



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTRUCCIÓN Y PRÁCTICA MUSICAL PÚBLICA EN LA CIUDAD DE
MÉXICO (1824-1866)

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN HISTORIA

PRESENTA:

ADRIANA CATARI CASTILLO MORALES

ASESORA

ANA ROSA SUÁREZ ARGÜELLO



CDMX 2019



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.

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Ana Rosa Suárez Argüello, por toda la ayuda brindada, comentarios, correcciones, sugerencias, direcciones y, sobre todo, por las oportunidades ofrecidas a lo largo de la realización de este trabajo. De corazón, gracias.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por regalarme los mejores años de mi vida. Orgullosamente UNAM.

A mis sinodales, por sus brillantes observaciones, que enriquecieron mi visión sobre la música culta. A la Dra. Laura Suárez de la Torre, al Dr. Miguel Ángel Castro Medina, a la Dra. Lucrecia Infante y a la Dra. Olivia Moreno Gamboa. Gracias por su tiempo, amabilidad y disposición.

A mi familia. a mis padres y hermanos, a mi tía, por siempre preocuparse porque esta tesis saliera a flote. A mi más querido lector por estar siempre para mí. Finalmente, a mi abuelo Andrés Castillo, porque sin su dedicación y amor a la música no hubiera tenido tema para estas páginas.

INTRODUCCIÓN

El tema: relevancia personal y general

La música ha formado parte de mi vida desde la infancia; habiendo crecido en una familia de músicos, las clases que impartían mi abuelo, padre y tíos los fines de semana, las idas a los conciertos dominicales y los constantes ensayos en casa hicieron que las notas que emanaban de sus violines y violas llenaran mis días de dulce armonía y tranquilidad. Años más tarde, estas actividades me llevaron a observar la instrucción y práctica musical detenidamente. ¿Así aprendieron música sus maestros y los maestros antes que ellos? ¿En qué ambientes ejercían ellos su profesión? No pude más que remitirme al siglo XIX ya que mi predilección por dicha centuria hacía más intrigantes estos cuestionamientos.

Hacia la tercera década del siglo XIX un viajero francés observó la predisposición natural de nuestro pueblo hacia el arte musical: “Con todo son los mexicanos aficionados a la música y hasta nacen músicos; así es que se ha desarrollado entre ellos con increíble rapidez este arte.”¹ Esta apreciación resultaba muy atinada pues en México no solo existía cierta inclinación artística y afinidad hacia las formas musicales, sino que desde los albores de la época independiente se había determinado hacer de la música una parte importante en la construcción de la nueva nación.²

En efecto, la música culta³ fue uno de los medios que se emplearon para consolidar la identidad mexicana. A través de un cultivo musical que siguiera los parámetros europeos, México pretendía mostrarse ante el mundo como una nación civilizada a la par que se constituía como tal. Fue así que durante la primera mitad del siglo XIX y con este pensamiento la música cobró gran importancia en espacios de índole privada donde ya contaba con antecedentes coloniales como las lecciones a domicilio, las tertulias y los

¹ Mathieu de Fossey, *Viaje a México*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1844, p. 213.

² Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX” en R. Miranda y Aurelio Tello, coord., *La música en los siglos XIX y XX, tomo IV*, México, CONACULTA, 2013, Colección El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010), p. 16.

³ Cabe aquí hacer un señalamiento de gran relevancia en tanto que la música puede dividirse en dos categorías principales: la folklórica y la culta. Mientras la primera hace referencia a las expresiones emanadas del pueblo, la otra engloba las que se originaron de la tradición europea y que, por ende, requieren de cierto estudio del arte musical. En esta última podían traducirse las aspiraciones que los dirigentes cifraron en el país recién independizado para poder medirse a la altura de las naciones europeas más cultas y civilizadas.

bailes y, por otra parte, comenzó a abrirse camino en aquellos lugares donde no lo tenía, es decir, en el ámbito público, a través de sociedades y academias, la ópera y el concierto.

Esta división de los espacios que dieron albergue al cultivo musical resulta imperiosa para su estudio y mayor comprensión, esto, aunado a la situación del ámbito público musical frente a su contraparte en el ámbito privado, determinó el tema de la presente investigación, que es: los espacios de instrucción y práctica musical pública en la Ciudad de México de 1824, cuando se instaura la primera sociedad filarmónica y su academia, hasta 1866 con el establecimiento de la tercera y última sociedad y la institución de enseñanza musical que materializó los ideales de toda una generación de artistas: el Conservatorio de Música.

Atendemos principalmente a que durante este periodo se registró un movimiento que llevó en 1866 a un punto culminante, desde el cual la Sociedad Filarmónica Mexicana y el Conservatorio se encargaron de la instrucción formal de la música y de procurar su progreso en los espacios de la práctica pública con el fin de llevar a cabo el cometido principal: insertar a México en el concierto de las naciones civilizadas.

La hipótesis de esta tesis es pues que, a pesar de que el cultivo musical público no contó con las mismas bases coloniales que el ámbito privado, sí experimentó un progreso durante la primera mitad del siglo XIX con la ayuda e iniciativa de artistas mexicanos y extranjeros. Los objetivos son adentrarnos en la instrucción y práctica musical pública en la Ciudad de México y señalar su desarrollo en este periodo, además de establecer las sociedades y academias como los espacios de instrucción pública y la ópera y el concierto como las formas en que se llevaba a cabo la práctica pública.

Los trabajos previos

El estudio de la historia de la música culta en México ha sido tratado por diversos autores y cuenta con valiosas aportaciones. De primer momento destacan las obras que brindan en orden cronológico datos de los eventos musicales más sobresalientes del siglo XIX: fundación de sociedades y academias, fechas, programas y reseñas de conciertos y funciones de ópera, así como la llegada de compañías y artistas extranjeros. Tales son los trabajos de autores como Rubén M. Campos en *El folklore musical de las ciudades de 1930* y *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)* de 1928; Enrique de Olavarría y Ferrari en su *Reseña histórica del*

teatro en México: 1538-1911 de 1961; Guillermo Orta Velázquez en *Breve historia de la música en México* de 1996 y Gloria Carmona en el volumen III, parte II de la obra *La música de México* de 1984. Si bien estas obras aportan información que puede ser calificada como cuantitativa, lo cierto es que constituyen una base sólida sobre la cual otras investigaciones pueden partir.

Otra vertiente es la que forman Otto Mayer Serra en *Panorama de la música mexicana, desde la independencia hasta la actualidad* de 1941; Gabriel Saldívar en *Historia de la música en México* de 1934 y Jesús C. Romero en *Chopin en México* de 1950 y en *José Mariano Elízaga* de 1934. Estos trabajos analizan la situación de la música en nuestro país, así como sus causas y consecuencias, pero, además, sostienen que una decidida influencia extranjera fue determinante para el panorama musical mexicano, que se encontraba en crisis desde finales del siglo XVIII junto con la caída del régimen colonial y, por consiguiente, para la secularización artística.

Otra concepción del tema la encontramos en los textos de autores como Ricardo Miranda, “Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)” en 1997, “¡A tocar, señoritas!” del 2001 e “Identidad y cultura musical en el siglo XIX” del 2013, en los que se señala que no hubo ninguna crisis musical durante el siglo XIX y se refuta esta idea con un estudio crítico del panorama artístico y la producción musical decimonónica. Así también lo postulan los autores que colaboran con Miranda en el libro *La música en los siglos XIX y XX* y en el que se inserta el último texto mencionado. Algunos de los colaboradores son Áurea Maya con “La herencia cultural de la ópera mexicana del siglo XIX” y Yael Bitrán con “La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente,” entre otros.

En esta misma línea está la labor de Laura Suárez de la Torre y los autores del libro *Los papeles para Euterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural* del 2014. Con la premisa general de hacer un recorrido por la historia musical del siglo XIX a través de los impresos, esta obra aporta luces acerca del extenso cultivo de este arte visto desde una perspectiva que no se había considerado. En el mismo sentido va la obra de Olivia Moreno Gamboa, *Una cultura en movimiento: la prensa musical de la Ciudad de México* del 2009, en la que podemos apreciar de manera sencilla y bien plasmada el contexto en el que surgió la prensa musical en la ciudad y encontramos

alusión a espacios de instrucción y práctica del ámbito público y privado, pues en conjunto dieron pie a la necesidad de contar con este tipo de escritos.

De manera especial debemos anotar que tanto Miranda en “¡A tocar, señoritas!” Suárez de la Torre en el estudio introductorio de *Los papeles para Euterpe* y Bitrán en el texto arriba mencionado, forman parte de los pocos autores que han enunciado la necesidad de hacer la distinción entre el ámbito público y el privado del cultivo musical. La razón de ser radica en que el desarrollo de este arte, tanto en instrucción como en práctica, se dio en tiempos y maneras diferentes desde la época colonial y hasta bien entrado el siglo XIX.

Planteamiento del problema

La música en México siempre ha gozado de un lugar privilegiado, aunque no por esto ha dejado de verse inmersa en circunstancias adversas o poco favorables. Durante el último siglo de dominación española encontró refugio en el seno doméstico, siempre considerada como una parte fundamental de la educación femenina y un elemento ornamental inherente al “bello sexo.”⁴ La predilección por este arte generó diversas circunstancias de cultivo musical nada despreciable,⁵ pero exclusivamente en este círculo y permeando poco los espacios públicos.

En lo que respecta a éstos y debido a que la música no era vista más que como una herramienta de recreación, la profesión de este arte era casi inexistente y quienes hacían de esta actividad su medio de sustento lo aprendían en el único lugar que ofrecía su instrucción: la iglesia. Las escuelas o academias musicales eran nulas y, atendiendo a otros asuntos, los religiosos no procuraron que los músicos que emanaron de sus aulas se emplearan en otro medio que no fuera el de la catedral.

Por otro lado, el teatro ofrecía también una fuente de práctica musical pública, aunque muy pobre, pues las formas artísticas ahí representadas, danza, comedia, drama y

⁴ Yael Bitrán, “La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente,” en R. Miranda y Aurelio Tello, coord., *La música en los siglos XIX y XX, tomo IV*, México, CONACULTA, 2013, Colección El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010), p. 115.

⁵ La instrucción y la práctica musical en el ámbito privado se llevó a cabo en el espacio denominado *salón musical*, donde tenían cabida diversas actividades como lecciones particulares de canto, arpa o violín dirigidas a las señoritas mexicanas de alcurnia, así como tertulias y bailes donde se cultivaba este arte. Estos espacios generaron, a su vez, situaciones favorables como una vasta producción de música de salón y un gran consumo de partituras pensadas en las necesidades de los aficionados. R. Miranda, “Identidad y cultura musical...” *op. cit.*, p. 38-70.

zarzuela, no empleaban la música como elemento central, sino secundario. De este modo, los músicos no contaban en él con espacio alguno en el cual su quehacer fuera propiamente apreciado. Bien dice R. Miranda: “Era raro ser un músico profesional y el gremio se dividía en dos bandos: maestros respetables, los menos; mientras la mayoría eran dudosos ejecutantes en bandas y orquestas de teatro.”⁶

Estas situaciones experimentaron un cambio a partir de las primeras décadas del siglo XIX, cuando

se realizaron diversas acciones para colocar los cimientos de la vida musical del país, para institucionalizar la música y situar su estudio y práctica en el centro mismo de la sociedad. De tal suerte, hubo una larga nómina de sociedades filarmónicas así como de academias y escuelas de música que dieron origen a los actuales conservatorios y escuelas nacionales de música; los que, a su vez, instauraron importantes temporadas de conciertos, orquestas u otras actividades musicales y, provocaron estímulos colaterales en imprentas, revistas, orfeones, etcétera.⁷

En efecto, estos escenarios se desarrollaron paulatinamente a principios del siglo XIX gracias a la iniciativa de los músicos mexicanos que tomaron en sus manos el futuro de su profesión y que, además, tuvieron la fortuna de contar con la ayuda de agentes extranjeros. De este modo fue posible generar un cambio y, más importante aún, un progreso del bello arte musical.

Los medios para el fin

El principal medio para lograr nuestro cometido constituyó la revisión de fuentes primarias, como las memorias, cartas, diarios y libros de mexicanos y extranjeros contemporáneos y que residieron o visitaron la Ciudad de México. Del mismo modo, resultó de gran utilidad la prensa de la época, en tanto que da cuenta de los diversos eventos y noticias relativas al progreso musical, así como las interesantes y por demás relevantes crónicas musicales que amenizaban las páginas de los periódicos.

Como fuentes secundarias hemos echado mano de los autores más sobresalientes que tratan el tema de la historia de la música en México durante el siglo XIX. Entre ellos, cabe destacar la labor de Ricardo Miranda, Laura Suárez de la Torre, Olivia Moreno Gamboa, Gloria Carmona, entre otros y sin olvidar los pilares clásicos de la historiografía

⁶ Ricardo Miranda, *op. cit.*, p. 39.

⁷ *Ibidem*, p. 16-17.

musical de nuestro país; Gabriel Saldívar, Otto Mayer Serra, Enrique de Olavarría y Ferrari y Guillermo Orta Velázquez, por mencionar algunos.

Con base en lo anterior, la investigación se dividirá en cuatro partes:

El primer capítulo trata sobre la instrucción musical y reseña brevemente las carencias experimentadas en este espacio a finales del siglo XVIII para después entrar de lleno a las acciones que emprendieron los músicos mexicanos y extranjeros para tomar en sus manos la enseñanza de su arte. Así, se describen las tres primeras sociedades y academias que surgieron a inicios del XIX y, posteriormente, los proyectos que retomaron sus ideales y aspiraciones a mediados de dicha centuria.

El segundo y tercer capítulo tratan de la práctica musical; de la ópera y de los conciertos, respectivamente. Al principio del segundo se hace una breve reseña de los teatros más importantes de la ciudad, atendiendo a que éstos constituyeron el espacio que resguardaba el ejercicio de la música. En seguida, considerando la ópera como el espectáculo de predominio durante gran parte del siglo XIX, se abordan sus orígenes en México y la llegada de las compañías italianas que llenaron sus teatros con largas temporadas. También se mencionan las incursiones de los mexicanos en este género lírico que parecía ser el medio más rentable para la composición musical por su extendida fama.

El tercer capítulo que corresponde a la práctica musical de los conciertos inicia con un esbozo de las orquestas y su actividad desde mediados del siglo XVIII para comprender mejor el rezago de este espectáculo durante nuestro periodo de estudio y con respecto a su contraparte, la ópera. De esta manera, se describen algunos de los conciertos que los músicos mexicanos realizaron en el siglo decimonónico, sus programas, participantes y objetivos. Posteriormente, señalamos la llegada de grandes personalidades artísticas internacionales y sus presentaciones en la Ciudad de México, así como su colaboración e influencia en el panorama musical.

El cuarto y último capítulo es una especie de epílogo que intenta demostrar como todas estas situaciones de la instrucción y la práctica musical pública traspasaron sus propios espacios y llegaron a mezclarse para dar pie a la creación de la Sociedad Filarmónica Mexicana y su Conservatorio. En este apartado hacemos un recorrido por las extraordinarias circunstancias que hicieron posible la fundación de ambas instituciones: en primer lugar, las tertulias musicales celebradas por notables personalidades de la época

con aptitudes artísticas, así como la batalla que enfrentó un joven compositor mexicano para presentar su segunda ópera.

Sin más preámbulos, damos inicio al desarrollo del presente trabajo con la esperanza de que el lector encuentre atisbos del maravilloso ambiente musical en la Ciudad de México durante la primera mitad del siglo XIX, con los numerosos y talentosos visitantes extranjeros, las temporadas de ópera y conciertos, las vicisitudes superadas y las alegrías momentáneas pero, sobre todo, de la genialidad del mexicano y su incesante lucha por ver consolidado el cultivo público del noble arte musical.

CAPÍTULO I. LA INSTRUCCIÓN MUSICAL

Entrado ya el siglo XIX en la Ciudad de México, recorría sus calles un viajero alemán de nombre Carl Sartorius. En un libro sobre sus recuerdos e impresiones relató: "En las escuelas no se enseña música. La gente joven aprende a tocar piano, el arpa o la guitarra sin conocer las notas; inclusive conjuntos de músicos que tocan instrumentos de cuerda o de viento, ejecutan empíricamente. El número de los que reciben enseñanza especial de música es muy reducido."¹

Ciertamente, para el tiempo que Sartorius escribía, la instrucción musical seguía combatiendo las secuelas del descuido que experimentó en las postrimerías del siglo XVIII, pero, además, de una tradición de antaño que no permitió que la enseñanza de ciertas disciplinas floreciera en otro sitio que no fuera el seno religioso. Cabe aquí mencionar que, durante la Colonia, la Catedral de México fue considerada el centro de la actividad artística en la Nueva España, pero, sobre todo, de la educación musical.²

En efecto, desde su establecimiento, la Catedral albergó una capilla musical dirigida por un maestro, así como un coro de capellanes a cargo del sochantre y un colegio de niños destinado a la formación musical.³ Sin duda, durante esta época, el cargo que gozó de mayor prestigio musical fue el de maestro de capilla, pues en él recaían grandes responsabilidades como el "ingreso, desempeño y dirección de los músicos, voz e instrumentos, del cuidado del archivo musical y la composición de nuevas obras, así como de la adquisición de otras, además de la enseñanza."⁴ Además, era "sin duda, la autoridad en materia de música en Nueva España; a él acudían maestros de capilla de distintas catedrales para consultar sobre materias del arte culto."⁵

¹ Carl Christian Sartorius, *México hacia 1850*, estudio preliminar, revisión y notas de Brígida von Mentz, México, CONACULTA, 1990, p. 223.

² Martha Lucía Barriga Monroy, "La educación musical durante la Colonia en los virreinos de Nueva Granada, Nueva España y Río de la Plata" en *El Artista* [en línea], núm. 3, noviembre 2006, p. 14. Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/874/87400302.pdf>

³ Javier López Marín, "La enseñanza musical en la Catedral de México durante el periodo virreinal" en *Música y educación*, núm. 76, año XXI, 4 de diciembre del 2008, p. 9.

⁴ Lucero Enríquez Rubio, "Encrucijada de tradiciones, géneros y enunciados a modo: unos contrafactos del siglo XIX del Archivo de Música de la Catedral de México," en Lucero Enríquez Rubio, coord. *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia*, vol. I, México, UNAM, IIE, 2014, p. 113.

⁵ Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, pról., revisión y notas de Andrés Lira, México, SEP, 1973, p. 55.

Así mismo, y a pesar de que el Colegio de Infantes de la Catedral de México se fundó propiamente hasta 1725,⁶ desde mediados del siglo XVI se impartieron clases de canto llano a niños de entre siete y nueve años para que participasen cantando en las liturgias. Esta labor, comúnmente designada a un cantor destacado o al sochantre, se desempeñó dentro de la capilla musical y, aunque residía como una obligación del maestro de capilla, apenas se involucraba en la tarea hasta que se diera el caso de que algún alumno sobresaliera y lo iniciara en el estudio de uno o varios instrumentos.⁷ Para 1615, la *Instrucción tocante a la enseñanza y crianza de los infantes*⁸ estableció que entre las clases que éstos habían de recibir, además de canto llano, se agregarían la de órgano y contrapunto.

Por otro lado, el número de niños admitidos que en el siglo XVI oscilaba en doce, incrementó a 24 para finales del XVII. Quizá por esta razón, en 1711, cuando surgió la necesidad de un recinto especial para esta tarea aparecen las primeras menciones a la Escoleta Pública, una pequeña institución considerada como la primera escuela de música en la Nueva España y que daría origen al Colegio de Infantes,⁹ que empleaba, así mismo, al maestro de capilla como profesor de las materias antes referidas.

Durante el periodo comprendido entre 1725 y 1821, el Colegio de Infantes recibió y educó a un total de 247 niños; instruyéndolos en las materias de contrapunto, canto llano y canto figurado, además de gramática, latín y filosofía. "De esta forma, se convirtió en la mayor cantera del Cabildo, no sólo para la provisión de la mayor parte de las plazas musicales de la capilla, sino para la formación de ministros idóneos para el servicio temporal y espiritual de la Catedral."¹⁰

Un segundo establecimiento fue la Escuela de Música que fundó en 1740 el Cabildo de la Catedral de México en el Convento de San Miguel de Belén para mujeres.¹¹ A pesar

⁶ Existe una polémica acerca del año de fundación del Colegio de Infantes pues, habiendo sido erigido en 1725, la versión manuscrita de sus constituciones data de 1726 y no se publicaron sino hasta nueve años después. L. Enríquez Rubio, *op. cit.*, p. 114. Ver también J. López Marín, *op. cit.*, p. 8; 14.

⁷ J. López Marín, *op. cit.*, p. 10.

⁸ "Ha de procurar el tal maestro estar en el lugar diputado para darles lección todos los días de trabajo a las seis y media de la mañana, obligándolos que a la misma hora estén allí con puntualidad para que se les dé clase de canto llano, órgano y contrapunto [...] en esto han de ocuparse hasta entrar en prima y acabándola de decir, han de volver a la lección hasta que se entra en tercia." *Ibidem*, p. 11. En adelante, se modernizará la ortografía para facilitar su lectura.

⁹ Betty Zanolli Fabila, "La profesionalización de la enseñanza musical en México: el Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)," vol. I, México, 1997, Tesis UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, p. 54.

¹⁰ J. López Marín, *op. cit.*, p. 19.

¹¹ Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*, México, SEP, 1934, p. 145.

de que tanto escuela como convento fueron suprimidos en 1821, así como el Colegio de Infantes hacia 1837, ambas fueron las únicas instituciones, de que se tiene noticia, que se dedicaron a la enseñanza musical en la Ciudad de México durante el periodo colonial. De tal manera, esta actividad permaneció estrictamente contenida en las aulas religiosas hasta que, a la par que sucedió el declive del régimen, experimentó un cambio radical.

En efecto, para los últimos años del siglo XVIII, la Catedral había perdido su papel como centro protector de la cultura, cediendo al empuje de las fuerzas seculares y provocando un desajuste en la música que otras disciplinas como la arquitectura, escultura y pintura no experimentaron.¹² A pesar de que existen varias explicaciones al respecto,¹³ lo cierto es que, una vez derrocado el gobierno español, muchas costumbres e instituciones se fueron derrumbando. Así, el resquebrajo del monopolio religioso ejercido en el terreno del cultivo musical dio lugar a un nuevo panorama: el surgimiento de intentos educativos en forma de sociedades y academias promovidas por personas que, habiendo sido formadas bajo la antigua tradición, buscaron tomar en sus manos el destino del bello arte de Euterpe.

I.1 Las primeras sociedades y academias: 1824-1839

La Sociedad Filarmónica y la Academia de Mariano Elízaga

Uno de los músicos más sobresalientes de este periodo de transición al siglo XIX fue el michoacano Mariano Elízaga. La noticia publicada en la *Gazeta de México* a finales de 1792,¹⁴ que lo describió como “el músico de la naturaleza americano española” y señaló

¹² La Academia de San Carlos, establecida en 1781, jugó sin duda alguna un importante papel en el impulso que cobraron estas artes.

¹³ Un debate muy interesante surge de la suposición de una crisis musical a finales del siglo XVIII y es explicada de diversas maneras por la historiografía: Saldívar encuentra los motivos en las disposiciones reales expedidas para frenar la construcción de instrumentos y la enseñanza musical, *op. cit.*, p. 181-185, Barriga sostiene que la expulsión de los jesuitas en 1767 afectó esta instrucción, *op. cit.*, p. 21, y Mayer Serra que, en general, el declive del poderío eclesiástico derivó en la decadencia de dicho arte. Otto Mayer Serra, *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, FCE, 1941, p. 62. Por su parte, Miranda considera que, a pesar de que la Iglesia dejó de ser la fuerza conductora del quehacer musical, no puede decirse que existió una situación de crisis. Ricardo Miranda, "Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)" en *Heterofonía*, vol., XXX, núm. 116-117, (enero-diciembre), p. 39-49.

¹⁴ "Valladolid. Octubre 2. De pocos días a la fecha se ha descubierto en esta capital un niño cuya organización de oído y fantasía para las consonancias y modulaciones musicales puede sin hipérbole llamarse monstruosa [...] se hizo naturalmente discípulo de su propio padre, o más bien de la naturaleza misma [...] En el breve discurso de seis meses que lleva en esta su profesión verdaderamente natural, ha progresado hasta el grado que ya se ve: toca cuantos sonos oye, aprendiéndolos y sacándolos por su propio numen, no como debía esperarse con una sola mano, sino con las dos." *Gazeta de México*, 30 de octubre de 1792.

el talento musical que poseía a los seis años de edad, llamó la atención del virrey Juan Vicente de Güemes Pacheco de Padilla, quien ordenó que fuese trasladado a la capital para continuar con sus estudios musicales. Fue inscrito en el Colegio de Infantes del Coro de la Catedral de México, pero como no podían enseñarle nada nuevo regresó a su ciudad natal después de un año.

Ahora bien, de sus maestros José María Carrasco y Soto Carrillo aprendió lo suficiente como para ser nombrado en 1799 tercer y después primer organista de la Catedral de Valladolid. Sin embargo, Elízaga se sabía un mero ejecutante; ninguno de sus profesores lo había sabido instruir en la música como tal pues se desconocía la materia, limitándose al perfeccionamiento de la técnica instrumental. Fue así que decidió estudiar en los libros de teoría musical que pudo conseguir aquello que ignoraba.¹⁵

En 1822 fue nombrado Maestro de la Capilla Imperial por el emperador Agustín de Iturbide¹⁶ y organizó la primera Orquesta Sinfónica de México, proponiéndose, además, fundar un coro, pero la corta vida del Imperio impidió que sus planes pudieran llevarse a cabo. No obstante, el fruto de sus estudios se tradujo en el primer libro de teoría musical publicado en México, *Elementos de Música*, impreso en 1823 con ayuda del entonces ministro de Relaciones Exteriores, Lucas Alamán.¹⁷

Elízaga luchó desde entonces por el desarrollo de la cultura musical en el país y todas sus acciones se vieron encaminadas a lograr dicho propósito. En el prólogo de sus *Elementos de Música* escribió:

Quise que mi subsistencia dependiera de una ocupación que aunque placentera y agradable a todos, cuando se practica, hasta ahora no ha tenido quien le extienda una mano protectora y saque a nuestros profesores del estado de abatimiento a que las preocupaciones u otras causas

¹⁵ “Me propuse adquirir por mí mismo unas ideas más exactas de la Música que las que había recibido de mis maestros. Las teorías de Kirker, Lorenti y Nazarre no llenaron mis deseos y aunque algo se aclararon éstas con las lecciones de clave de D. Benito Bails, todavía quedaba un hueco en mi entendimiento que me inquietaba de continuo. Una casualidad puso en mis manos la obra escrita por Abate D. Antonio Eximeno *sobre el origen, progreso, decadencia y restauración de la Música* y desde sus primeras páginas creí haber encontrado lo que tanto anhelaba.” Mariano Elízaga, *Elementos de Música*, México, Imprenta del Supremo Gobierno, en Palacio, 1823, en el prólogo, [s.p.]

¹⁶ Muy probablemente el emperador Iturbide conoció a Elízaga por su esposa, Ana María Huarte, a quien el maestro había enseñado música en el Colegio de Santa Rosa de Valladolid años atrás. Guillermo Orta Velázquez, *Breve historia de la música en México*, México, IPN, 1996, p. 250.

¹⁷ A decir de Jesús Romero, Lucas Alamán fue un entusiasta musical y por esos años entabló amistad con el maestro Elízaga, brindándole la ayuda necesaria en éste y sus demás proyectos. Jesús Romero, *José Mariano Elízaga*, México, Palacio de Bellas Artes, 1934, p. 23-25.

bastante conocidas los han lanzado; limitándose los más a unos aplausos estériles cuando asisten a nuestras orquestas, han cesado sus admiraciones en el momento que sus oídos han dejado de sentir las impresiones agradables de los instrumentos. [...] El laberinto y confusión con que hasta nuestros días se ha enseñado la Música, ha hecho fastidioso su estudio, ha retraído a los jóvenes de ambos sexos inclinados a tocar y cantar, y en suma nos ha atestado de empíricos, acarreándonos por último resultado el mal gusto y el amontonamiento de notas que se percibe en muchas de nuestras composiciones. Sus autores están dotados de genio, tienen a su favor la índole nacional, la suavidad del lenguaje, son excelentes prácticos y sin embargo de estos auxilios ¿por qué sus obras no pueden todavía ponerse al lado de los Mozares y Bethovenes?¹⁸

De forma que fijó su labor en hacer de los ejecutantes verdaderos músicos y, a sabiendas de que dicho propósito sólo podría lograrse mediante el estudio, el 7 de enero de 1824 dirigió una solicitud al Poder Ejecutivo de la República para obtener ayuda oficial en la formación de una Sociedad Filarmónica y de un Conservatorio de Música. Planteaba en ella la situación del arte de Euterpe en México y señalaba el abandono en que se le había dejado, ““ora por nuestra suerte política, ora por otras causas.””¹⁹ Apoyado por Alamán se aprobó el proyecto y, por lo pronto, la sociedad quedó establecida el 14 de febrero de ese año.

La Sociedad Filarmónica contaba entre sus socios contribuyentes a los generales Miguel Barragán y Antonio López de Santa Anna, ambos posteriores presidentes de México, a médicos y abogados diversos, todos miembros de la clase política del país. Entre los socios responsables de la futura enseñanza destacaban el maestro Francisco Delgado, violín concertino de la orquesta del Coliseo, Vicente Castro Virgen, el maestro concertador del mismo teatro, el violinista José Castel, Quirino Aguiñaga, posterior director de orquesta, y el mismo Mariano Elízaga como Director General Facultativo. Por otro lado, la Junta Directiva quedó formada por el general Miguel Barragán como presidente; Bachiller Juan I. Villaseñor como vicepresidente; Antonio Velasco de la Torre como tesorero; Francisco de la Parra como secretario y los señores Manuel González Ibarra, Andrés Quijano, Francisco Villagómez, Gregorio Velázquez y Vicente Castro Virgen como conciliarios.

En la primera junta general de la Sociedad Filarmónica, ocurrida el 11 de mayo, la comisión encargada de revisar el reglamento de la sociedad y que estuvo formada por Lucas Alamán, Isidro Yáñez, José María Sotres, Manuel González Ibarra, José Cataño y

¹⁸ M. Elízaga, *op. cit.*, [s. p.]

¹⁹ *Apud* J. Romero, *op. cit.*, p. 31.

Mariano Elízaga, presentó varias propuestas encaminadas a la administración y subvención de la sociedad, pero también de gran relevancia cultural. Una fue la de solicitar al Supremo Poder Ejecutivo la cantidad de mil pesos anuales para la subvención de la Sociedad, así como la autorización de disponer de los rendimientos del Convento del Espíritu Santo y rentar otro edificio como sede de la organización. La última propuesta se dividía en tres y consistía en organizar un Coro y una Orquesta Sinfónica puestos al servicio de conventos, iglesias y catedrales a cambio de una pequeña remuneración que ayudara al mantenimiento de la Sociedad, la realización de dos conciertos mensuales ejecutados por dichos conjuntos musicales y, por último, la fundación de una imprenta de música profana.²⁰

A pesar de que todas las propuestas fueron aprobadas por unanimidad de los 46 socios presentes en la junta, las peticiones que solicitaban la asignación de un edificio y la cantidad de mil pesos para la subvención de la Sociedad tardaron varios meses en ser atendidas por el gobierno debido a cuestiones de mayor urgencia. Finalmente contestó, pero en un sentido negativo, lo cual desanimó a los socios. Fue entonces que, de acuerdo con el artículo 3° del reglamento,²¹ Elízaga convocó a renovar la Junta Directiva.

De tal modo, en noviembre de 1824 la Sociedad Filarmónica contaba entre sus miembros directivos a Francisco Victoria como presidente, Juan Bautista Tato como vicepresidente, Miguel Velázquez de León, José Ignacio Buen Abad y José Ma. Bustamante como consejeros, Francisco de la Parra como secretario y José Velázquez Escalante como tesorero.²² Con los nuevos integrantes se vio con mayor optimismo el futuro de la Sociedad y sus planes, pues se creyó que al contar con el hermano del presidente Guadalupe Victoria, aumentarían las posibilidades de obtener la protección y ayuda que el gobierno había prometido.

Sin embargo, como a principios de 1825 la Sociedad Filarmónica seguía a la espera de una respuesta, Elízaga decidió resolver con sus medios lo que estuviera a su alcance y

²⁰*Ibid.*, p. 37-38.

²¹ Dicho artículo estipulaba que cada 22 de noviembre, día de Santa Cecilia, debía renovarse la Junta Directiva de la Sociedad, con excepción del cargo de Director Facultativo y sin perjuicio de reelección en los cargos de tesorero y secretario. *Ibid.*, p. 44.

²² De los únicos que se tiene información es de Francisco Victoria, oriundo de Tamazula, Durango, hermano del entonces Presidente de la República Guadalupe Victoria y militar con el rango de teniente coronel, así como de José María Bustamante, músico contrabajista y compositor de Toluca que llegó a ser maestro de capilla en las iglesias de Santa Isabel, San Francisco, la Purísima Concepción y, en 1824 y en sustitución de Elízaga, de la Catedral de México. *Ibid.*, p. 44-46.

prestó su casa con dirección en el número 12 de la calle de las Escalerillas como sede temporal.²³ Así, el 17 de abril inauguró la Academia Filarmónica de la Sociedad. Al respecto, la siguiente nota se publicó en el periódico *El Sol*:

SOCIEDAD FILARMÓNICA. - Este establecimiento, nuevo entre nosotros, proyectado por el célebre Prof. D. Mariano Elízaga y que el Supremo Gobierno se ha dignado aprobar ofreciendo extenderle su mano benéfica y protectora, es sin duda una de las asociaciones más útiles a la juventud de ambos sexos aficionada a la música, pues se les proporciona una escuela en que pueda aprender bajo un método claro y sencillo a cantar y tocar, explicándoseles oportunamente las reglas de armonía y melodía, la estructura de las composiciones de capilla, teatrales y de cámara con la parte filosófica de este arte.

Los individuos que forman esta sociedad y que con tanto gusto como desprendimiento contribuyen a sostenerla, han trabajado con el más decidido empeño, en unión del Director Elízaga en que se verificase la apertura y que se diese principio a la enseñanza pública, pero no habiendo podido vencer varios obstáculos, principalmente el de encontrar un local a propósito [...] han acordado en Junta General que se dé principio a las lecciones de música en la misma casa de don Mariano Elízaga, entendiéndose que esto es provisionalmente y mientras la Sociedad tiene local adecuado al intento: que estas lecciones comiencen a darse el lunes 18 del que rige y que por ahora la instrucción correspondiente a las señoritas, sea de 12 a 2 de la tarde y la de los hombres de 7 a 9 de la noche.²⁴

Ese mismo día se verificó en el salón general de la Universidad la apertura de la academia contando con la asistencia del presidente Victoria y numerosos funcionarios públicos.²⁵ En el evento se pronunciaron discursos en pos del cultivo musical en México, siendo el primero del Director de la Junta General de la Sociedad y hermano del presidente, don Francisco Victoria:

Son gratas las emociones que siente mi corazón cuando conoce que ha cooperado al buen nombre y cultura de su patria, no pudiendo menos de enumerar entre uno de sus obsequios los afanes impendidos [*sic*] para llegar a proceder a la apertura de la Academia Filarmónica: porque en efecto, este tan hermoso establecimiento, el primero y único en su especie en todo el vasto y

²³ Moreno menciona que tiempo después el gobierno prestó a Elízaga el edificio de la antigua Universidad. Olivia Moreno Gamboa, *Una cultura en movimiento. La prensa musical de la Ciudad de México (1860-1910)*, México, INAH- UNAM, 2009, p. 27. Por su parte, Pareyón dice que desde agosto de 1826 la Academia se ubicó en el número 13 de Puente del Carmen. Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, vol. I, Jalisco, Universidad Panamericana, 2007, p. 17.

²⁴ *El Sol*, 17 de abril de 1825.

²⁵ Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México: 1538-1911*, t. I, México, Porrúa, 1961, p. 204.

Nuevo Continente Americano, abre un camino amplísimo a los adelantos de la ilustración y buen gusto, tanto más cuanto que siendo el carácter de mis compatriotas suave por naturaleza.

Por su parte, Elízaga dedicó las siguientes palabras:

Señores— Señalando este día para la apertura de la academia filarmónica y para que desde él comience la enseñanza de la música, nada puede serme ya más satisfactorio, pues veo que mis votos van a cumplirse y que se ha puesto la primera piedra a un edificio de un orden desconocido hasta ahora en nuestro suelo, acaso por la posición política y sistema que nos rigió por trescientos años, o por otros motivos de igual naturaleza que no es de mi instituto [*sic*] el ponerme ahora a inculcar. [...] ¿Y podrá llegar la música entre nosotros al grado en que hoy se encuentra entre la culta Europa? Este puntualmente es el fin de la sociedad filarmónica mexicana y yo me aventuro a pronosticar que los sucesos deben corresponder al objeto.

Después se ofreció un gran concierto:

La orquesta regida por el ciudadano director de la academia, y compuesta de los más acreditados profesores de México, desempeñó a satisfacción del ilustrado público con la mejor ejecución, las piezas más selectas y difíciles de los más célebres autores: cinco señoritas socias de mérito, cantaron y tocaron piezas exquisitas, con tan buen desempeño que arrebataron la atención universal, y merecieron repetidos aplausos.²⁶

De esta manera, a un año de su fundación, la Sociedad iniciaba las clases en la Academia Filarmónica el 18 de abril de 1825, siendo “el objeto principal del establecimiento el de enseñar la música por un nuevo sistema que marcha por un camino llano y perceptible y por consiguiente, fuera de aquellos tropiezos; escabrosidad y obscuridad con que se ha enseñado hasta ahora este arte encantador.”²⁷ El costo mensual que debían cubrir los alumnos era de \$3.00, excepto los pobres de “solemnidad” y las materias impartidas cuatro:

1. Principios fundamentales de la música.
2. Armonía y composición.
3. Solfeo, canto y manejo de instrumentos.
4. Reglas filosóficas de la música.²⁸

²⁶ *El Sol*, 28 de abril de 1825.

²⁷ Fragmento extraído de una carta de Elízaga a Alamán, firmada como “el amante de la música,” que habla de la Academia Filarmónica, las clases que se impartían y la necesidad del desarrollo musical en el país. *El Sol*, 15 de abril de 1825. Ver también Gerónimo Baqueiro Foster, *Historia de la música en México. III. La música en el periodo independiente*, México, SEP-INBA, 1964, p. 395.

²⁸ *Idem*.

Del listado anterior y de la influencia del manual de Eximeno en el maestro Elízaga puede deducirse que la educación musical en la Academia resultó de mayor y mejor calidad que la pobre instrucción que los eclesiásticos brindaban a los niños. Estos logros: la sociedad, la academia, las clases y los conciertos reflejaban la acción puesta en marcha para cultivar la música en México.

Desafortunadamente, Alamán y Francisco Victoria poco pudieron hacer para proteger y mantener la Sociedad Filarmónica. Sin embargo, Elízaga estaba determinado a continuar y desde febrero de 1826 su residencia no sólo fue ocupada como sede de la Sociedad y edificio de la Academia, sino también como expendio de partituras pues, asociado con el empresario Manuel Rionda, logró abrir la imprenta litográfica de música profana que tenía pensada desde años atrás.²⁹

Ahora bien, sin la subvención prometida por el gobierno, los gastos tuvieron que salir de las cuotas pagadas a duras penas por los socios contribuyentes. Para colmo, cuando en 1827 se decretó la salida de los españoles del territorio mexicano, Elízaga vio irse a varios de estos socios:

La magna obra erigida por el insigne michoacano se derrumbaba, no por la falta de perseverancia o por la carencia de energía, ni por ausencia de espíritu administrativo del fundador, sino por lo inestable de la situación política, por las rivalidades de los hombres públicos que tuvieron que resolver asuntos relacionados con la Sociedad Filarmónica y que en vez de guiarse por el interés de la patria, lo subordinaron todo a sus ambiciones bastardas.³⁰

A finales de ese año le fue ofrecido a Elízaga el puesto de Maestro de Capilla de la Catedral de Guadalajara y, con sus sueños en ruinas, aceptó y se marchó a Jalisco. Este acontecimiento marcó el final de la Sociedad Filarmónica, su Academia y la imprenta musical, las primeras de su clase en México. Sin embargo, aunque esta empresa no tuvo “continuidad directa,” sí situó a la música como un pilar en la construcción de la identidad de la nueva nación. Es cierto que tuvieron que pasar varios años para que otros retomaran la labor de Elízaga, pero por esto mismo hay que recalcar sus logros.

²⁹ En la prensa se anunció que la asociación entre Rionda y Elízaga había resultado en el establecimiento de una imprenta musical, cuyo primer impreso era una composición del mismo Elízaga, un vals dedicado al músico italiano Gioachino Rossini, y que, de tener buen recibimiento, se editaría un periódico filarmónico que pusiese a la mano de los suscriptores la obra de los mejores músicos europeos, alternada con más composiciones de Elízaga. *Águila Mexicana*, 2 de febrero de 1826.

³⁰ J. Romero, *op. cit.*, p. 129.

Si bien el maestro Elízaga regresó a la ciudad de México en 1830, no retomó la Sociedad y la Academia o la imprenta y se dedicó a la instrucción particular y a la composición. Además, se sabe que en 1835 publicó su segundo manual de música, titulado *Principios de la armonía y de la melodía, o sea fundamentos de la composición musical*. De modo que, por un breve periodo la capital se vio privada de una institución que se encargara de la enseñanza musical y no fue sino hasta mediados de 1838 que Joaquín Beristáin y Agustín Caballero establecieron la Academia de Música de México y retomaron el camino que aquel había trazado.

Ambos maestros eran jóvenes, muy diestros en el arte musical y cada uno contaba con una gran carrera para el tiempo que abrieron su escuela. Por un lado, Beristáin era un reconocido ejecutante de piano y chelo; por entonces apenas tenía 21 años y ya había sido nombrado primer chelista de la Orquesta de la Iglesia Colegiata de Guadalupe, así como de la Orquesta de la Compañía de ópera del italiano Filippo Galli y, posteriormente, director de ésta.³¹ No obstante, sus más grandes méritos eran sus composiciones, entre otras la obertura *La Primavera*, la *Misa* y *Versos de Orquesta de octavo tono obligados a pistón*, que le valieron la admiración de sus compatriotas: su *Misa* sirvió de modelo para muchas obras religiosas y fue alabada por el italiano Lauro Rossi,³² en tanto que los *Versos de Orquesta* fueron compuestos para el músico cornista Manuel Salot, aprovechando que dicho instrumento acababa de ser introducido en México por el maestro José María Chávez.

Por otro lado, Caballero contaba también con grandes aptitudes musicales a los 23 años de edad. Destacaba su conocimiento sustancial de los instrumentos que componen una orquesta; tocaba con facilidad el piano, órgano, violín y varios de viento de madera y metal. Había sido director de la Orquesta de la Iglesia Colegiata³³ y era también un compositor reconocido por sus obras religiosas y profanas, pero en definitiva su labor como profesor altruista representó la cúspide de su carrera y su más noble epíteto.

³¹ *Ibidem*, p. 135.

³² Se dice que Rossi, quien entonces se encontraba al frente de la compañía de ópera italiana de Filippo Galli, calificó la *Misa* de Beristáin como una obra maestra. Francisco Sosa, *Biografías de mexicanos distinguidos*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1884, p. 145.

³³ G. Baqueiro, *op. cit.*, p. 416-418.

Al abrir su escuela en 1838, Beristáin y Caballero dieron continuidad al trabajo de Elízaga al seguir la lucha por el cultivo musical en México por y para la nación independiente. Su academia indicaba el deseo de “formar y contar con mexicanos que puedan, si no competir con los extranjeros, sí, cuando menos, tratar de proporcionar elementos que sean nuestros”.³⁴

Los avances que lograron ambos maestros con sus alumnos fueron tales que el 17 de julio de 1839, antes de cumplir un año de haber fundado la Academia de Música, pudieron llevar a cabo su primera presentación en uno de los salones del edificio antiguo de la Inquisición.³⁵ En esta función, los alumnos, dirigidos por sus profesores, interpretaron *La Sonámbula*, ópera del compositor italiano Vincenzo Bellini, y al final terminaron con grandes ovaciones por su gran labor.³⁶ En un periódico de la época se comentó la función de la siguiente manera:

Cuando anunciamos, hace poco menos de un año, el prospecto de la Academia de música, formada en esta capital por los Sres. D. Joaquín Beristáin y D. Agustín Caballero, jamás pudimos prever los rápidos alcances de este utilísimo establecimiento; pero el espectáculo presentado en la noche de ayer [...] ha dado el lleno a la expectación pública y causado en nosotros la grata satisfacción de poder anunciar [...] que el genio de imitación de los mexicanos ha dado una nueva prueba de su admirable perfección, y que el arte encantador de la música se halla en México al nivel de los países más civilizados.³⁷

En julio del año pasado, los profesores D. Joaquín Beristáin y D. Agustín Caballero, dieron principio a esta enseñanza tan útil como interesante, logrando con su empeñoso afán los más rápidos adelantos y el logro de las esperanzas más bien fundadas en favor de la instrucción musical de nuestra juventud.

