Científico y Literario*, núm. 206, tomo 18, martes 13 de septiembre de 1887, p. 3.

Genaro Codina (1852-1901) ¹⁰⁷	¡Patria Mía...! Op. 59, Marcha Militar para Piano.	Editor Gustavo Neubert. [1]	“Al Sr. Gral. Manuel M. Cosío en testimonio de aprecio y respeto”.	AGN (1894).
Genaro Codina	Porfirio Díaz, Op.66, Marcha Militar.	H. Nagel Sucesores. [1083]	“Al distinguido Patriota C. Gral. PORFIRIO DÍAZ, Presidente de la República Mexicana en su día onomástico”.	AGN (1897).
Genaro Codina	¡Viva México!, Op. 69, Marcha.	A. Wagner y Levien Suc. [1223]	“A los dignos Jefes y Oficiales del Ejército Mexicano”.	CNM.
Carlos Curti (1855-1926) ¹⁰⁸	La Patria, “Bailes escogidos (<i>sic</i>) compuestos para piano”, Marcha.	H. Nagel Sucesores. [610]	“Al Ciudadano Gobernador GENERAL JESÚS ARÉCHIGA”.	AGN (1897).
Francisco de Paula Lemus	Morelos, Op.46, Marcha para Piano.	Propiedad del autor.	“Al Señor Gral. Francisco Ramírez”.	AGN (1896).
Ernesto Elorduy (1853-1913) ¹⁰⁹	La campana de independencia, Marcha Heroica, “El día 14 de septiembre de 1896 se ejecutó con gran éxito esta marcha por las bandas unidas de la Guarnición al ser colocada la Campana auténtica de la Independencia (Esquilon San José) en el	A. Wagner y Levien Suc. [1241]	“Al pueblo de México”.	AGN (1896).

¹⁰⁷ Juan Garrido, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, Emilio Casares Rodicio (coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 789.

¹⁰⁸ Carmen Sordo Sodi, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 4..., *op. cit.*, p. 330.

¹⁰⁹ Rafael Tames, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 4..., *op. cit.*, p. 660.

	Palacio Nacional de México”.			
María Garfías (1849-1918) ¹¹⁰	<i>Marcha Guerrera</i> , Marcha para piano.		“Al C. Porfirio Díaz, 2 de abril de 1867”.	AAO.
Rafael Gascon (1875-1915) ¹¹¹	<i>Oaxaca</i> , Marcha Militar Mexicana, “México, Diciembre de 1902”.	A. Wagner y Levien Sucs. [1555G]	“Al Sr. Lic. D. Emilio Pimentel, Gobernador del Estado de Oaxaca, respetuoso homenaje de afecto”.	CNM.
Janos Napomuk Král (1839-1896) ¹¹²	<i>¡Viva la patria!</i> , Op. 86, Marcha.	A. Wagner y Levien Sucs.		AGN (1897).
Concepción Manrique de Lara Ramos (1895-1962) ¹¹³	<i>Noche de independencia</i> , Marcha.	A. Wagner y Levien Sucs. [1734]	“Dedicada a mi profesor Jorge Romero Malpica”. ¹¹⁴	AGN.
Abundio Martínez (1875-1914) ¹¹⁵	<i>En la campaña</i> , Marcha para Piano.	A. Wagner y Levien Sucs. [1150]	[Al] “Director de la Banda de Ingenieros”.	CNM.
Rafael Mena	<i>Juárez</i> , Marcha Fúnebre.	Propiedad del editor		AGN (1903).

¹¹⁰ Fernando Carrasco Vázquez, *Una revisión al panteón musical mexicano del siglo XIX. María Garfías, el misterio resuelto*, 2013. <<https://musicologiacasera.wordpress.com/2013/03/06/una-revision-al-panteon-musical-mexicano-del-siglo-xix-maria-garfias-el-misterio-resuelto-por-f-carrasco-v/>> [consulta: 10 de junio, 2016]

¹¹¹ *Pasodobles, El cielo Andalúz del maestro Rafael Gascón Alquilué*, <<http://www.calatorao.net/web/sonidos/cielo.htm>> [consulta: 15 de junio, 2016]

¹¹² Friedrich Anzenberger, *Militärkapellmeister der österreichisch-ungarischen Monarchie (bis 1918)*, <<http://www.anzenberger.info/militaer.html>> [consulta: 13 de junio, 2016]

¹¹³ Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, vol. 2..., *op. cit.*, vol. 2, p. 616. Cabe destacar, que la compositora comenzó a publicar sus obras desde los nueve años de edad, con la casas editoriales alemanas que dominaban el comercio musical de aquella época. *Creaverbu, Thoughts about music, life, guts, harp and creativity versus bureaucracy*, 2010 <<https://creaverbu.wordpress.com/2010/10/01/besitos-para-papa-a-kiss-for-daddy-puss-pappa/>> [consulta: 06 de agosto, 2016]

¹¹⁴ En este caso Jorge Romero Malpica hermano mayor del barítono Manuel Romero Malpica, fue un reconocido maestro de música que estuvo activo muy probablemente a finales del siglo XIX y principios del XX. En el diario *El Tiempo*, se encuentra la participación del maestro Malpica como vocal en el concurso de Bandas que se llevó a cabo el 8 de septiembre de 1908 con motivo de la celebración de las “Fiestas Covadonga”. Diario *El Tiempo*, núm. 9361, año 26, martes 8 de septiembre de 1908, p. 2.

¹¹⁵ Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, vol. 2..., *op. cit.*, vol. 2, p. 630.

Ignacio C. Mercado	<i>Marcha de la Exposición de Toluca.</i>	A. Wagner y Levien Sucs. [1285] (1902) ¹¹⁶	“Dedicada al Señor Gobernador del Estado de México, Gral. VICENTE VILLADA”.	CNM.
Aniceto Ortega (1825-1875) ¹¹⁷	<i>Marcha potosina,</i> Op.10, para piano.	Propiedad del autor.	“Dedicada al Estado de San Luis Potosí”.	AAO.
Alfredo Pacheco (Fines del s. XIX, inicios del XX) ¹¹⁸	<i>El veintitrés de infantería,</i> Marcha para Piano.	A. Wagner y Levien Sucs. [1699] (1909) ¹¹⁹		CNM.
Alfredo Pacheco	<i>Manuel Mondragón,</i> Marcha para Piano.	A. Wagner y Levien Sucs. [1713 0]		CNM.
Alfredo Pacheco (Subdirector de la Música de Artillería)	<i>Mi general,</i> Marcha para Piano.	A. Wagner y Levien Sucs. [1603] (1909) ¹²⁰	“A MI DIGNO JEFE C. Gral. Ignacio Salamanca”.	CNM.
Alfredo Pacheco, (Subdirector de la Banda de Artillería)	<i>Mondragón,</i> Marcha para Piano.	A. Wagner y Levien Sucs. [1667] (1909) ¹²¹	“Respetuoso homenaje al C. Coronel Enrique Mondragón”.	CNM.
Alfredo Pacheco- (Subdirector de la Música de Artillería)	<i>Primero de montada,</i> Marcha.	A. Wagner y Levien Sucs. [1621] (1909) ¹²²	“Al C. Gral. GILBERTO LUNA, Jefes y Oficiales del 1er Regimiento de Artillería”.	CNM.

¹¹⁶ Se ha propuesto esta fecha, debido a que dicha exposición se llevó a cabo el 15 de octubre de 1902. Margarita García Luna, *El movimiento obrero en el Estado de México, primeras fábricas, obreros y huelgas (1830-1910)*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1996, pp. 129-130.

¹¹⁷ Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, vol. 2..., *op. cit.*, p. 785.

¹¹⁸ *Ibid*, p. 793.

¹¹⁹ De acuerdo con el *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, publicado el 20 de julio de 1909, esta obra fue registrada por la editorial *Wagner y Levien Sucesores* el 4 de marzo de 1909. *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, núm. 17, tomo 103, martes 20 de julio de 1909, p. 238.

¹²⁰ *Idem*.

¹²¹ *Idem*.

¹²² *Idem*.

Alfredo Pacheco	<i>Salud y Fibra,</i> Marcha para Piano.	A. Wagner y Levien Sucs, 1910. [74]		CNM.
Velino M. Preza (1866-1945) ¹²³	<i>¡Adelante!,</i> Marcha	A. Wagner y Levien Sucs.		CNM.
Velino M. Preza	<i>Canto al Pueblo,</i> Marcha.	A. Wagner y Levien Sucs. [1533]	“AL PUEBLO MEXICANO”.	CNM.
Velino M. Preza (Director de la música del Batallón de Ingenieros)	<i>Colegio Militar,</i> Marcha para Piano.	H. Nagel Sucesores. [1197]	“Al distinguido Coronel Jefe del Batallón de Ingenieros, D. MANUEL M. PLATA”.	AGN (1897).
Velino M. Preza	<i>Ingenieros, Op.</i> 32, Marcha.	H. Nagel Sucesores. [913]	“Dedicada al Sr. General Coronel Don José Delgado y al Batallón de su digno mando”.	AGN (1897).
Velino M. Preza	<i>Viva México,</i> Marcha para Piano.	H. Nagel Sucesores. [1181]	“A mi fino amigo al Señor Ingeniero LUIS G. ANZORENA Y AGREDA”.	AGN (1897).
Velino M. Preza (Director de la Banda de Policía)	<i>Viva Porfirio Díaz,</i> Marcha para Piano.	A. Wagner y Levien Sucs, 1905. [1465]	“Al Sr. Gral. PORFIRIO DÍAZ, Presidente de la República Mexicana”.	CNM.
J. Serret	<i>Cadetes y Aspirantes,</i> Marcha para Piano.	A. Wagner y Levien Sucs. [1707] (1909) ¹²⁴		CNM.
Marchas Two step				
Francisco Bravo	<i>La gloriosa bandera,</i> Célebres Marchas Two steps para Piano.	A. Wagner y Levien Sucs. [1399]		CNM.

¹²³ Juan Garrido, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8..., *op. cit.*, p. 940.

¹²⁴ De acuerdo con el *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, publicado el 11 de septiembre de 1909, esta obra fue registrada por la editorial *Wagner y Levien Sucesores* el 26 de agosto de 1909. *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, núm. 10, tomo 104, sábado 11 de septiembre de 1909, p. 131.

Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941) ¹²⁵	<i>El Gran Presidente, Marcha Polka (two step).</i>	A. Wagner y Levien Sucs. [1115]	“Al Sr General Don Porfirio Díaz”.	AGN (1904).
Velino M. Preza	<i>Chapultepec, Marcha-Two step</i>	A. Wagner y Levien Sucs, 1907. [1604 P.]	“Al eminente Secretario de Estado, ELIHU ROOT, Recuerdo de su visita á México”.	CNM.
Velino M. Preza	<i>Homenaje a Merida, Two step-Marcha.</i>	A. Wagner y Levien Sucs. [1514 P]	“Respetuosamente dedicado A LOS SEÑORES: Lic. Don Olegario Molina, Gobernador del Estado, Don Agustín L. Peón, Presidente del Ayuntamiento, Don Rafael Peón L., Don Delfin Canton, Don Agustín Vales Castillo, Jefe Político de Mérida, Don Manuel Peón Zetina, Don Eulalio Casares y Don Elías Espinoza”.	CNM.
Marchas-Pasos Dobles				
Ed. Erzenguel	<i>Independencia, Marcha á Paso doble para Piano.</i>	H. Nagel Sucesores. [1000] (1897) ¹²⁶		AGN (1897).
Rafael Gascon	<i>Glorias Nacionales, Paso doble militar.</i>	A. Wagner y Levien Sucs. [1555 G]	“Al distinguido Caballero Sr. D. Ricardo Zaldo,	CNM.

¹²⁵ María de los Ángeles Alfonso, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol.6..., *op. cit.* p. 886.

¹²⁶ Leticia Bobadilla, *La Revolución cubana en la diplomacia, prensa y clubes de México 1895-1898*. México, Secretaria de Relaciones Exteriores, 2001, p. 105.

			como testimonio de profunda simpatía”.	
Rafael Gascon	<i>Honor al ejército, Paso doble militar.</i>	H. Nagel Sucesores. [1372]	“Al C. General De División D. FRANCISCO A. VELEZ”.	AGN (1907).
Julio Ituarte (1845-1905) ¹²⁷	<i>Canto de Gloria, Marcha a Paso doble con el Himno Nacional</i>	H. Nagel Sucesores. [174]		AAO.
Polkas-Pasos dobles				
Genaro Codina	<i>México, Polka-Paso Doble para Piano.</i>	Wagner y Levien Sucs. [1402]	“Al bello sexo Mexicano”.	AGN (1907).
Abundio Martínez	<i>La paz de México, Polka-Paso doble para Piano.</i>	Enrique Heuer & Ca. Sucesor. (1897) ¹²⁸	“homenaje de Respeto á la estimable SEÑORA MARÍA GARAY DE CHOUSAL”.	AGN (1902).
Abundio Martínez	<i>Unión y Progreso, Polka-Paso doble.</i>	Wagner y Levien Sucs. [1208]	“Al Señor D. LUIS DAVID”.	AGN (1902).
Schottish				
Francisco J. Navarro	<i>Recuerdos á mi patria, Schottis (sic) para piano.</i>	Wagner y Levien Sucs. [50]		CNM.
Polka				
Miguel Lerdo de Tejada	<i>Sangre mexicana, (Mexicanisches Blut, Mexican Blood, Sang mexicana), Op. 6, Polka.</i>	Wagner y Levien Sucs (1896-1897). [100]		AGN
Valses				
Francisco de Paula Lemus	<i>Cuahutemoc, Op.43, Wals de Salón.</i>	Propiedad del autor, 1897.		CP.

¹²⁷ Karl Bellinhausen, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6..., *op. cit.*, p. 506.

¹²⁸ Leticia Bobadilla, *La Revolución cubana en la diplomacia, prensa y clubes de México 1895-1898...*, *op. cit.*, p. 105.

Aurelio Padilla	<i>¡Hidalgo!</i> , Op.5, Vals.	Wagner y Levien Sucs, 1896. [105]	“Quien respetuosamente lo dedica á los Honorables miembros del 2º Congreso Médico Pan-Americano”.	CNM.
Himnos				
J. Briseño (1882-1959) ¹²⁹	<i>Himno á Hidalgo</i> , [en] 6 Coros Escolares y 1 Marcha, Coro á 1 voz.	Wagner y Levien Sucs. [3114]		AGN (1910).
Rafael Gascon (música), José de Casas (letra)	<i>¡Gloria á México!</i> , Himno Patriótico, Reducción para Canto y Piano.	H. Nagel Sucesores, 1900. [1355]	“Al Ciudadano Presidente de la República, Gral. Dn. PORFIRIO DÍAZ, Respetuoso homenaje del Autor”.	AGN.
Julio Ituarte (Transcripción libre)	<i>Dios salve á la patria</i> , Sinfonía-Himno del Maestro Melesio Morales.	H. Nagel Sucesores. [177]	“Homenaje al Maestro Melesio Morales”.	CP (1897).
Cástulo Santana ¹³⁰	<i>Himno Hidalgo</i> , Para gran coro y orquesta.	Transcripción a mano.		AGN (1904).
Eduardo Trucco (música) (1862-1940) ¹³¹ Lic. Leonardo S. Viramontes (letra)	<i>Gran Himno Triunfal Benito Juárez</i> , Op.10, para Canto y Piano.	Wagner y Levien Sucs, 1908. [276]		AGN.
Coros escolares				
J. Alejandri (1842-1908) ¹³²	<i>¡A la Patria!</i> , n. 10, [en] “Diez	Wagner y Levien Sucs. [1160]		AGN (1902).

¹²⁹ Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, vol. 1..., *op. cit.*, p. 151.

¹³⁰ En este caso no se encontró información sobre la obra, solamente se sabe que el compositor era originario de Guadalajara y fue ganador de la medalla de plata del Certamen Universal de San Luis, Missouri, el día 16 de marzo de 1907. Diario *The Mexican Herald*, núm. 17, vol. 24, Domingo 17 de marzo de 1907, p. 3.

¹³¹ Fernando Carrasco Vázquez, *Vicente Mañas Orihuel. Aproximaciones a su vida y obra...*, *op. cit.*, p. 84.

¹³² Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, vol. 1..., *op. cit.*, p. 49.

