



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

CRÍTICA MUSICAL EN MÉXICO, 1892.

TESIS
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN MÚSICA (MUSICOLOGÍA)

PRESENTA
ARMANDO GÓMEZ RIVAS

TUTOR PRINCIPAL
Dr. RICARDO MIRANDA PÉREZ
Facultad de Música y Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical Carlos Chávez

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
Dra. MARÍA DE LOS ÁNGELES CHAPA BEZANILLA
Instituto de Investigaciones Bibliográficas
Dr. GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ
Facultad de Música

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO 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

Hago de mi propiedad la filosofía del compositor norteamericano Charles Ives para decir con certeza que, no escribí una tesis doctoral por el hecho de obtener un grado académico; tampoco por dinero. Simplemente limpié la casa. A la distancia, no pretendí otra cosa que disfrutar con total entrega y pasión los momentos de reflexión que acompañaron esta labor.

Agradezco a Carolina por ayudarme de forma incondicional, amorosa y continua con este inmenso trabajo. Tus observaciones inundan, con gentileza, largos pasajes de este texto. Gracias por traducir la narrativa de la vida cotidiana en una obra de arte.

Mi más sincera gratitud y reconocimiento a la agudeza crítica de Ricardo Miranda. Mil gracias por la lectura del manuscrito de esta investigación; por encaminarme al diálogo con recomendaciones propias de una visión única de la musicología mexicana; y más, por tu entrañable amistad.

Las sugerencias críticas de Alejandro Barceló, lector voraz de ideales alucinantes, me permitieron, aún en tiempos difíciles, detenerme en pasajes discordantes.

A los doctores María de los Ángeles Chapa Bezanilla, Gustavo Martín Márquez, Olivia Moreno Gamboa y Antonio Saborit, agradezco su lectura y aportaciones a este documento; sus propios trabajos en torno a la crítica, a la cultura decimonónica mexicana y a la creación de un ambiente musical nacional, siempre me han parecido invaluable y sin duda enriquecen la investigación.

Al espíritu más libre de la musicología histórica que acaso ahora, empiezo a reconocer.

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

ÍNDICE

Usted está aquí...	9
Prólogo	13
¿Quién no ha citado a Olavarría	17
Una ficción conciliada	43
El <i>atrezzo</i> de cristal. Opereta y zarzuela en las publicaciones periódicas	63
Adoración en el Crepúsculo. La Sociedad Anónima de Conciertos	91
¿Cómo preguntar en el vacío sin tener apuntador? Ópera: tradición y gusto en la crítica musical	139
Conclusiones	169
Desde el pasadizo del espectador. Postludio	179
Bibliografía	189
Hemerografía	194
Anexo 1 Obras estrenadas en el primer trimestre de 1892	229
Anexo 2 Breve apunte biográfico sobre colaboradores en la Sociedad Anónima de Conciertos	231
Anexo 3 Principales críticos y cronistas activos en la Ciudad de México en 1892 y apunte biográfico	235

USTED ESTÁ AQUÍ...

La investigación que se presenta a continuación se encarga de analizar la crítica musical. Para este fin, se propone una teorización que deja en claro qué se entiende por *crítica* de manera objetiva. Bajo esta categorización se construyen significados que acercan un producto artístico para ser utilizado como parte de una representación; sin duda, tiene una finalidad didáctica. La venta del espectáculo, por otra parte, requiere publicidad; una oferta delimitada por la aceptación social. El resultado es siempre una paradoja que debe resolver el lector: producto-consumo, sonido-metáfora, significado-grupo social. En el caso más interesante, la propuesta imaginativa lleva a la *crítica poética*: un espacio en donde prevalece la metáfora como recurso para la traducción de la música instrumental. El ejercicio queda en el oyente, pues crea un universo simbólico, una descripción técnica o la combinación de ambas. La resolución de ese equilibrio —técnico y extramusical— se puede reducir al manual propuesto por el escritor Juan José Arreola:

El error está en decidirse. No le diga usted ni sí ni no. Empuñe resueltamente los dos extremos del dilema como las varas de una carretilla y empuje sin más con ella hacia el abismo [...] Recuerde que la cuerda es floja y que usted irá por la vida ya para siempre en monociclo.

La rueda de este vehículo intelectual puede ser una pieza de queso parmesano o la imagen de la luna sobre el agua, según temperamento.¹

Para entrar en materia se debe considerar que la música clásica, la ópera, la zarzuela o cualquier otro género, son productos de consumo. Si usted está leyendo este texto, puede optar por dos opciones para andar el camino. Primero, una lectura lineal o tradicional que intenta musicalizar la historia cultural de

¹ Juan José Arreola. “La Disyuntiva”, *Palindroma*, México, Joaquín Mortíz, 1976, p. 63.

un periodo peculiar desde la creación de significados; nada más que eso, una tentativa profunda y metódica. Se puede reflexionar en cada capítulo como una crítica independiente que da sentido a la música que sonó en México durante 1892. Después, música y narrativa son dos idiomas con sus reglas de operación definidas. Lo anterior, en el entendido que las palabras toman el lugar de los sonidos y su significado es trascendental. El ritmo y la sonoridad de las palabras están lejos de ser fortuitos. La construcción de significados, que es la esencia misma del género, se bosqueja en la confrontación con algo conocido y generalmente, llevado al grado de perfección. El crítico es el intermediario; el arquitecto de esta idealización de la música.

Para aquel que se inicia en el tema, es recomendable tomar un atajo. La lectura se puede iniciar desde la segunda sección de las *Conclusiones*, extender la consideración al Anexo 3, seguir a la sección del *Postludio* y continuar con los tres diferentes escenarios que se proponen: zarzuela, conciertos sinfónicos y ópera. Una vez resuelto ese camino, se puede proceder a la teorización (ver Mapa de Sitio). Si la organización pareciera extraordinaria, el objetivo inicial es que usted obtenga una imagen general de los artífices de la publicidad: los críticos. De forma similar, el vistazo al *Postludio*, antes de entrar a la aplicación práctica, le permitirá integrar toda la cadena. El elemento trascendental es la recepción.

En tanto recurso didáctico, la crítica unifica el discurso a través de la metáfora. La advertencia más importante es que el público imagina cualquier cantidad de situaciones, escenarios, imágenes o ideas para dar sentido a la experiencia estética de escuchar música. Al adentrarse a la extensa oferta de actividades que involucran la música, se debe tener en cuenta que existieron propuestas diversas y no sólo espectáculos cultos. La crítica tenía, por consiguiente, la función de crear una red social. Pero al escribir sobre música, las metáforas aceptadas parten de lo familiar; desde la perspectiva social del crítico. La utilización de un código de transgresión que tiene su origen en la ópera y la visión aristocracia del arte son puntos clave para la decodificación del mensaje; sin embargo, se ocupa de cualquier clase de representación, no sólo

música clásica. El escenario de la crítica musical en México se entenderá, desde esta postura, como la configuración de un modelo estético operístico y de forma específica, anclado en el virtuosismo.

0	Prólogo
1	Conclusiones (segunda parte)
2	Anexo 3
3	Desde el pasadizo del espectador. Postludio.
4	El <i>atrezzo</i> de cristal. Opereta y Zarzuela en las publicaciones periódicas.
5	Adoración en el Crepúsculo. La Sociedad Anónima de Conciertos.
6	¿Cómo preguntar en el vacío sin tener apuntador? Ópera: tradición y gusto en la crítica musical.
7	Una ficción conciliada
8	Conclusiones (primera parte)

Mapa de sitio para una lectura alterna del texto.

Pero debe quedar claro que, si bien se registraron en los diarios de forma regular, los espectáculos populares jamás tuvieron una sofisticación o profundidad narrativa semejante; en este sentido, están reducidos a componentes sociales de poca relevancia y están distantes de una estructuración crítica compleja. La distancia entre ambas resulta contundente. De forma particular las expresiones circenses y las funciones de *revista*, con libretos de poca calidad, tienen una consideración más cercana a la mercadotecnia o, a la exhibición patriótica. La aplicación práctica en tres escenarios no desestima los espectáculos populares o la música de cámara; sólo es el sistema comparativo

que generó la crítica decimonónica en México para este periodo particular. Además, se debe enfatizar que la música de élite resultaba más interesante para la crítica. Esto no sólo es una barrera real para el diálogo entre géneros, también es la clara delimitación del repertorio aceptado como canónico.

Mencionado lo anterior, la utilización de un mecanismo teórico y la posibilidad de múltiples lecturas del texto, equivale a un dispositivo de protección metafórico. Al tomar la decisión de girar sobre una sola llanta, usted resolverá la dicotomía entre objeto musical y traducción narrativa.

PRÓLOGO

En el largometraje *Lost in Translation* (2003), Sofía Coppola expone un cuadro de la crítica singular y fantástico. Bob Harris (Bill Murray), un actor en clara decadencia, acepta un contrato para filmar comerciales de whisky en Japón. Al iniciar su labor en el foro, el director Yutaka Tadokoro advierte a la traductora que el significado de sus palabras “es muy importante; trascendental”. Ella asiente. Después de esta formalidad, propia de una cultura detallista, el director especifica las instrucciones: —*Señor Bob-san. Usted está tranquilo en su estudio. En la mesa se encuentra una botella de whisky; no cualquier bebida: whisky Suntory. Me entiende, ¿verdad? Por favor, mire lentamente a la cámara; con sentimiento sincero y ternura. Usted está en una reunión con viejos amigos; igual que Boggie les dice a sus chicos, en la película Casablanca, ¡salud!, es tiempo de Suntory...*

En la disertación que se presenta a continuación se encuentran gran parte de los elementos expuestos arriba: producto, publicidad, idealización, consumo. De inicio, 1892 se debe entender como un año exclusivo en la construcción de México. Un escenario que muestra la celebración del Cuarto Centenario de la llegada de Cristóbal Colón a tierras americanas; pero en ese momento, festejada por una nación en busca del reconocimiento de independencia y progreso. Una imagen de consumo. En el plano musical se contraponen ópera italiana, opereta francesa, zarzuela —o su adaptación local a ‘revista’— y música sinfónica. Una propuesta que generó desacuerdos entre tradición e innovación. En otras palabras, la confrontación de música representativa y repertorio instrumental. Incluso, en el género predilecto de la aristocracia —la ópera— México estuvo en posición de llevar el tópico del linaje a una lectura peculiar que tuvo un impacto inmediato en el público. Un acto único que confrontó historia e interpretación.

La presente investigación está dirigida, en pocas palabras, a la interpretación de la crítica musical en 1892. La materia prima son los registros

periodísticos de la Ciudad de México. Un polvo fino que habita el espacio de los sonidos, aunque en ocasiones se aleja de la música misma. Sin duda, el objeto de estudio trata un periodo restringido, pero está motivado por la realización de una observación controlada. Al final, pretende rellenar secciones de un molde delimitado por el tiempo con capas de información que fueron omitidas, transformadas o en ocasiones, adaptadas. Pero, ¿en qué se relaciona con el argumento propuesto por Coppola? El diálogo descrito antes, como puede intuir el lector, se desarrolla en idioma japonés; de hecho, japonés formal. Yutaka Tadokoro ha dirigido la mirada a Bob Harris mientras puntualiza cada acción verbalmente. Harris, aunque no deja de observarlo, espera la traducción para comprender el papel que debe asumir. La traductora piensa un instante y simplemente dice: —*El director quiere que gire y mire a la cámara, ¿O.K.?* El tiempo de la instrucción y la cantidad de palabras que se dan entre enunciación y traducción no corresponden en lo absoluto.

Bob Harris pregunta sorprendido: —*¿Eso fue todo lo que dijo?* La escena se extiende unos minutos más con frecuentes interrupciones, interpretaciones parciales, decisiones arbitrarias de traducción y omisión de información. En el momento más dramático, Tadokoro suplica — *¡Por Dios! ¡le estoy rogando emoción!* En un japonés básico, como un padre que habla a su hijo, le dice: —*No trate de engañarme. No pretenda que me entiende. ¿Acaso entiende lo que hacemos aquí? Suntory es muy exclusivo. El sonido de las palabras es importante. Es una bebida muy cara. La marca número uno en Japón. Ahora, hágalo de nuevo, tiene que sentir que la bebida es exclusiva, ¿O.K.? No es un whisky cualquiera.* La desesperación de ambas partes es notable. En el transcurso de la película, la imagen captada en la sesión recorre diferentes zonas de la ciudad transformada en publicidad. La efectividad es contundente. El público elabora sus propias interpretaciones; es decir, genera significados a partir de una traducción —re-interpretada— que se transforma en realidad.

El resultado de toda la secuencia, en esencia, es la traducción de un concepto abstracto a partir de metáforas y comparaciones. Lo que resulta

fantástico es cómo dos idiomas se adaptan por un intermediario que, en apariencia, tiene ‘cierto’ dominio de ambos. De forma incomprensible, el resultado ha sido una fotografía que muestra la visión occidentalizada del héroe de las películas de acción; un cliché de James Bond. Este mismo fenómeno, en toda su complejidad, es el que se profundiza en este trabajo: la traducción — incluso transgresión— de una propuesta artística y la generación de un nuevo espacio con su propia narrativa. Como un hábito romántico asociado a la recepción se entiende que, en conjunto, la audición poética y la invención de ideas extramusicales son esenciales para la crítica. A lo largo de la investigación se busca comprender cómo la crítica —y por extensión el público de la época— entendía el discurso musical como un elemento de construcción social.

Por esta razón y para dar coherencia lógica a la disertación, se desarrolla una teoría que permite adentrarse en el significado de la música a partir de su transformación en metáforas. La generación de narrativas acompaña de forma inseparable al acto musical del siglo XIX. En la propuesta que sigue se exponen tres escenarios: zarzuela, música sinfónica y ópera. Y también se determinan tres temporadas —una para cada género— que fueron trabajadas como unidades independientes. La elección responde a una cronología relacionada con el calendario de inicio de las agrupaciones artísticas; aunque se debe enfatizar que la justificación es metodológica. Por consiguiente, lejos de ser arbitraria, la organización considera la confrontación de públicos, críticos, repertorios y compañías. Esta posición persigue la delimitación del *gusto musical* y el entendimiento del concepto de modernidad. Por supuesto, un ciclo de presentaciones con este criterio resultaría imaginario en el desarrollo de las actividades de cualquier año. En otras palabras, se llegaron a representar de forma simultánea funciones de zarzuela y ópera; de ópera y música instrumental; de opereta y revista, etcétera. No existió tal cosa como temporada de invierno, temporada de primavera o cualquier denominación similar. Lo más aproximado fue la época de Semana Mayor, con la interrupción de las actividades musicales en los teatros de la Ciudad de México.

En todo el trayecto, al igual que sucede en *Lost in translation*, el resultado que se busca es la traducción e interpretación para llegar a una imagen o una narrativa. Un producto que, por un lado, defina algunas de las tendencias en la crítica musical, asocie a los críticos partidarios de un proyecto de nación —a partir de la cultura musical— y por otra parte, que aporte una visión alterna a la historiografía musical de ese instante particular. La teorización, finalmente, se antoja como una revisión dramática a las ‘autoridades’ que han sido citadas de forma incisiva bajo el adjetivo de ‘críticos’. En ningún momento se trata de recriminar procedimientos previos basados en la acotación social y que omiten la música como punto de partida. Por el contrario, la investigación plantea lineamientos más objetivos para valorar la crítica musical fundamentada en la obra de arte y dirigida a un público hegemónico.

¿QUIÉN NO HA CITADO A OLAVARRÍA?

Enrique de Olavarría y Ferrari (1844-1918) concluyó su *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911)* en 1895. Se trata de un registro sistemático de las presentaciones artísticas en los escenarios mexicanos que se publicó en el diario *El Nacional*. Respecto a una revisión crítica del texto es posible destacar dos puntos. Primero, la obra está estructurada, en su mayor parte, con artículos publicados en la prensa; esto es críticas, crónicas y reseñas que alcanzaron una segunda edición en la obra de Olavarría. Es decir, se trató de la transcripción o adaptación de fragmentos periodísticos que después tomaron la forma de libro. La selección de los artículos se expone cronológicamente y con una organización que favorece la agrupación de ámbitos y géneros artísticos. La metodología permite explorar teatros, obras, asistentes, artistas y muchas otras cuestiones, dentro de un lapso específico de la historia de México.

El tratamiento de la información en la *Reseña* de Olavarría es tan correcto que llega a proponer lecturas estadísticas o investigaciones cuantitativas que sintetizan el desarrollo de las actividades culturales, principalmente en el siglo XIX. En la zarzuela, por ejemplo, nos enteramos que:

[...] del 20 de agosto de 1890 al 15 de mayo de 1892, se estrenaron *veintitrés obras mexicanas*, de las cuales nueve obtuvieron extraordinario éxito, siete éxito favorable, cuatro pasaron y tres fueron silbadas. De ellas Enrique Labrada puso en escena doce, siendo once con éxito y una silbada; Alberto Morales tres con éxito y dos silbadas; Isidoro Pastor cuatro con éxito y una silbada, Pedro Servín una con éxito.¹

¹ Enrique de Olavarría y Ferrari. *Reseña Histórica del Teatro en México*, Tomo II, México, Editorial Porrúa, 1961, p. 1376.

El principio de clasificación ha llevado a la reproducción indiscriminada de la *Reseña histórica* en toda clase de estudios; en ocasiones, sin acreditar la información. Se puede concluir que es el libro de referencia más utilizado; acaso, el fichero obligatorio en la investigación documental para las artes escénicas mexicanas del siglo XIX y la primera parte del XX. Así, encontramos las siguientes líneas sobre la zarzuela en la *Historia de la Música en México* de Gerónimo Baqueiro Fóster (1892-1967) que al ‘parafrasear’, termina por traicionar los datos y deja de lado cualquier aportación crítica:

Hay que decir que el tiempo transcurrido entre el 20 de agosto de 1890 al 15 de mayo de 1892, fue de fuerte producción de obras mexicanas, habiéndose estrenado veintitrés, de las cuales nueve obtuvieron un rotundo éxito; siete lograron aceptación favorable, cuatro pasaron sin pesa [sic] ni gloria y tres fueron silbadas.

De ellas, Labrada fue el encargado de montar doce obteniendo aplausos en once y gran rechifla en una. Isidoro Pastor puso cuatro con el aplauso del público y una sin éxito, y Pedro Servín puso una con éxito [además de las tres con éxito y dos silbadas de Alberto Morales, para alcanzar el total puntualizado por Olavarría en su *Reseña Histórica del teatro en México*].²

Si se considera este ejemplo es debido a que Baqueiro Fóster ha sido considerado un personaje representativo de la cultura musical en México que, como cronista y crítico, publicó de forma regular en diversos diarios y revistas del país.³ El acercamiento que realizó a la crítica del siglo XIX —en su mencionada *Historia de la Música*— está circunscrito a la reproducción de la información acopiada por Olavarría. No se trata de hacer evidente la práctica de permutación documental en las investigaciones; simplemente, se deja en claro que es indispensable realizar interpretaciones desde la historiografía y considerar de forma directa

² Gerónimo Baqueiro Fóster. *Historia de la Música en México III*, México, SEP-INBA, 1964, p. 336.

³ Herlinda Mendoza. “Gerónimo Baqueiro Fóster y su legado documental”, *Revista Digital Universitaria*, Vol. 7, núm. 2, febrero 10 de 2006, p. 4.

las fuentes citadas en la *Reseña Histórica del teatro en México*. No es necesario hacer de la copia el resultado de la investigación.

El segundo aspecto con relación a la *Reseña Histórica* tiene que ver con las omisiones y voces de terceras personas en la integración del cuerpo documental. En otras palabras, es necesario definir qué es lo que no registró Olavarría y cuáles de las aportaciones corresponden a colaboradores que puedan salir del anonimato. Si partimos de la imponente cantidad de representaciones que examinó, registró o reseñó, resulta imposible creer que una sola persona pudiera cubrir tal cantidad de espectáculos. Queda justificado así el desconocimiento y el olvido de algunos espectáculos e incluso, la utilización de narradores alternos. Sin embargo, ¿qué publicaciones consideró Olavarría como fuentes fieles para los temas que sí se integraron al documento? y ¿en qué casos específicos acreditó los juicios críticos de otros? Es probable que las respuestas a estas interrogantes puedan explicarse mejor como convicciones ideológicas, que como una simple fórmula preconcebida de clasificación.

Al respecto, un caso particular fue el estreno en México de las óperas de Richard Wagner (1813-1883) con la Compañía de Ópera Lírica de Emma Juch (1865-1939). El registro de las presentaciones quedó asentado en el año de 1891 con las observaciones críticas del pianista Fernando J. Domec. Se debe subrayar que la aportación de Domec se extiende a lo largo de todo un capítulo de la *Reseña histórica*; aunque este músico no parece tener un papel relevante en la historia musical de México y por cierto, jamás vuelve a figurar como crítico musical de forma acreditada. Por otro lado, Olavarría omite las puntualizaciones técnicas que publicó Ricardo Castro (1864-1907) en el periódico *El Universal* para este mismo espectáculo, a pesar de que se trataba de un músico reconocido en el medio académico nacional y que además, iniciaba una trayectoria artística internacional.⁴

⁴ Ricardo Castro. “Una obra de Wagner en El Nacional”, *El Universal*, abril 23 de 1891, pp. 1 y 4.

Enrique de Olavarría no erró al incluir a Domec en su *Reseña histórica*. Sus apreciaciones sobre Wagner fueron retomadas muchos años después por Adolfo Salazar (1890-1958) con motivo de la presentación de *Tristán e Isolda* en México. El crítico exiliado en México apuntó:

Resulta, hoy [1945], un poco ridículo exhumar esas opiniones que han quedado enterradas entre las páginas de libretos tan curiosos como densos, a la manera del de Olavarría. Pero, si lo hago, es porque por ahí podemos corregir la causa del retraso descomunal con que *Tristán* llega a la escena de México.⁵

Pero al final, como muchos otros estudiosos de la música mexicana, Adolfo Salazar utilizó ‘el denso librote’ de Olavarría. La pregunta resulta obligatoria ¿Cuál fue la convicción que llevó a Enrique de Olavarría a registrar u omitir ciertas presentaciones y publicaciones? Al parecer, la prensa capitalina siguió tendencias políticas para fortalecer a grupos de poder y por consiguiente, a gremios artísticos partidarios. Es indispensable tener en cuenta que la primera edición de la *Reseña histórica* se realizó en entregas para un diario. La relación entre la prensa decimonónica y la política se dio en todos los ámbitos, incluyendo el musical. Esta práctica permite suponer que Olavarría mantuvo una postura ideológica y la discriminación de los contenidos, por consiguiente, desmiente la simple visión del acumulador de datos.

El historiador Elías José Palti realizó una demostración de esta fuerte relación de autoridad política en el artículo “La Sociedad Filarmónica del Pito”.⁶ En 1871, nos cuenta Palti, el *Diario Oficial* conmocionó a la sociedad teatral mexicana con la noticia de la llegada del célebre tenor Enrico Tamberlik (1820-1889). Al transcurrir las primeras presentaciones se desarrolló una controversia en contra de los periodistas Juan A. Mateos y Enrique Chávarri (*Juvenal*). Ellos

⁵ Adolfo Salazar. “Wagner en 1945, *Tristán* en México”, *Heterofonía*, núm. 100-101, México, CENIDIM, enero-diciembre de 1989, pp. 59-60.

⁶ Elías José Palti. “La Sociedad Filarmónica del Pito. Ópera, prensa y política en la República Restaurada (México, 1867-1876)”, *Historia Mexicana*, Vol. 52, núm. 4, México, El Colegio de México, abril-junio de 2003, pp. 941-978.

escribían sobre la notable pérdida de voz del cantante desde *El Monitor Republicano*; este hecho se entendió como una declaración de guerra hacia el cantante italiano. Desde los periódicos el *Trait d'Union* y *El Siglo Diez y Nueve*, Alfredo Bablot (*Proteo*) percibió el incidente de una forma por demás contrastada: “un ejemplo del *mal gusto* del público mexicano, que sólo sabe apreciar las voces estridentes”.⁷ El asunto se profundizó aún más con la desafinación del tenor en la representación de *Il Trovatore* de Verdi; con el *do* de pecho en el aria de Manrico. El discurso se trasladó entonces al escenario político. Sin la menor diplomacia, la sección de Gacetilla de *El Federalista* dijo que “el *do* de pecho es materia de discusión electoral”. Pero más interesante aún, el mismo diario se cuestiona qué cosa es el *do* de pecho, pues parecería que aquel candidato que obtuviera la silla presidencial daría el *do* de pecho.⁸

El argumento propuesto por Elías José Palti transforma un asunto mínimo —la crítica operística— en una prueba de la dimensión política en los discursos culturales en México. El episodio, descrito con minuciosidad y nombres en el ensayo de Palti, se puede resumir de la siguiente forma. Un grupo reaccionario pretende pitar los espectáculos como un gesto político y convoca las embestidas en los medios impresos. Los disconformes se enfrentan a un gobierno que ejerce la autoridad con la ley del garrote e implanta rondines policíacos en los teatros para socavar cualquier inquietud; son tiempos preelectorales en los que se juega la jefatura del gobierno. La participación en uno u otro bando, el de los agitadores operísticos o el de represión en los teatros, sólo es el marco para entender las tendencias políticas de los editores y el complejo discurso que se desarrolló en la prensa nacional para llevar a Benito Juárez a la Presidencia.

Para enfrentar la interpretación desde esta perspectiva, señala Palti, es necesario resolver un par de obstáculos. Lo primero es que resulta trascendental pensar la palabra como una acción verbal que soporta una dimensión retórica implícita; aunque en ocasiones resulta un ejercicio irrecuperable por el

⁷ *Ibid.* pp. 950-951.

⁸ “Gacetilla”, *El federalista*, México, junio 8 de 1871, p. 3. *Apud.* Palti “La Sociedad”, p. 952.

transcurso del tiempo. Por fortuna para una aproximación contemporánea, ese mismo inconveniente de “descifrar el juego de las hipérboles, los sobreentendidos, la jerga política del momento, las referencias elípticas” también se les presentó a muchos lectores de la época. No está de más recordar que este aspecto es aplicable al lenguaje poético que se utiliza en la crítica musical.

El otro asunto es que los ideales que defendieron los medios impresos no se deben predefinir para etiquetar —de manera simplista— una publicación con una tendencia política. La posición ideológica de la prensa puede ser errática o ambigua y no es suficiente decir que, por ejemplo, un diario tiene una tendencia porfirista o lerdistista; se requiere especificar en qué sentido lo era y en qué momento particular.⁹ La frase acuñada por Ignacio Manuel Altamirano de “la brillante y alegre *república* teatral” se debe entender, bajo esta lectura, como algo mucho más profundo que una licencia poética para referirse a los escenarios.

Desde una posición totalmente diferente, Otto Mayer-Serra (1904-1968) habla de la estructuración de la crítica musical en “El aficionado y la crítica periodística”.¹⁰ El musicólogo catalán expone que la crítica era relativamente moderna en Europa, pues resultó de la comercialización de los espectáculos a finales del siglo XVIII. En el caso de México —siguiendo su propuesta— el movimiento musical mantuvo una tradición religiosa asociada al régimen virreinal y esto imposibilitó el surgimiento de crítica. Pero ya entrado el siglo XIX, desde el momento en que se secularizó el arte, los concurrentes pagaron para disfrutar la música y se atribuyeron el derecho a juzgar. En esa etapa germinal de la crítica, concluye Mayer-Serra, el público mexicano se había convertido en una multitud severa que sancionaba la mala calidad de los espectáculos. Esta situación se dio porque no estaba reglamentada la relación entre empresa y derechos de asistencia. Para fundamentar esta primera fase de los espectáculos artísticos, Mayer-Serra registró tres recortes del *Diario de México* de la segunda

⁹ Palti, *op. cit.*, pp. 947-949.

¹⁰ Otto Mayer-Serra. *Panorama de la Música Mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941, pp. 42-44.

década del siglo XIX. La propuesta fija el clímax artístico que genera la crítica musical en México justo con la llegada de la ópera italiana. En ese momento, el crítico fue suplantado por el “periodista aficionado”. Al final, Mayer-Serra ve como el primer gran crítico musical a Alfredo Bablot (1827-1892) que por cierto, también llegó con una compañía itinerante de ópera.¹¹

Mayer-Serra propone que se necesitaron dos elementos para dar inicio al trayecto histórico de la crítica: un espectáculo *virtuoso* y la noción de un público como participante económico. En esta idea se tendría que sumar un tercer elemento sustancial: el interés por registrar el acto musical. Dicho de otra forma, a la par de la preocupación por la calidad interpretativa que se condensó en la relación intérprete-espectador, resultaba ineludible la formulación de juicios de un conocedor del artesanado musical. En la ecuación se debe resaltar que la crítica necesitó de virtuosos que generaran expectativa y que el crítico, desde el inicio, poseía capacidades suficientes del tema.

En el sentido de especialización, los *Orígenes del pensamiento crítico en la música mexicana (1821-1850)* de Clara Meierovich es un estudio que intenta determinar ‘con precisión’, cuándo y cómo se inició la crítica musical mexicana. La incursión documental se encarga de rastrear y reconstruir una tendencia crítica sobre la que pueda ordenarse la música con la “semántica del discurso histórico”.¹² La idea de “semántica”, según se deduce del desarrollo de la tesis de Meierovich, era proponer una trayectoria histórica de la crítica para determinar el punto de partida. No obstante, la investigadora señala de antemano que el examen, al circunscribirse a una época y un lugar, estaba comprometido a la exclusión.¹³ Y con este mismo argumento, se puede reprochar a Otto Mayer-Serra que condicionó el surgimiento de una práctica tan compleja como la crítica a la confrontación de una única fuente documental. Quizá la visión del musicólogo estaba puesta en el desenvolvimiento de la tradición ibérica y supuso que sería

¹¹ Mayer-Serra, Otto. *op. cit.* pp. 43-45.

¹² Clara Meierovich. *Origen del pensamiento crítico en la música mexicana (1821-1850)*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, febrero de 2008, p. 1.