Pero ya es tiempo de indicar la ejecución que tuvo esta difícil empresa, y señalar el mérito individual de sus actores. La señorita Lizaliturri, que desempeñó el papel de Amina, reúne a la hermosura y limpieza de su voz una fuerza capaz de llenar todo un gran teatro [...] La señorita Doña Luisa Llorente, que hizo el papel de Lisa, posee una voz tan propia y susceptible de las gracias y juguetes de la música que nadie pudo dudar de su mérito [...] La expresión, la fuerza y la dulzura de la voz del Sr. Urquinga, que hizo a Elvino, es digna del mayor elogio. [...] El

³⁴ G. Orta, *op. cit.*, p. 264.

³⁵ El edificio se terminó de construir en 1736 y albergó por 84 años al Tribunal del Santo Oficio, hasta 1820 cuando esa institución fue clausurada definitivamente. Después de varios años de abandono, en 1838 el inmueble fue subastado y fungió brevemente como sede del arzobispado de la ciudad de México y de la Lotería Nacional, posteriormente, en 1854 se convirtió en la Escuela de Medicina. Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, tomo II, México, Imprenta de la Reforma, 1882, pp. 21; 42.

³⁶ E. de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 336-337.

³⁷ *Diario del Gobierno*, 18 de julio de 1839.

Sr. Balderas se hallaba en los coros cuando se dispuso la ópera; pero por circunstancias que no son del caso referir, ha tenido que desempeñar el papel del conde. [...] Ocho días fueron bastantes para que lo aprendiese y la perfección con que lo desempeñó, manifiesta sus extraordinarias disposiciones para el canto; su voz es brillante, pura y sonora y su arreglo y expresión exceden a todo elogio. [...]

Finalmente, los coros de ambos sexos fueron uno de los objetos que llamaron más la atención de los principales profesores de México, de los filarmónicos, y de personas inteligentes que han concurrido a los grandes teatros de ópera italiana en Europa. El arreglo y la armonía que todos han notado en los de *La Sonámbula*, les ha obligado a asegurar que jamás se han oído semejantes, al menos en la república [...] no será aventurado decir, que *La Sonámbula* jamás ha sido escuchada con más placer ni perfección en México, que cuando ha sido cantada en la ex Inquisición por los alumnos de la academia de música.

Mas, ¿de qué servirían tan justos como sinceros elogios, si después de una prueba tan palpable de los progresos musicales de este naciente establecimiento no procuráramos los amantes de las bellas artes, su conservación y adelantamientos? Nosotros no dudamos recomendar la academia a la protección del gobierno supremo y a la de todos los ciudadanos afectos a los progresos de su país.³⁸

El concierto ofrecido por los maestros y sus alumnos para manifestar el avance de la academia sembró grandes esperanzas en el cultivo y la difusión musical. Una de las historias sobre esta presentación y la cual valió gran mérito al maestro Beristáin, fue el hecho de que instrumentó la ópera de Bellini en poco tiempo y solamente con la partitura para piano, a fin de que fuese ejecutada por una orquesta.³⁹ Lamentablemente, en octubre de ese mismo año, falleció repentinamente. Ante tal suceso, la escuela quedó enteramente a cargo del maestro Caballero, a quien se debe el mérito posterior. A pesar de esto y como señala Gloria Carmona, la muerte prematura de Beristáin privó a la academia de un brillo social y económico más intenso y todavía en 1861 se le recordaba como “célebre y estimado maestro mexicano que tanto contribuyó a generalizar la enseñanza de la música en México.”⁴⁰

De modo que, Caballero continuó de manera casi heroica con la labor emprendida. Un ejemplo se dio en 1844 cuando, después de unirse a la Junta de Fomento de Artesanos de México, brindó una función en beneficio de ellos con sus mejores alumnos. En efecto,

³⁸ *Diario del Gobierno*, 8 de agosto de 1839.

³⁹ G. Orta, *op. cit.*, p. 266 y G. Baqueiro, *op. cit.*, p. 402.

⁴⁰ Gloria Carmona, *La música de México. I. Historia 3. Periodo de la independencia a la revolución, (1810 a 1910)*, ed. Julio Estrada, México, UNAM, IIE, 1984, p. 22-23.

el 18 de mayo de ese año se llevó a cabo en el Gran Teatro de Santa Anna la segunda gran presentación de la Escuela Mexicana de Música con un concierto vocal e instrumental de gran categoría. Un día antes del evento el maestro Caballero escribió:

Hace tiempo que como director de este establecimiento deseaba con ardor dar al público una manifestación de los trabajos y adelantos de mis alumnos. Así lo ofrecí al plantear la Academia y así lo exigían mi honor y mi delicadeza para satisfacer a los interesados del empeño y tesón que he puesto en el desempeño de las obligaciones que contraí y el interés mismo de mis discípulos, que deben tenerlo, no sólo por el bien que les resulte, sino también en que sus conciudadanos, y los que no lo son, se convenzan de que los mexicanos son aptos para la música y hay en ellos constancia y dedicación. [...]

Hoy la Junta de Artesanos, al dignarse invitarme para ser uno de sus miembros, no sólo allana el cumplimiento de mis compromisos, sino que me presenta la más bella ocasión de satisfacer los sentimientos que me animan como mexicano por el bien y la prosperidad de mi patria, contribuyendo, aunque en muy pequeña parte, a los adelantos y mejora de la clase más útil a la sociedad.⁴¹

El evento culminó con ovaciones y grandes elogios para el maestro Caballero y sus alumnos. A pesar de que la concurrencia no fue numerosa, aquellos que presenciaron la función no dejaron de aplaudir; hubo incluso quienes lanzaron coronas de flores a las alumnas.⁴² Para una mejor apreciación del contenido del concierto, transcribo a continuación el programa, que anunció el día anterior el *Semanario Artístico para la educación y progreso de los artesanos*:

Primera parte.

1. Obertura a dos orquestas de Emma de Antioquía del compositor Saverio Mercadante.
2. Coro de la introducción de la ópera El Pirata de Vincenzo Bellini.
3. Dúo de soprano y contralto Los Árabes de Gioachino Rossini por las alumnas Guadalupe Barroeta y Antonia Aduna.
4. Variaciones de violín y piano de Charles de Beriot y George Osborne, ejecutadas por los alumnos Severiano López y Agustín Balderas.
5. Aria coreada de contralto de la ópera El Juramento, de Mercadante, por la señorita Antonia Aduna.
6. Gran fantasía de piano con variaciones de Henri Herz sobre temas de la ópera Lucia Lammermoor, de Gaetano Donizetti, ejecutadas por Agustín Balderas.

⁴¹ *Semanario Artístico para la educación y progreso de los artesanos*, 17 de mayo de 1844.

⁴² "Sírvanles también esas coronas de un estímulo para continuar adelantando en ese arte divino y encantador de la música, puesto que han dado ya un público testimonio de las felices disposiciones que poseen." *El Siglo Diez y Nueve*, 22 de mayo de 1844.

7. Quinteto final de la ópera *Semíramis*, de Rossini.

Segunda parte.

1. Obertura de *La Primavera* del maestro Beristáin.
2. Dúo de soprano y contralto de Gaetano Rossi cantando en la ópera *La Donna del Lago*, de Rossini, ejecutado por las alumnas Barroeta y Aduna.
3. Variaciones de clarinete con acompañamiento de toda la orquesta del Ernesto Cavallini sobre temas de la ópera *El elixir de amor*, de Donizetti, por el alumno José María Salot.
4. Variaciones de violín y piano, de Beriot, por los alumnos Guillermo Murillo y Pedro Melet.
5. Aria final de la ópera *Lucrecia Borgia*, de Donizetti, por la alumna Josefa Miranda.
6. Fantasía de Osborne sobre temas de *La Sonámbula*, de Bellini, por el capitán Guadalupe Inclán.
7. Concierto de violín y piano por el señor Simeón Barroeta y el alumno Balderas.
8. Aria final de la ópera *Lucia Lammermoor*, de Donizetti, por la señorita Miranda.⁴³

Los editores del periódico añadieron: “La moderación del Sr. Caballero en el anterior programa no le ha permitido expresar todo el mérito de la función que ha preparado en nuestro obsequio [...] el público mexicano sabrá darle el que merece y no puede menos que recordar el agrado y entusiasmo con que asistió al edificio de la Ex Inquisición en el año de 1839”.⁴⁴ De lo anterior puede deducirse que, desde aquella función todavía en compañía del maestro Beristáin, Caballero no presentó a sus alumnos sino hasta 1844. Después del éxito logrado, la academia ofreció funciones periódicas para difundir y cultivar la música en México.

De tal manera, la escuela evidenció en poco tiempo que estaba formando músicos para orquestas y bandas militares, para iglesias, el teatro, etc., así como cantantes de todo tipo para que sirvieran como solistas, coristas, profesores de música y maestros de coros religiosos y profanos.⁴⁵ Varios de sus egresados gozaron de gran reconocimiento, como las cantantes María de Jesús Zepeda y Cosío, Eufrosia Amat y Antonia Aduna, el pianista Agustín Balderas y el compositor Melesio Morales, todos ellos afamados protagonistas de los escenarios musicales a mediados del siglo XIX.

Por lo demás, la admirable labor de la Escuela Mexicana de Música había dado frutos desde su fundación en 1838 y lo hizo hasta 1866 cuando se fusionó con el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica, que tuvo en el ahora presbítero Caballero a su primer

⁴³ *Semanario Artístico...*, 17 de mayo de 1844. Ver también *El Siglo Diez y Nueve*, 18 de mayo de 1844.

⁴⁴ *Semanario Artístico...*, 17 de mayo de 1844.

⁴⁵ G. Baqueiro, *op. cit.*, p. 404.

director.⁴⁶ Fue la única institución que perduró durante los tiempos tan difíciles que vivió la república en la primera mitad del siglo XIX y durante todo este tiempo luchó por ver la música consolidada como parte de la educación, cultura e identidad de México.

La Gran Sociedad Filarmónica y el Conservatorio de José Antonio Gómez

El 15 de diciembre de 1839 el músico y aclamado maestro José Antonio Gómez inauguró en el Palacio de Minería la Gran Sociedad Filarmónica junto con su respectiva escuela: el Conservatorio Mexicano de Ciencias y Bellas Artes.⁴⁷ El maestro Gómez llevaba ya, para entonces, una gran carrera artística y tenía fama de ser un ejecutante excepcional, gran director y compositor. Había tenido entre sus nombramientos el de maestro al cémbalo de la Compañía de ópera del tenor Manuel García; maestro de la Capilla de la Catedral de México y director de la Orquesta del Colegio de San Gregorio.⁴⁸

Como compositor, Gómez sobresalió en el ámbito de la música religiosa pues compuso varias “*misas a toda orquesta; salmos para vísperas, responsorios para maitines, maitines completos, un miserere a ocho voces y grande orquesta, un gran Te Deum* que compuso en el breve tiempo de dos días y medio y otras piezas de gran renombre.”⁴⁹ También incursionó en la música patriótica con una cantata para piano, flauta y violoncelo titulada “La independencia” y compuso varias piezas de salón, cuadrillas, canciones y un arreglo en forma de fantasía del *Jarabe mejicano*.⁵⁰

Sus méritos son semejantes a los de Elízaga pues, como él, escribió y publicó manuales de música, el primero en 1832 titulado *Gramática Razonada Musical* y el segundo, *El inspirador permanente. Método de música vocal* en 1844; fundó a finales de 1831 el primer repertorio de música que hubo en la Ciudad de México⁵¹ y editó e

⁴⁶ Para 1859 el maestro Caballero se había ordenado como sacerdote: “Un nuevo sacerdote. Ayer celebró solemnemente su primera misa en la Iglesia de Santa Brígida el señor presbítero D. Agustín Caballero, antiguo y apreciable profesor de música en esta capital.” *La Sociedad*, 15 de mayo de 1859.

⁴⁷ Yael Bitrán, “La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente” en Ricardo Miranda y Aurelio Tello, coord. *La música en los siglos XIX y XX, tomo IV*, México, CONACULTA, 2013, Colección El patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010), p. 121.

⁴⁸ J. Romero, *op. cit.*, p. 141.

⁴⁹ F. Sosa, *op. cit.*, p. 416.

⁵⁰ G. Pareyón, *op. cit.*, vol. I, p. 436.

⁵¹ Era éste una tienda de música que vendía instrumentos, partituras y manuales ubicado en la primera calle de la Monterilla #1, aunque para noviembre de 1833 Gómez lo traspasó al alemán Antonio Meyer y el local cambió a uno en la calle de la Palma #13. Luisa del Rosario Aguilar Ruz, “La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1826-1860.” México, 2011. Tesis UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, p. 72-75.

imprimió durante 1842 y 1843 el periódico llamado *Instructor Filarmónico*.⁵² No obstante, entre sus más grandes logros en pos del desarrollo musical en México destaca el establecimiento de la Gran Sociedad Filarmónica y del Conservatorio Mexicano de Ciencias y Bellas Artes.

Echando un vistazo al *Prospecto y reglamento de la Gran Sociedad Filarmónica y el Conservatorio* puede deducirse el pensamiento del maestro Gómez al fundar dichos establecimientos:

La música desde la antigüedad ha sido objeto de sumo interés para los pueblos civilizados [...] Convencido de que la música no es ocupación de puro lujo, de que influye muy directamente sobre las buenas costumbres de los pueblos [...] he dispuesto la apertura de una Sociedad Filarmónica, en la que se enseñarán todos los ramos de la profesión a personas de ambos sexos que gusten de concurrir a ella.⁵³

La sede del Conservatorio fue el domicilio del maestro Gómez, en la calle de Santa Clara número 15, siendo el costo de las clases de \$5.00 mensuales⁵⁴ y varios los horarios a escoger: para el alumnado masculino estaban disponibles las clases de siete a nueve de la mañana, tres a cinco de la tarde o seis a nueve de la noche, para el alumnado femenino el horario era de diez a doce de la mañana.⁵⁵

Las clases musicales impartidas en el Conservatorio fueron de solfeo, canto, vocalización, piano, violín, vihuela, clarinete, flauta y acompañamiento, además ofrecía asignaturas como escritura inglesa y española, gótica, redonda, formación de carátulas y modelos, idiomas italiano, francés e inglés, teneduría de libros, baile, esgrima, dibujo natural, miniatura y aguada, quizás a modo de brindar mayor variedad de contenido y atraer más estudiantes. Aunque en cuanto a la música parece ser de menor especialización el programa curricular de Gómez a comparación del de Elízaga, cobraría trascendencia casi 25 años después, cuando se fundó el Conservatorio de 1866, que incluyó algunas de estas clases aparentemente ajenas a la instrucción musical, como veremos más adelante.

⁵² El prospecto de dicho periódico se encuentra en *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 4 de octubre de 1842.

⁵³ Citado en John Lazos, "José Antonio Gómez de Olguín y su gran proyecto educativo-musical durante la primera parte del México independiente" en Arturo Camacho, coord. *Enseñanza y ejercicio de la música en México*, México, CIESAS, El Colegio de Jalisco, Universidad de Guadalajara, 2013, p.197.

⁵⁴ Era más barata la mensualidad en la academia del maestro Elízaga, *vid. supra*, p. 8.

⁵⁵ J. Lazos, *op. cit.*, p. 212.

Por lo pronto, la labor del maestro y su compromiso con la educación se manifestaron, en adición a las clases impartidas, en los conciertos reglamentarios que se ofrecían en los días 1° y 15 de cada mes y en los que se daba seguimiento a los estudiantes. El primero de estos conciertos tuvo lugar el 1° de febrero de 1840, cuando los alumnos de Gómez hicieron gala de sus conocimientos y habilidades al interpretar el siguiente repertorio:

1. Fantasía de piano y violín, de Rumet, por la niña Mercedes Agestas.
2. Cavatina de La Sonámbula, de Bellini, por la niña Josefa Cordero.
3. Aria de Semíramis, de Rossini, por María de Jesús Lombardini y coreada por los señores José Sevet, Jorge Iñarra, Tomás Murphy, Juan Tamariz, Manuel Muguero, José Carrascosa y José Ma. Tamariz.
4. Fantasía de piano y trompa de Galli por la señorita Ángela Yáñez.
5. Aria de la ópera Amelia, de Rossi, por la alumna Dolores Mozo.
6. Variaciones para piano de Hunter por la señorita Lombardini.
7. Aria “Casta Diva” de la ópera Norma, de Bellini, por la señorita Bonilla y coreada por las alumnas Agestas, Lombardini, Cordero, Mozo y los alumnos antes mencionados.
8. Aria de la ópera Lucia de Donizetti, por Alejandro Gómez.
9. Aria de Anna Bolena, de Donizetti, por la señorita Agestas y coros.⁵⁶

A pesar de que hay pocas noticias en la prensa sobre los eventos organizados por la Gran Sociedad Filarmónica y el Conservatorio, en una publicada en marzo de 1840 el maestro Gómez anuncia un gran baile. La noticia proporciona la dirección en la que se llevaban a cabo los conciertos y reza así:

José Antonio Gómez, director de la Sociedad Filarmónica de México tiene el honor de manifestarle al respetable público que, en lugar del concierto anunciado [...] para el 22 del corriente en la calle de San Lorenzo no. 12, se verificará un baile en dicho día y en el nominado local [...] en razón de no poderse verificar el anunciado concierto por indisposición de algunos profesores.⁵⁷

La academia del maestro Gómez coincidió temporalmente con la de Caballero y, por un breve periodo, de ambas escuelas emanaron músicos mexicanos profesionales. Entre los alumnos más destacados del primero figuran Luis Baca, Felipe Larios y Melesio Morales, quien se refirió a él como “el maestro de los maestros entre los mexicanos.”⁵⁸ Lamentablemente y, como a menudo sucedía, debido a las dificultades políticas y

⁵⁶ J. Romero, *op. cit.*, p. 140.

⁵⁷ *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 21 de marzo de 1840.

⁵⁸ G. Orta Velázquez, *op. cit.*, p. 270.

económicas, Gómez tuvo que dedicarse a cuestiones más redituables y aproximadamente en 1845 la Gran Sociedad Filarmónica y su Conservatorio tuvieron que cerrar.⁵⁹

Las razones que motivaron a Gómez para emprender el camino de la enseñanza musical y fundar la Gran Sociedad y Conservatorio fueron las mismas que impulsaron a Elízaga, Beristáin y Caballero: dotar a México de una cultura musical equiparable a la de las grandes naciones europeas, pues veía en el pueblo mexicano la disposición y el talento necesarios. En la inauguración de la Sociedad y el Conservatorio declaró haber observado

por la historia, por la inducción y por la experiencia, que el carácter dulce del pueblo mexicano le hace el más apto para la adquisición y cultivo de las bellas artes como de las bellas letras, hasta el punto de que podrá llegar a no necesitar de algún otro pueblo y a rivalizar con todos los demás y, siendo por último, constante, que menos prometía y menos importancia tuvo en su principio el Conservatorio de Madrid, concebí el proyecto de realizar este pensamiento sobre escala más extensa.⁶⁰

La labor de esta última generación de músicos formados bajo el marco religioso es por demás rescatable. En conjunto y por separado, Elízaga, Beristáin, Caballero y Gómez llevaron la batuta del movimiento por el cultivo y difusión musical en la ciudad de México durante la primera mitad del siglo XIX. Aun después de ver clausuradas sus sociedades y academias, exceptuando a Caballero, siguieron contribuyendo a tan noble causa desde sus trincheras, no sin antes haber sentado el ejemplo que, un par de décadas más tarde, habrían de retomar sus congéneres.

I.2 Sociedades y academias de mediados del siglo: 1852-1859

A pesar de no haber tenido el mismo impacto que las sociedades y academias anteriores, cabe aquí hacer mención de otras escuelas encaminadas a la instrucción musical que surgieron a mediados del siglo XIX. Algunas fueron creadas por iniciativa de personajes extranjeros que se establecieron en la Ciudad de México y contribuyeron a su panorama artístico en calidad de músicos o directores, pero también a través de estos establecimientos. Las otras fueron el resultado del arduo trabajo de los mexicanos por continuar con la herencia de los que, para la gran mayoría, habían sido sus maestros.

⁵⁹ Pareyón menciona que la sociedad se disolvió poco antes de iniciada la guerra con Estados Unidos. G. Pareyón, *op. cit.*, vol. II, p. 973.

⁶⁰ Citado en E. de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 339. Ver también J. Romero, *op. cit.*, p. 138.

Academia de música y canto de Antonio Barilli

A mediados de abril de 1852 se leía en la prensa: “El maestro Barilli va a establecer una academia de música en la antigua casa de correos y comenzará el 1º del entrante mayo.”⁶¹ En efecto, el músico italiano Antonio Barilli fundó su Academia de Música y Canto con el patrocinio de la Junta de Damas y Caballeros en la casa del antiguo Correo, en el número 9 de la segunda calle de San Francisco, cuyo local sirvió posteriormente como sala de conciertos.⁶²

Para el momento en que abrió su escuela, la trayectoria musical de Barilli era muy conocida. En 1850 llegó a la Ciudad de México con sus hermanos Catarina, Ettore, Nicolò y su esposa Clotilde, todos miembros de la compañía de ópera italiana de Attilio Valtellina. Cuando a finales de año ésta se disolvió, Barilli y su familia formaron un cuadro operístico y brindaron algunas presentaciones en el Teatro Arcinas.⁶³ En esta época compuso dos himnos patrióticos dedicados a dos presidentes de México, el primero en 1850 a Antonio López de Santa Anna y el segundo en 1851 a Mariano Arista. También participó en el concierto del pianista español Dionisio Montel en el Teatro Nacional el 30 de marzo de 1851. Es de especial recuerdo la función de aficionados que dirigió el 1º de abril de 1852 en el salón La Lonja,⁶⁴ en la que se interpretó el *Stabat Mater* de Rossini y en la que además participaron los músicos Antonio Balderas, Charles Laugier, entre otros.⁶⁵

Su academia albergó importantes presentaciones como la del flautista brasileño Juan Cambeses el 5 de agosto de 1852, en la que también participaron maestros mexicanos como Eusebio Delgado y Paz Martínez.⁶⁶ De igual manera, fue sede de las sesiones que presidieron figuras públicas mexicanas, a iniciativa de Barilli, para ayudar a los estados de Durango, Chihuahua, Zacatecas, Coahuila y Nuevo León ante las invasiones de nativos americanos a mediados del mismo año.⁶⁷

⁶¹ *El Siglo Diez y Nueve*, 14 de abril de 1852.

⁶² G. Pareyón, *op. cit.*, vol. I, p. 121.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Se ubicaba en el interior del edificio del Ayuntamiento; fue inaugurado en la época independiente y contó con el auspicio de comerciantes y del gobierno para la realización de numerosos eventos como bailes, actos cívicos y conciertos. G. Pareyón, *op. cit.*, vol. II, p. 937.

⁶⁵ *El Universal*, 1º de abril de 1852.

⁶⁶ *El Siglo Diez y Nueve*, 8 de agosto de 1852.

⁶⁷ “A fin de arreglar un magnífico concierto, cuyos productos totales se destinarán a beneficio de los estados invadidos por los bárbaros, se incita a todos los hijos de esos estados que residen en esta capital,

Academia de Armonía y Composición de Cenobio Paniagua

Uno de los proyectos de instrucción musical más relevantes de mediados del siglo fue el que llevó a cabo el maestro michoacano Cenobio Paniagua en 1859 cuando fundó la Academia de Armonía y Composición, ubicada en el Portal de la Tejada. A pesar de que esta institución duró tan solo tres años, pues tuvo que cerrar en 1862,⁶⁸ el talento de su fundador logró ejercer una influencia positiva en sus discípulos así como en el panorama artístico de la ciudad.

Paniagua fue instruido en la música desde pequeño por influencia de su tío materno Eusebio Vázquez, de quien aprendió solfeo y violín, aunque llegó a ejecutar varios instrumentos como oboe, trompa, chelo, piano y órgano.⁶⁹ Desde muy joven trabajó como violín segundo en la catedral de Morelia y en 1842 se trasladó a la ciudad de México para desempeñar el cargo de segundo maestro en la Metropolitana. Se dice que intentó ser instruido por el maestro José Antonio Gómez pero que éste lo rechazó por considerarlo poco disciplinado.⁷⁰ Fue entonces cuando se dispuso a estudiar por su cuenta.

Como compositor se destacó en el ámbito religioso, pero sobre todo en el operístico. Su primera obra de este género fue *Catalina de Guisa*, misma que le llevó cerca de diez años componer y estrenó en septiembre de 1859 con un muy buen recibimiento.⁷¹ Ese mismo año abriría su Academia de Armonía y Composición, cuyo alumnado dotó de prestigio a él y su institución. Entre sus discípulos se encontraban Lauro Beristáin, Miguel Meneses, Leonardo Canales, Miguel Planas, Melesio Morales, Ángela Peralta, Octaviano y Antonio Valle, Ramón Vega, Mateo Torres Serrato, y sus propios hijos, Mariana y Manuel Paniagua.

En 1862 organizó una Compañía Mexicana de Ópera, integrada por sus alumnos y con la cual estrenó otra ópera suya, *Pietro d'Abano*, en mayo de 1863 en el Teatro

y a todos los mexicanos y extranjeros que deseen la salvación de la nacionalidad, de la civilización y del cristianismo, a que concurran el lunes 23 del corriente, de las 4 de la tarde en adelante a la casa núm. 9 de la 2ª calle de San Francisco, a la academia de música del Sr. Barilli, para acordar todas las medidas convenientes y tratar también de otros medios para auxiliar a nuestros hermanos que sufren la guerra de los bárbaros." *El Siglo Diez y Nueve*, 19 de agosto de 1852.

⁶⁸ Francisco Moncada García, *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*, México, Ediciones Framong, 1996, p. 201.

⁶⁹ Pareyón, *op. cit.*, vol. II, p. 802.

⁷⁰ Romero señala: "cuando Paniagua le pidió consejo, comprendiendo que éste podía superarlo, [Gómez] descorazonó al joven compositor (25)." J. Romero, *op. cit.*, p. 138-139.

⁷¹ Rubén M. Campos, *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México, (1525-1925)*, México, SEP, Talleres Gráficos de la Nación, 1928, p. 171.

Principal. A pesar de su gran mérito, las rivalidades con otros músicos y la enemistad con los conservadores y la Iglesia le obligaron a firmar un contrato para llevar a su compañía a La Habana, pero su traslado se suspendió en el puerto de Veracruz, no quedándole más remedio que disolver la compañía en 1865. Una de las grandes atribuciones de Paniagua fue que propició la composición de óperas entre sus discípulos, gracias a lo cual muchos de ellos sobresalieron en este género.

La Sociedad de Santa Cecilia

A principios de 1854 el pianista francés Charles Laugier fundó la Sociedad de Santa Cecilia, una organización con fines artísticos que aglomeró miembros de la colonia francesa y músicos y diletantes mexicanos. Este establecimiento contó con su propia orquesta, academia de música y órgano de comunicación impreso, escrito en francés.⁷² Su primera presentación se llevó a cabo el 18 de marzo en el Gran Teatro de Santa Anna y al terminar ofreció una magnífica cena. La prensa reseñó el evento de la siguiente manera:

Poco tiempo hace que en esta ciudad varios artistas de gran mérito y algunos distinguidos aficionados, movidos por el amor al arte y por un noble espíritu de asociación, fundaron un círculo filarmónico llamado de Santa Cecilia, poniendo así el arte bajo la poética advocación de una de las vírgenes, joya preciosa de los fastos del cristianismo. [...] Nosotros tuvimos un rato demasiado agradable y deseamos sinceramente rápidos progresos y gran celebridad a la naciente reunión.

Concluida la fiesta oficial, y casi en *comité*, siguió una cena de doscientos cubiertos. Los socios de la Santa Cecilia trataron a sus convidados como los antiguos galos; un poco mejor, porque en aquellos remotos tiempos no se bebía vino de champaña... buena cena, buen vino, brindis por la Sociedad, por la Francia, por la España, por México; votos por la fraternidad universal.⁷³

Ahora bien, cabe señalar que la sociedad no es el único mérito que debe reconocerse a Laugier, pues como señala el mismo periódico: “a él se debe en gran parte el buen gusto que reina entre muchos de nuestros *dilettanti*; a él se debe el progreso de las orquestas militares y a él también se debe el estado de virilidad en que nace la nueva sociedad, que mucho prosperará bajo su dirección.”⁷⁴ En efecto, compuso música militar, creó y dirigió

⁷² G. Pareyón, vol. II, p. 972.

⁷³ *El Siglo Diez y Nueve*, 23 de marzo de 1854.

⁷⁴ *Ibid.*

varias bandas y orquestas militares, además de que participó en las presentaciones ofrecidas por otros músicos mexicanos y extranjeros, como se verá más adelante.

Por otro lado, la sociedad estuvo activa poco tiempo después de su inauguración, aunque fue reabierta para 1858. Entonces el maestro Eduardo Gavira fungió como director de la orquesta, misma que ofreció su ayuda a Paniagua para presentar su ópera, como veremos más adelante, en septiembre de 1859:

Los miembros de la Sociedad de Santa Cecilia, movidos de una invitación que se hizo en el Teatro, acudieron ayer en la noche al ensayo, todos dispuestos con sus instrumentos en la mano, para cooperar gratuitamente a la ejecución de la ópera de nuestro compañero el Sr. Paniagua [...] Reciba el Sr. Paniagua, ya que no nos es lícito hacer otra cosa, los deseos más ardientes de la Sociedad de Santa Cecilia, porque en la ejecución de su ópera obtenga un completo triunfo.⁷⁵

De la misma manera, este conjunto brindó su apoyo en varios eventos y presentaciones artísticas, lo que probablemente se debía a que el director Gavira era un músico reconocido en el medio. Entre sus participaciones más destacadas durante el año de 1859 se cuenta la de febrero con el flautista francés Émile Palant, la de marzo en los bailes de máscaras realizados en el Gran Teatro Nacional y la de octubre, en la función de despedida de una compañía dramática del Teatro Principal.⁷⁶

Academia de música de Teodoro Iturria

Otra escuela digna de ser mencionada es la Academia de Música del maestro Teodoro Iturria. Lamentablemente, poco se ha encontrado sobre él y su escuela, tan sólo unas cuantas noticias que dan cuenta de su labor musical, la primera de éstas data del 20 de julio de 1858 y trata del examen público que aplicó a sus alumnos con resultados complacientes.⁷⁷ En este sentido, su trabajo logró una gran impresión entre la sociedad, como puede apreciarse en la siguiente nota:

Como muestra de una gratitud verdadera, suplico a vdes., tengan la dignación de dar en las columnas de su apreciable periódico un lugar a la satisfacción que he tenido al concurrir a los exámenes de la academia del joven D. Teodoro Iturria, y en el cual está aprendiendo una niña mía, y por ello he quedado sumamente satisfecho, por haber presenciado el adelanto que mi niña tiene en unión de sus condiscípulos de ambos sexos. Creí que sería pasión la que me preocupaba por mi hija, mas me convencí de la realidad cuando oí manifestar los plácemes que recibió el

⁷⁵ *La Sociedad*, 30 de septiembre de 1859.

⁷⁶ *La Sociedad*, 15 de febrero, 2 de marzo y 30 de octubre de 1859.

⁷⁷ *La Sociedad*, 20 de julio de 1858.

señor director de los Sres. Dr. D. Ignacio Durán y Br. D. Agustín Caballero, indicándole lo satisfechos que estaban de los trabajos del joven director, y aprovechamiento de sus discípulos.⁷⁸

Las buenas reseñas sirvieron al maestro para lograr el reconocimiento oficial que necesitaba, pues el 2 de julio de 1859 se le otorgó un edificio en la calle de Correo Mayor, donde estableció su academia.⁷⁹ Las clases impartidas eran música teórica y práctica en todo instrumento, solfeo, armonía, vocalización e italiano, todo por el costo de un peso mensual. El horario de las lecciones era el siguiente: martes, jueves y sábados de ocho a diez de la mañana para las mujeres y lunes, miércoles y viernes, de siete a nueve de la noche para los hombres.

De igual modo, se tiene noticia de las clases musicales impartidas por Toribio Guerrero y Juan C. Camargo dentro del Colegio Literario de Idiomas y Bellas Artes dirigido por J. Ignacio Serrano y que estaba ubicado en la calle de Ortega número 29. La incorporación de estas clases supuso la inauguración de la Academia de Música para piano, canto y violín, materias que se enseñaban a hombres y mujeres.⁸⁰

Como puede apreciarse, desde principios y hasta mediados del siglo XIX, se registraron proyectos en pos de la instrucción musical pública. Además, observamos que las primeras academias y sociedades surgieron como una reacción a la escasez de posibilidades de cultivo artístico y cómo el ejemplo que sentaron germinó poco a poco, resultando en otros establecimientos que decidieron continuar con ese esfuerzo.

Cabe resaltar la ayuda que prestó la élite política a este proceso, ya participando como socios, profesores o benefactores, pues en una época en la que el gobierno no proveía de este tipo de educación, su contribución marcó la diferencia para que estas instituciones pudieran lograr su cometido. Sin duda, esta situación constituye un rasgo característico de la vida musical de esta centuria.

Ahora bien, la suma de estas acciones no solo mantuvo y sostuvo la enseñanza musical, dirigida tanto para hombres como para mujeres, sino que también contribuyó a la práctica pública a través de los recitales que organizaron. Como veremos a continuación, esta otra parte del cultivo del arte de Euterpe tuvo un papel muy importante

⁷⁸ *Ibidem*, 12 de enero de 1859.

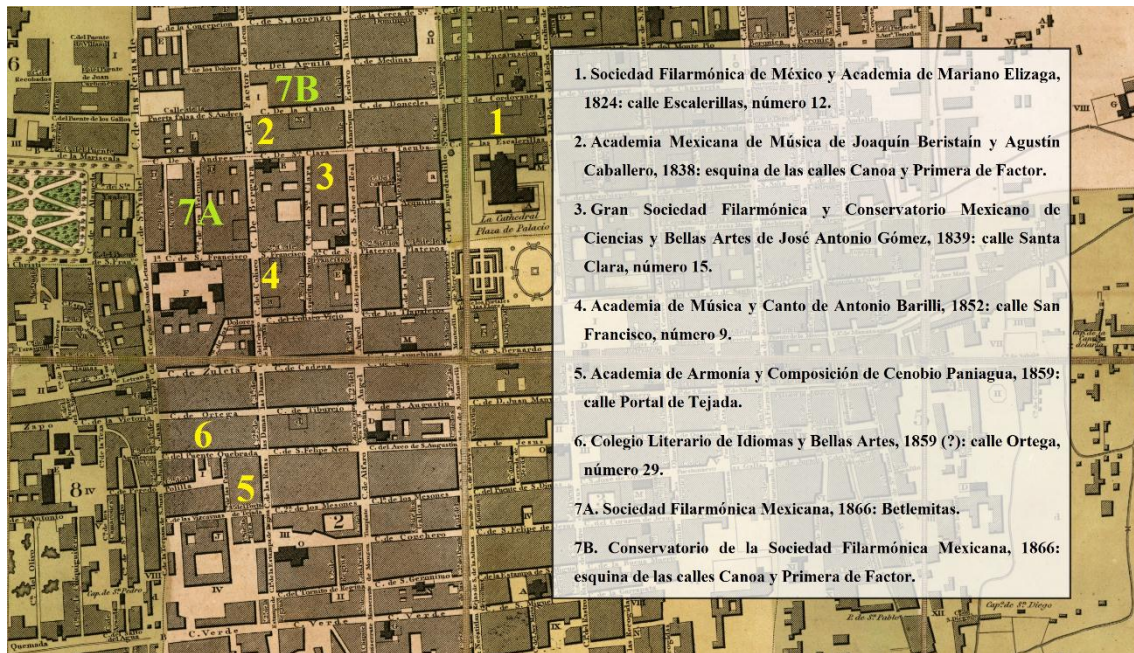
⁷⁹ Dice el aviso: "Academia particular de música con protección del Supremo Gobierno. El Supremo Gobierno se ha dignado honrarme, poniendo bajo su protección mi academia de música, y al efecto he tomado posesión del local que le pertenece." *Diario Oficial*, 16 de julio de 1859.

⁸⁰ *Diario de Avisos*, 26 de noviembre de 1859.

para poder llegar al establecimiento del proyecto que por fin consolidaría la actividad musical en México, la tercera Sociedad Filarmónica Mexicana y su Conservatorio.

Ubicación de algunas sociedades y academias musicales de primera mitad del siglo

XIX



Fragmento del Plan General de la Ciudad de México: levantado por el Teniente Coronel Don Diego García Conde en el año de 1793, grabado en miniatura en Londres por Eduardo Mogg, el año de 1811. David Rumsey Map Collection.

CAPÍTULO II. LA PRÁCTICA MUSICAL

II.1 Arriba el telón: la ópera

El viajero inglés Reginald Herbert Mason escribió a mediados del siglo XIX: “La vida de una señorita mexicana de moda parece dividirse igualmente entre la asistencia a misa en la mañana, [...] chismear y pasear a medio día por la Alameda, [...] y exhibir el máximo esplendor y coquetería en el teatro o la ópera por la tarde.”¹ Como también observó Mason, la ópera gozó de un lugar privilegiado en la sociedad mexicana, solamente equiparable al culto religioso y a los paseos públicos. Quizá esta preferencia se debió a que ninguna otra forma artística que se desarrollara en el teatro estuvo tan asociada a la idea de *civilización* como ella.²

Desde la independencia México aspiraba a colocarse a la altura de las naciones europeas, por esto, imitar sus pasatiempos y modas sociales, además de sus formas políticas, la ópera pareció ser el medio para lograr este objetivo. Así, el público de la Ciudad de México, formado por hombres y mujeres de la clase alta, dedicó sus tardes y noches al disfrute de las funciones líricas, pues, como señala Ricardo Miranda: “En la ópera se veía el adelanto de un país, lo refinado de sus costumbres, lo excelso de sus mujeres, las finas maneras de sus prohombres, la educación, el buen gusto, y todo aquello que da prestigio y es motivo de orgullo.”³

Con ese pensamiento, se buscó hacer de la ópera un hábito, pero además, que todo lo relacionado con ella denotara elegancia y un alto nivel, no sólo cultural sino económico. De esta manera, se consagraron múltiples esfuerzos para contar con lo mejor: obras, compañías y establecimientos debían estar a la altura que marcaban los estándares europeos. Ahora bien, antes de pasar a lo que el quehacer musical se refiere, cabe hacer

¹ “The life of a fashionable Mexican lady appears to be pretty equally divided between attendance at mass in the morning, [...] gossiping and driving out at mid-day, through the Alamedas, [...] and exhibiting, with the utmost splendor and coquetry, at the theatre or opera, in the evening.” Reginald H. Mason, *Pictures of life in Mexico*, vol. I, Londres, Smith Elder & co., 1852, p.52-53.

² El historiador Pablo de Hammeken sostiene que había dos creencias sobre la ópera en el México del siglo XIX: “por un lado, la noción de que el presenciar funciones de ópera con regularidad es un elemento clave para suavizar las costumbres y refinar el gusto de la población, es decir, civilizarla; por otro, la convicción de que, una vez que se ha alcanzado cierto grado de civilización, la población de una ciudad tiene que asistir a la ópera para demostrar que efectivamente es civilizada.” Luis de Pablo Hammeken, “La república de la música: prácticas, códigos e identidades en torno al mundo de la ópera en la Ciudad de México, 1840-1870,” México, 2014. Tesis, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, p. 10.

³ Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX” en *La música en los siglos XIX y XX, tomo IV*, México, CONACULTA, 2013, Colección El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010), p. 28.

un breve recuento de los teatros en esta época, pues develan la importancia que se dio al espectáculo lírico.

Si bien era común asistir a funciones cómicas, de drama y algunas óperas, durante la Colonia la Ciudad de México contaba tan solo con un teatro, el Coliseo Nuevo.⁴ Debido a esto, a lo largo del siglo XIX se comenzó la construcción de recintos que cubrieran con las necesidades y demandas de la época independiente. Así, en octubre de 1823 se inauguró el Teatro Provisional, mismo que recibió en un principio el nombre de Teatro de los Gallos pues en su ubicación, el terreno de la calle de las Moras y de Celaya (hoy República de Colombia), había estado el antiguo Palenque de Gallos.

Desafortunadamente, esta construcción, grande y toda de madera, dejaba mucho que desear y su relevancia radicó en la competencia que hacía al Coliseo Nuevo. Sin embargo, en 1825 fue remodelada y su techo, ahora de tablas y vigas revestidas de hoja de lata, albergó a una compañía española con actores y cantantes de gran renombre, como se verá más adelante, dotándola de cierto prestigio.

Hasta ese momento, el Provisional y el Coliseo Nuevo, que para 1826 fue renombrado como Teatro Principal,⁵ fueron los únicos dos espacios que ofrecían funciones públicas. No fue sino hasta 1841 cuando se contó con un tercero, el Teatro Nuevo México, ubicado en la calle Alconedo, posteriormente nombrada 3ª de Nuevo México y actualmente 1ª calle de Artículo 123. En conjunto, estos recintos formaron la tríada de los teatros de primer orden, aunque también se edificaron otros teatritos menores, como el Teatro de Oriente, inaugurado en 1844 y ubicado en las calles de Puesto Nuevo y San José de Gracia, ahora Pino Suárez y Mesones; el Pabellón Mexicano, abierto desde 1849 en Arcinas, hoy 2ª de República de Bolivia, y el de La Fama o Esmeralda, que más tarde recibió el nombre de Teatro Hidalgo, inaugurado en 1847 en la calle de Corchero, actual calle de Regina.⁶

⁴ Fue construido en 1753 en la calle del Colegio de Niñas (hoy 3ª de Bolívar), esquina con la calle de San Francisco (hoy Avenida Madero) después de que en 1722 un incendio acabara con el Coliseo de México y de que su reemplazo, el llamado Coliseo Viejo, edificado en 1725 entre el callejón del Espíritu Santo (hoy Motolinía) y calle de las Acequias (hoy Av. 16 de septiembre), no resultara óptimo para las representaciones. Enrique Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*, Tomo I, 3ª ed., prólogo. Salvador Novo, México, Porrúa, 1961, p. 20-23.

⁵ Armando de María y Campos, *Teatro del Nuevo México: recuerdos y olvidos*, compilación de Beatriz San Martín de María y Campos, edición y diseño de Edgar Ceballos, México, Escenología, 1999, p. 468.

⁶ *Ibidem*, p. 473. Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, vol. II, Jalisco, Universidad Panamericana, 2007, p. 1004; 1007; 1010.

A pesar de este aparente gran impulso al teatro, las expectativas sociales no se vieron enteramente satisfechas. En la prensa capitalina pululaban las quejas, no sólo a ciertos comportamientos y formas de ser que no debían tener cabida en las funciones,⁷ sino a los recintos mismos. Un primer ejemplo es el Teatro Nuevo México que, a un año de inaugurado, ya contaba con severas críticas, entre las que destacan las del escritor Guillermo Prieto:

El techo, aunque tiene ese rumboso nombre, no siempre defiende de la lluvia; debajo de las tablas corre un tranquilo río, que no siempre exhala gratos perfumes, y la temperatura está de tal modo establecida, que no hay medio entre asarse de calor o tomar un resfriado; por supuesto que en un incendio el teatro sería la ratonera más hábilmente construida para que nadie saliera con vida; en fin, es un dije Nuevo México en cuanto a previsión y recreo.⁸

Por otra parte, un comunicado que arremetía contra el Teatro Principal mencionaba lo lamentable que era el que “hayamos descuidado las artes y las ciencias y en veinte años de libertad no hayamos podido levantar un buen teatro; es decir, un edificio destinado a corregir las costumbres, a ridiculizar los vicios, a moralizar al pueblo, que ocioso, vaga de pulquería en pulquería, de taberna en taberna.”⁹ En efecto, a mediados de 1843 el Principal no gozaba de buena reputación y corría el peligro de ser clausurado. El insigne Manuel Payno, tomando partida en la discusión, escribió:

En cuanto a nosotros, nuestra constante opinión ha sido la de que, siendo la diversión del teatro en lo general de tanta utilidad e importancia para la civilización y progresos intelectuales de un país, cualquier medio que tienda a proteger y a alentar a los actores de todos los teatros, es bueno. [...] Nuestros votos, pues, son por la conservación y progreso del Teatro Principal, sin desear por esto que se aniquile y acabe el de Nuevo México. Ojalá hubiera no solo estos, sino tantos como en París, pues esto indicaría naturalmente que México habría progresado en cultura, en gusto, en población y en riqueza.¹⁰

No obstante, si de un teatro puede decirse que destacó desde el momento de su construcción, ese fue el Gran Teatro de Santa Anna, inaugurado a principios de 1844. En éste sí que se vieron cumplidas las expectativas de civilización, progreso y arte. A este

⁷ Los carruajes que bloqueaban la entrada, así como el alumbrado y las banquetas. Otras quejas denunciaban los silbidos, risas, conversaciones y otros ruidos durante las representaciones. *El Siglo Diez y Nueve*, 22 de diciembre de 1843.