	Coros, 3era Colección”.			
J. Alejandri	<i>La Bandera Mexicana</i> , n. 9, [en] “Diez Coros, 3era colección”.	Wagner y Levien Suc. [1159]		AGN (1902).
Julio Bertman ¹³³ (Música) y Salvador Sifuentes (letra)	<i>La Enseña de la Patria</i> , “Coro Patriótico Escolar, con música de la célebre marcha <i>Zacatecas</i> de Genaro Codina. Cantado con extraordinario éxito en varias fiestas patrióticas y escolares”.	H. Nagel Sucesores. [1240]	“Al C. Gral. PORFIRIO DÍAZ, Presidente de la República Mexicana”.	AGN (1897).
Gustavo E. Campa (música) (1863-1934) ¹³⁴ , Lic. Juan n. Cordero (letra).	<i>Oh mi país! (oh mon pays)</i> , n. 6, [en] “Doce cantos corales á 1,2,3 y 4 voces (douze cantiques à 1,2,3 & 4 voix) Para uso de las escuelas primarias y normales, (A l’usage des écoles Primaires et Normales) 1era serie, Versión rítmica del original francés”.	Wagner y Levien Suc. [114]		AGN (1897).

¹³³ En este caso solamente se ha podido encontrar que el compositor estuvo activo probablemente a finales del siglo XIX y principios del XX. Pues se halló en el periódico *El Diario* una reseña de su autoría titulada “Eduardo Gariel y la vulgarización de la música”, la cual aborda la importancia de la educación musical en México y la labor docente del maestro Gariel. *El Diario, periódico independiente*, núm. 410, vol. 4, Miércoles 27 de noviembre de 1907, p. 8.

¹³⁴ Robert Stevenson, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, vol. 2..., op. cit..., p.963.

Eduardo Castillo Espinosa	<i>La bandera nacional</i> , n. 5, [en] “Colección de seis cantos escolares”.	Wagner y Levien Sucs, 1900. [1111e]	“A mi hermana Srita. Profesora, AURORA CASTILLO”.	AGN.
José Cerbón (siglos XIX-XX) ¹³⁵	<i>Invocación a Hidalgo</i> , n. 1, [en] “Cantos corales para uso de las escuelas oficiales, 2nda colección”.	J.R. Garrido y Hno. (1901) ¹³⁶	“Testimonio de respetuoso afecto al Sr. Ing. MIGUEL F. MARTÍNEZ, DIRECTOR Gral. de INSTRUCCIÓN PRIMARIA”.	AGN.
José Cerbón	<i>Coro Guerrero</i> , n. 5, [en] “Cantos corales para uso de las escuelas oficiales, 2nda colección”.	J.R. Garrido y Hno. (1901) ¹³⁷		AGN.
Vicente Mañas (música) (1858-1931) ¹³⁸ , Manuel Caballero (letra)	<i>Patria</i> , n. 10, [en] “15 coros Infantiles, arreglados para una ó dos voces con acompañamiento para piano”.	Wagner y Levien Sucs. [1191]	“A mis discípulos Pilar y Remigio Noriega”.	AGN (1902).

Acerca de los títulos de las obras

El discurso cívico liberal y los textos de historia patria publicados por intelectuales de la época durante el régimen de Díaz, se apoyaron en manifestaciones artísticas que

¹³⁵ Carmen Sordo Sodi, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3..., *op. cit.*, p. 483.

¹³⁶ Se sabe de esta fecha debido a que el Ing. Miguel F. Martínez, fungió como Secretario de Instrucción Pública y Director de Instrucción Primaria en 1901. *Diccionario Porrúa, de Historia, biografía y geografía de México*, México, Porrúa, 1995, pp. 1781-1782.

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ Fernando Carrasco Vázquez, *Vicente Mañas Orihuel. Aproximaciones a su vida y obra...*, *op. cit.*, p. 168.

complementaron el discurso escrito, facilitando la creación de un imaginario colectivo basado en elementos que componen la historia nacional: héroes, batallas, victorias y derrotas que le dieron forma a esta historia.¹³⁹

Dos elementos que he seleccionado como muestras representativas de este discurso, son los títulos y las dedicatorias, los cuales se relacionan con ideas y valores de exaltación a la patria anteriormente mencionados. Podemos observar que una parte significativa de los títulos de este corpus aluden a personajes históricos como: Cuauhtémoc, Hidalgo, Morelos y Benito Juárez de quienes durante el porfiriato se enalteció su papel como próceres de la patria. La revaloración del pasado prehispánico se hace presente en este repertorio con la obra de Francisco de Paula Lemus, *Cuahutemoc* gobernante mexica a quien se le consideró durante la segunda mitad del siglo XIX como uno de los primeros defensores de la patria mexicana y el último gran señor de la antigua nación indígena (fig. 3).¹⁴⁰

Los personajes de la Independencia se mantuvieron como aquellos representantes de la principal gesta heroica del discurso historiográfico liberal y porfirista, aunque de acuerdo con el historiador Omar González la figura de Hidalgo fue la que más difusión tuvo durante este periodo, a través de la emisión de monedas y billetes con su imagen, la edificación de monumentos, composiciones musicales, entre otras manifestaciones. Todo ello colocaría a Hidalgo como el padre de la patria y representante de los ideales liberales. De acuerdo con el autor, Hidalgo “era un héroe fabricado bajo la ideología de los gobiernos liberales, quienes recurrieron a su figura como medio legitimador y modelo de vida para la sociedad que el liberalismo trataba de crear. De esta forma, continuó configurándose la imagen de un Hidalgo laico, republicano y liberal”.¹⁴¹ Asimismo, Díaz utilizaba este discurso para hermanarse con el héroe, Hidalgo como el libertador y Díaz como el pacificador (figs. 4 y 5).

Otro personaje representante del discurso liberal y que se encuentra presente en tres títulos del corpus fue Juárez. Fue concebido por Sierra como el otro padre de la patria, un

¹³⁹ Omar González Salinas, *Miguel Hidalgo en los relatos de la nación. Del patriotismo criollo al nacionalismo posrevolucionario*, Tesis de Maestría, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 2014, p. 90.

¹⁴⁰ Enrique Florescano (coord.), *Imágenes de la patria...*, op. cit., pp.190-191.

¹⁴¹ Omar González Salinas, *Miguel Hidalgo en los relatos de la nación. Del patriotismo criollo al nacionalismo posrevolucionario...*, op. cit., p. 93.

hombre de gobierno que reformó al país para conducirlo al progreso y como aquel héroe de la segunda independencia que le pondría fin a las invasiones extranjeras.¹⁴² Juárez sería visto por los liberales como un ejemplo de ciudadano volcado en su patria (fig. 6).

A la par de este personaje la referencia a Porfirio Díaz es recurrente: cuatro de las cincuenta y siete obras llevan en su título el nombre del General y seis están dedicadas a él. Hay que recordar que Díaz fue considerado héroe nacional al derrotar a las tropas del general francés Bazaine en la ciudad de Puebla el 2 de abril de 1867 y es uno de los personajes ejes de la historia política decimonónica. Considerado también por intelectuales de la época como el “segundo Hidalgo”, Díaz se asumía a sí mismo como el genio pacificador y como uno de los héroes nacionales que tuvo un papel fundamental para la configuración nacional.

Las crónicas de sus hazañas y la admiración hacia su persona se hacen presentes en diarios de la época, tal y como lo ilustra la siguiente nota:

[Díaz es el] soldado de la Reforma, del caudillo de la independencia y del Magistrado inteligente y probo que, al consolidar la paz sobre la base indestructible de la ley, ha impulsado enérgicamente á la Nación por la vía del progreso [...].

La vida militar del eminente ciudadano que hoy rige los destinos de la patria, es conocida de todos, porque está íntimamente ligada con los sucesos más notables de nuestra historia contemporánea. [...] Es natural, por lo tanto, que la vida de un guerrero que ha sido consagrada constantemente y durante tan largo transcurso de tiempo á las luchas en defensa de la Patria, de la Libertad y del Progreso, y que ha sido ilustrada con proezas singulares y con espléndidas victorias, forme una de las páginas más brillantes de las glorias nacionales.¹⁴³

La presencia de tales personajes en los títulos de las piezas contribuyen a corroborar lo expuesto por el historiador Omar González cuando señala que la mención de Cuauhtémoc,

¹⁴² Cf. Sierra se refiere a Juárez como: “¡Gran padre de la patria, viste el triunfo de tu perseverancia, de tu obra, de tu fe; en ese triunfo te dejamos; en esa luz de apoteosis perdurará tu memoria! Tu vida posterior no fué, no indigna de tu gran época de luchador; hombre de gobierno, quisiste fundar una admiración y vencer para siempre los elementos de la guerra civil, por tus armas primero, luego por leyes de sabiduría y justicia; y trataste de levantar al pueblo mexicano, cuya substancia era tu raza, al grado superior a que tú habías ascendido, transformando, las condiciones del trabajo nacional, protegiendo las grandes empresas de progreso material; y a la plena conciencia de sí mismo, abriendo de par en par ante su camino las puertas de la escuela”. Justo Sierra, *Juárez, su obra y su tiempo*, México, Secretaría de Gobernación, 1993, pp. 417-418.

¹⁴³ Diario *El Siglo XIX*, núm. 110, año 55, martes 15 de septiembre de 1896, p. 1.

Miguel Hidalgo, Benito Juárez y Porfirio Díaz representaba un momento fundacional en cada uno de los capítulos de la historia legitimadora del régimen porfirista: Cuauhtémoc como uno de los representantes de ese pasado prehispánico que derivaría en nuestra nación; “Hidalgo resumiendo todo el movimiento insurgente, el liberalismo [de Juárez] como redención del México independiente y Díaz simbolizando el presente de estabilidad y progreso”.¹⁴⁴ No cabe duda que el culto a los héroes nacionales era una forma de propaganda política que contribuía no solo a la difusión del discurso liberal, sino también al culto de la figura presidencial (figs. 7 y 8).

La presencia de referentes patrióticos queda evidenciado en títulos como: *¡Patria Mía...!*, *¡Viva la patria!*, *Recuerdos á mi patria*, *Canto al Pueblo*, *Dios salve á la patria*, *Glorias Nacionales*, *Gloria á México*, entre otras. Estas piezas, destinadas a exaltar y reforzar los vínculos identitarios de la sociedad a través de ideas relacionadas con la unidad, libertad, soberanía e independencia, reflejaban los valores del ideario político liberal los que a su vez se expresaban mediante emblemas nacionales (figs. 9 y 10).

De acuerdo con el historiador José Ramón González Chávez, la bandera representa las nociones de legitimidad y defensa del territorio ante el enemigo, el escudo alude a la resistencia indígena ante la invasión española y el pasado prehispánico como símbolo del origen de la nación mexicana. La enseña nacional fue tomada, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, como el símbolo que apela a la unidad histórica de la nación y el emblema patrio que todo mexicano debe honrar y respetar.¹⁴⁵ Las referencias a este símbolo patrio queda reflejado en las piezas *La enseña de la Patria*, *La bandera mexicana*, *La gloriosa bandera* y *La bandera nacional* (fig. 11).

Otro elemento reconocido como un símbolo nacional, no oficial, pero directamente relacionado con la gesta más importante del discurso historiográfico liberal fue el “Esquilón de San José” o la campana de Dolores, que fue llevada a la Ciudad de México y colocada en el balcón central de Palacio Nacional el 14 de septiembre de 1896. Para la ceremonia de colocación, el compositor Ernesto Elorduy compuso la marcha titulada *La Campana de*

¹⁴⁴ Omar González Salinas, *Miguel Hidalgo en los relatos de la nación. Del patriotismo criollo al nacionalismo posrevolucionario...*, *op. cit.*, p. 102.

¹⁴⁵ José Ramón González Chávez, “Simbolismo de la bandera nacional en México”, en *Derecho y Cultura*, núm. 13, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas, pp. 141-142.

Independencia interpretada por las bandas de Ingenieros, Artillería y Caballería obteniendo una ovación generalizada y críticas favorables por parte de la prensa. Tras la ejecución de la pieza el Presidente Díaz pronunció las siguientes palabras:

[... la campana] vendrá a ser como el fonógrafo¹⁴⁶ que guarde la voz misma del Cura Hidalgo, convocando al pueblo mexicano a luchar por su libertad. Año por año la campana será tocada para recordar la estimada voz [de Hidalgo], y que el pueblo defenderá sus derechos de autonomía por ser digno de ella, recordando los inolvidables beneficios que le legaron su libertad y para proseguir su obra de regeneración, de la que fué glorioso prefacio la independencia Nacional.¹⁴⁷

Díaz fijaba en su discurso que la campana sería el instrumento que “... reproduciría los ecos de la lucha por la libertad y [...] evocaría la memoria de los héroes fundadores de la nación. El mandatario [...] resignificaba el tañido de la campana para exaltar su propia “obra de regeneración”, metáfora verbal que fue explotada por él y sus panegiristas en innumerables impresos y objetos en los que se equiparaba su imagen a la del “padre de la Patria””.¹⁴⁸ Tocar la campana de Dolores se convirtió para Díaz en la acción para personificar a Hidalgo y representarse también como uno de los pilares de la patria.

Hay que recordar que gran parte del discurso del régimen se basó en la filosofía positivista de Augusto Comte, adoptando el lema “Orden y progreso”,¹⁴⁹ acuñada por el filósofo francés. Esta corriente filosófica aglutinaba los principios del régimen, a través de

¹⁴⁶ El fonógrafo inventado por Thomas A. Edison en 1876 y quien Díaz grabara un mensaje dirigido al inventor en 1909, es equiparado con el “Esquilón de San José”, como aquellos objetos capaces de perpetuar la voz de los seres queridos y en el caso de la campana, inmortalizar el grito de independencia con el que Hidalgo diera inicio a la lucha por la libertad y soberanía de los mexicanos.

¹⁴⁷ *El Monitor Republicano*, núm. 222, año 46, martes 15 de septiembre de 1896, p. 2.

¹⁴⁸ Alfonso Alcocer, citado en Carmen Nava e Isabel Fernández, *La campana de Dolores en el imaginario patriótico*, México, UAM-University of Nottingham, 2003, p. 19.

<http://www.agn.gob.mx/menuprincipal/archivistica/reuniones/2008/rna/pdf/m1_02.pdf> [consulta: 13 de septiembre de 2015]

¹⁴⁹ Cf. “El progreso debe ser considerado simplemente como el desarrollo del orden; el orden de la naturaleza implica necesariamente el germen de todo progreso positivo. El progreso, pues es esencialmente idéntico al orden, y debe ser considerado como la manifestación del orden”. Auguste Comte, citado en Elssié Núñez Carpizo, “El positivismo en México: impacto en la educación”, en *La Independencia de México a 200 años de su inicio. Pensamiento social y jurídico*, México, UNAM-Facultad de Derecho, 2010, p. 372.

los cuales se obtendría la estabilidad política, el crecimiento económico y la pacificación del país.¹⁵⁰ Obras tituladas como *Unión y Progreso* y *La paz de México* aluden a los principios positivistas que Gabino Barreda y Justo Sierra introdujeron a los círculos intelectuales de aquellos momentos y a los programas de educación que desembocarían en la articulación de un discurso nacional (figs. 12 y 13). Sin embargo, los principios positivistas no solo estuvieron relacionados con la figura presidencial y el proyecto educativo. El ejército constituyó también parte de este discurso pues de acuerdo con la política del régimen los soldados debían ser primero “científicos” que militares.¹⁵¹ Gracias a la pacificación del país y al crecimiento económico obtenido durante este periodo se impulsó la organización y la profesionalización del ejército, lo que llevó a su posterior institucionalización, mejorando el nivel educativo de sus miembros y renovando así el prestigio e imagen del mismo.¹⁵² Durante este periodo se crearon diversas Comisiones entre las que destacan; la Comisión Geográfica Exploradora, la Comisión de construcción de establecimientos militares, la Comisión del diseño y construcción de puentes y caminos, entre otras.¹⁵³ El ejército permanente, como se le llamaba a la sección donde se encontraban los soldados de mayor rango y preparación, pertenecían en su mayoría a estas comisiones y eran considerados por el régimen como aquella mano de obra capacitada que ayudaría a la modernización del país.

Además de la creación de todas estas comisiones, se establecieron la Escuela Naval militar, la Escuela Militar de Aspirantes y la Escuela Militar de Esgrima como muestras de esta política encaminada a la profesionalización y capacitación del ejército. Otro ejemplo fue el traslado del Colegio Militar a Chapultepec y el mejoramiento de su nivel académico, destacándose en la formación de distinguidos alumnos en los campos de Ingeniería, industria, finanzas, entre otros.¹⁵⁴ El Colegio proporcionaba a los jóvenes de clase media una educación

¹⁵⁰ Javier Garcíadiego, “El Porfiriato 1876-1911”, en Gisela von Wobeser (coord.) *Historia de México*, México, FCE, 2010, p. 214.

¹⁵¹ Alicia Hernández Chávez, “Origen y Ocaso del Ejército Porfiriano”, en *Historia Mexicana*, vol. XXXIX, núm. 1, México, COLMEX, 1989, p. 275.

¹⁵² Rafael Antonio Ruíz Torres, *Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920*. Tesis de Maestría, México, UAM-Iztapalapa, división CSH, 2002, pp. 183-184.