¹³ *Ibid.* p. 7.

poco probable que en México se desarrollara un movimiento anterior al español. Medio siglo después, Emilio Casares relata —en el estudio panorámico “La crítica musical en el XIX español”— que la crítica musical en Madrid y Barcelona inició a mediados del siglo XIX. Pero más significativo, para coincidencia de Mayer-Serra, llegó a la conclusión que se dio una alta profesionalización en la crítica vocal; sobre todo en la tradición de la ópera italiana y la música religiosa.¹⁴

Pero de vuelta a *Orígenes del pensamiento crítico*, Meierovich realizó una extensa revisión hemerográfica para llegar a la verdadera labor de la crítica; la cual define como una disciplina de juicio y opinión que tiene la responsabilidad de incidir en la formación o manipulación del *gusto*.¹⁵ En un resultado cercano a la propuesta intuitiva de Mayer-Serra, menciona que antes de concebirse como una práctica de análisis, la crítica “se adjudicaba tácita e implícitamente al *gusto*” y al conocimiento de quienes participaban en la recreación musical.¹⁶ El argumento que subyace en la tesis de Meierovich es que existió, en pocas palabras, una correspondencia entre la “profesionalización de la crítica” y la calidad de la interpretación musical; no obstante, debe entenderse que esta suposición omite el *gusto*; elemento que antes había enfatizado al definir el quehacer de la crítica.

Para finalizar, Meierovich estima que el iniciador de la crítica musical “en su expresión cognoscitiva moderna” y de forma “parcial” —lo que quiere decir que no puede asegurarlo— fue el escritor Juan Ramón Pacheco hacia 1838. Desde luego, se trata de una suposición absurda, pues más adelante en su argumentación resalta que la “crítica musical especializada” llegaría muchos años después con personajes como Alfredo Bablot, Melesio Morales (1838-1908), Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) y Gustavo E. Campa (1863-1934).¹⁷ Por desgracia para el entendimiento de los lectores, nunca queda definida cuál es la

¹⁴ Emilio Casares. “La crítica musical en el XIX español. Panorama General”. En: Casares, Emilio y Alonso, Celsa (editores). *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, p. 468.

¹⁵ Meierovich, *op. cit.*, p. 12.

¹⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷ Meierovich, *op. cit.*, p. 38-40.

crítica musical moderna y cuál la especializada; si es que en realidad existe alguna diferencia. En todo caso, con la información propuesta hasta ese momento y como se mencionó antes, resultaba más lógico pensar que la crítica tuvo su origen en el registro de espectáculos virtuosos y al ser trabajada por conocedores, nació especializada.

Por otra parte, en “Los artículos periodísticos de Ricardo Castro”, Gloria Carmona refuerza la tesis anterior al asegurar que los primeros críticos que registraron expresiones musicales fueron —al igual que Juan Ramón Pacheco— escritores formados en el periodismo.¹⁸ Se trató, dice Carmona, de “un impulso que duró todo el siglo” y que vio crecer a varias generaciones de literatos que incluyeron a Guillermo Prieto (1818-1897), Manuel Payno (1810-1894), Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) y Manuel Gutiérrez Nájera, entre muchos más. No obstante, difiere con la propuesta anterior sobre el origen de la crítica, pues afirma que “las primeras muestras de valoración musical objetiva” fueron las famosas crónicas de la Marquesa Calderón de la Barca (1806-1882) escritas en 1843. El discurso de la investigadora habla de “valoraciones objetivas” y “crítica musical científica” que no tienen cabida en el argumento. Sin entrar a profundidad, en esta disertación la apreciación estética de la música está inmersa en las palabras. La generación de metáforas da significado a la música; por consiguiente, es un componente trascendental de la crítica musical que contradicen la propuesta de la autora. Esta práctica literaria y no científica, sí es característica de la crítica.

El texto de Carmona antecede la re-impresión de un par de críticas de Ricardo Castro y para este fin, realiza una rápida revisión a las autoridades de la crítica musical en el siglo XIX mexicano. En estricto sentido, la selección misma pronostica una postura crítica y por supuesto, este recuento es tendencioso y predefinido. Según la autora, “el primer profesional serio y consciente en el ejercicio de la crítica musical ‘científica’ fue Melesio Morales”. Sin más detalles,

¹⁸ Gloria Carmona. “Los artículos periodísticos de Ricardo Castro”, *Heterofonía*, núm. 136-137, México, CENIDIM, enero-diciembre de 2007, p. 88.

acaso porque se trata de un músico y no un literato, exalta la diversidad y calidad de los escritos emanados de su pluma:

Desde la expresión menos elaborada, como la crónica periodística, hasta la valoración más compleja en el ámbito de la composición musical, mexicana y extranjera, Morales da muestra no sólo de firme conocimiento y erudición musicales, sino de un alto sentido crítico, por desgracia no siempre fincado en razones y justificaciones puramente musicales, sino obcecado muchas veces por su lealtad a la tradición y a la escuela italiana de la que fue partidario acérrimo.¹⁹

De forma terminante, el texto de Carmona pone énfasis en una línea de críticos musicales: Melesio Morales, Gustavo E. Campa y Ricardo Castro. Ya sea por inclinaciones estéticas personales o por instinto, la investigadora apuntala una escuela definitiva —poco objetiva— de la crítica en México a finales del siglo XIX. La descripción citada, no obstante, proporciona información sobre la posición de los estudios que se han realizado en torno a esta disciplina.

Si se le otorga el beneficio de la duda a los resultados fragmentarios mencionados antes, en relación al inicio de la crítica en México, la profesión de reseñar y enjuiciar espectáculos llegó de la literatura mucho antes que de la evaluación técnica de la música. La demostración de esta observación, aunque este no es el objetivo central del trabajo, se puede deducir en *Una cultura en movimiento. La prensa musical en la Ciudad de México (1866-1910)*.²⁰ En este estudio minucioso, Olivia Moreno Gamboa explora la hemerografía mexicana del siglo XIX especializada en música. El trabajo está dirigido a enumerar y describir, más no a interpretar, la información desde la crítica musical. El arranque del ensayo es la revista *La Armonía* como órgano de difusión de la Sociedad Filarmónica que dio vida al Conservatorio Nacional de Música en 1866. El sondeo es una invitación para adentrarse en la progresiva separación que se dio entre

¹⁹ *Ibid.* p. 90.

²⁰ Olivia Moreno Gamboa. *Una cultura en movimiento. La prensa musical en la Ciudad de México (1866-1910)*, México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM e INAH, 2009.

una crítica cimentada en la literatura y la escritura que incorporó elementos musicales técnicos.

En el primer caso, las publicaciones en la prensa mexicana de mediados de siglo presentaban una sección literaria que incluía discursos destinados a la información musical. Se anunciaban como “periódicos musicales” sólo porque tenían una periodicidad definida. La vida de estos ejemplares fue relativamente breve y su verdadero atractivo musical se relacionó con la escritura biográfica de compositores e intérpretes. El otro tipo de escrito musical estuvo consagrado — sólo en principio— a la entrega de partituras. Estas colecciones, que se conocieron como *álbumes* o *repertorios*, tuvieron un costo económico elevado en comparación con el promedio de otros impresos culturales de la época y se puede entender que gozaron de un alcance limitado.²¹

Para la década de 1870, la mayoría de los periódicos musicales —ya entendidos como documentos especializados— fueron editados o redactados por literatos, poetas y dramaturgos. La participación de los músicos se limitó a la publicación de partituras. Según Moreno Gamboa, las composiciones pueden ayudar a definir mejor el carácter y los objetivos de los periódicos; pues en ocasiones, los promotores incluían el repertorio por *gusto* y no sólo por mantener una moda.²² Esta suposición resulta un desafío interesante para la musicología. Y precisamente el caso de una colección de partituras, el *Álbum musical* de la cantante Ángela Peralta (1845-1883) fue considerado por el musicólogo Ricardo Miranda para una revisión crítica. El resultado de sus reflexiones supondría primero, la confirmación de la tesis de Moreno Gamboa y segundo, la urgente necesidad que tiene la historiografía de rectificar información falsa, o poco confiable; más cuando se ha reproducido indiscriminadamente:

Nostalgia, un recuerdo a mi patria —menciona Ricardo Miranda— es una de las más singulares piezas no sólo entre las escritas por la cantante [Ángela Peralta],

²¹ *Ibid.* p. 57

²² Moreno, O. *op. cit.* pp. 75 y 111.

sino del repertorio mexicano de entonces. Se trata de una increíble y larga receta: un poco de romanticismo, evidente en el género y su tratamiento formal, un mucho de *bel canto* y sus *melodie lunghe*, algo de trapecios en el teclado y dos o tres momentos de *impromptu*, verdaderamente sorprendentes, donde la armonía es tratada con imaginación; hay además varios pasajes “huecos”, propios de quien no sabe tocar el piano con soltura. La mezcla de aciertos y errores deja un regusto de perplejidad: ¿compuso la Peralta aquella pieza? Hay compases donde los acordes escritos implican una mano grande y flexible, que se antojan muy ajenos a la veleidosa cantante (de cuyas virtudes pianísticas, por cierto, ninguna de sus exegetas nos dice nada); hay, asimismo, interesantes rasgos estructurales que merecerían más que las descripciones tautológicas esbozadas por Chapa Bezanilla.²³

En efecto, el *Álbum* en cuestión —describe Ángeles Chapa— fue publicado por Julián Montiel, el segundo esposo de la cantante. En el argumento de Moreno Gamboa esto equivaldría a un promotor, ya que, en el entendido que la Peralta murió quince días después de firmar la sesión de las piezas a Montiel, se podría suponer que tendría un beneficio económico y sentimental.²⁴ Al respecto, Ricardo Miranda considera que, “si en efecto la compuso [...] qué lástima que se dedicó a sacar dinero con sus apariciones operísticas y que no hizo más por escribir algunas otras piezas”. Las historias que se han esbozado sobre el “*Ruiseñor mexicano*” y la relación con el *Álbum* disienten de la lectura técnica de la partitura y en breve, alguien mintió para exaltar la fama de la cantante.

Al recorrer las páginas de *Una cultura en movimiento*, la documentación expuesta prueba con estadísticas que la música en el siglo XIX mexicano sonó constantemente. Al menos en papel periódico la música gozó de una difusión tan prolija, envidiable y en ámbitos tan diversos que resulta difícil equipararla con otras épocas de la historia de México. Así, Moreno Gamboa comprueba que el

²³ Ricardo Miranda. “Musicología e historia cultural: a propósito de los papeles para Euterpe”, *Historia Mexicana*, vol. LXVI, núm. 1, México, El Colegio de México, A. C., julio-septiembre de 2016, pp. 394-395.

²⁴ María de los Ángeles Chapa Bezanilla. “Ángela Peralta en la creación musical mexicana del siglo XIX”, notas al disco *Álbum Musical de Ángela Peralta*, México, UNAM, 2003, p. 26. *Apud.* Miranda, “Musicología...”, *op. cit.*

auge de la impresión de periódicos musicales se detonó durante la República Restaurada (1867-1876). El aspecto más representativo del estudio —en una lectura panorámica— es que ayuda a comprobar la existencia de un proyecto cultural alrededor de la música por parte de la burguesía. Este modelo fue impulsado por la prensa mexicana y estuvo dirigido hacia la música culta; en particular la ópera. La música fue considerada un signo de progreso “moral y material del país”.²⁵ “Las elites mexicanas —menciona Moreno Gamboa— se preocuparon porque este arte fuese difundido y cultivado en suelo propio, pues contribuiría [...] a que la nación acelerara su marcha hacia la ilustración”.²⁶ El incremento de los procesos de edición, venta y consumo de música fueron un reflejo indiscutible del cambio social que se perfilaba en el México independiente. El hecho es que para lograr una identidad mexicana, como desenlace de su argumentación, se buscó inculcar el *gusto* musical hacia la tradición europea culta.

De forma similar, las investigaciones reunidas en *Los papeles para Euterpe* refuerzan la versión de la extraordinaria actividad que se desarrolló en torno a la impresión musical en México durante el siglo XIX.²⁷ Las propuestas, bajo el apartado de ‘Impresiones Musicales’, exponen un recorrido ilustrativo desde la historia cultural. El punto de arranque —un texto a cargo de Ana Cecilia Montiel Ontiveros— es la publicación y venta de partituras en la librería de Jáuregui al culminar el periodo virreinal. Después, la narración se traslada a una industria familiar especializada en la impresión musical en: “Jesús Rivera y Fierro. Un impresor musical en la ciudad de México, 1842-1877” de Luisa del Rosario Aguilar.

El resultado de la industrialización y comercio de la música concluye en el estudio de la reconocida empresa Wagner y Levien de México en una

²⁵ Moreno, O. *op. cit.*, p. 122.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ 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 y CONACYT, 2014.

investigación emprendida por Olivia Moreno Gamboa.²⁸ La incidencia que tiene toda la secuencia nos ayuda a entender, de forma más precisa, la conformación de una economía musical que llegó a su clímax con la distribución masiva que logró esta casa editora. En la crítica musical, la importancia de esta empresa no sólo radica en el comercio y difusión de partituras, manuales y métodos, sino en la publicación de la *Gaceta Musical* (1898-1914) que dirigió Gustavo E. Campa. Esta selección de ensayos se ocupa de las cuestiones económicas y socio-culturales que generó el consumo de impresos musicales en la sociedad mexicana. Como lo afirma Miranda, al adentrarse en *Los papeles de Euterpe*, la línea entre musicología e historia cultural se confunde al grado del desvanecimiento. Los resultados historiográficos alcanzados desde la disciplina de la historia derrumban la “mitología” de figuras y rectifican algunos errores que han sido repetidos de manera indiscriminada en las historias de la música nacional.²⁹

En este orden de ideas, la consolidación de México como nación adaptó y reformuló las prácticas europeas; pero también logró que la clase dominante construyera una sociedad estratificada. En *Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)*, Yael Bitrán se acerca al papel de la mujer en la vida musical y su educación artística.³⁰ Esta investigación interpreta las fuentes documentales desde la postura cultural; busca describir la manera en que la gente se pronunciaba en la imprenta y cómo experimentaba la música. Pero más específico, trata la literatura musical —incluyendo la crítica— y la mujer como agentes históricos que permiten reconstruir la comunidad musical del siglo XIX.³¹ La recreación del fenómeno cultural lleva a la presentación de músicos extranjeros en escenarios locales como un aspecto

²⁸ Los textos están reunidos en *Los papeles para Euterpe* son: “Música en venta al doblar el siglo: el repertorio musical de la oficina de Jáuregui (1801)” de Ana Cecilia Montiel Ontiveros; “Jesús Rivera y Fierro. Un impresor musical en la ciudad de México, 1842-1877” de Luisa del Rosario Aguilar Ruz; “Casa, centro y emporio del arte musical: la empresa alemana A. Wagner y Levien en México. 1851-1910” de Olivia Moreno Gamboa.

²⁹ Miranda, R. “Musicología...”, *op. cit.* p. 393.

³⁰ Yael Bitrán. *Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)*, Tesis Doctoral, Departamento de Música, Royal Holloway, Universidad de Londres, 2012, p. 21

³¹ *Ibid.* p. 22.

significativo. El argumento está centrado en la validación de una sociedad ilustrada que expandió el ámbito doméstico femenino hacia los escenarios públicos. A partir de esta imagen, Bitrán estudia cómo impactó la llegada del pianista Henri Herz a los escenarios mexicanos.³²

Al adentrarse en la revisión de fuentes hemerográficas de la época para reconstruir e interpretar la recepción, la musicóloga expone que “la gira del pianista austro-francés tuvo un impacto mediático más amplio y, presumiblemente, un impacto mayor en el público mexicano. De hecho, la gira de Herz fue la primera de un músico extranjero cubierta con tal prodigalidad en los medios escritos de la ciudad de México en el siglo XIX”.³³ Para llegar a esa determinación supone que las probables causas de tal aceptación fueron la calidad e innovación del espectáculo propuesto por Herz o, el notable incremento en la empresa editorial. En cualquier caso, la configuración del artículo incide en la relevancia de la conveniencia económica, pero más en la crítica musical.

Al desarrollar su propuesta hace suponer que una de las grandes quejas de la época es que los músicos itinerantes realizaban lucrativos negocios en México. Los programas fueron planeados —menciona la autora— para seguir los *gustos* del público mexicano e incluyeron composiciones diversas y atractivas. En todo el programa destacó la interpretación de obras del ámbito operístico —más bien por ser conocidas— y un jarabe mexicano para improvisar. Esta visión lleva a un lugar común de la historiografía nacional que se puede sintetizar en la siguiente frase: Herz transformó la interpretación de la música popular mexicana, en el reconocimiento del país como un par de cualquier otra nación civilizada. Sin embargo, lo que más llamaría la atención —al menos para Bitrán— es que el agente artístico de Herz “no escatimó en artilugios publicitarios previos a los conciertos con el fin de atraer público, en especial a las

³² Una primera versión de este mismo caso se publicó en: Bitrán, Yael. “Los que no han oído tocar a Herz no saben lo que es un piano. Un virtuoso europeo en México (1849-1850)”, *Heterofonía*, núm. 134-135, México, CENIDIM, enero-diciembre de 2006, pp. 89-108.

³³ Bitrán, Y. “Los que no han oído tocar...”, *op. cit.*, p. 95.

mujeres”.³⁴ Al final, el planteamiento teórico en *Musical Women and Identity-Building* soporta una visión desde el poscolonialismo propia de las disciplinas sociales. En conjunto se deja de lado la idea que todo el incidente de Herz fue posible por la conciencia de estar frente a un *virtuoso* y que requería una exposición pública.

En el sentido de los escenarios públicos, el ensayo “*Con mano protectora de la civilización: los difíciles primeros años del Gran Teatro Nacional de México. 1842-1850*” de Javier Rodríguez Piña, permite realizar un recorrido crítico por el proceso de construcción del teatro más importante del periodo; esto si se considera la música culta y la ópera —sin caer en otro poscolonialismo— como lo más representativo del movimiento cultural del siglo XIX.³⁵ La aproximación al objeto de estudio no se da en el sentido arquitectónico, sino en el artístico e ideológico. Entonces, la inauguración de un edificio emblemático para el arte escénico es la excusa perfecta para exponer un episodio histórico y realizar una profunda incursión cultural sustentada en la prensa nacional. Lo primero que llama la atención es que la investigación refuerza la teoría de la recolección crítica, o quizá inconsistente, de Olavarría; pues Rodríguez Piña afirma que confrontó la cronología recolectada en la *Reseña histórica del teatro en México* con otras fuentes hemerográficas y esto, “significó el hallazgo de muchas novedades”.³⁶

Al desarrollar la argumentación es claro que la visión de Rodríguez Piña nunca es indiferente o superficial. La selección de los oradores en su texto ayuda a recrear la actividad empresarial con relación a la música y a la par, destaca la función que se otorgaba a las representaciones en la capital mexicana; en especial a la ópera. El discurso histórico se entrelaza con la crítica musical en una constante. Por esta razón, los asuntos civiles e incluso militares, como la

³⁴ Bitrán, Y. “Los que no han oído...”, *op. cit.* p. 101.

³⁵ Javier Rodríguez Piña. “*Con mano protectora de la civilización: Los difíciles primeros años del Gran Teatro Nacional de México. 1842-1850*”. En: Suárez de la Torre, Laura (coord). *op. cit.*, pp. 293-328.

³⁶ *Ibid.* p. 297.

Intervención Norteamericana (1846-1848), muestran cómo la vida política incidía en la programación de espectáculos.

Con gran fluidez, sus ideas llevan a dimensionar el valor de la ópera y los fanatismos desde una postura más crítica. El resultado es una visión social realista de la recepción musical en las primeras compañías de ópera en México. En este aspecto particular, Rodríguez Piña relata con acierto cómo la programación operística vio desarrollar una transformación crítica en el público. Al principio, los asistentes se quejaban —en concordancia con Mayer-Serra— de la mala calidad de las representaciones, pero después el reproche se daba por “la repetición constante y falta de variedad”.³⁷ El paso subsecuente fue la incorporación de artistas locales para iniciar una conciencia de identidad. Como estrategia, se equipararon artistas locales con solistas destacados de las compañías itinerantes transcontinentales; en esta propuesta destaca María de Jesús Zepeda y Cosío. Los aficionados, según expone el autor, tenían la convicción de que poseíamos valores nacionales y esto orilló a preguntar, ¿por qué no hay protectores o al menos, acciones gubernamentales para fomentar el talento musical mexicano? La conclusión de este trabajo es que el poder político guardó una relación estrecha con la programación de espectáculos para conformar una cultura musical.

Así, en el escenario de fin de siglo y con una postura política, la celebración del Cuarto Centenario del descubrimiento de América tomó a México como una nación independiente. La emoción colectiva por un largo periodo de construcción nacional se concentró en la programación de espectáculos musicales que fortificaran el progreso: una conciliación de la tradición con vista al futuro. En la ópera —el género más representativo de la élite social porfiriana— Richard Wagner irrumpió en el desgastado panorama dramático. La propuesta musical resultó traumática y dividió a los seguidores del arte lírico en México. También, se programaron composiciones melodramáticas de dos generaciones de autores

³⁷ Rodríguez, J. “*Con mano protectora*”, *op. cit.* p. 313.

mexicanos: *Cleopatra* (1891) de Melesio Morales y *Colón en Santo Domingo* (1892) de Julio Morales (1863-1945). En el ámbito sinfónico, la Sociedad Anónima de Conciertos logró una presencia significativa y desafiante a la tradición de los escenarios representativos en 1892.

Una buena parte de los componentes desarrollados en medio siglo de crítica musical se condensan en la prensa de 1892. El diálogo que desarrollan “Abeja y el Duque Job: música y ciudad, 1891-1893” de Miguel Ángel Castro y Ana Romero, y “Sí, sé que hay sordos...” de Ricardo Miranda, proporciona un caleidoscopio de las actividades musical en la capital mexicana.³⁸ Se debe destacar que son los únicos textos en la historiografía musical que se ocupan del periodo propuesto para esta investigación; pero además, tratan de forma específica la crítica musical y no sólo se acercan al recuento de géneros, figuras, presentaciones artísticas o entornos culturales en general.

“Abeja y el Duque Job”, nos dicen sus autores, es una exploración para percibir las “experiencias y percepciones sobre la vida musical” desde los escritos periodísticos de Victoria González (*Abeja*) y Manuel Gutiérrez Nájera (*El Duque Job*). La verdadera percepción es que se trata de un ensayo sostenido por la propuesta de Luis Reyes de la Maza. La observación se desprende del hecho que son los únicos dos cronistas que registró este investigador en su estudio *El Teatro en México. El Porfirismo*.³⁹ Por otra parte, “Sí, sé que hay sordos...” es una invitación compleja a la crítica periodística que se pregunta, en el centro de la argumentación, sobre el *gusto musical* de hace cien años. El ensayo está formulado como una analogía entre 1890-1892 y la fiebre que se percibió hacia el fin del siglo XX.

La aproximación al tema, en un comparativo rápido, resulta tan contrastante como podría parecer. La estructura de “Abeja y el Duque Job” está

³⁸ Miguel Ángel Castro y Ana Romero Valle. “Abeja y el Duque Job: música y ciudad, 1891-1893”. En: Suárez de la Torre, Laura (coord). *op. cit.*, pp. 424-463 y Ricardo Miranda. “Sí, sé que hay sordos...: El extraño caso del capitán Voyer y el gusto musical en el otro fin de siglo”, *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*, México, FCE y Universidad Veracruzana, 2001, p. 137 y ss.

³⁹ Luis Reyes de la Maza. *El teatro en México durante el Porfirismo*, Tomo II, México, Imprenta Universitaria, 1965.

divida en cinco secciones: introducción, labor del cronista y la mujer en la prensa de espectáculos, aspectos biográficos de Victoria González y Manuel Gutiérrez Nájera, producción periodística de espectáculos, más un Epílogo. En “Sí, sé que hay sordos...” se incluyen cuatro apartados estrechamente vinculados entre sí: introducción, Wagner en México, ¿el virtuosismo del pianista Eugen D’Albert? y una zarzuela mexicana, que conduce a las conclusiones.

El centro de contacto perpetuo, sin duda, es la ópera; pero, ¿de qué drama lírico se está hablando: *bel canto*, drama wagneriano, opereta francesa o incluso, zarzuela? La sobreposición de posibilidades nos permite deducir que, al menos para el fin de siglo, los monumentos titánicos que anclaban la supremacía italiana en la historiografía mexicana y la crítica, son lugares comunes que requieren lecturas renovadas y reconsideraciones analíticas. De hecho, los puntos de coincidencia en los ensayos resultan en una singular suerte de confrontación metodológica.

El párrafo introductorio de “Sí, sé que hay sordos...” realiza una llamada al tema para definir la actividad de la prensa de opinión. El autor apunta que los críticos nutrían la “inasible noción de la *buena música*” y dependía de ellos mediar el *gusto* musical. El ánimo de los espectadores se podía despertar con pasión y perplejidad, utilizando clichés que pueden aplicarse aún hoy a “óperas modernas, pianistas que para unos son como dioses y para otros rompepianos, frivolidades exitosas y obras maestras olvidadas o ninguneadas...”.⁴⁰ El papel de la crítica, bajo esta exposición, es la encargada de organizar el ensayo en su totalidad. “Las crónicas de entonces —nos dice Miranda— guardan una serie de ecos [...] cuya lectura simultánea permite obtener una idea de la graduación del gusto musical en boga”.⁴¹

En oposición, “Abeja y El Duque Job” expone —para iniciar la argumentación— una controversia en la prensa entre Ángel de Campo (*Micrós*) y la cronista Victoria González (*Abeja*), escrita en junio de 1890. La lectura que

⁴⁰ Miranda, R. “Sí, sé que hay sordos...”, *op. cit.* p. 137.

⁴¹ *Ibid.* pp. 137-138.

aportan los autores muestra a un experimentado *Micrós* atribuyendo la superficialidad de los escritos de la novel *Abeja* a un “criterio femenino”. *Micrós* dejó evidenciado así, que no se valoraba por igual el papel de las mujeres en el oficio de la crítica. Antes de dar por sentada esta posición, la realidad es que la inclusión femenina mostraba un empuje importante. Por ejemplo, Laureana Wright (1846-1896) registró un número considerable de biografías de señoras ilustradas en su libro *Mujeres notables mexicanas*.⁴² Resulta en extremo llamativa la diversidad de actividades culturales y pedagógicas que realizaban las protagonistas de este compendio para finales del siglo XIX. La justificación, por desgracia, parece que sólo está fundamentada en el género; y sólo en pocas ocasiones, por méritos de la producción intelectual o artística.

En este orden de ideas, las únicas músicas que se localizan en este registro son Ángela Peralta, Luz Acosta de Velad y María de Jesús Zepeda y Cosío; todas ellas vinculadas con la tradición de la música académica y a decir verdad, una más empresaria, otra más profesora y la última, afortunada debutante mexicana del recién edificado Teatro Nacional. La historiadora Lourdes Alvarado sugiere —sin mejorar la postura anterior— que Laureana Wright tuvo que incorporar artistas “notabilísimas” por falta de información oportuna. Además, menciona que este “fue el caso de las cantantes de ópera Ángela Peralta o de Fanny Natali de Testa [...]”.⁴³ La relación que hace Alvarado es incorrecta, pues no existe registro de Fanny Natali en el libro *Mujeres notables mexicanas*.

De cualquier forma, para marzo de 1891, Victoria González había tomado el cargo de cronista musical en *El Partido Liberal* por el fallecimiento de Fanny Natali de Testa (*Titania*) y con el tiempo se convertiría en una referencia de la reseña de espectáculos en el periodo finisecular.⁴⁴ Esta serie de acontecimientos

⁴² Laureana Wright de Kleinhans. *Mujeres notables mexicanas*, México, Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1910.

⁴³ Lourdes Alvarado. “Estudio introductorio”, *Educación y superación femenina en el siglo XIX: dos ensayos de Laureana Wright*, México, Cuadernos del Archivo Histórico de la UNAM, 2005, p. 28

⁴⁴ “Abeja y El Duque Job...”, *op. cit.* pp. 424-425.

podrían consolidar una columna vertebral de la ‘crítica musical femenina’ en México: *La Marquesa* (Calderón de la Barca), *Titania* y *Abeja*.

Pero, si la confrontación de juicios puede llevar a la resonancia de otra época, como establece Miranda, entonces ¿será posible descifrar e interpretar vestigios del pensamiento musical al enfrentar diversos críticos? Los autores de “Abeja y el Duque Job” se apoyan en este postulado metodológico de confrontación; pero de algún modo lo reformulan. Una extensa cita de Elvira López Aparicio —extraída de la introducción a su antología de Manuel Gutiérrez Nájera— permite deducir el criterio que utilizan para determinar el oficio de los personajes del artículo. Es decir, el fragmento llevará, entrados en el asunto de la crítica, a procedimientos que reflejan las posturas intelectuales del *Duque Job* y de *Abeja*.

La prensa cultural, según Elvira López, mostraba dos actitudes diferentes con respecto a la escritura musical. La primera centrada en la reseña; simplemente informaba, aportaba datos biográficos y anécdotas de personajes históricos o contemporáneos. En breve, es didáctica. La otra es la crítica, que:

[...] se ejercita en los terrenos artístico e ideológico. Por una parte, analiza obras: argumento, personajes, lenguaje, estilo, conceptos filosóficos y teorías estéticas, además de comentar su representación o ejecución: técnicas de interpretación, puesta en escena, coreografía, escenografía y vestuario. Por otra parte, examina las connotaciones sociológicas del espectáculo; su trascendencia en la sociedad, su relación con el Estado; y observa las actitudes de los participantes, unos como autores, protagonistas, intérpretes o empresarios; otros como espectadores o críticos.⁴⁵

Esta dualidad es el cimiento para que los textos se formalicen, después de la evaluación de los juicios, en una tendencia mejor delimitada. En otras palabras, a partir de la interpretación —que se realiza en tiempo presente y en escenarios

⁴⁵ Elvira López Aparicio. “Introducción y notas”, en: Manuel Gutiérrez Nájera. *Espectáculos*, México, UNAM, 1985, pp. 20-21. *Apud.* “Abeja y El Duque Job...”, *op. cit.* p. 434.

particulares— los escritos periodísticos adquieren la modalidad de crítica o reseña. Lo realmente importante es la dirección que tomen las deducciones para orientar la narrativa y la argumentación. En esta postura, debe destacarse que López Aparicio entiende la crítica musical desde el ámbito escénico o representativo.