⁸ Guillermo Prieto, *Cuadros de costumbres 1, Obras completas II*, compilación, presentación y notas de Boris Rosen Jélomer, prólogo de Carlos Monsiváis, México, CONACULTA, 1993, p. 262.

⁹ Citado en A. De María y Campos, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰ La nota fue publicada en *El Siglo Diez y Nueve*, 2 de julio de 1843. Manuel Payno, *Obras Completas, tomo III: Crónicas de teatro*, México, CONACULTA, 1997, p. 40, 41.

propósito, cabe mencionar la buena impresión que causó en los extranjeros que lo visitaron. El ministro plenipotenciario de Estados Unidos, Waddy Thompson, que estuvo en México desde 1842, señaló:

El nuevo teatro en la calle de Vergara [hoy Bolívar], que fue terminado en 1843, se dice que es el mejor del mundo, exceptuando al de San Carlos en Nápoles. No puedo concebir nada de este tipo que sea más elegante en su arquitectura o perfecto en sus arreglos. [...] Todo el teatro está iluminado por espléndidos candelabros. Fue llamado el Teatro de Santa Anna, el nombre cambió, por supuesto, después de su caída.¹¹

Como bien señala Thompson, este magnífico edificio cambió su nombre a Gran Teatro de Vergara por un breve periodo, pues para diciembre de 1844 fue llamado Gran Teatro Nacional. Posteriormente, en 1863 se le llamó Gran Teatro Imperial y, finalmente, en 1867 se quedó con el título anterior de Gran Teatro Nacional.

Por su parte, el alemán Carl Christian Sartorius, que llegó a México unos años después de Thompson, escribió:

En la Ciudad de México funcionan tres teatros: uno de comedia y variedades, el Coliseo Viejo y el nuevo Teatro Nacional. Este último fue construido en 1843, y por su tamaño y su elegancia puede rivalizar con los mejores de Europa. Acústicamente es todo un suceso; la sala es muy amplia y cómoda y cuenta con varios hermosos salones para entretenimiento del público. Se presentan alternadamente drama, ópera y ballet, y las funciones son ciertamente dignas del excelente edificio.¹²

Otro teatro digno de mención fue el Teatro Iturbide, construido en 1852 e inaugurado en 1856 por el mismo promotor del Nacional, el empresario Francisco Arbeu. Estaba ubicado frente a la Plazuela del Factor, actualmente calle Ignacio Allende, y fue ampliamente alabado por su arquitectura. En palabras de Olavarría y Ferrari:

La primera impresión que al entrar en la sala se recibía, era indudablemente satisfactoria, pues hacíase grata a la vista la feliz distribución de los palcos y la gracia y el buen gusto de los adornos; las esculturas afectaban las mil variadas formas de los estilos gótico, bizantino y del renacimiento, miscelánea atrevida tal vez, pero de buen efecto. El oro y la plata, prodigados

¹¹ "The new theatre in the street Bergard, which was finished in 1843, is said to be the finest in the world, except that of Saint Carlos at Naples. I can conceive of nothing of the kind more elegant in its architecture, or perfect in its arrangements. [...] The whole theatre is lighted by splendid chandeliers. It was called the theatre of Santa Anna; the name was of course changed after his fall." Waddy Thompson, *Recollections of Mexico*, New York & London, Wiley and Putnam, 1846, p. 125.

¹² Carl Christian Sartorius, *México hacia 1850*, estudio preliminar, revisión y notas de Brígida von Mentz, México, CONACULTA, 1990, p. 224.

profusamente, eran realzados por el fondo color perla y por los ricos tapices interiores de los palcos; el conjunto era rico, risueño, aéreo y elegante.¹³

En sus primeros meses de vida, este teatro albergó varias compañías de drama y zarzuela, así como a artistas de gran talla mundial. No obstante, en 1857 quedó en completo abandono debido a la inestabilidad política del país y no se empleó en otra cosa sino hasta 1872, año en que se habilitó como sede del Congreso de la Unión luego de que un incendio acabara con el Palacio Legislativo.¹⁴

Con este breviario sobre los teatros de la Ciudad de México puede tenerse una somera, pero certera noción sobre la importancia que se concedía al arte escénico. De modo que lo que sigue es un recorrido por la historia de la ópera en la Ciudad de México en la primera mitad del siglo decimonónico; compañías, obras, teatros y artistas extranjeros que se presentaron y cultivaron para la élite, pero también la paulatina incursión de los músicos mexicanos y su participación en el género musical más rentable de la época. Como bien apuntó a principios de 1840 el estadounidense Brantz Mayer: “En México el teatro es una de las cosas de que no se puede prescindir en la vida. En él se termina normalmente el día, y a él acude todo el mundo: los viejos, porque desde la infancia están acostumbrados a hacerlo así; los hombres maduros, porque les es difícil hallar otra cosa en que pasar el tiempo; y los jóvenes, por mil razones que nadie comprenderá mejor que la juventud.”¹⁵

Del castellano al idioma original

El género dramático musical conocido como ópera nació en Florencia, Italia, en el siglo XVII.¹⁶ Naturalmente, las composiciones se cantaban en italiano donde se representaran, pues era éste su idioma original. Así fue también en España cuando llegaron a finales del siglo. No obstante, debido a una tradición muy arraigada de otros géneros líricos

¹³ E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 639-640.

¹⁴ Gerónimo Baqueiro Foster, *Historia de la música en México. III. La música en el periodo independiente*, México, SEP-INBA, 1964, p. 41-42.

¹⁵ Brantz Mayer, *México, lo que fue y lo que es*, trad. Francisco A. Delpiane, prólogo y notas de Juan A. Ortega y Medina, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 375.

¹⁶ “Hacia el último tercio del siglo XVII la ópera italiana comenzó a ser imitada en Francia e Inglaterra, y más tarde en algunas regiones de Alemania, en Rusia y en Polonia.” G. Pareyón, *op. cit.*, vol. II, p. 756.

musicales como la tonadilla y la zarzuela,¹⁷ pronto se exigió ahí que las óperas fueran cantadas en castellano.

A pesar de que durante el siglo XVIII se generalizó el descontento hacia las representaciones en otros idiomas, no fue sino hasta la real orden expedida en 1799 por el rey Carlos IV que se prohibieron las obras teatrales en idiomas extranjeros, así como que los intérpretes no fueran españoles.¹⁸ Como cualquier disposición real, dicho mandato se hizo cumplir también en los dominios en América y de esta manera se afianzó la tradición española de presentar traducidas todas las obras dramáticas y líricas musicales.

La primera ópera presentada en la Ciudad de México fue *El filósofo burlado*, cuyo título original es *Il fanatico burlato*, del italiano Domenico Cimarosa. La función se llevó a cabo el 23 de octubre de 1805 en el Coliseo Nuevo, con la compañía española de tonadilleros formada por María Dolores Munguía, Mariana Argüello, Andrés del Castillo y Victorio Rocamora. Un año después, la misma compañía presentó la segunda ópera italiana en la ciudad: *El Barbero de Sevilla* de Giovanni Paisiello el 4 y 9 de diciembre de 1806, también en el Coliseo Nuevo.¹⁹

A partir de esas primeras presentaciones, la llegada de las obras de compositores italianos a la ciudad fue un proceso lento, pues aún predominaban como espectáculos musicales la tonadilla y la zarzuela. Por otro lado, al término de la lucha independentista el panorama artístico no cambió drásticamente; aunque el número de funciones disminuyó, siguieron presentándose compañías españolas y cantando en castellano.²⁰ No obstante, comenzaron a surgir comentarios negativos hacia las funciones, las compañías y los recintos.

¹⁷ La tonadilla es una breve pieza lírica cómica española que consiste en un solo canto y, en ocasiones, lleva coros. Nació a partir de breves interludios escénicos expuestos entre los actos de una obra teatral y poco a poco se convirtió en una pieza independiente. Por otro lado, la zarzuela es quizá el género más importante del teatro lírico español; a comparación de la ópera, juega más con la música y los diálogos, como en una ópera cómica, aunque no suele limitarse a la comedia. *Ibidem*, p. 1036; 1126.

¹⁸ G. Baqueiro Foster, *op. cit.*, p. 118.

¹⁹ José Octavio Sosa, *La ópera en México de la independencia al inicio de la revolución, (1821-1910)*, México, CONACULTA, INBAL, 2010, p. 15.

²⁰ "En efecto, las luchas de independencia no sólo habían empobrecido los recursos del Coliseo sino afectado la continuidad de las representaciones." Gloria Carmona, *La música de México. I. Historia 3. Periodo de la independencia a la revolución, (1810 a 1910)*, ed. Julio Estrada, México, UNAM, IIE, 1984, p. 14.

A propósito de lo anterior, léase una crítica a la presentación del 23 de mayo de 1823 de la ópera *Los gemelos* del compositor español Manuel Corral: “Lo segundo que advertí fue la ejecución musical: no podré menos de decir que la hermosa ópera no pudo ser más feamente desfigurada. Doña Mariana Gutiérrez es la única de la compañía que pudiera desempeñar bien su papel de canto, siempre que olvidara su método de añadirle adornos tan miserables y de tan pésimo gusto.”²¹

En la misma línea, en una curiosa obra publicada en inglés en 1828, de autor anónimo, se encuentra una carta fechada el 12 de agosto de 1824, en la cual se hace una mención sobre lo que era ir al teatro en esa época:

El único teatro en México es grande, pero está mal construido, tiene forma de herradura por lo que aquellos sentados en los palcos laterales apenas pueden ver el escenario. Está en malas condiciones y muy sucio, mal iluminado y mal atendido; la administración y la actuación son muy malas. Entre los actos, el lugar se llena de humo [...] el público va a ver y ser visto, pero aquí hay menos gusto y crítica sobre las funciones de los que he presenciado en otros lugares.²²

Sin embargo, las presentaciones continuaron. El músico Esteban Cristiani, un italiano naturalizado español, presentó repetidamente en 1823, 1824 y 1825 sus óperas *El solitario*, *El Califa de Bagdad* y *El tío y la tía* con buena aceptación.²³ Además, para 1826 visitaron la capital dos grandes cantantes hispanos: Andrés del Castillo y Rita González de Santa Marta, quienes después de haber ofrecido una función en conjunto, decidieron dar sus presentaciones por separado, el primero en el Teatro Provisional y la segunda en el Principal. Olavarría enumera algunas de las obras que interpretaron:

La Santa Marta o sea Rita González de Santa Marta, cantó con buen éxito *Tancredo*, *La italiana en Argel*, *El tío y la tía*, *La travesura*, *El marinerito*, *La peña negra*, *El Secreto*, *El Barbero de Sevilla*, *La Isabela*, *La novia impaciente*, *Adolfo y Clara* y *La urraca ladrona*, en que lució mucho Andrés Castillo.²⁴

²¹ *El Águila Mexicana*, 26 de mayo de 1823 en José Octavio Sosa, “La crítica de ópera en la primera década del México independiente” en *Pro Ópera*, número 2, año XX, (Marzo-Abril, 2012) p. 42-43.

²² “The only theatre in Mexico is large, but badly built, being in the form of a horseshoe, so that those seated in the side boxes can scarcely see the stage. It is out of repair and very dirty, badly lighted and badly attended; the management and performance are miserable. Between acts, the place is filled with smoke [...] As in all other places, the audience go to see and been seen, but here there is less taste and criticism about the performance than I have witnessed elsewhere.” *A sketch of the customs and society of Mexico in a series of familiar letters; and a journal of travels in the interior, during the years 1824, 1825, 1826*, 1ª ed., Londres, Longman and Co., 1828, p. 95-96.

²³ Guillermo Orta Velázquez, *Breve historia de la música en México*, México, IPN, 1996, p. 252.

²⁴ E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 217.

Las presentaciones de estos artistas fueron bienvenidas entre el público mexicano y también extranjero. El comisionado inglés George Lyon presenció una y señaló: “La pieza que se representaba esa noche era *La Italiana en Argel*, la que estuvo bien ejecutada; algunos de los actores, viejos españoles, cantaban con muy buen gusto.”²⁵ Sin embargo, las críticas hacia las funciones fueron en aumento. En el periódico *El Sol* se decía:

¿Es ilustración que, en un país libre, rico y privilegiado de la naturaleza, se deje el Coliseo y sus actores en tal abandono que dé lugar a que los extranjeros nos miren con aire de desprecio? [...] ¿Es ilustración que haya quien quiera formar partidos en el patio para dar silbidos, y quien diga que es mejor El Solitario de Cristiani que las óperas de Rossini, que hemos visto medianamente ejecutadas por los esfuerzos del señor Castillo?²⁶

Era este el panorama cuando en 1827 llegó la compañía de ópera italiana del aclamado tenor y compositor sevillano Manuel García, traída a la ciudad por el empresario Luis Castrejón. El momento no pudo ser más inoportuno pues el gobierno estaba por decretar la expulsión de los españoles del suelo mexicano.²⁷ De modo que, con los ánimos enfurecidos y avivado el odio hacia lo hispano, García no encontró lugar para realizar sus presentaciones, alegándose los altos costos de su compañía. No obstante, gracias a las negociaciones de Castrejón, fue aceptado en el Teatro Provisional y comenzaron las presentaciones a mediados del año.

La primera función se llevó a cabo la noche del 29 de junio y se interpretó *El Barbero de Sevilla* de Rossini, sorprendentemente con gran concurrencia.²⁸ No obstante, el hecho de que la compañía cantara la ópera en su idioma original rápidamente dividió la opinión pública: “los cronistas tomaron partido, y mientras uno decía que el idioma castellano no tenía la menor gracia [...] otros hacían ver a García que su temporada estaba condenada al fracaso puesto que muy pocas personas entendían el italiano.”²⁹ Los argumentos del primer bando eran los siguientes:

En cuanto al idioma en que han de darse las grandes óperas italianas, [...] yo suplicaría encarecidamente a los empresarios, a nombre del buen gusto, que jamás variasen el original de una composición: una ópera traducida del italiano al castellano o cualquier otro idioma, queda

²⁵ George F. Lyon, *Residencia en México, 1826: Diario de una gira con estancia en la república de México*, trad. María Luisa Herrera, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 202.

²⁶ *El Sol*, 13 de febrero de 1825.

²⁷ G. Baqueiro, *op. cit.*, p. 110.

²⁸ E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 231.

²⁹ Luis Reyes de la Maza, *Cien años del teatro en México* en Octavio Sosa, *La ópera en México... op. cit.*, p. 27-28.

enteramente desgarrada en la letra, y por consiguiente en la música a que había acomodado el autor los períodos, los acentos y sonidos italianos, con las medidas y ajustes del arte.³⁰

Mientras que el otro sostenía:

Si no se trata de ejecutar las óperas en el idioma del país, aun cuando desmerezcan un poco en su mérito musical, no es fácil que se sostenga la Empresa, porque el número de personas inteligentes en el italiano, o que se contenten sólo con el gusto del canto y de la música, sin entender de lo que se trata, no puede ser en México tan considerable como en París y en Londres, ni bastar por consiguiente para cubrir los costos que demandan esta clase de representaciones.³¹

Desafortunadamente y como era de esperarse, la asistencia a las funciones disminuyó de forma gradual al no acceder la compañía a interpretar sus programas en castellano. Al cabo de un par de meses y de fuertes estragos económicos, García y su séquito comenzaron a cantar con poco éxito piezas españolas, algunas de su autoría. Entre éstas se encuentran *El poeta calculista* y algunos actos sueltos de *La Urraca*, *El Barbero de Sevilla* y *El Otelo*.³²

Ahora bien, esta renuencia se debía, en gran medida, a que el castellano no era un idioma conocido por los cantantes. El mismo García, quien había partido a París en su adolescencia y desde entonces viajado por Francia, Italia e Inglaterra, no lo hablaba con fluidez. Su esposa, Joaquina Briones, se encontraba en la misma situación; su hijo Manuel creció en Francia y hablaba francés, inglés y, naturalmente, italiano; Carolina Pellegrini era italiana y el señor Waldek inglés y cantaba muy bien en italiano.³³

Por otro lado, la pugna contra los españoles en el país llevó paulatinamente al cese de las funciones operísticas. Artistas como Andrés del Castillo, la Santa Marta y el elenco de Manuel García se quedaron sin trabajo, de manera que tuvieron que formar una asociación en la que el idioma poco importaba, pues se resolvió ocupar el Salón de la Lonja para dar espectáculos escénico-filarmónicos, en los que cantaron arias, dúos, tríos y cuartetos en castellano e italiano, acompañados de una orquesta.³⁴

³⁰ *El Sol*, 17 de julio de 1827.

³¹ Fragmento de *El Águila Mexicana*, 14 de julio de 1827 en Octavio Sosa, "La crítica de ópera... *op. cit.*, p. 46.

³² G. Baqueiro, *op. cit.* p. 133.

³³ G. Orta Velázquez, *op. cit.*, p. 256.

³⁴ E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 242.

Para 1828 García compuso nuevas óperas en castellano pensando en su público mexicano,³⁵ mismas que estrenó en una nueva temporada en el Teatro Provisional. Aunque parecía que las cosas habían mejorado y las penurias soportadas para hacer su trabajo quedaban atrás, los ánimos políticos se encontraban tan exaltados tras las elecciones presidenciales, que decidió que era tiempo de irse.

Sin embargo, las desgracias de García no habían terminado. Se cuenta que, en diciembre de 1828, camino a Veracruz junto con su familia, fue asaltado. En palabras del viajero inglés Charles Joseph Latrobe:

Los cantantes son proverbialmente desafortunados en México. Estaba, por ejemplo, García, quien, viajando, fue asaltado por bandidos y saqueado, desde su tabaco, anillo de diamantes y pantalones: después de lo cual, los ladrones insistieron que debía cantar para ellos. Así lo hizo — ¡y fue silbado estrepitosamente por su criminal auditorio! Se dice que soportó el saqueo con gran temple, pero los silbidos no los olvidó ni perdonó.³⁶

Dejando de lado los altibajos de la escena artística en la ciudad, la compañía de García sentó un precedente difícil de olvidar en la historia de la ópera en México pues, por primera vez, se escucharon las obras en su idioma original, lo que inició progresivamente el olvido de la tradición española de antaño. Como señala Sartorius:

El célebre Manuel García fue, propiamente hablando, el inicial alentador de la ópera en México, que dirigió durante algunos años. Gracias a sus infatigables esfuerzos y a su excelente método, tuvo muy buen éxito al poner en escena las obras maestras de Mozart, Cortés y La Vestal de Spontini, las mejores obras de Rossini, y otras; de este modo, dando cabida sólo a lo excelente, fomentó el gusto del público por la buena música.³⁷

Como consecuencia y, “a pesar de no haber sido comprendido el mérito del gran tenor García y el de su bien organizado cuadro de ópera, varias personas de buen gusto formaron una empresa de abonados por acciones para seguir trayendo compañías

³⁵ Algunas de las óperas que compuso el tenor durante su estancia en México, son *El amante astuto*, *Un día de matrimonio* y *Semiramis*.

³⁶ “...but singers are proverbially unfortunate in Mexico. There was, for example, García, who traveling, was set upon by bandits and pillaged, even to his snuffbox, diamond ring and pantaloons: after which, the robbers insisted that he should sing for them. He did so — and was hissed most obstreperously by his lawless auditory! It is said that he had borne the pillaging with becoming temper, but the hissing never forgot or forgave.” Charles J. Latrobe, *The Rambler in Mexico: 1834*, Nueva York, Harper & Brothers, 1836, p. 108-109. Para demostrar la impresión que causó este incidente, es preciso señalar que también quedó plasmado en la novela *Bandidos del Río Frío* de Manuel Payno.

³⁷ C. Sartorius, *op. cit.*, p. 223-224.

extranjeras.”³⁸ En 1830, Lucas Alamán como ministro de Relaciones Exteriores, facultó al coronel Manuel de la Barrera para llamar artistas europeos y reavivar el teatro en la capital. Dicha tarea, muy ambiciosa, tardó en llevarse a cabo pues se necesitaba de una gran serie de acciones para lograrla. Finalmente, un año después De la Barrera anunció que pronto llegaría una empresa operística: “Así las cosas, el público se regocijó al dársele la noticia de que ya habíase embarcado la Compañía de Ópera contratada por el señor don Cayetano Paris, trayendo a su frente a Filippo Galli, célebre cantante italiano.”³⁹

El monopolio operístico: predilección italiana

La élite que había disfrutado de las presentaciones de García en el Teatro Provisional y La Lonja recibió muy bien a la compañía de ópera italiana de Galli, integrada por artistas renombrados, como lo eran el mismo Galli, la conocida Pellegrini, las señoras Massini y Baduera y los señores Sirletti, Finaglia y Mussati.⁴⁰ Este cuadro de talentos llegó a la capital en agosto de 1831 y de inmediato fijaron funciones para principios de septiembre, teniendo lugar la primera el lunes 12. El debut se llevó a cabo con la presentación de la ópera *Torbaldo y Dorlisca* de Rossini en el Teatro Principal y, sobra decir, fue por demás aplaudida.

Para dar una idea de la importancia de la compañía, cabe mencionar un pequeño incidente ocurrido a escasos dos años de su llegada a la capital. De nuevo nos ilustra Latrobe:

Además, el veterano Galli, la descolorida Pellegrini, y en resumen, el cuerpo completo de la ópera italiana no estaba de humor. Y debían estarlo. Habían sido invitados para deleitar los ojos y los oídos de los mexicanos para la temporada, con ciertas condiciones. El gobierno se había comprometido a garantizarles cierta remuneración; esto es a pagar cualquier suma que faltara para completar sus entradas. Ahora bien, lo que sucedió fue que la gente estaba decaída y no tenía tiempo ni oídos para ellos. Las entradas defraudaron sus esperanzas, por lo que, en total angustia, acudieron al gobierno liberal. El gobierno respondió a su solicitud de forma arrogante; en lugar del dinero, envió los pasaportes de la compañía, desde el de la *prima donna* hasta el del tramoyista y el encargado de las luces y la recomendación de que partieran de inmediato.⁴¹

³⁸ A. De María y Campos, *op. cit.*, p. 472.

³⁹ E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 274.

⁴⁰ G. Orta, *op. cit.*, p. 258.

⁴¹ “In addition, the veteran Galli, the faded Pellegrini, in short, the whole corps d’opera italienne was out of humor. And they might well be. They had been invited to charm the eyes and ears of the Mexicans for the season, under certain conditions. The government had bound itself to ensure certain amount of remuneration; that is, whatever sum their professional receipts might fall short of it, it had pledge itself

Lo anterior desató el descontento del público a tal grado que el gobierno no sólo se retractó y pagó la indemnización, sino que celebró un nuevo trato con la compañía.⁴² De manera que un par de años después pudieron llegar más artistas con los que Galli formó un nuevo cuadro operístico. Entre las cantantes recién llegadas figuraron la Passi, la Albini y la Cesari; el empresario era el dramaturgo y diplomático mexicano Manuel Gorostiza y su representante, don Joaquín Patiño.⁴³ El francés Mathieu de Fossey dice al respecto:

Se reformó en parte la compañía en 1836, [...] brillaba la señora Albini con todo el lustre de sus gracias y de su habilidad, secundándola maravillosamente en los papeles de contralto la señora Cesari, y el hermoso Fornasari, prorrumpiendo con su bajo estentóreo. Así es que en muchos años no se verá la escena mexicana tan lucida como por aquella época, porque fueron tantas ventajas hijas de la casualidad.⁴⁴

Como era costumbre, el repertorio de esta compañía se compuso enteramente de obras de compositores italianos, lo que fortaleció la preferencia del público por el género.⁴⁵ En suma, se presentaron obras de Domenico Cimarosa, *El matrimonio secreto*; de Francesco Morlacchi, *Tebaldo e Isolina*; Saverio Mercadante, *Elisa y Claudio*, *Los normandos en París*; Gaetano Donizetti, *Ana Bolena*; Vincenzo Bellini, *La sonámbula*, *Norma*; pero, sobre todo, de Gioachino Rossini, *La italiana en Argel*, *Semiramis*, *Moisés en Egipto*, *El Barbero de Sevilla*, *Guillermo Tell*, entre otras.

Con el paso del tiempo llegó a ser tal el gusto del público por el espectáculo de la ópera que incluso surgieron facciones entre los aficionados, cada una teniendo como favorita a alguna de las cantantes. De esta manera, había *passistas*, *albinistas* y *cesaristas*. La Passi era promovida por su pretendiente y futuro esposo, Joaquín Patiño,⁴⁶ mientras

to make good. Now, as it happened, the people were in poor spirits, and had neither time nor ears for them. Their receipts fell short of their hopes, and in utter distress they applied to the liberal government. Government responded to their application in rather a cavalier manner, for instead of hard dollars, it sent a file of passports regularly made out, from the prima Donna to the scene shifter and candle snuffer, and the advice to take their departure forthwith." Ch. J. Latrobe, *Op. cit.*, p. 108.

⁴² E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 298.

⁴³ A. de María y Campos, *op. cit.*, p. 472.

⁴⁴ Mathieu de Fossey, *Viaje a México*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1844, p. 210.

⁴⁵ Áurea Maya, "La herencia cultural de la ópera mexicana del siglo XIX" en *La música en los siglos XIX y XX*, tomo IV, Colección El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010) coordinada por Enrique Florescano, México, CONACULTA, 2013, p. 84.

⁴⁶ E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 321.

que la Albini fue aclamada por el conde de Regla y el bando popular, y la Cesari por el conde de la Cortina y el grupo aristocrático.⁴⁷ De esto también nos habla de Fossey:

El caso es que reuniendo la Cesari un hermoso metal de voz una presencia agradable, mucha gracia y desenvoltura en los papeles varoniles, se había granjeado un séquito de apasionados, cuyo número iba creciendo cada día, los que trataron nada menos que hacerla participar en los honores escénicos que únicamente le habían tocado a la Albini. [...] Por entonces estuvo México dividido en Albinistas y Cesaristas, teniendo cada partido sus campeones; de ambos bandos se dieron bofetadas; pero, por fin, se calmó todo.⁴⁸

El éxito y sobre todo la fama de que gozó esta empresa hicieron que su estancia en la Ciudad de México se prolongara por varios años, despidiéndose a finales de 1837. Con su salida cesaron de nuevo las funciones operísticas. Como notó en 1838 el viajero austriaco Isidore Löwenstern: “el gusto por el espectáculo no está muy acentuado, y la ópera, aunque poseía algunas personalidades distinguidas, recibía escaso apoyo. Actualmente, sus representaciones sólo tienen lugar dos o tres veces por semana, y durante una parte del año se interrumpen totalmente.”⁴⁹

No fue sino hasta 1841 cuando volvió a contarse con una compañía de ópera italiana. En este caso fue la del empresario catalán y esposo de la Cesari, el señor Roca, que tenía como cabeza del elenco a la célebre soprano Anaida Castellán de Giampietro. El resto del reparto lo formaban Amalia Luzio de Ricci, Adela Cesari, Luisa Branzanti, Emilio Giampietro, Alberti Bosetti, Juan Zanini, Luis Arriaga, Antonio Tomassi, Luis Spontini y Luis Leonardi.⁵⁰

Las presentaciones se iniciaron el 12 de julio de ese año, estrenando la ópera *Lucía de Lammermoor* de Donizetti en el Teatro Provisional, que por entonces ya empezaba a llamarse Teatro de la Ópera y había sido remodelado casi en su totalidad para esta temporada. De lo anterior nos habla la escocesa Francis Erskine Inglis, mejor conocida como Sra. Calderón de la Barca:

La primera noche hizo su aparición la Castellán en el papel de *Lucía*. Tendrá unos veinte años; delgada y de tez blanca, el cabello negro, graciosa y con una voz muy dulce, clara, pura y joven,

⁴⁷ Nota de Felipe Teixidor en *La vida en México* de Fanny Calderón de la Barca, citada en G. Carmona, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁸ M. de Fossey, *op. cit.*, p. 211-212.

⁴⁹ Isidore Löwenstern, México. Memorias de un viajero, ed., trad., y prólogo de Margarita Pierini, México, Fondo de Cultura Económica, p. 174.

⁵⁰ E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 363.

y muy afinada. El tenor descansa sobre los laureles de su mujer. [...] Tomassi da algunas buenas notas, y es de porte elegante. [...] El Teatro está muy bien acondicionado; el vestuario, nuevo y fastuoso, y las decoraciones y escenario, excelentes.⁵¹

Cabe mencionar que formaban la orquesta que acompañaba esta compañía 36 elementos italianos y mexicanos, destacando el compositor, pianista y violinista irlandés William Vincent Wallace como concertino y director sustituto, además de los músicos mexicanos José Ma. Chávez como primer violín y Eusebio Delgado como principal de segundos violines. Finalmente estaba el coro, integrado por doce damas y catorce caballeros mexicanos e italianos.⁵²

La estancia de esta compañía fue sumamente grata para las efemérides de la ópera en la ciudad. Entre las obras italianas que presentaron la gran mayoría fue de Donizetti, pues además de *Lucía de Lammermoor*, el público mexicano escuchó *Lucrecia Borgia*, *Belisario*, *Gemma de Vergy* y *Elixir de Amor*. De otros autores se escenificaron *Las cárceles de Edimburgo* de Federico Ricci; *El Pirata*, *La Sonámbula* y *Beatriz de Tenda* de Bellini; *Julietta y Romeo* de Nicola Vaccai; *Los árabes en las Galias* de Giovanni Paccini, por mencionar algunas.

Sobre las presentaciones sigue la Sra. Calderón: “los aplausos fueron nutridos y prolongados, y al final de la ópera, tanto ella [la Castellán] como el director, fueron llamados al proscenio y recibidos con entusiasmo. Todo hace pensar que se va a convertir en la favorita del público.”⁵³ Como se lee, se trató de una buena temporada de ópera, aunque también atravesó algunas dificultades pues, en agosto de 1842, el empresario Roca anunció que por falta de capital terminaban sus presentaciones en el Teatro de la Ópera y el Nuevo México. Para su fortuna, la compañía de comedia que ocupaba el Principal les permitió alternar el espacio y así continuaron las funciones hasta la Cuaresma de 1843.

En 1845 llegó otra compañía de ópera italiana, encabezada por la soprano francesa Eufrosia Borghese, quien incluyó en sus filas a la diletante mexicana María de Jesús Zepeda y Cosío,⁵⁴ alumna destacada de la Academia del maestro Agustín Caballero y que

⁵¹ Madame Calderón de la Barca, *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, 6ª ed., trad. y prólogo de Felipe Teixidor, México, Porrúa, 1981, (Sepan Cuantos... No. 74), p. 292.

⁵² José Octavio Sosa, “La ópera en México, 1841-1843” en *Pro Ópera*, número 6, año XIX, (Noviembre-Diciembre, 2011) p. 42.

⁵³ M. Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 293.

⁵⁴ G. Carmona, *op. cit.*, p. 35.

había hecho sus primeras presentaciones en 1840 con excelentes críticas de mexicanos y extranjeros.⁵⁵ Su debut con esta compañía tuvo lugar el 20 de septiembre en el Gran Teatro Nacional, que rentaba la compañía, con la ópera *Lucrecia Borgia*. Las críticas en la prensa no se hicieron esperar y alabaron a la joven compatriota:

En ella se presentó por primera vez a desempeñar la parte de Lucrecia, la señorita mexicana, Doña María de Jesús Zepeda y Cosío, joven bastante conocida y apreciada de todos, por su talento y virtudes. La novedad, y sobre todo, la circunstancia de ser una compatriota nuestra, la nueva dama trajo una gran concurrencia a la ópera, a pesar de lo malo de la noche. No sólo el espíritu de nacionalidad, sino también el de la justicia, hizo que el público entusiasta colmara de aplausos a la joven artista que trémula se presentó por primera vez en la escena. La voz de la señorita Cosío es robusta, clara, dulce y sonora. De una grande extensión, alcanza notas sumamente altas, y sumamente bajas, que sostiene con bastante firmeza y claridad. Su juego de garganta, aunque no perfecto del todo, es ya sumamente bueno; con el ejercicio y el tiempo llegará a ser maravilloso.⁵⁶

Como puede apreciarse, los mexicanos iban penetrando en la escena operística: ya como parte de la orquesta de las compañías, ya como cantantes. Este progreso iba de la mano con la preferencia por la corriente italiana que, hasta el momento, constituía un monopolio en las presentaciones de la ciudad. Ahora bien, la invasión estadounidense impidió, en cierta medida, la continuidad de los espectáculos durante un par de años. Finalmente, por los últimos meses de 1848 de una feliz casualidad, pues no llegó la compañía de ópera que se esperaba, surgió la idea de formar una compañía nacional.

Tan importante tarea recayó en el insigne maestro Caballero, quien armó un estupendo cuadro lírico con algunos de sus alumnos más sobresalientes. La labor emprendida por el profesor y por las señoritas sopranos María de Jesús Zepeda y Cosío, María de Jesús Mosqueira y Guadalupe Barrueta, los tenores Bruno Flores, Juan Zanini, Casimiro Ayala, el barítono Ignacio Solares, así como el bajo de la compañía de la Castellán, Luis Leonardi, rindió frutos en septiembre, cuando el 16 con motivo de la celebración del aniversario de la independencia se presentó la ópera *Lucrecia Borgia* de

⁵⁵ Una de ellas se llevó a cabo en la misa de Noche Buena de 1840, de la cual se hablará en el capítulo de los conciertos, *vid. infra*, p. 77.

⁵⁶ *El Monitor Constitucional*, 21 de septiembre de 1845.

Donizetti,⁵⁷ y el 27 para conmemorar la entrada del ejército trigarante en la Ciudad de México, *Norma* de Bellini.⁵⁸

Con buena aceptación y entusiasmo se presentó esta compañía hasta marzo de 1849, interpretando las óperas conocidas de Bellini, Donizetti, Verdi y Rossini en el Gran Teatro Nacional. No obstante, la asistencia a las funciones disminuyó paulatinamente y las ganancias recaudadas no pudieron compararse con las que hacían las compañías extranjeras, por lo que la situación culminó en la disolución del cuadro mexicano. Aun así, se reconoció el talento de los artistas mexicanos, como puede apreciarse en la siguiente nota periodística:

La empresa de teatros, repetimos, nos consta que está impulsada de los mejores y más generosos sentimientos, y a ella solo podemos recomendar el cultivo de los talentos de las artistas del país, como las señoritas Mosqueira, Barrueta, Cosío y D. López. El modo con que debe hacerlo queda a su alcance, y se lo dictarán sin duda su conciencia y aún su mismo interés. La empresa tiene a su mano amparar el talento sin enfriarlo, ella es la única que puede en semejantes circunstancias cultivarlo con honor y provecho.⁵⁹

Para mediados de 1849 llegó un trío de excelentes artistas, formado por la renombrada soprano inglesa Anne Bishop, el bajo italiano Attilio Valtellina y el arpista francés Charles Bochsa. Las presentaciones que ofrecieron tuvieron mucha concurrencia y gozaron de gran popularidad entre los mexicanos, resultando en la participación de los dos cantantes en un pequeño cuadro de ópera. Estas funciones se realizaron el 4 y 8 de agosto en el Teatro Nacional, interpretando la conocida obra *Norma*, y el 11 *Lucía*, con la colaboración de María de Jesús Mosqueira y Juan Zanini.⁶⁰

A pesar del éxito obtenido, los tres artistas salieron de la ciudad el 25 de agosto para realizar una gira por Puebla, Querétaro y Guadalajara. La principal razón de este repentino suceso fue la rivalidad que Bochsa, quien además de maestro era amante de la Bishop, entabló con el pianista judío austriaco y recién llegado, Henry Herz. Por otro lado, durante su estancia en Puebla, Valtellina se asoció con el comerciante Federico Duvercy para traer

⁵⁷ *El Siglo Diez y Nueve*, 17 y 19 de septiembre de 1848.

⁵⁸ A pesar de que durante esta presentación la Cosío tuvo que dejar a la mitad su actuación debido a una repentina enfermedad, la Mosqueira terminó la ópera y el auditorio aplaudió su profesionalismo, además de desear a la desmejorada cantante una pronta recuperación. *El Siglo Diez y Nueve*, 28 de septiembre de 1848.

⁵⁹ *El Universal*, 6 de enero de 1849.

⁶⁰ G. Carmona, *op. cit.*, p. 48.

una Compañía de Ópera italiana.⁶¹ La nueva empresa, integrada por el director Antonio Barilli, las cantantes Barilli, Zanini, Amalia Majochi de Valtellina, así como Tafanelli, Arnoldo, Zanini, Ayala y el mismo Valtellina, debutó en el Gran Teatro de Santa Anna el 13 y 17 de abril de 1850 con la ópera *Lucía de Lammermoor*.

Sus presentaciones siguieron el 24 y 27 de abril con *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini y el 1, 4 y 8 de mayo se presentó *Lucrecia Borgia*. A esta compañía se atribuye la introducción de las obras del compositor Giuseppe Verdi, siendo la primera vez que se interpretó la ópera *Ernani* en la función del 15 de mayo y sus repeticiones los días 18, 22 y 26 del mismo con gran aceptación: “La numerosa concurrencia quedó muy complacida de haber asistido a la ópera sobresaliente por su música, y notable por su ejecución. La inauguración del célebre compositor Verdi ha sido un espléndido triunfo, y no dudamos que su fama y el deseo de oír su música irán en aumento.”⁶²

Cabe señalarse que, debido a que no fue posible disponer de la partitura original de esta obra, la instrumentación de los primeros dos actos estuvo a cargo del reconocido orquestador y contrabajista mexicano José María Bustamante, quien recibió múltiples cumplidos por su excelente trabajo:

Todos los inteligentes dicen que Bustamante ha trabajado con primor en esta dificultosa empresa; no sin razón Galli dijo que era una notabilidad en el país, y que podría lucir en Europa: Bustamante, como todo el que tiene un mérito real, es muy modesto, y así cuando sus amigos le hablamos de llamarlo a la escena, no quiso asistir a la representación, aprovechando aquellas horas en continuar las óperas que instrumenta. Sus trabajos están bien recompensados por la empresa; pero a pesar de esto un mexicano reclama algo más, cuando si no fuera por él no hubiéramos visto el *Ernani*.⁶³

Después de mayo, la compañía dio una gira por la república debido a la epidemia de cólera que azotaba la Ciudad de México y, a su regreso en octubre ofreció varias funciones a las que llamó galas de ópera, que eran extensos conciertos con piezas de diversas óperas italianas, hasta su partida más tarde en ese mes. No hubo otra temporada en la capital sino hasta mayo de 1852, cuando llegó la compañía de ópera italiana del empresario checoslovaco Max Maretzek, cuya propaganda decía a la letra:

⁶¹ E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 496.

⁶² *El Siglo Diez y Nueve*, 16 de mayo de 1850.

⁶³ *El Siglo Diez y Nueve*, 21 de mayo de 1850.

Gran Teatro Nacional. - Ópera Italiana. - El empresario y Director de la Compañía de ópera Italiana, Max. Maretzek, tiene el honor de anunciar al ilustrado público de México, que vencidas y allanadas las grandes dificultades que se le presentaron para llevar a cabo su pensamiento, ha conseguido al fin su deseo y se encuentra ya en esta capital una compañía de ópera numerosa y escogida, que ha trabajado últimamente con el mayor aplauso en la Habana y primeros teatros de los Estados Unidos. Los artistas que figuran en ella han lucido sus talentos en Europa, y algunos de ellos han alcanzado verdadero laudo en Londres, París, Milán y Madrid, esperando que, a su presentación en este teatro, el generoso público de esta hermosa ciudad apreciará sus desvelos, dispensándoles la misma benévola acogida. Para que el todo corresponda al brillante conjunto de la compañía, el empresario tiene el gusto de manifestar que la orquesta se ha aumentado considerablemente, formándose con los mejores profesores que existen aquí, y con otros que han venido expresamente para este objeto. Por último, le halaga al empresario la esperanza de que por todo lo expuesto el público quedará altamente satisfecho, siendo este su único y constante anhelo. La compañía italiana de ópera trabajará en esta capital durante el espacio de tres meses, formando tres abonos de doce funciones cada uno. [...] Durante su estancia en México los artistas italianos representarán las óperas siguientes, que no se han oído aquí hasta hoy: *La favorita*, del maestro Donizetti; *María de Rohan*, del mismo; *I Lombardi alla prima Crociata*, del maestro Verdi; *Linda de Chamounix*, y *Don Pascual*, de Donizetti; *Roberto il Diavolo*, del maestro Meyerbeer; *D. Giovanni*, del maestro Mozart.- A más de estas óperas nuevas, se darán sucesivamente *Lucía*, *Ernani*, *Norma*, *Lucrezia Borgia*, *Puritani*, *Sonámbula*, *Barbieri di Seviglia*, *Parisina*, *Othelo*, *Elisire d' amore*, etc.⁶⁴

El ilustre Valtellina hizo todos los arreglos necesarios para la contratación y llegada de esta compañía, pero además preparó una magnífica orquesta compuesta de 50 integrantes, entre quienes se encontraban los mejores profesores de México, como Eusebio Delgado, que tenía el puesto de segundo violín y sustituto del director Joseph Kreutzer.⁶⁵ En la prensa se comentaba que “México, pues, nunca ha tenido una orquesta tan numerosa, ni tan distinguida como la que va a tener dentro de poco. [...] Todo, pues, será relativo a la nombradía de la señora Steffanone de Salvi, Marino y Beneventano, y que habrá un espectáculo digno de esta capital.”⁶⁶

El elenco completo estaba formado por la cantante Balbina Steffenone, *prima donna assoluta*, Apollonia Bertucca, también *prima donna assoluta*, Sidonia Costini, los tenores Salvi y Forti, el primer bajo, Sr. Marini, y los barítonos Sr. Beneventano y el Sr. Speck.⁶⁷

⁶⁴ Citado en E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 512-513.

⁶⁵ Desafortunadamente no he encontrado la lista de los 50 miembros de la orquesta de la compañía de Maretzek, salvo los nombres que arriba menciono.

⁶⁶ *El Siglo Diez y Nueve*, 29 de marzo de 1852.

⁶⁷ *El Universal*, 29 de marzo de 1852.

De todos ellos, la más aplaudida fue la Steffenone, llenando todas las funciones que protagonizaba, desde su primera presentación con *Norma*, realizada el 18 de mayo:

Para llevarnos de belleza en belleza, el martes se representó la *Norma*, en la que conocimos a las señoras Steffenone y Costini y al señor Rossi. Ante todo, debemos decir que la primera sufría una ligera indisposición, y que a pesar de esto convenimos en que es la mejor *prima donna* que hayamos oído en México. [...] La señora Steffenone es una artista en toda la extensión de la palabra. Al presentarse en la escena llamó vivamente la atención. Su noble y alta estatura, su rostro bello y majestuoso, su boca perfectamente perfilada, sus brazos torneados, su pecho elevado, sus ojos brillantes y elocuentes, su frente espaciosa, su andar ligero y altivo, su traje sencillo y exacto, contribuían a hacer completa la ilusión, ver en ella a la sacerdotisa de las selvas del Irminsul. Steffenone no canta simplemente lo que ha leído en la partitura del gran maestro; canta la emoción y el sentimiento de las pasiones que pueden agotar el seno de la mujer.⁶⁸

Con tales reseñas se escribió la historia de esta compañía en su paso por la Ciudad de México hasta principios de 1853, después de una estancia de ocho meses cuando partió a Puebla y se despidió del público mexicano. El vacío dejado por este espectacular cuadro lírico se vio llenado en 1854 cuando llegaron dos compañías italianas. La primera pertenecía al empresario Pedro Carvajal y constaba de varios integrantes de la compañía de Marezek: la Steffenone, la Amat, Salvi, Beneventano, Marini, Rovere y Rossi. Sus presentaciones tuvieron lugar en el Teatro de Oriente debido a que era el único disponible, pues la segunda compañía, dirigida por el empresario y periodista francés René Masson, además de asegurarse el Gran Teatro de Santa Anna, impidió que pudiera rentarse el Nuevo México y el Principal.⁶⁹

De esta manera dio inicio la rivalidad entre ambas empresas que caracterizaría la temporada de ópera de este año. El segundo golpe lo dio Carvajal al contratar la orquesta y coristas que habían trabajado anteriormente con la Steffenone y que, además, eran los mejores para el caso. Dejó así sin muchas opciones a Masson para que completara su compañía. Sin embargo, gracias al subsidio que recibió del gobierno santannista, contaba

⁶⁸ *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de mayo de 1852.