¹⁵³ Alicia Hernández Chávez, “Origen y Ocaso del Ejército Porfiriano”, en *Historia Mexicana...*, *op. cit.*, p. 275.

¹⁵⁴ *El Porfiriato*, México, SEDENA, 2014 <<http://www.sedena.gob.mx/conoce-la-sedena/antecedentes-historicos/ejercito-mexicano/el-porfiriato>> [consulta: 26 de septiembre, 2015].

de calidad y la posibilidad de un ascenso social y profesional. Asimismo, la importación de armamento de Europa y el apoyo a la invención tecnológica de la industria militar encabezada por el General Manuel Mondragón pondrían al país a la vanguardia armamentista sin tener una plena delantera en la cuestión económica como se sugería en aquella época. En este caso, doce títulos del corpus hacen referencia a militares destacados así como a cuerpos armados: *Colegio Militar, Ingenieros, Cadetes y Aspirantes, Honor al ejército, Primero de montada, Mondragón, Mi general, Manuel Mondragón, El veintitrés de infantería*, entre otros. Estos títulos muestran cómo el ámbito militar no solo se relacionaba con la modernidad, sino también con lo político, pues el ejército fungió un papel central en este aspecto durante casi todo el siglo XIX¹⁵⁵ (figs. 14 y 15).

Dedicatorias

Consideradas como expresiones de homenaje, agradecimiento o simpatía, encontramos que estas obras se encuentran vinculadas a las esferas del poder militar, político e incluso económico. Si bien, la mayoría de las obras del corpus están dirigidas a militares que combatieron en las diversas intervenciones extranjeras o que tuvieron una actuación destacada en el ámbito militar, también encontramos en menor medida obras dedicadas a maestros de música como Jorge Romero Malpica, Aurora Castillo y el compositor y pianista Melesio Morales. A profesionistas como el Ingeniero y arquitecto Luis G. de Anzorena y Agreda quien participará en los proyectos más destacados del régimen,¹⁵⁶ y a las señoritas como es la Polka-Paso doble de Genaro Codina dirigida al bello sexo mexicano (fig. 16). La importancia del estudio de las dedicatorias no solo radica en que estas obras podían ser una señal del avance técnico adquirido por las alumnas o un gesto de aprecio como lo propone Miranda.¹⁵⁷ También son consideradas, como un elemento que muestra el tipo de capital

¹⁵⁵ Luis Ignacio Sánchez Rojas, “La prensa y las armas nacionales: la visión del ejército mexicano en la opinión pública en 1900”, en *Letras Históricas*, núm. 3, México, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, 2010, p. 165.

¹⁵⁶ Eynar Rivera Valencia, *El desarrollo de la arquitectura histórico-monumental en la Ciudad de México 1877-1910*, Tesis de Doctorado, México, UAM-Iztapalapa, división CSH, 2012, p. 568.

¹⁵⁷ Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”..., *op. cit.*, pp. 61-65.

cultural y simbólico apropiado por las clases medias y altas de la sociedad decimonónica mexicana, reconociendo el prestigio o la trascendencia de aquellos personajes.

Como ya se mencionó anteriormente, las dedicatorias a militares y políticos son las que predominan en el corpus, pues de las cincuenta y siete piezas, veinticuatro están dedicadas a estos grupos. En el ámbito militar era común que durante este periodo los compositores, ya fueran militares o civiles, dedicaran estas piezas a miembros destacados del cuerpo armado a manera de reconocimiento o simplemente como muestra de respeto y admiración a su labor en la defensa de la patria. Lo anterior se ve reflejado en las marchas *Juárez* de Esteban Castillo, que la dedica a los alumnos del Colegio Militar en Chapultepec, y el compositor zacatecano Genaro Codina, con su obra *¡Viva México!* dirigida a los Jefes y Oficiales del Ejército Mexicano. Es importante destacar que la mayoría de las obras dedicadas a militares en este corpus fueron compuestas por músicos militares. Entre ellos destaca el Subdirector de la Banda de Artillería y prolífico compositor de música para piano de diversos géneros, Alfredo Pacheco, quien dedicó algunas piezas a diferentes batallones y secciones de la milicia, por ejemplo, la marcha *Primero de montada* dedicada al General Gilberto Luna y a los jefes y oficiales del Primer regimiento. Cuenta además con obras dedicadas a otros miembros del ejército de rango sobresaliente como la marcha *Manuel Mondragón*, dedicada al General Manuel Mondragón, quien contribuyó al desarrollo de armamento.¹⁵⁸ Para el Subsecretario de Guerra y Marina Ignacio Salamanca¹⁵⁹ escribió la marcha *Mi general* y para el Coronel Enrique Mondragón,¹⁶⁰ la marcha que lleva su apellido.

Uno de los más activos compositores de música militar, fue el duranguense Velino Miguel Preza, Director de la Banda de Policía, de Zapadores y del Batallón de Ingenieros,

¹⁵⁸ Cf. Destacado militar que desarrolló una gran variedad de armamento: un fusil y una carabina automáticos de 7 mm, llamados Porfirio Díaz, el cañón de 70 mm y el mortero de 80 mm, que llevan su nombre. Entre 1895 y 1901 fue Director de la Fábrica Nacional de Armas y de la Fundición Nacional de Artillería, estuvo a cargo de la comisión responsable de inspeccionar y recibir armamento en Francia en 1897 y el 10 de julio de 1900 fue nombrado agregado militar de la Legación de México en Francia. Mario Ramírez Rancaño, *El ejército federal, 1914, semblanzas biográficas*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales, 2012, pp. 463-465.

¹⁵⁹ María Espinoza Almada, *La propagación de la cultura científica a través de la sociedad astronómica de México (1910-1916)*. Tesis de Maestría, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 2010, p.83.

¹⁶⁰ Cf. Hermano de Manuel Mondragón y General de Brigada, fungió como director de la Fábrica Nacional de Pólvora y de la Escuela de Tiro entre los años de 1902 y 1908. Mario Ramírez Rancaño, *El ejército federal, 1914, semblanzas biográficas...*, op. cit., p.422.

quien dedicó a diferentes miembros del ejército piezas como la marcha *Colegio Militar* dirigida al Coronel Jefe del Batallón de Ingenieros Manuel M. Plata¹⁶¹ y al Coronel José Delgado miembro de la Comisión Geográfica Exploradora y renombrado ingeniero.¹⁶² De acuerdo con la historiadora Alicia Hernández, uno de los batallones más destacados y de mayor prestigio del ejército porfirista era el de ingenieros, pues además de ser la carrera más demandada en el Colegio Militar, este batallón se encargaba del diseño y construcción de obras públicas.¹⁶³

En el corpus podemos encontrar también músicos civiles que escriben sus obras para miembros del cuerpo armado como el citado compositor Genaro Codina con su marcha *¡Viva México!* dirigida a los Jefes y Oficiales del Ejército Mexicano; el maestro Francisco de Paula Lemus profesor piano del seminario de Morelia dedicó la marcha *Morelos* al General Francisco Ramírez¹⁶⁴ y Rafael Gascon Aquilué, un músico aragonés que llegó a México hacia 1895 y cuyos pasos dobles causaron sensación como fue el caso del paso doble militar *Honor al ejército* dedicado al General de División Francisco Velez,¹⁶⁵ estrenado la noche del 26 de mayo de 1896. Los numerosos títulos relacionados a las fuerzas armadas permiten exponer que este tema fue de trascendencia, por lo menos para las esferas altas del país, pues el

¹⁶¹ Cf. Destacado militar que sirvió en el batallón de Zapadores en 1876 y posteriormente al año siguiente se mudó al Distrito Federal, donde se integró al Cuerpo de Ingenieros, participando en la elaboración de cartas cartográficas de algunas entidades de la República. En 1897 fue electo diputado federal y de 1911 a 1913 fue jefe militar de Puebla, León, Chihuahua, etc. Al ser asesinado Madero se retiró a la vida privada negándose a participar en el gobierno huertista. *Diccionario Porrúa, de Historia, biografía y geografía de México*, México, Porrúa, 1995, p.2753.

¹⁶² Cf. Originario de Tepic, Nayarit, desde temprana edad ingresa al Colegio Militar, destacando en la plana mayor de ingenieros y participando con el Capitán Juan Villegas para la elaboración de una carta general de la República. Formó parte de la Comisión Geográfica Exploradora y se le nombró Inspector de teléfonos de la Secretaría de Guerra. Entre 1891 y 1892 fue Mayor de órdenes de la plaza de México y hacia 1911 se puso a las órdenes del Presidente Madero y posteriormente de Victoriano Huerta. *Ibid*, p. 1054.

¹⁶³ Alicia Hernández Chávez, *Origen y Ocaso del Ejército Porfiriano...op. cit.*, p. 278.

¹⁶⁴ Cf. Originario de San Miguel el Alto, Jalisco, participó en la Guerra de Reforma y de Intervención en Jalisco, Michoacán y Tamaulipas. Siguió a Porfirio Díaz en sus movimientos revolucionarios y fue comandante del cuerpo de Rurales y General de Brigada en 1902. *Diccionario Porrúa, de Historia, biografía y geografía de México...*, *op. cit.*, p. 2402.

¹⁶⁵ Cf. Nació en Jalapa, Veracruz y estudió en el colegio Militar de Chapultepec. Durante la Intervención norteamericana se unió a la Guardia Nacional de Orizaba e intervino en la defensa del puerto de Veracruz en 1847. Durante la Guerra de Reforma luchó a lado de los conservadores obteniendo el grado de General de Brigada y electo gobernador de Guanajuato en 1859. Luchó contra los franceses y el Imperio de Maximiliano, y a partir de 1869 ocupó varios cargos como gobernador del Distrito Federal y posteriormente diputado federal de Coalcomá, Uruapán, Apatzingán y Maravatío, Michoacán. *Ibid*, p.3701.

instituto armado representaba un sinónimo de progreso y bienestar social, de acuerdo con los principios positivistas con los que se regía el gobierno de Díaz.

También se comprueba en las dedicatorias la presencia de miembros de las altas esferas políticas, empezando por el Presidente Díaz y algunos miembros de su gabinete como: Don Emilio Pimentel,¹⁶⁶ Gobernador del estado de Oaxaca en donde la fecha que se inscribe en la portada coincide con su elección, al General Jesús Aréchiga quien combatiera en la Intervención francesa y electo gobernador de Zacatecas en 1887,¹⁶⁷ el Licenciado Don Olegario Molina,¹⁶⁸ Gobernador del estado de Yucatán desde 1902 a 1910 (fig. 17) y el Gobernador del Estado de México Vicente Villada. También se encuentran funcionarios públicos, como el diputado de Michoacán, el General de División Francisco Velez, el Secretario de Estado y del departamento de Gobernación, el General Don Manuel Gonzáles Cosío,¹⁶⁹ y el Ingeniero y pedagogo Miguel F. Martínez, Secretario de Instrucción Pública y Director de Instrucción Primaria en 1901.¹⁷⁰

¹⁶⁶ Cf. Nacido en Tlaxiaco Oaxaca, estudió leyes en la capital del estado y apenas recibido ocupó el puesto del General Luis Mier y Terán como Secretario de Gobierno de Oaxaca. Al terminar su periodo se dirigió a la Ciudad de México y fue electo diputado y nombrado después ministro de México en Argentina. El 1° de diciembre de 1902 fue electo gobernador de su estado natal y reelegido consecutivamente hasta 1911. *Diccionario Porrúa, de Historia, biografía y geografía de México...*, op. cit., p. 2279.

¹⁶⁷ Cf. Originario de Jalapa, comenzó su carrera militar en la Guardia Nacional de Zacatecas. Participó en la Guerra de Reforma y en la Intervención Francesa. En 1887 fue electo gobernador de su estado natal. *Ibid*, p. 172.

¹⁶⁸ Cf. Realizó una gran labor educativa tanto en la cuestión legislativa como en la práctica, pues a partir de 1860, comenzó por fundar una sociedad llamada “La juventud”, con el fin de establecer escuelas dominicales para obreros y adultos. Durante la Intervención Francesa combatió a lado del Gral. Manuel Cepeda Peraza quien expulsó a las tropas imperialistas del estado de Yucatán en 1867. Ayudó a la fundación del “Instituto Literario de Yucatán” y el 1° de febrero 1902 obtuvo la gubernatura del estado. Durante su gobierno expidió el código civil y el de procedimientos civiles, reorganizó el ministerio público, mejoró la educación normal y construyó varias escuelas. Fue reelecto y a la segunda toma de posesión asistió al presidente Díaz como Ministro de Fomento. En 1910 tras iniciarse el movimiento revolucionario emigró a Cuba donde murió en 1925. *Ibid*, pp.2305-2306.

¹⁶⁹ Nicolás Mariscal (coord.), *El arte y la ciencia*, núm. 5, México, Estampa de Jesús María 4, año VII, 1905, p. 113.

¹⁷⁰ Cf. Nacido de Monterrey, Nuevo León, comenzó a partir de 1881 una destacada labor educativa como Director de la Escuela Normal de Profesores e Inspectores de las Escuelas Primarias de Monterrey. Fundó el periódico *La Escuela Primaria* e introdujo nuevas ideas pedagógicas al sistema educativo. En 1901 fungió como Director de Instrucción Primaria y formó parte del Consejo Nacional de Educación Pública. Al año siguiente fue nombrado como Presidente de la Academia de Profesores de México y junto con Enrique Rébsamen elaboró el Proyecto de Ley de Enseñanza Primaria Superior del Distrito Federal. *Diccionario Porrúa, de Historia, biografía y geografía de México...*, op. cit., pp. 1781-1782.

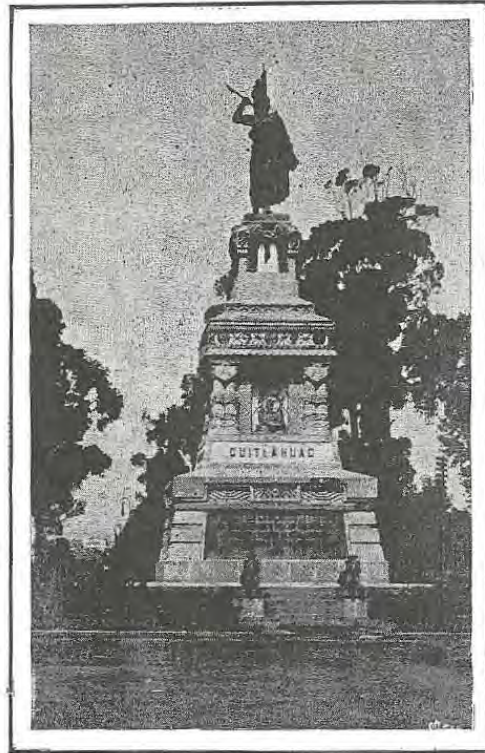
Es necesario señalar que en las dedicatorias no solo encontramos personajes de la vida política nacional, sino también de la internacional. La marcha *two-step* titulada *Chapultepec*, dedicada al Secretario de Estado y Guerra de Estados Unidos Elihu Root, quien visitó México en octubre de 1907, se podría explicar como un guiño a la célebre visita enmarcada en las políticas de reconciliación con la unión americana que impulsaba el gobierno, con el propósito de mejorar las relaciones diplomáticas y económicas con Estados Unidos. Debido a que la obra está fechada en el mismo año de la visita de este diplomático, es probable que estuviera relacionada con la celebración del *Memorial Day* llevada a cabo el 30 de mayo de 1907 con el embajador de Estados Unidos en el Castillo de Chapultepec. En esta ceremonia no sólo se conmemoró a todos los soldados norteamericanos muertos en batalla, también los miembros residentes del ejército mexicano honraron a los cadetes que en 1848 sacrificaron su vida en la batalla de Chapultepec.¹⁷¹

Las dedicatorias, además de ser una expresión de simpatía u homenaje, también pueden ser interpretadas como un indicador de un determinado capital cultural que se posee en un campo social dado, pues como plantea Bourdieu, no existe práctica más enclasante que la frecuentación de conciertos o la práctica de un instrumento musical "noble", es decir, la exhibición de "cultura musical", que evidencia los gustos y las preferencias de un grupo y determina quiénes pueden ser sus integrantes.¹⁷² En este sentido, la elección de ciertos títulos y géneros musicales ligados a las modas europeas, como en este repertorio, constituyeron un indicador del tipo de capital cultural apropiado por determinados grupos sociales, en este caso clases medias y altas, las más familiarizadas con este tipo de expresiones musicales. Del mismo modo, podemos decir que este repertorio constituyó un medio de vinculación y difusión de ideales patrios, ya que eran precisamente estas clases las que componían, consumían y reproducían este repertorio.

¹⁷¹ Claude Dumas, *Justo Sierra y el México de su tiempo (1848-1912)*, vol. 1, trad. Carlos Ortega, México, UNAM, 1992, pp. 303-305.