En el caso de “Abeja y Duque Job...”, las citas textuales de *Abeja* llevan, en su gran mayoría, a la falta de crítica; su trabajo es la reseña. Sin embargo, Castro y Romero apuntan que *Abeja* se inclinaba por realizar críticas —aunque deberían decir reseñas dado el razonamiento anterior— de ópera y zarzuela con un plan estructurado. Sus escritos incluyen un poco del desempeño de los músicos en escena y algo del comportamiento de los asistentes; no necesariamente en ese orden. Además, mencionan Castro y Romero que sus artículos “dan pulso y vida a la ciudad de finales de siglo XIX, permiten reconocer cómo se vivía la música y cómo la sociedad que asistía a estos espectáculos se apropiaba de ella”.⁴⁶ Las observaciones iniciales de los autores —con respecto a su labor ‘crítica’— determinan que trabajó como parte del engranaje cultural y al mismo tiempo, remarcan que nunca se ocupó de conflictos sociales, ni trató asuntos políticos. Para tal fin, citan el siguiente fragmento:

Yo, por mí, puedo principiar por asegurarles que no entiendo un solo ápice de política, y casi no sabría decir de qué se trata. Por otra parte, la misión que el benévolo director del *Partido [Republicano]* me ha confiado, no es la de resolver cuestiones transcendentales como las que se mezclan al bien de la patria, porque mi misión (y apenas si puedo desempeñar medianamente), es proporcionarles, mis lectoras, unos momentos divertidos, refiriéndoles los acontecimientos más notables de la semana.⁴⁷

La proposición parece en extremo arriesgada, ya que contradice la formulación misma de la crítica. Es decir, la ópera tuvo una función que, como se mostró

⁴⁶ “Abeja...”, *op. cit.* p. 435.

⁴⁷ “Abeja...”, *op. cit.*, p. 441. Se actualizaron las conjugaciones de los tiempos verbales, n.a.

anteriormente, iba mucho más allá de la música misma y resulta extraño que defiendan la posición apolítica —y en todo caso acrítica— de *Abeja*. A esto se puede añadir que la crítica requiere conocimiento y una postura ideológica; no sólo sensibilidad y creatividad narrativa.

En “Sí, sé que hay sordos...”, por otra parte, el registro de una serie de incidentes históricos curiosos —en el sentido de poco usuales— pone en evidencia la consolidación de un grupo de artistas con tendencias críticas nada superficiales y con un entendimiento de la tradición musical europea nada despreciable. Se trata de los artífices de la Sociedad Anónima de Conciertos: Gustavo E. Campa, Ricardo Castro, Carlos Meneses y Felipe Villanueva, con la autoridad moral de Tomás León. El asunto parecería, a la distancia, un tanto simple; pero no fue así. Para organizar el relato, Ricardo Miranda recuerda que un par de años antes —en abril de 1890— se dio un enfrentamiento en las páginas de *El Herald* entre un tal capitán Voyer y el pianista Eugene D’Albert, alumno distinguido de Franz Liszt. Las acusaciones terminarían en una convocatoria para enfrentarse en duelo artístico. El incidente se publicó en las páginas de la prensa capitalina. Al parecer, el único testigo presencial de todo el conjunto fue Manuel Gutiérrez Nájera.

El desafío no se efectuó, pero la defensa de D’Albert vino del grupo que integraría la Sociedad Anónima de Conciertos. No obstante, el episodio generó una rica dinámica en la prensa que se centra en el *virtuosismo*. Un año después, en marzo de 1891, la Compañía Inglesa de Ópera con Emma Juch transgredía la programación del Teatro Nacional con la presentación de óperas alemanas que incluyeron a Beethoven, Wagner y Weber. Una vez más se presentó un conflicto por la alteración a las tradiciones. Miranda plantea un cuestionamiento que resulta imprescindible para la crítica: “¿Qué tan bien definido se hallaba el *gusto* musical de aquella respetable sociedad porfiriana?”.⁴⁸

⁴⁸ Miranda, R. “Sí, sé que hay sordos...”, *op. cit.*, p. 138.

El ingreso de la música de Wagner en el circuito estético de los mexicanos es un elemento crucial para evaluar el estado de la crítica finisecular; pero más interesante, pone en evidencia la falla metodológica que resulta sobreponer a Victoria González con Gutiérrez Nájera para enjuiciar la música y reconstruir las percepciones de los oyentes en 1892; como pretenden Castro y Romero. El *Duque Job* relata que la música de Wagner es un “río que se desliza” para llegar a su término y ese final no se tiene que aplaudir, se medita. Pero va mucho más allá cuando dice que al escuchar las notas de *Lohengrin* sintió que estaba en una catedral; que “esas notas ágiles se posan en los cirios apagados y las naves solemnes se iluminan; canta lejos el coro de los infantes vestidos de rojo, el órgano pregunta si ya es hora de levantar a dios las plegarias de los hombres [...]”, porque sin importar quiénes son, se está ante un relato de dioses.⁴⁹ Gutiérrez Nájera estaba recurriendo al hábito romántico de generar una narrativa a partir de la experiencia estética de escuchar música; es decir, el *Duque Job* instaaura de forma clara la audición poética y su correspondiente transformación narrativa. En breve, abre el camino a la crítica poética.

Abeja, por otra parte, dice que “la música del maestro alemán que se llamaba del porvenir, es ya reina y señora del presente; nuestro público ya gusta con verdadero placer de ella, y la prueba es que el *Lohengrin* arranca entusiastas aplausos [...]”.⁵⁰ Con este marco de referencia:

Observamos —dicen Castro y Romero— que el estilo de *Abeja* es sobrio, solemne en ocasiones, no abusa de los adjetivos ni se recarga en figuras ni asociaciones demasiado complejas, mientras que *El Duque Job* suelta la tinta poética de su pluma. La primera atiende a sus lectoras, el segundo tiene en mente a sus colegas; ella informa y opina con reserva, él reflexiona y da rienda suelta a sus pensamientos.⁵¹

⁴⁹ Manuel Gutiérrez Nájera. “Oyendo a Wagner”, *El Partido Liberal*, México, noviembre 30 de 1890, p. 1. *Apud*. “*Abeja...*”, *op. cit.* p. 444.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 443.

⁵¹ “*Abeja...*”, *op. cit.* p. 460.

En el recuento de “Abeja y El Duque Job...” y “Sí, sé que hay sordos...” se integran demasiados ingredientes. Sin embargo, la estrategia de ambos ensayos encuentra un objetivo similar: edificar un discurso sustentado en Manuel Gutiérrez Nájera. Una cantidad considerable de trabajos que se ocupan de la crítica musical en el siglo XIX mexicano, dan por hecho que existían oyentes con una amplia experiencia, sobre todo en la ópera. Esta audiencia —se sobrentiende— deduciría las implicaciones metafóricas y simbólicas de *El Duque Job*. Quizá sea cierto, pero sería necesario preguntarse ¿por qué se cree que entenderían ese mensaje? La idea de reseñar o describir música sin texto, conlleva a la consideración de la crítica poética de la música como una posibilidad por demás interesante. En 1892, la presentación de la Sociedad Anónima de Conciertos colocó a la crítica musical en esa encrucijada. La historiografía nacional no contempla este proceso; no obstante, constituye la quintaesencia del movimiento romántico y Gutiérrez Nájera tenía una larga trayectoria en esta disciplina.

Al final se presenta una paradoja que no puede dejarse pasar. Mientras que para Castro y Romero la crítica ayuda a identificar cuestiones como la “evolución del gusto” y se estructura para la ‘atención a sus lectoras’; para Miranda la disparidad en los oyentes de la época, pero también de forma implícita el *gusto musical*, no es otra cosa que “la falta de rigor crítico, la efectividad mercantil de lo fácil y la eterna ausencia de parámetros”.⁵² En realidad, no es una cuestión de pluma o abundancia poética, sino de utilizar procedimientos compatibles para intentar reconstruir el *gusto musical*.

El Duque Job pertenece al grupo de escritores románticos que enarbolaron la valoración de la música a un lenguaje metafórico. Por este motivo, su discurso está circunscrito en la tradición de la crítica poética y debe ser considerado uno de los escritores más destacados, aunque no el único, dentro del ámbito de la crítica decimonónica mexicana. Es indispensable entonces proponer un criterio

⁵² Miranda, R. “Sí, sé que hay sordos...”, *op. cit.*, p. 154.

más riguroso para evaluar la crítica e intentar ponderar los elementos propios del mercado del arte. Al establecer algunos medidores comparativos, se puede leer de una manera más efectiva el periodo finisecular y así, decir de forma realista que existían ‘críticos’ y cronistas.

UNA FICCIÓN CONCILIADA

*Pensamiento y reflexión
han sobrepasado a las Bellas Artes.*

Hegel, *Ästhetik*.

Carl Dahlhaus (1928-1989) propone que se debe reflexionar sobre la manera en que las prácticas musicales se manifiestan en el presente, como único camino para descubrir el pasado. La historia de la música, nos dice, enfrenta la dificultad de establecer relaciones dentro de una “autonomía relativa”. Este principio toma en consideración tanto la estética, como la sustancia histórica de las composiciones; asimismo, plantea realizar interpretaciones de la obra de arte, pero tomando en cuenta su recepción. Lo importante es no regresar a las causas primeras y pretender reconstruir una realidad a través del museo imaginario de la música.¹ Es decir, no se puede pretender revisar el pasado a partir de obras maestras, ya que con toda probabilidad no tuvieron la significación, ni la importancia que ahora les damos.

Pero, qué pasa con la crítica musical. ¿Será posible enfrentar la recepción de una composición —traducida en narrativa— y llevar esa captura a la reinterpretación de un fragmento del pasado? En principio, los escritos sobre música en la tradición periodística deben tenerse en cuenta como parte de una historia. La forma específica que toman estos documentos, nos dice Dahlhaus, constituyen una rúbrica de ese momento histórico.² La crítica, bajo este razonamiento, detiene el pensamiento en torno al arte musical de un escenario histórico particular. De esto se desprende que la crítica resulta en la actualidad una resonancia que ayuda a interpretar y definir, como parte de una tradición, nuestro entendimiento del significado musical del pasado.

¹ Carl Dahlhaus. “The Nineteenth Century as Past and Present”, *Nineteenth-Century Music*, Bradford Robinson (trad.), Berkeley, University of California Press, 1989, pp. 1-3.

² *Ibid.* pp. 244-245.

Las palabras invaden el mundo de la música de forma contundente. La verbalización, por consiguiente, es una esencia de la crítica musical. La obra de arte y la crítica, dice el escritor Federico Patán, nacieron casi juntas; pero el *casi* significa que la crítica es un complemento, “un parásito” de la obra que la generó; aunque en ocasiones la supere.³ Como punto de partida se encuentra la idea que un especialista registró un fenómeno acústico en un giro lingüístico para llevar su apreciación a un público exclusivo y así, una crítica musical propone un significado que requiere ser interpretado. Desde la posición del oyente es cuestionable si el sonido se puede transformar en una narración literaria. También, resulta incierto —y en ocasiones imposible— determinar qué elementos externos influyen en la generación del escrito o hasta qué grado, los factores que ayudaron a la traducción se alejan de la obra misma. Entonces, parecería que el instante registrado en una crítica musical está inmerso en la subjetividad del autor.

El crítico y director orquestal Jorge Velazco (1942-2003) advertía que el ejercicio de la crítica requiere conocimientos y honestidad. La falta de formación musical en algunos ‘especialistas’ le llevó a cuestionarse: ¿cómo puede alguien emitir opiniones sobre algo que desconoce? y ¿cómo este sujeto elimina sus predilecciones e ideologías para emitir valoraciones imparciales? Esta posición, dice Velazco, lleva a un “delicadísimo equilibrio” que es difícil de balancear para no ser “pasto de una corrupción”; tal vez, no es posible solucionarlo.⁴

La postura de imparcialidad que propone Velazco, sin duda es errónea y contradice la naturaleza de supremacía cultural que dio vida a la crítica musical. Las preferencias que conducen el discurso hacia un lector específico, las ideologías y la delimitación de la obra a evaluar son componentes inseparables del género de la crítica musical; éstos constituyen la subjetividad del crítico. La pertenencia y negociación sólo pueden darse en este campo de acción. A pesar de

³ Federico Patán. “La crítica literaria y la enseñanza de la literatura”, *Anuario de Letras Modernas*, vol. 4, México, UNAM, 1988-1990, p. 66.

⁴ Jorge Velazco. “¿Inalcanzable la crítica musical? Ignorancia técnica y escasa información”, *Revista visión*, pliego suelto, s/f.

las elecciones personales, la finalidad de la crítica es la construcción de múltiples significados y, como sugiere Federico Patán, cuando cumple lineamientos estructurales excepcionales puede ser considerada una obra artística. Pero no toda la crítica es arte.

En este sentido, la participación del crítico como figura de autoridad y la subjetividad que ejerce en la elaboración de juicios presuponen una dificultad en la teorización de la crítica. Alba Herrera y Ogazón se quejaba precisamente de los mecanismos para la evaluación artística. En su libro *Puntos de vista* muestra una perspectiva diferente; la crítica de arte, dice:

sólo tiene que ver con el arte; su oficio es de apreciación pura y, siendo esto así, no se puede admitir en ella una extralimitación que tendería precisamente a la pérdida de toda la lucidez y penetración que necesita; al contrario, hay que pedirle, como primera condición, que no se salga jamás de la esfera en que actúa y que es la del arte, con sus leyes propias, sus reglas peculiares, arbitrarias y limitadas, irreducibles a la fórmula filosófica. La crítica válida sólo reconoce los cánones [...].⁵

Al ocuparse de la música, “el mal se agrava a causa de la mayor facilidad para fantasear”. La traducción del etéreo arte musical al “concretísimo lenguaje literario”, dice Herrera y Ogazón, puede ocultar bajo un lenguaje poético, la falta de conocimientos especializados para mostrar a un autor como “un ser de sensibilidad exquisita”.⁶

La crítica, al final, se valora como una construcción referenciada hacia una sociedad. Se considera que el discurso narrativo de la crítica musical se desprende de la interacción entre la ejecución práctica de una composición y su apreciación estética. No obstante, la autonomía relativa de la crítica musical, como hecho histórico y como potencial obra artística, también repara en que los registros —críticas, crónicas y reseñas periodísticas— están inmersos en un

⁵ Alba Herrera y Ogazón. “Problemas de la crítica”, *Puntos de Vista. Ensayos de crítica*, México, Secretaría de Gobernación, 1921, pp. 176-177.

⁶ *Ibid.* p. 163.

momento particular y dentro de una tradición sociopolítica. El crítico y compositor Joaquín Gutiérrez Heras (1927-2012) refuerza los planteamientos anteriores al hablar del crítico como un personaje con instinto para las novedades, que debe estar preparado “en ocasiones mejor que un compositor”.⁷ El sentido intuitivo para reconocer algo distinto se debe entender dentro de una actitud que contempla al crítico como una autoridad que participa de los ideales de su época y que está dispuesto a juzgar, con conocimiento, la producción artística de su tiempo. Los primeros pasos en el ejercicio de la crítica, para Gutiérrez Heras, son la recepción —o el análisis— de la obra musical y su formulación escrita.

El concepto de crítica se ha debatido en diversas épocas y bajo métodos por demás contrastantes. De forma extensa, la evaluación y comparación de juicios en torno al arte sonoro se entiende como crítica musical; este sentido es transferible a una de las funciones de la musicología. La línea que divide estas disciplinas, por lo tanto, no siempre fue clara.⁸ Esta tendencia es notable en la inclinación por los discursos históricos. La relación con datos biográficos de compositores, por ejemplo, se trabajó de forma extensiva como parte de la crítica en publicaciones periódicas y también en la musicología. A pesar de esta tendencia, en el siglo XIX existió una preocupación por la interpretación crítica del repertorio contemporáneo.⁹

Una característica que se mencionó antes, pero no debe dejarse de lado, es que la crítica se ocupa más de la música avalada por la élite social y como parte de la historia, ha utilizado el registro escrito. El concepto de crítica, por consiguiente, está ligado al concierto y la ópera; en breve, a la construcción de un canon musical. La implicación obvia es que las clases privilegiadas están en una situación de supremacía. Esto quiere decir que las manifestaciones

⁷ Roberto García Bonilla. “Entrevista a Joaquín Gutiérrez Heras”, *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, núm. 32, México, CENIDIM, octubre de 1989, pp. 58-59.

⁸ David Beard y Kenneth Gloag. “Criticism”, *Musicology. The Key Concepts*, Nueva York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2004, p. 31.

⁹ *Ibid.* p. 32.

populares no tuvieron posibilidad de competir con la difusión e interpretación que gozó el repertorio predilecto de los estratos burgueses. La elección de la música que se evalúa bajo el adjetivo de culta o superior y la delimitación del gusto musical son también objetivos de la crítica.¹⁰ Por estas razones, en la disciplina de la crítica se formulan descripciones —como representación y expresión— que son relevantes para discutir obras de arte y no simplemente piezas.¹¹

En este orden de ideas, la experiencia estética de la música conduce a una valoración obsesiva de la expresividad. Edward T. Cone (1917-2004) habla de “potencial expresivo” para reconocer que los oyentes —y el crítico musical como uno de ellos— aprovechan la imaginación, de forma individual, para experimentar la audición como algo revelador.¹² El potencial expresivo da sentido a una amplia gama de significados; pero no es ilimitado. La interpretación —o hermenéutica si se prefiere— debe ser congruente con el “contenido estructural” de la obra artística.¹³ Una composición en *tempo vivo* y rítmicamente atractiva, para ejemplificar, no puede ser asociada de forma espontánea a una expresividad solemne o a una actividad procesional; salvo que se tratara de una ironía enmarcada en una situación particular. El significado se vincularía con experiencias de alegría en un amplísimo número de posibilidades; pero no infinitas.

En relación con el significado implícito en el “potencial expresivo”, la crítica presupone la competencia o habilidad para ser entendido dentro de una cultura particular y el crítico debe contemplarse como miembro de esta comunidad.¹⁴ El pensamiento crítico se origina dentro de un criterio de pertenencia. Por lo tanto, el significado de una determinada composición está

¹⁰ Richard Taruskin. “Introduction: The History of What?”, *The Oxford History of Western Music*, 5 vols., Nueva York, Oxford University Press, 2010, p. XXIV.

¹¹ Fred Everett Maus. “Criticism”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 6, Nueva York, Oxford University Press, 2001, pp. 670-673.

¹² Edward T. Cone. “Schubert’s Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics”, *19th-Century Music*, vol. 5, núm. 3, University of California Press, 1982, p. 239.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Maus, F. E. “Criticism”, *op. cit.*

lejos de ser arbitrario. La subjetividad de la crítica no es otra cosa que la concepción de metáforas para recrear la música dentro del grupo social al que se pertenece. Edward T. Cone llama a estas relaciones: “analogías isomorfas internas o externas”.¹⁵ Es decir, asignar un contenido o significado a la música bajo la correspondencia entre gestos y patrones musicales. Pero es importante destacar que sólo a partir de la identidad se pueden tomar en cuenta las “analogías isomorfas”.

El siglo XIX planteó una tensión entre diferentes posturas para evaluar el juicio universal de la música y otorgarle así, un significado. Al respecto, Dahlhaus menciona que el pensamiento relacionado al arte musical hacia 1850, estaba dominado por dicotomías entre naturaleza e historia; tradición y progreso; música absoluta y programática.¹⁶ Este último grupo es de máxima importancia en el discurso de la crítica. La idea de la música absoluta, para comenzar, establece el análisis de los componentes técnicos como determinante único de la belleza. Esta línea de apreciación estética se desarrolló a partir del crítico Eduard Hanslick (1825-1904). De acuerdo con su propuesta, cuando se habla de música hay una confusión entre “sentimiento y sensación”. Una obra de arte debe ser bella. Para percibir la belleza, nos dice, se requiere la fantasía y la contemplación. Los sonidos y su combinación artística son el material, el medio de expresión con que el artista representa esos sentimientos.¹⁷

Según esta postura, la disciplina del análisis es precisamente en donde se observa la crítica musical profesional. Joseph Kerman (1924-2014) menciona que el término ‘crítica musical’ se ha utilizado de forma superficial y errónea para referirse a los escritos periodísticos sobre música en general.¹⁸ La falta de rigor intelectual que aparentan este tipo de trabajos es visto como una devaluación de la práctica; pero se da por las limitaciones de extensión y por la poca complejidad

¹⁵ Cone, E. “Schubert’s Promissory Note...”, *op. cit.* p. 239.

¹⁶ Dahlhaus, C. “Nineteenth-Century Music”, *op. cit.*, p. 250.

¹⁷ Eduard Hanslick. *De lo bello en la música*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947, pp. 16 y 28.

¹⁸ Joseph Kerman. “How We got into analysis, and how to get out”, *Write all these down*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 13.

que presupone el medio impreso con periodicidad diaria o semanal.¹⁹ El asunto de contemplar el análisis como crítica no sólo es una cuestión de nomenclatura. Si bien la especialización técnica impide el entendimiento de los aficionados, Joseph Kerman deja claro que hay un problema más: reconocer los objetivos que busca cada una de las disciplinas.

El análisis, en breve, confronta la obra de arte bajo criterios que exhiben sus propios términos estéticos. El gran problema es que está demasiado preocupado por la lógica y la técnica interna de sí mismo; no se preocupa de acercar la obra a la audiencia.²⁰ Pero la argumentación continua, ya que el análisis parte de la delimitación de posturas ideológicas para definir una metodología y, casi de forma exclusiva, estudia obras maestras. Entonces, si por ideología se entiende un orden de ideas que persiguen inclinaciones comunes — es decir la pertenencia a un grupo— y a este elemento se añade la selección de una composición que se considera una obra de arte, por razones exclusivas de una época y una clase cultural dominante, parecería obvio el punto: crítica y análisis tienen más coincidencias que la diferencia del público al que están dirigidos.

El programa y la crítica poética, por otra parte, forman la segunda opción de significación que adoptó la música en el siglo XIX. En este procedimiento, el crítico toma el carácter, la expresión y demás factores emocionales como elementos de evaluación para la construcción de significados. Es una guía narrativa para que el oyente dirija su atención a la idea poética de una obra musical. La experiencia de la crítica poética se relaciona con discursos literarios, filosóficos, históricos, entre otros.²¹ Franz Liszt (1811-1886) no consideraba que la música pudiera describir directamente los objetos, pero sí podía situar al oyente en el mismo estado de ánimo que éstos.²²

¹⁹ *Ibid.*, p. 12.

²⁰ Kerman, J. "How We got into analysis", *op. cit.*, p. 13.

²¹ Maus, F. E. "Criticism", *op. cit.*

²² *Apud.* Roger Scruton. "Programme music", *The New Grove, op. cit.*, vol. 20, pp. 396-400.

La crítica poética es un rasgo característico del Romanticismo que tiene valores pedagógicos, pero también prácticos. La narrativa extramusical, a primera instancia, enclava un significado para un lector/intérprete; sólo después se dirige al oyente. Aunque se puede considerar la contraparte de la música absoluta, en un sentido más elevado ayuda al público a entender una de las propiedades más representativas de la crítica: la naturaleza del lenguaje musical. No se trata de la oposición o el camino alternativo, más bien es un complemento; un apoyo para la propuesta de la música absoluta.

En su aproximación a la estética de Robert Schumann (1810-1856), el musicólogo Edward Lippman (1920-2010) se ocupó del asunto de la crítica poética y la similitud con el lenguaje musical:

Si aceptamos el postulado de Schumann que una buena crítica debe recrear la impresión producida por la obra de arte misma, debemos tomar en cuenta que la descripción poética es, de alguna manera, un equivalente a la música. [La crítica poética] debe restituir el contenido de una composición o —si el contenido es inefable y no se puede transportar a palabras— debe sugerir o dirigir el contenido al lector, produciendo uno análogo o una impresión similar.²³

En este entorno, Lippman llama “audición poética” al hábito romántico de “imaginar circunstancias externas en respuesta a la música”.²⁴ Se puede deducir que el resultado de la audición poética, llevado a palabras, es la generación de un texto con características narrativas, descriptivas, simbólicas, etc. Pero más importante, la imagen está inmersa en una traducción dirigida a delinear un posible significado de la música. En conjunto, esto es la crítica poética.

Si bien los oyentes creaban escenas e historias para dar entendimiento a sus experiencias musicales, para Edward T. Cone no todas las discusiones en torno al significado se construyen sobre el concepto de expresión, o a través de

²³ Edward Lippman. “Theory and Practice in Schumann’s Aesthetics”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 14, núm. 3, University of California Press, 1964, p. 323. Traducción: Armando Gómez Rivas.

²⁴ *Ibid.* p. 324.

respuestas emocionales. El planteamiento que propone está asociado a la mutua relación entre dos tipos de significado: congénico y extra-genérico.²⁵ Lo congénico se refiere a conexiones dadas por la relación entre diferentes partes de una composición; mismas que están basadas enteramente en un vocabulario técnico reconocible. El significado congénico, por consiguiente, es inherente a un todo como unidad y bajo sus propios términos musicales; proyecta una organización coherente y da la forma apropiada. Por otra parte, la posibilidad extra-genérica depende de las relaciones que se establecen con elementos no musicales; pueden ser estados de ánimo, emociones e ideas, entre otros. Esta clase de significado se relaciona con generalidades de superficie en una obra musical; regresa al asunto de la expresión y en pocas palabras, es otra posibilidad para designar a la hermenéutica.²⁶

En este sentido, el lenguaje crítico —y más la puntualización o el desarrollo de propuestas analíticas— parece estar distanciado de la escritura periodística que se reconoce bajo el título genérico de crítica musical. En el fondo, esta actitud que enfatiza Joseph Kerman, no sólo es un recuerdo de la poca claridad en los objetivos que persiguen los discursos, sino la bifurcación del pensamiento musical decimonónico. Para hacer una distinción entre estas dos tendencias, Fred Everett Maus separa el “lenguaje crítico evaluativo” —que se ocupa sólo de la técnica intrínseca al discurso musical— y el “lenguaje crítico interpretativo”.²⁷

Al final, la elección de cualquier opción de interpretación no es otra cosa que una contingencia histórica definida por la pertenencia a un grupo social receptor y por el entorno en el que se genera la narrativa. Estas decisiones subyacen en el ejercicio cotidiano de la crítica musical periodística. Es resumen, ambas posturas influyen en la construcción de significados en relación con la música; con frecuencia se encuentran en un mismo texto y no necesariamente

²⁵ Cone, E. “Schubert’s Promissory Note:”, *op. cit.* p. 234. La categorización original fue propuesta por Wilson Coker en: *Music and Meaning*, Nueva York, Cornell University Press, 1972, p. 61.

²⁶ *Ibid.* pp. 234-235.

²⁷ Maus, F. “Criticism”, *op. cit.*

están en perfecto equilibrio. El trasfondo es la contribución de múltiples elementos —analíticos, descriptivos, evaluativos, histórico-sociales e incluso, figurativo-metafóricos— en la creación de una narrativa. La aceptación o negación de componentes lleva a un lenguaje crítico selectivo que no considera la técnica, sino el resultado: la generación y transmisión de significados.

En *Theorizing Musical Meaning*, Nicholas Cook analiza algunas de las posturas que se han debatido en relación con el significado de la música. Su propósito es exponer una teoría para la interpretación de este asunto. El punto de partida es la lectura feminista que da Susan McClary a la música de Beethoven.²⁸ En esta propuesta, dice Cook, el significado es tratado como si estuviera ahí, en un estado latente, simplemente esperando para ser leído y entendido, sin importar el contexto de su recepción. Cook llega a la conclusión que para McClary todo son convenciones y por lo tanto, los significados musicales son construcciones sociales; inventadas y sostenidas en la cultura. Una observación importante es que, si bien el significado puede ser un acuerdo, las interpretaciones suelen estar sujetas al sentido común. Pero el sentido común es un sobreentendido, no es consistente y por supuesto, no es eficaz para soportar el vínculo con las estructuras musicales.²⁹

Este aspecto nos lleva de regreso al análisis. Cook repara en que un legado importante de la teoría estética de Eduard Hanslick es precisamente, la posibilidad de reflexionar sobre el significado musical. El planteamiento parece por demás válido, dada la división entre música absoluta y programática. La lectura hanslickiana más aceptada es que la música debe ser entendida en términos exclusivos de su propia estructura. Los significados expresivos, por lo tanto, son imposibles de soportar a través de la música misma. Hanslick consideraba que los sentimientos tenían un peso excesivo en la valoración de la música. El aficionado indefenso, nos dice, encadena el sonido y el movimiento de

²⁸ Se puede leer una versión de esta interpretación en: Nicholas Cook. “La música sale del armario”, *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pp.139-148

²⁹ Nicholas Cook. “Theorizing Musical Meaning”, *Music Theory Spectrum*, Vol. 23, núm. 2, Society for Music Theory, 2001, pp. 171.

la música a un sentimiento que experimenta como agitación, pasividad o entusiasmo; esta actitud es “patológica”.³⁰

La “audición patológica” lleva a un número indefinido de sensaciones carentes de goce estético. Además, es significativo que la amplitud de escenarios, “desde aquel que se queda tranquilamente sentado sin pensar nada, hasta aquel que experimenta el énfasis más desenfrenado” siempre muestran el mismo principio: placer por lo más elemental de la música. Quizá por esta razón, Hanslick considera que los “oyentes patológicos” con “escasa actividad intelectual”, consumen cantidades descomunales de música.³¹ La contraparte en la teoría de Hanslick es que sólo puede pasar por artística una audición cuando se tiene conciencia de su origen estético. Como se mencionó antes, el deleite estético es el que inspira belleza. En esta argumentación, oír música como “oyente estético” es imposible para el público ingenuo. El contenido ideal “sólo llega a la comprensión culta”; las progresiones acústicas en abstracto, según Hanslick, son más que un sentimiento. La satisfacción que alcanza una audición “estética” es espiritual y depende de su valor artístico.³²

La realidad es que la audición poética, la creación de títulos referenciales y la crítica periodística, también otorgan significados a la música. Cuando se habla de las cualidades expresivas o emotivas de la música como tolerancia, resignación o abnegación —entre muchas otras— “se está hablando de la música de una forma similar a cuando se describen temas, progresiones armónicas o estructuras formales”.³³ En otras palabras, si para Hanslick la audición estética es la única forma de llegar a la belleza, la experiencia demuestra que la “audición patológica” es otra posibilidad de percibir y disfrutar la música.