⁶⁹ "René Masson había tomado todas sus precauciones para asegurar su éxito, entre ellas, la de traspasar de los hermanos Mosso el monopolio de los tres principales teatros de México; de modo y manera que D. Pedro Carvajal no pudo, a ningún precio, conseguir que se le arrendara el Principal o el de Nuevo México." G. Baqueiro Foster, *op. cit.*, p. 162. Los hermanos Mosso, Miguel y Leandro, eran propietarios de los tres teatros desde marzo de 1849. Javier Rodríguez Piña, "Con mano protectora de la civilización: los difíciles primeros años del Gran Teatro Nacional de México," en Laura Suárez de la Torre, coord., *Los papeles para Euterpe, la música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo. XIX*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, CONACYT, 2014, p. 316.

con artistas de primer orden como la afamada Henriette Sontag, también llamada Condesa de Rossi, Claudina Fiorentini, la Costini y el tenor Gaspar Pazzolini. El resto de la empresa lo formaban otros buenos artistas, ya conocidos en México por haber figurado en las compañías de Barilli y de la Steffennone.⁷⁰

Dejando atrás estas rencillas, resulta necesario anotar que la temporada de este año fue prolífica. La capital estuvo encantada de contar con tan grandes artistas que se peleaban por representar mejor las obras más icónicas de la ópera italiana y llevarse las palmas. Si bien ha quedado asentado el éxito de la Steffennone, es justo decir que la Sontag no disfrutó menos de los aplausos y admiración que su talento provocaron en los espectadores. El periódico *El Omnibús* dijo al respecto:

Memorable será en nuestros anales filarmónicos la noche del 21 de abril de 1854, en que por primera vez se presentó en el Gran Teatro de Santa Anna la señora Enriqueta Sontag, una de las cantatrices de primer orden. La fama europea de la señora Sontag y los grandes elogios que de su rara habilidad habíamos oído, nos tenían deseosos de escuchar sus melodiosos y celestiales acentos: por fin hemos gozado ya de ese placer, hemos saboreado esa dicha, y preciso es confesar que la eminente artista es inimitable; su voz dulce, clara, firme, suave y sonora, sorprende, enajena y arrebató a cuantos tienen la fortuna de escucharla; su método de canto es acabadísimo, su pronunciación perfecta y tan exquisito su sentimiento, que superó las esperanzas del auditorio en los pasajes más interesantes y difíciles. El triunfo de la Sontag fue espléndido y la concurrencia hizo justicia al sobresaliente mérito de la artista.⁷¹

No obstante, en una desafortunada coincidencia, la querida Sontag fue víctima de uno de los horrores que azotaba a la capital: el cólera. Para el segundo periodo de presentaciones, la compañía se vio forzada a cancelar las funciones de junio pues, se decía, la cantante se había sentido enferma cuando regresaba de un paseo por Tlalpan. Desafortunadamente, su salud no mejoró y falleció en la tarde del sábado 17 de junio. La prensa capitalina se llenó de pesar y tristeza ante la noticia:

El sábado 17 del actual circuló por la ciudad esta noticia aterradora; aunque temida de antemano, por haber sido precedida de otras bien tristes, nadie quería creerla: lo que se decía era una inmensa desgracia, y el corazón luchaba contra la evidencia, por no dar a la más acerba de las angustias. ¡Era cierto! La Señora Enriqueta Sontag, Condesa de Rossi, había muerto el citado 17 a las tres de la tarde.

⁷⁰ E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 561.

⁷¹ *El Omnibús*, 23 de abril de 1854.

Una enfermedad de seis días, durante los cuales toda esta capital ha vivido oprimida entre el temor y la esperanza, ha arrebatado al mundo de las artes su perla más preciosa, y ha hundido en el sepulcro una de las más hermosas celebridades de nuestra época.

El domingo a las cuatro de la tarde, empezó a llenarse de gente la calle de S. Francisco, donde vivía la inmortal artista, para asistir al entierro, o para presenciar el cortejo fúnebre.⁷²

El luto por la cantatriz se esparció por la ciudad y los artistas residentes en ella le rindieron homenaje en las honras fúnebres que tuvieron lugar en la iglesia de la Profesa. Escritores como Casimiro del Collado, Anselmo de la Portilla y Federico Bello le compusieron sonetos, que recitaron entonces. Los principales músicos de la capital formaron una orquesta para los oficios y los artistas de las dos compañías de ópera ofrecieron sus servicios para cantar en la misa.

La condesa de Rossi no fue la única víctima de la epidemia del cólera. La compañía de Carvajal también tuvo que llorar algunas pérdidas, pero sus presentaciones anteriores a la epidemia habían sido por demás sobresalientes. La Steffennone seguía luciéndose en los papeles protagónicos de la mayoría de las óperas que montaban y el público le tenía ya gran cariño. Por su parte, la compañía de Masson fue golpeada más fuerte por dicha enfermedad pues, una vez sucedido el deceso de la Sontag, sobrevino el del gran Pozzolini. Sin sus dos brazos derechos, Masson no fue capaz de mantenerla y Carvajal aprovechó para contratar a la Fiorentini y a Bottesini, con lo que se dio por extinta la empresa rival.

Una vez sucedido lo anterior, su compañía ocupó el Gran Teatro de Santa Anna sin problema alguno. El 24 de octubre tuvo lugar su última presentación con un espléndido programa que incluyó a todos sus talentos, tanto en voces como en instrumentos. Fue un gran obsequio para el público mexicano presenciar un espectáculo de tan excelente calidad: la obertura y segundo acto de *Norma*, el tercer acto de *Nabucco*, el aria de *Le convenienze ed inconvvenienze teatrali* de Donizetti, el dúo de *María Padilla* también de Donizetti, la obertura de *Adiós México* de Bottesini, el dúo de *Adelia* de Donizetti y la escena final de *Chiara* de Rosemberg.⁷³

Cabe apuntar que no fue menos la gratitud de los artistas con los mexicanos cuando recibieron sus presentes de despedida: “una corona de oro con una lira al frente, en cuya

⁷² *El Omnibus*, 21 de junio de 1854.

⁷³ J. O. Sosa, *La ópera en México... op. cit.*, p. 84.

parte superior hay un brillante; dos coronas de flores artificiales llenas de onzas de oro; un ramo de flores de plata con monedas de oro; varios ramilletes de manos también con monedas; un prendedor, dos pares de riquísimas arracadas y otra porción de alhajas de mucho valor.”⁷⁴

Siguió un periodo en el que las temporadas de ópera no pudieron equipararse a la gloria de las pasadas. Sin embargo, los espectáculos no cesaron y de los personajes que vinieron, surgieron amistades fructíferas y muy provechosas para el bien de la cultura musical en la ciudad.

El año de 1855 fue dedicado a las funciones de comedia y zarzuela más que a la ópera. Tan solo hasta noviembre llegó al Teatro Nacional la Compañía de Ópera Italiana del empresario italiano Almicare Roncari. Sin embargo, pese a que ésta se había presentado en Nueva York y La Habana antes de llegar a México, Roncari no hizo muchos elogios a sus artistas en la propaganda. Las *prime donne* sopranos de la compañía eran Marietta Almonti y la bella Constanza Manzini; la *prima donna* contralto, Felicita Vestvali; primeros tenores, Leonardo Giannoni y Giovanni Tiberini; barítono, Edward Winter; maestro director, Joseph Winter, entre otros.⁷⁵

A decir verdad, las presentaciones variaron en calidad. Mientras que el elenco fue alabado cuando interpretó *I Lombardi* de Verdi, *Semiramis* de Rossini, *I Capuleti e I Montecchi* de Bellini o *La Vestale* de Mercadante, se le criticó severamente por sus actuaciones en *Lucía Lammermoor*, *Luisa Miller* o *I due Foscari* de Verdi. En otras ocasiones, los cantantes mostraron buen nivel, pero la orquesta no, o viceversa, como en *Ernani* y *El Trovador* de Verdi. En una de sus numerosas reseñas teatrales decía *El Siglo XIX*:

Debemos a nuestra conciencia de periodistas imparciales declarar que la función de anoche no nos ha dejado satisfechos. La ejecución de Luisa Müller [*sic*] no ha sido buena. La señora Manzini y el señor Winter, que debutaban, estaban demasiado conmovidos. Gioannoni estaba enfermo. En la orquesta no había aquella seguridad ni aquel aplomo que otras veces hemos aplaudido.⁷⁶

⁷⁴ *El Omnibus*, 26 de octubre de 1854.

⁷⁵ E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 627.

⁷⁶ *El Siglo Diez y Nueve*, 16 de noviembre de 1855.

En resumen, la suerte de la compañía fue irregular y, para febrero de 1856, no sólo se despedía de México, sino que se disolvía. Pero en octubre llegó a ocupar el Gran Teatro Nacional la Compañía de Ópera de Italiana traída por los hermanos Enrico y Felicita Vestvali, buscando mejor suerte que la que la cantante tuvo con Roncari. Aunque eso no sucedió, sus palabras al llegar a suelo mexicano fueron muy alentadoras:

Agradecida profundamente a la benévola acogida que en la temporada pasada recibí del público, y muy especialmente de las hermosas señoras mexicanas, todo mi anhelo ha sido presentarles un espectáculo digno del gusto delicado que existe en este país por la música. [...]

Estoy muy segura que, en México, donde hay mucho gusto por las artes, y donde los buenos artistas reciben la recompensa de su mérito y esfuerzos, los que forman la actual compañía se acordarán con gran placer toda su vida de que yo les he hecho conocer el público mexicano.

Soy de vds., señores redactores, su atenta servidora. — *Felícita Vestvali*.⁷⁷

Esta temporada de ópera duró de octubre a febrero de 1857, cuando la compañía salió del país. Además de las óperas italianas ya conocidas, se le atribuye el estreno de otras obras de Verdi como *Rigoletto*, *Nabucco*, *Los Masnadieri*, *Traviata* y *Macbeth*, así como *El héroe por fuerza* de Ricci.⁷⁸ A pesar de que contó con varios artistas de mérito como la misma Vestvali, *prima donna* contralto; Constanza Manzini, Giovannina Casali Campagna, Giusepina Landi y Anetta Garofalli, *prime donne*; Luigi Stéfani y Eugenio Bianchi, primeros tenores; Alejandro Ottaviani y Héctor Barilli, primeros barítonos; Eugenio Linani Bellini y Enrique Casali, bajos y Carlos Fattori, maestro director,⁷⁹ un par de funciones mediocres y discrepancias entre algunos miembros del elenco hicieron que la temporada no concluyera de la mejor manera.⁸⁰

Para finales de 1857 regresó el empresario Roncari con una nueva compañía que inició sus trabajos en octubre en el Teatro Nacional. El miembro más distinguido de este cuadro fue la soprano Adelaida Cortesi, pero también contó con grandes artistas como las ya conocidas Constanza Manzini y Giovanna Casali, las contralto Elisa Tommasi y

⁷⁷ *El Omnibus*, 13 de octubre de 1856.

⁷⁸ G. Carmona, *op. cit.*, p. 64.

⁷⁹ E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 647.

⁸⁰ La disputa entre el hermano de Giusepina Landi, Gustavo y el matrimonio de Andreu y Constanza Manzini para representar el estreno de una ópera de Verdi quedó plasmada en *El Siglo Diez y Nueve*, 1 y 2 de noviembre de 1856.

Annetta Garofalli, los tenores Ambrogio Volpini y Luis Stéfani, los barítonos Héctor Barilli y Alejandro Ottaviani, Juan Zanini y el mexicano Ignacio Solares, entre otros.⁸¹

La mayoría de las obras que llenaron su repertorio fueron de Verdi: *La Traviata*, *Norma*, *Ernani*, *El Trovador*, *Rigoletto*, *Macbeth*, *Juana de Arco*, entre otras. No obstante, ocurrió lo mismo que con las dos compañías anteriores, pues si bien le fueron dedicados calurosos aplausos, tampoco logró despuntar del todo. A sabiendas de la mala racha por la que pasaba el espectáculo de la ópera en México, Roncari se dirigió al público a principios de 1858, antes de concluir la temporada, diciendo:

No quiero disculparme [...] sino antes bien acusarme y pedir indulgencia; he hecho cuanto estaba en mis fuerzas para remediar la situación y satisfacer a los señores abonados, y cuando no he logrado mis intentos, ha sido porque se me oponían obstáculos que no podía vencer no obstante mi buena voluntad; debe también tomarse a consideración que ninguna época ha sido tan contraria a las públicas diversiones como la actual, y que ninguna Empresa se ha visto tan abandonada y sin apoyo como la mía.⁸²

Roncari fue encarcelado por no cumplir con las funciones del abono que había cobrado, exigiéndosele terminar la temporada.⁸³ Al cabo de ocho meses en prisión, cansado de esperar un juicio que nunca se realizó, el empresario se fugó.⁸⁴ Ciertamente eran tiempos difíciles para el país: había pronunciamientos en contra del gobierno liberal de Comonfort y la Constitución de 1857 propició levantamientos que desembocaron en la guerra de Reforma. La situación parecía no ser propicia para la diversión y el cultivo del arte musical se hizo más complicado.

Aun así, en octubre de 1858 ocupó el Gran Teatro Nacional la Compañía de Ópera Italiana de Adelaida Cortesi, quien, siguiendo el ejemplo de la Vestvali, formó un elenco de muy buenos y conocidos artistas europeos. Por un lado, figuraba ella como la *prima donna absoluta* y la seguían la *prima donna* contralto Drusilla Garbato, los tenores Garofalli y Volpini, el barítono Ottaviani, Antonio Barilli como director y maestro, entre

⁸¹ J. O. Sosa, *La ópera en México... op. cit.*, p. 101-103.

⁸² Citado en E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 651.

⁸³ "Este señor está preso y se le forma causa por no haber cumplido con dar las óperas del *cuarto* y *último abono*, habiendo recibido el importe de éste. No sabemos qué provecho pueda hacer a los que se hallan en este caso, y nosotros nos contamos por desgracia en ese número, la prisión del empresario, si no nos ha de volver nuestro dinero o nos ha de cantar la Sra. Cortesi." *La Sociedad*, 6 de febrero de 1858.

⁸⁴ Luis de Pablo Hammeken, "Ópera y política en el México decimonónico: el caso de Almicare Roncari," en *Secuencia*, número 97, (enero-abril, 2017), p. 141.

otros. Por otro lado, contó con la participación de Agustín Balderas como maestro de coros y Bruno Flores como apuntador.⁸⁵

La Cortesi hizo grandes esfuerzos porque su compañía se mantuviera a flote. Sin embargo, a pesar del éxito de sus primeras funciones, el aspecto económico no resultó del todo favorable, de modo que ideó una especie de espectáculo que llamó “Gran concierto *promenade a la parisiense*.” “el espectáculo durará de las seis de la tarde a las doce de la noche: el teatro estará dispuesto como magnífico salón, doblemente iluminado y de modo que la concurrencia pueda disfrutar de la diversión con comodidad en todos los departamentos.”⁸⁶ Algunas de las obras presentadas fueron *La Traviata* y *Macbeth* de Verdi, *Poliuto* de Donizetti, *Norma* de Bellini, *Saffo* y *Medea* de Pacini. Una de las tantas y positivas reseñas que le hicieron a la Cortesi dice así:

Inmensa fue antenoche la concurrencia al Teatro Nacional. La función lírica nada dejó que desear respecto de la ejecución de los cantantes y de la orquesta; los pianistas merecieron su parte en los aplausos que prodigó el público, y la Sra. Cortesi, a quien damos la más cordial enhorabuena por su nuevo y espléndido triunfo, recibió multitud de coronas, ramilletes, palomas y versos.⁸⁷

Para enero de 1859 la mayoría del elenco formó el cuadro lírico de la Sociedad de Ópera Italiana de Luigi Garbato y Michele Valletto, junto con otros artistas recién llegados. Se escucharon de enero a mayo en el Teatro Iturbide y, de septiembre a diciembre en el Nacional, las óperas clásicas de la corriente italiana: *Ernani* y *Rigoletto* de Verdi, *Lucía de Lammermoor* de Donizetti, *Il Barbiere di Seviglia* de Rossini.⁸⁸ No obstante, este año resaltó la puesta en escena de la ópera del maestro mexicano Cenobio Paniagua, *Catalina de Guisa*, de la cual se hablará más adelante.⁸⁹

A pesar de que el siguiente año no ofreció muchas novedades, cabe señalar la escenificación de *El Trovador* de Verdi que, con la organización de la Asociación de San Vicente de Paul, llevaron a cabo aficionados mexicanos el 18 de julio de 1860 en el Teatro Nacional con gran éxito. En la reseña de la presentación se leía: “La concurrencia era numerosa y el Teatro estaba completamente lleno. Todos los artistas fueron muy aplaudidos. Las Srita. Peralta y González, repetidas veces llamadas al palco escénico,

⁸⁵ J. O. Sosa, *La ópera en México... op. cit.*, p. 105-106.

⁸⁶ E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 656.

⁸⁷ *La Sociedad*, 28 de noviembre de 1858.

⁸⁸ J. O. Sosa, *La ópera en México... op. cit.*, p. 108-112.

⁸⁹ *vid. infra*, p. 53-55.

recibieron ramilletes y coronas. Las mismas artistas ciñeron una de éstas a su maestro, D. Agustín Balderas, el inteligente director de la ópera.”⁹⁰

Como se lee, de esta función destacó la participación de la soprano Ángela Peralta, a quien la prensa no dejó de reconocer su gran talento y al finalizar la función se le dedicaron múltiples poesías que fueron publicadas días posteriores en diversos diarios.⁹¹ Con esa presentación, la debutante de tan solo quince años de edad dio inicio a su brillante carrera musical, bien augurada desde aquel momento:

Posee la Srita. Peralta una voz de timbre delicado y simpático, bastante extensa, y sobre todo, homogénea: la naturaleza y el estudio le han dado una notable agilidad, una ejecución correcta, suma precisión y facilidad en las ejecuciones, y abunda en sentimiento y expresión. Es, pues, una aficionada muy superior, y su porvenir tan brillante, cuanto que siendo muy joven, alcanza ya un mérito poco común: no dudamos, pues, que bajo una dirección hábil y juiciosa desarrollará completamente sus cualidades naturales y adquirirá con la edad mayor volumen de voz.⁹²

Salvo este espléndido evento aislado y dos funciones en septiembre por algunos artistas del cuadro operístico de la Cortesi, no se presentaron más óperas durante este año.⁹³ Ahora bien, a finales de 1860 terminó la guerra de Reforma y a principios de enero de 1861 entró en la capital el presidente Benito Juárez, iniciando un buen año para la ópera en México. Pareció que los mejores tiempos estaban de vuelta y, con ellos, un empresario que una década atrás había brindado una de las mejores temporadas en la capital: Max Maretzek con una nueva compañía. En el anuncio de su llegada, el hermano del empresario decía:

La benévola acogida que obtuvo mi hermano cuando trajo a México su primera compañía el año de 1852, y que nunca ha podido olvidar, lo ha decidido a visitar de nuevo esta capital, y la mayor prueba que puede dar al público de su agradecimiento, es presentarse de una manera digna de él y en términos de poder dar óperas nuevas. [...] La compañía contratada por mi hermano será completa y se compondrá de artistas de gran mérito; la orquesta se ha formado de los mejores profesores, y el cuerpo de coros excede por mucho en número a los que se han presentado aquí hasta ahora, formando así un conjunto brillante y numerosísimo, y para que nada falte, se están pintando también algunas nuevas decoraciones.⁹⁴

⁹⁰ *La Sociedad*, 20 de julio de 1860.

⁹¹ *Idem*. Ver también, *Diario Oficial del Supremo Gobierno*, 21 de julio de 1860.

⁹² *La Sociedad*, 22 de julio de 1860.

⁹³ El 12 de septiembre se presentó *I Capuleti e i Montecchi* y el 29, *Ernani*. J. O. Sosa, *La ópera en México... op. cit.*, p. 117.

⁹⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, 26 de marzo de 1861.

El cuadro de esta compañía lo encabezaban, entre otros, la *prima donna* Elena D'Angri, las talentosas hermanas Inés y Fanny Natali, una soprano, otra contralto y el bajo Annibale Biacchi, quien más adelante llegó a ser un personaje importante para la escena operística en la ciudad. La compañía no decepcionó al público mexicano; las presentaciones, que tuvieron lugar en el Gran Teatro Nacional, fueron muy aplaudidas y las obras representadas las ya conocidas *El Trovador*, *Ernani*, *El Barbero de Sevilla*, *Norma*, *Lucrecia*, *La Traviata*, *Hija del Regimiento*, *Semíramis*, aunque se estrenó con gran éxito *El Profeta* del compositor francés Giacomo Meyerbeer.⁹⁵

Además, en un gesto de apoyo al ingenio musical mexicano, el 27 de junio y 7 y 9 de julio ese magnífico elenco representó la obra del maestro Paniagua, *Catalina de Guisa*, donando en la última fecha la función en beneficio para el compositor.⁹⁶ Esta segunda compañía de Marezek se despidió hasta septiembre, cerrando una gran temporada y después de sentar una vez más el precedente de lo que debían ser los espectáculos operísticos.

Sin embargo, la situación del país volvió a alejar momentáneamente la esperanza de estabilidad social y, con la invasión de Francia a principios de 1862, no llegó a la capital otra compañía de ópera sino hasta mediados de 1864, siendo ésta la del empresario italiano Domenico Ronzani. Para estas fechas México había sido constituido como Imperio bajo la corona del archiduque austriaco Maximiliano de Habsburgo, quien concedió a la nueva empresa una generosa subvención de cuatro mil pesos mensuales.

A los artistas de esta compañía se sumaron otros mexicanos, formando así el siguiente cuadro: *Prima donnas* soprano absolutas, Adelina Murio-Celli, Antonietta Ortolani, Olivia Sconcia, y Elisa Tommasi; *prima donna* contralto absoluta, Enriqueta Sulzer; segunda *prima donna*, Marietta Pagliari; primeros tenores absolutos, Francesco Mazzoleni y Giovanni Sbrigliá; primer tenor bajo absoluto, Annibale Biacchi; primer bajo, Giovanni Maffei; bajo, Ignacio Solares; tenor, Tomaso Rubio; maestro al cémbalo y director de orquesta, Jaime Nunó; maestro de coros, Agustín Balderas; primera bailarina, Anneta Galleti; director de baile, Domenico Ronzani; primer violín, Eusebio

⁹⁵ *El Monitor Republicano*, 1 de abril de 1861.

⁹⁶ *El Siglo Diez y Nueve*, 12 de julio de 1861.

Delgado; director de escena, Juan Zanini; subdirector, Bruno Flores y pintor escenográfico, Manuel Serrano.⁹⁷

Con dichos elementos, la compañía de Ronzani brindó una gran temporada, debutando el 29 de julio en el Teatro Imperial con la ópera *El Trovador* y recibiendo grandes elogios. Otras obras que presentaron fue *La Traviata*, *La Sonámbula*, *La favorita*, *Ernani*, *Un ballo in maschera*, *Lucia de Lammermoor*, *Rigoletto*, *El barbero de Sevilla*, *Norma*, *Lucrecia Borgia*, *María del Rohan*, *La hija del regimiento*, además del estreno en México de *Arnoldo* de Verdi y *Fausto*, del francés Charles Françoise Gounod, cantada en italiano.⁹⁸

No obstante las buenas reseñas de la mayoría de las funciones, hacia finales de año hubo algunos descontentos en cuestión a las obras prometidas y su interpretación, por lo que la asistencia disminuyó y las presentaciones comenzaron a decaer.⁹⁹ De tal manera, a mediados de noviembre se anunció que con el siguiente abono se concluiría la temporada:

La empresa agradece profundamente a los señores abonados, y en general al público que se ha servido concurrir a este teatro, la amabilidad con que hasta ahora han acogido las tareas que les ha consagrado, y tiene la honra de manifestar, que al anunciar el presente cuarto abono, abrigaba la esperanza de poder abrir otro nuevo; pero un cúmulo de circunstancias que en nada desdican del buen gusto y grande inteligencia que en el arte musical posee en alto grado el culto público de esta capital, han contribuido fortuitamente a que la concurrencia no sea ni tan constante ni tan numerosa cuanto fuera deseable, para sustentar los crecidísimos gastos que eroga una reunión tan crecida de artistas, como los que componen la actual compañía.¹⁰⁰

Ahora bien, para agosto de 1865 el bajo Annibale Biacchi formó una nueva Compañía de Ópera Italiana, cuyos integrantes eran los siguientes: como primeras sopranos, Ángela Peralta, Isabel Alba y Matilde Plodowska; primeras triples: Matilde Savertha y Adela Halves; contralto: Enriqueta Sulzer; primeros tenores: César Limberti, José Tombes y Silvestre De Biaggi; primeros barítonos: Mariano Padilla y Sabatino Capelli; primeros bajos: Juan B. Cornago y Juan B. Taste; actores de reparto: Marietta

⁹⁷ Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 684.

⁹⁸ J. O. Sosa, *La ópera en México... op. cit.*, p. 131-133.

⁹⁹ La compañía había insertado en su programa las óperas *Martha* y *Arnoldo*, mismas que no presentaron en ese abono, siendo esto motivo de disgusto entre la concurrencia. *La Sociedad*, 22 de septiembre de 1864. Por otro lado, en la función del 22 de octubre, el tenor Mazzoleni olvidó sus líneas ocasionando un desfase en la parte musical del prólogo de *Lucrecia Borgia*. J. O. Sosa, *La ópera en México... op. cit.*, p. 133.

¹⁰⁰ *La Sociedad*, 13 de noviembre de 1864.

Pagliari, Tomás Rubio, Juan Zanini y Jacinto Villanueva; maestros directores: Carlos Bosoni y Carlos Fattori; maestro de coros: Agustín Balderas.¹⁰¹

A decir de Olavarría, este elenco fue uno de los más cautivadores de la época pues sus integrantes eran jóvenes y carismáticos. Además, Biacchi promovió y colocó a sus artistas de muy buena manera y con papeles que les beneficiaban de acuerdo con sus habilidades.¹⁰² Así fue como la empresa brindó seis abonos de ópera en el Gran Teatro Imperial. Cuando estaba por inaugurarse el cuarto, llegó la Peralta de su gira por Europa¹⁰³ y, consagrada ya como una célebre cantante, se unió a esta compañía. El 28 de noviembre, en su primera presentación con la empresa, obtuvo el protagónico de *La Sonámbula* y, a decir por la crónica, se llevó las palmas:

Quando se presentó en la escena, rompieron los espectadores en frenéticos aplausos que duraron largo tiempo, mientras que el vasto salón se inundaba con una lluvia de versos, flores y coronas. Estas demostraciones se repitieron cuando empezó a cantar, y se renovaron durante toda la representación, cada vez que la Srita. Peralta daba alguna nueva prueba de su habilidad artística en los pasajes más difíciles o más interesantes de la hermosa partitura.¹⁰⁴

Desde ese momento, la Peralta interpretó los papeles principales de las óperas del cuarto, quinto y sexto abono: *Lucía*, *El Barbero*, *Marta*, *Los Puritanos*, *María de Rohan*, *La Traviata*, *Semíramis*, *Favorita* y *Rigoletto*. Con lo cual, “el ruiseñor mexicano,” como era conocida en Europa, se convirtió en la cantante preferida del público, pues se veía en ella la tan necesitada prueba del talento nacional.¹⁰⁵

Composiciones nacionales

Como ha podido observarse, durante estas cuatro décadas de monopolio operístico italiano, los músicos nacionales aparecieron en la escena, quizá no siempre con papeles estelares, pero sí como parte de los coros, la orquesta o el elenco, y definitivamente

¹⁰¹ E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 694.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ La cantante se había embarcado para Europa el 22 de febrero de 1861 junto con su padre y el maestro Agustín Balderas. Ingrid Saray Bivián Carmona, “El ruiseñor mexicano: la ópera en México durante la segunda mitad del siglo XIX a través de la vida de Ángela Peralta Castrera,” México, 2014. Tesis UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, p. 31.

¹⁰⁴ *La Sociedad*, 30 de noviembre de 1865.

¹⁰⁵ Bivián señala en un interesante texto que la fama de la Peralta fue exaltada en la prensa mexicana para mostrar que México se encontraba en la senda de las naciones civilizadas, pero también para convertirla en un símbolo de nacionalismo, tan buscado en la época de la intervención francesa y el Segundo Imperio. I. S. Bivián, “El canto del ‘ruiseñor: ‘ un acercamiento a la creación del mito de Ángela Peralta (1860-1866)” en Laura Suárez de la Torre, (coord.), *Los papeles para Euterpe...op. cit.*, pp. 362-389.

llamando la atención de compatriotas y extranjeros. Cabe ahora reflexionar sobre lo que significó la inmersión en el espectáculo lírico de este tiempo.

Como apunta Ricardo Miranda, “la ópera italiana constituyó un enorme universo musical cuya influencia se derramó hasta alcanzar otros ámbitos como las canciones mexicanas del siglo XIX, que acusan una clara influencia italiana, igual que tantas composiciones para piano de aquel mismo siglo.”¹⁰⁶ Pero, sobre todo, y de manera más obvia, esta influencia se hizo presente en la composición de óperas. Para ejemplificar lo anterior, basta con retomar la línea temporal en el año de 1859, cuando el 29 de septiembre el Teatro Principal albergó el estreno de la ópera *Catalina de Guisa* del reconocido Cenobio Paniagua.

Esta obra no sólo acusaba una indisputable influencia italiana en la música, razón por la que se llegó a acusar a Paniagua de plagiarlo,¹⁰⁷ sino que se basó en un libreto del escritor italiano Félix Romani, al igual que varias obras de los célebres compositores Bellini y Donizetti, entre otros. No obstante, al tomar esta composición como producto de su época, cabe considerar el reto que supuso a su creador llevarla al escenario, pues la escenificación de una obra lírica mexicana significaba entonces un verdadero triunfo sobre múltiples y variadas adversidades, algo que muy pocos lograron llevar a cabo.¹⁰⁸ Para efectos prácticos, léase lo que el maestro publicó junto con el programa de la presentación:

Dedicado desde mi infancia al estudio del arte encantador de la música ha sido mi constante deseo enriquecer el repertorio nacional con una partición; y lejos de abrigar pretensiones exageradas, ajenas de mi carácter y en contraposición con la escasez de mi talento, no ha sido

¹⁰⁶ R. Miranda, “Identidad y cultura musical...” *op. cit.*, p. 37.

¹⁰⁷ Un artículo publicado en *La Sociedad* el 24 de octubre de 1859 señaló que, a pesar de ser fuerte el término plagiarlo para describir a Paniagua, sí podía tachársele de poco original, pues pasajes de su obra recordaban melodías de otras italianas. Además, se le invitó a estudiar no sólo esta corriente operística, sino también la escuela alemana y francesa. A este escrito, él contestó: “Si elegí con preferencia la escuela italiana fue porque la considero más acomodada al carácter de la ópera. La analogía que existe entre nuestro clima y el de Italia, entre nuestras tendencias y las de aquel país, en el punto de que se trata, unidos a que la composición es absolutamente italiana, me hicieron creer que no se acomodaba a la profundidad de la escuela alemana y al fuego bélico de la francesa.” *Diario de Avisos*, 28 de octubre de 1859.

¹⁰⁸ Antes que Paniagua, otros compositores como Manuel Covarrubias y Luis Baca incursionaron en la composición operística sin éxito alguno. Sus obras, *Reynaldo y Elina o la sacerdotisa peruana* de Covarrubias, y *Leonor y Giovanna di Castiglia* de Baca, nunca fueron estrenadas. R. Miranda, “Identidad y cultura musical...” *op. cit.*, p. 29-30.

mi objeto otro que el indicar a la juventud estudiosa una senda, difícil es verdad, pero de gloria para el artista y de honor para la patria en que nacimos.

Las innumerables dificultades de una empresa de tanta magnitud; la escasez de elementos, y todos los obstáculos consiguientes de una obra de este género, no me han arredrado, sino antes bien, acrisolando mis deseos, me han dado fuerzas para llegar al colmo de mi esperanza. Doy a luz mi partición a instancias de mis amigos, y solo fiado en el buen juicio del público, que sabrá comprender el entusiasmo de un compatriota, y le otorgará sin duda su indulgencia. — *Cenobio Paniagua*.¹⁰⁹

De modo que, venciendo las probabilidades en su contra y con motivo del cumpleaños del presidente Miguel Miramón, se presentó dicha obra, consagrada como la primera ópera nacional estrenada en el México independiente.¹¹⁰ El reparto que le dio vida fue integrado por los artistas disponibles en ese momento, es decir, los que formaban la Sociedad de Ópera Italiana. Así, el papel principal, *Catalina de Guisa*, lo interpretó Elisa Villar de Volpini, el *duque de Guisa*, el mexicano Ignacio Solares, *Arturo de Cleves* fue Alessandro Ottaviani y el *conde de San Megrino*, Ambrogio Volpini. Para fortuna del compositor, la función fue extensamente alabada:

La nueva ópera “Catalina de Guisa” obtuvo en su primera representación el éxito brillante de que es digna por su mérito. Al terminar el primer acto, la concurrencia, que era numerosísima, hizo que el Sr. Paniagua se presentase en la escena y dicho compositor fue coronado de laureles por una comisión de la compañía dramática del Teatro Principal, manifestándole uno de sus miembros en presencia del público la parte que la expresada compañía toma en el júbilo ocasionado por el primer triunfo de un mexicano en nuestra escena lírica, y los votos que formula por la continuación y el aumento de su gloria.¹¹¹

Como ésta, las buenas críticas que surgieron en la prensa hicieron que *Catalina* se repitiera el 2, 7 y 15 de octubre, así como el 10 de noviembre en el Teatro Principal. A pesar de la gran respuesta y el impulso que la obra dio a los mexicanos, su éxito no se tradujo en ingresos y apoyo al ingenio musical de los compatriotas. No obstante, gracias al precedente de Paniagua, éste y otros obstáculos fueron derribados años posteriores por

¹⁰⁹ *La Sociedad*, 29 de septiembre de 1859.

¹¹⁰ No obstante, la primera ópera compuesta en el territorio de la Nueva España se titula *Parténope*, data del siglo XVIII y se atribuye al músico Manuel Sumaya. Otto Mayer Serra, *Panorama de la música mexicana, desde la independencia hasta la actualidad*, México, el Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 1941, p. 29.

¹¹¹ *La Sociedad*, 10 de octubre de 1859.

compositores mexicanos que, influenciados también por el género italiano, lucharon por ver sus obras representadas.

Sin embargo, antes de que esto sucediera, tuvo lugar un hecho paradójico el 17 de noviembre de ese mismo año en el Gran Teatro Nacional, cuando el conocido director italiano Antonio Barilli estrenó su ópera *Un paseo en Santa Anita*, con el libreto de sus coterráneos José Casanova y Víctor Landaluce.¹¹² Esta obra, aunque compuesta en música y letra por extranjeros, puede considerarse la primera ópera de temática mexicana pues, bajo la influencia de la corriente italiana, faltarían aún años para que nuestros compatriotas produjeran obras con temas nacionales.¹¹³

Los coros y la orquesta que participaron de esta función estuvieron integrados por miembros de la Sociedad Filarmónica que dirigía Barilli y por 40 músicos de la Sociedad de Santa Cecilia. Al parecer, esta cooperación entre mexicanos, así como el genio musical del compositor que ya llevaba años de vivir en México, dotaron a la obra del único valor que se le reconoció:

Las representaciones que hasta ahora se han verificado de la ópera cómica “Un paseo a Santa Anita,” prueban por el número de los espectadores y el general aplauso, que ha sido favorablemente acogida por el público, si bien éste, preciso es confesarlo, se debe casi exclusivamente a la buena música del Sr. Barilli, no siendo la obra en sí, como producto literario, otra cosa que un débil remedo de las costumbres populares de México.¹¹⁴

Por otro lado, y como ya se vio, en el año de 1860 el talento de la Peralta fue descubierto al público y, después de la temporada de Marezek en 1861, los mexicanos retomaron la escena operística. A principios de 1862, cuando Paniagua tuvo que cerrar su Academia de Música y Composición, organizó un cuadro lírico con el que brindó varias funciones en el Gran Teatro Nacional con el propósito de recaudar fondos para la creación de otra escuela.

El elenco, formado por las señoritas Mariana Paniagua, Trinidad Heros, Pilar Bejarano y los señores Antonio Morales, Francisco P. de Pineda, José Munguía, Mariano Arsinas, R. Salvatierra y M. Fierro, presentó a lo largo del año las óperas *Lucía di*

¹¹² *Diario de Avisos*, 17 de noviembre de 1859.

¹¹³ Como apunta Carmona, en este tiempo “por una contradicción digna de análisis, mientras los mexicanos componían óperas italianas, los italianos incursionaban en el costumbrismo mexicano.” G. Carmona, *op. cit.*, p. 77.

¹¹⁴ *Diario de Avisos*, 28 de noviembre de 1859.

Lammermoor y *Linda di Chamounix* de Donizetti, *La Traviata* de Verdi y, por supuesto, *Catalina de Guisa*. Todas gustaron mucho y la compañía fue muy aplaudida a pesar de que no pudo llevar a cabo su cometido. No obstante, esta asociación ayudó a otras causas, como lo prueba una nota del inicio de la guerra con Francia:

Lo que más debe estimarse en el señor Paniagua y en sus discípulos y compañeros, es que consagran su talento y su trabajo a un objeto tan útil y patriótico, como la fundación de un conservatorio nacional, que dará óptimos frutos para el arte. En esta empresa merece la cooperación del gobierno y de todos los mexicanos amantes del progreso.

Se nos asegura que la compañía tiene ánimo de dar una segunda representación de la *Lucía* destinando los productos al ejército de Oriente. Deseamos que lleve a cabo este propósito.¹¹⁵

Otra muestra del apoyo brindado con esta segunda función del 15 de enero de 1862 fue la oportunidad que Paniagua dio al joven músico y alumno suyo, Melesio Morales, de presentar durante el primer entreacto un aria de su composición, titulada *Guatimoczin*.¹¹⁶ Ésta no fue la única intervención de Morales con la compañía de su maestro, pues se le permitió ejecutar, en los entreactos de algunas funciones, varias de sus composiciones para piano y variaciones de temas operísticos, interpretadas por él mismo y a veces con un acompañante, a dos pianos.¹¹⁷

Cabe señalar que, a sus 24 años de edad, Morales era considerado un gran músico y, sobre todo, un compositor muy prometedor. Nacido en la Ciudad de México el 4 de diciembre de 1838, quedó huérfano de madre desde pequeño, por lo que su padre se hizo cargo enteramente de su educación. De este modo, cuando a los nueve años mostró interés en la música, se le permitió comenzar sus estudios artísticos con el privilegio de aprender de los mejores profesores, como lo eran Jesús Rivera y Fierro,¹¹⁸ Felipe Larios, Antonio

¹¹⁵ *El Siglo Diez y Nueve*, 14 de enero de 1862.

¹¹⁶ Se basó en el poema de Juan González de la Torre. Melesio Morales, *Mi libro verde de apuntes e impresiones*, introducción de Karl Bellinghausen, México, CONACULTA, 1999, p. XX. Años después, el médico y músico Aniceto Ortega compuso una ópera con este título, la cual se estrenó el 13 de septiembre de 1871. G. Pareyón, *op. cit.*, v. I, p. 461.

¹¹⁷ *El Siglo Diez y Nueve*, 1 de mayo de 1862.

¹¹⁸ Cabe señalar la confusión existente con respecto al nombre de este profesor, pues mientras que Ignacio M. Altamirano señala a éste como Don Jesús Rivera, K. Bellinghausen apunta erróneamente que su nombre era Jesús Rivera y Río, siendo éste el hijo del mencionado Jesús Rivera y Fierro y que, por cuestiones temporales, no habría podido ser el primer profesor de Morales. Luisa del Rosario Aguilar Ruz, "Jesús Rivera y Fierro. Un impresor musical en la Ciudad de México, 1842-1877" en Laura Suárez de la Torre, coord., *Los papeles para Euterpe... op. cit.*, p. 65.

Valle, Agustín Caballero y el ya mencionado Cenobio Paniagua, piano, órgano, instrumentación, composición y orquestación.

Poseedor de una increíble habilidad, a los doce años escribió su primera composición, un vals, a los trece ya daba clases de música y a los 18 comenzó a escribir su primera ópera: *Romeo y Julieta*,¹¹⁹ basada en el libreto de Félix Romani usado también por afamados compositores italianos.¹²⁰ No obstante, una mala jugada hizo que el negocio en el que había invertido todos sus ahorros quebrara, forzándole a pausar los trabajos de composición y dejándola inconclusa. Tres años después, cuando atestiguó los sacrificios y la recompensa de su maestro al presentar *Catalina de Guisa*, decidió terminarla.

Para finales de 1862 Morales quiso probar su suerte y presentarla, aunque, como Paniagua antes que él, pasó por muchas vicisitudes para lograrlo. En este punto resulta preciso señalar lo complicado del escenario político del momento, pues en él recayó el primer conflicto con el que se topó el joven compositor y que fue cuando el Ayuntamiento, que había aceptado presentar su obra a beneficio de los hospitales de sangre durante la guerra de intervención francesa, de último momento no pudo cumplir. No obstante, el empresario Roncari¹²¹ y su esposa, la célebre Tommasi, mostraron gran interés en su trabajo y le ofrecieron su ayuda y protección.

A pesar de esta maravillosa oportunidad, los problemas siguieron tocando la puerta de Morales, quien tuvo que lidiar con la rivalidad existente entre Mariana Paniagua y la Tommasi, la falta de un espacio para ensayar y la carencia de partituras para la orquesta. Cuando por fin pudo realizarse el ensayo general, los músicos se burlaron del genio de su compositor, siendo no otra la causa de sus mofas que el descuido del copiante, quien sin querer había descompuesto la ópera. De este modo, el estreno fijado para principios de enero de 1863, se aplazó dos veces. Por si fuera poco, los comentarios de sus compañeros apabullaron el ya trastocado ánimo de Morales.

¹¹⁹ M. Morales, *op. cit.*, p. XIX.

¹²⁰ En palabras de Morales: "Y aunque por sí sólo el acto era temible, más lo agravaban las circunstancias siguientes: primera, el ser el libreto de mi ópera *Romeo y Julieta*, sobre el cual habían escrito sus inmortales obras Bellini, Vaccai y otros maestros célebres." Ignacio Manuel Altamirano, "Melesio Morales (estudio biográfico)" en *Obras Completas, Vol. XIV, Escritos de literatura y arte*, México, CONACULTA, 2011, tomo 3, p. 103.

¹²¹ Para 1861 el prófugo empresario Amilcare Roncari había regresado a la escena pública mexicana sin temor de que se tomaran represalias en su contra pues, el régimen que lo había aprehendido, el de Félix Zuloaga, ya no figuraba en el panorama político del país. Hammeken, "Ópera y política en el México..." *op. cit.*, p. 166.

En palabras de él mismo:

En mi vida he sufrido un temor, una congoja, un desahogo, un no sé qué tan horrible, como esa noche; había yo probado mis arias, dúos y piezas concertantes con calma; los coros, la reunión de ellos con las partes principales, etc., todo con el mayor acierto y sangre fría; pero era la prueba de orquesta y mis fuerzas físicas y morales me abandonaron desde el momento en que pisé ese lugar respetable de Director de orquesta, que desde que México es México solo habían ocupado grandes maestros europeos y uno solo mexicano, Paniagua, que había salido triunfante. Era la noche en que mi reputación filarmónica iba a descender o a elevarse; era el momento en que exponía mis facultades al aprecio o mofa de mis compañeros y del público; era el momento en que jugaba yo para siempre, si puedo expresarme así, mi nombre y mi porvenir. [...]