¹⁷² Pierre Bourdieu, *La distinción, criterio y bases sociales del gusto...*, *op. cit.*, p. 16.

“Cuahutemoc”



WALS DE SALON

POR

Francisco de P. Lemus.

Obra 43.

Propiedad registrada.

Copy righted, by Autor. — Feb. 19 de 1897.

Morelia, Michoacán.

Tip. “El Amigo de los Niños.”



Fig. 3 Wals de Salón, *Cuahutemoc*, Francisco de Paula Lemus, C.P.

Homenaje
Al Padre de la Independencia.

LA AURORA
TOMO 17
ENTRADA
9 11

FR

¡HIDALGO! VALS

Por el
AURELIO



Doctor
PADILLA

Quien respetuosamente lo dedica á los
Honorables Miembros del 2º Congreso Médico Pan-Americano.

Propiedad de los Editores para todos los países
Depositado conforme á la ley.
Gran Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos
A. WAGNER Y LEVIEN Suc^o
Fábrica de Pianos, Zuleta N^o 14 MÉXICO, 11^a Calle de San Francisco N^o 11
LEIPZIG, FRIEDRICH HOFMEISTER

Fig. 4 Vals, ¡Hidalgo! op. 5, Aurelio Padilla, CNM.

332

NOCHE DE LA INDEPENDENCIA

Marcha
DEDICADA A MI PROFESOR
Jorge Romero
MALPICA

POR
CONCEPCION MANRIQUE DE LARA Y RAMOS.

Propiedad de los Editores para todos los paises. Depositado conforme a la Ley
 GRAN REPERTORIO DE MUSICA Y ALMACEN DE INSTRUMENTOS
A. WAGNER Y LEVIEN SUCS.
 Avenida San Francisco núm. 35. MEXICO, Apartado 353.
 PUEBLA. GUADALAJARA. MONTERREY.
Copyright by Jax. W. Stern & Co., New York. British rights reserved

NO. 3557
ART. 1709
TIR. 112 DE A. WAGNER Y LEVIEN SUCS.

Fig. 5 Marcha, *Noche de la Independencia*, Concepción Manrique de Lara y Ramos, AGN.

**Himno Triunfal
Benito Juárez**

para
Canto
y Piano

por
Eduardo Trucco
Op. 10.

PROPIEDAD DE LOS EDITORES PARA TODOS LOS PAISES.
DEPOSITADO CONFORME A LA LEY.

De venta únicamente en los Grandes Repertorios de Música de
A. WAGNER Y LEVIEN SUCS.
2ª Calle de San Francisco II.- MEXICO.- Apartado 353.
PUEBLA · GUADALAJARA · MONTERREY.
FRIEDRICH HOFMEISTER, LEIPZIG.

Copyright, 1908, by JOS. W. STERN & Co, New York

Estampado musical de C. F. Kahle, G. M. & H. Leipzig

4824

15 ABR 1909

Fig. 6 *Gran Himno Triunfal Benito Juárez op. 10 para canto y piano*, Eduardo Trucco (música), Lic. Leonardo S. Viramontes (letra), AGN.

927.

Al distinguido Patriota
C. Gra. PORFIRIO DIAZ
 Presidente de la República Mexicana
 en su día onomástico.



PORFIRIO DIAZ

MARCHA MILITAR.

PARA



PIANO

3150.

FOR

Genaro Codina

Propiedad de los Editores
H. NAGEL SUCESTORES.
 Gran Repertorio de Música e Instrumentos de todas clases.
 ALMACEN DE PIANOS.
 5. Calle de la Palma 5.
 MEXICO.
 Depositado conforme a la ley.

LIBRO GENERAL Y PUBLICO DE MEXICO
 24 SET. 97

H. NAGEL SUCESTORES
 5 CALLE DE LA PALMA 5

Fig. 7 Marcha militar para piano, *Porfirio Díaz*, Genaro Codina, AGN.



Fig. 8 *Marcha Guerrera*, María Garfias, AAO.



Fig. 9 Marcha Militar para piano, ¡Patria Mía! op. 59, Genaro Codina, AGN.



Fig. 10 Himno Patriótico, ¡Gloria à México!, reducción para canto y piano, Rafael Gascon (música), José Casas (letra), AGN.

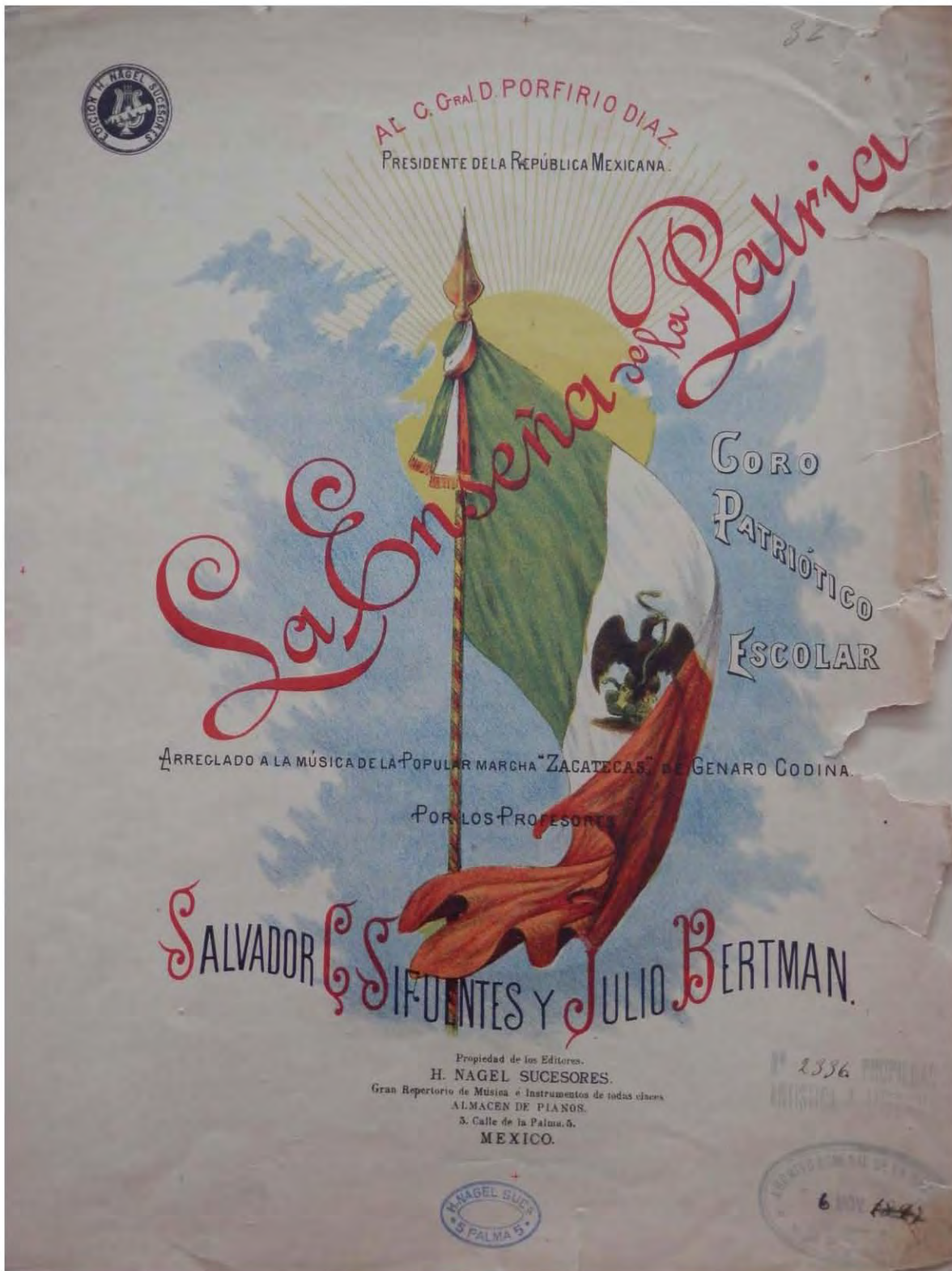


Fig. 11 Coro Patriótico Escolar, *La Enseña de la Patria*, Julio Bertman (música) y Salvador Sifuentes (letra), AGN.



Fig. 12 Polka Paso Doble, *Unión y Progreso*, Abundio Martínez, AGN.

Homenaje de Respeto á la Estimable
SEÑORA MARIA GARAY DE CHOUSAL

La Paz de México

para
PIANO
por

Polka
PASO=DOBLE

ABUNDIO
MARTINEZ.

E. HEUER & CO
SUCESOR
(Enrique Heuer)

MEXICO,
Calle Alcaiceria 27

Gran Repertorio de Música y Grandes Almacenes de Piano

Just. Off. de Breitkopf & Härtel Leipzig

Fig. 13 Polka Paso-Doble para piano, *La paz de México*, Abundio Martínez, AGN.

32-1-50

3150. PROPIEDAD

EDICION DE

Ingenieros.

MARCHA

DEDICADA AL
Sr.
General Coronel
Don
José Delgado
Y al Batallón
de su digno mando

POR

Velino M. Preza.

Propiedad de los Editores.

H. NAGEL SUCEORES
Gran Repertorio de Musica e Instrumentos de todas clases.
ALMACEN DE PIANOS.
3. Calle de la Palma 3.
MEXICO
Depositado conforme a la ley
LITOS DE DIAZ DE LEON SUCE.

H. NAGEL SUCEORES
PALMA 3.

Fig. 14 Marcha, *Ingenieros*, Velino M. Preza, AGN.

Al General Coronel José del Batallón de Ingenieros
MANUEL M. PLATA.

№ 3158 PROPIEDAD
 ARTISTICA Y LITERARIA




Colegio Militar



MARCHA

PARA PIANO

POR

VELINO M. PREZA

Director de la música del Batallón de Ingenieros.



Propiedad de los Editores
H. NAGEL SUCESORES.
 Gran Repertorio de Música e Instrumentos de todas clases.
 ALMACEN DE PIANOS.
 5. Calle de la Palma 5.
 MEXICO.
 Depositado conforme a la ley.

Fig. 15 Marcha para piano, *Colegio Militar*, Velino M. Preza, AGN.

Al bello sexo Mexicano.

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN
20 MAR. 1908
MEXICO

MÉXICO

POLKA

PASO-DOBLE

para PIANO por

GENARO CODINA

Propiedad de los Editores para todos los países. Depositado conforme a la ley.
Gran Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos.
A. Wagner y Levien Sues. Mexico.
27 Calle de San Francisco N° 11. Fabrica de Pianos, Zuleta N° 13 y 14.
PUEBLA. GUADALAJARA.
Leipzig, Friedrich Hofmeister

Fig. 16, Polka-Paso doble para piano, México, Genaro Codina, AGN.

HOMENAJE
A MERIDA.
TWO STEP
MARCHA

PARA
Piano

Respetuosamente dedicado
A LOS SEÑORES:
Lic. Don Olegario Molina
Gobernador del Estado.
Don Agustín L. Peón
Presidente del Ayuntamiento.
Don Rafael Peón L.
Don Delfín Canton.
Don Agustín Vales Castillo
Jefe Político de Mérida.
Don Manuel Peón Zetina.
Don Eulalio Casares.
Don Elías Espinosa.

Por
VELINO
M. PREZA

Precio 15 cts. neto.

Propiedad del Autor

De venta únicamente en los Grandes Repertorios de Música de
A. WAGNER Y LEVIÉN SUCS.
 México: Puebla, Guadalajara, Monterrey.

b.p. 1514 P

57790

Fig. 17 Marcha *Two Step* para piano, *Homenaje a Mérida*, Velino M. Preza, CNM.

Capítulo III

Análisis musical

Marchas

La forma musical predominante en el repertorio seleccionado son las marchas: treinta y siete de un total de cincuenta y siete piezas, es decir, que el 65% de esta muestra recogida a partir de la consulta a los citados repositorios pertenecen a esta forma. De acuerdo con Norman E. Smith, las marchas constituyen una de las expresiones musicales más empleadas para la exaltación y difusión de valores patrios, y son un vehículo esencial para homenajear a gobernantes y personajes memorables que lucharon por su nación. Si bien las marchas en su raíz europea datan de la época de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), con el transcurrir del tiempo se fueron adaptando al estilo musical de cada época y lugar, y pueden hallarse elementos que persisten y son comunes a éstas. El carácter marcial, ritmo regular que se repite a lo largo de la pieza, la estructura y frases muy bien definidas con una armonía sencilla y las melodías no pretenciosas, pero memorables,¹⁷³ son características también presentes en las marchas objeto de este estudio.

El carácter marcial de la mayoría de las piezas está dado por el pulso bien marcado de los compases de 2/4 y 4/4. En algunas obras se puede apreciar el uso de instrumentos de viento-metal y percusión que acompañan al piano como: clarín o bugle,¹⁷⁴ trompeta,¹⁷⁵

¹⁷³ Norman E. Smith, *March Music Notes*, Louisiana, Lake Charles, Program Note Press, 1986, p. 125, en Stephen L. Rhodes, "The Glorious March" en *A History of the Wind Band*, Nashville, Lipscomb University, 2007, <http://www.lipscomb.edu/windbandhistory/rhodeswindband_10_gloriousmarch.htm#characteristics> [consulta: 15 de febrero, 2015].

¹⁷⁴ Clarín (del latín *clarus*, francés *clairon*, *clairion*, *bugle*, inglés *bugle*, *horn*) es un instrumento de viento formado por un tubo cilíndrico de metal y que en algunas ocasiones está enrollado y provisto de pistones. De sonido agudo y penetrante, generalmente está afinado en las tonalidades de Do, Re Si bemol y Mi bemol. Su empleo se remite al ámbito militar, específicamente para la caballería. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. 8, 2002, p. 731.

¹⁷⁵ Trompeta (del francés *trompète*, *trompette*, *trumpet*, *tromba*, catalán *trompeta*, inglés *trumpet*) aerófono de metal, provisto de una boquilla semiesférica acoplada a un tubo de metal doblado en espiral y que termina en una forma acampanada denominado pabellón. Asimismo, tiene tres pistones que dirigen, alargan o acortan los sonidos. Este instrumento puede estar afinado en Si bemol, Do, Fa y La mayor. De acuerdo con Grove la trompeta empleada por el ejército durante el siglo XIX, recibía el nombre de *trompette d'ordenance*, afinada

trombón de pistones,¹⁷⁶ corneta¹⁷⁷ y bombardino barítono.¹⁷⁸ Todos ellos afinados en las tonalidades de Do, Sol, Re, La, Fa, Si bemol, Mi bemol y La bemol. Por lo que es probable, que el uso reiterado de estas tonalidades en el corpus, tenga una relación directa con aquellos instrumentos musicales usados en las bandas militares.

No obstante, también puede inferirse que el número reducido de alteraciones en estas obras; podría responder a que estaban pensadas en el ejecutante amateur, aunque en otros casos, se sujetaban a las exigencias -no siempre complacientes- de cada compositor. Pues como bien plantea Yael Bitrán este tipo de música "... se tocaba, se escuchaba, se enseñaba y se platicaba con diversos grados de aplicación y de éxito en un abanico que excedía ampliamente categorías de profesional o *amateur*".¹⁷⁹

Los recursos melódicos¹⁸⁰ de estas obras son muy similares a los empleados en las marchas europeas, el uso de cromatismos, resultado del movimiento melódico; escalas, apoyaturas, *acciaccaturas*, grupetos, arpeggios, notas de paso y trinos. Estos adornos intentan imprimir en la melodía una mayor expresión, vivacidad y contraste y permiten mostrar los

en Mi bemol y empleada principalmente en la infantería, así como en las bandas militares y de metal. Stanley Sadie (ed.) *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 25, London, Macmillan Publishers, 2001 p. 835.

¹⁷⁶ Trombón de pistones (del italiano, *trombone*) Instrumento de viento-metal caracterizado por tener un tubo cilíndrico de metal que se ensancha al final, al cual se le denomina campana o pabellón, este tubo se ensambla con una boquilla en forma de copa que determina el timbre del instrumento. También tiene un tubo en forma de "U", el cual se desliza para modificar la longitud del tubo y puede emitir diferentes sonidos. A diferencia de los trombones regulares, este instrumento tiene pistones con los cuales se pueden ejecutar trinos y otras variaciones en los sonidos. Afinado en Si bemol, los trombones de pistones fueron empleados por las bandas militares y de metal durante la segunda mitad del siglo XIX. Alison Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, México, FCE, 2008, p. 1534.