La tesis de Cook es que la admisión de una metáfora como elemento de significación musical y no solo a partir de la “audición estética”, depende del

³⁰ Hanslick, E. *De lo Bello...*, *op. cit.*, pp. 103-105.

³¹ *Ibid.* p. 114.

³² Hanslick, E. *De lo Bello...*, *op. cit.*, pp. 106 y 116.

³³ Robert Hatten. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1994. *Apud.* Cook, N. “Theorizing Musical Meaning”, *op. cit.*, p. 174.

equilibrio entre la aceptación o negación de un patrón musical normativo y la sociedad que la interpreta, con ciertas ideologías. La conciliación que se requiere se encuentra en la noción de correspondencia u homología; a lo que E. T. Cone llamó “analogía isomorfa”. Sin importar el nombre, la relación depende del “entendimiento tanto de la música como de la sociedad a un nivel de abstracción que conduzca a una posible demostración, más allá de lo empírico”.³⁴ En esta relación, metáfora se debe entender como un mecanismo lingüístico que permite no sólo la traducción, sino la transposición narrativa o poética; pero además, está impregnada de acciones y pensamientos que rigen la vida cotidiana.³⁵ Esto quiere decir que la metáfora no sólo es lenguaje poético que da significado a una cosa a través de otra; es un mecanismo creativo que habita un nuevo espacio. De esto se desprende que, teóricamente, es posible decodificar el significado aceptado en una sociedad, a través del apropiado análisis del texto. Esta posibilidad es significativa para la crítica musical.

La utilización de metáforas en la crítica musical tiende a equiparar el discurso en torno al significado de la música con expresiones verbales.³⁶ El inconveniente que se advierte con esta práctica es que sonido y palabra se presentan como una unidad inseparable. Para Cook, eso no es natural, ya que contradice la construcción dentro de una cultura específica y puede llevar al planteamiento de un ilimitado número de interpretaciones para la música. En este razonamiento, la formulación de significados resultaría arbitraria. Pero no, es una negociación social. En occidente, la música es tratada como un objeto; se habla de partituras, interpretaciones, registros fonográficos, entre otros, para referirse por igual al fenómeno acústico. En tanto objeto, tiene particularidades aceptadas y delimitadas. El significado que se otorga a los objetos, incluyendo a las obras de arte:

³⁴ Cook, N. “Theorizing Musical Meaning”, *op. cit.*, p. 172.

³⁵ George Lakoff y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Editorial Cátedra, 1986, pp. 39 y 40.

³⁶ Cook, N. “Theorizing Musical Meaning”, *op. cit.*, p. 177.

[...] está soportado por la selección específica de propiedades que le ha dado una cultura. Esto ayuda a que un objeto sea lo que es una cultura. De esta forma, mientras que el significado se construye socialmente, también es habilitado y definido por los atributos disponibles del objeto.³⁷

La crítica musical está edificada en torno a la paradoja del significado de la música. Por un lado, depende de interpretaciones en una cultura y además, pretende describir lo inefable de la música. Es decir, se preocupa por poner en palabras lo inexpresable del sonido; no obstante, aquello que no se puede expresar es aceptado y validado por una cultura. Para dar organización a esta idea, Cook habla de espacios con particularidades lingüísticas y musicales que se influyen en uno común. La conjunción —el espacio mezclado— es lo que da lugar a nuevos significados. En todo el argumento se contempla la negociación entre elementos inherentes a la estructura de la música y la construcción social para llegar a significados diversos. La clasificación de un “significado negociado” puede estar estrictamente delimitada por elementos técnicos o bien, por contextuales; sin embargo, no hay ninguna razón por la que no puedan ser ambos.

El filósofo Roger Scruton agrega un elemento más, pues menciona que, al tratar el asunto del significado musical, históricamente se habla de “imitación”. El término “imitación”, sin embargo, puede oscilar entre copia, representación y expresión, para relacionarse al contenido de una obra artística. En música, el significado se ha sobrellevado al menos de dos formas: mediante descripciones e historias o, de forma abstracta, evadiendo cualquier narración.³⁸

En este orden de ideas, se debe empezar por considerar que existen sonidos —de forma genérica— y tonos, con intencionalidad musical. Bajo este principio, la música puede “semejar” otros sonidos; por ejemplo, trenes o pájaros. Es decir, una copia que toma un punto de referencia. La “semejanza” se da

³⁷ *Ibid*, pp. 178-179.

³⁸ Roger Scruton. “Representation”, *The Aesthetics of Music*, Nueva York, Oxford University Press, 1999, pp. 119-120.

mediante la reproducción de un sonido que *se parece a* ciertos objetos; esta propuesta sería una limitación drástica de la música, ya que sólo podría imitar un reducido número de cosas.³⁹ La representación, por otra parte, es el resultado de la abstracción; no hay narración o historia, pero sí contenido. Además, cuando se piensa en representar emociones —como la audición patológica de Hanslick— en realidad se hace referencia a “expresión”. Según Scruton:

El término “expresión” ha ganado gran difusión; en parte porque los críticos han buscado una palabra con la cual transmitir el residuo de significado que puede estar presente en una obra de arte o incluso, cuando toda representación ha sido abstraída.⁴⁰

Entonces, cuando se imitan “sonidos” se dan dos posibilidades para pensar que se trata de música. La primera es que los sonidos reproducidos se entrometen de forma contundente y crean así, asociaciones. La segunda es que la música reúne y anula su carácter de “sonidos” para transformarlos en tonos; por lo tanto, se escuchan como música. En cualquier caso, la imitación es el punto de partida para una estructura musical. Una composición, bajo el precepto de la representación, sólo puede tener un significado determinado por un “texto subsidiario”. Es decir, título, texto o acción dramática.⁴¹ En síntesis, la música no es un arte representativo; provee paradigmas puros para abstraer formas y dar organizaciones que no necesitan de un “mundo ficticio” creado por el oyente. No refiere más cosas que a sí misma.

La música y la crítica musical contemplados como objetos, según la teoría de Cook, están destinadas a la relación inseparable de intérprete–oyente/lector y a las restricciones de una cultura. Pero la música, como dice Scruton, no puede suplantar objetos formales, ni emociones específicas. Por esta razón, sólo expresa emociones simples y “desmatizadas” en las que intervienen: obra e intérprete,

³⁹ Scruton, R. *Aesthetics*, *op. cit.*, p. 125.

⁴⁰ *Ibid.* p. 121.

⁴¹ Scruton, R. *Aesthetics*, *op. cit.*, pp. 126-130.

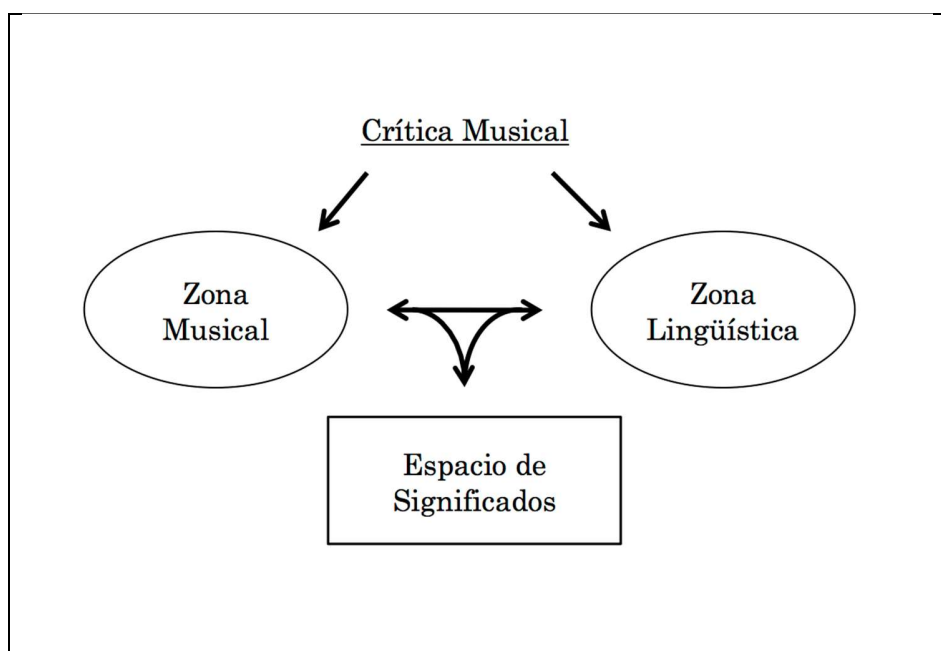
texto y entorno.⁴² Los matices que se otorgan al significado expresivo o emotivo de la música, a través de la crítica poética o la metáfora, no se encuentran enclavados en la música misma; siguen la negociación de la época que los generó. El significado está instalado en tradiciones y giros lingüísticos propios de un momento y una cultura particular. Con estos componentes, la crítica musical periodística encuentra un vínculo de temporalidad con los discursos de un período.

A partir de las ideas planteadas, el significado de la narrativa en la crítica musical se puede deconstruir en tres delimitaciones: zona musical, zona lingüística y espacio de significados. La zona musical se desarrolla a partir de la evaluación técnica de la música; es un equivalente al significado congénico de Cone. El sonido, el tiempo, la estructura y el estilo musical se consideran aspectos preponderantes en este apartado. La complejidad que presupone la abstracción de estos elementos conlleva a formulaciones metafóricas. Sin embargo, esta zona proyecta patrones somáticos genéricos —tensión, relajación, excitación, abatimiento— que pueden ser transformados en representaciones poéticas. La zona musical, en este sentido, puede denotar una marcada influencia de elementos extramusicales.

La zona lingüística, por otra parte, está relacionada con ideas, estados de ánimo y la expresión interpretativa, entre otras cosas. Utiliza recursos no musicales y es notable la presencia de terminología o ejemplificaciones provenientes de otras disciplinas humanísticas como la filosofía, la literatura y otras más. Su equivalente es el significado extra-genérico de Cone. Es importante mencionar que ambas zonas se influyen. Por ejemplo, las metáforas asociadas al *tempo* y ritmo de una composición pueden llevar a la correspondencia —u homología— con un ambiente religioso que describa las peculiaridades de un personaje o un pasaje mitológico. No se puede olvidar que el discurso debe estar anclado en las tendencias culturales de una época.

⁴² Cook, N. "Theorizing Musical Meaning", *op. cit.*, pp. 180.

El resultado de este proceso es la generación de significados negociados entre ambas zonas. La presencia de estas zonas es un requisito fundamental en la estructuración de la crítica musical; esta interrelación, y su respectiva traducción metafórica, es el terreno creativo de la crítica (ver cuadro 2.1). Aquí, lo importante es valorar que, para ser efectivas en su tarea mediadora, las metáforas son transgresiones lingüísticas que están impregnadas por la vida cotidiana y la cultura. Un ejemplo por demás interesante es la mención del ‘do de pecho’ como una demostración de poder y efectividad técnica en la política mexicana. En el ámbito particular del género periodístico del siglo XIX, la propuesta de Alba Herrera y Ogazón —de no salir del arte para ejercer la crítica— resultaría irrisoria. Para entender la crítica musical en toda su complejidad es necesario negociar entre elementos extramusicales y técnicos.



Cuadro 2.1. Construcción del significado de crítica a partir de la negociación de elementos técnicos y extramusicales.

Carl Dahlhaus menciona que los puntales de la crítica en la música clásica del siglo XIX son: las normas, lo histórico y el gusto.⁴³ En consecuencia, la crítica requiere del conocimiento de las reglas de hechura —el artesanado musical—, conciencia del vínculo entre tradición y progreso; además de la elaboración de juicios basados en la aceptación ante un grupo social. El punto relacionado con el “gusto musical” es por demás interesante para la crítica, en el entendido que el gran móvil de la tradición crítica es el surgimiento del virtuoso. Para Richard Taruskin, el punto está delimitado con mucha mayor precisión: gusto musical y el virtuosismo se desprenden de la fascinación que causó —y sigue causando— Franz Liszt.⁴⁴ Además nos dice que es una cuestión vinculada al “sentido infalible de lo apropiado” e incluso, llega a ser una metáfora de discriminación y también de modelo:

El “gusto” es algo que pocos afortunados poseen y lo ejercen sin cálculo o conciencia de sí mismos. El “buen gusto” se exhibe en lugar de ejercerse; algo atribuido al creador de elecciones deliberadas y calculadas en reconocimiento de su corrección, como una rúbrica de aprobación social. El “gusto” es una cuestión de predilección y el “buen gusto” de profesión. Una señal de “buen gusto” es aspirar a la aprobación social; el estándar al que los poseedores de “buen gusto” deben inclinarse nunca es el suyo. Para mostrar “buen gusto” es necesario buscar la admisión a una posición social de élite que el poseedor de “gusto” ocupa por derecho. El “buen gusto” marca a un extraño que quiere entrar. Es una demostración de sumisión, así como de aspiración; o más bien, la aspiración a una posición social que implica sumisión a sus normas.⁴⁵

A partir de esta línea de organización teórica se puede establecer que la crítica musical en México fue desarrollada a partir de la apreciación de ópera italiana; por esta razón, debe tomarse este repertorio como el juicio rector en el discurso

⁴³ Dahlhaus, C. *Nineteenth-Century Music*, *op. cit.*, p. 245.

⁴⁴ Richard Taruskin. *Liszt and Bad Taste*, conferencia dictada en la Universidad Veracruzana, México, septiembre de 2016.

⁴⁵ *Ibid.*

crítico. En el entendido que fue el único repertorio que se registró inicialmente, la ópera delimitaría las reglas de evaluación y el gusto musical de la sociedad mexicana decimonónica. Para comprobar esta hipótesis, se propone confrontar el lenguaje crítico selectivo forjado en el ámbito operístico, en contra de la zarzuela y los conciertos sinfónicos programados en 1892.

El planteamiento metodológico parte de la premisa que la crítica deja abierta la interpretación al lector; pero sólo parcialmente. La teoría de zonas y significados es aplicable a cualquier escenario musical. Sin embargo, los escritos periodísticos que se alejan de la crítica operística —en el entendido que atentan contra las reglas del gusto— deberían mostrar una hechura distinta en cuanto al significado metafórico, aunque aspiren a las normas determinadas por el gusto de la época. La producción sinfónica temprana, el sentimiento patriótico de las celebraciones del cuarto centenario del descubrimiento de América y la primera audición de la obra de Wagner en México, entre otros, son escenarios que confluyen en esta investigación. Si la crítica logra establecer significados negociados y a su vez, propone metáforas decodificables en grupos sociales selectos, entonces surgen preguntas esenciales: ¿Cómo se relaciona el ámbito social con respecto al significado musical? ¿Se construyen significados para reforzar o contradecir la recepción del repertorio avalado socialmente? ¿Se advierte como una alteración al gusto musical la recepción de nuevas obras?, y otras más.

Así, un corte en la historia de México permite controlar, con mayor flexibilidad, la confrontación de discursos críticos en el repertorio culto. No se pretende recuperar la historia musical; más bien, se propone establecer algunas relaciones que impone la crítica musical —en tanto construcción negociada— a los discursos socioculturales y repertorios interpretados públicamente hacia 1892. Los datos históricos relacionados con la vida de autores —en particular los nacionales— y el devenir de las presentaciones, se consideran como un componente asociado a la reseña y la crónica; en el entendido que no cumplen con el requisito de estructuración teórica contemplado para esta investigación.

Este tipo de escritos forman parte de una huella definida por los materiales y el tiempo que, como parte de la autonomía relativa, ayudan a delimitar los relieves de la crítica musical.

EL ATREZZO DE CRISTAL OPERETA Y ZARZUELA EN LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS

*Dios traidor es el dios éxito.
Frú-Frú.¹*

La época de mayor esplendor para la zarzuela en México se registró durante las últimas décadas del régimen de Porfirio Díaz. Se trató de un espectáculo público en el que se expresaban todo tipo de comentarios y quejas sociales. La efectividad de estas producciones permitió que tonadas y bromas zarzueleras se repitieran en las calles. Los artistas de la escena marcaron gustos y modas que relajaron la moral de la época.² Pero más allá de la distorsión malintencionada o la simple caricatura, la realidad de lo cotidiano se filtró en los argumentos con toda la superficialidad posible. La propuesta artística se demeritó para transformarse en una revista del día a día nacional.

Los elementos populares, incluidos arquetipos socioculturales del mexicano y parodias a costumbres políticas de la época, resultaron ser símbolos de identidad. Ya en 1876 el público había aplaudido estas prácticas al celebrar el estreno de *Un paseo por Santa Anita* de Luis Arcaraz y Juan de Dios Peza (1852-1910). Esta obra fue una de las primeras manifestaciones artísticas que trasladó geografía, hábitos y tipos étnicos locales al escenario teatral.³ Para 1892, la visión de las representaciones músico-teatrales estaba dividida: ópera para la élite social; zarzuela y revista para el público general. Esto no quiere decir que la línea entre lo permitido y las libertades morales fuera definitiva. El decoro, los chistes subidos de tono y los tipos de clases trabajadoras siempre rondaron las temáticas teatrales. Simplemente, la diferencia se relajó en el periodo finisecular.

¹ Manuel Gutiérrez Nájera (*Frú-Frú*, seud.). “Correo de teatros. Sombras y Siluetas”, *El Partido Liberal*, México, febrero 10 de 1892, p. 1.

² Ricardo Miranda. “México”, *Diccionario de la Zarzuela*, Vol. II, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003, p. 306.

³ Ricardo Miranda. “Del baile a los aires nacionales: identidad y música en el México del siglo XIX”, *La construcción del discurso nacional en México, un anbelo persistente (siglos XIX y XX)*, México, Instituto Mora, 2007, p. 8.

El cronista del diario *El Nacional*, con una percepción similar, registraba en su columna “Conciertos” que el ‘buen gusto’ del público mexicano se había perjudicado y pervertido por “la plaga de la zarzuela, en la que a pretexto de chistes dudosos y retruécanos insolentes, se sufría la mala influencia de la música, no sólo ligera, sino cursi; más que eso, vieja y detestable”.⁴ Esta idea, lejos de descalificar el género, lleva a cuestionarse si el público ‘educado’ consideró que los elementos críticos y artísticos de la zarzuela podrían estar en algún momento a la altura de la ópera. Además, queda la duda si los asistentes a los espectáculos de tandas eran un público diferente que imponía su modo de pensar en la cultura nacional o, al acudir de forma regular, se limitaban a contribuir con el éxito temporal y la remuneración a las compañías líricas. Muchas de las burlas que se registran permiten ver que la zarzuela perseguía más una idea comercial. No son nada fuera del entorno particular que las generó; y ahora, cuentan anécdotas desarticuladas.

En cualquier caso, el retrato costumbrista y la identificación de lo mexicano compitieron con propuestas innovadoras en 1892. La fortuna de las producciones locales se enfrentó a la opereta y la zarzuela de la Compañía de Pietro Franceschini y al movimiento sinfónico de la Sociedad Anónima de Conciertos. Para los últimos meses del año, por si esta competencia fuera poca cosa, la temporada de la Compañía de Ópera Italiana de Napoleón Sieni —con la programación de la ópera *Colón en Santo Domingo* del compositor mexicano Julio Morales— sumaría otros elementos de controversia y crítica al ambiente musical de ese año.

Hacia el nuevo siglo, los sucesos habituales consignados en la prensa de la Ciudad de México ya no llamaban tanto la atención. Para algunos periodistas de espectáculos la noticia de lo cotidiano se trasladaba a los escenarios con tanta naturalidad, que llegó a tener el mismo grado de importancia que registrar robos

⁴ “Conciertos”, *El Nacional*, México, enero 15 de 1892, p. 2.

y escándalos de borrachos. Esta situación lleva a imaginar la escena de zarzuela como una extensión de la realidad. En esta degradación de contenidos, la caracterización de lo nacional y la defensa de lo mexicano se volvieron un lugar común del discurso. Una muestra se encuentra en *La Voz de México*:

Si dijéramos que otro estreno de zarzuela ha sido otro escándalo, tampoco lograríamos impresionar a nuestros lectores, pues ya saben que por *teatro* se entiende hoy día, un lugar en que lo indecente de los trajes rivaliza con lo soez de las palabras y lo cínico de los ademanes [...] Los empresarios españoles que llevan mucho tiempo de poseer nuestros teatros, tienen la gran gloria de haber degradado completamente el arte dramático entre nosotros; pero convenimos en que un público que así deja prostituir en su capital los teatros, merece esos empresarios, esos comicuelos y esas piezas. Lo que nos queda, a los que contemplamos eso, con indignación y con tristeza, es recomendar más que nunca a las familias decentes y católicas, que por nada concurran ni permitan concurrir a los teatros zarzueleros a las personas que dependan de ellas.

Una buena compañía de verso no cabe ya en México: el gusto está completamente entregado, y sólo a título de inmoralidad y de corrupción vive el teatro en México. Las compañías que no dan esto no tienen garantía alguna de sostenerse y arrancar aplausos.

Pero sería raro que el teatro no estuviera a la altura de la época; y siendo la época lo que es, el teatro no puede ser de otra manera. Si pues eso es de lamentarse, por lo menos es enteramente lógico y *hasta* natural que así sea.⁵

En realidad, la postura adoptada por este diario católico y conservador no importó. Las crónicas de los escenarios musicales en 1892 iniciaron y concluyeron tratando temas de revista y zarzuela en un flujo continuo y mezclado. El sábado 2 de enero se inauguró el ciclo de reseñas. La presentación de *Carmen* (1873-74) de Georges Bizet (1838-1875) en la función de San Silvestre, según menciona el cronista de *El Universal*, obtuvo entusiastas

⁵ “Poliantea Semanal”, *La Voz de México*, México, diciembre 18 de 1892, p. 1.

ovaciones en el Teatro Principal.⁶ Este hecho nada tendría de particular, salvo que unos días después se publicó la siguiente nota:

El sábado se representó en el *Teatro Arbeu* la ópera intitulada “Carmen”, bella de por sí; pero perfectamente mal representada por la *troupe* Solórzano. No sabemos a influencias de qué mal genio estaban esa noche sujetos los artistas de San Felipe. Momentos hubo en que nos creímos, no en luneta de un teatro y ante un escenario, sino más bien transportados a uno de los departamentos del museo zoológico en que se exhiben animales de pluma, tales como gansos, pollos, gallos, guacamayas y cornejas, pues de todas estas clases salían piando y graznando por las gargantas de los cantantes; era una algarabía infernal; los coristas gritaban —que no cantaban— como verduleras en riña callejera; y el piano, destemplado hasta el dolor.⁷

Teatros diferentes. Confrontación de compañías. Una composición dramática conocida para el público nacional que había proyectado al tenor José Vigil y Robles —en el personaje de Don José— en diversas funciones. Incluso, en este mismo año de 1892 se registró un artículo de la producción realizada en el Teatro Real de Madrid que deja ver el interés por la obra.⁸ Lo que parecería una confusión de los cronistas, o una estrategia empresarial desatinada, no es más que una muestra de lo competitivo que resultaba el comercio musical en la Ciudad de México en el siglo XIX. Los estrenos de partituras de autores mexicanos convivían con la arraigada programación de óperas, operetas y zarzuelas europeas. En la apertura de temporada se distinguen dos aspectos que vale la pena subrayar. Primero, la prensa favoreció el registro de estrenos sobre las repeticiones; no hay duda. Segundo, la veracidad de los argumentos, al menos en la zarzuela y sus derivados, se valoró más allá de la nacionalidad del autor.

En el nacionalismo se buscó la creación de un país en donde la imagen de lo mexicano lograra decantar esencia histórica, definición racial, atributos

⁶ Ignacio M. Luchichí (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónicas semanales”, *El Universal*, enero 3 de 1892, p. 2.

⁷ Octavio Mancera (*Octavio*, seud.). “Crónica ligera”, *La Ilustración Mexicana*, enero 18 de 1892, pp. 4-5.

⁸ Antonio Peña y Goñi. “Teatro Real de Madrid. Carmen”, *El Correo Español*, diciembre 2 de 1892, p. 2.

naturales, una posición económica y el inevitable intento de alcanzar lo cosmopolita.⁹ Entonces, en el centro de la discusión estaba el asunto del poco desarrollo de la producción literaria mexicana que afectaba directamente a los libretos zarzueleros. La prensa, además de este aspecto, se dedicó a sancionar el desempeño de los grupos artísticos. Pero en concreto, se estaba pavimentando un camino —ya transitado— hacia la representación de obras nacionales que se alejaran del indígena marginado y la sátira mexicanista para ingresar al discurso transcontinental con toques exóticos.

Al parecer no había tanto espacio para la improvisación en los teatros; acaso, una breve alteración a recetas comprobadas. La crítica musical en la prensa destacó cualquier elemento extraordinario de forma sensacionalista. En conjunto, el pasado indígena, la riqueza geográfica, la protección de una burguesía nacional, la captación de inversiones extranjeras y el reconocimiento internacional entendían lo popular más como polizón en una travesía emprendida por las clases de poder político. Este principio, aplicado a las reseñas y críticas, se ocupó más de obras que resultaban coherentes y tenían una lógica argumentativa afín al pensamiento de la sociedad burguesa; es decir, a la producción artística que imitaba lo europeo.

El 5 de enero, casi como epifanía para la Compañía de Zarzuela Solórzano, se presentó *El Señor Duque* en el Teatro Arbeu. De inmediato, *El Correo Español* mencionó que la obra intentaba “ridiculizar algunos vicios sociales”. Lo bueno era que no se limitaba a señalar; proponía también una cura.¹⁰ Por cierto, jamás queda claro si el remedio al que se refiere es la generosidad del pueblo nativo, o la búsqueda de una imagen aristocrática europea. No obstante, la apreciación lleva a la realidad de un México diverso y cambiante. La zarzuela o menipea lírico-cómica —como la llamaron sus autores— fue un éxito para la agrupación. Se convirtió en el salvavidas de la temporada de apertura de 1892.

⁹ Mauricio Tenorio Trillo. *De cómo ignorar*, “VI. Del Nacionalismo y México: un ensayo”, México, FCE, 2000, p. 73.

¹⁰ *Lobengrin* (seud.). *El Correo Español*, “El Sr. Duque”, México, enero 7 de 1892, p. 2.

La narración se centra en dos hermanos de nacimiento humildes. Uno liberal, “campechano y generoso”; el otro orgulloso y de aspiraciones aristocráticas. El pretencioso intenta desposar a su hija con un noble de apellido Duque, lo que da origen a una serie de enredos para construir toda la trama. La pieza —dice *Lohengrin*— “está llena de cuadros interesantes y los autores aprovechan bien las oportunidades para sacar a la escena cuadros de costumbres mexicanas; pero sin que los personajes se acanallen como ha pasado aquí en obras de autores que han pretendido en sus revistas fotografiar al pueblo”.¹¹

Para *La Ilustración Mexicana*, la percepción resultó totalmente diferente. Además de estar saturada de “innumerables defectos”, en *El Señor Duque* había algo que causaba una pésima impresión y profundo descontento cada vez que se repetía:

Aparte de ser la pieza muy mala crítica de las costumbres nacionales, de México especialmente; en la que salen uno tras de otro sin gracia alguna ni argumento, los tipos más inferiores de nuestro pueblo y de los oficios más bajos, sin *ton ni son*, sin que hayamos podido explicarnos la causa, se pone allí en boca de un truhán, de un granuja, aquella filosófica frase del inmortal Juárez: “El respeto al derecho ajeno es la Paz”.

[...] no está bien, ni puede estarlo nunca que titiriteros o saltimbanquis la tomen en un disparate cómico para hacerla pronunciar, con tono de mofa, por un *jicarero* o por un *vendedor de cabezas*; para que ría un pueblo estúpido que no conoce ni penetra lo solemne de esas palabras, y al cual sólo impresiona lo que, por más que sea grave, de cualquier modo, debida o indebidamente, tiende a provocar la hilaridad. No conocemos al autor o autores de *El Señor Duque*, pero por la indiferencia con que enfangan aquel bello principio [...] podríamos asegurar que no son, de fijo, mexicanos; y si en efecto no lo son, mal está que [...] escriban payasadas y critiquen, ni siquiera con crítica de talento, el modo de ser de los nacionales, del pueblo, poniendo de manifiesto tipos y costumbres del país *en que*

¹¹ *Ibid.*

hoy viven, no para presentar una obra de arte, en donde campearán la dedicación, las bellezas literarias y el estudio, sino sólo con el mero fin de ridiculizarlas.¹²

Aun así, las localidades se agotaron en el estreno. Los palcos reunieron, según *Lohengrin*, a las familias más distinguidas de la sociedad mexicana y “de nuestra colonia”. Es decir, españolas. Los autores de *El Señor Duque* quisieron mantenerse en el anonimato, pero el éxito de la representación no dejó más remedio que desenmascarar a los artífices del libreto, Augusto Monteleone (1862-1930) y el español Juan Ramón de la Portilla. La música, que fue muy bien recibida, se debió al compositor José Austri (1854-1909). Todo el pasaje desemboca en una lectura patriótica. Es una resistencia a la colonización que, si bien desgarró la asociación ibérica y coloca en un pedestal la ideología liberal, mantiene la estética de la música europea de salón.