Por fin, sonó el primer acorde, el segundo, y en la segunda pieza comenzaron las disonancias, que por la primera vez se atribuyeron a mi inexperiencia e ineptitud. Es de advertir que la mujer del copiante estaba muriéndose, y con esto está explicado que no yo, sino el dicho copiante era el autor de aquellas disonancias. Después lo conocieron los compañeros, y el copiante lo confesó sinceramente. Pero el hecho es que en ese instante la risa asomó a los labios de todos los músicos, burlones por carácter, y mi obra empezaba a caer en ridículo.¹²²

No obstante dicho incidente, el espíritu del maestro siguió en pie y, una vez corregidos los errores en las partituras, continuó con los ensayos. Su mérito y talento le fueron reconocidos al tiempo que los músicos tocaban correctamente las notas de su *Romeo*: “Escucháronse el dúo, el coro del segundo acto y el quinteto. Entonces se verificó un cambio completo en los individuos de la orquesta, y desde Delgado, primer violín, hasta el timbalero, se pusieron a aplaudir frenéticamente.”¹²³

El último retraso del estreno se debió a que en el ensayo del miércoles 21 de enero las cantantes se encontraron totalmente afónicas, obligando a la empresa entera a posponer una semana más la gran noche. Finalmente, el 27 de enero de 1863 el Gran Teatro Nacional albergó el debut de la esperada obra *Romeo y Julieta*. El reparto fue el siguiente: *Julieta*, Mariana Paniagua; *Romeo*, Elisa Tommasi; *Capellio*, Ignacio Solares; *Teobaldo*, Antonio Morales; y *Lorenzo*, Francisco Pineda.¹²⁴

El éxito de esta primera ópera de Morales fue rotundo y, a pesar de que su representación no fue cosa fácil y exactamente remunerable, todo lo que pasó para llegar a ese momento “le valió al ilustre músico la satisfacción de recibir en una fiesta particular

¹²² Altamirano, *op. cit.*, p. 102-103.

¹²³ *Ibidem*, p. 104.

¹²⁴ *El Monitor Republicano*, 23 de enero de 1863.

una corona de laurel elaborada en plata y en manos de varias señoritas mexicanas, rosas que como botón llevaban escudos de oro.”¹²⁵ Así como también el honor de inaugurar un excelente año, en el cual muchos músicos mexicanos, como él, vieron realizadas sus aspiraciones. Después de todo, “el año 1863 fue pródigo en efemérides teatrales.”¹²⁶

En efecto, como parte de las celebraciones del primer aniversario de la batalla de Puebla, el 5 de mayo Paniagua presentó en el Gran Teatro Nacional su segunda ópera, *Petro D’Abano*.¹²⁷ Aunque fue muy aplaudida, no alcanzó la fama de la primera. Por otro lado, el maestro reorganizó su compañía y, durante octubre y noviembre de 1863, brindó varias funciones con las siguientes obras: *Ernani*, *El Trovador*, *Catalina de Guisa*, *Sonámbula*, *Lucrecia* y la reciente composición de su alumno Mateo Torres Serrato, *Los dos Fóscaaris*, el 11 de noviembre. Meses antes de su estreno decía el compositor:

Sin pretensión al honroso título de profesor, ni mucho menos al de compositor, he resuelto poner en escena la ópera I DUE FOSCARI, esperando del ilustrado y sensato público, que el largo trabajo impendido [sic] en esta composición sea recibido como la expresión sincera del deseo que me anima por el progreso y adelantamiento en esta hermosa capital, de una de las más bellas artes que adornan la historia del género humano.

Confiada la representación de dicha ópera al sobresaliente cuadro de actores formado por mi digno compañero el Sr. Paniagua, nada dejaré que desear en su ejecución, y al efecto se está ensayando con toda escrupulosidad y esmero para su próxima representación.

Si el público estimare en algo mis primeros trabajos, quedarán satisfechas las aspiraciones de J. Mateo Torres Serrano.¹²⁸

Otra suerte tuvo el violinista Octaviano Valle, quien formó una Compañía Mexicana de Ópera compuesta por los mismos artistas que presentaron las óperas de sus compañeros,¹²⁹ con la que presentó *La Traviata* el 16 de julio en el Gran Teatro Nacional y el 19 estrenó su ópera *Clotilde Cosenza*. Lamentablemente no recaudó dinero suficiente de ambas funciones y se vio obligado a cancelar las otras dos que tenía programadas. En una carta fechada el 26 de julio explicó sus razones de la siguiente manera:

¹²⁵ A. de María y Campos, *op. cit.*, p. 479-480.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ G. Orta Velázquez, *op. cit.*, p. 332.

¹²⁸ *La Sociedad*, 20 de agosto de 1863.

¹²⁹ Los cantantes eran Elisa Tommasi, Marietta Pagliaria, Francisca Ortega, Teodoro Montes de Oca, Francisco Díaz, Alejandro Ottaviani e Ignacio Solares, director de escena Juan Zanini, primer violín Eusebio Delgado y maestro director Octaviano Valle. *La Sociedad*, 15 de julio de 1863.

Habiendo sufrido una pérdida considerable en las dos representaciones de ópera que se han dado por mi cuenta, y no encontrándome con los fondos necesarios para continuar cubriendo las faltas que en lo sucesivo debe haber, antes que faltar a mis compromisos, he ocurrido a la autoridad municipal, la que en virtud de estas razones ha tenido a bien autorizarme para dirigirme a los señores abonados, a fin de que dispensándome el compromiso que contraje, ocurran a la contaduría del teatro, con sus respectivos recibos a recoger la parte correspondiente a las dos funciones de abono que no se pueden verificar por el motivo indicado.¹³⁰

Desafortunadamente, ésta era la situación que experimentaban los músicos mexicanos cuando intentaban presentar sus composiciones y se encontraban sin la ayuda o protección del gobierno o algún mecenas. No obstante, cuando en noviembre de 1863 Maximiliano de Habsburgo aceptó la corona del nuevo Imperio Mexicano, se dio inicio a una nueva época, en la que el progreso musical pasaría a ser del interés oficial. Como prueba de lo anterior, ese mes circulaba el siguiente anuncio en la prensa:

Los prefectos políticos y municipal y el Ayuntamiento de esta Corte, con el objeto de celebrar la aceptación que de la corona de México ha hecho el Emperador D. Fernando Maximiliano de Austria, han dispuesto que el lunes 23 del corriente tenga lugar en el Gran Teatro Imperial, la representación de la celebrada ópera *Norma*, ejecutada por unos discípulos del hábil profesor D. Bruno Flores, quien por primera vez los presenta al público, prestándose todos con la mejor voluntad, por el objeto a que se dirige. Se espera que vd. y su familia se dignarán concurrir, a fin de dar con su presencia más lucimiento a la función.¹³¹

El elenco que participó en esta función estaba integrado por las sopranos Soledad Vallejo y Manuela Gómez, los contraltos Luisa Luna y Marietta Pagliari, así como por los tenores Bruno Flores, Ignacio Montenegro y Teodoro Montes de Oca, los barítonos Francisco Pineda y Rafael Quesadas, los bajos Manuel Loza, Manuel Cisneros y Antonio Torres y Miguel Meneses como maestro al cémbalo.¹³² Cabe resaltar que esta compañía contó con el apoyo de la Regencia que actuaba en nombre de los emperadores hasta que éstos llegaron a la Ciudad de México. Por lo cual, dicho cuadro tuvo la oportunidad de presentarse también en diciembre y abrir un abono de seis funciones, que comenzaron en enero de 1864. Con razón apunta Orta Velázquez que: “Con la subvención concedida a la Compañía de Bruno Flores se inició la protección oficial a los artistas durante el efímero Imperio de Maximiliano.”¹³³

¹³⁰ *La Sociedad*, 27 de julio de 1863.

¹³¹ *La Sociedad*, 23 de noviembre de 1863.

¹³² E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 683.

¹³³ G. Orta Velázquez, *op. cit.*, p. 336.

Algunas de las obras que presentó esta compañía fueron *Lucía di Lammermoor*, *La Vestale*, *Norma*, *La Sonámbula*, *Rigoletto*, *El Trovador* y el estreno de dos composiciones de músicos mexicanos. La primera, *Agorante, rey de la Nubia* del pianista y profesor michoacano Miguel Meneses, se presentó el 6 de julio con motivo del aniversario del natalicio del emperador, siendo acogida con benevolencia por el público, a pesar de que no fue altamente elogiada. Por otro lado, *Pirro de Aragón*, la única composición que se conserva de otro discípulo de Paniagua, Leonardo Canales, y que tuvo lugar el 12 del mismo mes, no obtuvo el favor de la primera.¹³⁴

Sin embargo, poco faltaba para el estreno de la ópera que cambió el panorama musical en la Ciudad de México. Un año más tarde, un danés que formó parte del cuerpo de voluntarios austriacos, el barón Henrik Eggers, observó: “En los últimos tiempos se ha intentado crear una ópera nacional con la ayuda de la gran cantante mexicana Ángela Peralta que estudió en París, misma que supuestamente debería de haber aparecido en una nueva ópera compuesta por un mexicano llamada “Ildegonde,” pero hasta donde sé, el proyecto no ha llegado a ninguna parte.”¹³⁵

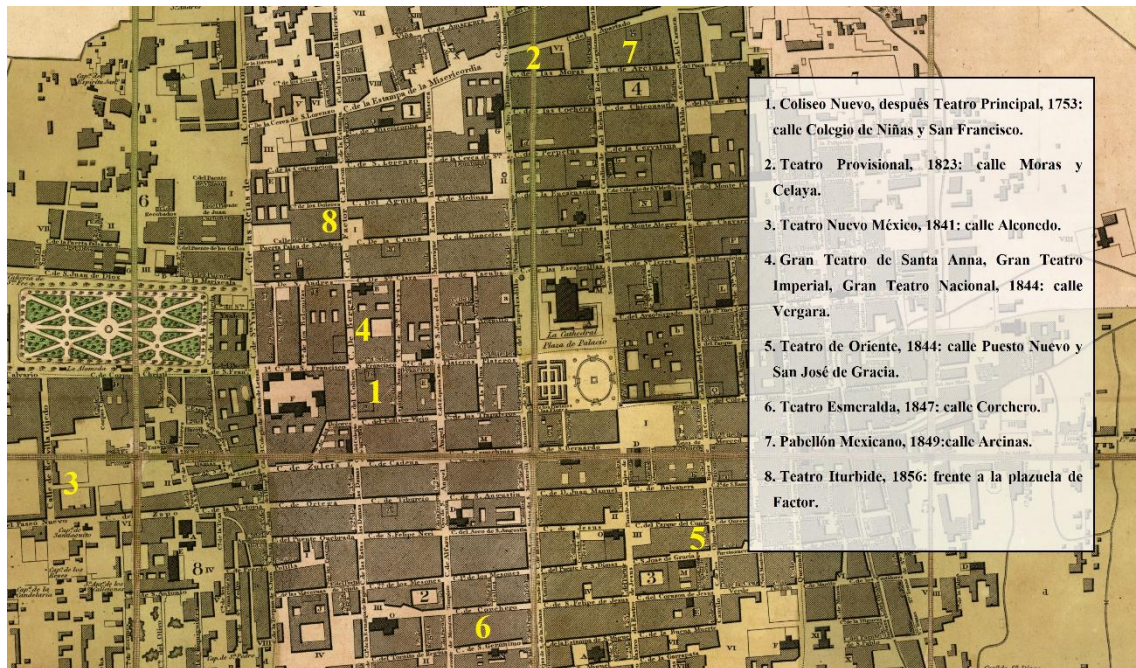
En este punto puede concluirse que la ópera ocupó un lugar privilegiado, no sólo en el panorama musical de la Ciudad de México, sino en la sociedad decimonónica en general pues, a escala internacional, simbolizaba cultura y civilización. Así, el hecho de que este espectáculo tuviera cabida en los teatros de México, brindaba cierto estatus social y cultural frente a las naciones europeas que lo cultivaban. Por otro lado, cabe destacar que fungió como un espacio de sociabilidad y aprendizaje entre los músicos extranjeros que llegaron con las compañías y los mexicanos que completaron dichos cuadros, lo cual representó una gran oportunidad para nuestros músicos locales.

Ahora bien, dentro de la práctica pública del bello arte de Euterpe se encuentra también el concierto que, a pesar de haberse desarrollado lentamente y bajo la sombra de la indiscutible predilección por el espectáculo lírico durante gran parte del siglo XIX, hoy es considerado la actividad principal del quehacer musical. Debido a lo anterior, resulta interesante observar su situación durante este periodo.

¹³⁴ *El pájaro verde*, 12 y 13 de julio de 1864.

¹³⁵ Henrik Eggers, *Memorias de México*, editor Walter Astié-Burgos, trad. Erik Højbjerg, México, Porrúa, 2005, p. 179.

Ubicación de algunos teatros en la Ciudad de México de la primera mitad del siglo XIX



Fragmento del Plan General de la Ciudad de México: levantado por el Teniente Coronel Don Diego García Conde en el año de 1793, grabado en miniatura en Londres por Eduardo Mogg, el año de 1811. David Rumsey Map Collection,

CAPÍTULO III. PRÁCTICA MUSICAL

III. 1 Se afina en *la*: el concierto

Aunque sin la majestuosidad visual de la ópera, el espacio idóneo para el despliegue de las bondades del arte musical es el concierto, entendido como espectáculo.¹ En él, la comunicación entre el artista y el auditorio se da puramente por medio del sonido que emanan los instrumentos, de ahí que los ejecutantes encuentran en la orquesta la verdadera esencia de su profesión: la interpretación. En 1823 el francés William Beulloch sentenció: “La orquesta de México es mediocre, las decoraciones, los trajes y los equipos son inferiores a los de cualquiera de nuestros teatros y los actores son generalmente malos.”² Por dura que sonara esta crítica, se entendía: las orquestas eran malas porque la actividad de los conciertos no fue cultivada *per se*.

A pesar de que, como hemos visto, el ambiente musical de finales de la colonia y principios del siglo XIX no era estrictamente lánguido, el escaso número de músicos profesionales que había en la ciudad se movía en dos círculos públicos: la iglesia y el teatro.³ Por lo tanto, era muy común encontrar a los mismos personajes en ambos espacios, pues el tránsito de uno a otro constituía la base de su trabajo y no interferían entre sí. Lamentablemente, ninguno de éstos alentó la actividad de los conciertos.

En primer lugar, el monopolio eclesiástico ejercido durante la colonia sobre la práctica e instrucción musical no permitió el florecimiento del concierto, pues aunque fue pionero en la creación de orquestas, éstas se dedicaron solamente a asistir los servicios litúrgicos. Así, la primera orquesta en nuestro territorio fue la de la capilla musical de la Catedral de México, establecida a mediados del siglo XVI, la cual integró una vasta

¹ Cabe señalar las dos acepciones musicales del término *concierto*: la primera hace referencia a una función en la que se ejecutan composiciones sueltas y, la segunda, nombra una obra musical compuesta para uno o varios solistas con acompañamiento de orquesta, ejemplo: *concierto para violín*, *concierto para flauta*.

² “L’orchestre de celui de Mexico est médiocre, les décorations, les costumes et les machines y sont inférieurs à ceux du moindre de nos théâtres, et les acteurs généralement mauvais.” William Beulloch, *Le Mexique en 1823, ou relation d’un voyage dans La Nouvelle-Espagne*, t. I, París, Alexis-Eymery Libraire, 1824, p. 165.

³ A finales del siglo XVIII y principios del XIX, “los músicos afamados habían ganado su prestigio como ejecutantes en la catedral metropolitana; se habían formado sólidamente dentro de la capilla musical o en otros contextos eclesiásticos, lo cual no impedía que también trabajaran para las compañías teatrales.” Ana Cecilia Montiel, “Música en venta al doblar el siglo: el repertorio musical de la oficina de Jáuregui (1801)” en Laura Suárez de la Torre, coord., *Los papeles para Euterpe, la música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo. XIX*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, CONACYT, 2014, p. 43.

variedad de instrumentos durante los dos siglos siguientes.⁴ Cabe anotar que en ella se emplearon los músicos novohispanos más sobresalientes, como Antonio Salazar (ca. 1650-1715) y Manuel de Sumaya (1676-1755), ambos prolíficos compositores emanados de la instrucción religiosa.

Por otro lado, el teatro tampoco fungió como un espacio propicio para que el concierto se desarrollara pues, para empezar, los músicos eran contratados por temporadas para formar las orquestas de las compañías de zarzuela, ópera, drama o danza, los espectáculos que dominaban en dicho recinto.⁵ De hecho, en ocasiones se presentaban pequeños números musicales con uno o más instrumentos para entretener al público en los entreactos de esas funciones mientras los actores se preparaban para la siguiente escena. De ahí que pueda afirmarse que, en el teatro, “la presencia de la música era subordinada o hasta meramente ornamental.”⁶

De cualquier modo, a principios del siglo XVIII se fundó la segunda orquesta, la del Coliseo de México, compuesta por instrumentistas extranjeros contratados desde España, como el destacado Ignacio Jerusalén (1707-1769).⁷ Para la década de 1780 se reorganizó con elementos nacionales y, aunque variaban cada temporada, figuras como José Manuel Aldana (1758-1810) y Manuel Delgado (1747-1819), también formados bajo la enseñanza de la capilla musical, tuvieron cargos importantes en este ensamble.⁸

A finales de ese siglo se creó otra orquesta: la de la Escuela de Minas, en la que “los mejores músicos de la ciudad, traídos de las orquestas de la Catedral y el Coliseo, tocaban piezas clásicas con un grupo de cuerdas que en ocasiones incluía teclados, guitarra y

⁴ En un inicio la orquesta contaba con rabeles, violas, vihuelas y un órgano portátil, posteriormente se agregaron percusiones, flautas y bocinas. En el transcurso del siglo XVI se añadieron violines, violas de distintos tamaños, cornos, bajones y sacabuches, los cuales fueron sustituidos por violonchelos y contrabajos alrededor de 1700. Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, vol. II, Jalisco, Universidad Panamericana, 2007, p. 772.

⁵ Desde finales del siglo XVIII en Europa y Estados Unidos comenzaron a surgir espacios que albergaron específicamente la realización de recitales instrumentales llamados salas de concierto. En México estos recintos llegaron a instaurarse hasta finales del siglo XIX, con el establecimiento de la Sala Wagner en la Ciudad de México en 1896. Olivia Moreno Gamboa, “‘Casa, centro y emporio del arte musical, ‘ La empresa alemana A. Wagner y Levien en México. 1851-1910” en Laura Suárez de la Torre, coord. *Los papeles para Euterpe... op. cit.*, p. 163.

⁶ Eduardo Contreras Soto, “La música en el teatro (y los músicos en los teatros) en el México de 1810 a 1910” en Ricardo Miranda y Aurelio Tello, coord., *La música en los siglos XIX y XX, tomo IV*, México, CONACULTA, 2013, Colección El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010), p. 168.

⁷ G. Pareyón, *op. cit.*, vol I, p. 537.

⁸ Gerónimo Baqueiro Foster, *Historia de la música en México. III. La música en el periodo independiente*, México, SEP-INBA, 1964, p. 360-361.

mandolinas para un auditorio formado por la clase más culta y de mejor posición económica: los mineros e ingenieros del virreinato.”⁹ No es de sorprenderse que este conjunto fuera dirigido por Aldana y también participara Delgado, además de otros músicos reconocidos como Mariano Soto Carrillo (1760- 1807) y Agustín Horcasitas (1790-1810).

A principios del periodo independiente, en 1822, se fundó la Orquesta Sinfónica de la Capilla Imperial de su Majestad Agustín de Iturbide, bajo la dirección del renombrado músico Mariano Elízaga. Aunque de efímera existencia, pues fue disuelta junto con el imperio en marzo de 1823, esta orquesta contó con los mejores instrumentistas de la ciudad, que “indistintamente prestaban sus servicios en los actos palaciegos como en la Iglesia y en el Teatro.”¹⁰ Algunos de los nombres que resaltan son los de Francisco Delgado, Vicente Covarrubias, José María Bustamante, Antonio Salot, José Quirino Aguiñaga, entre otros.

En efecto, había pocas orquestas que funcionaran con cierta periodicidad al iniciarse el siglo XIX en la Ciudad de México y no siempre contaban con los músicos más preparados, de donde puede pasar como permisible la opinión de Beulloch. Posteriormente, con el auge de la ópera, se abrieron nuevos teatros y floreció la demanda de conjuntos instrumentales, pero solamente para estar a su servicio. Una nota de 1824 ejemplifica este punto:

Para la música vocal veo que por ahora no hay remedio, y que el trompón, o sea el trombón suple bastante; pero hacen falta lo menos otro contrabajo, otro violonchelo, dos clarines, que no sean alternativos los clarinetes y flautas, sino que debe haber primero y segundo de cada cosa, y un octavino. En dicha ópera se echaron de menos los timbales. A falta de corno inglés supliría bien un oboe; pero este instrumento se ha dejado perder aquí.

Manifiesto estas observaciones no por crítica, sino porque sentiría en extremo que por no tener la orquesta el lleno correspondiente, no tuviese el lucimiento que merece la música del *incomparable* Rossini. *La italiana en Argel*, que se está preparando es brillantísima, y perderá mucho de su mérito si le falta algo en la parte instrumental.¹¹

Como puede observarse, esta situación tampoco impulsó la actividad *concertística*, pues el predominio de la ópera como género musical culto durante gran parte del siglo

⁹ G. Pareyón, *op. cit.*, vol. II, p. 799.

¹⁰ G. Baqueiro Foster, *op. cit.*, p. 364.

¹¹ *El Águila Mexicana*, 13 de septiembre de 1824.

decimonónico fue la principal causa de su retraso.¹² Sin embargo, a principios de esa centuria pueden vislumbrarse los primeros indicios del concierto público, fuera del seno privado del salón musical y acusando una clara y poderosa influencia del género lírico en su contenido. De esta manera, y como veremos a continuación, “las arias, las fantasías para piano y las oberturas de las óperas más famosas constituyeron buena parte de los programas de los recitales privados y los conciertos realizados por las sociedades filarmónicas.”¹³

Conciertos organizados por mexicanos

Durante las primeras décadas del México independiente el concierto contaba con características muy particulares. En primer lugar, no consistía en una presentación meramente musical, sino que era muy común que, además, estuviese compuesto por actos de otros géneros, como ópera, drama, comedia o danza. Así, al espectáculo completo se le llamaba *concierto*. Por otra parte, su realización tenía propósitos muy definidos, es decir, no se llevaba a cabo debido a una novedad musical, sino que en su mayoría se dirigía a la beneficencia pública, el beneficio de algún artista o se efectuaba en conmemoraciones cívicas.¹⁴

De cualquier manera, cabe aquí hacer mención de aquellos mexicanos que, en calidad de organizadores, empresarios, compositores, ejecutantes o directores, buscaron plasmar su nombre en los programas de estas funciones. Si bien en otro capítulo se encuentran

¹² Olivia Moreno Gamboa, *Una cultura en movimiento: la prensa musical de la ciudad de México (1860-1910)*, México, INAH-UNAM, 2009, p. 52. A este respecto, autores como Otto Mayer Serra opinan que hubo otra práctica, de índole privada, que impidió el buen desarrollo del concierto: el salón musical. Debido a que el profesional no llegó a conquistar la supremacía, el aficionado tuvo una fuerte presencia y, por ende, el “salón como forma representativa de la práctica musical sobre la del concierto público.” Otto Mayer Serra, *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, FCE, 1941, p. 37-38. A pesar de lo cual, cabe mencionar que la presencia del aficionado musical y en especial de la mujer diletante transgredió las barreras del ámbito privado del salón hasta los espacios públicos como la ópera y el concierto, donde compartían escenario con los profesionales.

¹³ Además de trastocar los programas de los conciertos, los temas y demás piezas de las obras operísticas también se hicieron oír en lo privado del salón musical, a lo que se refiere Olivia Moreno con “recitales privados.” O. Moreno Gamboa, *op. cit.*, p. 47.

¹⁴ Mientras que en Europa los conciertos por abono empezaban a ser cosa común, el papel de la música en México seguía siendo el de acompañante, como apunta Carmona: “En rigor, la música no ha sido desligada aún de su primitivo oficio ancilar, pues, considerada como un esparcimiento, una diversión, ha pasado del ámbito reducido de la casa solariega al abierto y público del teatro, concesión graciosa que se permite sólo prohijada por esa sociedad, a la que pertenece y sirve, mediante funciones de caridad o beneficencia.” Gloria Carmona, *La música de México. I. Historia 3. Periodo de la independencia a la revolución, (1810 a 1910)*, ed. Julio Estrada, México, UNAM, IIE, 1984, p. 49.

descritos los conciertos ejecutados por las sociedades y academias de los maestros Mariano Elízaga, Joaquín Beristain, Agustín Caballero y José Antonio Gómez, valdría recordarlos someramente para insertarlos en este contexto.

Ahora bien, a principios del periodo independiente se tienen noticias de algunas funciones, como las que dirigió el compositor Esteban Cristiani, de las que cabe rescatar la inclusión de aficionados, así como las partes vocales que, para este momento eran interpretadas por cantantes españoles, pues la ópera italiana aún no llegaba a imponerse y que estaban muy arraigadas entre las preferencias musicales. Una de éstas tuvo lugar el 28 de marzo de 1825 en la calle del Espíritu Santo en los entresuelos principales de la Sra. Condesa de Miravalle:

Una rumbosa orquesta será el primer objeto que se ofrezca a la concurrencia; a continuación el Sr. Castillo cantará varias piezas coreadas y las Sras. Gutiérrez y Amada desempeñarán otras de delicado gusto. El profesor Palomino tocará un obligado a violín, siguiéndose el aficionado Labra tocando un famoso trío de pianoforte acompañado de los Sres. Goyo y referido Palomino.

El interesado, después de cantar algunas piezas nuevas, tocará en el pianoforte un gran capricho o fantasía, persuadiéndole que el conjunto de piezas indicadas será sin duda del agrado de los espectadores que se dignen honrarle. Los boletines de entrada se despacharán en la misma casa con la oportunidad necesaria la noche del concierto, siendo su precio el de dos pesos.¹⁵

En esa misma línea, el 16 de enero de 1826, en el Teatro Principal se efectuó una función a beneficio de la orquesta del recinto. No obstante, el número principal fue la presentación de una comedia, en cuyos entreactos varios y distinguidos músicos ejecutaron distintas piezas. El programa era el siguiente:

Obertura de *La Italiana en Argel*; comedia en cuatro actos *El opresor de la familia*; el primer intermedio se cubrirá con un concierto *a clave* por el profesor ciudadano Elízaga, y concluido se cantará una aria de la composición del maestro Paisiello; en el segundo un concierto de violines por los ciudadanos Francisco Delgado y Vicente Castro; en el tercero un obligado a flauta por los ciudadanos Matías e Ignacio Trujeque, finalizando con un bolero a cuatro.¹⁶

La participación de Elízaga en esa función no fue aislada, pues también se presentó el 18 de septiembre de 1827 junto al tenor español Manuel García, su esposa, el profesor Andrés del Castillo y la cantante Rita González de Santa Marta en La Lonja,¹⁷ como parte

¹⁵ *El Sol*, 25 de marzo de 1825.

¹⁶ *El Sol*, 16 de enero de 1826.

¹⁷ Además del teatro, los conciertos llegaron a tener cabida en salones, siendo el más popular el de La Lonja. *vid. supra*, p. 19.

de las celebraciones del aniversario del Grito de Dolores. El evento fue muy concurrido, pues contó con la presencia del presidente Guadalupe Victoria, el gobernador del Distrito Federal y otros funcionarios que se regocijaron desde las nueve y media de la noche hasta cerca de las cuatro de la mañana con un espléndido baile. En la prensa se comentó al respecto: “Funciones de esta naturaleza hacen grande honor a la cultura y civilización mexicana.”¹⁸

La buena aceptación de esta primera presentación llevó a García a organizar otras en noviembre del mismo año y con los mismos artistas, exceptuando al maestro Elízaga, quien ya no residía en la capital.¹⁹ Ahora bien, sin la participación del único músico ejecutante y con el propósito de dar trabajo a los cantantes de ópera que para entonces estaban desempleados, estas funciones tenían más el carácter de concierto de ópera que instrumental. El aviso en la prensa decía:

Los profesores de música Manuel García y su esposa, Andrés del Castillo y Santa Marta, unidos en sociedad, han determinado con el correspondiente permiso, servir al público (que carece y solicita oír las bellas producciones músicas [*sic*], de los más célebres autores) cantando las piezas más escogidas, para lo cual han solicitado y conseguido el gran salón de la Lonja; donde se darán espectáculos escénico filarmónicos desempeñados por los cuatro profesores arriba mencionados y una brillante orquesta: verificándose el primero el jueves próximo 22 del corriente.

Dichos espectáculos se compondrán de arias, dúos, tercetos y cuartetos en los idiomas italiano y castellano.

La sociedad ofrece no perdonar medio que esté a su alcance para la mayor comodidad de los espectadores que dignen honrarlos, así como para el decoro y brillantez del espectáculo.²⁰

Entre pugnas políticas, compañías de ópera, verso, comedia, tragedia y baile llegamos a 1839, cuando en plena guerra de los pasteles el 1º de febrero se celebró en el Teatro Principal un concierto a favor de los hospitales de sangre para el ejército. Esta función, organizada por la junta integrada por las señoras María Luisa Vicario de Moreno, doña Juana Castilla de Gorostiza, doña Agustina Bonilla de Torne, doña Ana Bringas de Mangino, doña Pilar Tovar de Andrade y doña Lina Fagoaga de Escandón,²¹ fue

¹⁸ *El Sol*, 19 de septiembre de 1827.

¹⁹ La presentación del 18 de septiembre de 1827 “fue la última actuación como concertista que realizó el maestro michoacano en la Ciudad de México.” Jesús Romero, *José Mariano Elízaga*, México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934, p. 124.

²⁰ *El Águila Mexicana*, 20 de noviembre de 1827.

²¹ Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México: 1538-1911*, t. I, México, Porrúa, 1961, p. 336-337.

extensamente alabada, tanto por su carácter altruista como por la calidad de la presentación:

Un objeto tan grandioso y en cuyo favor se interesa, a la vez que el amor patrio, la humanidad doliente, excitándose en el bello sexo mexicano los sentimientos más análogos a su carácter ha hecho de la función de anoche la más agradable y divertida, la más suntuosa y completa, la más tierna y patriótica. La junta de las señoras que ha ideado presentar al público algunas diversiones para emplear sus productos en el sagrado objeto de que se ha encargado, ha sabido en el concierto de anoche reunir todos los atractivos que pueden imaginarse en una función pública, la primera sin duda en su clase que se ha dado hasta hoy en México.

Si nuestra ignorancia en el melodioso arte de la armonía no fuese un obstáculo insuperable para trazar un detalle completo de la función, con grato placer nos detendríamos en hacerlo en obsequio de los que no tuvieron la fortuna de ser testigos presenciales. [...] Entre tanto, nos contentaremos únicamente con indicar las piezas que compusieron el gran concierto:

Parte primera: Obertura de Zampa. Coro de la *Norma*. Dúo del *Pirata*. Cuarteto de *Los Puritanos*. Dúo del *Condestable*. Final de *Ana Bolena*.

Segunda parte: Obertura del Caballo de bronce. Dúo de *Romeo y Julieta*. Final del *Condestable*. Dúo de la *Straniera*. Final de *Romeo y Julieta*.²²

Como puede observarse, este repertorio denota la influencia de la ópera en los recitales, con lo que este tipo de piezas no dejaría de aparecer en los programas durante las décadas siguientes. Así, las partes meramente instrumentales en las que podía resaltar la orquesta, en este caso dirigida por los maestros José María Chávez y Juan Nepomuceno Retes, eran las oberturas, debido a que éstas no cuentan con intervención lírica.

El éxito obtenido y las ganancias recaudadas, motivaron a la junta de señoras para organizar otra presentación el 17 de agosto del mismo año, en esta ocasión a favor del Establecimiento de Cuna que era administrado por algunas de ellas. Este “gran concierto instrumental y vocal”—como era promovido— también tuvo lugar en el Teatro Principal y contó con la participación de profesores y aficionadas. El programa, no tan distinto al anterior, fue el siguiente:

PRIMERA PARTE. 1ª Obertura de Ismalia.— *Mercadante*. 2ª Coro general, introducción del Danao.— *Retis*. 3ª Romance de Otelo.— *Rossini*. 4ª Rondo de concierto para piano, dedicado al

²² Al final del concierto, la junta coronó a las señoritas aficionadas que tomaron parte y repartió impresos con algunas composiciones que les dedicaron. *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 2 de febrero de 1839.

filarmónico de Londres.— *Herz*. 5ª Dúo del Maometto.— *Rossini*. 6ª Cavatina de la Caritea.— *Mercadante*. 7ª Dúo de los Árabes.— *Pacini*. 8ª Terceto de Ricardo y Zoraida.— *Rossini*.

SEGUNDA PARTE. 1ª Obertura del caballo de bronce.— *Auber*. 2ª Dúo de Ana Bolena.— *Donizetti*. 3ª Aria de la Dona del Lago.— *Rossini*. 4ª Dúo del Marino Falliero.— *Donizetti*. 5ª Aria de Bianca y Falliero.— *Rossini*. 6ª Dúo de Elena y Malvina.— *Carnicer*. 7ª Quinteta de Zelmira.— *Rossini*.²³

Otro concierto de beneficencia, efectuado el 31 de agosto de 1839 en el Teatro Principal y auspiciado por una junta patriótica, tuvo el propósito de recaudar fondos para las celebraciones del aniversario de la independencia nacional. Como las anteriores, la presentación fue variada y no enteramente dispuesta para piezas de orquesta, sino que incluyó partes de óperas y una comedia:

Se dará principio al espectáculo con una rumbosa y selecta obertura ejecutada por los más hábiles profesores de esta capital. Se abrirá escena con el marcial dúo de la ópera el Belisario, del maestro Donizetti, nuevo en este teatro, cantado por los señores Sissa y Spontinni. A continuación se representará el primer acto de la comedia titulada: La mujer de un artista. Concluido éste, se cantará el magnífico rondó de la ópera antes citada, por la señora Majochi. [...]

La segunda parte dará principio con una graciosa obertura que precederá un recreo de majos. En seguida se cantará el aplaudido dúo de la ópera de los Normandos en París por la señora Majochi y Spontinni, terminando el todo de la función con el segundo acto de la comedia ya anunciada.²⁴

Durante 1840 encontramos varios conciertos aislados pero dignos de mención, como los que realizaron las academias de los maestros José Antonio Gómez el 1º de febrero de 1840 y Agustín Caballero el 18 de mayo de 1844.²⁵ Además, cabe señalar que, desde esta década y con la llegada de numerosos artistas extranjeros, el repertorio de las presentaciones fue cambiando gradualmente hacia un equilibrio entre las piezas líricas y las que no requerían de su intervención. Por ejemplo, el 14 de abril de 1842 la soprano Francisca Ávalos ofreció un concierto vocal-instrumental en el Teatro Nuevo México. El programa incluyó la participación del bajo Luis Leonardi y del trompetista Felipe Lozada:

Primera parte: 1. Grande obertura de Fra Diabolo. 2. Dúo grande de *Semíramis*, por el señor Leonardi y por la agraciada. 3. Aria del *Mahomet* por el señor Leonardi. 4. Aria de *Semíramis*. 5. Aria del *Turco en Italia*.

²³ *Diario del Gobierno*, 17 de agosto de 1839.

²⁴ *Diario del Gobierno*, 30 de agosto de 1839.

²⁵ Ver *Capítulo I.1 Las primeras sociedades y academias: 1824-1839*.

Segunda parte: 1. Grande obertura. 2. Dúo de Fernando y Nineta de *La Urraca ladrona* por el señor Leonardi y la beneficiada. 3. Aria suelta de Mercadante. 4. Un concierto obligado a trompa ejecutado por el profesor Don Felipe Lozada. 5. Dúo del *Mahomet* por el señor Leonardi y por la beneficiada.²⁶

Pocos años después, la guerra contra Estados Unidos fue motivo de la realización de varios conciertos, como el que tuvo lugar el 26 de diciembre de 1846, cuando otra junta de distinguidas señoras organizó en el Gran Teatro Nacional una función a favor de los hospitales de sangre. El programa se compuso de 17 piezas de los autores más famosos e interpretadas en su mayoría por señoritas aficionadas y por los músicos Antonio Balderas, José Martínez de Castro, Amado Michel y Joaquín Aguilar. En la prensa se reseñó la función de la siguiente manera:

Este espectáculo, cuyos productos deben aliviar los sufrimientos de los valientes soldados mexicanos que tengan la desgracia de ser heridos en la guerra actual. Sabemos que no hubo gasto de ninguna clase, pues así la música, como el alumbrado, el servicio interior y aún la impresión de convites, todo fue gratuito. La concurrencia fue tan numerosa, cuanta pudo contener el local; que se encontraba perfectamente iluminado y adornado con lujo. Las dignas señoritas que cantaron y tocaron al piano, dieron la más cumplida muestra de su rara habilidad. No nos es dable anunciar el nombre de todas, porque no lo expresaba el convite, pero descubrimos en el foro a algunas de las damas más distinguidas de nuestra sociedad, y entre ellas, sin que nuestra indicación se tenga como un agravio hecho a las demás, observamos que fueron aplaudidas con universal entusiasmo las señoritas Arellano, Aduna y Cosío, que cantaron solas a su vez.²⁷

En esta misma línea, la aclamada señorita María de Jesús Zepeda y Cosío organizó un concierto vocal e instrumental con la participación del pianista Sebastián Ibáñez y el cornista Bianchardi el 9 de agosto de 1848 en el Teatro Nacional. “Nosotros desearíamos que la función que ofrecemos sea tan interesante y espléndida, que hiciese olvidar por esta noche hasta nuestros infortunios nacionales; más ya que esto es imposible, nuestra mayor dicha será el proporcionar un momento de distracción agradable.”²⁸— escribió la Cosío. A juzgar por el programa, el evento cumplió con su cometido:

PRIMERA PARTE. 1º Obertura a toda orquesta. 2º Aria de *Atila* del maestro Verdi por la señora Doña María de Jesús Mosqueira. 3º Aria de *Il due Foscari* del maestro Verdi por la señorita Doña María de Jesús Zepeda y Cosío. 4º Fantasía para piano sobre temas de *Don Pascal* por

²⁶ *El Siglo Diez y Nueve*, 14 de abril de 1842.

²⁷ *El Republicano*, 27 de diciembre de 1846.

²⁸ *El Siglo Diez y Nueve*, 8 de agosto de 1848.

Rosellen, ejecutada por el Sr. Ibáñez. 5º Terceto final de *Ernani* del maestro Verdi por la señorita Cosío y los Sres. Flores e Ibáñez.

SEGUNDA PARTE. 6º Dúo de *Atila* de tenor y tiple por la señorita Mosqueira y el Sr. Flores. 7º Fantasía de oboe con acompañamiento de piano y orquesta por el Sr. Bianchardi. 8º Aria de *La Cantante* del maestro Zanelli por la señorita Cosío. 9º Fantasía sobre temas de *Lucía* por Prudent, ejecutada por el Sr. Ibáñez. 10º Introducción de *Ernani* por las señoritas Cosío y Mosqueira, los Sres. Flores e Ibáñez y coro. Todas las arias serán coreadas.²⁹

La Cosío, la Mosqueira y la Barrueta iban haciendo renombre con estas presentaciones. De modo que participaron también en la que se efectuó en beneficio de los niños de cuna el 18 de abril de 1849 en el Teatro Nacional, con la cooperación del Orfeón Alemán.³⁰ La loable misión de recaudar fondos para los infantes fue cumplida gracias al éxito del concierto. Se alabó extensamente a las mexicanas y se agradeció la intervención de los alemanes. El programa fue el que sigue:

PRIMER ACTO. 1º Obertura.- Guillermo Tell. 2º Coro.- Beatrice. 3º Dúo.- Semíramide. Tiple y bajo. 4º Cuarteto alemán.- La Patria. Canción nacional alemana. 5º Coros.- Lombardi. De Verdi. 6º Trío.- Ernani. 7º Cuarteto alemán.- La balada de la Lereley. 8º Dúo.- Semíramide. Tiple y contralto. 9º Cuarteto alemán.- Canción de un bebedor. 10º Coro.- Norma. Bellini.

ACTO SEGUNDO. 1º Introducción.- Roberto el diablo. Meeyerber. 2º Dúo.- María Padilla. Tiple y bajo. 3º Cuarteto alemán.- Canción de marcha. 4º Trío.- Guillermo Tell. Rossini. Tiple y dos bajos. 5º Cuarteto alemán.- Adiós de los cazadores al monte. 6º Dúo.- Elixire d'amore. Tiple y bajo. 7º Cuarteto alemán.- Canción guerrera. 8º Coro.- Ernani. De Verdi.³¹

Casi dos años después, el 16 de marzo de 1851, el Gran Teatro Nacional albergó al maestro Eusebio Delgado en la organización de un gran concierto vocal e instrumental. La función contó con la participación del mismo Delgado y una orquesta dirigida por Antonio Barilli en la ejecución de la elegía pastoral *La Melancolía* de F. Prumen, el concierto para violín *El ave en el árbol* de F. Coenen y las variaciones burlescas sobre *El Carnaval de Venecia*, así como la interpretación de la Mosqueira junto con los Sres.

²⁹ *El Siglo Diez y Nueve*, 8 de agosto de 1848.

³⁰ El orfeón (coro) del Club Alemán se integró en la Ciudad de México en 1842 con una mayoría de miembros europeos, cantantes aficionados. Participó en numerosos eventos a lo largo del siglo y desde 1852 adquirió el carácter de profesional bajo la dirección del maestro Antonio Barilli. G. Pareyón, *op. cit.*, vol. I, p. 279.

³¹ *El Monitor Republicano*, 18 de abril de 1849.

Zanini y Tafanelli sobre piezas de las ópera *Attila*, *Elixir de amor* y *Belisario*.³² Si bien todos fueron muy aplaudidos, Delgado se llevó la noche:

Delgado es una notabilidad en la música [...] En nuestro concepto, Delgado debía hacer un viaje por Europa para estudiar los grandes modelos; un paseo de esta clase haría apreciar su talento en las más populosas ciudades del Viejo Mundo y cuando volviera, rico con su experiencia y con el estudio, entonces podríamos enorgullecernos con su gloria; desafiar a las notabilidades y demostrar palpablemente que *el talento no necesita ser europeo*.³³

Otras demostraciones del talento mexicano fueron las funciones que tuvieron lugar durante la segunda intervención francesa, especialmente significativas por incluir cada vez más composiciones nacionales, no solo musicales sino artísticas en general. Por ejemplo, el 2 de mayo de 1862 el Gran Teatro Nacional albergó al profesor Paniagua y su compañía de ópera, los cuales brindaron un gran concierto en beneficio de los hospitales militares del ejército.

La función dio inicio con la puesta en escena de la ópera de Verdi *La Traviata* y en los entreactos se presentaron números musicales. En el primero tuvo lugar la ejecución a dos pianos de unas variaciones de *Lucrecia Borgia*, compuestas por Melesio Morales e interpretadas por él y la Srita. Refugio Valenzuela; en el segundo, la misma señorita y Francisco Elorriaga ejecutaron también a dos pianos unas brillantes variaciones sobre temas de la ópera *Marta* de Flotow; posteriormente, los Sres. Escobar y Loza cantaron el dúo de *Las Banderas* de la ópera *I Puritani* de Bellini y en el último acto, la Srita. Josefa Contreras cantó un vals de bravura³⁴ compuesto por el Sr. Arbella y la Srita. Esther Tapia recitó una composición poética de su autoría.³⁵

En otro esfuerzo conjunto de escritores, poetas, músicos y aficionados el 27 de mayo del mismo año se realizó un concierto en el Teatro Nacional y en beneficio de los heridos en las batallas de Acultzingo y Puebla. Se ejecutó la grande obertura de *Guillermo Tell*, una comedia escrita por Manuel Gutiérrez, un himno nacional compuesto expresamente para esta función por maestros mexicanos, así como una aria de bajo de la ópera *Lucrecia Borgia* por el Sr. Villanueva, algunas piezas de violín por el maestro E. Delgado y el vals de bravura titulado *Il Giacinto Azzurdo* del maestro Paniagua, interpretado por su hija

³² *El Siglo Diez y Nueve*, 16 de marzo de 1851.

³³ *El Monitor Republicano*, 18 de marzo de 1851.

³⁴ Se trata de un pasaje de alta complejidad destinado a mostrar las habilidades técnicas del intérprete, generalmente a modo de solo.

³⁵ *El Siglo Diez y Nueve*, 1º de mayo de 1862.