¹⁷⁷ Corneta (del francés, *cornet à bouquin*, inglés, *cornet*, italiano, *cornetto*) Instrumento de viento-metal que se parece a la trompeta pero de menor tamaño, tiene una boquilla en forma de copa y al igual que las trompetas y trombones tiene un tubo de metal que se ensancha al final llamado pabellón, está afinada en Do, La, Mi bemol y Si bemol. A pesar de que puede ser ejecutada con mayor agilidad que la trompeta, su sonido es menos brillante y frecuentemente era utilizada en la infantería. Christine Ammer, *Dictionary of music*, New York, The facts on file inc., 2004, p. 93.

¹⁷⁸ Bombardino barítono (del francés *basse en si bemol*, inglés, *euphonium*, italiano *Bombardino*) instrumento de viento-metal con tres o cuatro pistones o cilindros, con una tubería cónica que produce sonidos graves y se encuentra afinado en Si bemol. Es considerado como uno de los solistas más importantes en las bandas militares y en las de metal, ya que frecuentemente puede interpretar la línea melódica en el *trio* o la segunda parte de una marcha, o bien la parte solista de una obra vocal en una transcripción para banda. Alison Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, op. cit...p. 559.

¹⁷⁹ Yael Bitrán, "La buena educación, la finura y el talento"...op cit., p. 114.

¹⁸⁰ Por recursos melódicos se entienden todos aquellos elementos que enriquecen la melodía tales como arpeggios, escalas, cromatismos, apoyaturas, *acciaccaturas*, notas de paso y bordados superiores e inferiores, etc.

recursos del compositor y las habilidades técnicas del ejecutante en relación con el grado de dificultad impuesta en la obra. Al característico acento marcial, se agregan los motivos rítmicos derivados de los toques militares, la implementación de otros instrumentos como el tambor, clarines, bombardinos barítonos y trompetas, así como las imitaciones idiomáticas y elementos programáticos que denotan cierta intencionalidad de parte del compositor por ilustrar una escena o evocar una sensación en donde se imprima este clima patriótico.

La presencia de patrones rítmicos que hacen referencia a estos toques militares constituye un rasgo común en algunas de las obras del corpus. Este tipo de órdenes resultan fundamentales en el campo de batalla y en la vida cotidiana de los soldados durante el acuartelamiento. Para la identificación de dichos toques se consultaron tres reglamentos. En primer lugar un manual de infantería ligera publicado en 1841: *Instrucción para la Infantería del Ejército Mexicano*. Este manual se destaca por la reducción de toques, ya que durante la primera mitad del siglo XIX resultaba un poco difícil la memorización de las órdenes, pues se daban a través de la combinación de dos o tres toques, iniciando siempre con el de “atención”.¹⁸¹ En este texto se proponen diez toques de maniobra y nueve de avisos, lo que facilita su comprensión y memorización de las órdenes.¹⁸² En este manual se pudo localizar el toque de “atención” que emplearon los compositores Ernesto Elorduy en la obra *La campana de independencia* y María Garfías en la *Marcha Guerrera*.

Los otros dos manuales son para la caballería y fueron publicado por la Secretaria de Guerra y Marina; del que data de 1899, se consultó en el primer volumen la definición de los toques de “atención”, “trote”, “fuego” y “enemigos”, mientras que del de 1910, conformado por dos tomos y un apéndice, se consultaron, en el primero de ellos, las definiciones del toque de “asamblea”, “marcha de honor”, “paso redoblado”, “paso veloz”, “retreta” y “toque de reunión”. A pesar de que en el apéndice de este manual están contenidos los textos musicales

¹⁸¹ Algunos de los toques que se encuentran en este reglamento son: “Atención y marcha: que marchen de frente, Atención y alto: que lo ejecuten, Atención y derecha: que ganen terreno a la derecha, Atención e izquierda: que ganen terreno a la izquierda, Atención y retreta: que se retiren, Atención y tres puntos altos: que rompan el fuego”. *Reglamento para el ejercicio y maniobras de la infantería, de orden superior*, México, Imprenta Imperial de D. Alejandro Valdés, 1821, pp. 1-3.

¹⁸² *Ibid*, p. 3.

de los sesenta y tres toques usados por la caballería, se requirieron ambos manuales para la definición de éstos.

A lo largo del siglo XIX los toques militares tuvieron variaciones que se relacionaron, en muchas ocasiones, con los gobiernos en turno. No fue hasta el régimen porfirista que éstos se reglamentaron formalmente, adaptándose a las necesidades del ejército mexicano y siguiendo las innovaciones militares de las grandes potencias europeas.¹⁸³

La identificación de diversos toques militares en varias obras del corpus, es una evidencia que confirma su carácter marcial y su relación con las ideas y valores del discurso patriótico desarrollado durante este periodo. Considero, por ello, que la presencia de este tipo de elementos es de gran importancia para definir las características de este subgénero musical, al que he denominado como Música Patriótica (MP).

A continuación se muestran los motivos rítmicos de los toques militares que he podido detectar en las marchas y otras piezas del corpus. Asimismo, se aprecian las diversas maneras de ejecución y el movimiento melódico de estas imitaciones, ya que en su mayoría encontramos la ejecución de arpeggios de acordes de tónica tal y como aparecen en el manual de 1910.

1. Atención

“Precederá á todo toque para que se atienda á lo que se manda”¹⁸⁴ (fig.18).



Fig. 18 Toque de Atención, *Instrucción para la Infantería del Ejército Mexicano*, 1841.

¹⁸³ Rafael Antonio Ruíz Torres, *Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920...op. cit.*, p. 125.

¹⁸⁴ *Reglamento para el ejercicio y maniobras de la caballería*, vol. 1, México, Secretaria de Guerra y Marina, 1899, p. 15.

Es un toque muy breve que lo podemos encontrar en la marcha Heroica, *La campana de independencia* de Ernesto Elorduy (compases 84 y 85, fig. 19), en donde el mismo compositor lo cita literalmente.

Fig. 19 Marcha Heroica, *La campana de independencia*, Ernesto Elorduy, cc. 84-85, AGN.

2. Asamblea

“Servirá para que la tropa que deba formar tome las armas. Es segundo toque para las revistas á pie”¹⁸⁵ (fig. 20).

Fig. 20 Toque de Asamblea, *Reglamento para el ejercicio y maniobras de la caballería*, apéndice, Secretaria de Guerra y Marina, 1910.

El motivo rítmico de los compases 6 al 8 de este toque lo podemos encontrar en la marcha *Independencia* de Eduardo Erzenguel (compases 51 y 52, fig. 21), ejecutado

¹⁰⁷ *Reglamento para el ejercicio y maniobras de la caballería*, vol. 1, 1910..., op. cit., p. 133.

en intervallos de tercera por ambas manos realizando un arpeggio del acorde de tónica al igual que en el toque.



Fig. 21 Marcha *Independencia*, Eduardo Erzenguel, cc. 51-52, AGN.

3. Marcha de honor

“Se usará para hacer honores á quien corresponda”¹⁸⁶ (fig. 22).



Fig. 22 Toque de Marcha de Honor, *Reglamento para el ejercicio y maniobras de la caballería*, apéndice, Secretaria de Guerra y Marina, 1910.

En la marcha *Two steps El Gran Presidente* de Miguel Lerdo de Tejada, este toque constituye el tema rítmico principal de la introducción, pues lo que sucede en los compases 1 al 6 (fig.23) se repite hasta comenzar la obra. En este caso, el toque es interpretado por la mano derecha realizando un arpeggio del acorde de tónica.

¹⁸⁶ *Idem.*

Tiempo de Marcha

1
Cornetas y Tambores

Fig. 23 *Marcha Two steps, El Gran Presidente*, Miguel Lerdo de Tejada, cc. 1-6, AGN.

4. Paso redoblado

“Se usará para tomar el paso que se indica. Es el primer toque para las revistas á pie”¹⁸⁷ (fig.24).

Allegro Moderato (M.M. ♩=120)

7 PASO REDOBLADO

Fig. 24 Toque de Paso Redoblado, *Reglamento para el ejercicio y maniobras de la caballería*, apéndice, Secretaria de Guerra y Marina, 1910.

El patrón rítmico de este toque que aparece en el primer compás, constituye el tema de la introducción de la marcha *Noche de independencia* de Concepción Manrique de Lara Ramos (compases 1- 4, fig. 25), ejecutado al unísono por ambas manos.

¹⁸⁷ *Idem.*

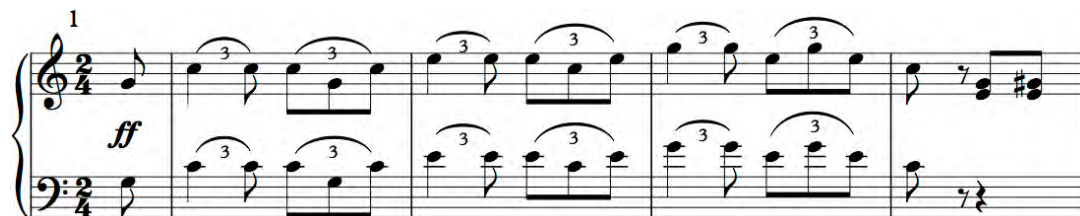


Fig. 25 Marcha *Noche de independencia*, Concepción Manrique de Lara Ramos, cc. 1-4, AGN.

5. Paso veloz

“La longitud del paso veloz es de 80 centímetros y su velocidad habitual de 170 [pasos] por minuto [...]. A la voz de paso veloz el soldado cargará el peso del cuerpo sobre la pierna derecha y llevará las manos á la altura de las caderas, los dedos cerrados y las uñas hacia adentro, los codos hacia atrás; á la voz de marchen llevará el pie izquierdo al frente, la pierna ligeramente doblada, la rodilla un poco levantada y sentará el pie izquierdo á 80 centímetros del derecho, ejecutando en seguida con el pie derecho lo que se ha prescrito para el izquierdo. Este movimiento se continuará así, llevando el peso del cuerpo sobre la pierna que se sienta en tierra y dejando á los brazos su movimiento de oscilación natural. Estando el soldado en marcha, á la voz de alto, juntará el pie que está atrás al lado del otro, dejando caer los brazos y tomará la posición del soldado á pie. El instructor indicará la cadencia del paso dando la voz de uno, cuando el pie izquierdo deba sentarse en tierra y la voz de dos, cuando sea el pie derecho. El paso veloz puede ejecutarse á diferentes grados de velocidad; en circunstancias urgentes, el compás de es[te] paso puede llevarse á 180 por minuto”.¹⁸⁸

En este caso el toque es empleado por completo (fig. 26).

¹⁸⁸ *Ibid*, pp. 31-32.

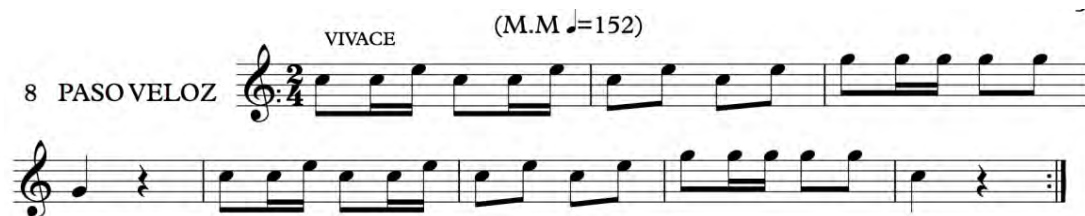


Fig. 26 Toque de Paso Veloz, *Reglamento para el ejercicio y maniobras de la caballería*, apéndice, Secretaria de Guerra y Marina, 1910.

Este motivo de ocho compases constituye la introducción de la marcha *En la campaña* de Abundio Martínez, en donde la mano izquierda en el registro grave, refuerza la última parte del motivo (fig. 27).



Fig. 27 Marcha *En la campaña*, Abundio Martínez, cc. 1-8, CNM.

6. Trote

“Se usará para que la tropa que esté marchando ó vaya á marchar á caballo, lo haga al aire del trote”¹⁸⁹ (fig. 28).

¹⁸⁹ *Reglamento para el ejercicio y maniobras de la caballería*, vol. 1, 1899..., *op. cit.*, p. 16.



Fig. 28 Toque de Trote, *Reglamento para el ejercicio y maniobras de la caballería*, apéndice, Secretaria de Guerra y Marina, 1910.

El motivo rítmico de los primeros cuatro compases de este toque se encuentran en la marcha *Salud y Fibra* de Alfredo Pacheco (compases 34-36, fig. 29), ejecutado al unísono por ambas manos.

32

Fig. 29 Marcha *Salud y Fibra*, Alfredo Pacheco, cc. 34-36, CNM.

7. Retreta

“Servirá para que se pase la última lista del día, el primer compás de ella indica media vuelta”¹⁹⁰ (fig. 30).

¹⁹⁰ *Reglamento para el ejercicio y maniobras de la caballería*, vol. 1, 1910..., *op. cit.*, p. 134.

17 RETRETA

Allegro Moderato (M.M. ♩=120)

Fig. 30 Toque de Retreta, *Reglamento para el ejercicio y maniobras de la caballería*, apéndice, Secretaria de Guerra y Marina, 1910.

En la marcha *Mi general* de Alfredo Pacheco podemos encontrar el motivo rítmico de los compases 5 y 6 de este toque, ejecutado por la mano derecha en los compases 17 y 18 de dicha obra (fig. 31).

13

Fig. 31 Marcha *Mi general*, Alfredo Pacheco, cc. 5-6, CNM.

8. Toque de reunión

“A la voz de *Reunión*, ó cuando se haga la señal correspondiente, ó se dé el toque de reunión, con el clarín ó el silbato, los soldados vendrán al paso veloz y por el camino más corto á formarse en fila detrás del instructor; el primero que llegue, se situará á dos pasos detrás de él, los otros se alinearán á la derecha ó á la izquierda del primero en un lugar cualquiera. Se deberá ejecutar á los soldados en la ejecución rápida de este movimiento y en cualquiera posición en que se encuentren”¹⁹¹ (fig. 32).

¹⁹¹ *Ibid*, p. 35.



Fig. 32 Toque de Reunión, *Reglamento para el ejercicio y maniobras de la caballería*, apéndice, Secretaria de Guerra y Marina, 1910.

El motivo rítmico de los compases 2 y 3 de este toque constituye el tema de la introducción de la marcha militar *¡Patria Mía...!* Op. 59 de Genaro Codina (compases 1-4, fig. 33) ejecutado en intervalos de tercera por ambas manos.



Fig. 33 Marcha militar *¡Patria Mía...!* Op. 59, Genaro Codina, cc. 1-4, AGN.

9. Fuego

“Indicará que debe comenzarse el fuego lento y con precisión. Si estando haciendo fuego se repite este toque, se indicará que se haga con mayor rapidez”¹⁹² (fig. 34).

¹⁹² *Reglamento para el ejercicio y maniobras de la caballería*, vol. 1, 1899..., *op. cit.*, p. 17.



Fig. 34 Toque de Fuego, *Reglamento para el ejercicio y maniobras de la caballería*, apéndice, Secretaria de Guerra y Marina, 1910.

Este motivo de ocho compases lo encontramos en la *Marcha Guerrera* de María Garfías, en los compases 44 al 50 ejecutado por la mano derecha. El toque es señalado literalmente por la compositora (fig. 35).

Fig. 35 *Marcha Guerrera*, María Garfías, cc. 44-50, AAO.

10. Enemigos

“Se usará cuando se quiera que la tropa persiga al enemigo en su retirada”¹⁹³ (fig. 36).

¹⁹³ *Ibid*, p. 18.

44 ENEMIGOS

Allegro (M.M. ♩=144)

Fig. 36 Toque de Enemigos, *Reglamento para el ejercicio y maniobras de la caballería*, apéndice, Secretaria de Guerra y Marina, 1910.

Este motivo de 12 compases lo encontramos señalado literalmente en la *Marcha Guerrera* de María Garfias, (compases 4-10, fig. 37), ejecutado por la mano derecha.

PIANO

1 Allegro Atención Enemigos

Fig. 37 *Marcha Guerrera*, María Garfias, cc. 4-10, AAO.

La estructura de las marchas consta generalmente de una introducción, desarrollo y *trío* con un *Da Capo* (Introducción- A- A' - B- B' - Trío (A-B) *D.C.*), aunque también podemos encontrar estructuras ternarias con una Introducción y un desarrollo (A- A' - B- B' - C - C'), no es tan utilizada como la anterior. Lo más común en estas marchas es el uso de un lenguaje armónico sencillo con progresiones como: I-IV-V-I, I-V-I, I-IV-I, etc. En ellas se hallan giros armónicos que pueden constituir en modulaciones preparadas en donde el paso de una sección a otra está dado por una cadencia, o bien podemos encontrar modulaciones abruptas en donde en cada sección hay un cambio de tonalidad, tal como ocurre, por ejemplo, en la marcha *Viva Porfirio Díaz* de Velino M. Preza: sección A en Do, sección B en Fa, sección B' en Si bemol, Trío en sol menor y parte B del trío en Mi bemol. En esta marcha el paso de la sección A, a la sección B es por medio de una escala descendente de Do mayor que termina

en la tónica, para posteriormente ascender cromáticamente a la nota re, sin embargo; en el transcurso de dicho fragmento armónicamente pasa de Do mayor a sol menor sin ninguna preparación, tal como se observa en los compases 20 al 21 (fig. 38).