Para la Compañía Labrada, adversaria artística de Solórzano, la temporada inició el domingo 17 de enero con el estreno de la *Revista de guante blanco*; obra con texto de Juan A. Mateos (1831-1913) y música de José Austri. El argumento, nos dice el redactor de *El Universal*, es “una caricatura grotesca de ciertas clases de nuestra sociedad” que se pierde en escenas con poca relación y diálogos excesivamente extensos.¹³ Para formarse una idea de lo “deshilvanado” que resultó el experimento del entonces congresista Juan A. Mateos, *Triboulet* narra que en tres actos se “delinean ciertas malas costumbres que han llegado a México con la civilización europea” y se abandonan los tipos sociales que se explotaban todos los días. El cargador ebrio y el “lagartijo insubstancial” daban paso al caballero de industria y al elegante de los salones aristocráticos.¹⁴

Revista de guante blanco invierte los arquetipos del mexicano de forma ridícula, desde una perspectiva crítica. El acto inicial establece la diferencia social a través de un editor que se ocupa de dos periódicos: *Paz* y *Guerra*. En las ‘Gacetillas’ de ambas publicaciones se expone la compra de una carretela para

¹² Octavio Mancera (*Octavio*, seud.). “Crónica ligera”, *La Ilustración Mexicana*, México, enero 18 de 1892, pp. 4-5.

¹³ “Nueva pieza teatral. Revista de Guante Blanco”, *El Universal*, enero 20 de 1892, p. 1.

¹⁴ Salvador Quevedo y Zubieta (*Triboulet*, seud.). “Crónica de una Revista”, *El Nacional*, enero 19 de 1892, p. 2.

un ministro. En la *Paz* se describe la modestia de un servidor público que no se atreve a recibir el obsequio; aunque al final lo acepta. La *Guerra* pone en evidencia, con una línea de oposición intransigente, la miseria del pueblo que “gime por el despotismo” de los gobernantes. La gran crítica llega con rapidez a las carreras de caballos. La inferioridad de México se desfigura al querer compararlo —en este aspecto particular— con París o Londres. El resultado es grotesco. En los dos actos finales, el personaje central es Pérez, un mexicano que regresa a la capital para ver los adelantos de su país después de haber radicado largo tiempo en California. En breve, Pérez estrecha amistad con actrices. Se involucra con un estafador que se intitula ‘barón’. Apuestan y engañan. El timador y el protagonista se enfrentan en duelo. Risas por un episodio de armas adulteradas con corchos. La obra concluye con el regreso de Pérez, el barón y una tiple a los Estados Unidos. Pérez se despide con frases “patrioterías”.¹⁵

En una lectura más crítica —y haciendo una sobreposición de las dos obras— las compañías de zarzuela seguían estrategias similares. Los hermanos de *El Señor Duque* encontraron su contraparte en los diarios *Paz* y *Guerra* de la *Revista de guante blanco*. Para el Duque aristocrático, la oposición planteó un barón apócrifo; sin duda un elemento de farsa. La gran variante fue que los cuadros costumbristas mutaron a los refinados salones porfirianos para reflejar un único y mismo país en toda su complejidad. Lo que realmente se debe resaltar es que la música de José Austri se escuchaba en ambas producciones. Una vez más, valeses, schotises, mazurcas y tirolesas se convirtieron en la ilustración musical de México visto desde perspectivas diferentes.

Si se juzga por las reseñas, la música se convirtió en una única nación acústica en la que los sonidos —con toda probabilidad tonadas de carácter transcontinental— agradaban por igual en escenarios contrastantes. El gusto musical no dependía de la identificación con un grupo social; al parecer, la rivalidad se daba en el argumento porque la música era similar. Los estrenos de

¹⁵ *Triboulet*. “Crónica de una Revista”, *op. cit.*

ambas piezas se realizaron con tan solo doce días de diferencia. El anuncio de nuevas producciones apareció de forma inmediata. No obstante, los personajes de clase alta que figuraban en el libreto de Juan A. Mateos habían perdido la primera batalla.

Para el 23 de enero coincidieron en la programación zarzuelera *El mismo demonio* (1891) de Ruperto Chapí (1851-1909) en el Arbeu, y *El Cura de Jalatlaco*, otra vez con música de José Austri, en el Teatro Principal. A propósito del enfrentamiento, el cronista de *El Diario del Hogar* mencionó:

[La empresa del Teatro Arbeu] sigue viento en popa; con gusto ve que su teatro es ahora el favorecido por el público; bien es cierto que lo merece, pues los artistas de esa compañía cada día se esmeran más en interpretar mejor sus personajes. Otra cosa que hace que el público vaya al Arbeu son los estrenos.¹⁶

La obra de Chapí pasó sin pena ni gloria; no así *El Cura de Jalatlaco* que propuso una interesante modificación en el desarrollo de las zarzuelas mexicanas de 1892. Lo primero —y lo hace ver *Abeja* en su columna “Apuntes”— es que la obra es parte de una fiebre por presentar estrenos. No obstante, *El Cura de Jalatlaco* está escrita como una opereta francesa y logra evitar “la exposición ridícula de tipos insulsos y sin interés”.¹⁷ El argumento, en las reseñas de la época, se puede considerar como una ingenuidad literaria. Nada más equivocado. El texto de Vicente A. Galicia tiene el objetivo de hacer reír al público de forma ingeniosa. Los personajes se nutren de la tradición y al mismo tiempo, oponen estratos sociales e ideologías. Un artista romántico, un sacerdote ‘peculiar y de costumbres relajadas’, gente trabajadora común y corriente que se mezclan en adulterios, amoríos y anhelos. El formato de la escritura en las crónicas tampoco se debe tomar a la ligera. Sin duda, son una invitación más que efectiva para asistir al teatro:

¹⁶ Ernesto Mirón C. (*Pico*, seud.). “Ecos teatrales”, *El Diario del Hogar*, enero 26 de 1892, p. 2.

¹⁷ Victoria González (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, *El Partido Liberal*, enero 28 de 1892, pp. 1-2.

Aurora es una niña romántica, enamorada naturalmente de un joven poético. Cuando se alza el telón, después de haber ejecutado la orquesta un gracioso vals, aparecen la bella apasionada y su señora madre [Doña Paz], a quien Dios y el autor guardan hasta el final de la pieza. Se entabla un diálogo un tanto cuanto soporífero y aburridor. La niña quiere casarse, y lo manifiesta a grito herido, gesticulando y poniendo los ojos, mala la comparación, como Julia Aced cuando sale al palco escénico. Naturalmente Doña Paz, que es mujer de orden, afea a su hija esas explosiones de erotismo y la exhorta a que se conduzca con menos ardor. Ella, sin embargo, continúa hablando de su novio, hasta que llega el susodicho y comienza la sinfonía amorosa. La mamá, como es de suponerse, toca el violón, y los chicos se estrechan las manos y se acribillan a besos. Este es el preludio del idilio. Olvidábamos decir que la madre de Aurora es casada con un pobre diablo llamado Camilo.

La escena queda vacía. Pocos instantes después se presenta el marido de Doña Paz, conduciendo al Cura de Jalatlaco. Aquí empieza la trama. Don Benigno (así se llama el buen sacerdote) canta y ríe con todo el alborozo que su investidura le permite.

Desde luego, empiezan las angustias del señor Cura al pensar en los cuidados ajenos. ¿Será feliz Camilo, en unión de su muy estimable familia? ¡Quién sabe! ¡Este problema le pone las canas casi rectas! Suda pensando en lo que debe hacer para asegurar la paz de la casa y en tales reflexiones tiene hundido el espíritu, cuando se presenta Estrella. Estrella es la Señora Carmona; no se imaginen ustedes, que el astro aquel de *primera magnitud* que brilló con tan esplendentes claridades en México.

Esta *Estrella* de “El Cura de Jalatlaco” es una ex-*virgen* engañada que va a la casa de Don Camilo en busca de su seductor y que se da de mano a boca con el muy respetable Don Benigno.

¡Ave María Purísima, y cómo suben de punto al ver a aquella dama las inquietudes, las ansías y los cuidados del señor cura! ¡Cómo se aflige al enterarse de que aquella mujer no es feliz! Desde luego se propone ayudarla. Para eso está él: “para arreglarlo todo”. Al efecto, hace saber a Estrella que su seductor es casado. Así, todo claro; la catástrofe a la puerta. A poco se presenta el novio de Aurora y el amigo de Don Camilo le dice que su prometida lo engaña; que está

enamorada de Antonio. Antonio es un afinador de pianos casado con Petra, doncella o cosa así, de la casa. Petra y el músico tienen un hijo. Antes es necesario hacer advertir que se casaron secretamente y que Aurora, por personales miras, protege a los cónyuges y oye de muy buen grado las confidencias del marido de su doncella. Vamos, que hasta se deja besar la mano por el afinador. El cura, que es algo indiscreto y que tiene la manía de espiar al prójimo, se entera de las caricias y de las conferencias y las refiere prudentemente al novio de la hija de Doña Paz. Asimismo cuenta a Camilo lo que vio y se arma la bronca. El Cura de Jalatlaco está allí para arreglarlo todo. ¡Es tan desgraciado Camilo! Más aún, sorprende en Doña Paz una pasión volcánica por Tito, el amante de Aurora, y no se calla. ¡Qué habla de callarse! En primera oportunidad refiere el asunto al interesado y le aconseja que huya, porque la mujer a quien adora, idolatra al afinador.

En tal situación y cuando en la escena no queda más que el de Jalatlaco, entra Fulgencio, un poeta melencólico de la época romántica. El vate anda, como todos los de su especie, en busca de un ideal, de la mujer amada, de la visión luminosa que se le aparece todos los días (y también de noche) en el oscuro cielo de su infortunio.

Continúa una serie de enredos que el cura hace, hasta que se aclara todo. El poeta se va con Estrella. Esta recibe una cantidad de dinero que le da Camilo, su antiguo amante. Aurora se casa con Tito. Antonio se pone a vivir tranquilamente con Petra. Doña Paz y Camilo siguen siendo dichosos y el Cura de Jalatlaco se va muy campante, después de haberlo arreglado todo.¹⁸

Esta cita *in extenso* resulta una invitación peculiar. Los enredos se desarrollan de tal forma que semejan una opereta, pero la narrativa no impide identificar el tono de la gente común. Una charla de pueblo con personajes sofisticados. Una nación imaginaria que es capaz de formular ideales románticos y que entreteje momentos amorosos. Sanciones moralistas y la salvación de un religioso. Sin

¹⁸ “Correo de teatros. Estrenos. El Cura de Jalatlaco”, *El Universal*, enero 26 de 1892, p. 2.

duda, un México que buscaba conciliar su pasado costumbrista en las representaciones artísticas.

Para contrarrestar el estreno de Galicia y Austri, la Compañía de Solórzano intentó mantener la inercia producida por el éxito de *El Señor Duque*. El sábado 6 de febrero presentaron *Sombras y Silueta* de los mismos autores; pero con música de Francisco Javier Osorno. Para iniciar el recorrido de esta representación se deben destacar algunos aspectos: la revista satírica resultó un fracaso absoluto, abundaron las prácticas menos favorecidas de la zarzuela y más importante, las metáforas —que buscan dar significado a la obra—aparecen de forma magistral en los trabajos de la época. Para *Lohengrin*, por ejemplo, *Sombras y Siluetas* era:

Una atmósfera acre y pesada, de esas en que la cabeza se siente desvanecida y en que los pulmones se niegan a funcionar, rechazando aquel aire caliente con vapores de vino y humo de tabacos mal olientes. La luz amortiguada por esa neblina que se ha escapado de los vasos de whiskey y de ginebra, velada por las sombras que han brotado de veinte pipas negras; en los oídos el ruido sordo de un centenar de voces destempladas que dejan escapar sonidos incoherentes, imprecaciones de canalla y juramentos de ebrios, una taberna en fin, en la que no faltan algunos harapos humanos que van al mercado no de la honra, que hace mucho tiempo perdieron, sino al comercio de sus pingajos ya descoloridos y cubiertos de albayalde y bermellón.¹⁹

Las imágenes literarias en la crítica de *Sombras y Siluetas* están embebidas en el discurso decadentista finisecular. El halo bohemio de la escritura, sin embargo, no lleva a ningún lugar poético en la recepción de sus contemporáneos. La falta de una descripción puntual del argumento resulta indicativo de la inexistencia de una trama coherente. La obra fue calificada como una “monstruosidad” censurable que sólo podría representarse “en un salón de

¹⁹ *Lohengrin* (seud.). “Acuarelas de la Semana”, *El Correo Español*, febrero 14 de 1892, p. 2.

cancanistas a lo vivo".²⁰ Quizá la postura más ilustrativa —y optimista— para dar una burda idea del argumento de esta “revista canallesca” es la de *Juvenal*:

[...] “Sombras y siluetas”, revista, zarzuela, o lo que ustedes quieran, que con mucho tiempo de anticipación se había anunciado y preconizado en los programas con letras de gran tamaño [...] tiene cuadros bien dibujados; está allí, por ejemplo, un empeñero que parece la sombra de Shylock, un garito o timba enteramente igual a los que tenemos ahí cerca infringiendo el Código penal, un Pepito endomingado que no hay más que pedir; pero entre aquellos tipos que desfilan en medio de la alegría del público, aparecen esas asquerosas mujeres que son el baldón de su sexo, y ¡ahí fue Troya! El público se sulfuró...²¹

La moral de la época se lastimó con coros de borrachos, juegos de cartas ilícitos y prostitución. Los “necios equívocos de plazuela, elevados al rojo” resultaron excesivos. El público zarzuelero silbó y protestó por lo que consideraba un atentado a las buenas costumbres. *Lohengrin* nos dice que fue un “platillo desechado por estómagos de hierro acostumbrados a comer mariscos crudos y a beber almendrados y cócteles a pasto”; nada más.²²

La secuela de *Sombras y Siluetas* fue una severa evaluación a los espectáculos de zarzuela en la prensa capitalina. En este sentido, resulta una contradicción que las mejores críticas, las analogías y metáforas más sofisticadas y los escritores de espectáculos más capaces se ocuparon de una obra tan mala. Los críticos no se expresaban sin conocimiento de causa. El debate más interesante es ¿qué molestaba tanto? Algunas respuestas obvias podrían ser que les incomodó el reflejo de la realidad nacional en las clases bajas; que la necesidad artística para describir a México necesitaba mayor creatividad y menos realismo; o que las ilustraciones no fueran cercanas al ideal transcontinental. El peor lugar, sin duda, fue para el movimiento melodramático

²⁰ Pelayo (seud.). “Sombras y Siluetas o sea, La Zarzuela de los 42”, *El Correo Español*, febrero 9 de 1892, p. 2.

²¹ Enrique Chávarri (*Juvenal*, seud.). “Charla de los Domingos”, *El Monitor Republicano*, febrero 14 de 1892, p. 1.

²² *Lohengrin* (seud.). “Acuarelas de la Semana”, *op. cit.*, febrero 14.

mexicano. En relación a la fortuna de las compañías líricas, dice Luis G. Urbina (1868-1934):

[...] con la lona rasgada y débil el crujiente maderamen, va la nave del teatro, envuelta en olas amenazantes, con fondo de borrasca por horizonte, y próxima a estrellar su maltrecho casco en algún arrecife escondido pérfidamente en las sombras. Dando órdenes y dirigiendo maniobras los más expertos marinos, luchan con el temporal, y esperan intranquilos y desesperados el instante supremo del naufragio.

Ohé! Ohé!... cantan los marineros arriando en banda y trémulos de espanto; con señales de agonía quedan los pasajeros en sus camarotes, imposibilitados de salir a cubierta. Porteros, mozos, teloneros, apuntadores y demás gente menuda teme y con razón, que fuera de tiempo se bote la lancha salvadora que debe conducirlos, por entre escollos y abismos de espuma, a remota y desierta playa.

La triple coraza del héroe horaciano, de nada valdría en esta época tormentosa de trágico porvenir para las empresas teatrales. Y aunque el mar tiene sus caprichos y la tempestad sus volubilidades, a cada momento arrecian más los embates de la onda y los temores de perecer acobardan a los esforzados capitanes.²³

El teatro mexicano —incluida la zarzuela— flotaba a la deriva en un bamboleo de naufragio seguro. Manuel Gutiérrez Nájera —o mejor dicho *Frú-Frú*— fue quien logró embonar con mayor acierto esencia y práctica en las funciones de zarzuela. En su percepción estas representaciones eran parte de una moda de escatimadores escénicos que lejos de ayudar a despertar a la joven literatura dramática mexicana, exponían síntomas de dolencia senil. Por lo tanto, *Sombras y Siluetas* no era más que:

un viejo libidinoso, sucio, que babea; vejete de ojos encandilados, y nariz roja tapiada con tabaco. [El argumento] es una manta deshilachada y manchada.

²³ Luis G Urbina (*Daniel Eyssette*, seud.). “Ecos Teatrales”, *El Siglo Diez y Nueve*, febrero 10 de 1892, p. 2.

Figuraos que las noticias de policía más asquerosas, esas que apestan las columnas de los periódicos, apoyándose en ellas para no caer, como ebrios que salen de la pulquería, toman cuerpo, hablan, cantan, o mejor dicho, gruñen, chillan y se truecan en personajes de zarzuelas.

Por una noche —espero que sólo será por una— se pasó el Teatro Arbeu al Callejón de López.²⁴

Sombras y Siluetas jamás se volvió a programar. La primera función llevó al abandono definitivo del proyecto. Después de la catástrofe, la Compañía del Arbeu se concentró en revivir el repertorio aceptado por los asistentes regulares, los tandistas. El resultado no fue el esperado. No se registró nada interesante de esta agrupación en la prensa. Lo más llamativo fue, quizá, la continua referencia a la próxima gira de cuaresma por el Estado de Hidalgo. Mientras tanto, Enrique Labrada anunciaba el estreno de dos nuevas zarzuelas nacionales para competir. Por si esto fuera poco, la Compañía de Opereta Italiana de Pietro Franceschini empezaba sus funciones con notable efectividad en el Teatro Nacional.

Los dos últimos estrenos en el Teatro Principal fueron *Perfiles y Contornos*, con libreto de Vicente A. Galicia y José Vigil, y *La Montaña Rusa* del propio Vigil. Ambas piezas tuvieron música del incansable José Austri. La zarzuela *Perfiles y Contornos* se presentó la noche del sábado 20 de febrero con más de dos mil espectadores. En los diarios se registró como un triunfo absoluto. El argumento, sin embargo, no escapa de la organización irracional que tanto criticaban Gutiérrez Nájera y Urbina. Se podría cuestionar de inmediato porqué tuvo una recepción tan diferente con respecto a las anteriores obras representadas en ese inicio de año. Simplemente, entrelazó elementos cotidianos y nacionalistas con una libertad creativa por demás interesante. Además, se centró en el retrato crítico de lo cotidiano, no caricaturizado sino apoyado en pasajes históricos. No

²⁴ Manuel Gutiérrez Nájera (*Frú-Frú*, seud.). “Correo de teatros. Sombras y Siluetas”, *El Partido Liberal*, febrero 10 de 1892, p. 1.

apostó a dar lecciones de moral, más bien interpretó la realidad de una nación cosmopolita y “moderna”; eso sí, de forma por demás particular.

Perfiles y Contornos inicia en una casa de huéspedes que aloja a un violinista. A este lugar llegan un diputado de Michoacán y su esposa. Después de preguntar con ingenuidad sobre la ciudad de México, pues se trata de su primer viaje a la capital, el legislador recorre lugares emblemáticos de la metrópoli. Por los ojos del espectador aparecen una casa de empeños, el Museo Nacional, el Caballito, el Telégrafo, la Biblioteca Nacional, el Casino Español y el Conservatorio. El violinista, sin dinero ni talento, sirve de guía.²⁵ Si hasta aquí parece que la narrativa puede ser verosímil, en escena desfilan —con trajes característicos— las industrias y contingentes de México que concurrirían a la Exposición Universal de Chicago.²⁶ También se hace alusión en contra de la “Prensa Asociada” y de súbito, Cuauhtémoc y Hernán Cortés cantan en el Museo Nacional. En el momento más extravagante, el conquistador entonaba una mazurca de José Austri. Se trató de una suerte de dueto zarzuelero, junto a un “coro religioso de indios aztecas”.

Para *Pico*, el cronista de *El Diario del Hogar*, la obra tuvo algunos defectos que fueron corregidos en representaciones posteriores. Sin entrar en más detalles, deja claro que la escena que mereció mayor detenimiento fue aquella en que apareció el rey mexicana. No obstante, el cuadro se consideró un plagio. El Sr. Alberto Michel, narra *Pico*, había presentado en la zarzuela “*Tenochtitlán*” la misma figura del emperador Motecuhzoma. Los Sres. Vigil y Galicia, según su apreciación, tomaron de esa obra la idea.²⁷ Incluso, entre los asistentes a la representación se mencionaba que algunos versos eran soporíferos y pertenecían a “una colección inédita de Don José María Rodríguez y Cos”.²⁸

²⁵ Ignacio M. Luchichí (*Alter Ego*, seud). “Correo de Teatros. Marina. Estreno de *Perfiles y Contornos*”, *El Universal*, febrero 23 de 1892, p. 1.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Ernesto C Mirón (*Pico*, seud.). “Ecos Teatrales”, *El Diario del Hogar*, febrero 23 de 1892, p. 1.

²⁸ Melo Díaz (seud.). “Correo de Teatros. Contornos”, *El Universal*, marzo 4 de 1892, p. 2.

Pero el asunto no quedó ahí. Desde el anonimato, un periodista expuso el reclamo de un funcionario español, con la finalidad de dar voz a ambas partes. El agravio era adulterar la verdad histórica:

[...] con marcada suspicacia y malicia, se han llevado a la escena inverosimilitudes que pugnan con el criterio de la gente sensata, con la moralidad de las costumbres, con los procedimientos administrativos y con la ilustración de las personas que ejercen elevados puestos en la gobernación de la República. [...] y que, a la época de la dominación española, se la califique como tiempo de crímenes y abusos, santificándose el imperio de la sangre y de la muerte...²⁹

En realidad, dice el cronista, en México “nadie toma a lo serio golpes de patriotería, que no tienen más objeto que hacer de tan pobre recurso, un principio de especulación”. Si se lastimaban los “delicados sentimientos patrios de los españoles” que concurrían al teatro era porque *Perfiles y Contornos* expresa de forma plástica lo que no se puede decir abiertamente: “parece que viviéramos en épocas luctuosas de esclavitud y anarquismo”.³⁰

En conjunto, los elementos anteriores permiten entender mejor la construcción crítica que hace el crítico *Melo Díaz* para *El Universal*. En su apreciación, *Perfiles y Contornos* es la colección de “México a través de los siglos” en cinco tomos, pero:

[...] no están lujosamente empastados. La historia primitiva es una europea mal vestida de azteca; calumnia la época de Hernán Cortés, un ciudadano con espejuelos azules, traje de colorines que le permite enseñar las piernas y me parece que sombrero de charro. El tercer tomo sí que me agrada. Y lo leería de muy buena voluntad. Por lo que respecta al cuarto, diré —salvo el mejor parecer de las gentes patriotas— que me parece un chinaco juguetón y sin gracia. No

²⁹ “Perfiles y Contornos”, *El Correo Español*, marzo 11 de 1892, p. 2.

³⁰ *Ibid.*

son así nuestros bravos paladines, los de la roja camisa. Estos, luchan con ímpetu y valor indiscutible, vencen y no ‘echan papas’.³¹

La conclusión de la temporada confirmó las tendencias. *Perfiles y Contornos* había logrado llevar con cierto éxito otros estereotipos nacionales al escenario para mostrar un México más acorde a la realidad. Es decir, un sistema político incluyente, artistas educados que seguían una formación profesional y adelantos tecnológicos; pero más importante, todo anclado en un pasado civilizado que, en lugar de golpear y defenderse, cantaba. En un circuito cíclico, la función a beneficio de José Vigil y Robles, el sábado 5 de marzo en el Teatro Principal, apostó por el reconocimiento seguro de *Carmen* de Bizet y se arriesgó con otra revista. Tradición y raigambre *versus* actualidad e innovación.

En la primera parte se estrenó *La Montaña Rusa* del propio Vigil y Robles. La obra era “un disparate a propósito de la nueva diversión” que se había instalado en la Alameda de la capital. Un experimento malogrado. Todo el chiste se debía a un marido infeliz que lleva a su suegra a la novedosa diversión y arroja un perrito para descarrilar el vagón. La intención es que ella se mate. De esta circunstancia —poco inteligente— salían airoso un jorobado, una coja y una tartamuda. El cronista *Kan-Kan* dice que el lenguaje no puede ser más pedestre y esto incluye la música que “no sale de un mismo tono vulgar y falto de arte”.³² Gracias al carácter y sentimiento de don José —el protagonista de la ópera *Carmen*— la temporada sacó adelante a su “raqúitico engendro”.

Unas semanas antes del fracaso de *Sombras y Siluetas* en el Arbeu, regresando un poco en el tiempo, la Compañía de Opereta de Pietro Franceschini había articulado su maquinaria escénica (ver Tabla 3.1). Entre el 28 de enero y el 4 de febrero presentó cinco obras: *Cin-Ko-Ka* de C. M. Sommer, *Il babbeo é l'intrigante* de Sarré, *La Mascotte* (1880) de Edmond Audran (1840-1901), *Il Vice Ammiraglio* (1886) de Carl Millöcker (1842-1899) y *Doña Juanita* (1880) de

³¹ Melo Díaz (seud.). “Correo de Teatros. Contornos”, *op. cit.*

³² *Kan-Kan* (seud.). “Notas de espectáculos”, *El Nacional*, marzo 8 de 1892, p. 2.

Franz Suppé (1819-1895). En resumen: escenografías vistosas, trajes de fantasía, utilería cuidada, cantantes de buena escuela, coro y orquesta bien dirigidos. Los cronistas veían artistas con oficio “poseedores de gracia y hermosura”. ¿Cómo podría competir el espectáculo melodramático nacional contra una empresa tan bien estructurada?

En *el Siglo Diez y Nueve*, Luis G. Urbina describe que “desde hace muchos días estaba anunciada la opereta italiana y ya en carteles, ya en fotografías, la indispensable *réclame* desplegaba su lujo de tentación por los escaparates de las tiendas y en las esquinas de las calles”.³³ De la misma manera que la publicidad realizaba su labor, se hicieron notorios los comentarios —o reprimendas— en la prensa por la falta de espectáculos nacionales de calidad similar. Para el cronista de *El Universal* —por citar un ejemplo— había un deseo, “casi necesidad”, de asistir a funciones que salieran del hastío ordinario de “*manicomios y revistas*” más o menos aburridas y sin gracia.³⁴

El estreno de *Cin-Ko-Ka* resultó en “música que juega y sonríe como una muchacha coqueta”; aunque la realidad es que:

[...] nuestro respetable público, muy numeroso en las empolvadas butacas y algo escaso en los palcos, se mostró reservado como siempre, con esa inocente presunción que lo caracteriza en las primeras representaciones de cualesquiera espectáculos. Oyó el primer acto con silenciosa atención y ahogando con gruñidos de enojo el rumor de los tímidos aplausos que estallaban aquí y allá del eternamente entusiasta paraíso. Ya en el concertante final de este acto fueron desperezándose las manos: hubo aplausos llenos.³⁵

³³ Luis G Urbina (*Daniel Eyssette*, seud.). “Ecos teatrales. Cin-Ko-Ka”, *El Siglo Diez y Nueve*, enero 29 de 1892, p. 2.

³⁴ “Estreno de la Ópera Bufo ‘Cin-Ko-Ka’”, *El Universal*, enero 30 de 1892, p. 2.

³⁵ *Daniel Eyssette*. “Ecos teatrales. Cin-Ko-Ka”, *op. cit.*

El Señor Duque (T. Arbeu)	5	E N E R O	Teatro Nacional
<i>Revista de Guante Blanco</i> (T. Principal)	17		
<i>El Cura de Jalatlaco</i> (T. Principal)	23		
	28		
	30		
			<i>Cin-Ko-Ka</i> <i>Il Babbeo é l'intrigante</i>
	2	F E B R E R O	
	4		
	5		
<i>Sombras y Siluetas</i> (T. Arbeu)	6		
	14		
	18		
<i>Perfiles y Contornos</i> (T. Principal)	20		
	25		
	27		
			<i>Mascota</i> <i>Il vice-Amiraglio</i> <i>Doña Juanita</i> <i>Fra Diávolo</i> <i>Pascua Florentina</i> <i>Faimitza</i> <i>Marina</i> <i>Leyenda del Monje</i>
<i>La Montaña Rusa</i> (T. Principal)	5	M A R Z O	
	8		
	10		
	15		
	19		
			<i>Viaje por África</i> <i>El Capitán Fracassa</i> <i>En busca de la felicidad</i> <i>Martha</i> <i>Don Quixote</i>

Tabla 3.1. Programación de las compañías líricas en la Ciudad de México en 1892.
Compañía Solórzano (Teatro Arbeu), Compañía Labrada (Teatro Principal) y
Compañía Franceschini (Teatro Nacional).