Mariana. Alternadas con estos números se leyeron composiciones poéticas de Guillermo Prieto, José Rivera y Río, Julián Montiel y Alfredo Chavero.³⁶

Cabe también reseñar la función que tuvo lugar el 18 de octubre de este año en el Nacional, en beneficio de los hospitales de sangre. Si bien la compañía dramática que ocupaba el Teatro Principal cooperó con la puesta en escena de dos comedias, destacaron los números musicales: la Srita. Joaquina González interpretó el *Vals de Venzano*, el maestro E. Delgado ejecutó la fantasía y variaciones tituladas *Recuerdos de Bellini* y las variaciones burlescas *El Carnaval de Venecia*. Por otro lado, la Tomasi y el Sr. Ottaviani participaron cantando el dúo de *La Traviata* y la orquesta de Delgado fue aumentada y dirigida por el distinguido Paniagua.³⁷

El 12 de noviembre una presentación similar ocupó el Teatro Nacional en beneficio de los hospitales de sangre del ejército de Oriente. Después de una rumbosa obertura ejecutada por la orquesta del célebre Delgado, se presentó un drama nuevo escrito por Vicente Riva Palacios y Juan A. Mateos y en los entreactos tuvieron lugar las siguientes piezas musicales: fantasía y variaciones en saxofón sobre un tema de la ópera *I Masnadieri* por el Sr. José Ortiz, aria de la ópera *Medea* por Joaquina González, variaciones sobre temas de *Lucrecia Borgia* en bandolón por el Sr. Andrés Díaz de la Vega, y la brillante fantasía de *Lucía de Lamermoor* en violín por Delgado.

La segunda parte de esta función se compuso de la obertura del melodrama *Yelva*, tocada en cuatro pianos por ocho maestros mexicanos y con acompañamiento de orquesta. Posteriormente se dio lectura a una composición de la Srita. Tapia y a otra de G. Prieto, así como a la ejecución de la gran marcha del *Profeta* en cuatro pianos, con orquesta y bandas militares, finalizando con un himno patriótico compuesto por Jesús Valadéz, instrumentado por Joaquín Luna, dotado de letra por G. Prieto y ejecutado en cuatro pianos con orquesta y músicas militares.³⁸

Poco después, durante del Segundo Imperio se creó la Orquesta de S. M. Maximiliano de Habsburgo, compuesta de atrilistas mexicanos, belgas y franceses y dirigida por el flautista francés Émile Palant. Este conjunto participó en varios conciertos públicos patrocinados por la emperatriz Carlota, siendo uno el que se realizó el 10 de

³⁶ *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de mayo de 1862.

³⁷ *El Siglo Diez y Nueve*, 10 de octubre de 1862.

³⁸ *El Siglo Diez y Nueve*, 12 de noviembre de 1862.

octubre de 1864 en beneficio de los pobres en el recién nombrado Gran Teatro Imperial.³⁹ Además de la orquesta, otros músicos de renombre tomaron parte en esta presentación instrumental, como Ernest Reiter, Charles Laugier y Paz Martínez, entre otros.

Otro gran concierto fue el que organizó Damián Martínez, director de la orquesta del circo ecuestre Chiarini, en el Gran Teatro Imperial el 10 de diciembre del mismo año. Debido a que contó con la participación de 200 profesores de orquesta y bandas militares, entre los que destacaron los mexicanos, este evento se anunció en la prensa como “gran festival” y “concierto monstruo.” He aquí el programa:

1º.— En lugar de obertura, comenzará con una hermosa fantasía que se denomina: *El Ajiaco Cubano*, desempeñada por las bandas militares en combinación con la orquesta.

2º.— Se jugará [*sic*] la preciosa comedia en un acto, titulada: *Alza y baja*. La dirección está a cargo del Sr. Morales.

3º.— Precioso y difícil baile titulado: *El Marinero*, por el sobresaliente y siempre aplaudido Sr. Velarde.

4º.— Rumbosa marcha que se denomina: *El último sitio de Puebla*.

5º.— Hermoso himno nuevo, música y letra del que suscribe [Damián Martínez], dedicado a SS. MM. II., el que será desempeñado por el coro de la ópera, y acompañado por todas las bandas militares y orquesta, debiendo ejecutar la estrofa el sobresaliente y distinguido tenor Sr. Mazzoleni.

6º.— Otra jocosa comedia en un acto, titulada: *Alumbra a tu víctima*. La dirección de la pieza está encomendada al Sr. Mata.

7º.— Polka titulada: *La Artillería francesa*, dedicada al ejército de su nombre.

8º y final.— Preciosa danza habanera, dedicada al Casino Español: *Tú eres la flor*, cantada por la Sra. Sulzer y acompañada por todas las bandas militares y grande orquesta.⁴⁰

Ahora bien, para entender mejor el desarrollo del concierto a lo largo de la primera mitad del siglo XIX como una práctica del cultivo musical, debemos retroceder un par de decenios y dar lugar al recuento de las presentaciones que corrieron a mano de talentos extranjeros, las cuales influenciaron la actividad de los mexicanos pues, aunque no con

³⁹ *La Sociedad*, 8 de octubre de 1864.

⁴⁰ *La Sociedad*, 10 de diciembre de 1864.

papeles protagónicos, pero sí reconocidos, participaron en ellos y fueron altamente elogiados.

Concertistas extranjeros y la intervención de los mexicanos

Un fenómeno hasta entonces sólo conocido en el espectáculo lírico fue la llegada de varios y distinguidos artistas que se presentaron en los mejores teatros y salas de la Ciudad de México a partir de 1840. Esta época es relevante para la historia de los conciertos por la labor que emprendieron estos “embajadores musicales extraoficiales,” ya que ayudaron a introducir la idea del *concierto* como un espectáculo instrumental,⁴¹ aunque sin deshacerse del todo de la parte vocal ni de los temas característicos de las óperas favoritas. No obstante, quizás es más rescatable el hecho de que, por medio de la inclusión de piezas nacionalistas mexicanas en sus repertorios y al compartir escenario con los músicos locales, contribuyeron en el proceso de formación de la identidad musical mexicana.⁴²

Así, en julio de 1840 llegaron a suelo mexicano dos excelentes músicos: el violinista, pianista y compositor inglés William Vincent Wallace, “profesor honorario del Real Conservatorio de Londres y director de la Sociedad Anacreóntica de Dublín,” y el pianista francés Jean Frédéric Edelmann, “miembro real del Conservatorio de París y director de la Sociedad Filarmónica de Sta. Cecilia en la Habana.”⁴³ Ambos deleitaron al público mexicano con presentaciones separadas y una en conjunto, las cuales resultaron en ovaciones para los ejecutantes.

La primera la realizó Wallace en un salón de la antigua Inquisición el 5 de septiembre de 1840. El programa fue espléndido, pues debido a lo variado de las piezas, se requirió la participación de muchos artistas, destacando la del maestro José Antonio Gómez como acompañante del inglés en los solos de violín. Algunas de las obras que esa noche compusieron el repertorio fueron oberturas, cavatinas, arias y dúos de óperas de Rossini y Bellini, en las que, si bien contaron con partes vocales, sobresalieron las instrumentales.

⁴¹ “La música instrumental, como género independiente, era pues, desconocida en México, ya como interpretación solista o como concierto sinfónico, hasta que, después de 1840, llegó la primera ola de virtuosos extranjeros, entre ellos Wallace, Bohrer, Vieuxtemps y Henri Herz.” O. Mayer Serra, *op. cit.*, p. 30.

⁴² Autores como Bitrán sostienen que “las visitas de músicos extranjeros [...] permeados por los movimientos nacionalistas europeos, propiciaron la colección de sonos del país y la composición de himnos cívicos y nacionales.” Yael Bitrán, “La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente” en Ricardo Miranda y Aurelio Tello, coord., *op. cit.*, p. 152-153.

⁴³ *La Hesperia*, 12 de septiembre de 1840.

Además, Wallace ejecutó composiciones destinadas en su totalidad a este aspecto: gran fantasía y variaciones de bravura sobre un tema de la ópera *L'Éclair*, con final a la peruana para piano y acompañamiento de orquesta, de él mismo; concierto militar para violín con acompañamiento de piano y orquesta, de Beriot; variaciones sobre un tema de la ópera *Pre aux clerics* para piano y acompañamiento de orquesta de Herz; introducción de Beriot y variaciones de Paganini sobre el tema “*Nel cor piu non mi sento*,” para violín con acompañamiento de piano y orquesta.⁴⁴

Los conciertos que precedieron a éste contaron con programas de la misma talla, como el que Wallace organizó en conjunto con Edelmann y que se realizó el 12 de septiembre en el Teatro Principal. La prensa dio cuenta de este acto y reprodujo el repertorio:

PARTE PRIMERA. 1º Obertura del Pirata (Bellini) a grande orquesta. 2º Aria Mahometo (Rossini) por el Sr. Leonardi. 3º Gran fantasía y variaciones de bravura sobre un tema de la ópera *L'Éclair* con final a la peruana para piano con acompañamiento de orquesta, compuestas por el Sr. Wallace y ejecutadas por él mismo. 4º Variaciones de trompa que ejecutará D. Manuel Salot. 5º Dúo de los Puritanos (Bellini) por los Sres. AVECILLAS y Leonardi. 6º Variaciones brillantes para piano sólo sobre el tema de Ana Bolena, *Vive tu*, que ejecutará el Sr. Edelmann.

PARTE SEGUNDA. 1º Obertura compuesta por J. F. Edelmann a grande orquesta. 2º Frases variaciones sobre una marcha de Guillermo Tell para piano a cuatro manos (Herz) ejecutada por los Sres. Wallace y Edelmann. 3º Variaciones sobre un tema de la Cenicienta para Flageolet doble, compuestas y desempeñadas por D. Cruz Balcázar. 4º Aria del Belisario *A si tremendo anzio* por el Sr. AVECILLA. 5º Introducción de Beriot y variaciones de Paganini sobre el tema *Nel cor piu non mi sento*, para violín por el Sr. Wallace.⁴⁵

A pesar de ser pocas sus presentaciones,⁴⁶ encantaron al público y se oyeron nutridos cumplidos. Por un lado, “el Sr. D. Guillermo Vicente Wallace mereció repetidos aplausos por la admirable ejecución y extremado gusto con que tocó en el piano y violín las diferentes piezas que había ofrecido. En nuestra poca inteligencia respecto del arte, nos es imposible, a no errar, decir a nuestros lectores cuál de ambos instrumentos posee con más perfección ese recomendable artista.”⁴⁷ De Edelmann: “entre otras mil cualidades, se distingue principalmente por su seguridad de ejecución, su maestría y facilidad para

⁴⁴ *La Hesperia*, 5 de septiembre de 1840.

⁴⁵ *La Hesperia*, 12 de septiembre de 1840.

⁴⁶ Wallace brindó conciertos el 5 y 12 de septiembre y el 4 de noviembre, mientras que Edelmann tan sólo dio dos funciones, el 12 y 26 de septiembre.

⁴⁷ *La Hesperia*, 9 de septiembre de 1840.

vencer las dificultades y su profundo conocimiento del rico instrumento a que se ha dedicado.”⁴⁸

Otra función digna de mencionarse fue la que tomó lugar en la misa de Noche Buena de 1840 en el Sagrario Metropolitano. El programa, por ser de lo más variado, requirió la participación de un sinnúmero de músicos y aficionados: se comenzó con la obertura de *Fausta* de Donizetti, una aria e *introito* cantados por B. Guerra, los *Kiries* de Rossini por las señoritas María de Jesús Zepeda y Cosío y Guadalupe Tornel, el *Gloria* de Rossini, el aria de *Laudamus te*, un solo por la Srita. Octavia Anievas coreado con un obligado de violín por el Sr. Chávez, un trío por las señoritas Anievas, Rosario y Marzán, un solo de bajo por el señor Birmingham con un obligado de clarinete que ejecutó el señor Villerías, el *Gradual* de Manuel Espinoza de los Monteros, un solo por la señorita Anievas, el *Credo* de W. V. Wallace, el *Incarnatus* fue cantado a dúo por las mencionadas Marzán y Anievas, un obligado de arpa por la señora Francis Calderón de la Barca acompañada por el señor Wallace, que ejecutó el *Crucifixus* y el *Sanctus* en un solo de violín con acompañamiento de coros.⁴⁹

En seguida, los 52 músicos que integraban la orquesta tocaron la obertura de la ópera *Emma de Rizburgo* de Mercadante y el *Agnus* fue interpretado por el trío de señoritas ya mencionadas, concluyendo la misa con la obertura del *Caballo de Bronce* de Auber. Resulta particularmente interesante la referencia que hizo la señora Calderón de la Barca de esta presentación:

Todo salió de maravilla. Cuatro o cinco de las jóvenes y varias de las señoras casadas, tienen voces soberbias; y la de las que cantaron en el coro ninguna es mala. La más hermosa que casi haya yo oído nunca, es la de la señorita Cosío. [...] Cantó un solo con tales matices, que creí que el público que se encontraba en la nave de la iglesia no resistiría la tentación de aplaudir. [...] La orquesta estuvo, en verdad, a la altura de las circunstancias, y el músico que la dirigió, de primerísima categoría. Me complació que terminara mi parte, y poder prestar toda mi atención a los demás.⁵⁰

Como puede notarse, el progreso musical estaba en marcha pues cada vez había más adeptos de este arte. Sin embargo, el concepto de concierto no encajaba aún en este panorama. En el año de 1844 llegó de su gira por Estados Unidos y La Habana el

⁴⁸ *La Hesperia*, 16 de septiembre de 1840.

⁴⁹ E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 346-347.

⁵⁰ Madame Calderón de la Barca, *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, 6ª ed., trad. y prólogo de Felipe Teixidor, México, Porrúa, 1981, (Sepan Cuantos... No. 74), p. 218-219.

renombrado violonchelista alemán Maximiliano Bohrer y su primera presentación se realizó el sábado 10 de febrero con motivo de la inauguración del Gran Teatro de Santa Anna, a lo que la prensa comentó: “Antes de concurrir al teatro nos pareció poco acertada la función que para su inauguración se había escogido. Un concierto, decíamos, por brillante que sea, deja por lo común mucho que desear: es un recurso a que se acude en los teatros cuando el público está cansado de otras diversiones.”⁵¹

Es de imaginar tan sólo la sorpresa del público que presencié la función, pues ésta contó con un programa enteramente instrumental y que estuvo a la altura de la ocasión:

PRIMERA PARTE. - 1° Obertura a grande orquesta, ‘La Palmira’, composición del mexicano don Manuel Covarrubias. 2° Concierto de violoncello con acompañamiento de orquesta, compuesto y ejecutado por don Maximiliano Bohrer. 3° Variaciones de violín con acompañamiento de orquesta, compuestas por Beriot y ejecutadas por don José María Chávez. 4° Obertura de ‘Emma de Antiochia.’ 5° Gran fantasía sobre canciones tirolienses, para violoncello, con acompañamiento de piano, compuesta por M. Bohrer, y ejecutada por él mismo y don Vicente Blanco.

SEGUNDA PARTE. - 6° Obertura ‘La fausta’. 7° Gran fantasía sobre temas de Bellini, para violoncello, con acompañamiento de orquesta, arreglada por M. Bohrer y ejecutada por él mismo. 8° Gran concierto de flauta, ejecutado por Antonio Aduna. 9° Obertura ‘Il Conde d’Essex’. 10° Fantasía sobre sonecitos populares mexicanos y españoles, arreglada en México por M. Bohrer para violoncello y piano, ejecutada por él mismo y don Vicente Blanco.

La orquesta será completa y compuesta por los mejores profesores de esta capital y dirigida por don José María Chávez; las piezas con piano las acompañará el señor don Vicente Blanco.⁵²

Sobra decir que el violonchelista fue extensamente alabado después de su debut, incluso el mismo periódico justificó su primera aseveración diciendo: “Es que no conocíamos a Maximiliano Bohrer; es que no creíamos que un artista de tan extraordinario mérito abandonase las cortes de Europa para visitar las ciudades de América.”⁵³ Como era de suponerse, la segunda presentación, verificada el 29 de febrero, fue tan esperada que, “a petición de muchos individuos se [volvió] a dar la *fantasía sobre sonecitos y canciones mexicanas y españolas*.”⁵⁴

⁵¹ *El Siglo Diez y Nueve*, 12 de febrero de 1844.

⁵² *El Siglo Diez y Nueve*, 10 de febrero de 1844.

⁵³ *El Siglo Diez y Nueve*, 12 de febrero de 1844.

⁵⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, 28 de febrero de 1844.

En suma, Bohrer brindó cinco conciertos⁵⁵ con muy buena aceptación y, cabe resaltar, en los últimos dos incluyó la participación de la señorita soprano Francisca Ávalos, cantando la cavatina de la ópera *Norma* de Bellini y el aria de *Blanca y Faliero* de Rossini con “una voz clara, armoniosa y expresiva.”⁵⁶ En poco tiempo, la labor del músico fue reconocida y apreciada:

Mr. Bohrer, en nuestra opinión, no debe ser tan sólo elogiado y aplaudido por la maestría, gracia insinuante y destreza incomparable con que toca el violoncello; sino también por el empeño que se advierte toma por agradar al público, y por el tino que tiene al elegir las piezas para sus conciertos, y los artistas de México y del extranjero con quienes se asocia para lograr aquel discreto y laudable fin.⁵⁷

No obstante la novedad que planteó Bohrer, la idea original permanecía: el concierto parecía no estar a la altura de otros espectáculos musicales. Al intento por cambiar esta concepción contribuyeron él y otros músicos, nacionales y extranjeros. Como bien señala Olavarría, “no fue la única celebridad europea de sobresaliente mérito que en esos días visitó nuestros teatros.”⁵⁸ Al mismo tiempo que él, se encontró en México el afamado violinista belga Henry Vieuxtemps.

Debido a que las noticias del talento y maestría del violinista, así como de sus previas presentaciones en Veracruz, eran en extremo entusiastas, su llegada a la capital fue muy esperada. De hecho, un par de semanas antes, un periódico publicó una serie de artículos bajo el título de “Biografías de tres célebres violinistas contemporáneos,” en las que se leía sobre él: “se hubiera podido creer que después de Viotti, Kreutzer y Rhodes, Paganini había llegado al *non plus ultra* del violín, y que era necesario en lo adelante desesperar de vencerlo o igualarlo. Pues bien; yo estoy convencido que ya Vieuxtemps, a la edad de 21 años, le ha excedido.”⁵⁹

A pesar de la reputación que le precedía, los dos conciertos que brindó en el Teatro Nuevo México, el 22 y 24 de febrero de 1844, no fueron muy concurridos. De igual manera, el público quedó encantado con su ejecución y con la de su hermana, la pianista Fanny Vieuxtemps, que le acompañó en ambas ocasiones, según consta en los avisos publicados en los días de sus presentaciones. Lamentablemente, al no contar con el

⁵⁵ Las fechas fueron: 10 y 29 de febrero y 3, 14 y 21 de marzo de 1844.

⁵⁶ *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 17 de marzo de 1844.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 423.

⁵⁹ *El Siglo Diez y Nueve*, 9 de febrero de 1844.

programa ejecutado, sólo nos queda reproducir lo señalado por un cronista: “Sorprendidos quedamos al escucharle y aún resuenan en nuestros oídos las dulcísimas notas del maravilloso instrumento.”⁶⁰

Ahora bien, para fortuna y goce de la sociedad mexicana, la guerra que trajo consigo la intervención norteamericana llegó a su fin y en 1849 la ciudad contó con numerosos y grandes artistas. Así lo observó el inglés William P. Robertson en una de sus cartas: “El lugar fue repentinamente llenado con grandes músicos; Bochsa, Mrs. Bishop, Herr Coenen, (un espléndido violinista), Sr. Douglas, uno negro, y dos o tres de menor celebridad.”⁶¹ De todos estos, comenzaremos por los nombres ya conocidos: el arpista francés Charles Bochsa y la soprano inglesa Anne Bishop.

Como ya se vio en el apartado de la ópera, la Bishop y su maestro, Bochsa, llegaron con el bajo italiano Attilio Valtellina para presentarse juntos en el Gran Teatro Nacional. Deleitaron al público mexicano con cinco conciertos vocales e instrumentales que, además, contaron con el toque especial de ser representados *en costume dramatique* o *vestido de carácter*. La primera de estas presentaciones se efectuó el 14 de julio con el siguiente programa:

Primera parte. (Vestidos de sala.)

I. Obertura.

II. Cavatina “Vi ravviso o lughì ameni” de la *Sonámbula*— Bellini, cantada por el Sr. Valtellina, con coros.

III. Cavatina “L’amor suo mi fa beata” de la ópera *Roberto Deverduz*— Donizetti. Por Madame Anna Bishop.

IV. *Mosaique y Musicale*, fantasía para el arpa, compuesta y ejecutada por el caballero Bochsa. (Introduzione, cantabile, marcia di Bellini con variazioni, andati di Donizetti, finale brillante di Verdi.)

Segunda parte. (En traje de carácter.)

I. Introducción y gran escena del primer acto de la ópera de Bellini, titulada *Norma*. *Norma*, Madame Anna Bishop.— *Oroveso*, sig. Valtellina. (Introduzione— “Te sul colle.” Scena— “Casta diva.”)

⁶⁰ Al parecer, Vieuxtemps pudo haber ejecutado las mismas piezas que en sus presentaciones en Veracruz pues, en la reseña de su primer concierto en el Nuevo México, se insertó el comentario íntegro de un periódico veracruzano, de donde se sabe que tocó *Trémola* de Beriot y las variaciones sobre *El Carnaval de Venecia* de Paganini. *El Siglo Diez y Nueve*, 23 de febrero de 1844.

⁶¹ “The town was suddenly filled with great musicians; Boscha, Mrs. Bishop, Herr Coenen (a splendid violinist), Mr. Douglas, a black one, and two or three others of less celebrity.” William P. Robertson, *A visit to Mexico by the West India islands, Yucatán and United States*, vol. 2, Londres, Wertheimer & co., 1853, p. 272.

II. Obertura.

III. Escena del segundo acto de la ópera semi seria de Donizetti: Linda Di Chaumoni. *Linda, Madame Anna Bishop*. (En traje a la francesa del siglo XVIII.)

Tercera parte.

I. Cavatina “*Vieni, la mía vendetta*” de la ópera Lucrecia Borgia, cantada por el Sr. Valtellina (Donizetti).

II. Improvisaciones ejecutadas en el arpa por el caballero Bochsa, sobre varios temas favoritos bien conocidos, que el auditorio podrá señalar a su antojo y enviarlos si gusta a la administración para que se desempeñen inmediatamente.

III. Gran escena de la ópera de Rossini: Tancredi. Cantada por Anna Bishop en su rico y esplendente traje de Tancredi.⁶²

La admiración que causaron los tres músicos fue grande y recibieron muy buenas críticas, en especial la Bishop, quien se lució en las presentaciones que siguieron en los días 18, 21, 25 y 28 de julio, interpretando diversas piezas de las óperas *La Sonámbula, Norma, El barbero de Sevilla, Lucía de Lammermoor, Lucrecia Borgia, Tancredo, Ana Bolena, Otello, La hija del regimiento*, entre otras, en sus trajes característicos: “cada día más entusiasmo; cada vez más aplausos,”⁶³ decían las crónicas.

Por lo que respecta a la parte instrumental, Bochsa, “el insigne compositor, el admirable tocador de arpa,”⁶⁴ completaba los programas con variaciones y fantasías. Es de especial mención la que ejecutó en la segunda función; una fantasía sobre temas mexicanos y españoles de su autoría: “los primeros fueron el butaquito, el palomo y el toro; los segundos la cachucha y la jota aragonesa.”⁶⁵ No obstante, el público clamaba por ver a la Bishop en una ópera completa y alcanzó sus deseos cumplidos en las funciones que, junto con Valtellina y los talentos locales Juan Zanini y la señorita Mosqueira, dio los días 4, 8 y 11 de agosto.⁶⁶

Ahora bien, por estas fechas otra celebridad ocupaba el tiempo libre de los aficionados: el talentoso pianista judío austríaco Henry Herz, quien llegó a la capital el 11 julio y fue esplendorosamente recibido por una comitiva presidida por los profesores Joaquín María Aguilar y José María Chávez.

⁶² *El Monitor Republicano*, 12 de julio de 1849.

⁶³ *El Monitor Republicano*, 27 de julio de 1849.

⁶⁴ *Idem*.

⁶⁵ *El Siglo Diez y Nueve*, 20 de julio de 1849.

⁶⁶ *vid. supra*, p. 40.

He aquí la invitación a los filarmónicos:

TROFEO MUSICAL.

Enrique Herz.

Honor artístico.

A los señores profesores y aficionados del bello arte de la música.

Todo tributo al mérito debe enorgullecer a las personas de ilustración, y principalmente a las que tienen conocimiento en el arte de aquel a quien se le dirige, pues esto contribuye a elevar la dignidad y el aprecio del arte mismo.

Es notorio que dentro de algunos días se espera al célebre *Enrique Herz*. La fama europea de su talento y el gran mérito que tiene por haber contribuido con sus composiciones a la más grande popularidad de la música de piano le hacen digno de un cumplimiento distinguido.

Por lo tanto, los que suscribimos tenemos el honor de invitar a nuestros señores colegas para el recibimiento que se ha dispuesto hacer en el Peñón viejo a esta notabilidad artística el día de su llegada.

Los señores que gusten asociarse, tendrán la bondad de manifestar sus nombres antes del día 10 del presente mes, en el Hotel del Gran Bazar, calle del Espíritu Santo, número 8, cuarto número 36.

México, 7 de Julio de 1849. *Joaquín María Aguilar*.— *José María Chávez*.⁶⁷

Esta atención fue agradecida por el músico un par de días posteriores por medio de un breve escrito.⁶⁸ En seguida se dispuso a buscar un lugar para presentarse y, debido a que el Nacional estaba ocupado por Bochsa, la Bishop y Valtellina, consiguió el salón de la Lonja para sus conciertos, anunciados como *tertulias musicales*. La primera de éstas se efectuó el 6 de agosto y, como era de esperarse, gozó de alta concurrencia. El programa fue el siguiente:

Primera parte.

1. Grande obertura, por la orquesta.
2. Canto, por una señorita aficionada.
3. Gran *Concerto Serioso*, en DO menor, (el secondo) en tres partes, con acompañamiento de toda la orquesta, compuesto y ejecutado por E. Herz.

⁶⁷ *El Siglo Diez y Nueve*, 7 de julio de 1849.

⁶⁸ "Con un sentimiento de profunda gratitud os doy gracias por la muy lisonjera recepción que me habéis preparado. Desde Europa me era conocida la extraordinaria afición que tienen los generosos mexicanos a las artes, y en especial a la música; y considero la recepción de hoy menos, como una muestra de benevolencia personal, que, como un homenaje solemne, tributado al arte divino, del que yo no soy más que un humilde sectario." *El Monitor Republicano*, 14 de julio de 1849.

- 1) Parte, allegro maestoso.
- 2) Parte, andante sentimentale.
- 3) Parte, rondo giocoso.

(Este concierto, dedicado a Luis Felipe, fue compuesto para el Conservatorio de París y la Sociedad Filarmónica de Londres.)

Intermedio de 20 minutos.

Segunda parte.

4. Canto.
5. Grande fantasía romántica para piano solo, sobre temas de la *Lucia de Lamermoor*, compuesta y ejecutada por Enrique Herz.
6. Canto.
7. Variaciones brillantes y de bravura con acompañamiento de orquesta, sobre un tema de la ópera *Le Préaux Cleres*, compuestas y ejecutadas por Enrique Herz.

Tercera parte. *Por la orquesta sola.*

1. *Las elegantes*, cuadrillas brillantes compuestas para los bailes del teatro de *La Grande Ópera* de París, por E. Herz.
2. *La Polka del Siglo*, compuesta por E. Herz.
3. *Los Segadores*, valeses compuestos para las bailarinas de Viena por E. Herz.

El lunes se publicarán los títulos de las piezas de canto. La función comenzará a las ocho y media en punto.⁶⁹

La fama de Herz le precedía: “¿Quién no conoce las bellísimas composiciones de este incomparable artista? ¿Quién no se ha deleitado oyéndolas en nuestras *soirées*, en nuestras reuniones, en todos los salones y gabinetes donde existe un piano?”⁷⁰— decían los cronistas. A esta magnífica tertulia y al talento de su protagonista se sumó la participación de las señoritas Barrueta y Zires y del Sr. Flores en las partes vocales, así como de José María Chávez como director de su orquesta. Las reseñas no dejaron de elogiar al pianista y a sus dotes musicales:

Mr. Herz domina el piano completamente: el instrumento, dócil y sumiso, cual si estuviera dotado de inteligencia, se presta bajo las hábiles manos del artista, a expresar con exactitud todos los afectos del alma. Unas veces graves y sonoros, otras animados y jocosos, ahora sublimes y majestuosos, después expresivos y tiernos, los sonidos que se escuchan recorren todos los tonos de ese idioma universal, sublime y angélico, que se llama música y conmueve una por una todas las fibras del corazón.⁷¹

⁶⁹ *El Siglo Diez y Nueve*, 4 de agosto de 1849.

⁷⁰ *El Universal*, 6 de agosto de 1849.

⁷¹ *El Siglo Diez y Nueve*, 9 de agosto de 1849.

La segunda tertulia se realizó el 9 de agosto con el mismo éxito de la primera y con un programa similar. No obstante, la mayoría de los melómanos, inconformes con las condiciones puestas por la administración del salón,⁷² pidieron que se cambiase el lugar de las presentaciones. De modo que, Herz arregló que su tercera función, agendada para el 18 del mismo mes, se efectuara en el Gran Teatro Nacional.

Ahora bien, los artistas dirigidos por el arpista Bochsa tenían programada la última función de su cuadro en ese mismo recinto para el 16, en la cual se ejecutarían trozos de la ópera *Norma* con las interpretaciones de la Bishop, la Mosqueira, Zanini y Valtellina, además del estreno de la *farsa* en castellano *El ensayo*, escrita para la ocasión por un poeta mexicano y musicalizada por el mismo Bochsa.⁷³ Lamentablemente, por algún contratiempo la presentación se canceló y, cuando los artistas intentaron agendarla para el día 17 de agosto, se les respondió que debían consultarlo con Herz pues, siendo su concierto al día siguiente, podía afectarle.

La negación del pianista le valió varias acusaciones en la opinión pública, a las que contestó diciendo que había ofrecido una o dos de sus fechas a Bochsa y éste, aunque agradeciendo su atención, había declinado la oferta. Para esta ocasión, también había intentado ayudar a sus compañeros y acordó que se les prestase el escenario para otro día que no fuera antes de su concierto: “Estos son hechos sencillos. Yo he ofrecido al Sr. Bochsa cederle una o dos de las noches que me pertenecen y le he conseguido el lunes [20], en prueba de mis mejores deseos en favor de la Sra. Bishop.”⁷⁴

Finalmente, Bochsa y sus compañeros tomaron el lunes 20 de agosto para su última función, aclarando que se hizo esto no porque Herz lo “hubiera conseguido,” sino porque así lo arregló su representante, el Sr. Patiño, con los empresarios del teatro.⁷⁵ Esta presentación fue altamente concurrida y la Bishop, así como Valtellina, fueron muy

⁷² “Las ridículas condiciones que se exigieron al principio para la compra de boletos han desagradado de tal manera al público, que la continuación de los conciertos en la Lonja, no solo haría que fuese cada vez más escasa la concurrencia, sino que acaso enajenaría al acreditado pianista, esas mismas simpatías de que se le dieron inequívocos testimonios desde antes de haber juzgado por nosotros mismos su extraordinaria habilidad.” *El Siglo Diez y Nueve*, 12 de agosto de 1849. Algunas condiciones de suscripción dictaban que solo había 500 boletos disponibles para el salón grande; los boletos debían ser personales e intransferibles y para comprarlos, debían inscribirse y después pagar el importe. Todas las condiciones se encuentran en *El Monitor Republicano*, *El Siglo Diez de Nueve* y *El Universal*, 2 de agosto de 1849.

⁷³ *El Monitor Republicano*, 15 de agosto de 1849.

⁷⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, 18 de agosto de 1849.

⁷⁵ *El Monitor Republicano*, 19 de agosto de 1849.

aplaudidos, además de que se reconoció el trabajo de Bochsa como compositor, a pesar de que el tema de la farsa no fue del agrado general.⁷⁶

En cuanto a Herz, sus conciertos del 18 y 22 de agosto se realizaron con amplia aceptación y repertorios similares. Además, destacaron las intervenciones de la señorita Cosío, el Sr. Solares, en la primera función, y del Sr. Zanini en la segunda, en las piezas cantables de las óperas *Lucia de Lammermor*, *Torcuatto Tasso*, *Los Puritanos*, *Lucrecia Borgia* y *El Barbero de Sevilla*. Herz dio muestras inequívocas de su maestría en la ejecución del *Gran concierto serio*, la *Gran fantasía romántica*, así como en las *Variaciones brillantes y de bravura*.⁷⁷

Cabe señalar que llegado este punto, los egos de los artistas impedían la buena convivencia en el teatro que compartían y bien puede decirse que el último desaire provino del arpista durante la función de Herz del 22 cuando, a causa de enfermedad, “la señorita Cosío derramaba abundantes lágrimas en la escena por un accidente que no estaba en sus manos evitar y el público conmovido la animaba con sus aplausos, [mientras] el señor Bochsa se sonreía maliciosamente.”⁷⁸ Cansados de las rencillas, además de la mala fama que el incidente causó al último, el 25 de agosto el trío de músicos y su comitiva salieron hacia Puebla para continuar con su gira.⁷⁹

Por otro lado, “dueño absoluto del campo, Herz siguió siendo el ídolo de la capital, cuyos moradores no sólo le llenaban el teatro en cada función, sino que los revendedores pagaban las lunetas a una onza de oro y los palcos a tres.”⁸⁰ Su tercer concierto en el Gran Teatro Nacional se verificó el mismo día de la salida de sus rivales y fue por demás memorable, ya que además de que ejecutó un espléndido programa con piezas nacionales, contó con la compañía del violinista holandés Franz Coenen, además de sus acostumbrados colaboradores mexicanos. El escritor Manuel Payno reseñó la función diciendo que:

⁷⁶ “Sus chistes están reducidos a palabrotas mal sonantes y aun indecorosas a veces, careciendo hasta del mérito de la novedad, pues que no hay una sola de las que a su autor le hayan parecido gracias, que no esté demasiado vulgarizada entre la clase más soez de la sociedad.” *El tío Nonilla, periódico político, enredador, chismográfico y de trueno*, 26 de agosto de 1849.

⁷⁷ *El Siglo Diez y Nueve*, 18 y 20 de agosto de 1849.

⁷⁸ *El tío Nonilla, periódico político, enredador, chismográfico y de trueno*, 26 de agosto de 1849.

⁷⁹ El único miembro del equipo de la Bishop que se quedó a residir en México fue su secretario, el crítico de música, periodista y compositor francés Alfredo Bablot, quien, como veremos más adelante, formaría parte importante del panorama musical del país. *vid. infra, Capítulo III. El resultado de los esfuerzos: 1866.*

⁸⁰ E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 489.

entre la música irlandesa y francesa e italiana introdujo la música mexicana más sandunguera, más bulliciosa, más subversiva, “el jarabe”. ¡Un jarabe tocado por Herz! [...] El efecto que produjo en la concurrencia fue mágico. Al principio el público creyó que era Bellini y Rossini quienes hablaban en el piano, y guardó ese respetuoso silencio que indica que en todas partes del mundo se tributa al genio una veneración religiosa; pero apenas fue reconocido el jarabe nacional cuando del cielo del teatro brotó un torrente de aplausos, una tempestad de alegría que comunicó su electricidad a los palcos y al patio. [...] Los aplausos fueron tan repetidos y las instancias del público tan vivas, que el señor Herz tuvo que salir de nuevo a tocar.⁸¹

Si bien los cronistas habían pedido ya un cambio en los repertorios de Herz y, específicamente, “algunos aires nacionales,” causó gran sorpresa la introducción de estas piezas pues no estaban incluidas en el programa.⁸² Por lo que respecta a Coenen, generó revuelo entre los espectadores con su interpretación de *El Carnaval de Venecia*; lo siguiente es narrado por Robertson: “el Sr. Herz [...] había hecho mucho ruido y dinero al haberse autoproclamado, en toda forma posible e imposible, el príncipe de los pianistas. Los conciertos han sido muy exitosos, pero Coenen, el violinista que lo acompaña, ha sido el más atractivo de los dos.”⁸³

En efecto, Herz aprovechó que el público mexicano le era enteramente devoto y no lo defraudó. Al lado de Coenen brindó dos conciertos más: el 29 de agosto y el 1º de septiembre, siendo el último de beneficio para el violinista y en el que se oyeron composiciones de los dos acreditados músicos.⁸⁴ Como fue anunciado como la última presentación de Coenen, se le dedicaron octavas y sonetos, además de que la prensa le despidió con poéticas palabras:

Después retembló el teatro con los aplausos. ERA COENEN. [...] Empuñó su violín, lo colocó cuidadoso entre el cuello y el hombro. Reinaba un silencio profundo. Comenzó a suspirar una suave melodía tan tierna, que se sentían los ojos humedecidos de lágrimas; era la queja del abandono, el suspirar por recuerdos perdidos, por las ilusiones desvanecidas, era esa sombra tenue y apacible que cae en nuestra alma [...] Acabó el músico y hubo un silencio, que era la prolongación del éxtasis. Entonces todas las manos aplaudieron, todos los abanicos se agitaron,

⁸¹ Manuel Payno, *Obras Completas, tomo III: Crónicas de teatro*, Mexico, CONACULTA, 1997, p. 143.

⁸² *El Siglo Diez y Nueve*, 23 y 25 de agosto de 1849.

⁸³ “Mr. Herz [...] has made both noise and money here, by having himself proclaimed in every possible and impossible manner, the prince of piano performers. The concerts have been famously attended; but Coenen, the violinist, who accompanies him, has been the most attractive of the two.” W. P. Robertson, *op. cit.*, p. 277.

⁸⁴ *El Monitor Republicano*, 31 de agosto de 1849.

las gentes se volvían a ver como después de una ausencia y esperaban impacientes otra sorpresa.⁸⁵

Los dos últimos conciertos que ofreció Herz, el 5 y 7 de septiembre, fueron llamados “Concierto monstruo.” Ciertamente, sus programas respondieron a este calificativo: el primero constó de la interpretación de la obertura de *Guillermo Tell* en ocho pianos y con diez y seis ejecutantes⁸⁶ y otras piezas que no aparecen publicadas en la prensa, en tanto que sí aparecen las del último, en las que participó Franz Coenen con una fantasía sobre temas de *El Pirata* y *La Sonámbula* y, en dueto con el violinista mexicano Eusebio Delgado, interpretó de nuevo *el Carnaval de Venecia*, Herz tocó las variaciones de bravura sobre el *Pre aux Clercs*, la fantasía sobre temas de *Lucrecia Borgia*, un aire nacional y, con orquesta completa, ocho pianos y los diez y seis pianistas, la contradanza criolla *La Trópica*.⁸⁷

Además del repertorio instrumental, el programa fue completado por una pequeña intervención vocal, a cargo de la señorita Mosqueira. Cabe aquí resaltar la participación en ambas funciones de los pianistas que acompañaron a Herz.⁸⁸ La estima de éste entre los mexicanos era tan grande que el 12 de septiembre organizaron una función extraordinaria en su beneficio, también en el Nacional y en vísperas de su salida de la ciudad.⁸⁹

Por un breve periodo, la fascinación provocada por Herz no fue igualada por otro artista en la ciudad. Sin embargo, entre 1850 y 1851 el Gran Teatro Nacional albergó las presentaciones de varios músicos que deleitaron los oídos del público mexicano. Por un lado, el pianista francés y amigo de Bablot, Charles Laugier y su sobrina, Ana Laugier, quienes tomaron parte en tres funciones que intercalaban comedias con partes instrumentales y hasta bailes.⁹⁰ La poca trascendencia de estas presentaciones no bastaba para acreditar su labor en la ciudad, pues para enero de 1851 ambos aparecían como socios facultativos y fundadores del “Liceo Mexicano,”⁹¹ además de que participaron

⁸⁵ *El Siglo Diez y Nueve*, 4 de septiembre de 1849.

⁸⁶ *El Siglo Diez y Nueve*, 4 de septiembre de 1849.

⁸⁷ *El Siglo Diez y Nueve*, 6 de septiembre de 1849.

⁸⁸ J. M. Aguilar, A. Balderas, P. Fluteau, Antonio y Alejo Gómez, J. M. León, F. Larios, J. M. Marsán, P. Mele, A. Michel, J. M. Oviedo, J. N. Retes, C.G. Urueña, J. Valadés, J. Vázquez y F. Coenen. *El Monitor Republicano*, 7 de septiembre de 1849.

⁸⁹ *El Siglo Diez y Nueve*, 10 de septiembre de 1849.

⁹⁰ Estas presentaciones se realizaron los días 3, 5 y 13 de diciembre de 1850.

⁹¹ *El Siglo Diez y Nueve*, 18 de enero de 1851.

activamente en la realización de más funciones mixtas, la composición y dirección de bandas de música militar y la fundación en 1854 de la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia.⁹²

Al mismo tiempo, su compatriota, el violinista Hipólito Larssonneur, dio dos conciertos, el 19 de diciembre de 1850 y el 16 de enero de 1851, en el Nacional. Su maestría musical fue comprobada con la interpretación de unas variaciones de violín sobre el tema de la ópera *Lucia de Lammermoor*, la obra *Caprichos* de Vieuxtemps, el *Carnaval de Venecia* de Paganini, entre otras piezas. No obstante, sobresalió la intervención del pianista mexicano Tomás León, con una *Fantasia de Ernani* en el primer concierto⁹³ y el dueto, que con el violinista, ejecutó otro virtuoso pianista mexicano, Agustín Balderas.⁹⁴

Otro músico extranjero que no debe ser olvidado fue el pianista español Dionisio Montel, discípulo de Herz y poseedor de una gran habilidad musical. Su primer concierto se verificó el 30 de marzo de 1851 con el acostumbrado esquema vocal e instrumental. La primera parte consistió en trozos de las óperas *Lucía de Lammermoor*, *María de Rohan*, *Foscari*, *El Barbero de Sevilla* y *Attila*, desempeñadas por la señorita Mosqueira y el Sr. Tafanelli, en tanto que en la sección instrumental, también integrada por piezas de ópera, resaltan las variaciones sobre la canción mexicana “El butaquito,” “El fandango español” y el “Himno de Riego.”⁹⁵

A pesar de las notabilidades artísticas que estos músicos representaban, la concurrencia a sus conciertos no pasó de moderada a baja. Sin embargo, los verdaderos adeptos supieron aplaudirles sus aciertos. Un cronista nos ilustra sobre el caso de Montel diciendo: “es por cierto digno de una concurrencia más numerosa; aunque creo que su mérito debe apreciarse mejor en una sala que en un teatro. No obstante eso, el público lo colmó de aplausos, sancionando así cuanto de su talento musical teníamos dicho.”⁹⁶

Otra personalidad que no gozó de tanto reconocimiento fue la cantante francesa Madame Koska, quien, a pesar de no ser instrumentista, es digna de mención debido a que aunadas a las arias, cavatinas y otras piezas de diversas óperas italianas que interpretó,

⁹² *vid. supra*, pp. 21-22.

⁹³ *El Monitor Republicano*, 19 de diciembre de 1850.

⁹⁴ *El Universal*, 16 de enero de 1851.

⁹⁵ *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de marzo de 1851.

⁹⁶ *El Monitor Republicano*, 3 de abril de 1851.

dio lugar a que músicos mexicanos pudieran presentarse en el escenario participando de obras instrumentales y, en ocasiones, hasta de su composición.

De esta manera, en su primera función, fechada el 14 de marzo de 1852, el violinista Eusebio Delgado ejecutó una polka de su composición, titulada *La luz del día*, además de que fungió como director de la orquesta. También el acreditado Luis Baca tomó parte como compositor, pues la Koska interpretó su *Ave María* con la intervención del conocido maestro Laugier. Por último, otro mexicano, el maestro Aduna, ejecutó unas variaciones en la flauta.⁹⁷ Las reseñas, además de ser benévolas con la Koska, alabaron el talento de los músicos mexicanos:

El Sr. Delgado, con la precisión y buen gusto que lo caracterizan, tocó el *Carnaval de Venecia* e hizo hablar a su violín; el señor Aduna mostró su portentosa habilidad en la flauta y ambos fueron muy aplaudidos. El *Ave María* del Sr. Baca fue cantada con la mayor expresión por Mad. Koska, quien dio a esas melodías religiosas todo el tinte sagrado y melancólico que debió desear el maestro mexicano. [...] El público quedó conmovido y llamó a la escena al señor Baca, colmándolo de aplausos.⁹⁸

La segunda función, anunciada para el 21 de marzo, tuvo lugar el 25 y contó con la presencia de Agustín Balderas, a cargo de la interpretación al piano de la fantasía de Thalberg sobre motivos de la ópera de Rossini, *Moisés en Egipto*. Además, se ejecutó otra composición de Baca, una polka titulada *Jenny*.⁹⁹ En el tercer concierto del 11 de abril se presentó el maestro mexicano Paz Martínez, interpretando la fantasía y variaciones brillantes para violonchelo sobre el vals de Schubert, *El Deseo*. Así mismo, la Koska interpretó una escena y la cavatina de la ópera inédita de Luis Baca, *Leonora*,¹⁰⁰ siendo ésta la única vez que se escuchó algo de esta obra.