Fig. 38 Marcha *Viva Porfirio Díaz*, Velino M. Preza, cc. 18- 24, CNM.

Otro ejemplo lo tenemos en la marcha *Cadetes y Aspirantes* de J. Serret (compases 36 y 37) donde de Fa mayor cambia abruptamente a Mi mayor (fig. 39). Alfredo Pacheco hace lo mismo en la marcha *Mi general* (compases 60 y 61) cuando pasa directamente del acorde de Sol mayor al acorde de Si mayor (fig. 40). Es una constante en numerosas marchas de este corpus el énfasis que se consigue en los cambios de sección por medio de modulaciones directas o sin preparación.

Fig. 39 Marcha *Cadetes y Aspirantes*, J. Serret, cc. 32-36, CNM.



Fig. 40 *Marcha Mi general*, Alfredo Pacheco, cc. 57-62, CNM.

Un elemento más en estas composiciones son las indicaciones que aparecen para el uso de instrumentos como el tambor, la trompeta, el clarín, bombardinos barítonos o alguno otro usado en el ejército con objeto de resaltar aún más el carácter marcial de la obra; los más empleados en las obras de este corpus son las cornetas, tambores, bombardinos barítonos y clarines.

Debido a que no cuentan con un registro amplio, estos instrumentos se limitan generalmente a tocar las notas del acorde de tónica y a reforzar el ritmo impuesto en el piano por ambas manos, tal y como se observa en la obra *Oaxaca* de Rafael Gascon (compases 1 al 5) donde las cornetas refuerzan la melodía principal (fig.41).

Fig. 41 *Marcha Oaxaca*, Rafael Gascon, cc. 1-5, CNM.

Entre otros casos el mismo instrumento puede alternar en la melodía del piano, como sucede *En la campaña* de Abundio Martínez (compases 9 al 14) donde las cornetas adlivitum [sic] están tocando el toque militar llamado “Marcha de honor” (fig. 42).



Fig. 42 Marcha *En la campaña*, Abundio Martínez, cc. 9 al 14, CNM.

Las imitaciones idiomáticas, en este contexto definidas como aquellas imitaciones de otros instrumentos a cargo del piano o la voz de los niños, se encuentran en piezas como *La campana de independencia* de Ernesto Elorduy, donde el piano emula el sonido de las campanas a través de *acciacaturas* que refuerzan la tónica del acorde de Sol mayor con séptima y la quinta del acorde de Do menor con séptima en los compases 74 al 80 (fig. 43). En la marcha fúnebre *Juárez* de Rafael Mena, encontramos que el piano imita el sonido de cañones con una separación abrupta del pedal que el mismo compositor señala en la obra (fig. 44).

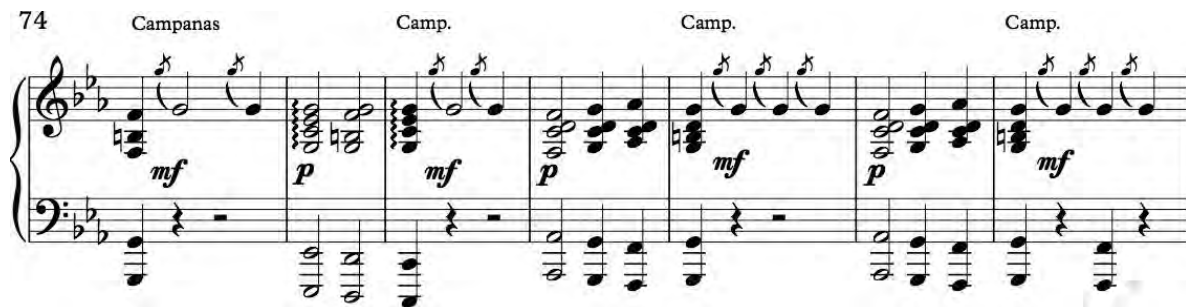


Fig. 43 Marcha *La campana de independencia*, Ernesto Elorduy, cc. 74-80, AGN.



Fig. 44 Marcha Fúnebre *Juárez*, Rafael Mena, cc. 28, AGN.

La presencia de pasajes programáticos, cuya principal característica es la transmisión de ideas o imágenes extra musicales a través del instrumento, representando en este caso escenarios históricos, lo podemos ver en la obra de Ernesto Elorduy. En los compases 84 al 86 tenemos el toque militar de atención donde el compositor escenifica la reunión del pueblo para levantarse en armas (fig. 45). En los compases 100 al 102 la mano derecha representa a través de octavas la voz de Hidalgo dirigiéndose al pueblo, elementos que están representando el levantamiento insurgente (fig. 46).

81 Camp.

Fig. 45 Marcha Heroica, *La campana de independencia*, Ernesto Elorduy, cc. 81-86, AGN.

99 Moderato Hidalgo habla al Pueblo

Camp. *f* *mf* *mf*

Fig. 46 Marcha Heroica, *La campana de independencia*, Ernesto Elorduy, cc. 99-102, AGN.

Fusiones, marcha-*two step*, marcha-paso doble y polka-paso doble

Dentro del repertorio se encuentran algunas fusiones como la marcha-*Two step*, marcha-paso doble y la polka-paso doble. Las primeras dos son marchas que, de acuerdo con Pauline Norton,¹⁹⁴ se podían combinar con una danza de salón llamada *two step*¹⁹⁵ cuya funcionalidad era específicamente la danza. Al igual que en las marchas encontramos en estas obras un carácter marcial que se consigue al incluir toques militares e imitaciones idiomáticas, tal como ocurre, por ejemplo, en la marcha *two step* de Francisco Bravo, *La gloriosa bandera* en donde el compositor utiliza el toque militar de “Asamblea” en el compás 38 (fig. 47) y los trémolos de los compases 87 al 90 asemejan redobles de tambores (fig. 48).

¹⁹⁴ Pauline Norton, “*Two-step*” en *Grove music online*, Oxford University Press, 2006, <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/68662>> [consulta: 3 de mayo, 2015]

¹⁹⁵ El *two step* es una danza que acompañaba a la marcha y al ragtime, nació en Estados Unidos hacia 1890 y se popularizó gracias a la marcha *Washington Post* de John Philip Sousa. Esta danza se caracterizaba porque los bailarines se podían mover a lo largo del salón y las parejas podían bailar ya sea de frente o el caballero también podía colocarse a espaldas de su acompañante deslizándose ligeramente por su lado izquierdo, levantando sus manos ligeramente. *Idem*.

Fig. 47 *Two step, La gloriosa bandera*, Francisco Bravo, cc.33-38, CNM.

Figura 48 *Two step, La gloriosa bandera*, Francisco Bravo, cc.84-94, CNM.

La presencia de otros instrumentos como cornetas y tambores los encontramos en esta marcha-*two step El Gran Presidente* de Miguel Lerdo de Tejada, en donde el toque de “Marcha de honor” es ejecutado por las cornetas y el piano en la mano derecha (fig. 49).

Tiempo de Marcha.

Cornetas y Tambores

Fig. 49 Marcha *Two step*, *El Gran Presidente*, Miguel Lerdo de Tejada, AGN.

Se incluyen también en este corpus marchas que se fusionan con la danza de paso doble, cuya principal característica, de acuerdo con Ramón Sobrino, es un baile de salón que retoma los toques militares de paso veloz y paso redoblado.¹⁹⁶ En este corpus hay cuatro marchas-paso doble, aunque dos de ellas no llevan implícito en el título “marcha-paso doble”. No obstante, por sus características estructurales y su carácter marcial pueden ser consideradas bajo esta forma. Las obras *Glorias Nacionales* y *Honor al ejército* de Rafael Gascon son pasos dobles militares cuya característica principal es el uso del toque de paso veloz y el acompañamiento de cornetas y tambores. En la obra, *Honor al ejército*, el compositor utiliza este patrón como tema de la introducción en los compases 1 al 8, y es ejecutado por la mano derecha (fig. 51).

¹⁹⁶ El paso doble tradicionalmente era interpretado por bandas militares para que los militares marcharan a un paso de 120 o 140 pasos por minuto, por lo que corresponde al ritmo de la marcha militar acelerada o de paso ligero y el paso redoblado reglamentario de la infantería, donde se dan 110 pasos por minuto. Ramón Sobrino, “Paso doble” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, Emilio Casares Rodicio (coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, p. 502.



Fig. 50 Toque de Paso Veloz, *Reglamento para el ejercicio y maniobras de la caballería*, apéndice, Secretaria de Guerra y Marina, 1910.

Rafael Gascon.

1 Marcial.

Fig. 51 Paso doble Militar *Honor al ejército*, Rafael Gascon, cc. 1-8, AGN.

En esta misma obra Gascon hace uso de cornetas en los compases 45 y 46 (fig. 52) y bombardinos barítonos en los compases 62 al 65 (fig. 53), ambos instrumentos refuerzan las notas del acorde de tónica.

43 Cornetas

Fig. 52 Paso doble Militar *Honor al ejército*, Rafael Gascon, cc. 43-48, AGN.

61 *Baritonos*

muy ligado y pp

The image shows a musical score for measures 61-66. The top staff is for Baritone (Baritonos) and the bottom two staves are for Piano. The piano part is marked 'muy ligado y pp' (very legato and pianissimo). The baritone part features a melodic line with slurs and ties.

Fig. 53 Paso doble Militar *Honor al ejército*, Rafael Gascon, cc. 61-66, AGN.

En el compás 93 (fig. 54) el compositor indica literalmente la orden de ataque, aunque el motivo no corresponde al toque, puede ser un elemento programático usado para remarcar aún más la marcialidad del pasaje.

91 *Cornetas*

ataque sf sff

The image shows a musical score for measures 91-96. The top staff is for Cornets (Cornetas) and the bottom two staves are for Piano. The piano part is marked 'sf' (sforzando) and 'sff' (sforzando fortissimo). The cornet part features a melodic line with slurs and ties, and the piano part has a rhythmic accompaniment with slurs and ties.

Fig. 54 Paso doble Militar *Honor al ejército*, Rafael Gascon, cc. 91-96, AGN.

Polka-paso doble

La polka es una danza popular originada en Bohemia hacia 1835 que se caracteriza por tener un compás de 2/4 o 4/4. Es similar a las marchas militares pero con un ritmo más lento, y constan, por lo general, de una breve introducción que prepara el inicio del tema, y de una coda. Sus melodías se estructuran en frases de ocho compases en modo mayor.¹⁹⁷ Al igual que las marchas, las polkas se podían combinar con la danza de paso doble. Caracterizadas

¹⁹⁷ Nadia Belem González Pío, *Historia social de la polka en México (1845-1910)*, <https://www.academia.edu/10039270/Historia_Social_de_la_Polka_en_M%C3%A9xico_1845-1910> [consulta: 30 de enero, 2015]

principalmente por la presencia del motivo rítmico del toque militar “paso veloz”, las polkas adquirirían cierto carácter marcial al combinarse con esta danza.

Este motivo rítmico lo encontramos en la introducción de la polka-paso doble de Abundio Martínez, *La paz de México*, que es ejecutado en intervalos de octava por ambas manos en los compases 1 y 2 (fig. 55).

The musical score for Piano, measures 1-6 of 'La paz de México' by Abundio Martínez, is in 2/4 time and B-flat major. The score shows a rhythmic motif in both hands, with dynamics *f*, *ff*, and *p*. A first ending bracket is above the first measure.

Fig. 55 Polka-Paso doble, *La paz de México*, Abundio Martínez, cc. 1-6, AGN.

Ese mismo motivo es utilizado por Genaro Codina en *México*, donde la mano izquierda debe marcar el primer tiempo firmemente para que se escuche el motivo principal de este toque (compases 45-46, fig. 56).

The musical score for Piano, measures 43-49 of 'México' by Genaro Codina, is in 2/4 time and D major. The score shows a rhythmic motif in both hands, with dynamics *ff* and *ben marcato il basso*. A first ending bracket is above measures 43-44.

Fig. 56 Polka-Paso doble, *México*, Genaro Codina, cc. 43-49, AGN.

Un ejemplo más lo tenemos en la obra *Unión y Progreso* de Abundio Martínez, la cual incluye el mismo motivo (compases 4-5) pero a diferencia de las otras polkas-pasos dobles, ésta se encuentra en un compás de 4/4 (fig. 57).

Fig. 57 Polka-Paso doble, *Unión y Progreso*, Abundio Martínez, cc. 1-6, AGN.

El uso del trombón de pistones aparece en esta misma polka en la que Abundio Martínez escribe seisillos que refuerzan las notas del acorde de tónica (fig. 58).

Fig. 58 Polka-Paso doble, *Unión y Progreso*, Abundio Martínez, cc. 74-81, AGN.

En estas piezas se encuentran recursos melódicos y armónicos muy similares a los de las marchas. Constan de una Introducción-A-B-Trio (A-B-A') A-B e Introducción-A-B-C, y al igual que en las marchas los cambios de sección se realizan a través de modulaciones directas que subrayan dichos cambios. Es posible, asimismo, apreciar que en ellas prevalecen

elementos provenientes del ámbito militar como el uso del toque de “paso veloz” y el empleo de instrumentos de aliento usados en la milicia.

Schottish

De origen alemán, esta danza se caracteriza por tener un compás de 4/4, en el que tiene especial énfasis el primer tiempo y el tercero. El ritmo es moderado y tiene un pulso más lento que la polka, danza con la que se le relaciona frecuentemente.¹⁹⁸ En Europa la *schottish* o *Chotis* estuvo asociada con diferentes clases sociales, por ejemplo: en Viena era el baile de las cortesanas, en Berlín de las actrices, en Bruselas de las costureras, en París de las grisetas y entretenidas y en Madrid de las grandes señoras.¹⁹⁹ Esta danza se introdujo a México alrededor de 1850 y debido al contexto en el que se desarrolló se asoció con las clases medias y altas de la sociedad decimonónica mexicana. En este caso, solo se encontró en los archivos consultados la *schottisch* titulada *Recuerdos á mi patria* de Francisco J. Navarro, en cuya introducción aparece la indicación *Maestoso* y el toque militar de “Fuego”, lo que imprime a la pieza un carácter marcial (compases 1-2). En este caso el toque es ejecutado primero por la mano izquierda y posteriormente por ambas manos en intervalos de octava y tercera (fig. 59).

INTRODUCCION
Maestoso.
p un poco marcato *f*

Fig. 59 Schottish, *Recuerdos á mi patria*, Francisco J. Navarro, cc.1-4, CNM.

¹⁹⁸ “Schottisch” en *Grove music online...*, *op. cit.*,

<<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/A2103589>> [consulta: 22 de febrero, 2015]

¹⁹⁹ Ramón Sobrino, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, “Schottish”, Madrid, Sociedad general de autores y editores, 2002, p. 868.

Al igual que ocurre en las piezas antes citadas, ésta se desarrolla a base de progresiones armónicas sencillas y una modulación al cuarto grado cuando pasa a la sección B.

Polka y Valses

La polka *Sangre Mexicana* que figura en este corpus es de Miguel Lerdo de Tejada. A pesar de que el título sugiere una intención patriótica, no se encontró ningún elemento musical que permita remitirnos a un carácter patriótico. Lo mismo sucede con los dos valeses de este corpus: El primero, *Cuahutemoc*, del compositor michoacano Francisco de Paula Lemus e *¡Hidalgo!* del doctor Aurelio Padilla, dedicado a los honorables Miembros del 2º Congreso Médico Pan-Americano. Ambos valeses van dirigidos a héroes nacionales que fueron revividos por el régimen, pues como se ha señalado anteriormente la enseñanza de una conciencia patriótica fue muchas veces a través de la revaloración de personajes históricos, como son Cuauhtémoc e Hidalgo, que encabezaron el inicio dos procesos importantes en la historia de México. El primero, la sujeción de los pueblos indígenas a la corona española y el segundo, la lucha por la Independencia y soberanía nacional.

Himnos

Esta forma musical suele ser considerada como uno de los símbolos identitarios de una nación; por lo general es un poema acompañado de música que tiene una forma estrófica definida. De acuerdo con Andrés Ruíz, la característica más importante de los himnos es que en todas sus estrofas se toca la misma melodía, lo cual permite su rápida memorización o aprendizaje que facilita su difusión. La sencilla estructura del himno permite que se transmitan con mayor rapidez los principios ideológicos de cualquier nación o grupo.²⁰⁰ Otro elemento importante a considerar y que refuerza el discurso patrio formulado durante el

²⁰⁰ Andrés Ruíz Tarazona, "Himnos" en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*,..., vol. 6, *op. cit.*, p. 308.

porfiriato es el contenido lírico de estas obras. Un ejemplo de lo anterior lo hallamos en el himno de Rafael Gascon y José de Casas, *Gloria a México* cuya letra alaba la valentía del pueblo mexicano para alcanzar su libertad y soberanía, o en los himnos dedicados a Hidalgo y Juárez que aluden a su sacrificio y entrega a la patria.