Para el estreno de *Il Babbeo e l'intrigante*, el sábado 30 de enero, los elogios por la representación no descendieron. Se describían cuadros magníficos, música alegre y bien interpretada; amén del buen trabajo escénico. En ese momento se empezó a percibir una sensación extraña con respecto al *buen gusto* musical. Por un lado, la calidad de los libretos y la elección de las obras representadas por la

Compañía Franceschini resultaban inconciliables con el repertorio de tandas nacionales. No por la temática, sino por las cualidades narrativas y los embrollos propios del género de la opereta que nada tenían que ver con las revistas mexicanas. En los diarios capitalinos se expresaron reclamos por el retraimiento de la sociedad mexicana. Butacas vacías y ovaciones medidas para la agrupación italiana. El cronista de *El Partido Liberal* mencionó que “rara vez tendremos una compañía de este género tan bien organizada, un conjunto de artistas tan completo” y sin embargo, se prefieren ver tantas obras que causan “pena y tristeza” en nuestro Teatro Nacional.³⁶ El problema siguió siendo la falta de público. Los espectadores preferían pagar 25 centavos para ver un acto de zarzuela —que por lo general se repetía— y así, pasaban hora y media en el teatro. Al respecto, el diario *El Universal* apunta en primera plana: “triste es confesarlo, pero las tandas han venido a prostituir el teatro en México”.³⁷

La recepción de *Il Vice-Ammiraglio* de Carl Millöcker condujo a un lugar totalmente diferente. *Revista de Guante Blanco* —una crítica a la imitación de prácticas europeas y la usurpación de identidades— y *El Señor Duque* —un enredo a partir de diferencias sociales— se habían estrenado pocos días antes que la obra de Millöcker. La Compañía Franceschini trató un asunto similar con el *Il Vice-Ammiraglio*, pero en versión ‘operetística’. El argumento, a fin de explicar el lugar crítico que se construyó a partir de la audición, es el siguiente. El duque Villeneuve, vicealmirante de la armada francesa, llega a España. El Conde de Miraflores le ha ofrecido la mano de una de sus dos hijas: una morena y otra rubia; a elección del protagonista. Con total desconfianza al trato, Villeneuve cede título y cargo náutico a su mozo de confianza. Se hace pasar por un simple marinero. Al final, Villeneuve ha advertido los intereses reales de Sibilina, la hija rubia, que se ha casado con el falso duque por conveniencia. Todo el conflicto se resuelve en cuanto llega el Almirante y coloca a todos en sus

³⁶ “Crónica Teatral”, *El Partido Liberal*, febrero 2 de 1892, p. 2.

³⁷ “La Ópera Bufa. *Il Babbeo*, en el Teatro Nacional”, *El Universal*, febrero 1 de 1892, p. 1.

verdaderos puestos. La niña Sibilina está dolida por haberse desposado con un pobre marinero, pero en realidad también el juez era falso.³⁸

La lectura que se dio en México a la obra plantea una crítica por demás interesante. Desde su “Pequeña Crónica”, *Abeja* notó que la opereta estuvo bien desempeñada, agradó y era de reciente incorporación al repertorio de la agrupación, pues los artistas tuvieron el auxilio del apuntador.³⁹ Esto fue motivo suficiente para expresar la falta de teatralidad en las agrupaciones nacionales que no se desenvuelven con libertad por estar pendientes al traspunte. Un vicio entendible por la dinámica de estrenar obras nuevas sin el estudio suficiente. *Juvenal*, por otra parte, hace evidente que la opereta por fin había conseguido vencer “el desvío del público” y el teatro estaba bien concurrido. Como parte de una crítica de alto contenido poético, describe que la música era una copa del más sabroso licor; ese que se toma poco a poco: valeses, después valeses más alegres que conducen a otros valeses y mazurcas que cosquillean con piruetas vocales jacarandosas. El cronista parece decir que se trataba de una partitura empalagosa en compás de tres tiempos. No obstante, se daba una buena respuesta a los cantos y los chistes de los artistas por tratarse de “un argumento ligero, pero bufo”. Lo drástico es que bufo, para *Juvenal*, “es lo que se necesita en estas solemnes ocasiones”.⁴⁰

Frú-Frú escuchaba a la blanca Viena. La coqueta austriaca que bebe cerveza, pero no *champagne*. Según esta crítica, la música de Millöcker:

[...] es de taponazos, de carcajadas, de chocar de copas, de mandolinas, de cuchicheos y de abanicos. Alguna vez, se pone seria: alguna hermosa enamorada, ricamente vestida, se asoma al calado balcón de su palacio o pasea por la terraza, a la luz de las estrellas, rozando con su cauda de azul seda los jaspes del piso reluciente. Pero esa melancolía es efímera: como luciérnaga. La risa salta luego:

³⁸ *Kan-Kan* (seud.). “Notas de espectáculos”, *El Nacional*, febrero 7 de 1892, p. 2.

³⁹ Victoria González (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, *El Partido Liberal*, febrero 7 de 1892, p. 1.

⁴⁰ Enrique Chávarri (*Juvenal*, seud.). “Charla de los domingos”, *El Monitor Republicano*, febrero 7 de 1892, p. 1.

se había escondido nada más. [...] Es esa música de la que se acuerda uno al levantarse, cuando se levanta de buen humor.⁴¹

En una síntesis extraordinaria, *Frú-Frú* logra establecer el aspecto álgido. España, de la misma forma que México, no es París. Pero Viena —que tampoco es París— musicalmente se acerca más. Las sonoridades expuestas en *Il Vice-Ammiraglio* embriagaban con el lúpulo aromático de bailes pomposos que descorchan *tradición y buen gusto*. Sólo así es posible contemplar que el canto de la soprano María Ucri —la *prima donna* de la agrupación— tuviera “el hechizo de la gatita blanca, creada para jugar en las rodillas de las hadas”.⁴² Valses y mazurcas se encontraban en todo el repertorio de la temporada; pero no todos son iguales. Melodías que se filtran en la memoria y rondan en nuestros pensamientos. La buena música, de hecho, no se transforma en un dibujo sarcástico de las naciones. Al interpretar esta crítica, Manuel Gutiérrez Nájera parece decirnos que una buena composición reúne la esencia para expresar lo mejor del mundo con libertad, creatividad y *gusto*.

Durante los meses de febrero y marzo de 1892, la Compañía Franceschini presentó más operetas y zarzuelas: *La Pascua Florentina*, *Fatinitza*, *Viaje por África*, *El Capitán Fracasa*, *En busca de la felicidad*, *Don Quijote de la Mancha* y otras más. El despliegue de recursos y el correcto funcionamiento de la agrupación fue contundente. La escritura periodística nunca demeritó la extraordinaria experiencia que presuponía escuchar al conjunto italiano. No se puede pasar por alto que se siguió registrando la tendencia de valorar más los estrenos. Piezas previamente representadas se criticaron con cierta acidez. Pero la línea melódica, la construcción vinculada a la ópera italiana y los argumentos de enredos inteligentes ocuparon mucha tinta en los periódicos de la época. Por la impresión que causaron en la crítica destacan un par de obras: *Fra Diávolo*

⁴¹ Manuel Gutiérrez Nájera (*Frú-Frú*, seud.). “Correo de Teatros. Il Vice-Ammiraglio”, *El Partido Liberal*, febrero 12 de 1892, p. 1.

⁴² *Ibid.*

(1830) de Daniel François Auber (1782-1871) y *En busca de la felicidad* (1888) de Franz von Suppé (1819-1895).

La primera crítica para *Fra Diávolo* se atribuye a X.Y.Z, es decir Luis G. Urbina desde *El Siglo Diez y Nueve*. Sus observaciones se pueden sintetizar en dos frases: líneas frescas naturales que no requieren retoques para dar color y Gioachino Rossini reflejado en un espejo de agua que circula por nuestro coliseo.⁴³ Urbina notó además, que después de sesenta años de haber sido escrita, *Fra Diávolo* no había perdido actualidad. La música de Auber resultó en melodías de sabor rossiniano que lograban materializar la tradición; el *buen gusto* del público. Un sentimiento similar expresó *Frú-Frú* desde su “Correo de teatros”. Un jardín siempre fresco. Danza de pastoras y ninfas. Azahares, naranjos y menta. “Armonías recortadas por jardineros de Versalles”. Música que huele a rosas que se acaban de cortar, siempre sanas, siempre frescas y siempre francesas. Por otra parte, las “exquisiteces y elegancias rítmicas” que Gutiérrez Nájera escuchaba en *Fra Diávolo* —sumadas al embrollo característico de Rossini— se transformaron en una metáfora por demás atractiva, “agua bullidora en taza de alabastro” que respira salud.⁴⁴

En una especie de consenso gremial, las críticas de Chávarri, Gutiérrez Nájera y Urbina aceptaban de forma incuestionable la calidad artística de la Compañía Franceschini. Lo más granado de la sociedad mexicana para una música que no envejece. Sala llena, risas y aplausos. La opereta italiana, dice *Juvenal*, “ha caído decididamente en gracia a los que tienen el *buen gusto* de acudir al Coliseo [Nacional], y ya los artistas son grandes amigos del respetable público, y ya éste, habla el idioma de Dante”.⁴⁵ Su principal observación es que la música de *Fra Diávolo* es deliciosa por la sencillez; se hace popular porque deleita al oyente. Las sonoridades formaban parte indisoluble de la cultura mexicana, a pesar de que fueran francesas y estuvieran cantadas en italiano.

⁴³ Luis G Urbina (X.Y.Z. seud.). “Ecos de la ópera. Fra-Diávolo”, *El Siglo Diez y Nueve*, febrero 8 de 1892, p. 2.

⁴⁴ Manuel Gutiérrez Nájera (*Frú-Frú*, seud.). “Correo de teatros. Fra Diávolo”, *El Partido Liberal*, febrero 9 de 1892, p. 1

⁴⁵ Enrique Chávarri (*Juvenal*, Seud.). “Charla de los domingos”, *El Monitor Republicano*, febrero 14 de 1892, p. 1.

Para Manuel Gutiérrez Nájera, la existencia de ese *gusto* arraigado en la ópera no era ningún problema. Sin olvidar que se trataba de una práctica con la que había crecido el aficionado mexicano, entendía que se abrían nuevos caminos. Una vez más, marca una diferencia en la crítica cuando dice que:

A los modernos no les agradan mucho ya esas operetas de lunares postizos de pastoras vestidas de seda y de rebaños que salen de la juguetería. Los modernos, los fin de siglo, no toman aromático rapé, ni llevan bombones en cajitas de filigrana para ofrecerlos a las damas.

¿Cómo ha de saborear la gracia pura el que nutre de impurezas? Pero aún para estos mismos, si los quesos podridos y las bebidas excitantes de la literatura corriente no les ha pervertido el gusto por completo, tienen las óperas de Auber encanto irresistible: el encanto de la abuela bonita que tuvo mucho dinero, muchos cortejos empomados, y cuyo retrato conservamos, entre dos cornucopias y sobre el escritorio de preciosas incrustaciones, cuyos menudos cajoncitos, de cien tretas guardaron, en su tiempo, billetes de amor y flores secas”.⁴⁶

En el caso de *En busca de la felicidad*, representada el jueves 10 de marzo, el asunto se intensificó. Los argumentos reciclados empezaron a mostrar el desgaste de los escenarios. La música de Suppé era, para Luis G. Urbina, lo que salvaba la obra. “Dibujos de [Paul] Gavarni trasladados al pentagrama”; una protesta que nació del arte para desquiciar a la corte. La velada en el Teatro Nacional recurrió de forma agradable, pero nos comenta:

Toma usted una butaca de primera fila y se van tres horas viendo el alegre desfile: turcos, rusos, sicilianos, encubiertos, bandidos, príncipes, soldados, odaliscas, muchas líneas curvas, ojos negros, tricornios, trusas, brazos más o menos mórbidos... y ¡adelante! Si le preguntan a usted lo que ha sucedido, no hay que esperar respuesta. Lo único que pasa es el tiempo. Y como no hay que pedir

⁴⁶ Frú-Frú. “Correo de teatros. Fra Diávolo”, *op. cit.*

grandes, medianos, ni pequeños empujes literarios a estos cuadros escénicos, nos damos por muy satisfechos cuando el compositor los anima con media docena de vales, una romanza por aquí, un dúo por allá, y un cancanito por el otro lado.⁴⁷

¿Qué tenía la música de Suppé para encantar al público mexicano, más allá de un argumento simplón que se podía sobreponer a una revista local? Para *Claudio Frollo*, es música que “salta en la escena, ríe a carcajadas o cuchichea con picaresco semblante; y ocasiones hay en que se ruboriza o se pone seria hasta parecer elegíaca”. Da la impresión que lo más importante en el discurso es que no es uniforme; varía de estilo y de forma. Como no es monótona, el cronista construye una metáfora singular: la música de Suppé “es como el agua que desciende de la montaña; resbala dulcemente, choca, se irisa con la luz, blanquea a la sombra, salta, bulle, se aquieta y sufre transformaciones”.⁴⁸

Al final se filtra la queja constante: los aficionados solo gustan de tandas, obras malas y músicaailable. Que el público se fastidie con el drama se podría entender; pero en las operetas tenían oportunidad de reír, distraerse con costumbres de comedia y aun así, no concurrían a las funciones. *Juvenal* y *Claudio Frollo* concordaban en que el repertorio de zarzuelas estaba agotado y era cursi. La Compañía Franceschini fue una aportación destacada para el medio. Sin embargo, *Juvenal* no logró explicarse por qué las compañías de zarzuela del país no programaban obras similares para remplazar a los “antiquísimos, perdurables, sempiternos y antidiluvianos” repertorios.

Un mes antes, el escándalo por la representación de *Sombras y Siluetas* había sido contundente. La obra se comparó con un espectáculo burlesco. Un antro *non santo* en el Arbeu. Lo curioso es que en la opereta de Suppé, al final del segundo acto se presentaba “un cuadro animadísimo, en el que los artistas, después del más alegre *concertante*, bailan el famoso, famosísimo *can-can*, exornado con graciosas figuras coreográficas”. Es decir que, a diferencia de la

⁴⁷ Luis G. Urbina (X.Y.Z. seud.). “Ecos Teatrales”, *El Siglo Diez y Nueve*, marzo 11 de 1892, p. 2.

⁴⁸ Ignacio M. Luchichí (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de teatros. Estreno”, *El Universal*, marzo 12, 1892, p. 2.

crítica que se publicó para describir la revista *Sombras y Siluetas*, llevar al Teatro Principal el baile lascivo no resultó ningún problema. De hecho:

El público se salió de sus casillas y pidió tres veces *bis*, y aun hubiera deseado que por la cuarta vez se le obsequiase con aquel *can-can*, que la orquesta reforzaba con lo más rumboso de sus cuerdas y latones.

Las coristas ataviadas con pintorescos trajes de seda, las artistas vestidas a la época de Luis XV, la decoración representando en perspectiva Nuestra Señora de París y el Puente Nuevo, y aquellas carcajadas en solfa, y aquel jaleo, y las saltarinas moviéndose ya lenta y voluptuosamente, ya sacudiéndose con las convulsiones del *can-can*, todo formaba la escena más animada.⁴⁹

El periodo de Semana Santa enfrentó a la Compañía de Franceschini con una situación imposible de combatir: la incrustada religiosidad citadina. La empresa de opereta no obtuvo ganancias sustanciosas. Poco tiempo después, se encontró con teatros cerrados y un largo receso. El ingenio y la gracia de los artistas habían logrado aceptación en la prensa nacional; pero esto fue un premio que estuvo opacado por la dinámica de competencia tendenciosa de las empresas mexicanas. El agradecimiento del escaso público no pagaba las facturas de la compañía. Un caso especial —relacionado con el reconocimiento— fue el tenor cómico Enrico Grossi. Todas las publicaciones de la época exaltaron su trabajo artístico, de esto no hay duda; pero su función a beneficio logró la máxima aclamación gracias a estrategias de comercialización que nada tenían que ver con las facultades escénicas del cantante.

Al momento de clausurar la primera temporada de espectáculos artísticos en 1892, la metáfora acuática de Urbina —sobre el naufragio de la actividad dramática nacional— resultó irreversible. El cauce de las aguas musicales se agitaba para salpicar con ferocidad. La crítica se apreció como un líquido incontenible. De acuerdo a la temática llegó a bullir o confluó en la vertiente de

⁴⁹ *Claudio Frollo*. “Correo de teatros. Estreno”, *op. cit.*

un mar impasible. La línea del *gusto* musical tomó el camino de la transformación de México. La línea de distinción resulta incierta: música conocida en argumentos costumbristas se calificó de vetusta; libretos sórdidos y crueles, con música genérica de salón, se tomaron como novedad. Lo que sí queda claro es que en cualquier envase —opereta, revista o zarzuela— el filtro estaba determinado más por la escritura crítica y la confrontación con un ideal estético.

Manuel Gutiérrez Nájera, Luis G. Urbina, Enrique Chávarri, Ignacio M. Luchichí, *Lohengrin* y otros críticos más, dictaban tendencias. Al final, no es difícil entender que se trató de un flujo continuo y eficaz. Es verdad que ahora no se puede recuperar el repertorio sonoro que inundaba las funciones zarzueleras, pero en la época de los estrenos, la forma en que se representaron las ideas en torno a la música —es decir, la crítica musical— tuvo una fuerza influyente que delimitaba la manera de escuchar y entender la música.

ADORACIÓN EN EL CREPÚSCULO LA SOCIEDAD ANÓNIMA DE CONCIERTOS

*Embriagados con el cocktail zarzuelesco
nos juzgábamos incapacitados de gustar y apreciar
el néctar de los dioses.*

*Placable.*¹

En la posición de un espectador distante, con vista parcial desde un palco poco iluminado, parecería que la actividad musical en la Ciudad de México sólo se alteró en el momento que la zarzuela disminuyó sus representaciones. Sin embargo, los registros en la prensa durante 1892 dan cuenta que ni la opereta de Franceschini, ni las compañías de arte dramático de Leopoldo Burón o de Ricardo López Ochoa lograron eliminar el frenesí de la zarzuela. La programación de una orquesta sinfónica se convirtió, por esta misma razón, en un ataque frontal a la tradición musical escénica. El viernes 17 de junio de ese mismo año, se inició un novedoso acercamiento a la música en México: el debut de la Sociedad Anónima de Conciertos. En conjunto, se puede entender como un camino hacia la modernidad construido por oposición a las prácticas de representación musical.

Para introducir el proyecto orquestal, *Placable* mencionó que la música, en su “sorprendente y rápida evolución”, había pasado de una esencia auditiva, a ser emocional. En su forma primitiva los sonidos hablaban al oído; pero en el verano de 1892, según el crítico, sorpresivamente se dirigían e interpelaban al corazón. Un público acostumbrado a escuchar melodías rítmicas con representación se enfrentaba a una sonoridad “armónica, contrapuntística e instrumental”.² La apertura de los conciertos alteró la manera en que se apreciaba la música en la prensa periódica.

¹ Manuel Flores (*Placable*, seud.). “La Sociedad Anónima de Conciertos. Su primer festival”, *El Universal*, junio 21 de 1892, p. 2.

² *Ibid.*

La intromisión de repertorio sinfónico en el *gusto* nacional, que estaba arraigado en música con representación, se remonta unos meses antes de la aparición de la Sociedad Anónima. En enero de 1892, el cronista del diario *El Nacional*, Enrique Santibáñez, narraba que el público mexicano había progresado en materia de *buen gusto* musical. En particular, alude a esa parte de los oyentes que imprimen “carácter” e imponen su modo de pensar. La culpa del avance lento —se queja el autor— era tanto de la plaga de revistas zarzueleras, como de la poca facilidad para escuchar “buena música por poco precio”.³ El reclamo estaba dirigido hacia las autoridades dentro del grupo de los músicos académicos, críticos y su audiencia selecta: el gremio que intentaba fijar su ideología. El concepto de *carácter*, no obstante, dista mucho de la postura romántica; es decir, el encuentro ideal entre componentes externos y la autonomía de la música que imaginaba Robert Schumann.⁴

Para Santibáñez, más que una cuestión estética que pudiera incidir en la relación con la obra e influir en el *gusto musical*, se trataba de difusión. El público estaba acostumbrado a escuchar tonadas fáciles; aunque en esta ocasión hablaba de un sector particular del público. De hecho, le incomoda la falta de subvención del Estado en la programación masiva de espectáculos cultos. Desde su visión, el arte se refugiaba en los hogares. Sólo cuando se tenía la dicha de ser invitado a casa de un pianista aceptable era posible deleitarse con Chopin, Liszt o Beethoven, pero asegura que:

Nuestros jóvenes artistas, entre los cuales hay compositores distinguidos, se ven forzados a tener inéditas sus obras [...] ¿Quién sabía que Campa, por ejemplo, era el autor de una *Réverie* deliciosa, ejecutada últimamente en unas honras fúnebres? ¿Quién que Castro se anunciaba inspiradísimo en una romanza de su “Don Juan de Austria”, cantada en un concierto privado? ¿Quién que Villanueva

³ Enrique Santibáñez. “Conciertos”, *El Nacional*, enero 15 de 1892, p. 2.

⁴ *Apud.* Edward A. Lippman. “Theory and Practice in Schumann’s Aesthetics”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 14, núm. 3, University of California Press, 1964, p. 332.

poseía verdaderas filigranas de raro pero modernísimo color? Sólo unos cuantos [...]

Alguien nos decía que no sería remoto que dentro de poco tiempo se organizara una serie de conciertos, en los que se ejecutarían obras únicamente de autores mexicanos.

Ojalá y así sea, para que el público sepa que en México hay artistas, y para que éstos merezcan el premio del aplauso por ser de los pocos que se desvelan con el arte, en medio de la tristísima indiferencia general.⁵

Sí; existía música instrumental mexicana y se planeaba demostrarlo. La justicia, el mérito y al final, el reconocimiento de los compositores debería darse por ese oyente culto que, si bien pertenecía a una clase social privilegiada, ahora estaría fuera del ámbito doméstico. Por obvio e irónico que parezca, la conclusión es que había música orquestal de autores nacionales. Santibáñez los reconoce como el grupo de aquellos “que no se dominan con Wagner” y prefieren “las escenas pintorescas de Massenet” a las tonadas burdas. La idea de una temporada de conciertos aludía —como se ha enfatizado en la historiografía musical mexicana— a un ‘impulso creativo’ de intelectuales encabezados por Ricardo Castro, Gustavo E. Campa y Felipe Villanueva.⁶ No obstante, parece más probable que el antecedente del proyecto —acaso la idea generadora— se haya consolidado a partir de los acontecimientos relacionados con la crítica a la representación de Wagner por parte de la Compañía de Ópera Inglesa de Emma Juch en México. Una especie de dolor propio por la falta de una orquesta que, como parte del mundo civilizado, equiparara los escenarios nacionales y propusiera un repertorio tan actual como el representado por la empresa artística itinerante.

⁵ Santibáñez, E. “Conciertos”, *op. cit.*

⁶ En relación a la progresiva consolidación de una amistad entre Villanueva, Campa y Castro se puede ver el apartado “Los Amigos” en: Consuelo Carredano. *Felipe Villanueva 1862-1893*, México, CENIDIM, 1992, pp. 44-53.

En la primavera de 1891, la Compañía Juch interpretó obras de Weber, Wagner, Meyerbeer y Beethoven, entre otros. Sin duda, se trató de una serie de estrenos que estéticamente confrontaban la ópera italiana y la zarzuela que tanto se escuchaban en los teatros mexicanos. Enrique de Olavarría y Ferrari, de forma paralela a la presentación de la Compañía Juch, escribía que su *Reseña Histórica* había alcanzado proporciones importantes, en volumen. Consideró entonces que registrar las actividades artísticas de un periodo tan extenso era una empresa inalcanzable. El gran mérito de su propuesta era ser la primera que se acercara al tema, pero nunca pensó que se trataba de la versión definitiva.⁷ Con estas justificaciones, Olavarría invitó al pianista Fernando J. Domec a colaborar con un análisis crítico de las obras presentadas por la Compañía Inglesa. Se entiende que la contribución de Domec, aunque sugestiva e inteligente, es un apunte personal que fue trasladado íntegramente. Sus impresiones —o críticas— no se publicaron en medios masivos de la época; se conocieron después como parte del libro de Olavarría. Sin entrar en detalles, Domec dirige un rápido vistazo a *Fidelio* de Beethoven y a *Der Freischütz* de Weber para centrarse en Wagner. En particular, se ocupa de *La Valquiria* con total autoridad.

En la valoración de la presentación de la Compañía de Ópera Inglesa se deben resaltar tres elementos que se dieron en la prensa periódica. Primero, la música de Wagner se reconoció muy superior a la versión montada en México. Segundo, los juicios estéticos se fundamentaron en la opinión crítica de Camille Saint-Saëns y tercero, el repertorio de la Compañía se transformó en modelo de modernidad musical. Este episodio, como se mencionó antes, pudo influir en la conformación de la Sociedad Anónima de Conciertos o al menos, fue un factor determinante para acelerar un proyecto planeado con antelación. Lo cierto es que música sinfónica mexicana y presentaciones públicas —aquí se entiende lo irónico de la conclusión de Santibáñez— ya habían sido registradas con

⁷ Olavarría, E. *Reseña del Teatro*, *op. cit.*, p. 1306.

anterioridad. De hecho, Gustavo E. Campa y Felipe Villanueva habían estado al frente de la Orquesta del Teatro Hidalgo.⁸ Lo realmente novedoso resultó ser la conformación de un ciclo exclusivo para la orquesta.

Para empezar con los juicios en torno a la música de Wagner, el pianista Ricardo Castro —en un extraño artículo que se publicó en *El Universal*— lamentaba el ataque que se había emprendido contra *La Valkiria*, en el entendido de obra de arte. La crítica hace suponer que la función fue deficiente: instrumentos faltantes, desafinaciones, confusión en los ensambles, improvisaciones, cantantes incapacitados para enfrentar los requerimientos vocales, montaje grotesco y otros ‘contratiempos’ más.⁹ Desde *El Tiempo*, Gustavo E. Campa había calificado la puesta en escena de la Compañía Juch como una rústica parodia de la sonoridad wagneriana. En estricto sentido, la discusión —que concluyó Ricardo Castro— tuvo como punto de partida la crítica de Campa. En el clímax del debate, Campa menciona que “la orquesta es el incesante y elocuente comentador de sentimientos y situaciones dramáticas, y no la *gran guitarra* que acompaña”.¹⁰ Y si bien se refería a la articulación que existe entre voces e instrumentos para dar elocuencia a la música de Wagner, el adjetivo de subordinación que dio a otras músicas resulta más que claro.

Un aficionado, bajo el seudónimo de *Un alemán*, se quejó de que México no tenía los elementos idóneos para realizar el montaje de una obra que requería un aparato superior para impresionar al público. La función de *La Valkiria*, bajo esa justificación, había sido sólo una aproximación. Pero aún así, agradecía la presencia de Wagner después de tanto melodrama italiano.¹¹ Fuego escénico realizado “con brea y luces de bengala”, un escenario sin los requerimientos técnicos-teatrales para reunir a toda la orquesta bajo “el tablado” y otros tantos defectos imposibles de resolver, que no podían atribuirse a la Compañía de Ópera

⁸ Jesús C. Romero. “Apuntes biográficos de Felipe de Jesús Villanueva Gutiérrez”, *México Musical*, diciembre de 1928, p. 5.

⁹ Ricardo Castro. “Una obra de Wagner en El Nacional”, *El Universal*, abril 23 de 1891, pp. 1 y 4; y Fernando Domec. *Apud.*, Olavarría, E. *Reseña Histórica, op. cit.*, pp. 1314-1316.

¹⁰ Gustavo E. Campa. “La ‘Walkiria’ de Ricardo Wagner”, *El Tiempo*, abril 12 de 1891, p. 1.

¹¹ *Un alemán* (seud.). “La ópera inglesa. Un crítico”, *El Universal*, abril 22 de 1891, pp. 1 y 4.

Inglesa. Lo que deja ver *Un alemán* es lo absurdo que resulta que Gustavo E. Campa pretendiera escuchar Wagner como si estuviera en Bayreuth. Por supuesto, México estaba incapacitado para tal proeza:

El Sr. Campa, creo que ha sido excesivamente exigente en su dotación, que forma la prescrita por Wagner [...] en dónde puede conseguir todo el personal sobre todo las tubas. ¿Quería el Sr. Campa que los trajesen en la compañía desde Alemania o Nueva York? [...] seguro que debían haberlo hecho así, pero contaron con que México, tan preconizado en su cultura al arte, tendría profesores aptos y suficientes. La culpa de la compañía consiste en creer que México era, como lo han dicho hasta el fastidio, la Italia de América.¹²

El reducido número de profesores y la pretensión de mostrar la cultura nacional como un equivalente europeo —sin serlo— ocasionó que la representación tuviera poco éxito. La Compañía de Emma Juch, en suma, no era culpable de la imperfección del teatro, ni tampoco de la falta de una cultura musical suficientemente capaz de producir instrumentistas competentes. Lo curioso es que el sentimiento común fue el acierto de haber podido escuchar la música de Wagner en México; a pesar de estar mal presentada.

En lo que toca a la autoridad de Saint-Saëns, Fernando Domec establece un símil entre México y la producción alemana. Para este fin, reproduce fragmentos de las apreciaciones del compositor francés en Bayreuth. Con buen conocimiento de los textos, Domec menciona que en la representación de *El Anillo de los Nibelungos* los tenores eran “desagradables de oír”. A pesar de las deficiencias, narra que Saint-Saëns reconoció buena música tras la imperfección de los intérpretes. “Entendemos, pues —nos dice el crítico mexicano— que las deficiencias de Hedmont y de Vetta no pueden haber sido un motivo capital para que la obra haya tenido en México tan desgraciado éxito”.¹³ La argumentación no

¹² *Ibid.*

¹³ *Apud.* Olavarría, E. *Reseña Histórica, op. cit.*, p. 1315.

carece de lógica y esta apreciación coloca en entredicho la postura de culpabilidad mexicana que apunta *Un alemán*.