Para mediados de marzo de 1853 llegó a la capital la destacada violinista Desiree Frery, acompañada del pianista Casto Ugalde. Ambos eran muy esperados después de sus exitosas presentaciones en Veracruz. La prensa de la ciudad los recibió con estas palabras:

La fama que la joven Frery había adquirido en el antiguo continente llegó a las playas del Nuevo Mundo antes que los suspiros de su violín, y cuando sus delicados dedos hicieron vibrar las cuerdas mágicas, el público entero conoció que la fama no había mentido. Las pocas personas que de esta capital han tenido ya el gusto de oír a la joven artista, han hecho nacer en todas las

⁹⁷ *El Siglo Diez y Nueve*, 13 de marzo de 1852.

⁹⁸ *El Siglo Diez y Nueve*, 15 de marzo de 1852.

⁹⁹ *El Siglo Diez y Nueve*, 21 de marzo de 1852.

¹⁰⁰ *El Siglo Diez y Nueve*, 6 de abril de 1852.

demás aficionadas al arte divino, los más vivos deseos de oírla, y el Sr. Ugalde ha llenado con su habilidad en el piano las esperanzas que de él se habían concebido.¹⁰¹

Sus conciertos se realizaron en el Gran Teatro de Santa Anna los días 9, 16, 27, 30 de abril y 11 de mayo con una combinación de actos que incluyeron comedias y bailes nacionales. En cuanto a las piezas instrumentales, Frery interpretó conciertos, variaciones y fantasías de Beriot así como el anhelado *Carnaval de Venecia* de Paganini y, por su parte, Ugalde ejecutó varios solos de piano de la autoría de Herz.¹⁰² Ambos artistas fueron objeto de nutridos aplausos en todas sus presentaciones y la concurrencia iba en aumento con cada una de éstas. En los meses de mayo y junio participaron en conciertos a beneficio de varios artistas extranjeros, siendo la función más destacada la del 21 de junio por ser el beneficio de la misma Frery, así como su última presentación:

1º Obertura a grande orquesta.

2º Paso a dos por la Srita. Ciocca y el Sr. Espinoza.

3º Paso a dos por la pareja Monplaisir.

4º Dúo de piano y violín ejecutado por la Srita. Frery y el Sr. Ugalde.

5º Gran Dúo de la magnífica ópera del maestro Donizetti, *La gracia de Dios o la linda de Chamounix* ejecutado por la Sra. Rosina Mauri de Pellegrini y el Sr. Pellegrini con trajes de carácter.

6º Fantasía y variaciones sobre el célebre tema de Ma. Celina, compuesta por Flauman y ejecutadas por primera vez por la Srita. DESIREE FRERY.

7º Romanza de la ópera del maestro Mercadante, *I due illustri rivali*, cantado por el Sr. Pellegrini con traje análogo.

8º *El Carnaval de Venecia* a dos violines, ejecutado por la Srita. Frery y el Sr. DELGADO, acompañado del Sr. UGALDE.

9º *Los Ecos del tirol*, bailado por las Sras. Monplaisir, Ciocca y el Sr. Espinoza.

10º y último, el cuarto acto de la grande ópera *Ernani*, ejecutado por el Sr. y Sra. PELLEGRINI y el Sr. Solares.¹⁰³

1854 registró el regreso del aclamado violinista Franz Coenen a nuestros escenarios, esta vez acompañado de su coterráneo, el pianista Ernest Lübeck. Ambos eran músicos de renombre, miembros de la corte del rey de Holanda y, aquí, la prensa aplaudió su visita diciendo: “Es indudable que un artista como Coenen debe haber adelantado prodigiosamente en cuatro años. En cuanto a Mr. Lubeck, es un joven tan modesto y tan

¹⁰¹ *El Universal*, 9 de abril de 1853.

¹⁰² *El Siglo Diez y Nueve*, 9, 26 y 30 de abril de 1853. *El Universal*, 12 y 16 de abril de 1853.

¹⁰³ *El Siglo Diez y Nueve*, 20 de junio de 1853.

simpático como su compañero. Como pianista lo creemos superior a otros extranjeros que antes han visitado esta capital, y muchas de sus composiciones son de gran mérito.”¹⁰⁴

Su primera función se llevó a cabo el 10 de enero en el Gran Teatro Nacional de Santa Anna. El programa que ejecutaron fue el siguiente:

Primera parte. 1º Hermosa obertura de *Lago de las Hadas*. 2º *Fantasia de concierto* para violín sobre temas de la ópera de Donizetti, *Lucrecia Borgia*, compuesta y ejecutada por Franz Coenen. 3º *Norma*, *Gran fantasia de bravura* para piano sobre temas de esta misma ópera, compuesta por el célebre Liszt y ejecutada por Ernest Lübeck.

Segunda parte. 1º Gran obertura de la ópera *Stradella*. 2º *Guillermo Tell*, brillante dueto concertante para piano y violín, sobre temas de esta célebre ópera; composición de Osborne y de Benito, ejecutado por Ernest Lübeck y Franz Coenen. 3º *Le bananier*, canto de los negros de la Louisiana, arreglado por Gottschalk, para piano y *La pompa di testa*, original y brillante capricho compuesto por Willmers y ejecutadas ambas por Ernest Lübeck. 4º El célebre *Carnaval de Venecia*, tema napolitano con las variaciones burlescas del inmortal Paganini, ejecutado por Franz Coenen.¹⁰⁵

Como era de esperarse, la concurrencia fue alta y los aplausos estrepitosos, según refieren las crónicas, mismas que llenaron de cumplidos a ambos músicos: “¿y por qué? Porque el violín habla al corazón y el piano a la imaginación; el violinista entusiasma con una sola nota; y el pianista necesita acumular dificultades enormes para arrancar siquiera un aplauso. Y cuando el público acaba de aplaudir a los artistas, en el primero ha aplaudido lo que le ha gustado, en el segundo lo que le ha admirado.”¹⁰⁶

El éxito del primer concierto se repitió en los tres siguientes que se verificaron los días 13, 17 y 21 de enero, siendo este último el de su beneficio, despedida y dedicado al presidente Antonio López de Santa Anna y a su esposa. En medio de la función, los músicos fueron condecorados con coronas de flores y obsequiados con creativas composiciones poéticas que circularon esa noche entre el público. En las reseñas del día siguiente se leyó: “pocas veces verá nuestro teatro tanto entusiasmo.”¹⁰⁷

No obstante la emotiva despedida, el público mexicano tuvo la dicha de volver a escucharlos pues, a su regreso de Guanajuato, Coenen y Lübeck dieron dos conciertos

¹⁰⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, 2 de enero de 1854.

¹⁰⁵ *El Universal*, 8 de enero de 1854.

¹⁰⁶ *El Universal*, 12 de enero de 1854.

¹⁰⁷ *El Universal*, 23 de enero de 1854.

más en la capital, el 19 y 24 de febrero, a instancias de la compañía dramática que ocupaba el Santa Anna. Cabe hacer especial mención del segundo, quien se presentó al lado de Tomás León para interpretar una gran fantasía sobre temas de la ópera *Norma* para dos pianos:

Bastante recomendación nos parece para un pianista haber tocado con Lübeck; el señor León es un artista de gran mérito, de mucha expedición y de gran facilidad como ejecutante. [...] El Sr. León tiene una admirable precisión en sus notas, y cuando los dos pianos daban los mismos sonidos, no dejó nada que desear. Este artista merece sin duda el aprecio de sus compatriotas y promete grandes esperanzas.¹⁰⁸

Para enero de 1856 visitó la ciudad otro músico: el pianista y compositor austríaco Oscar Pfeiffer. La recomendación que de él hizo Lübeck por medio de una carta fue suficiente para interesar a los melómanos mexicanos.¹⁰⁹ Unos días después tuvo lugar en la casa de don José A. Godoy, editor y redactor de *El Herald*, una reunión de escritores en la que Pfeiffer ejecutó cinco piezas calificadas de extrema dificultad: unas variaciones de Thalberg sobre un tema de *El elixir de amor*, una mazurca de Schuloff y tres composiciones suyas, que fueron un estudio para la mano izquierda, una fantasía sobre la primera cavatina de *Ernani*, y el *Carnaval de Venecia*. Uno de los concurrentes era el conocedor y crítico musical Alfredo Bablot, quien describió el recital de la siguiente manera:

Difícilmente podríamos hoy explicar lo que experimentamos en aquel momento. La admiración enervaba el entusiasmo. Han transcurrido ocho días y aún dura la magia, el extasis...— Si será el diablo este caballero, — dijo una señorita, al ver aquellos prodigios de ejecución. —Y a fe que si no es el diablo el Sr. Pfeiffer, por lo menos, hace en el piano cosas diabólicas. Oiréis y juzgaréis.¹¹⁰

Con tales referencias, Pfeiffer dio su primer concierto el 14 de febrero en el Teatro Iturbide, con un programa similar al del recital, si bien las reseñas atacaron las malas condiciones y disposiciones del teatro así como la pobre ejecución por parte de la orquesta.¹¹¹ Por esas razones, la segunda presentación se llevó a cabo el 13 de marzo en

¹⁰⁸ *El Siglo Diez y Nueve*, 26 de febrero de 1854.

¹⁰⁹ "Oscar Pfeiffer es un pianista de muchísimo mérito, bastante conocido en el mundo artístico como virtuoso y como compositor y gracias a su talento ha alcanzado el mejor éxito en todas partes. Va a visitar a la hermosa México, y yo que recuerdo el buen gusto artístico de los mexicanos; estoy seguro de que Pfeiffer encontrará una brillante acogida." Citado en *El Siglo Diez y Nueve*, 10 de enero de 1856.

¹¹⁰ *El Siglo Diez y Nueve*, 26 de enero de 1856.

¹¹¹ *El Siglo Diez y Nueve*, 19 de febrero de 1856.

el salón de actos de la Escuela Especial de Comercio, de suerte que no se vendió como un concierto, sino como una *soirée musical*. De ésta cabe destacar la participación del violinista E. Delgado acompañando a Pfeiffer en un dúo brillante para piano y violín sobre motivos de la ópera *La Sonámbula*, así como la del maestro Laugier a la corneta de pistones en una fantasía sobre motivos de *Roberto Devereux* y acompañado al piano por su esposa.¹¹²

Las crónicas de ese día posicionaron al austriaco como el pianista más grande y más admirable que se había oído en México, además de reconocer el talento de los demás ejecutantes, tanto de las partes instrumentales como las vocales. El último concierto contó con la presencia de más artistas mexicanos. En seguida el programa completo de esta función del 27 de marzo de 1856 en el Gran Teatro Nacional:

Primera parte: Obertura de Adolfo Adam, *La Poupée*, a toda orquesta.— Andante y rondó para piano y orquesta, compuesto por Oscar Pfeiffer y ejecutado por él y la orquesta.— Aria de *Lucrecia Borgia* por el Sr. D. Ignacio Solares, acompañado por la orquesta.— Aria de bravura de la gran ópera *Macbeth*, composición del célebre Verdi, cantada por primera vez en esta capital por la señorita doña Eufrosia Amat y acompañada en el piano por el Sr. Oscar Pfeiffer.

Segunda parte: Sinfonía de la ópera la *Cenerentola*, a grande orquesta. — Cavatina de la misma ópera de Rossini por la Srita. Amat. — Brillante dúo para piano y violín sobre motivos de la ópera de Bellini, *La Sonámbula*, ejecutado por los Sres: Pfeiffer y Delgado. — Cavatina de bajo de la ópera *Ernani* por el Sr. Solares. — Gran fantasía de bravura sobre un tema favorito de *Lucrecia Borgia*, compuesta en México y ejecutada por O. Pfeiffer.

Tercera parte: Obertura de *La Sirena*, ópera de Auber, tocada por la orquesta. — Gran pieza variada sobre un tema original, para solo *la mano izquierda*, por su autor O. Pfeiffer. — Variaciones fantásticas sobre el tema popular del *Carnaval de Venecia*, compuestas y ejecutadas en el violín por el Sr. Delgado.— Dueto de la grande ópera *Semiramis* de contralto y bajo, por la Srita. Amat y el Sr. Solares. — Gran dúo brillante para dos pianos sobre un tema de *Ernani*, compuesto expresamente para este concierto por O. Pfeiffer y ejecutado por los Sres. D. Tomás León y D. Oscar Pfeiffer.

Director de orquesta, D. Eusebio Delgado.¹¹³

La inclusión de los mexicanos en la última presentación de Pfeiffer fue más que bien recibida. Tanto la Amat como Solares, Delgado y León serían elogiados por sus interpretaciones y reconocido su talento al compartir escenario con un artista de gran

¹¹² *El Republicano*, 11 de marzo de 1856.

¹¹³ *El Republicano*, 25 de marzo de 1856.

fama. Por lo que respecta a Pfeiffer, se llegó a decir que era evidentemente superior a Herz y a Lübeck, probando que “a este rarísimo mérito de la composición elevada une el de una ejecución asombrosa respecto de las dificultades que vence, admirable en cuanto a su delicadeza, corrección y elegancia.”¹¹⁴

Llegamos ahora al año de 1859, en el que se registró la visita del desafortunado flautista francés Émile Palant, quien llegó con la esperanza de remediar su trágica situación pues, “embarcado recientemente en San Francisco para regresar a Francia, fue, como resultado de una cuestión personal, arrojado al mar por el capitán norteamericano del buque, cuyos marineros estuvieron a punto de matar a remazos al infeliz náufrago.”¹¹⁵

De manera que, una vez en la Ciudad de México, resolvió participar en un par de conciertos que le permitieran generar las ganancias necesarias para retomar el camino a su patria. El primero se realizó el 13 de febrero en el Teatro Iturbide y, al lado del mexicano Felipe Ramírez Valdés, ejecutó una polka a dos flautas, titulada *El canto de los pájaros*, además del aria *La flor de Italia* con acompañamiento de piano por el Sr. Luis Garbato.¹¹⁶ Con la participación de la compañía lírica del Iturbide y la Sociedad de Santa Cecilia tuvo lugar un segundo concierto en el Palacio de Minería el 19 del mismo mes. En esta función vocal-instrumental, Palant interpretó dos solos de flauta y un dúo en octavinos con el maestro Eduardo Gavira.¹¹⁷

Otra situación se vivió en 1864, cuando en pleno Segundo Imperio, el Gran Teatro Imperial se engalanó con las presentaciones del violinista belga Jehin Prume el 20 y 27 de diciembre. A pesar del renombre que tenía como violinista del rey de Bélgica, sus conciertos no fueron muy concurridos, salvo por los conocedores que los recibieron muy bien, tanto por su fama como por la participación de varios músicos mexicanos. La primera presentación fue anunciada por la prensa con los mejores cumplidos para el violinista y sus asociados:

Lo que hoy tenemos que decir es que, en el concierto dispuesto por el Sr. Prume, van a tomar parte los más distinguidos artistas mexicanos, entre los que figuran el excelente pianista D. Tomás León, el Sr. Gavira, notable en la ejecución de la flauta, el Sr. Ramírez, y como cantante, la Srita. Paniagua, tan apreciada del público mexicano.

¹¹⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, 2 de abril de 1856.

¹¹⁵ *La Sociedad*, 15 de febrero de 1859.

¹¹⁶ *La Sociedad*, 13 de febrero de 1859.

¹¹⁷ *La Sociedad*, 15 de febrero de 1859.

Este paso del Sr. Prume en asociarse a artistas mexicanos para que brillen delante de un público inteligente, le ha conquistado las simpatías de todos, y revela el justo aprecio de las notabilidades artísticas del país. No dudamos, por lo mismo, que el Teatro se verá lleno de una lúcida concurrencia dispuesta siempre a premiar el talento de las notabilidades de otros países, y mucho más cuando éstas saben estimar el mérito de las nacionales.¹¹⁸

Aunque no se tiene el programa de ese concierto, las crónicas indican que Prume interpretó unos estudios de Gounod sobre el primer preludio de Johan Sebastian Bach y el *Carnaval de Venecia*; León, unas piezas de su autoría y la Srita. Paniagua cantó diversas arias, dejando “no solo satisfechos, sino encantados a los escasos, pero entusiastas concurrentes.”¹¹⁹ Por otro lado, en la segunda función se presentaron más artistas nacionales; he aquí el repertorio del 27 de diciembre:

Primer parte.

1º— Obertura de los “Dragones de Villars,” por la música de la Legión extranjera.— Mailard.

2º— “Gran fantasía-capricho,” ejecutado por J. Prume.— Vieuxtemps.

3º— Variaciones sobre un tema original cantadas por la Srita. Mariana Paniagua.

4º— Gran fantasía sobre temas de “Norma,” ejecutada al mismo tiempo sobre piano y flauta por el autor—Felipe Ramírez.

5º— Gran fantasía sobre “Lucía de Lammermoor,” para piano, ejecutada por el Sr. D. Julio Ituarte.— Thalberg.

6º— “Las fuentes de Spa.— Núm. 2.— La Geronstere, capricho-walse, ejecutado por el autor— J. Prume.

Segunda parte.

7º— Fantasía sobre les “Noces de Jeannette,” ejecutada por la música de la Legión extranjera.— Masse.

8º— Fantasía para “Saxofón,” ejecutada por el Sr. D. F. Ramírez, con acompañamiento de piano por el autor— O. Valle.

9º— “La Melancolía,” pastoral, ejecutada por el Sr. F. Jehin Prume.— Prume.

10º— “Le reveil du lion,” capricho heroico para piano, ejecutado por el Sr. D. Julio Ituarte.— Antonio de Kontsky.

11º— Cavatina de la “Sonámbula,” cantada por la Srita. Paniagua.— Bellini.

12º— “La Berceuse.”— Reber. “La Redda del Folletti,” Scherzo fantástico, ejecutado por F. Jehin Prume.— Bazzini.

La orquesta será dirigida por el Sr. Jalabert, director de la música de la Legión extranjera.

Dos acompañamientos de piano serán tocados por el Sr. D. Félix Sauvinet.¹²⁰

¹¹⁸ *La Sociedad*, 17 de diciembre de 1864.

¹¹⁹ *La Sociedad*, 22 de diciembre de 1864.

¹²⁰ *La Sociedad*, 27 de diciembre de 1864.

Si bien todos los números fueron muy aplaudidos por el público, la prensa no dejó de señalar la escasez de concurrentes: “parece decididamente que la Ciudad de México no es por ahora propicia a las bellas artes.”¹²¹ Podría pensarse que, tal vez, se trataba de una reacción nacionalista ante la ocupación extranjera. No obstante, los conciertos de Prume sirvieron para que los músicos mexicanos siguieran haciendo gala de sus talentos y se les reconociera aún más por presentarse al lado de grandes figuras internacionales.

Este largo camino por la instrucción y la práctica musical prueba que, como señaló el órgano oficial de la Sociedad Filarmónica Mexicana en 1866: “No parece necesario esforzarse mucho para probar la notable aptitud que hay en nuestra zona para el desarrollo precoz de los talentos músicos. Esto está y ha estado siempre al alcance de todo el mundo; y tanto nacionales como extranjeros han convenido siempre en ello, porque es una verdad de las que se palpan, y que por lo mismo no necesitan ser demostradas.”¹²²

Como hemos visto, los espacios públicos del cultivo musical, instrucción y práctica, comenzaron a tomar camino una vez que salieron del cautiverio religioso. Por un lado y aunque la mayoría de las escuelas instauradas durante este periodo fueron cerradas al poco rato, éstas pretendieron aportar y aportaron, adeptos bien instruidos, si no profesionales, que contribuyeran al desarrollo musical del país. Del mismo modo, las funciones de ópera de las compañías italianas, los conciertos de artistas extranjeros, la difusión de repertorios europeos y la composición de nuevas piezas por mexicanos, así como su constante participación en estas presentaciones y la realización de las propias constituyeron la base de la práctica musical pública.

Puede decirse entonces que lo único que faltaba era un lugar en el que se aglomerasen todos aquellos promotores de la música, sus esfuerzos, aspiraciones y proyectos, hecho que tomó forma a mediados de la sexta década del siglo. Una vez dicho lo anterior, damos paso al recuento sobre la creación de tan laudable institución, en la cual los músicos y aficionados ya mencionados y muchos más encontraron una verdadera hermandad.

¹²¹ *La Sociedad*, 29 de diciembre de 1864.

¹²² *La Armonía*, 15 de diciembre de 1866.

CAPÍTULO IV. EL RESULTADO DE LOS ESFUERZOS

IV.1 La Sociedad Filarmónica Mexicana y el Conservatorio de Música: 1866

Las tertulias musicales de Tomás León

A principios de la década de 1860, en una casa cercana al templo de Santo Domingo, se daba cita cada domingo a las tertulias musicales que ofrecía el pianista y compositor Tomás León. Estas reuniones, que tenían como objetivo principal la difusión del arte de Euterpe, contaban con una concurrencia de lo más interesante, pues entre los asiduos invitados y amigos del maestro figuraban los “compositores Aniceto Ortega, Melesio Morales, Julio Ituarte y Francisco Villalobos, así como algunos intelectuales y melómanos, como José Ignacio Durán, José Urbano Fonseca, Agustín Siliceo, Eduardo Liceaga, Ramón Terreros y Antonio García Cubas,”¹ por mencionar algunos. Entre ellos, el doctor Liceaga compartió en sus memorias lo siguiente sobre estas reuniones:

Los domingos, en la tarde, me llevaba [J. I. Durán] a la casa del profesor don Tomás León, en donde se reunían profesionistas como el padre Caballero, director de una Escuela de Música, el doctor don Aniceto Ortega, pianista, compositor y persona de una cultura excepcional; el distinguido periodista y cronista musical, Alfredo Bablot, [...] y otros muchos *dilettanti*.

El maestro Tomás León, que se ocupaba en dar lecciones de música todos los días desde las 7 de la mañana hasta las 9 de la noche, descansaba los domingos haciendo música desde las 3 a las 8 de la noche. En esas reuniones se tocaban trozos de las óperas que acababan de llegar, como *La Africana*, de Meyerbeer, pero de ordinario se tocaba música clásica: Haydn, Mozart y sobre todo Beethoven, y en esas audiciones musicales comenzó a hacerse mi oído y llegar a gustar las bellezas de la música clásica.²

Como puede observarse, la dinámica de estas tertulias resultaba sencilla, pues constaba de la ejecución de piezas musicales de interés o novedosas para los asistentes. Así, el geógrafo e historiador Antonio García Cubas nos ilustra un poco sobre las predilecciones de los tertulianos:

Tan delirante era León por el divino arte, que no desperdiciaba ocasión para recrear su ánimo, en unión de sus amigos que por aquél mostraban igual afición, ejecutando en el piano esas sublimes obras de la música clásica, en la que el fino oído percibe inefables melodías, medio

¹ Olivia Moreno Gamboa, *Una cultura en movimiento: la prensa musical de la ciudad de México (1860-1910)*, México, INAH, UNAM, 2009, p. 26.

² Eduardo Liceaga, *Mis recuerdos de otros tiempos. Obra póstuma*, México, arreglo preliminar y notas de Francisco Fernández del Castillo, Talleres Gráficos de la Nación, 1949, p. 27-28.

veladas por la riqueza de las combinaciones sinfónicas. Sebastian Bach, Mozart, Beethoven, Haydn y Mendelssohn eran los maestros favoritos, cuyas obras alternaban con las de Rossini, Meyerbeer, Verdi, Gounod, Chopin y otros de relevante mérito.³

Resulta preciso detenerse un poco en este punto pues, mientras autores como Rubén M. Campos afirman que la música que acompañaba estas reuniones era, efectivamente, de Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn y Chopin,⁴ otros, como Jesús C. Romero, difieren en esta aseveración. En opinión del último, la música clásica estaba muy poco cultivada en México por estos tiempos y, por lo tanto, el ambiente artístico no estaba preparado para la difusión de estas obras, como las de Bach pero, sobre todo las de Chopin.⁵

No obstante, y aunque no fueran ejecutadas las obras de todos los compositores que García Cubas enlista, esto no demerita la relevancia ni el objeto de dichas tertulias. Por el contrario, y como se verá más adelante, el círculo de León ejerció una decidida influencia en la introducción de autores clásicos en el panorama artístico de la ciudad de México en los años posteriores.

Ahora bien, es indudable que este espacio sirvió también para que aquellos que incursionaban en el campo de la composición pudieran mostrar sus avances: “Otras veces poníase al piano Melesio Morales para darnos a conocer diversos trozos de su ópera *Ildegonda* o bien el mismo Aniceto nos deleitaba con su *Invocación a Beethoven*, sus nocturnos y sus valeses.”⁶ Observamos pues, que el ambiente de las tertulias era idóneo para difundir, además, la música culta, así como para promover la composición entre los asistentes. De aquí que, lo que dio mayor impulso a las aspiraciones de los tertulianos de León fue la ya mencionada ópera del maestro Melesio Morales.

³ Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, México, Imprenta de Arturo García Cubas, 1904, p. 519.

⁴ Rubén M. Campos, *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, SEP, Talleres Gráficos de la Nación, 1928, p. 172.

⁵ En adición, Romero desmiente a García Cubas apelando al carácter anecdótico y, por tanto, poco riguroso de su obra, así como a los errores que este autor pudo cometer al escribir décadas posteriores a los acontecimientos. Jesús C. Romero, *Chopin en México*, México, UNAM, 1950, p. 11; 13-17.

⁶ García Cubas, *op. cit.*, p. 519.

La ópera Ildegonda y el Club Filarmónico

El talentoso compositor Morales ya había logrado la representación de una obra suya en la ciudad y con relativo éxito: se trataba de la ópera *Romeo y Julieta* en 1863.⁷ Más tarde, ese mismo año, terminó su segunda composición operística y fue presentando los avances a sus compañeros en las reuniones dominicales. El argumento de *Ildegonda* se basaba en Milán en el tiempo de las Cruzadas y su premisa principal era el enamoramiento entre la bella Ildegonda, proveniente de una poderosa familia, y el joven Rizzardo, un humilde plebeyo. La trama se complica cuando el hermano de la primera descubre este enamoramiento y muere en el intento de asesinar al plebeyo, quien se ve forzado a partir a la guerra y a su regreso encuentra a su enamorada loca y moribunda.⁸

Con libreto del italiano Temistocle Solera, quien había escrito para el mismo Giuseppe Verdi, Morales musicalizó esta ópera en poco tiempo. Una vez convencido de que su *Ildegonda* estaba lista,⁹ se decidió a ponerla en escena, a sabiendas de la difícil tarea que le esperaba. El problema al que se enfrentaba, y que era muy frecuente entre los músicos mexicanos, se reducía al patrocinio o protección a su trabajo.

Para su fortuna, se encontraba en la ciudad la compañía de ópera italiana de Annibale Biacchi, para la cual trabajaba como director de coros y con quien pudo pactar la presentación de su obra en la temporada de 1864. No obstante, al concluir ésta, el empresario salió de México sin cumplir con el estreno de *Ildegonda*.¹⁰ A su regreso en 1865, acordó con el gobierno imperial una ayuda financiera y así inauguró una nueva temporada en el Gran Teatro Imperial, retomando su compromiso con el joven compositor.

Por diversas circunstancias, la subvención no llegó a la compañía de Biacchi y al verse en la necesidad de recortar funciones, decidió dejar fuera a Morales. El descontento

⁷ Su estreno tuvo lugar el 27 de enero de 1863, como resultado de unas difíciles gestiones por parte del propio Morales con la compañía de ópera del maestro Cenobio Paniagua. *vid. supra*, pp. 57-58.

⁸ Emma Cosío Villegas, "Las letras y las artes" en *Historia Moderna de México. La República Restaurada, La vida social*, México/Buenos Aires, Editorial Hermes, 1974, p. 880.

⁹ "Otros compositores que hicieron óperas con el argumento de Solera y con el mismo título de *Ildegonda*, en ocasiones anteriores fueron: Ch. Valentini (Palermo, 1826); David Bini (Pisa, 1836); Marliani (París, 1837; Florencia, 1841); Solera (Milán, 1840); Arrieta (Madrid y Milán, ca. 1840), y Carlini (Florencia, 1847)." Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, vol. I, Jalisco, Universidad Panamericana, 2007, p. 514.

¹⁰ Melesio Morales, *Mi libro verde de apuntes e impresiones*, introducción de Karl Bellinghausen, México, CONACULTA, 1999, p. XXIV.

que reinó a causa de esta situación se propagó entre aficionados, músicos, periodistas y el público en general. En efecto, se dice que el público “exigió por parte suya al empresario italiano que la ópera mexicana fuese cantada, y Biacchi, en un entreacto de *Un Ballo in Maschera*, se presentó en el palco escénico a ofrecer que *Ildegonda* sería puesta en escena.”¹¹ García Cubas se refiere a este incidente como

el alboroto que estalló en el gran teatro, la noche del 14 de noviembre. Ejecutábase el Baile de Máscaras, y durante el primer entreacto, el público de la galería, en el que se contaban muchos alumnos de la Escuela de Bellas Artes, secundado por el del patio, pidió a gritos acompañados de palmadas, y por medio de un cartel que decía *Ildegonda* [...] La bulla acrecía más y más, impidiendo la continuación de la hermosa partitura de Verdi, hasta que el empresario mandó levantar el telón y se presentó ante el público manifestando que estaba dispuesto a complacerle, y con tal declaración los concurrentes prosiguieron gozando, sin interrupción de la música.¹²

Por su parte, también los tertulianos de León se pusieron en contacto con Biacchi. Una comisión abordó al empresario fuera del teatro y, presentándose como un supuesto “Club Filarmónico,” le pidieron que pusiera en escena la ópera de su compañero, misma que conocían y aseguraban que era muy buena. Liceaga formó parte de dicha comisión y al respecto señaló:

Las personas que se reunían en esa casa ya citada, diéronse a proponer a Vianchi [Biacchi] que su compañía diera a conocer la ópera de Melesio Morales. Una comisión de este grupo, presidida por el señor Durán y formada por los señores Tomás León, Aniceto Ortega, Ramón Romero de Terreros y el que esto escribe, se presentó a Vianchi para exponerle su deseo [...] Contestó Vianchi que podría ser que la obra del maestro Morales fuera partitura muy importante y digna de ser conocida, pero que él [...], siguiendo el adagio de que nadie es profeta en su tierra, temía que fuese un fracaso su representación.¹³

Como empresario que era, Biacchi solicitó la suma de \$7,000.00 para asegurar su capital en caso de que los gastos no fueran cubiertos por las entradas de las tres presentaciones que se le pedían. Sin embargo, después de haber entablado una discusión por correspondencia en la prensa con los intermediarios, pidió tratar únicamente con el maestro Morales.¹⁴ No obstante, esto no impidió a los miembros del inventado club seguir

¹¹ Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México: 1538-1911*, t. I, 3ª ed., pról. de Salvador Novo, México, Porrúa, 1961, p. 699.

¹² A. García Cubas, *op. cit.*, p. 521.

¹³ E. Liceaga, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴ “En resumen, el Sr. Biacchi da a entender, que mientras el gobierno y los particulares no procuren hacer los gastos que demanda la representación de aquella ópera, él no cree justo arruinarse más de lo que está, en caso de un evento desgraciado; sin embargo, al concluir dice Biacchi que desea arreglarse única

intercediendo en favor de su compañero compositor. Con el propósito de recaudar los fondos requeridos, los tertulianos nombraron comisiones; de las gestiones resultantes Jesús Dueñas consiguió el apoyo de dos hombres:

Estos dos hombres eran uno mexicano y otro extranjero. El primero, don Manuel Payno, el segundo... Maximiliano, que por política o por temperamento se mostraba protector de las bellas artes [...] Payno ofreció una fianza por la cantidad que Biacchi exigía por la representación de *Ildegonda*, y Maximiliano ofreció pagar lo que faltase del producto de la entrada para cubrir los gastos.¹⁵

Ahora bien y como apunta Olavarría, la administración imperial protegió hasta donde pudo los espectáculos públicos y, en el caso de Morales, le facilitó la suma necesaria para contentar las exigencias de Biacchi.¹⁶ Así, con el apoyo del Imperio y de Payno se iniciaron los ensayos, contando además con la participación de la famosa y reconocida cantante mexicana Ángela Peralta, quien acababa de regresar de su gira por Europa. El estreno de la segunda ópera de Morales se llevó a cabo la noche del sábado 27 de enero de 1866 y las dos funciones siguientes el 28 del mismo mes y el 4 de febrero. A pesar de que tuvo que recurrirse al ofrecimiento de Maximiliano, las presentaciones resultaron en una gran victoria para todos:

Ante todas cosas felicitamos al autor por su partitura, al país por la honra que le cabe en el mérito de la producción, y a los amigos del Sr. Morales, por ver demostrado el acierto con que juzgaron desde un principio la *Ildegonda* y coronados los esfuerzos que hicieron para verla representada.

Lo fue por primera vez el sábado, como queda dicho, y, acaso por ser función extraordinaria, no fue muy abundante la concurrencia. No por ello dejó de ser patente el triunfo de la nueva ópera, cuyo autor fue repetidas veces saludado con el mayor entusiasmo, llamado a la escena, y coronado en el intermedio del primero al segundo acto por la señorita Peralta a nombre del público.¹⁷

El apoyo de la prensa a Morales y a *Ildegonda* fue general; se escribieron muchas y muy buenas reseñas de sus presentaciones. Además, la gran mayoría también mencionó el esfuerzo de su grupo de amigos que, perseverante, no descansó hasta ver logrado su

y exclusivamente con el Sr. Morales, y no con las demás personas que hasta ahora han tomado a su cargo este negocio." *La Orquesta*, 18 de noviembre de 1865.

¹⁵ Ignacio Manuel Altamirano, "Melesio Morales (estudio biográfico)" en *Obras Completas. XIV. Escritos de literatura y arte*, selección y notas de José Luis Martínez, México, CONACULTA, 2011, t.3, p. 116.

¹⁶ E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 698-699.

¹⁷ *La Sociedad*, 29 de enero de 1866.

cometido.¹⁸ Las consecuencias de esta puesta en escena fueron sin duda relevantes para el panorama artístico de México: por un lado, Morales consiguió el apoyo del empresario ferrocarrilero Antonio Escandón para estudiar composición en Italia;¹⁹ por otra parte, los tertulianos de la casa del maestro León se reunieron y decidieron dotar al inexistente “Club Filarmónico” de la forma jurídica que necesitaba. Como apunta Liceaga, los obstáculos que se presentaron a Morales no sirvieron sino como motivación para seguir impulsando el genio musical en el país:

El desaire que había hecho Vianchi [Biacchi] a la comisión mencionada, causó en los miembros del supuesto Club de Filarmónicos malísima impresión y decidieron formar una sociedad respetable que pudiera por sí misma alentar a los compositores principiantes, dar estabilidad a la orquesta, muy numerosa, y compuesta por hábiles solistas que servían a todas las compañías de ópera que venían a México, y fundar un centro de estudio de la música para los aficionados nacionales que, aunque muy numerosos en la capital, carecían de un centro en el cual pudieran demostrar sus aptitudes para el arte y, por último, fundar un conservatorio de música y declamación. Se formuló el proyecto, se estudiaron las bases de la organización de la dicha sociedad, que en adelante se denominaría Sociedad Filarmónica Mexicana.²⁰

La Sociedad Filarmónica Mexicana y el Conservatorio de Música

La tarea de elaborar el reglamento que regiría la organización fue designada a Aniceto Ortega y, posteriormente, se le unió una comisión integrada por Urbano Fonseca, Julio Clement y el músico Agustín Balderas. De este modo, el 31 diciembre de 1865 se dio a conocer el reglamento de la que se denominó Sociedad Filarmónica Mexicana, expresando sus principales objetivos en el artículo 2°:

1. Fomentar el cultivo de las ciencias y de las prácticas musicales.
2. Procurar el progreso y adelantos de la música en México.
3. Atender al bienestar de los profesores de música proporcionándoles recursos a los que los necesiten y se hayan hecho dignos de ellos por su habilidad y buena

¹⁸ “Porque, aunque es cierto que vd. habla porque tiene lengua, ésta no ha debido ser tan larga que se extendiese hasta decir que los miembros del Club Filarmónico se desentendieron de llevar su contingente a Morales en la noche que nos dio a oír su *Ildegonda*. Sepa vd. que todos ellos dieron y están dispuestos a dar [...] porque además de que todos o casi todos los miembros de aquella *sociedad* concurrieron, a ellos se debe el que Morales haya obtenido un triunfo y asegurado la suma que tal triunfo le cuesta.” *La Orquesta*, 31 de enero de 1866.

¹⁹ Morales partió para Veracruz el 1° de marzo de 1866 y llegó a París en abril de ese año, donde fue recibido por el maestro Eusebio Delgado. Para junio ya se encontraba en Italia, pero no se dirigió a Nápoles sino a Florencia, donde su *Ildegonda* se consagró como un rotundo éxito. M. Morales, *op. cit.*, p. XXVI.

²⁰ E. Liceaga, *op. cit.*, p. 34.

conducta; y prefiriendo a sus hijos en la enseñanza de la música, que la sociedad filarmónica establece.²¹

El reglamento también preveía cuatro clases de socios, los cuales podían ser de cualquier nacionalidad: los *socios protectores* debían ser amantes de las bellas artes y procuradores de sus adelantos en el país, además de los únicos que aportaran una pequeña ayuda pecuniaria; los *socios aficionados* que, en su carácter de diletantes, supieran algo de música y pudieran ejecutar algún instrumento; los *socios literatos* y aficionados al arte musical; y por último, los *socios profesores de música* que se dedicaran explícitamente a esta labor y residieran en la ciudad.²²

En cuanto a los funcionarios de la sociedad se señalaba que estos cargos solamente podían ser ocupados por los socios protectores, desempeñándose gratuitamente y durante un periodo de dos años, a excepción del tesorero, que era cargo perpetuo. La Sociedad incluía no solo a los miembros del Club Filarmónico, que figuraban como fundadores, sino también consideraba como socios a los individuos de las sociedades filarmónicas del Casino Español y del Club Alemán, debido a su condición de procuradores y cultivadores del arte musical.

Por otro lado, los dos artículos transitorios del reglamento señalaban cuestiones interesantes: el primero disponía anexar una lista con los nombres de los miembros fundadores, entre los que figuraban Francisco Villalobos, Urbano Fonseca, J. Ignacio Durán, Manuel Payno, Aniceto Ortega, Alfredo Bablot, Manuel Siliceo, Agustín Balderas, Tomás León, Jesús Dueñas, Antonio Balderas, Eduardo Liceaga, Ramón Romero de Terreros, Antonio García Cubas, Julio Ituarte, Melesio Morales, Antonio Escalante, entre otros, y el segundo transitorio fijaba la fecha de instalación de la sociedad.

De esta manera y de acuerdo con los planes, el 14 de enero de 1866 se llevó a cabo en el salón de actos de la Escuela de Medicina la ceremonia que inauguraba los trabajos de la Sociedad Filarmónica Mexicana, la tercera de su tipo.²³ A tan importante suceso

²¹ “Reglamento Orgánico de la Sociedad Filarmónica Mexicana” en Betty Zanolli Fabila, “La profesionalización de la enseñanza musical en México: el Conservatorio Nacional de Música (1866-1996),” vol. II, México, 1997. Tesis UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, p. 12.

²² *Idem*.

²³ Recordemos que la primera sociedad filarmónica fue la de Mariano Elízaga en 1824 y la segunda de José Antonio Gómez en 1839. *vid. supra, Capítulo I.1 Las primeras sociedades y academias: 1824-1839.*

acudieron “músicos profesionales, los más distinguidos amateurs y lo mejor de la sociedad culta de la ciudad de México.”²⁴ Durante el evento se entregaron los diplomas a los miembros de la sociedad, que para entonces sumaban un total de 74 socios,²⁵ añadiendo como socio protector a la cantante Ángela Peralta. Así mismo, se eligieron a los miembros de la Junta Directiva, a saber: Manuel Siliceo como presidente, Ignacio Durán como vicepresidente, Eduardo Liceaga como secretario, Lorenzo Elízaga como prosecretario y Clemente Sanz como tesorero.²⁶

Las actividades de la Sociedad no se hicieron esperar y encaminadas, como estaban, a lograr el reconocimiento que necesitaban para cumplir con sus propósitos, procedieron a establecerse cuatro comisiones:

1. Enseñanza musical: Urbano Fonseca, Aniceto Ortega y Manuel Payno.
2. Conciertos: Tomás León y Agustín Balderas.
3. Etiqueta: Jesús Dueñas.
4. Fondos: Alfredo Bablot, Jesús Urquiaga y Clemente Sanz.²⁷

Por su parte, la Comisión de conciertos reforzada por Agustín Siliceo, Aniceto Ortega, Alfredo Bablot, Julio Ituarte, Francisco Contreras y Eduardo Portú, con el objetivo de difundir la música clásica entre los socios, acordó que cada sábado se ejecutara, “cuando menos, una pieza de los inmortales maestros Haendel, Bach, Haydn, Clementi, Mozart, Bessek, Beethoven o Mendelssohn.”²⁸ De esta manera se formalizó la introducción de obras de autores clásicos, y europeos en general a México, lo que indudablemente significó un gran paso en pos del cultivo musical.

Ahora bien, la primera presentación de la Sociedad se llevó a cabo el 16 de febrero con ocasión de entregar a Ángela Peralta el diploma que la acreditaba como socia y a Melesio Morales un premio por el triunfo de *Ildegonda*. El primero de los conciertos organizados por la Sociedad Filarmónica, que tuvieron lugar en el patio de los Naranjos en la Escuela de Medicina, se llevó a cabo el 31 de marzo; se interpretó el *Stabat Mater* y la obertura de la ópera *Guillermo Tell*, ambas, composiciones de Rossini.²⁹ Cabe señalar

²⁴ E. Liceaga, *op. cit.*, p. 31.

²⁵ A. García Cubas, *op. cit.*, p. 522.

²⁶ *El Cronista en La Sociedad*, 18 de enero de 1866.

²⁷ *La Sociedad*, 15 de junio de 1866.

²⁸ Alfredo Bablot citado en J. Romero, *op. cit.*, p. 16.

²⁹ Jesús Romero, “Reseña histórica de la fundación del Conservatorio Nacional de Música” en *Heterofonía*, número 93, año XIX, (abril-junio 1986), p. 13.

que estos conciertos contaron con programas muy interesantes, ya que incluyeron piezas novedosas junto con otras ampliamente conocidas para así lograr, paulatinamente, el gusto por las nuevas obras.

Si bien la sociedad había planeado dar un concierto público cada tres meses y uno privado cada mes, la imposibilidad de contar con un espacio propio para establecerse representaba un obstáculo, no solo para la realización de conciertos, sino para todas las actividades que se pretendía emprender.³⁰ Ahora bien, un aspecto importante a tener en cuenta es que, desde sus orígenes, la sociedad consideró que el único medio para alcanzar sus aspiraciones artísticas era el establecimiento de una escuela de música y este pensamiento impulsó la creación de la Sociedad Filarmónica:

Varios amigos, entusiastas por las ciencias músicas [*sic*] y por su adelantamiento en México, tuvieron la idea de formar una sociedad que, aprovechando las dotes con que la naturaleza ha favorecido a los mexicanos de ambos sexos bajo este respecto, las dirigiera y estimulara convenientemente, así como que con pequeñas cotizaciones estableciera una escuela, que con el tiempo pueda venir a formar el “Conservatorio de música mexicano,” en el que se cursen los diversos ramos de ella, y se atendiese al bienestar de los profesores de música y a la enseñanza de sus hijos.³¹

Con esta idea, desde su fundación, la Comisión de Enseñanza Musical comenzó a trabajar en la elaboración de un plan de estudios que especificara el tipo de alumnado, horarios, materias de música y auxiliares como idiomas, ciencias y demás características de que se requirieran para cumplir su misión. De manera que, a partir de febrero comenzaron a darse clases de solfeo en la Escuela de Medicina, con miras de establecer en poco tiempo una institución formal, aunque todavía debían resolver la cuestión del recinto que la albergaría.