Un rasgo común a estos himnos es que todos poseen un carácter *maestoso, marziale* o brillante y emplean motivos rítmicos de toques militares como “paso veloz”, “marcha de honor”, “asamblea” y “fuego”. Estos se cuentan entre los que aparecen reiteradamente en las obras, y son ejecutados simultáneamente por el piano y el coro. En el *Gran Himno Triunfal Benito Juárez* Op.10 de Eduardo Trucco, aparece, interpretado por el coro y el piano, el motivo del toque de “fuego” en los compases 8 al 10 (fig. 60).

Fig. 60 Himno, *Gran Himno Triunfal Benito Juárez*, Eduardo Trucco (música) y Leonardo S. Viramontes (letra), AGN.

Un rasgo más que los distingue es el uso de imitaciones idiomáticas. En la sinfonía-himno de Julio Ituarte titulada *Dios salve á la patria* se ejecutan en los compases 55 al 72 arpeggios (mano izquierda) y *glissandos* (mano derecha) del acorde de tónica para emular tambores (fig. 61).

51

Marziale. (♩=100)

p

lunga

p

P tamburo

Fig. 61 Sinfonía-himno, *Dios salve a la patria*, Melesio Morales, transcripción de Julio Ituarte, cc. 51-57, CP.

Dos imitaciones idiomáticas más en esta obra, son los trémolos de la mano izquierda que posiblemente aludan a los redobles de tambores en una batalla. El otro instrumento es el clarín, representado a través de un *fortísimo* (*ff*) e interpretado por la mano derecha, que aparece como un arpeggio del acorde de dominante en el compás 100, probablemente haciendo alusión a un toque militar (fig. 62).

ff Clarín

Fig. 62 Sinfonía-himno, *Dios salve a la patria*, Melesio Morales, transcripción de Julio Ituarte, cc. 96-101, CP.

Ituarte recrea un efecto de cañones, ejecutado por la mano izquierda, atacando las cuatro notas y apoyando el talón de la mano para lograr un *fortísimissimo* (*fff*) en los compases 105 al 113 (fig. 63). El uso de estos instrumentos denotan un escenario bélico que el mismo compositor especifica en el compás 107 (fig. 63), pues la obra evoca un campo de batalla con todos los elementos e indicaciones que la conforman. Esta pieza es quizás la de mayor dificultad técnica de este corpus.

102

Bataglia. (♩ = 112.)

8va

ff con strepito

ff

8 bassa cañon

Fig. 63 Sinfonía-himno, *Dios salve á la patria*, Melesio Morales, transcripción de Julio Ituarte, cc. 102-107, CP.

Tenemos que la mayoría de los himnos incluidos en este trabajo, se encuentran en compás de 4/4, (una excepción es la sinfonía-himno de Melesio Morales transcrita por Julio Ituarte en la que hay constantes cambios de compás: 6/8, 2/4, 3/4). Las tonalidades más empleadas en estos himnos son las mayores; aunque también se emplean tonalidades en modo menor como en la obra de Ituarte, *Dios salve á la patria*, en do menor y Cástulo Santana, *Himno Hidalgo*, en sol bemol menor.

Coros escolares

Con base en lo expuesto páginas atrás, los coros escolares pueden ser considerados como parte de esta visión pedagógica impulsada por Sierra y otros intelectuales de la época, en donde a través de canciones, los niños aprenderían los valores nacionales y reconocerían a los personajes que forjaron la patria mexicana. El contenido lírico de estas obras, como es el caso del *Coro Guerrero e Invocación a Hidalgo* de José Cerbón, *La Bandera Mexicana* de J. Alejandri y *La Enseña de la Patria* de Julio Bertman, son obras que exaltan y alaban a los héroes nacionales que dieron libertad a la nación, así como la valentía y la entrega del pueblo mexicano por alcanzar su soberanía.

También encontramos otros ejemplos, como el coro titulado *¡A la Patria!* de J. Alejandri, *¡Patria!* de Vicente Mañas y la adaptación de la versión rítmica de la canción francesa *O mon pays!* (¡Oh mi país!) de Gustavo E. Campa, cuyos contenidos líricos aluden a la añoranza de la patria y a la exaltación de un sentimiento nacional. Lo anteriormente

referido, puede reforzar la idea de que estas canciones patrióticas entonadas por niños y jóvenes de aquella época, contribuyeran en gran medida a la difusión de este discurso cívico-pedagógico.

Los coros de este corpus tienen un carácter marcial y solemne, y al igual que en otras obras de este corpus, los compositores como Vicente Mañas, J. Alejandri, José Cerbón, Julio Bertman y Eduardo Castillo implementan motivos rítmicos de toques militares como: “Paso veloz”, “Fuego”, “Reunión”, “Asamblea” y “Marcha de honor”, así como elementos programáticos que se muestran a continuación.

A diferencia de los himnos, los toques muchas veces solo son ejecutados por el piano, como es el caso del coro número uno de José Cerbón titulado *Invocación a Hidalgo* de la colección de cantos corales para uso de la escuelas oficiales, en donde el motivo de toque de “paso veloz” constituye el tema de la introducción en los compases 1 al 3 (fig. 64).

J. Cerbón

1 **Tiempo de Marcha**
Los niños imitando clarines

Fig. 64 Coro escolar, *Invocación a Hidalgo*, José Cerbón, cc.1-3, AGN.

Sin embargo, ya en el desarrollo de esta misma obra, al igual que en los himnos, el coro y el piano ejecutan simultáneamente un toque militar, que, en este caso, es el de “Fuego” en los compases 4 al 6 (fig. 65).

4

Coro

Sur - ja el e - pos al - ti - vo y pu - jan - te re - me - dan - do del true - no el fra

Coro

Fig. 65 Coro escolar, *Invocación a Hidalgo*, José Cerbón, cc.4-7, AGN.

Lo mismo sucede en la obra de Julio Bertman, *La Enseña de la Patria* donde el coro y el piano imitan al mismo tiempo en los compases 4 al 6, el toque de “reunión”. (fig. 66).

ff *Marcha*

ra ta ra ra ra ra ta ra ra tra

ff *Marcha*

ra ta ra ra ra ra ta ra ra tra

ff *Marcha*

p Pres - tos es

ff *Marcha*

p

(*) Los niños se forman en revista de tres en fondo: terciando armas, pues se supone que están organizados militarmente.
El pabellón Nacional en medio de las hileras

Fig. 66 Marcha con coro escolar, *La Enseña de la Patria*, Julio Bertman, cc. 4-7, AGN.

Otro ejemplo es la obra de José Cerbón, *Coro Guerrero* donde el coro y el piano ejecutan el toque de “Asamblea” en los compases 20 al 22 (fig.67).

20
 ver la cai - da ni ras - ga - da lu - che-mos con fie - re - sa lu - che-mos con va - lor Que

Fig. 67 Coro escolar, *Coro Guerrero*, José Cerbón, cc.20-26, AGN.

En la obra de Eduardo Castillo, *La bandera nacional*, en el compás 4, aparece el toque de “Marcha de honor” ejecutado primero por la mano izquierda y posteriormente por la mano derecha y el coro (fig. 68).

1
 Tempo marziale.
 ff
 Al-ta - ne - ra La ban-
 f
 ff rit ff
 f a tempo f

Fig. 68 Marcha con coro escolar, *La bandera nacional*, Eduardo Castillo, cc. 1-5, AGN.

Algunos recursos idiomáticos empleados los encontramos en el coro de José Cerbón, *Invocación a Hidalgo*, donde especifica literalmente la imitación de clarines con las manos de los niños como si estuvieran ejecutando el toque de paso veloz interpretado por el piano en los compases 1 al 4 (fig. 69).

1 **Tiempo de Marcha**
Los niños imitando clarines

PIANO

Fig. 69 Coro escolar, *Invocación a Hidalgo*, José Cerbón, cc.1-3, AGN.

En su obra *La Enseña de la Patria*, Julio Bertman divide al coro en dos voces: niños medianos y grandes y niños pequeños. El primer grupo canta la letra de la obra, mientras que los pequeños cantan parte de la letra e imitan con sus manos en forma de bocinas el sonido de las trompetas, entonando la tercera y la quinta del acorde de Fa, como se muestra en los compases 10 y 11 (fig. 70).

8

(con trompetas)

ta ra ra ta ta

tad á com - ba - tir, o - id lla - mar: sue - na el cla

p

Fig. 70 Marcha con coro escolar, *La Enseña de la Patria*, Julio Bertman, cc. 8-13, AGN.

Bertman escenifica la formación de un pelotón en el que los niños terciaran sus armas frente a un pabellón nacional. La letra narra cómo se preparan los soldados para combatir por su patria y alcanzar la libertad. A partir del compás 102, y hasta el final de la obra, los niños

se arrodillarán presentando sus armas y cantarán la última sección dirigiéndose al pabellón donde el abanderado tremolará la bandera sobre las cabezas de todos.

Conclusiones

A partir de la definición del concepto “patria” concebido a finales del siglo XIX y las características del discurso educativo del porfiriato, se han podido determinar ciertos elementos en las obras (títulos, dedicatorias, fechas, notas de las portadas y elementos musicales) que pueden ser interpretados como indicadores de alguna sensación o escenario que promueva la exaltación de valores y principios patrios que conformaban el discurso de identidad nacional de este periodo.

Uno de los elementos que destacan son las dedicatorias, pues a partir de una interpretación sociológica, pueden ser entendidas como un indicador de un determinado capital cultural y simbólico que poseen los estratos medios y altos de la sociedad mexicana, quienes además de consumir y reproducir con mayor frecuencia este tipo de repertorio, se identificaban con los valores e ideales nacionales promovidos por el régimen.

Desde la perspectiva educativa, la exaltación de héroes nacionales como Cuauhtémoc, Hidalgo, Morelos, Benito Juárez y Porfirio Díaz a través de su aparición en los títulos, portadas o bien en el caso de coros e himnos en su contenido lírico podemos encontrar un homenaje a sus acciones y sacrificio por la patria, así como el hilo conductor del discurso histórico generado por los intelectuales de aquel momento. Asimismo, las demás letras de coros e himnos son cantos patrióticos a través de los cuales probablemente se trataron de inculcar valores morales que forjaran a la juventud mexicana, tal y como lo proponía el mismo Sierra en su libro *Elementos de historia patria*.

Otro elemento que va relacionado con esta temática es el ejército, debido a su reestructuración y al mejoramiento de su imagen, el Instituto Armado comenzó a ser considerado como parte medular de este discurso. En este caso el 90% del corpus tiene un carácter marcial, *maestoso* o con tiempo de marcha, el cual se relaciona con compases de 2/4 y 4/4, que acentúan la marcialidad de las obras a través de un pulso bien marcado. Otra característica que refuerza este carácter es el empleo de tonalidades mayores, pues el 96% del repertorio se encuentra en este modo.

La presencia de motivos rítmicos que se relacionan con toques militares, tales como: atención, paso veloz, marcha de honor, fuego, asamblea y enemigos, son interpretados de manera muy similar en los diferentes géneros musicales del corpus. La mayoría de las veces los motivos rítmicos que aluden a estos toques son ejecutados por manos separadas o por ambas manos y, en el caso de los coros, tanto la voz como el piano ejecutan los motivos simultáneamente. Asimismo, el uso de instrumentos como el clarín, trompeta, tambor, trombón de pistones, bombardino barítono y corneta son los más requeridos en estas obras, pues son instrumentos comúnmente usados por la milicia. Las imitaciones idiomáticas también se incluyen en esta sección, ya que en varias obras los compositores especifican la imitación de campanas, cañones, clarines y cornetas ejecutados por el piano o el coro según sea el caso, escenificando episodios históricos o batallas, tal como lo hace Ernesto Elorduy en su obra *La campana de independencia*, en donde el compositor escenifica la noche en que Miguel Hidalgo convocó al pueblo en la parroquia de Dolores, Hgo., y a través de trémolos que van en crescendo con un *agitato* simulan el grito de independencia. Lo mismo sucede con María Garfías, Julio Ituarte y J. Alejandri quienes especifican literalmente los toques militares e indicaciones que aluden a un campo de batalla.

Asimismo, podemos encontrar compositores que fueron miembros del ejército como Velino M. Preza y Alfredo Pacheco, cuyas composiciones en este repertorio se encuentran relacionadas con marchas, marchas *two step* e himnos, es decir, con formas musicales que aluden al ejército o con elementos referentes específicamente a lo patrio. Mientras tanto, el resto de los compositores está conformado por músicos civiles como Julio Ituarte, Genaro Codina, Aniceto Ortega, Abundio Martínez, Ernesto Elorduy, Francisco de Paula Lemus, los españoles Vicente Mañas y Rafael Gascón, entre otros.

Finalmente, también encontramos fusiones entre diferentes formas como marchas-pasos dobles, marchas-*two step* y polkas-pasos dobles, lo que probablemente nos remite a considerar que muchas de estas danzas se combinaban con formas musicales relacionadas con lo marcial como, marchas y pasos dobles, para que adquirieran este tinte patriótico.

El papel que fungió esta música como difusora de símbolos y emblemas, puede ser considerado como parte de una práctica que contribuyó a la formulación de una identidad nacional, ya que debido a la presencia de este repertorio en el mercado, la difusión de valores patrióticos fue más eficaz, pues esta música tuvo un mayor alcance. La creación de imágenes sonoras que hablen de su pasado y su consolidación, se vuelven necesarias en el momento en el que se convierten en parte de un bagaje histórico cultural. Esta música se inscribió dentro del discurso de estado en materia cultural y educativa generado durante el porfiriato y puede ser entendida como un medio de expresión que pudo haber ejercido como un agente identitario entre los estratos medios y altos de la sociedad decimonónica mexicana. No cabe duda que este tipo de repertorio representó una de las prácticas musicales más importantes del siglo XIX y principios del XX y que a través del tiempo se ha convertido en un patrimonio musical que debe continuar siendo valorado y estudiado.

Bibliografía citada

- Aguilar Ruz, Luisa del Rosario, *La Imprenta Musical Profana en la Ciudad de México, 1826-1860*, tesis de Maestría, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2011.
- Alfonso, María de los Ángeles *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol.6, Emilio Casares Rodicio (coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- Ammer, Christine, *Dictionary of music*, New York, The facts on file inc., 2004.
- Anderson, Benedict, *Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, (trad. Eduardo L. Suárez), México, FCE, 1993.
- Anzenberger, Friedrich, *Militärkapellmeister der österreichisch-ungarischen Monarchie (bis 1918)*, <<http://www.anzenberger.info/militaer.html>> [consulta: 13 de junio, 2016]
- Barquet Kfuri, José Ángel, *La tradición del piano en México y su primer ciclo de vida (1786-1877)*, Tesis de Maestría, México, UNAM, 2014
- Bartók, Béla, *Escritos sobre música popular*, México, Siglo XXI, 1997.
- Bazant, Mílada, *Historia de la educación durante el porfiriato*, México, COLMEX, 2000.
- Bealey, Frank, *Diccionario de ciencia política*, (trad. Raquel Vázquez Ramil, Istmo), España, 2003.
- Karl Bellinhausen, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6, Emilio Casares Rodicio (coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- Bitrán, Yael, *Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)*, Tesis de Doctorado, Royal Holloway, University of London, Londres, 2012.
- Bitrán, Yael, “La buena educación, la finura y el talento”, en Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.) *La música en los siglos XIX y XX*, vol. 4, México, CONACULTA, 2013, pp. 112-153.
- Bobadilla, Leticia, *La Revolución cubana en la diplomacia, prensa y clubes de México 1895-1898*. México, Secretaria de Relaciones Exteriores, 2001.
- Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.

- Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1993.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción, criterio y bases sociales del gusto*, trad. Ma. Del Carmen Ruíz de Elvira, Madrid, Taurus, 1998.
- Bourdieu, Pierre, “Los tres estados del capital cultural”, en *Sociológica*, trad. Mónica Landesmann, núm. 5, México, UAM-Azcapotzalco, s/f. <<http://sociologiac.net/biblio/Bourdieu-LosTresEstadosdelCapitalCultural.pdf>> [consulta: 23 de enero, 2015].
- Bourdieu, Pierre *Sociología y Cultura*, trad. Martha Pou, México, Grijalbo, 1990.
- Bueno, Miguel, *Estética formal de la música...y otros contrapuntos*, México, UNAM, 1965.
- Brewer-Carías, Allan R., “Los aportes de la Revolución francesa al constitucionalismo moderno y su repercusión en Hispanoamérica a comienzos del siglo XIX”, en *Ars boni et aequi*, año 7, núm. 2, Santiago de Chile, 2011, pp. 111-142.
- Campbell, Peter R., *The Language of Patriotism in France, 1750-1770*, Sussex, University of Sussex, 2007.
- Carmona, Gloria, *La Música en México, periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*, en Julio Estrada (ed.), vol. 3, México, UNAM, 1984.
- Carrasco Vázquez, Fernando, *Vicente Mañas Orihuel. Aproximaciones a su vida y obra*. Tesis de Maestría, México, UNAM, Escuela Nacional de Música, 2010.
- Carrasco Vázquez, Fernando, *Una revisión al panteón musical mexicano del siglo XIX. María Garfías, el misterio resuelto*, 2013. <<https://musicologiacasera.wordpress.com/2013/03/06/una-revision-al-panteon-musical-mexicano-del-siglo-xix-maria-garfias-el-misterio-resuelto-por-f-carrasco-v/>> [consulta: 10 de junio, 2016]
- Caro Cocotle, Guadalupe, *La música publicada en las revistas femeninas del siglo XIX en la Ciudad de México: un análisis musicológico e histórico de la construcción social de género*. Tesis de Maestría, México, UNAM, Escuela Nacional de Música, 2008.
- Creaverbu, Thoughts about music, life, guts, harp and creativity versus bureaucracy, 2010 <<https://creaverbu.wordpress.com/2010/10/01/besitos-para-papa-a-kiss-for-daddy-puss-pappa/>> [consulta: 06 de agosto, 2016].

Diccionario de la Real Academia Española, 22ª edición, Madrid, 2012 <<http://lema.rae.es/drae/?val=patria>> [consulta: 10 de agosto, 2014].

Diccionario Porrúa, de Historia, biografía y geografía de México, México, Porrúa, 1995.

Dumas, Claude, *Justo Sierra y el México de su tiempo (1848-1912)*, trad. Carlos Ortega, vol. 1, México, UNAM, 1992.

Eli, Victoria, “Nación e identidad en las canciones y bailes criollos” en Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica en el siglo XIX*, vol. 6, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2010, pp. 71-124.

El Mosaico Mexicano, colección de amenidades curiosas e instructivas, vol. 4, México, impreso por Ignacio Cumplido, 1940.

El Porfiriato, México, SEDENA, 2014 <<http://www.sedena.gob.mx/conoce-la-sedena/antecedentes-historicos/ejercito-mexicano/el-porfiriato>> [consulta: 26 de septiembre, 2015].

Estrada, Julio, “Revolución cultural: Música de México”, en *Canto roto: Silvestre Revueltas*, México, FCE, 2012, pp. 23-43.

Espinoza Almada, María, *La propagación de la cultura científica a través de la sociedad astronómica de México (1910-1916)*. Tesis de Maestría, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 2010.

Fernández Fernández, José Manuel, *Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces Weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013.

Florescano, Enrique, *Etnia, Estado y Nación, Ensayo sobre las identidades colectivas en México*, México, Taurus, 2001.

Florescano, Enrique, *Imágenes de la Patria a través de los siglos*, México, Taurus, 2006.

García Barragán Martínez, Elisa, “Monumentos artísticos olvidados: entre el discurso patriótico y la obra”, en Hugo Arciniega, Louise Noelle y Fausto Ramírez (coords.) *El arte en tiempos de cambio (1810-1910-2010)*, México, UNAM, IIE, 2012, pp. 235-287.

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

Garciadiego, Javier, “El Porfiriato 1876-1911”, en Gisela von Wobeser (coord.) *Historia de México*, México, FCE, 2010, pp. 209-225.

García Luna, Margarita, *El movimiento obrero en el Estado de México, primeras fábricas, obreros y huelgas (1830-1910)*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1996.

Garabedian, Marcelo, *El Estado moderno. Breve recorrido por su desarrollo teórico*, pp. 4-6. <<http://perio.unlp.edu.ar/sitios/opinionpublica2pd/programa/>> [consulta: 8 de marzo, 2016].

Garrido, Juan, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, Emilio Casares Rodicio (coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

González Chávez, José Ramón, “Simbolismo de la bandera nacional en México”, en *Derecho y Cultura*, núm. 13, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas, pp. 129-143.

González Pío, Nadia Belem, *Historia social de la polka en México (1845-1910)*, <https://www.academia.edu/10039270/Historia_Social_de_la_Polka_en_M%C3%A9xico_1845-1910> [consulta: 30 de enero, 2015]

González Salinas, Omar, *Miguel Hidalgo en los relatos de la nación. Del patriotismo criollo al nacionalismo posrevolucionario*, Tesis de Maestría, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 2014.

Guerberoff Hahn, Lidia, *José Antonio Gómez, pieza histórica sobre la Independencia de la nación mexicana*, México, CONACULTA, 2015.

Gutiérrez Barrios, Fernando, *Banderas. Catálogo de la Colección de Banderas del Museo Nacional de Historia*, México, Secretaría de Gobernación-INAH, 1990.

Halperin Donghi, Julio, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza, 1996.

Héau-Lambert, Catherine y Enrique Rajchenberg S., “La identidad nacional. Entre la patria y la nación: México, siglo XIX” en *Cultura y representaciones sociales*, año 2, núm. 4, México, 2008, pp. 42-71.

Hernández Chávez, Alicia, “Origen y ocaso del ejército porfiriano” en *Historia Mexicana*, vol. XXXIX, núm. 1, México, COLMEX, 1989, pp. 257-296.

Huerta Gonz, Susana, *Programa Actualizado de Historia de México I y II*, México, CCH-UNAM, 2013, p. 10. <<http://es.calameo.com/read/00261246203824ce873de>> [consulta: 3 de junio, 2016]

Hormigos, Jaime, “Distribución musical en la sociedad de consumo: la creación de identidades culturales a través del sonido” en *Comunicar*, núm. 34, vol. 17, Madrid, Revista científica de educomunicación, 2010, p. 91-98.

Instrucción para la infantería del Ejército Mexicano, México, impreso por J. M. Lara, 1841.

Kallberg, Jeffrey “The Rethoric of Genre: Chopin’s Nocturne in G minor”, en *19th-Century Music*, California, University of California Press, vol. 11, núm. 3, 1988, p. 238-261.

Latham, Alison, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, México, FCE, 2008.

Mariscal, Nicolás (coord.), *El arte y la ciencia*, núm. 5, año VII, México, Estampa de Jesús María 4, 1905.

Martínez Assad, Carlos, *La patria en el Paseo de la Reforma*, México, FCE, 2005.

Martínez Jiménez, Alejandro, “La educación elemental en el porfiriato”, en *Historia Mexicana*, núm. 88, México, COLMEX, 1973, pp. 514-555.

Mayer Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*, México, COLMEX, 1941.

Miranda, Ricardo, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, en Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*, México, CONACULTA, núm. 4, 2013, pp. 15-80.

Miranda, Ricardo, “Tesisuras encontradas: canon y musicología en México tres reflexiones sobre un juego de estampas”, en *Anales de Investigaciones Estéticas*, núm. 86, vol. XXVII, México, UNAM, 2005.
<<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/rt/printerFriendly/2190/2787>>
[consulta: 7 de agosto, 2016].

Monsiváis, Carlos, *Guillermo Prieto: la pedagogía cívica, la ejemplaridad liberal*, México, INBA, 1986.

Moreno, Rivas, Yolanda, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana, un ensayo de interpretación*, México, Escuela Nacional de Música-UNAM, 2a edición, 1995.

Muñiz García, Elsa, “Identidad y cultura en México: hacia la conformación de un marco teórico conceptual”, en Lilia Granillo (coord.), *Identidades y nacionalismos*, México, UAM-Azcapotzalco, Gernika, 1993, 25 pp. 13-38.

Nathanson, Stephen, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <<http://plato.stanford.edu/entries/patriotism/#WhaPat>> [consulta: 10 de agosto, 2014]

Nava, Carmen e Isabel Fernández, *La campana de Dolores en el imaginario patriótico*, México, UAM-University of Nottingham, 2003. <http://www.agn.gob.mx/menuprincipal/archivistica/reuniones/2008/rna/pdf/m1_02.pdf> [consulta:13 de septiembre de 2015]

Norton, Pauline, *Grove music online*, Oxford University Press, 2006, <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/68662>> [consulta: 3 de mayo, 2015]

Núñez Carpizo, Elssié, “El positivismo en México: impacto en la educación”, en *La Independencia de México a 200 años de su inicio. Pensamiento social y jurídico*, México, UNAM-Facultad de Derecho, 2010, pp. 367-396.

Orta Velázquez, Guillermo, *Breve historia de la música en México*, México, Joaquín Porrúa, S.A. de C.V., 1970.

Paoli Bolio, Francisco, *Conciencia y poder en México siglo XIX y XX*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1era edición, 2002.

Pareyón, Gabriel, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, México, Universidad Panamericana, 2006.

Pasodobles, El cielo Andaluz del maestro Rafael Gascon Alquilué, <<http://www.calatorao.net/web/sonidos/cielo.htm>> [consulta: 15 de junio, 2016]

Pérez Vejo, Tomás, “Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes” en *Historia y grafía*, núm. 16, México, UIA, 2001, pp.73-110.

Ramírez, Fausto, *Los pinceles de la Historia, La fabricación del Estado (1864-1910)*, México, CONACULTA, MUNAL, IIE, UNAM, 2003.

Ramírez Rancaño, Mario, *El ejército federal, 1914, semblanzas biográficas*, México, UNAM, 2012.

Rivera Valencia, Eynar, *El desarrollo de la arquitectura histórico-monumental en la Ciudad de México 1877-1910*. Tesis de Doctorado, México, UAM-Iztapalapa, división CSH, 2012.

Ruíz Tarazona, Andrés, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. 6, 2002, pp. 300-304.

Ruíz Torres, Rafael Antonio, *Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920*. Tesis de Maestría, México, UAM-Iztapalapa, 2002.

Rhodes, Stephen L., "The Glorious March" en *A History of the Wind Band*, Nashville, Lipscomb

University, 2007, <http://www.lipscomb.edu/windbandhistory/rhodeswindband_10_glorious_march.htm#characteristics> [consulta: 15 de febrero, 2015].

Reglamento para el ejercicio y maniobras de la caballería, vol. 1, México, Secretaria de Guerra y Marina, 1899.

Reglamento para el ejercicio y maniobras de la caballería, vol. 1, México, Secretaria de Guerra y Marina, 1910.

Reglamento para el ejercicio y maniobras de la infantería, de orden superior, México, Imprenta Imperial de D. Alejandro Valdés, 1821.

Sadie, Stanley (ed.), *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 25, London, Macmillan Publishers, 2001.

Safa Barraza, Patricia, "El concepto de Bourdieu y el estudio de las culturas populares en México", en *Revista de la Universidad de Guadalajara*, núm. 24, 2002, <<http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug24/bourdieu3.html>> [consulta: 25 de noviembre, 2014].

Sánchez Rojas, Luis Ignacio, "La prensa y las armas nacionales: la visión del ejército mexicano en la opinión pública en 1900", en *Letras Históricas*, núm. 3, México, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, 2010, pp. 163-190.

Sierra, Justo, *Juárez, su obra y su tiempo*, México, Secretaría de Gobernación, 1993.

Sierra, Justo, *Obras maestras del maestro Justo Sierra, Discursos*, México, UNAM, 1948.

Steingress, Gerhard, "La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco, aspectos históricos-sociológicos, analíticos y comparativos" en *Música oral del Sur. Revista Internacional*, Andalucía, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, núm. 5, año 2005, pp. 119-152.

Sobrino, Ramón, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. 8, 2002, pp. 502-504.

Sordo Sodi, Carmen, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 4, Emilio Casares Rodicio (coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

Stevenson, Robert, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, vol. 2, Emilio Casares Rodicio (coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

Tames, Rafael, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 4, Emilio Casares Rodicio (coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

Terán Fuentes, Mariana, *Haciendo Patria. Cultura Cívica en Zacatecas, siglo XIX*, México, CONACYT y Universidad Autónoma del Estado de Zacatecas, 2007.

Vázquez, Josefina Zoraida, *Nacionalismo y educación*, México, COLMEX, 2000.

Vinaches, Paul, *L'habitus concept médiateur*, núm. 113, Toulouse, Lycée des Arènes de Toulouse, 1998, <<http://storage.canalblog.com/21/68/556760/59339056.pdf>>, [consulta: 25 de noviembre, 2014].

Von Mertz, Brigida, *Los pioneros del imperialismo alemán en México*, México, ediciones de la casa chata, núm. 14, 1982.

Von Mentz, Brígida, “Nación, Estado e identidad. Reflexiones sobre las bases sociales del Estado Nacional en el México del Siglo XIX”, en Brígida Von Mentz (coord.) *Identidades, Estado nacional y globalidad México, siglos XIX y XX*, México, Ciesas, 2000, pp. 33-93.

Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, trad. Pablo di Masso, Barcelona, Ediciones Península, 2000.

Zanolli Fabila, Betty Luisa, “La sociedad filarmónica mexicana y su vigencia secular” en *Universo de El Búho*, México, Fundación René Avilés Fabila, año 5, núm. 58, 2004, pp.51-52.

Bibliografía consultada

Abellán-García González, José Luis, “Ejército y sociedad: interrelaciones e influencias (siglos XIX y XX)” en *Revista de Historia militar, patria, nación y estado*, Madrid, Instituto de historia y cultura militar, número extraordinario, 2005, pp. 121-132.

Andrés, Ramón, *VOX, Diccionario de Instrumentos Musicales, de Píndaro a J.S. Bach*, Barcelona, Bibliograf S.A., 1995.

Baqueiro Foster, Gerónimo, *Historia de la música en México, la música en el periodo independiente*, vol. 3, México, SEP, INBA, 1964.

Bazant, Mílada, Antonio Saborit y Elisa Speckman, “Ideas, Educación y Arte durante el Porfiriato” en *Gran Historia de México Ilustrada*, México, Planeta De Agostoni y CONACULTA-INAH, vol. IV, 2002, pp. 221-240.

Brading, David, *Mito y profecía en la historia de México*, México, FCE, 2004.

Galindo, Miguel, *Historia de la música mejicana*, vol. 1, México, Sociedad Científica Mexicana de Geografía y Estadística, 1933.

García Luna, Margarita, *El movimiento obrero en el Estado de México, primeras fábricas, obreros y huelgas (1830-1910)*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1996.

González Navarro, Moisés, *Historia Moderna de México, el Porfiriato. La vida social*, vol. 4, México, Hermes, 1957.

Herrero, Carlos, *Los empresarios mexicanos de origen vasco y el desarrollo del capitalismo en México 1880-1950*, México, UAM, 2004.

Pi-Suñer Llorens, Antonia, *En busca de un discurso integrador de la nación (1848-1884)*, en Juan A. Ortega, Rosa Camelo Medina y Antonia Pi-Suñer Llorens (coords.), vol. 4, México, UNAM, 2001.

Resillas Enecois, Luis, “Atisbo en el cine mudo de Toluca, 1896-1905 (segunda parte)” en *El ojo que piensa, revista virtual de cine iberoamericano*, núm. 4, año 3, México, Patronato del Festival Internacional de Cine de Guadalajara, 2011.

Sierra, Justo, *Obras completas, epistolario y papeles privados*, vol. XIV, México, UNAM, 1991.

Archivos consultados

Archivo General de la Nación (AGN).

Fondo Reservado de la Biblioteca Candelario Huízar. Conservatorio Nacional de Música (CNM).

Fondo Reservado de la Biblioteca *Cuicamatini*. Facultad de Música, UNAM (FM).

Archivo Aniceto Ortega (AAO).

Colección Particular de la Mtra. Guadalupe Lozada León (CP).

Hemerografía consultada

El Monitor Republicano, núm. 222, año 46, martes 15 de septiembre de 1896, p. 2.

Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos, núm. 10, tomo 104, sábado 11 de septiembre de 1909, p. 131.

Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos, núm. 17, tomo 103, martes 20 de julio de 1909, p. 238.

El Diario, periódico independiente, núm. 410, vol. 4, miércoles 27 de noviembre de 1907, p. 8.

El Siglo XIX, núm. 110, año 55, martes 15 de septiembre de 1896, p. 1.

El Tiempo, núm. 9361, año 26, martes 8 de septiembre de 1908, p. 2.

La Voz de México, Diario Político, Religioso, Científico y Literario, núm. 206, tomo 18, martes 13 de septiembre de 1887, p. 3.

The Mexican Herald, núm. 17, vol. 24, Domingo 17 de marzo de 1907, p. 3.