Para completar el recuento, Ricardo Castro se pregunta ¿qué tuvo de extraño la audición de *La Valkiria* para que el público se disgustara? Si bien pareciera una interrogante retórica, Castro cita un extenso segmento de “*L’anneau du Nibelung et les representations de Bayreuth*” de Saint-Saëns, publicado en la *Harmonie et mélodie* en agosto de 1876, para dar una respuesta.¹⁴ El extracto seleccionado simplifica el funcionamiento orquestal para describir el novedoso recurso compositivo de Wagner. Además, reproduce la crítica poética de Saint-Saëns en la que representa una escena de *La Valkiria* con “flores melódicas llenas de perfume que nacen a cada paso y la orquesta, como un mar infinito, mece a los dos amantes en sus mágicas olas”. En esta crítica, el triunfo del drama lírico es una “verdadera fiesta para los oídos y la vista”. La respuesta es simple, para Ricardo Castro *La Valkiria* escenificada por la Compañía Inglesa —con partitura en mano— no era la misma que describía el crítico francés. La indiferencia con que el público la recibió, concluye Castro, se debió únicamente a “la deficiencia de los artistas”.¹⁵

El último aspecto, la modernidad en el ámbito musical nacional se entiende por dos vías distintas: la confrontación de estilos operísticos y el programa propuesto para el debut. De inicio, Fernando Domec destaca que en el drama wagneriano se debe poner especial atención al desenvolvimiento de la orquesta; algo que Campa ya había dejado perfectamente aclarado en su artículo detonador y que Castro enfatizó a través de las ideas de Saint-Saëns. La misión de los instrumentos —sigue Domec— es desarrollar el carácter psicológico de los personajes que intervienen. En ese entendido, la voz humana es un instrumento más. Esta lectura coloca la sonoridad sinfónica como un parámetro indiscutible de modernidad. Una vez más, Domec llega al cliché del *gusto* escénico de los

¹⁴ Roger Nichols. *Camille Saint-Saens: On Music and Musicians*, Nueva York, Oxford University Press, 2008, pp. 101-107

¹⁵ *Apud.*, Castro, R. “Una obra de Wagner...”, *op. cit.*, pp. 1 y 4.

mexicanos. El público estaba acostumbrado al *bel canto* y la música que escuchó con la Compañía inglesa confrontaba el *buen gusto*:

Por lo que hemos visto en México, no es aventurado decir que los personajes de Wagner no tienen necesidad de saber cantar con perfección o, cuando menos, que para ello no es indispensable la buena y tradicional escuela de canto, porque de éste necesitan pocas veces, en el sentido artístico de la palabra, y se ocupan con demasiada frecuencia en recitar frases sin sentido melódico, cuasi melopeas con saltos de difícil entonación que carecen, casi en lo absoluto, de toda gracia.

[...] Convencidos de que la música de los viejos moldes contiene ciertas innegables bellezas que nos parece imposible desterrar en lo absoluto, no es dudoso para nosotros el resultado. Convenimos en que determinadas formas llegarán a desaparecer; pero la melodía, que en nimbos de claridad y de pureza se presenta en la Ópera italiana, o por mejor decir, *la melodía tratada al estilo de Meyerbeer*, que en su género es lo mejor que hasta hoy tenemos en escena, no puede ser relegada al desprecio ni desterrada del mundo del arte.¹⁶

Para recapitular, la función fue muy mala y la versión de Wagner que se cantó en México, no agradó al público. Si se quiere suavizar el calificativo, tuvo incorrecciones notables por las limitaciones técnicas a las que se vio sometida la Compañía Juch. La recepción de *La Valkiria* se entendió más como una declamación sin sentido que como una escritura vanguardista. Se deduce, por las reseñas de la época, que la tradición operística tenía demasiado peso para ser erradicada del *gusto* mexicano de tajo; pero la consideración fue a tal grado, que Wagner se valoró como una obra de arte y de “ciencia instrumental” que no podía ser llamada ópera.¹⁷ En palabras de Domec, la pureza melódica de Wagner se tanteó contra la construcción “italiana” de Giacomo Meyerbeer (1791-1864).

¹⁶ Olavarría, E. *Reseña Histórica*, *op. cit.*, pp. 1319-1320.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1320.

En el argumento de “lo mejor que tenemos en escena”, la visión de Meyerbeer resulta superficial en la crítica de Domec. Para entender la dualidad entre posturas concernientes al estilo operístico decimonónico, Carl Dahlhaus destaca que la percepción de la melodía es un factor trascendental.¹⁸ Precisamente, esto evaluaba el crítico mexicano. Según Dahlhaus, el público que favoreció la construcción melódica franco-italiana —como es el caso de Meyerbeer— vio realizado su ideal con temas breves que compartían cualidades con la música de Beethoven: “comprimidos” y “autosuficientes”. Esta característica deriva en lo innecesario del desarrollo; de hecho, la única expectación surge de la repetición de la idea melódica.¹⁹ La postura es decisiva. Al estructurar grandes secciones, los materiales de contraste no resultan interrupciones, sino preparaciones para la llegada del material esperado. Además, llena los ideales *bel cantista* de expresividad y estructuración simple.

La sonoridad orquestal resultó ser el aspecto que se ligó a la modernidad y este calificativo se volvió recurrente en el discurso crítico. Según Christophe Charle, la modernidad se experimenta, en el entendido de una nueva temporalidad histórica, por una tensión entre un pasado que no se aprecia como fundamento lógico del presente y por el contrario, se da sentido al futuro en relación a este presente: “discordancia de tiempos”.²⁰ Bajo esta idea de modernidad puede ser mejor entendida la selección del repertorio que se programó para la apertura de la temporada de la Sociedad Anónima.

El sentimiento que dejó la partida de la agrupación de Emma Juch fue la falta de una orquesta sinfónica mexicana; lo que se consideraba musicalmente moderno. Es probable que la opinión crítica de la prensa se tomara en cuenta para la selección de los programas de la Sociedad. No se habló de obras específicas en los registros de prensa, pero sí se dejó de lado la tradición operística italiana y por ejemplo, se trató la jerarquía de Wagner, Meyerbeer y

¹⁸ Dahlhaus, C. *Nineteenth-Century Music*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Christophe Charles. *La Modernidad, ¿Una idea nueva en Europa?*, conferencia dictada en: Instituto Mora, Ciudad de México, 2017.

Beethoven. Además, se advierte una organización en los programas que permite el lucimiento del solista en al menos un número; el reconocimiento de algún clásico y una mirada hacia la música actual. Todo lo anterior sin olvidar que, como se prometió, la música mexicana de concierto tendría un lugar prominente.

La crítica musical dirigida al repertorio sinfónico era poco habitual en el México de 1892. Su aparición resultó una suerte de exploración. En el primer concierto de la Sociedad Anónima, con excepción del aria “Gli ingrato mi abbandona” de *Il Profeta* (1849) de Meyerbeer, se confrontó al escenario operístico (ver Tabla núm. 4.1).

OBRA	AUTOR	DIRECTOR
Obertura de <i>Euryanthe</i>	Carl Maria von Weber	Felipe Villanueva
Romanza de la Suite op. 49, núm. 4	Camille Saint-Saëns	Gustavo E. Campa
Marcha militar francesa op. 69, núm. 1		
Concierto para piano y orquesta en La menor *	Edvard Grieg	Carlos J. Meneses
Allegro moderato		
Adagio		
Allegro moderato molto e marcato		
Sinfonía en Re mayor	Franz Joseph Haydn	Felipe Villanueva
Allegro		
Adagio		
Mínuetto		
Allegro spiritoso		
Serenata op. 15	Moritz Moszkowski	Gustavo E. Campa
Cortejo op. 43, núm. 1		
“Gli ingrato mi abbandona” de <i>Il Profeta</i> **	Giacomo Meyerbeer	Carlos J. Meneses
<i>Kaisermarsch</i> WWV 104	Richard Wagner	Carlos J. Meneses

Tabla núm. 4.1. Sociedad Anónima de Conciertos, programa inaugural. Viernes 17 de junio, 1892. Teatro Nacional, Ciudad de México.

Para ejemplificar cómo se empezó a modificar el discurso crítico, *Placable* registró que la música poseía el poder para despertar pasiones sin esclavizar la inteligencia. La plástica y la literatura —de acuerdo a su postura— circunscriben

y giran dentro de una órbita limitada. Lo que quiere decir que están por debajo de la música en independencia y libertad intelectual. “En el cielo del arte son planetas que circulan alrededor de un centro”, nos dice el autor.²¹ Sin duda, ahí se incluye la ópera porque utiliza un libreto y requiere escenificación; pero no suele aplicarse la misma valoración para las oberturas. La música —se entiende instrumental— recorre muchos mundos más: “un acorde deja libre al espíritu de pensar o sentir a su capricho”. La composición moderna, continua el autor, se preocupa menos de halagar al oído; puede lastimar la audición, pero “electriza el espíritu”. La metáfora pretende dar sentido a un discurso abstracto y autónomo de la música que conduce a la exposición del programa, en donde:

[...] se codean Haydn y Wagner, iniciador el uno, realizador el otro, de la gran reforma musical del presente siglo. Meyerbeer, entre esos extremos, marca un justo y admirable medio. [...] Después de esa portentosa trinidad: Saint-Saëns, el músico sabio, y Moszkowski el músico inspirado y sencillo. Al lado de ellos y fuera de ellos la personalidad poderosa y creadora de Grieg, el Berlioz noruego parecido tan solo a sí mismo, y por último, Weber a título de documento histórico.²²

Junio 16 de 1892. Un día antes de la función, el filósofo Ezequiel A. Chávez (1868-1946) publicó un artículo relacionado con el concierto. Después de una extensa introducción historicista —en la que sus ideas exaltan los adelantos de la música en un proceso evolutivo— llega al punto de considerar al concierto y la sinfonía como formas superiores del discurso musical. La visión del autor es por demás atractiva, si se compara con la manera en que se registraban los espectáculos en la Ciudad de México. Para comenzar, intenta definir el proceso compositivo para explicar lo que entiende por música moderna. Las sinfonías, dice, se construyen a partir de una proposición que se expone y se amplía para llegar a un epílogo. En los allegros se manifiestan los motivos que “preludian” esa construcción. Los andantes son variaciones brillantes de estos motivos. Después, en los minuetos

²¹ *Placable*. “Sociedad Anónima de Conciertos. Su primer festival”, *op. cit.*

* Solista: Ricardo Castro, pianista. ** Solista: Ángela Aranda, soprano.

²² *Ibid.*

se ampliarán los motivos “jugando” y “lanzando torrentes de vibración armoniosa” que llevarán a un *Finale*. Así, la conclusión será “galanura y fuerza”.²³ En algunos casos, nos dice:

[...] se intentaba describir con los sonidos, haciendo sinfonías pictóricas; o bien se quería traducir en notas, anécdotas, dramas, novelas o grandes pensamientos; pero el *carácter* fundamental de la sinfonía pura consiste, sobre todo, en ser como lo es en un sentido más lato la música, la forma ideal y sonora de la belleza.²⁴

Es fácil direccionar el argumento al terreno de la música absoluta y ejemplificarlo con la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, que por cierto se interpretó en esa temporada. No obstante, la propuesta de *carácter* que establece Chávez tiene un tinte más próximo al encuentro de los componentes externos como parte de una estructura musical. El fundamento que describe de la música —ilustrado con Haydn— se asocia a un proceso de crecimiento motívico, casi biológico. Este concepto se transformó en el motor de arranque para demostrar “el poder creador” de los sinfonistas modernos. Los oyentes, según Chávez, cruzarían “en cabalgata triunfal, altas las espadas y brillando los estandartes” para percibir “los ejércitos de armonía” de Saint-Saëns. Si esta sentencia resulta paradójica con respecto a la música pensada bajo principios exclusivamente técnicos, lo cierto es que la metáfora aparece como elemento sustancial de casi toda crítica.

El apunte final de Chávez es la noticia del estreno en México de la música orquestal de Moszkowski; el autor de la ópera *Boabdil*. Quizá pueda parecer atrevida la conexión, pero esta obra de Moszkowski se reseñó en diversas ocasiones en los diarios nacionales. Amén de la tradición pianística que personificaban ambos compositores, el exotismo propio de la trama —al igual que lo noruego de Grieg— es un componente del romanticismo; sin embargo, se incluyeron en el programa de la Sociedad Anónima más como una justificación

²³ Ezequiel A Chávez. “Notas artísticas. El próximo concierto del Teatro Nacional”, *El Universal*, junio 16 de 1892, p. 4.

²⁴ *Ibid.*

de modernismo. A pesar de la teorización en torno a la música instrumental, la autonomía entre música y representación no fue una característica del discurso como se ha querido concluir; al menos en la prensa mexicana decimonónica.

Desde la perspectiva de la crítica, la temporada de la orquesta invita a reflexionar sobre aspectos como: tendencias periodísticas, trayectoria artística de los involucrados y el *gusto musical* en México. Estos elementos parecen orientar el alcance que logró la propuesta de la Sociedad Anónima. De inicio, resulta revelador que diarios como *El Siglo Diez y Nueve*, *El Correo Español* o *El Monitor Republicano*, que reseñaban constantemente espectáculos artísticos, se limitaron a esbozar artículos superficiales sobre el repertorio y los asistentes. Se asoma el desinterés, pero también la falta de recursos para relatar un tema que resultaba extraño. Otras publicaciones, aunque con dificultad —o falta de tacto— sí se aventuraron. *El Partido Liberal* con *Abeja* puede incluirse en este último grupo; su muletilla de “música bonita”, para ejemplificar, resultó insuficiente al intentar criticar estos espectáculos. Por otra parte, *El Universal*, con la propuesta masiva y vanguardista de Rafael Reyes Spíndola (1860-1922) y *El Diario del Hogar*, no sólo registraron apreciaciones estéticas, también se ocuparon de dar seguimiento a los enfrentamientos de opinión que se suscitaron.

A diferencia de las tandas, que tenían una constante repetición, la prensa ofreció información de la orquesta que resultó inútil, pues era necesario conocerla con antelación. Por consiguiente, algunas notas habían caducado al momento de su aparición. Un caso notable es el artículo “El primer concierto en el Teatro Nacional” del 18 de junio; un día después de la función. El escrito expone “un análisis ligero de las obras que se *ejecutarán*”.²⁵ En este caso, la obertura de *Euryanthe* (1820-21) que poco antes había sido calificada como “documento histórico” por *Placable*, para el crítico anónimo de *El Universal* se distinguía “por la brillantez de las ideas melódicas”, fluidas y personales que se desarrollan al transcurrir la obra, “pero presentadas, desde luego, con

²⁵ “El primer Concierto en el Teatro Nacional. Los maestros clásicos. Sus obras”, *El Universal*, junio 18 de 1892, p. 4. La cursiva es mía.

oportunidad e intención tales, que despierten el interés del público”.²⁶ En el mejor de los casos —si es que se llegó a leer— este escrito serviría para recordar y quizá entender aquello que se había escuchado la noche anterior; en el entendido que esa obra no se volvió a interpretar en toda la temporada.

Y si el problema de falta de sincronización queda evidenciado, *Claudio Frollo* hablaba de la novedad artística que presuponía la presentación. Un ciclo de composiciones de autores celebrados por su genio y “que nunca antes se habían programado” en México. La descripción es exagerada, ya que pocos meses antes habían sonado Weber, Wagner y Meyerbeer en el teatro Nacional. Lo que en realidad resulta llamativo del anuncio es la relación que establece con lo que suele escucharse:

Ya es tiempo de sustituir el bolero por la romanza y los ditirambos de Austri por las admirables combinaciones de Weber. Salgamos de la música ligera de “El Cañón”, de “La Virgen del Milagro” y del “Manicomio” [...] La sociedad de México ha reído casi dos años aplaudiendo libretos imposibles, puestos en solfa bailable. Justo es que piense ahora en la música seria, en la que conmueve; en la que hace sentir y pensar a un mismo tiempo.

Que aguarden Chapí y Chueca.

No tenemos tiempo de escucharlos ahora.

Weber y Wagner están de visita.²⁷

Para iniciar el recorrido de la crítica en la primera presentación vale la pena apelar a la autoridad de *El Duque Job* y así cambiar “boleros por romanzas”. Desde su visión, un concierto “es un cajón de sastre rebosando retazos deshilachados y de mil colores”. El conjunto, dice, resulta “descosido, inarmónico” y con “transiciones bruscas”, ya que “por notable que sean los autores, los cantores y los ejecutantes, vizquea el oído”. Lo extraordinario es que el

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Ignacio M. Luchichí (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal. Música clásica”, *El Universal*, junio 12 de 1892, p. 2.

espectáculo desconectado era “la delicia del plebeyo diletantismo musical”.²⁸ La idea de Gutiérrez Nájera puede entenderse como un prejuicio hacia la recolección arbitraria de obras musicales en un solo espectáculo público. Sin duda tiene razón, pero es más significativo que circunscribió esta práctica al aficionado. Es fácil construir puentes de similitud con las funciones a beneficio colmadas de contradicciones escénicas y espectadores ávidos de pasajes cómicos o virtuosos. El punto crítico de *El Duque Job* es que debe presidir un criterio artístico en la organización. Por supuesto, la Sociedad Anónima de Conciertos había logrado circunscribir un elemento de cohesión estética; aunque no queda claro porqué. La única excepción, “menos escogida” según la percepción de Gutiérrez Nájera, fue la obertura *Euryanthe* de Weber.

En un parpadeo, *El Duque Job* se concentra en Gustavo E. Campa y Ricardo Castro. Del primero le interesa su crítica musical “profunda y galana” que ilustra la vida de los compositores modernos; del segundo su brío y virtuosismo. Este aspecto dominaría la crítica en torno a Ricardo Castro y a decir verdad, la prensa en general sobre el primer concierto de la Sociedad Anónima. *El Duque Job* lo describe como un ejecutante maravilloso que logra que el piano sea “su cosa”; un “domador, una voluntad irresistible que se impone, con diez talentos y con diez energías, a una por dedo”.²⁹ Por la cercanía de los comentarios, es claro que Castro y Campa mantenían amistades en círculos aristocráticos que incluían a notables intelectuales. En febrero de 1892, para demostrar esta posibilidad, se registró la siguiente nota en el diario *El Nacional*:

[...] el Sr. Don Ricardo Castro reunió en su casa a algunas de sus amistades. Se pasó un agradable rato, pues el inteligente pianista hizo una poca de música, cantó la Srita. Lefebvre, inteligente y María García dijo una *Melopea* que se llama: “¡Abandonada!” La letra es del poeta Don Ezequiel Chávez.³⁰

²⁸ Manuel Gutiérrez Nájera (*Duque Job*, seud.). “El primer concierto”, *El Partido Liberal*, junio 23 de 1892, p. 1.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Mab* (seud.). “Carta de los domingos”, *El Nacional*, febrero 14 de 1892, p. 2. Una reseña más detallada en: Claudio Frollo (seud.). “Ecos de Sociedad. En la casa de un artista”, *El Universal*, febrero 9 de 1892, p. 1.

Felipe Villanueva y Carlos Meneses, los otros integrantes del proyecto sinfónico, eran menos conocidos en esos escenarios. Aún así, los elogios de *El Duque Job* son pródigos hacia la función: por el mérito de las piezas, la capacidad interpretativa de los directores y en particular, por estar en el camino hacia la modernidad. La crítica es superficial y desangelada. El reingreso a los lugares comunes hace suponer que Gutiérrez Nájera estaba fuera de su zona de comodidad. Sin embargo, hay ciertos componentes que resultan atractivos. Más allá de la rica narrativa que envuelve al lector en imágenes metafóricas, *El Duque* refiere: el desagrado de *Euryanthe*, la exaltación de Wagner como “coloso de la música moderna” y más importante, el virtuosismo de Ricardo Castro. Estos elementos se repetirían de forma incesante por otros críticos.

La obertura de *Euryanthe*, como se mencionó antes, fue calificada por Gutiérrez Nájera como “menos escogida”. La razón es “porque Weber hizo [*Der Freischütz*].³¹ Un vistazo rápido a la partitura de *Euryanthe* muestra una introducción que expone elementos del “Código Rossini”. Una melodía en constante aceleración que se interrumpe en la región de la dominante y, sin transición alguna, presenta un nuevo material temático de forma sorpresiva. La melodía crece —en volumen e instrumentación— para concluir con una estructura afín a un *finale* operístico de éxtasis dinámico. Pese a todos estos símiles, es claro que el proceso compositivo de Weber no se desprende de la acumulación temática —como Rossini— pues los contrastes son desarrollos y transformaciones motívicas con una exploración armónica antirossiniana. Sin embargo, la influencia de la tradición italiana es incuestionable. Al confrontar esta sonoridad con *Der Freischütz* (1821), que se había representado meses antes con la Compañía Juch, se nota que carácter y sonoridad no encuentran concordancia con *Euryanthe*. Sin demeritar la extraordinaria sensibilidad de *El Duque Job*, su postura no permite deducir porqué el programa de la Sociedad Anónima no dejaba de ser el conjunto arbitrario propio de un “cajón de sastre”.

³¹ Gutiérrez Nájera, M. “El primer concierto”, *op. cit.*

Una posible lectura de esta defensa puede partir del hecho que *Der Freischütz* se ha considerado una de las primeras óperas que toman el folclor literario. En esta apreciación, la obra adquirió un emblema nacionalista por su fuente de inspiración y al mismo tiempo, era un reflejo de lo contemporáneo.³² El glorioso Rossini, en otras palabras, representaba la sonoridad añeja de la tradición y contradecía el paso musical que se quería dar hacia la modernidad, en oposición a la sonoridad que sí tenía *Der Freischütz*.

Pero asociar cualquier repertorio con la escritura operística parece un lugar común en la crítica. Tan solo en el primer concierto de la Sociedad Anónima, la “Marcha militar francesa” de Camille Saint-Saëns y la *KeiserMarsch* de Wagner, dos obras con características muy diferentes, fueron blanco de esta práctica. En el caso de Saint-Saëns, nos dice el crítico de *El Universal* que es:

[...] Alegre y bulliciosa, festiva, pudiéramos decir, y en ocasiones aun tocando a la trivialidad, se dirige a las masas y corresponde perfectamente a su popular título. Descuella entre sus motivos componentes, el inicial en Do mayor, encomendado al cuarteto de cuerda. La franqueza de su ritmo y la cadencia al modular a la quinta superior, procede absolutamente del gusto popular francés.³³

La percepción de la marcha de Saint-Saëns está enmarcada, según el crítico de *El Universal*, en un “detalle curioso”: el desarrollo de la obra presenta “un *crescendo* netamente Rossiniano”. Pero el análisis desmiente este discurso. El “trivial” movimiento rítmico no lleva a la región de la dominante y de hecho, tampoco resulta un procedimiento tan francés, como concluye. Además, los *crescendi* no se desprenden de la gradación instrumental enfatizada por los metales —como suele ocurrir en la música de Rossini— sino de la resolución

³² Richard Taruskin. “Nations, States, and Peoples”, *The Oxford History of Western Music, Music in the Nineteenth Century*, Nueva York, Oxford University Press, 2010, p. 191.

³³ “El primer concierto en el Teatro Nacional”, *op. cit.*

armónica que, efectivamente, parte de Do mayor y alcanza un punto climático en la recapitulación del material en la tonalidad central.

El caso de Wagner, por otra parte, es particularmente interesante. La *Kaisermarsch* WWV 104 (1871) —que en una rápida audición resulta ser lo menos vanguardista del compositor— llevó a la consideración de que Wagner había extraído la melodía central de forma maliciosa:

La *Kaisa March* [sic] de Wagner, como todo lo suyo, es grandiosa. Al oír los primeros acordes del coral de Lutero tramados en la composición, un vecino mío exclamaba: “No es más que un miserable plagio de *Los Hugonotes*”. Excuso decir que lo compadecí. No será el menor de los servicios que debemos a la Sociedad de conciertos el de rectificar tanto juicio erróneo y tanta opinión arbitraria como corren por esos mundos de Dios en materia de música.³⁴

Lo anterior puede parecer una exageración, pero nada más lejano a la realidad. La *Kaisermarsch* de Wagner está escrita para festejar la consolidación del imperio prusiano y recurre a la melodía luterana *Ein' feste Burg ist unser Gott*. Este mismo material es utilizado por Meyerbeer en diversos momentos de *Los Hugonotes*. En la parte central del primer acto, la melodía es entonada por *Marcel* y también, al finalizar el segundo acto como anuncio de la unificación entre protestantes y católicos en Francia.³⁵ Se trata de una referencia auditiva compleja. En la marcha de Wagner, el tema de Lutero está fragmentado y su identificación no es simple.

Así, se puede ver que la crítica habitual se ocupó de relacionar a la Sociedad Anónima con la ópera, en tanto que las observaciones más agudas llegaron del gremio de los músicos. Desde el *Diario del Hogar*, la pluma del violonchelista y compositor de origen italiano Eduardo Gabrielli, bajo el seudónimo de *Violín 2º*, fue contundente. En el artículo “Primer concierto en el Teatro Nacional”, Gabrielli se ocupa de aspectos que podrían considerarse

³⁴ *Placable*. “La Sociedad Anónima de Conciertos...”, *op. cit.*

³⁵ Taruskin, R. *op. cit.*, pp. 229-231.

incendiarios, pero están suscritos con la autoridad de un profesional. Para empezar, deja claro que el programa que circulaba permitía suponer una velada agradable. Hasta aquí, con diplomacia, todo parece en orden; pero hace evidente al lector que la empresa comete el error de llamarse “anónima de conciertos y debiera ser anónima *para* conciertos”.³⁶ Después arremete contra lo inoperante que resulta tener tres directores. No se trataba nada más de una cuestión práctica, para *Violín 2º* la autoridad de Campa y Villanueva, como directores, mostraba deficiencias notables: debilidad, imprecisión rítmica, poca flexibilidad y ausencia de interpretación. Ya fuera por falta de talento o por la necesidad de una educación musical con referencias más altas, su batuta era ineficiente. El resultado fue una orquesta con defectos en la coordinación de arcos y entradas equivocadas. Además, la desafinación en los metales llegó a traducirse en un ruido insoportable. La función fue monótona y cansada. Las mejores interpretaciones estuvieron a cargo de Carlos J. Meneses, lo que lleva a una sutil recomendación:

Nos atrevemos a aconsejar a los Sres. Villanueva y Campa, que dejen la dirección de los otros conciertos al Sr. Meneses, por ser más hábil y más competente, y además, añadiremos que nunca podrá obtenerse una espléndida ejecución cuando una orquesta está obligada a tocar bajo varias direcciones.³⁷

La capacidad artística de Meneses es demostrada a través del resultado que logró en la interpretación del *Concierto para piano* op. 16 (1868) de Edvard Grieg (1843-1907). Al respecto y fiel a sus principios estéticos, Gabrielli menciona que Castro tocó con “maestría y hubiera lucido más si la interpretación hubiera sido más brillante”. El concierto le pareció “poco inspirado” y “demasiado noruego”; aquí ardió Troya.

³⁶ Eduardo Gabrielli (*Violín 2º*, seud.). “Primer Concierto en el Teatro Nacional”, *El Diario del Hogar*, junio 19 de 1892, p. 2.

³⁷ *Ibid.*

Para el cronista de *El Tiempo*, el concierto de Grieg resultaba “una fiesta dedicada al cultivo noble del arte” que sólo era abordable por pianistas de “mucho talento”. Y sigue, “no debemos desperdiciar la oportunidad de hacer una crítica ligera; no de la obra misma, que esto sale de nuestro propósito, sino simplemente de su interpretación”.³⁸ El impulso está dirigido a Ricardo Castro y su admirable ejecución como virtuoso. Lo más llamativo es “la vibración de sus sonidos” que se prolongan con el mismo grado de pureza que los célebres pianistas Anton Rubinstein (1829-1894) y Eugen D’Albert (1864-1932), que recientemente habían sido escuchados en México. Para más efectividad, el cronista siguió regalando halagos que se corresponden con pasajes identificables de la obra: potencia en el *fortísimo* del tema inicial en La menor, brillantez en la cadencia del primer tiempo, precisión al matizar *crescendos* y *diminuendos*, etc., etc., etc. A pesar de que se trata de la simple defensa de un compatriota, la visión está nublada y apuesta a una línea que lleva a Ricardo Castro como heredero mexicano del “fuego que anima a conmover” a la manera de Franz Liszt. La vía de llegada a este vínculo era la sesión que había tenido meses antes el pianista duranguense con D’Albert; el verdadero alumno de Liszt.

Al final, la narrativa nos regresa al episodio del Capitán Boyer — mencionado en el capítulo inicial— y a la crítica de Gabrielli. Los tintes de chauvinismo son incuestionables:

Hubo, sin embargo, alguien que dijera (un pianista extranjero tristemente célebre desde entonces [de apellido Boyer]) que D’Albert era sólo un charlatán del piano. Algo de esto oímos decir (también a un extranjero [de apellido Gabrielli]) la noche del viernes último respecto de Ricardo Castro.

¡Pobres celosos del mérito! Inútil e inofensiva envidia que inspira lástima porque no es digna del desprecio [...] Nosotros y el público todo, ese mismo público que colocó a D’Albert en la olímpica región de los genios, aplaudió y aplaudirá a

³⁸ “En el Teatro Nacional. Interpretación del concierto para piano op. 16 de E. Grieg”, *El Tiempo*, junio 22 de 1892, p. 2.

Castro, como a un gran pianista, honra y orgullo de México, porque el arte debe ser un templo abierto a todos los fervientes y porque el público sabe defenderlo...³⁹

El 24 de junio, Ezequiel A. Chávez —conocido de Castro— empezó una interesante exposición centrada en las virtudes del pianista, el concierto de Edvard Grieg y lo noruego en la música. Según Chávez, la obra de Grieg fue la que “a juicio de muchos descolló en la audición” de la Sociedad Anónima de Conciertos.⁴⁰ Al juzgar el artículo, la descripción de la obra no resulta nada ingenua, por ejemplo nos dice:

El *allegro moderato*, con el que dicha obra principia, es sin duda un fragmento hermoso en la fuerza de la frase y nuestro artista, Ricardo Castro, atacó desde luego con maestría la corta introducción de seis compases, que está encomendada al piano y que precede al tema principal; en seguida la orquesta, que con tanta habilidad dirige el Sr. Meneses, enunció en las maderas el motivo del primer tiempo, y a medida que se desarrollaba la composición más completo era el interés del público; entonces con dedeo preciso y admirable, Ricardo Castro hizo oír de nuevo el mismo tema, reproduciéndolo como en ecos armoniosos en las teclas y luego, pasando a un *scherzo*, llegó a un motivo secundario y no desarrollado, para interpretar después otro motivo más amplio y más lleno de expresión.⁴¹

Para dar fuerza a la argumentación, Chávez reformula las palabras de Camille Bellaigue (1858-1930).⁴² Así, con referencia en el escrito “M. Edward Grieg” del crítico francés, registra críticas poéticas que transforman las profundas pupilas del compositor en “el agua azul y sonora de los maravillosos golfos noruegos”. La música de Grieg es “el aire que, en los abruptos acantilados, sacude cantando manojos de hierbas, prendidos en las rocas, y un fleco de sol, dorando las olas,

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Ezequiel A. Chávez. “Notas artísticas. El concierto de Grieg ejecutado la noche del día 17 en el Teatro Nacional”, *El Nacional*, junio 24 de 1892, p. 2

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Camille Bellaigue. “M. Edward Grieg”, *Revue des Deux Mondes*, febrero de 1890, pp. 672-681.

los peñascos y la blonda verde de la vegetación”. Todo esto, según Chávez —o mejor aún, Bellaigne—, se escucha en el concierto para piano. En particular, el tercer movimiento expone “un motivo bullicioso semejante a un himno de gitanos al nacer el sol”.⁴³ En esta crítica poética, Ricardo Castro “hiere las teclas” de forma más artística y correcta que el pianista Eugene D’Albert.