Poco tiempo después y gracias a la colaboración de sus socios, la Sociedad tuvo la oportunidad de trasladar su sede de la Escuela de Medicina a un local ubicado en la calle Puente de Leguizamó número 68.³² Sin embargo, la ubicación de este edificio así como la renta presentaron varios inconvenientes; además, comenzaron a llegar quejas de profesores de música que se oponían a la impartición de clases, argumentando que eso resultaría en detrimento de su trabajo y argumentaban que los encargados de dicho

³⁰ Así consta en el acta de la sesión del día 13 de mayo de 1866 redactada por el secretario de la Sociedad, Eduardo Liceaga, e impresa un mes después en *La Sociedad*, 15 de junio de 1866.

³¹ *La Sociedad*, 11 de enero de 1866.

³² B. Zanolli Fabila, *op. cit.*, vol. I, p. 84.

establecimiento nada sabían de música por ser médicos, abogados e ingenieros. Como respuesta, en una circular del 12 de abril, el comisionado de Enseñanza Musical, Urbano Fonseca, se expresó de la siguiente manera:

La Comisión de Reglamentos ha llegado a entender que los músicos de profesión, que no comprenden sus intereses, hacen una oposición sorda a la Sociedad y a sus benéficas instituciones, persuadidos erróneamente esos opositores de que la enseñanza que se imparta gratuitamente por los maestros que pague la Sociedad Filarmónica, ha de perjudicarles a los otros maestros actuales [...] La Comisión cree que este mal se debe y puede evitar [...] con no admitirse por la Sociedad Filarmónica en sus escuelas, a ningún discípulo que pueda pagar su enseñanza; sino a los que entre otras cualidades tengan la de ser pobres y no puedan costear su aprendizaje.³³

A pesar de la aclaración, las cosas no mejoraron y la comisión comenzó a buscar otros locales para la escuela teniendo en miras un salón en el Convento de los Betlemitas que pertenecía a la Compañía Lancasteriana, a la cual se envió una solicitud para arrendar dicho espacio además de ofrecer que se harían las reparaciones necesarias. En el informe de la sesión del 13 de mayo se señaló que la razón del nuevo traslado se debía a conflictos con la dirección del antiguo local y que, con la obtención del nuevo, estas cuestiones se solucionarían:

Cediendo a la necesidad de establecer la escuela se tomó una casa en el Puente de Leguísamo, cuyo arrendamiento mensual se elevaba a \$53; pero apenas tomada la casa se pulsaron las dificultades que había para la reunión de juntas, para hacer los ensayos de los aficionados, y sobre todo para la concurrencia a la escuela, por lo poco frecuentado del rumbo en que se halla situada; esta equivocación en la que cayó la junta se reparó abandonando inmediatamente la casa. [...] En este estado de cosas, el Sr. Fonseca, encargado de esta comisión, pensó en un salón casi arruinado que se halla en los Betlemitas y pertenece a la Compañía Lancasteriana; dicho salón presenta la ventajas de estar en un edificio frecuentado por los niños que reciben la instrucción primaria, la de estar en un lugar céntrico y prestarse fácilmente a las reuniones dominicales de la Sociedad.³⁴

Entre otras cosas, el informe anunciaba algunos cambios: el primero fue la permuta del cargo de tesorero a Timoteo Jáuregui debido a que Clemente Sanz se mudaría de la capital; el segundo daba cuenta de la salida del invaluable socio fundador Jesús Dueñas por motivos personales y el traspaso de su comisión desempeñada al Sr. Felipe Neri del

³³ Citado en J. Romero, "Reseña histórica de la fundación..." *op. cit.*, p. 14-16; *La Sociedad*, 15 de junio de 1886.

³⁴ *Ibid.*

Barrio y, finalmente, el último trataba de la llegada del escritor y pedagogo Luis F. Muñoz Ledo como socio protector. Al mismo tiempo, la Sociedad Filarmónica dio a conocer el plan de estudios y los profesores para su plantel de enseñanza musical.

En efecto y a pesar de las adversidades, la sociedad no cesó en sus intentos de abrir una escuela y fue así que se entablaron pláticas para congregar a otras instituciones musicales en su plan. La primera fue la Academia de Música del presbítero Agustín Caballero, la única fundación de principios de la época independiente que se mantuvo hasta mediados del siglo. El maestro Caballero, en su papel de pedagogo musical y amante de las artes, accedió a los deseos de la Sociedad Filarmónica y no sólo eso, sino que además ofreció su local para el nuevo establecimiento en la esquina de las calles de Canoa y primera del Factor.³⁵

Mientras tanto, la sociedad continuó con sus actividades y el 13 de junio tuvo lugar, en el salón de actos de San Juan de Letrán,³⁶ el segundo concierto privado. Esta función contó con la participación de la Orquesta de la Sociedad Filarmónica y con el refuerzo de la Banda Militar de la Legión Austríaca,³⁷ la cual interpretó la *Flauta mágica* de Mozart. La orquesta sumaba un total de 85 músicos y entre los participantes se encontraban el pianista y compositor aragonés Mariano de la Fuente, la señorita Magruder, familiar de un general estadounidense, y el señor Pinatowski.³⁸

Afortunadamente, para el 15 de junio, la Sociedad ya había resuelto lo necesario para abrir el Conservatorio de Música, por lo que el 20 del mismo mes publicó en la prensa el aviso de inauguración. Poco después, las inscripciones para ambos sexos quedaron abiertas con los siguientes requisitos de admisión:

1. Ser mayor de 8 años.
2. Tener buenas costumbres.
3. Estar vacunado.
4. Saber leer y escribir y dominar las cuatro primeras reglas de la aritmética.³⁹

³⁵ B. Zanolli Fabila, *op. cit.*, vol. I, p. 85 y García Cubas, *op. cit.*, p. 524.

³⁶ Este local fue rentado a partir del 1º de mayo para la realización de los conciertos privados de la Sociedad. J. Romero, "Reseña histórica..." *op. cit.*, p. 16.

³⁷ Guillermo Orta Velázquez, *Breve historia de la música en México*, México, IPN, 1996, p. 339.

³⁸ J. Romero, "Reseña histórica..." *op. cit.*, p. 16.

³⁹ *La Armonía*, 1º de noviembre de 1866. Ver también, B. Zanolli Fabila, *op. cit.*, vol. I, p. 86.

El 1º de julio de 1866 se inauguró el establecimiento, siendo el primer director el maestro Caballero. Baqueiro Foster señala que “al principiar sus labores, debido al inmenso prestigio del P. Agustín Caballero [...] las aulas se vieron bien nutridas de estudiantes ávidos de llegar a ser profesionales de la música.”⁴⁰ Justamente, con una primera asistencia de cerca de 200 alumnos, esta institución pretendía ser una escuela especializada en la formación de músicos, con lo que contribuiría años más tarde a sentar las bases de la profesionalización de este arte.

Durante la ceremonia de inauguración el estimado maestro Caballero pronunció un emotivo y muy acertado discurso de bienvenida, del cual se extraen las siguientes palabras:

Un objeto bello e interesante nos reúne en este día. La fundación y establecimiento de un Conservatorio de música. La protección y fomento de este agradabilísimo arte, que según la observación de un célebre autor contemporáneo, es el único que todos los pueblos y todas las creencias, esperan volver a encontrar en un mundo mejor. [...]

La música es una de esas artes que no puede producir mal a nadie, y sí ocasionar un deleite puro e inocente; y ¿qué cosa puede haber más grata al corazón del hombre, que el haber proporcionado un dulce entretenimiento a sus semejantes y haberles hecho olvidar por algunas horas las tristes penalidades de la vida? Además, el triunfo del artista es uno de esos triunfos que no está acompañado de remordimientos ni pesares. [...]

Por esto creo y me atrevo a sostener, sin vacilar, que ha de ser de naciones grandes y generosas la protección de las artes y en especial la de la música. En nuestro bello país con un clima y un cielo tan deliciosos, las bellas artes están llamadas a crecer y desarrollarse de una manera prodigiosa. Esta opinión que si fuera solo nuestra podría atribuirse al amor propio, la tienen igualmente todos los extranjeros ilustrados, que visitan nuestro suelo sin prevención, y emiten sus opiniones con imparcialidad. [...]

Recordemos en este momento, con el aprecio que se merecen los mexicanos, que antes que nosotros han intentado llevar a cabo el pensamiento que ahora hemos realizado. Los señores Elízaga, D. José Antonio Gómez, D. Joaquín Beristáin y D. Eusebio Paniagua, han consagrado en distintas épocas sus esfuerzos para realzar el establecimiento de un conservatorio mexicano. Varias circunstancias, ajenas de su voluntad, les impidieron ver logrados sus deseos; pero siempre es muy honorífico para ellos el haber trabajado en tal sentido.⁴¹

⁴⁰ Gerónimo Baqueiro Foster, *Historia de la música en México. III. La música en el periodo independiente*, México, SEP-INBA, 1964, p. 409.

⁴¹ *La Armonía*, 15 de noviembre de 1866.

Como bien apuntó Caballero en su arenga, la labor de los músicos anteriores a la fundación de la Sociedad Filarmónica figuraba como parte fundamental y necesaria para lograr sus propósitos. Una vez dicho la anterior, cabe recordar el programa curricular de la escuela del maestro José Antonio Gómez de 1839⁴² pues, siendo “la organización de los estudios músicos y de los conocimientos auxiliares, [que] en cierto sentido les son indispensables, dándoles unidad, la competente aptitud y una inteligente y experimentada dirección,”⁴³ a éste se asemejó el de la nueva institución. A saber, las materias impartidas en el Conservatorio de Música eran las siguientes:

- *Solfeo*: profesor presbítero Agustín Caballero.
- *Canto*: profesor Amadeo Michel.
- *Piano*: profesor Tomás León, auxiliar Julio Ituarte.
- *Instrumentos de arco*: profesor presbítero Agustín Caballero.
- *Instrumentos de viento*: profesor Cristóbal Reyes.
- *Armonía teórico-práctica*: profesor Felipe Larios.
- *Composición teórica*: profesor Aniceto Ortega.
- *Instrumentación y orquestación*: profesor presbítero Agustín Caballero.
- *Castellano*: profesor sustituto Luis Muñoz Ledo.
- *Francés*: profesor Antonio Balderas.
- *Italiano*: profesor Dr. José Ignacio Durán.
- *Historia antigua y moderna*: profesor Ramón Alcaraz.
- *Historia de la música y biografías de sus hombres célebres*: profesor Luis Muñoz Ledo.
- *Acústica y fonografía*: profesor Dr. Eduardo Liceaga.
- *Anatomía y fisiología e higiene de los aparatos de la voz y del oído*: profesor Gabino F. Bustamante.
- *Arqueología de la música*: profesor Ramón Rodríguez Arangoyti.
- *Estética e historia comparada de los progresos de las artes*: profesor Alfredo Bablot.⁴⁴

⁴² *vid. supra*, p. 16.

⁴³ *La Armonía*, 1º de noviembre de 1866.

⁴⁴ *Idem*.

El siguiente paso de la Sociedad fue lograr el reconocimiento del gobierno, de modo que el 18 de julio se hizo del conocimiento del ministro de Gobernación la instalación de la Sociedad Filarmónica Mexicana y del Ayuntamiento de la capital la fundación del Conservatorio, así como la apertura de sus clases. Escasos días después, el día 24, se recibió la contestación de “enterado con satisfacción.”⁴⁵

Ahora bien, desde el 15 de junio la sede de la Sociedad ya se ubicaba en el convento de la calle de Betlemitas,⁴⁶ donde también se encontraba la Academia Municipal de Música y Dibujo para señoritas, sostenida por el Ayuntamiento y bajo la dirección de la maestra María de la Luz Oropeza. Apenas recibida la contestación que reconocía tanto a la sociedad como a su escuela, se presentó una solicitud al gobierno para que se aprobase la incorporación de esta academia al Conservatorio, pues era de sumo interés a la Sociedad aglomerar en una sola institución educativa a los mejores profesores en el ramo artístico, así como a su alumnado y lograr un mutuo adelanto. El 28 de agosto les fue otorgada la aprobación y después de realizar los trámites necesarios, así como un examen de aprovechamiento para los alumnos de la academia que tuvo el lugar el 30 de diciembre, las actividades conjuntas comenzaron a partir de enero de 1867.⁴⁷

Con la apertura del Conservatorio y la incorporación de las dos instituciones, la Sociedad Filarmónica se vio ampliamente reforzada. Para finales de 1866 y principios de 1867 se contaba ya casi medio millar de socios. Como señaló Liceaga:

Un gran número de profesores muy distinguidos en todos los ramos de la música; los artistas de la orquesta del Teatro, que hacen de esta corporación una de las primeras en su género; la Banda Militar del señor Gavira; el señor Sawerthal con la Banda Austríaca, el Club Filarmónico Alemán; las señoritas y señores aficionados con todas sus notabilidades; los hombres más prominentes en las letras, en las ciencias, en las artes, por su posición social, etc.; un gran número de extranjeros; las personas cuyos nombres no pueden ir en México separados del arte musical, como José Antonio Gómez, Agustín Caballero, Cenobio Paniagua, la distinguida artista señora Peralta, y por último, el célebre abate Liszt, han venido a contar actualmente 192 socios protectores, 160 socios aficionados, 87 socios profesores y 26 socios literatos y un socio honorario, que hacen un total de 466.⁴⁸

⁴⁵ J. Romero, “Reseña histórica...” *op. cit.*, p. 26.

⁴⁶ *La Sociedad*, 20 de junio de 1866.

⁴⁷ J. Romero, “Reseña histórica...” *op. cit.*, p. 26.

⁴⁸ *La Armonía*, 15 de enero de 1867. Ver también, Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 714 y Orta Velázquez, *op. cit.*, p. 342-344.

La Sociedad Filarmónica siguió impulsando la enseñanza y difusión del arte musical y uno de los medios para hacerlo fue la organización de conciertos, como el que tuvo lugar el 7 de septiembre de 1866 en el Gran Teatro Nacional. Anunciado como primer gran concierto vocal e instrumental, contó con la participación de aficionados y del Orfeón del Club Alemán, formando un coro de 350 voces, orquesta, banda militar y doce pianos.⁴⁹ En lo que toca al programa, fue el siguiente:

Primera parte:

1. Obertura de Botessini dedicada a la orquesta de la ópera italiana de México.
2. Coro de la ópera *Il Giuramento*, cantado por 105 niñas, discípulas del Conservatorio.
3. Dúo de soprano y barítono de la ópera *Ione*, por los socios aficionados Sra. D^a. A. C. de F. y Sr. D. F.A.
4. Dúo de violín y piano de C. de Beriot, ejecutado por dos niños, alumnos de la Sociedad.
5. Coro alemán *Das Kirchlein*, cantado por los señores socios, miembros del Club Alemán de México.
6. Fantasía para piano, ejecutada por una señorita socia aficionada.
7. Final del primer acto de la ópera *La Vestal*, ejecutado por 345 señores y señoritas, miembros de la Sociedad, con acompañamiento de orquesta, banda militar, doce pianos tocados a cuatro manos.

Segunda parte:

1. Sinfonía inédita del maestro Beristáin.
2. Coro de la ópera *Giovana d'Arco*, cantado por más de cien alumnos.
3. Coro del *Rataplan* de la ópera *La forza del destino*, por dos señoritas y señores socios aficionados.
4. Coro alemán *Die jungen musikanten*, por los señores socios, miembros del Club Alemán.
5. Dúo de la ópera *Macbeth*, cantado por la señorita socia M. de J. C. y el señor socio D. J. M. G.
6. Obertura de la ópera *Nabucodonosor*, arreglada expresamente para este concierto para doce pianos por el Sr. D. F. Contreras, y ejecutado por seis señoras y seis señores miembros de la Sociedad.
7. Final del primer acto de *Macbeth* por los miembros de la Sociedad con acompañamiento de doce pianos a 48 manos.⁵⁰

Como puede apreciarse por el programa, el evento alcanzó grandes proporciones y fue por demás aplaudido: “A las ocho de la noche casi no se hallaba lugar en el interior

⁴⁹ E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 701.

⁵⁰ *La Sombra*, 7 de septiembre de 1866.

del teatro; patio, palcos, galerías, todo estaba ocupado por un gentío tan compacto como en los mejores días de la compañía lírica de Biacchi.”⁵¹ Sobra decir que las reseñas sobre el concierto fueron muy positivas y exaltaron la complejidad de las obras escogidas y su brillante ejecución, así como también reconocieron los avances de la Sociedad y su Conservatorio.⁵²

No cabe duda que uno de los grandes méritos y características de la Sociedad Filarmónica, así como de las anteriores a ésta, fue el haber surgido de la sociedad civil, promovida su creación por ciudadanos preocupados por el progreso musical en el país. No obstante, el carecer de protección oficial comenzó a pesar en las cuestiones financieras, especialmente con los gastos que generaba el Conservatorio.

Si bien la Comisión de Fondos de la Sociedad recaudaba las aportaciones mensuales de los socios protectores de \$2 por cada uno y también las ganancias obtenidas de los conciertos estaban destinadas a este fin, el dinero no alcanzaba. De tal manera, se resolvió buscar la ayuda del gobierno; y pese a topar con una negativa por parte del ministro de Gobernación José Salazar Ilarregui, se siguió intentando. Para fortuna de la Sociedad, poco tiempo después Salazar fue sucedido por Teodoro Martín, quien aceptó la solicitud en noviembre de 1866 y decretó que un tercio de las utilidades de la Lotería de la Enseñanza estuvieran destinadas a sufragar los gastos del Conservatorio.⁵³ Posteriormente, en 1868, con Benito Juárez en la presidencia, se decretó una subvención de \$2,400 anuales.⁵⁴ Esta ayuda pecuniaria fue significativa para el establecimiento.

Un logro más fue la publicación del boletín musical llamado *La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana*, que comenzó en noviembre de 1866. Esta publicación quincenal, además de incluir crónicas musicales, notas biográficas y comentarios sobre las reuniones de la Sociedad, también presentaba artículos de corte teórico, histórico, y científico. Este último aspecto interesó mucho al periódico, es decir, la relación entre la música y las ciencias, como matemáticas, física, química y biología, por lo que se le considera el precoz difusor de la corriente positivista en México.⁵⁵ Además, la gran variedad de artículos que contenía funcionaba muy bien, considerando

⁵¹ *La Sociedad*, 11 de septiembre de 1866.

⁵² *La Sociedad* 29 de septiembre de 1866.

⁵³ J. Romero, “Reseña histórica...” *op. cit.*, p. 25.

⁵⁴ O. Moreno Gamboa, *op. cit.*, p. 39 y E. Cosío Villegas, “Las letras y las artes” *op. cit.*, p. 884.

⁵⁵ O. Moreno Gamboa, *op. cit.*, p. 88. Ver también B. Zanolli Fabila, *op. cit.*, vol. I, p. 91.

la gran gama de sus suscriptores, entre los que había literatos, eruditos, médicos, abogados y, por supuesto, músicos.

A pesar de su corta existencia, pues dejó de publicarse a mediados de 1867, *La Armonía* es considerado el periódico musical más antiguo de México.⁵⁶ Por lo demás, resulta justo señalar que la Sociedad estaba cumpliendo con los propósitos que se había establecido. Del primer número se extrae el siguiente fragmento:

Pero aunque mucho se ha hecho en poquísimo tiempo, mucho hay aún que hacer para llegar al grandioso fin que se ha propuesto la Sociedad Filarmónica Mexicana [...] porque habiendo emprendido una obra humanitaria, tanto más fácil será su tarea cuantos más colaboradores tenga para ello; pero es preciso que se le conozca bien, en su personal, en sus estatutos, en sus tendencias, en sus actos, en sus proyectos de hacer progresar las ciencias músicas [*sic*] en México; de extender y volver familiares en todas las clases de la sociedad los conocimientos de aquel género que hasta hoy se ha encerrado en un pequeño círculo de iniciados; de poner en evidencia el genio de los mexicanos y sus brillantes disposiciones para las bellas artes, y muy principalmente para la música, a lo que parece contribuir muchísimo su temperamento, que les hará brillar y producir obras de primer orden.⁵⁷

Efectivamente, durante su primer año de vida, la Sociedad Filarmónica dio bastantes muestras de su compromiso artístico y social. Y de esta misma manera continuó con las acciones plausibles; sus conciertos contaron con arreglos colosales para doce pianos a 48 manos y coros de 350 voces; se organizaron el Orfeón Popular y el Orfeón del Águila Mexicana, para acercar la instrucción musical a los sectores más grandes y bajos de la sociedad mexicana, como los artesanos y obreros;⁵⁸ se impulsó la composición nacional a través de su ideología patriótica; se laboró en conjunto con distinguidas agrupaciones filarmónicas como la Orquesta de la ópera, la de Santa Cecilia y la Banda Municipal de México y se congregó a personas de distintas profesiones y nacionalidades a favor del cultivo musical en México. Todas estas actividades, aunadas a la publicación de su boletín y las clases en el Conservatorio, formaron por entonces parte del nuevo panorama artístico en la Ciudad de México.

⁵⁶ Las publicaciones musicales anteriores a *La Armonía* son repertorios de partituras y no específicamente periódicos dedicados a temas musicales. O. Moreno Gamboa, *op. cit.*, p. 85. Entre estos destaca *El Instructor Filarmónico* del maestro José Antonio Gómez y que data de 1842, como se vio en el primer capítulo. *vid. supra*, p. 16.

⁵⁷ *La Armonía*, 1° de noviembre de 1866.

⁵⁸ E. Cosío Villegas, *op. cit.*, p. 888. Ver también R. M. Campos, *op. cit.*, p. 173.

Ahora bien, basta con reflexionar un poco sobre los nombres de sus integrantes para que se entienda el alcance que tuvieron la Sociedad y el Conservatorio, pues el que encontremos a reconocidos literatos como Manuel Payno, Ignacio M. Altamirano, Justo Sierra y José T. Cuéllar, a médicos como Aniceto Ortega, Julio Clement, J. Ignacio Durán y Eduardo Liceaga, a músicos como Tomás León, Melesio Morales, Ángela Peralta y Julio Ituarte, a empresarios como Antonio Escalante, Ramón R. de Terreros y a políticos como Benito Juárez y Sebastián Lerdo de Tejada habla de su “trascendencia en los distintos ámbitos de la cultura mexicana.”⁵⁹

En adelante, ambos organismos continuaron experimentando grandes cambios. A finales de 1867 se concedió al Conservatorio el edificio de la antigua Universidad⁶⁰ y se le incluyó dentro de la *Ley Orgánica de Instrucción Pública*, que consideraba diferentes planteles educativos como un sistema de escuelas especiales para cada profesión. En 1869 cambió de nombre a Conservatorio de Música y de Declamación de la Sociedad Filarmónica Mexicana y años más tarde, en 1877 bajo el gobierno de Porfirio Díaz, se decidió nacionalizar la institución clausurando, obviamente, la Sociedad Filarmónica y poniendo bajo tutela del gobierno el ahora Conservatorio Nacional de Música.

Con todo lo anterior, podemos decir que el progreso musical ya había sido puesto en marcha y que, muy probablemente, todos estos méritos atribuidos sobre todo a la labor de la Sociedad Filarmónica no habrían sido posibles de no haber retomado el camino que las sociedades y academias de los maestros Elízaga, Gómez, Beristáin y, claro está, Caballero, emprendieron cual pioneros a principios de la centuria. Por esto mismo, la Sociedad Filarmónica y el Conservatorio pueden ser considerados como el punto culminante de la instrucción y difusión musical⁶¹ pues, lo cierto es que en el seno de ambas instituciones se generó la posibilidad, por primera vez, de recoger en un mismo centro a todos los artistas nacionales.

⁵⁹ B. Zanolli Fabila, *op. cit.*, vol. I, p. 80.

⁶⁰ Ubicado en las calles de Acequia y Universidad, actualmente Seminario y Moneda.

⁶¹ Sobre este hecho se ha generado una discusión dentro de la historiografía musical, pues autores como Mayer Serra consideran que ninguna de las sociedades e institutos del siglo XIX logró superar la supremacía del aficionado sobre el profesional en el ámbito musical, ni siquiera el Conservatorio de 1866 y que esto se logró sólo cuando éste fue nacionalizado en 1877. Otto Mayer Serra, *op. cit.*, p. 38. Por su lado, Moreno Gamboa señala que es injusto otorgar todos los frutos en materia musical a la Sociedad Filarmónica y al Conservatorio e incluso concede mayor importancia al proyecto de Elízaga. O. Moreno Gamboa, *op. cit.*, p. 32-33.

CONCLUSIONES

La natural predisposición artística del mexicano fue uno de los tantos temas que llamaron la atención de los extranjeros que llegaron a nuestro suelo durante el siglo XIX. Sin embargo, no se trataba de un aspecto desconocido entre la misma sociedad y fue por esto que el cultivo regular de ciertas artes se convirtió en una prioridad social e intelectual. No era solamente que éstas denotaran educación, cultura y buen gusto, sino que el pueblo que las practicara era considerado civilizado, adjetivo con el que solía describirse a las naciones europeas más admiradas de la época. En este sentido, las artes y de manera más específica la música, constituyeron un medio por el cual podía comunicarse la grandeza de México al mundo.

El estudio del caso particular del arte de Euterpe nos lleva forzosamente a hablar de dos ámbitos en los que tuvo cabida: el público y el privado. Mientras que en este último contaba ya con la tradición colonial que le respaldaba, en las afueras del salón musical no había otro lugar más que la iglesia y, con mucha reserva, el teatro donde pudiera alojarse. A pesar de lo cual, desde las primeras décadas del siglo decimonónico, tanto la instrucción como la práctica musical pública lograron desarrollarse a través de innumerables esfuerzos de músicos y melómanos, así mexicanos como extranjeros. En conjunto, todos lucharon por el progreso musical en México y atestiguaron el talento que pululaba en nuestro fértil suelo.

Por su parte, la instrucción pública tuvo un papel fundamental dentro del panorama artístico de la Ciudad de México al dirigir sus alcances a la profesionalización del quehacer musical. Si bien este propósito requirió de un largo proceso para verse cumplido, los primeros pasos los dieron los músicos que fundaron sus escuelas y sociedades a principios de la centuria, músicos que combatieron el rezago del arte musical al verse liberado del seno religioso, músicos que, al mismo tiempo, se formaron bajo el resguardo de la capilla musical. También cabe recordar que, además de la extraordinaria labor de los maestros mexicanos, contribuyeron a este impulso las acciones emprendidas por los músicos foráneos que llegaron a la capital y la adoptaron como su propio medio de cultivo artístico. De esa manera, surgieron establecimientos como la academia del italiano Antonio Barilli y la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, fundada por el francés Charles Laugier.

Ahora bien, de manera más habitual encontramos menciones de artistas españoles, italianos, ingleses y austriacos, entre otros, cuando se habla de los espacios de la práctica musical pública pues, tanto en la ópera como en el concierto dominaron las compañías y solistas extranjeros. Lo cierto es que, si bien la inmersión del músico mexicano en el campo de la instrucción fue inmediata, en el caso de la práctica se dio paulatinamente. Aun cuando su participación en los recitales y funciones realizados por estos artistas internacionales fue cada vez más solicitada y aplaudida, vemos con poca frecuencia y periodicidad que los llevara a cabo por su cuenta. No obstante, no cabe duda que la llegada de los músicos extranjeros ayudó a enriquecer la vida artística de la Ciudad de México en una época en la que los mexicanos tenían poca movilidad para hacerlo y, de manera más directa, guiaron e influyeron en las acciones que llevaron a los mexicanos a impulsar el cultivo musical.

Por otro lado, hemos observado que, aunque el gobierno parecía no proteger las iniciativas musicales, en varias ocasiones brindó apoyo cuando éste era requerido. Si bien hubo regímenes que cooperaron más que otros con academias, sociedades, óperas o conciertos, algunas veces sus aportaciones llegaron a decidir el futuro de estas empresas y, en otras, la situación política y económica del país no permitió que la ayuda fraguara. Al mismo tiempo y como ya lo hemos hecho notar, la ayuda que pareció estar constantemente atenta a las necesidades artísticas fue la de la élite política, la cual contribuyó y participó numerosas veces como socios, organizadores, intermediarios, prestamistas o donadores. Aun así, puede decirse que la gran mayoría de estos esfuerzos se lograron gracias a la iniciativa civil, por lo que sus logros son por demás notables.

En lo referente a la producción musical mexicana de este periodo, resulta necesario anotar que fue por demás prolifera. Esto se verifica en tanto hablamos de música de salón, es decir, para piano, de baile y tertulia, además de la música religiosa, géneros en los que también se destacaron varios de los maestros mexicanos que mencionamos como Mariano Elízaga, Joaquín Beristaín, Agustín Caballero, José Antonio Gómez, Cenobio Paniagua, Melesio Morales, Tomás León, Aniceto Ortega, entre otros. Estas formas tuvieron cabida esencialmente en los espacios privados, mientras que, como observamos, la composición se hizo más difícil para los públicos. Es por esto que en nuestro recorrido encontramos pocas óperas mexicanas y una gran ausencia de sinfonías, conciertos o cualquier pieza pensada para ser escuchada en los grandes escenarios.

Así mismo, otro punto importante a destacar es la incorporación de la mujer en la escena musical pública, debido a que el espacio privado era el único medio en el que tenía permitido desplegar sus dotes artísticas. Afortunadamente, a lo largo de la primera mitad del siglo XIX la encontramos con mayor frecuencia en este ambiente y no solamente como parte de alguna junta organizadora de funciones de beneficencia, sino también inscrita en academias y participando en conciertos y óperas. Señoritas como la Cosío, la Mosqueira y la Barrueta, sin mencionar la magnífica excepción que fue Ángela Peralta, fueron abriéndose camino donde sólo los hombres habían pasado. Aun así, esta paulatina incursión distaba mucho de ser incluyente, pues la vida pública no era bien vista para una mujer, aun en el terreno del arte.

Sin embargo, todas estas situaciones experimentaron un cambio, quizá imperceptible al principio, pero determinante al final, con el establecimiento de la tercera sociedad filarmónica mexicana en 1866 y su conservatorio. Con ambas instituciones, la instrucción y la práctica pública quedaron aseguradas pues, ciertamente, el camino que siguieron condujo al progreso del arte musical. Entre otras cosas, se logró establecer una escuela que enseñara esta disciplina en todos sus ramos y, sobre todo, que ennobleciera y elevara la profesión al nivel de otras consideradas socialmente útiles, además de poner su estudio al alcance de hombres y mujeres de todas las clases sociales al constituirse libre y gratuita.

Otros resultados palpables de este impulso fueron la difusión de los conocimientos y el buen gusto musical, así como el apoyo que sociedad y conservatorio brindaron a los interesados en su cultivo: profesores, compositores, intérpretes, ejecutantes, aficionados y entusiastas. Con esto, se reunieron en un solo frente todos los amantes de la música y sus progresos, dotándolos de la identidad que buscaron de manera segregada por medio siglo. En este sentido, así como lo militantes de cada espacio, también los dos ámbitos del cultivo musical, el público y el privado, encontraron cabida en estas instituciones, conviviendo de manera más directa. Mientras que la Sociedad Filarmónica y el Conservatorio nacieron del interés por hacer accesible la instrucción y la práctica pública de este arte, los espacios privados como las tertulias hicieron posible su ideología y creación.

Como nota final, cabe señalar que esta tesis representa un esfuerzo por desentrañar el progreso del cultivo musical público y mostrar los aspectos más sobresalientes de sus espacios de instrucción y práctica. A través de la prensa decimonónica, testimonios de

contemporáneos, literatura de viaje y bibliografía especializada se da un acercamiento tanto a los programas musicales, intérpretes y músicos como a otras prácticas de carácter cultural intrínsecamente relacionadas al arte de Euterpe que develan un aspecto poco conocido del ambiente musical de la Ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX.

En este sentido, el presente trabajo pretende dar pie a que futuras investigaciones continúen indagando sobre el quehacer musical de esta centuria pues aún quedan muchos aspectos que abordar. De la misma manera, esperamos que se tomen en cuenta un par de cuestiones que a lo largo de esta tesis quisimos remarcar. En primer lugar, el enfoque de la división en los ámbitos público y privado, pues constituye una herramienta útil que permite profundizar en la complejidad del tema. No obstante, debe anotarse que la línea divisoria que marca es flexible pues tanto como compositores, ejecutantes, aficionados y composiciones musicales pueden ser encontrados en los dos terrenos.

En segundo, la idea de que la primera mitad del siglo decimonónico se configuró como un momento de cambios y continuidades con respecto a sus antecedentes coloniales, pero también como un momento de transición hacia la segunda mitad de la centuria, en la que florecieron las distintas formas musicales y se establecieron otros espacios de cultivo muy importantes, como las salas de concierto. Todo, gracias a la lucha que los músicos pioneros entablaron en las primeras décadas del siglo por amor al arte.

FUENTES

Hemerografía

Diario de Avisos, 1859.

Diario del Gobierno, 1839.

Diario del Gobierno de la República Mexicana, 1839, 1840, 1842, 1844.

Diario Oficial del Supremo Gobierno, 1859, 1860.

El Águila Mexicana, 1824, 1826, 1827.

El Monitor Constitucional, 1845.

El Monitor Republicano, 1849, 1850, 1861, 1863.

El Omnibús, 1854, 1856.

El Pájaro Verde, 1864.

El Republicano, 1846, 1856.

El Siglo Diez y Nueve, 1842, 1843, 1844, 1848, 1849, 1850, 1851, 1852, 1853, 1854, 1855,
1856, 1861, 1862.

El Sol, 1825, 1826, 1827.

El tío Nonilla, 1849.

El Universal, 1849, 1851, 1852, 1853, 1854.

Gazeta de México, 1792.

La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana, 1866, 1867.

La Hesperia, 1840.

La Orquesta, 1865, 1866.

La Sociedad, 1858, 1859, 1860, 1863, 1864, 1865, 1866.

La Sombra, 1866.

Semanario artístico para la educación y progreso de los artesanos, 1844.

Testimonios de la época

A sketch of the customs and society of Mexico in a series of familiar letters; and a journal of travels in the interior, during the years 1824, 1825, 1826. London, Longman and Co., 1828, 242 pp.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. “Melesio Morales, (estudio biográfico)” en *Obras Completas. XIV. Escritos de literatura y arte*, t. III, selección y notas de José Luis Martínez, México, CONACULTA, 2011, 89-124 pp.

BEULLOCH, William. *Le Mexique en 1823, ou relation d'un voyage dans La Nouvelle-Espagne*, t. I, París, Alexis-Eymery Libraire, 1824, 564 pp.

BECHER, Carl C. *Cartas sobre México. La república mexicana durante los años decisivos de 1832 y 1833*, trad. notas y pról. de Juan A. Ortega y Medina, México, UNAM, 1959, 236 pp.

CALDERÓN de la Barca, Marquesa de. *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, 6ª ed., trad. y pról. de Felipe Teixidor, México, Porrúa, 1981, (Sepan Cuantos...No. 74), 426 pp.

ELÍZAGA, Mariano. *Elementos de música, ordenados*. México, Imprenta del Supremo Gobierno, en Palacio, 1823, [s. p.]

EGGERS, Henrik. *Memorias de México*, trad. de Erik Hojberg, México, Porrúa, 2005, 258 pp.

FOSSEY, Mathieu de. *Viaje a México*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1844, 363 pp.

GARCÍA Cubas, Antonio. *El libro de mis recuerdos*, México, Imprenta de Arturo García Cubas, 1904, 635 pp.

LATROBE, Charles Joseph. *The Rambler in Mexico. 1834*. New York, Harper & Brothers, 1836, 228 pp.

- LICEAGA, Eduardo. *Mis recuerdos de otros tiempos. Obra Póstuma*, México, arreglo preliminar y notas de Francisco Fernández del Castillo, Talleres Gráficos de la Nación, 1949, 276 pp.
- LÖWENSTERN, Isidore. *Le Mexique: souvenirs d'un voyageur*, Paris, A. Bertrand, Libraire-Editeur, 1843, 434.
- LYON, George F. *Residencia en México, 1826. Diario de una gira con estancia en la República de México*, trad. y pról. de María Luisa Herrera Casasús, México, FCE, 1984, 298 pp.
- MASON, Reginald H. *Pictures of life in Mexico*, vol. 2, London, Smith, Elder and Co., 1852, 288 pp.
- MAYER, Brantz. *México: lo que fue y lo que es*, trad. De Francisco A. Delpiane, pról. y notas de Juan A. Ortega y Medina, trad. México, FCE, 1953, 519 pp.
- MORALES, Melesio. *Mi libro verde de apuntes e impresiones*, introducción de Karl Bellinghausen, México, CONACULTA, 1999, XLIX + 230 p.
- PAYNO, Manuel. *Obras Completas. III. Crónicas de Teatro, Crónica Nacional*, pról. de José Antonio Alcaraz, comp., presentación y notas de Boris Rosen Jélomer, México, CONACULTA, 1997, 292 pp.
- PRIETO, Guillermo. *Obras completas. II. Cuadros de costumbres I*, pról. de Carlos Monsiváis, comp., presentación y notas de Boris Rosen Jélomer, México, CONACULTA, 1993, 618 pp.
- RIVERA Cambas, Manuel. *México pintoresco, artístico y monumental*, tomo II, México, Imprenta de la Reforma, 1882, 534 pp.
- ROBERTSON, William P. *A visit to Mexico by the West India Islands, Yucatan and United States*, vol. 2, London, Publicado por el autor, 1853, 478 pp.
- SARTORIUS, Carl Christian. *México hacia 1850*, estudio preliminar, revisión y notas de Brígida von Mentz, México, CONACULTA, 1990, 327 pp.
- THOMPSON. Waddy. *Recollections of Mexico*, New York & London, Wiley and Putman, 1846, 304 pp.

Bibliografía Secundaria

- AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario. “La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1826-1860.” México, 2011. Tesis UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 445 pp.
- BAQUEIRO Foster, Gerónimo. *Historia de la Música en México. III. La música en el periodo independiente*, México, SEP-INBA, 1964, 601 pp.
- BARRIGA Monroy, Martha Lucía. “La educación musical durante la Colonia en los virreinos de Nueva Granada, Nueva España y Río de la Plata” en *El Artista*, núm. 3, noviembre 2006, 6-23 pp. Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/874/87400302.pdf>
- BIVIÁN Carmona, Ingrid. “El ruiseñor mexicano: la ópera en México durante la segunda mitad del siglo XIX a través de la vida de Ángela Peralta Castera,” México, 2014. Tesis UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 320 pp.
- CAMPOS, Rubén M. *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, SEP, Talleres Gráficos de la Nación, 1928, 351 pp.
- COSÍO Villegas, Emma. “Las letras y las artes” en *Historia de Moderna de México. La República Restaurada, La vida social*, México/Buenos Aires, Editorial Hermes, 1974, 743-908 pp.
- CARMONA, Gloria. *La Música de México. I. Historia 3. Periodo de la Independencia hasta la Revolución (1810 a 1910)*, México, UNAM-IIE, 1984, 211 pp.
- ENRÍQUEZ Rubio, Lucero, “Encrucijada de tradiciones, géneros y enunciados a modo: unos contrafactos del siglo XIX del Archivo de Música de la Catedral de México” en Enríquez Rubio, Lucero, coord. *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia*, vol. I, México, UNAM, IIE, 2014, 99-122 pp.
- ESTRADA, Jesús. *Música y músicos de la época virreinal*, pról., revisión y notas de Andrés Lira, México, SEP, 1973, 165 pp.

- HAMMEKEN, Luis de Pablo. "La república de la música: prácticas, códigos e identidades en torno al mundo de la ópera en la Ciudad de México, 1840-1870," México, 2014. Tesis, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 223 pp.
- _____. "Ópera y política en el México decimonónico: el caso de Almicare Roncari," en *Secuencia*, número 97, (enero- abril, 2017), pp. 140-169.
- LAZOS, John. "José Antonio Gómez de Olguín y su gran proyecto educativo-musical durante la primera parte del México independiente" en Arturo Camacho, coord. *Enseñanza y ejercicio de la música en México*, México, CIESAS, El Colegio de Jalisco, Universidad de Guadalajara, 2013, 197-246 pp.
- LÓPEZ Marín, Javier. "La enseñanza musical en la Catedral de México durante el periodo virreinal" en *Música y educación*, núm. 76, año XXI, 4 de diciembre del 2008, 8-19 pp.
- MARÍA y Campos, Armando de. *Teatro del Nuevo México: recuerdos y olvidos*, comp. Beatriz San Martín de María y Campos, edición y diseño de Edgar Ceballos, México, Escenología, 1999, 655 pp.
- MAYER Serra, Otto. *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, FCE, 1941, 196 pp.
- MIRANDA, Ricardo. "¡A tocar, señoritas!" en Ricardo Miranda, comp., *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*, México, FCE, Universidad Veracruzana, 2001, 91-136 pp.
- _____ y Aurelio Tello, coord. *La música en los siglos XIX y XX, tomo IV*, México, CONACULTA, 2013, Colección El patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010), 599 pp.
- _____. "Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)" en *Heterofonía*, vol., XXX, núm. 116-117, (enero-diciembre), 39-50 pp.
- MONCADA García, Francisco. *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*, México, Ediciones Framong, 1996, 291 pp.
- MORENO Gamboa, Olivia. *Una cultura en movimiento. La prensa musical de la Ciudad de México (1860-1910)*, México, INAH- UNAM, 2009, 148 pp.

- OLAVARRÍA y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México: 1538-1911*, t. I, 3ª ed., pról. de Salvador Novo, México, Porrúa, 1961, 727 pp.
- ORTA Velázquez, Guillermo. *Breve historia de la música en México*, México, IPN, 1996, 495 pp.
- PAREYÓN, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Jalisco, Universidad Panamericana, 2007, 2 vols.
- ROMERO, Jesús. *Chopin en México*, México, UNAM, 1950, 83 pp.
- _____. *José Mariano Elízaga*, México, Edición del Palacio de Bellas Artes, 1934, 156 pp.
- _____. “Reseña histórica de la fundación del Conservatorio Nacional de Música” en *Heterofonía*, número 93, año XIX, (abril-junio 1986), 7-31 pp.
- SALDÍVAR, Gabriel. *Historia de la música en México*, México, SEP, 1934, 324 pp.
- SOSA, Francisco. *Biografías de mexicanos distinguidos*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1884, 1115 pp.
- SOSA, José Octavio. “La crítica de ópera en la primera década del México independiente” en *Pro Ópera*, número 2, año XX, (Marzo-Abril, 2012), 42-47 pp.
- _____. “La ópera en México, 1841-1843” en *Pro Ópera*, número 6, año XIX, (Noviembre- Diciembre, 2011), p. 42-44 pp.
- _____. *La ópera en México de la independencia al inicio de la revolución, (1821-1910)*, México, CONACULTA, INBAL, 2010, 453 pp.
- SUÁREZ de la Torre, Laura, coord. *Los papeles para Euterpe. La Música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, CONACYT, 2014, 490 pp.
- ZANOLLI Fabila, Betty. “La profesionalización de la enseñanza musical en México: el Conservatorio Nacional de Música (1866-1996),” México, 1997. Tesis UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2 vols.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	i
CAPÍTULO I. LA INSTRUCCIÓN MUSICAL	1
I.1 Las primeras sociedades y academias: 1824-1839	3
La Sociedad Filarmónica y la Academia de Mariano Elízaga	3
La Academia de Música de México de Joaquín Beristáin y Agustín Caballero.....	10
La Gran Sociedad Filarmónica y el Conservatorio de José Antonio Gómez	15
I.2 Sociedades y academias de mediados del siglo: 1852-1859.....	18
Academia de música y canto de Antonio Barilli	19
Academia de Armonía y Composición de Cenobio Paniagua.....	20
La Sociedad de Santa Cecilia	21
Academia de música de Teodoro Iturria	22
CAPÍTULO II. LA PRÁCTICA MUSICAL	25
II.1 Arriba el telón: la ópera	25
Del castellano al idioma original	29
El monopolio operístico: predilección italiana.....	35
Composiciones nacionales	53
CAPÍTULO III. PRÁCTICA MUSICAL	64
III. 1 Se afina en <i>la</i> : el concierto	64
Conciertos organizados por mexicanos	67
Concertistas extranjeros y la intervención de los mexicanos	77
CAPÍTULO IV. EL RESULTADO DE LOS ESFUERZOS	99
IV.1 La Sociedad Filarmónica Mexicana y el Conservatorio de Música: 1866	99
Las tertulias musicales de Tomás León	99
La ópera <i>Ildegonda</i> y el Club Filarmónico	101
La Sociedad Filarmónica Mexicana y el Conservatorio de Música.....	104
CONCLUSIONES	117
FUENTES	121