Sin duda, Ezequiel A. Chávez defendía la postura de Castro como un equivalente a los virtuosos europeos. Pero llega al extremo de mencionar que “sus dotes no pudieron desplegarse plenamente, debido a que el piano en que tocó no es un piano de concierto,” además de las pésimas condiciones acústicas del teatro.⁴⁴ Lo poco inspirado y demasiado noruego que mencionó Gabrielli se sorteó con la frase: “ninguna persona que tenga mediana sensatez, ha tomado en cuenta” esas palabras. Para Chávez, la crítica hablaba por sí misma. El origen nórdico de la composición se significaba en acantilados y hierbas que se iluminan al amanecer. El *Diario del Hogar*, por su parte, retomó esta idea para decir otra insensatez con respecto a las opiniones de Gabrielli: si “el *concierto de Grieg* no le parece noruego, es lo mismo que si nosotros dijéramos que el Sr. D. Daniel [*sic*] no es *Chávez*; porque noruego y muy noruego es *Grieg*, padre del Concierto, así como Chávez y muy Chávez es el Sr. D. Daniel [*sic*].⁴⁵

Se puede concluir que la crítica relacionada con el primer concierto de la Sociedad Anónima fue de la exquisitez filosófica al extravío del sinsentido. La exposición pública del virtuoso nacional quedó enmarcada en la figura de Ricardo Castro; el joven mexicano de la más alta tradición pianística europea. La omisión de una postura crítica con respecto a la participación de la diva Ángela Aranda, cantando *Il Profeta* de Meyerbeer, auguraba una nueva dirección en la recepción de la música (ver Anexo 2).

El segundo concierto se verificó el día 20 de julio. El camino no fue fácil, ya que tener una temporada sinfónica no fue sólo reunir y asignar recursos

⁴³ Chávez, Ezequiel A. “Notas artísticas. El concierto de Grieg...”, *op. cit.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ “Picos Pardos”, *El Diario del Hogar*, junio 25 de 1892, p. 2.

económicos a un espectáculo institucional. *El Universal* permite ver que se hicieron modificaciones constantes al calendario, el repertorio y más importante, se sustituyeron algunos de los solistas que colaborarían.⁴⁶ De una u otra forma los contratiempos de organización fueron sorteados para conformar el programa definitivo (ver Tabla núm. 4.2).

OBRA	AUTOR	SOLISTA
Obertura de <i>Tannhäuser</i>	Richard Wagner	
“Ahl Chenon gisinge il sonno gli affanni a mitigar” de <i>Der Freischütz</i>	Carl Maria von Weber	Soledad Unda de Gómez, soprano.
Concierto para Violoncello op. 33 Allegro non troppo Scherzo Allegro	Camille Saint-Saëns	Wenceslao Villalpando, violoncello.
Sinfonía núm. 5 en do menor Allegro con brio Andante con moto Scherzo Allegro	Ludwig van Beethoven	
“Los pescadores de Procida”, Tarantella, núm. 12 de la suite <i>12 morveaux</i> , op. 82	Joseph Joachim Raff	
“C’era una volta un principe”, Ballata de <i>Il Guarany</i>	Carlos Gómez	Soledad Unda de Gómez.
Minueto	Giovanni Bolzoni	
“Malagueña” de <i>Boabdil</i>	Moritz Moszkowski	

Tabla núm. 4.2. Sociedad Anónima de Conciertos, segundo programa. Carlos J. Meneses, director. Miércoles 20 de julio, 1892. Teatro Nacional, Ciudad de México.

El diario *El Nacional* realizó una aportación significativa al dar noticias sobre los ensayos de la orquesta. No es que escuchar los errores y las repeticiones de la orquesta fuera interesante en sí; lo curioso es que, a manera de introducción, consignó fragmentos de los textos críticos: *Quinta Sinfonía* de Beethoven de Héctor Berlioz y *Tannhäuser* de Franz Liszt.⁴⁷ De manera

⁴⁶ “El segundo concierto”, *El Universal*, julio 10 de 1892, p. 3.

⁴⁷ En: Berlioz, H. *A travers chants: études musicales, adorations, boutades et critiques*, “Étude critique des symphonies de

sorpresiva, estas dos composiciones se convirtieron en las más reseñadas. Y así, junto con el *Concierto para violoncello* de Camille Saint-Saëns, se construyó la estructura sinfónica del programa. Las demás composiciones eran operísticas o, como en el caso de Giovanni Bolzoni (1841-1919) y Joachim Raff (1822-1882), estaban asociadas al ámbito de la música de cámara. Por supuesto, la obertura de Wagner jamás fue considerada parte de la tradición escénica.

Para iniciar la narrativa, una vez más, *El Duque Job* constituye un parámetro por demás interesante para transitar por la crítica de la presentación. En su artículo “Beethoven–Wagner” nos dice:

Los profanos como yo, entramos respetuosos, descubiertos, al templo de la música; y no discutimos, porque si discutiéramos, no tendríamos derecho a entrar. Ha de irse a ese santuario con fe viva e intensa; pero no con la fe del crédulo, no con la fe que impone la autoridad sacerdotal, sino con la fe nacida espontáneamente del amor. Arrodillarse ante una sinfonía porque la ha vuelto sagrada el dictamen de los críticos, porque la ha canonizado tal o cual pontífice del buen gusto musical, porque ejerce imperio o dictadura en el público, es muestra de flaqueza. No tengo derecho a decir: —¡es malo eso!— porque la ignorancia no tiene derecho a pedir la palabra; pero sí puedo y debo decir: —yo no lo entiendo. No doblo la rodilla por complacencia, por costumbre, por cumplir un rito, ante los dioses extraños; pero la belleza sí me arrodilla y confieso que no puedo sostener de pie, cara a cara, su mirada.⁴⁸

Después de escribir lo que puede considerarse una confesión de humildad y sinceridad con respecto a la música instrumental, Gutiérrez Nájera expresa juicios poéticos de gran profundidad. Al dirigirse a Beethoven habla de música vaporosa e inasible que, por su “monumental construcción”, da vida a la “multitud pensadora”; además de que nos obliga a “penetrar en nosotros mismos”. Un mundo de subjetividad que se desprende del oyente. Wagner, en contraposición, es “menos humano”. En particular, la obertura del *Tannhäuser*,

Beethoven”, París, Michel Lévy Frères Libraires Éditeurs, 1862. www.gutenberg.org (diciembre, 2017).

⁴⁸ Manuel Gutiérrez Nájera. *El Partido Liberal*, “Beethoven–Wagner”, julio 24 de 1892, p. 1.

para *El Duque*, está “llena de cisnes blancos, de cabrilleos de luna y de voces sobrenaturales”. Al recorrer los sonidos de la obertura:

Se entra a la magia, al misticismo puro, al bosque druídico. De pronto, en esa selva rumorosa resuenan las pisadas del guerrero germano. Se escucha el galopar de los corceles indomados, el choque de las duras armas, y el bosque de las inmensas sonoridades se estremece. [...] se está en la catedral, se está en la montaña, se está en el océano, se está en la brega de los titanes con los dioses; no se está con el Hombre...⁴⁹

En síntesis, la naturaleza extrahumana de Wagner parece ser insólita para las muchedumbres, mientras que la edificación portentosa de Beethoven es para intelectuales. Todos los demás compositores —entiéndase Saint-Saëns, Weber, Raff, Buzoni, *et alt*— son, para *El Duque*, cortesanos que cantan, erigen monumentos y “vuelcan sus canastos de rosas y de fresas” a los pies de “los grandes soberanos que impasibles miran esos retozos de los hijos suyos”. Estas líneas son una muestra de lo que Gutiérrez Nájera detestaba de los recitales: una especie de función a beneficio. Una retacería para aficionados. Sin embargo, la voz de Liszt se descubre entrelíneas y nos habla de un *gusto* musical superior, diferente y elitista.

En los aspectos relacionados con la técnica musical, por otra parte, *Violín 2º* colocó los puntos sobre las íes. Primero reconoce que el teatro estaba lleno como si se tratara de “alguna gran novedad artística” que reuniera a los compositores más destacados del mundo.⁵⁰ Esta observación lleva a un agradecimiento para la Sociedad Anónima, pero por haber aceptado su “humilde” recomendación de encargar la orquesta, como en las mejores agrupaciones europeas, a un solo director. Finalmente entra en materia. De *Tannhäuser*, dijo que la obertura fue “ejecutada con bastante cuidado”, aunque no estaría nada

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Eduardo Gabrielli (*Violín 2º*, seud.). “Segundo concierto vocal e instrumental. Director, Carlos Meneses”, *El Diario del Hogar*, julio 22 de 1892, p. 2.

mal “más energía y menos fuego, pues así el *allegro* habría resultado más noble”. Se entiende que Gabrielli quiso decir que la agrupación necesitaba más precisión y menos entusiasmo. Después, coloca al violonchelista Wenceslao Villalpando como un aprendiz con aptitudes. Hace evidente que llega al extremo de pasar inadvertido por su “falta de sonoridad”. Y con esta descalificación establece el argumento central de la crítica que está centrada en la *Quinta Sinfonía* de Beethoven:

El primer tiempo es un *allegro con brío en dos por cuatro*; en la edición Peters, la más correcta, el metrónomo marca una *mínima* a 108; mucho nos extrañó, por consiguiente, oír la entrada medida en cuatro movimientos, observando que esa misma medida se repetía todas las veces que volvía el mismo tema. Aquí hay una falta de interpretación, pues en primer lugar, siendo aquellas tres corcheas el tema del primer tiempo, no debiera oírse este tema unas veces de un modo y otras de otro, porque así se pierde la unidad y el carácter de la composición; en segundo lugar, se desvirtúa la intención del autor, quien quiso incuestionablemente que su primer tiempo, desde el principio hasta el fin, tuviese ese arranque casi de desesperación tan bien expresado en la vehemencia de aquellas tres notas. Hay además la razón más poderosa todavía, y es que el gran maestro, en todas sus producciones, cuando quiere un movimiento distinto siempre lo indica, y sería muy extraño que en su 5ª sinfonía olvidara una cosa tan esencial y de tanta trascendencia.

Hubiéramos deseado que la bellísima frase melódica en *mi b*, hubiera sido atacada con un movimiento poco menos vivo, para obtener así más efecto en el *crescendo*, que debe aumentar gradualmente, no sólo en las potencias del sonido, sino también en la celeridad del movimiento hasta llegar al *fortissimo*, en el que debe haber una gran vehemencia y mucha vivacidad. En este mismo episodio, los bajos dibujan el tema principal y pudimos observar que no había igualdad sino más bien algo de confusión y bastante debilidad.

En los últimos compases de la primera parte hay algunas notas tenidas de las trompas, que el autor ha acentuado, las que desgraciadamente no se oyeron.

Al comenzar la segunda parte del mismo primer tiempo, lamentamos otra vez el inconveniente de la medida a cuatro movimientos; después en el fuerte de las corcheas repetidas y destacadas, las trompetas no entraron a tiempo, desafinando siempre y sacando de sus instrumentos sonidos ásperos, de tal manera, que lastimaban cruelmente el oído.

En el *diminuendo* de notas blancas los acordes dialogados entre la cuerda y la madera debieron haber formado más igualdad en el conjunto; esto lo decimos porque algunos profesores acentuaban más que otros, y es malísimo efecto oír en un *pianísimo* una nota intermedia que sobresale. En la pequeña *fermata* del oboe deploramos la insignificante falseada del aventajado profesor Sr. Dechassy; en suma, la conclusión de ese primer tiempo nos pareció falta de vigor, era necesario más fuego, más arranque.

El *andante con moto*, es decir el 2º tiempo, fue bien medido; nos extrañó no obstante, ver que las violas y los violoncellos, al empezar aquella hermosa melodía, atacaran con el arco *tirando* cuando es regla que toda frase que empieza en el movimiento débil, debe ser atacada con el arco *empujando*, por razón de que hay más fuerza *tirando* que *empujando*.

Los violoncellos y contrabajos dieron poco vigor a su pasaje de *fusas*, habiendo tanta debilidad, que casi no se oyó nada.

En el célebre episodio donde los oboes y clarinetes marchan en terceras a movimiento contrario, el segundo oboe y clarinete no equipararon la intensidad del sonido a la de los primeros; eso es deplorable.

El *scherzo* que sigue fue, por parte del Sr. Meneses, interpretado con bastante fidelidad, y por parte de la orquesta ejecutado con precisión; creemos que si hubiera sido más movido se habría obtenido mayor efecto.

Si los instrumentos de latón hubieran tenido más atención, no tuviéramos que deplorar la falta que cometieron de no entrar en el *allegro* final.

Es ese *allegro* tan vigoroso, y de tanto arranque, que no es posible medirlo a cuatro movimientos como lo hizo el Sr. Meneses: el carácter de himno que tiene ese final, exige un tiempo *a dos*, así se obtiene el entusiasmo que debe producir en el público esa página musical[...].⁵¹

⁵¹ *Ibidem.*

No se trata de la invención fantástica de un cronista, sin duda es la perspectiva de un músico familiarizado con la partitura. Con esta crítica en el tintero se desarrollaría un ataque continuo para desacreditar a Eduardo Gabrielli y al mismo tiempo, para enaltecer a la Sociedad Anónima de Conciertos. Las líneas del crítico resultan reveladoras en el entendido que añaden valor a los adjetivos enunciados por Gutiérrez Nájera. Beethoven es un músico que llamó a la reflexión y su presentación orquestal alteró la conciencia crítica de la prensa y de los organizadores. En una extensa respuesta epistolar, Carlos Meneses, inició su defensa:

[...] no fue la ligereza o el capricho lo que me ha guiado a darle tal interpretación, [...] lo que tanto llamó la atención del cronista lo encuentra explicado en la obra de Barbedette (Beethoven sa vie & ses oeuvres) donde dice que según cuentan los biógrafos, Beethoven deseó para las primeras notas del “allegro” el movimiento de *Andante con Moto*, pues decía el mismo Beethoven: ‘Así es como el destino toca a las puertas’.

[...] no ha habido tal falta de interpretación ni pérdida de carácter en la composición al imprimirles a las primeras corcheas un movimiento más lento, supuesto que no expresan ese *arranque de vehemente desesperación* que le ha atribuido, sino la pesada mano de la fatalidad llamando a la puerta de su víctima [...].⁵²

La justificación de Meneses está anclada en la relación extramusical —y subjetiva— de los sentimientos “desordenados que torturan a un alma presa de la desesperación”; por supuesto, después de oír los golpes de la desgracia. La relación figurativa entre distintos estados de ánimo permite entender, según dice Meneses apoyado en Hans von Bülow, el contraste de los *tempi* que propusieron en la interpretación. Se trata de un lugar común explotado en la historiografía

⁵² Carlos J. Meneses. *El Diario del Hogar*, “El segundo concierto. Carta del profesor D. Carlos Meneses”, julio 28 de 1892, p. 1.

beethoveniana y resulta interesante que llegó a México desde las primeras presentaciones públicas de la sinfonía. De regreso a la técnica, Meneses acepta que las arcadas del *Andante con moto* se deben hacer en los términos expuestos por Gabrielli y asegura que así se hicieron. La sentencia del director es contundente: “No comprendo cómo [Violín 2º] haya podido ver lo contrario en la noche de la ejecución”. Finalmente, la cuestión de la “*marcha triunfal*” del último movimiento lleva a un debate sin salida. La partitura está escrita en compás de cuatro cuartos con entradas frecuentes en tiempo débil, aunque Meneses, al admitir que se trata de una marcha le da la razón a Gabrielli. Por el carácter, la acentuación debería marcarse a dos. Pero, si se considera incuestionable la reflexión de Gabrielli sobre lo puntilloso en la acotación de las composiciones de Beethoven, se tendría que estar de acuerdo con Meneses en que: si el autor hubiera querido hacer esta modificación se encontraría especificada en la partitura.

En la contra-respuesta, *Violín 2º* agradece a su oponente —con una buena dosis de ironía— por haber leído su trabajo y llamarlo crítico. La realidad es que Meneses le colocó la etiqueta de cronista. Pero más allá del golpeteo, Gabrielli deja claro que son respetables las observaciones de von Bülow y Barbedette, pero especifica que son sólo comentarios. Beethoven se expresa a través de música. Se debe obedecer su voz; la de nadie más. En síntesis, le sugiere que escuche. Este testimonio ayuda a consolidar una postura lapidaria: si la orquesta no se adapta a la interpretación del director —y logra entrar en anacrusa con acentuación a dos tiempos— eso no es una disculpa.⁵³ En otras palabras, el crítico invita a la orquesta a estudiar.

La segunda respuesta de Meneses se aferra al hecho de que los compositores alteran sus obras tras una primera audición y no siempre dejan testimonio escrito de las modificaciones. Sugiere que esto podría haber sucedido con el *Allegro* inicial de Beethoven. En estos casos, según el director, la tradición

⁵³ Eduardo Gabrielli (*Violín 2º*, seud.). “*El segundo concierto*. Carta de ‘Violín 2º’ a D. Carlos Meneses”, *El Diario del Hogar*, julio 30 de 1892, p. 1.

es la que dicta el seguimiento de una interpretación. Una vez más, todo el peso del discurso se concentra en la autoridad que supone von Bülow, para llegar al aspecto medular:

Las consideraciones que expuse en el anterior remitido concerniente a las frecuentes entradas que se efectúan sobre los tiempos débiles, no es una disculpa como cree el estimable *cronista*, pues para que tal fuera, se necesitaría en primer lugar que hubiera empezado por convenir que ese tiempo debía de llevarse a *dos* y que la necesidad de obtener mayor firmeza en la ejecución del conjunto, era lo *único* que me había obligado a no hacerlo así.

Por último, como no he tenido ni tengo la idea de imponer al apreciable crítico mis convicciones, ni él podrá aclarar si deben o no tener fuerza los datos que he adquirido, por ser esto un punto muy difícil como todo lo que corresponde a la tradición, pongo aquí punto final a una discusión que sería inútil prolongar [...].⁵⁴

Se podría pensar que la sentencia final de Meneses era eso, una conclusión al asunto. No fue así. Eduardo Gabrielli retoma la crítica para echarle en cara que, al hablar de tradición, ha “tenido la fortuna de oír la misma sinfonía varias veces en Europa, a donde espero concederá el Sr. Meneses que la interpretación es más fiel, y los hábiles maestros que la han dirigido jamás la han medido como usted”.⁵⁵ El pasaje en su totalidad puede interpretarse como una cuestión de imposición de criterios. Lo significativo es que se trató de una defensa por la manera de entender la música. Los elementos metafóricos quedaron relegados. Quizá por primera vez se habló en la prensa periódica de práctica interpretativa y carácter. La subjetividad que esto implica llevó a la construcción de nuevos significados musicales a través de la crítica.

El día 12 de agosto, con el ánimo beligerante de la prensa, se programó el tercer concierto de la Sociedad Anónima. De cierta forma se intentó seguir un

⁵⁴ Carlos J. Meneses. “El segundo concierto (remitido)”, *El Diario del Hogar*, agosto 5 de 1892, p. 1.

⁵⁵ Eduardo Gabrielli (*Violín 2º*, seud.). “El segundo concierto”, *El Diario del Hogar*, agosto 7 de 1892, p. 2.

procedimiento similar: Beethoven y Wagner como cimiento sinfónico, un concierto para lucir al solista, un par de composiciones asociadas a la tradición escénica y alguna excentricidad. Este aspecto se dejó a las composiciones de Grieg, Raff, Brahms. La observación se entiende porque evocaban lo noruego, lo rústico de la danza y lo húngaro, respectivamente; aspectos del nacionalismo que, sin embargo, seguían anclados en la tradición romántica. La verdadera novedad en la programación fue la incorporación de obras de Gustavo E. Campa. Por consiguiente, la consolidación del proyecto que desveló el crítico Enrique Santibáñez —de contar con música mexicana de concierto que fuera valorada sin estar en un ámbito privado— inició en el tercer concierto de la Sociedad (ver Tabla núm. 4.3).

OBRA	AUTOR	SOLISTA / DIRECTOR
Obertura Leonora núm. 3	Ludwig von Beethoven	C. Meneses, dir.
“Giá l’odio m’abbandona” de <i>La Africana</i>	Giacomo Meyerbeer	Sra. de Sriber, contralto.
Concierto para violín Op. 46 en Sol Mayor		
i. Moderato assai	Anton Rubinstein	Alberto Amaya, violín.
ii. Andante		
iii. Moderato assai		
<i>Dance Anciene</i>	Gustavo E. Campa	G. Campa, dir.
<i>Tirolesa</i>	Gustavo E. Campa	
<i>Rêverie</i>	Gustavo E. Campa	
<i>Poème d’amour</i>		
i. Après la première rencontre	Gustavo E. Campa	Sra. de Sriber, contralto.
ii. Les fiançailles		Jesús Villalpando, tenor.
iii. Amour! Dúo.		
“Preludio” de <i>Cavalleria Rusticana</i>	Pietro Mascagni	C. Meneses, dir.
Danzas húngaras núm. 5 y 6.	Johannes Brahms	
Obertura <i>Tannhäuser</i>	Richard Wagner	

Tabla núm. 4.3. Sociedad Anónima de Conciertos, tercer programa.
Miércoles 12 de agosto, 1892. Teatro Nacional, Ciudad de México.

En el tercer concierto, *Lohengrin* equiparó el espectáculo a un acto de *socialité* operístico en el que importan concurrencia y obras vocales. El resultado

es una sugestiva contradicción. Además, lo enfatizó con la frase: “el público va tomando ya especial gusto por los Conciertos; hace algunos años, a una audición por el estilo asistían contados *amateurs*, hoy acude ya el público en masa a gozar de buena música”.⁵⁶ Si la idea era promover un cambio y llevar la música sinfónica a un lugar prominente, la estrategia no sólo era extraña, sino ineficiente. *Abeja* la cronista por excelencia de los detalles irrelevantes, deja ver dos aspectos curiosos en su columna semanal. Primero, no había un excesivo número de espectáculos en la capital en ese momento como para hablar de una competencia desleal. Segundo, el público se mostró voluble y no acudió al concierto de la Sociedad Anónima con el entusiasmo que había mostrado en las dos presentaciones anteriores.⁵⁷

Con poco o mucho público, la música instrumental se estimó a partir de la audición de Beethoven y Wagner; en particular por su relación extramusical. La crítica poética ayudaba a construir significados que poco a poco se complementaron con posturas técnicas e históricas. En conjunto, ambas perspectivas permitieron formular otras interrogantes con respecto a la experiencia de escuchar y entender la música. En la noche lluviosa que se efectuó el tercer concierto, por ejemplo, Luis G. Urbina consignaba:

Tumbo por aquí, vaivén por allá, fondee en el ancladero de nuestro primer teatro. Estaba llena la nave, y la orquesta preludiaba los primeros compases de la hermosa sinfonía de Beethoven, *Leonora* (número 3). Tomé asiento, y oí, oí...

Las aladas melodías de Beethoven se perdían tenuemente, para ascender en *rumor de naturaleza*, un rumor que ha monopolizado el gran maestro.

¡Cómo penetran aquellas notas muy profundamente, muy profundamente, y nos dejan impregnaciones maravillosas de la creación! Luz, mariposa, flor, perfume... ¡qué himno! La tierra se conmueve dulcemente, el cáliz de la rosa palpita, una gota de rocío recoge muy pequeñita la estrella del amanecer: la naturaleza se despierta ¡Salve, oh, Beethoven!

⁵⁶ *Lobengrin* (seud.). “Espectáculos Públicos. El concierto del viernes”, *El Correo Español*, agosto 14 de 1892, p. 4.

⁵⁷ Victoria González (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, *El Partido Liberal*, agosto 18 de 1892, p. 1.

[...] para cerrar la noche, la obertura del *Tannhäuser*, esa lucha épica en la que el genio de Wagner ha puesto palpitaciones humanas al lado de sublimidades de dioses. —Beethoven y Wagner dándose la mano en este desfile de notas ¿no es verdad que parece una idea simbólica?

Y perseguido por las dulces melodías de *Leonora*, vibrante aún en mi oído, el motivo religioso de *Tannhäuser*, uniéndolos por extraño modo, abrí mi paraguas y salí.⁵⁸

Violín 2º —en oposición— piensa en la obertura de Beethoven como una composición de extraordinaria arquitectura musical, en la que “después de un delicioso *adagio*, entra a un *allegro pianísimo*, que creciendo poco a poco llega al fortísimo”.⁵⁹ Si ambas lecturas se complementan, como es posible que sucediera, un oyente de la época podría sentir cómo la melodía inicial de la obertura *Leonora* núm. 3 se difumina en un *tempo* lento, hasta casi evaporarse. El incremento progresivo que sigue es la traducción de un despertar: una partícula de agua que da vida a la naturaleza. Eclósión. La música en fortísimo lleva a un himno que enaltece al ser. Pero no a cualquier hombre, a Beethoven. En el clímax se escuchan las palabras laudatorias de Gabrielli:

¡Beethoven! Solo tu nombre nos recuerda la época más feliz de nuestra existencia, en la cual verdaderamente gozamos en oír tu música interpretada y ejecutada de una manera tan magistral; cada frase, cada período, cada compás, cada nota es una revelación; el genio que se impone sin discusión alguna, sin crítica posible.⁶⁰

A partir de esta apología, *Violín 2º* advierte una fractura entre teoría y práctica. Sin más, lleva el discurso al extremo de los descuidos interpretativos: falta de energía en el *crescendo*, maderas excesivamente fuertes, trompetas desafinadas y respiraciones inapropiadas que se reflejan en un fraseo incorrecto. En este mismo escenario, *Placable* intuye algo totalmente diferente. La ópera *Fidelio* —

⁵⁸ Luis G. Urbina, (X.Y.Z., seud.). “Impresiones”, *El Siglo Diez y Nueve*, agosto 13 de 1892, p. 1.

⁵⁹ Eduardo Gabrielli (*Violín 2º*, seud.). “Tercer Concierto”, *El Diario del Hogar*, agosto 14 de 1892, pp. 1-2.

⁶⁰ *Ibid.*

y por extensión su obertura— es la forma en que Beethoven salvó “el escollo de la ópera”; pero está realizada en “la cuerda floja” y junto a las sinfonías, “languidece”. La idea es desarrollada dentro de una curiosa postura: el mérito de la partitura es la firma. Al ser un documento que adquiere valor artístico por el autor, nos dice *Placable*, “el público debe resignarse a bostezar de cuando en cuando con la esperanza de contribuir a la formación de un grupo de sinfonistas concienzudos y hábiles”.⁶¹ El afán de instruir a los músicos es precisamente lo que lleva al epicentro de la crítica: la exposición pública de las composiciones de Gustavo E. Campa. En otras palabras, *Placable* admite que la interpretación de la orquesta fue aburrida y que la obra tiene una manufactura mediana. Este juicio, como se verá adelante, no sólo era obtuso y ridículo, sino que tuvo consecuencias directas.

Para continuar con la presentación, *Violín 2º* —el crítico más mordaz y sarcástico— deja ver que la música de Campa estaba adelantada a su época. La *Dance ancienne*, nos dice, tiene en algunos momentos el ritmo de un paso doble; pero con ese título esperaba escuchar un aire de gavota, minueto o algo similar. Después de reflexionar concluye que, por las aspiraciones del autor, se trata de “el baile del porvenir”. Ya que la civilización, cuando decline y llegue “al colmo de la barbarie, bailará al son de la danza del Sr. Campa”.⁶² La segunda composición de Campa que se programó fue una *Tirolesa*. Antes de intentar demostrar que el autor tiene un “rencor a muerte” con los “buenos tirolese”, para el crítico había dos modelos para evaluar la “cosa” que presentó: ópera o zarzuela. El primer modelo se encuentra en *Guillermo Tell*, pero no pretende ofender a Campa pues conoce su opinión con respecto a Rossini y opta, “humildemente”, por tomar la segunda opción: la zarzuela *El Testamento Azul*. “Creíamos por momentos —dice *Violín 2º*— ver salir al currillo Isidoro Pastor y echarnos una de bailecito de su invención; baile que estaba del todo reñido con el arte

⁶¹ Manuel Flores (*Placable*, seud.). “Tercer Concierto de la Sociedad Anónima”, *El Universal*, agosto 17 de 1892, p. 2.

⁶² *Violín 2º* (seud.). “Tercer concierto”, *op. cit.*

coreográfico”. La comparación fue lacerante pero, al igual que el programa, la evaluación crítica no terminó ahí. El tercer número, *Rèverie*, lo considera inspirado en lo que llama “*Recuerdos del porvenir*”, una vez más, música del futuro. Finalmente, sobre el *Poème d’amour* escribe:

Vimos que los profesores de la orquesta tocaban sus instrumentos, que el autor pugnaba por dar dirección a aquello; y decían a nuestro alrededor que si ese era el *Poema de amor*!!

En la última parte del susodicho poema, quiso el autor, a nuestro entender, escribir un dúo; en cambio le salió esa pieza del corte de un concertante; pero de un concertante de zarzuela como los de Gaztambide, Márquez o Barbieri.

La instrumentación del Sr. Campa es como la de las piecitas en un acto del teatro español, v.g. “El Hombre es débil”, “Tiple en puerta”, etc., etc.

Ahora todo eso es muy natural. El Sr. Campa está reñido con la buena música, no ha oído más que zarzuela y le ha tomado afecto, y sus primeros ensayos en la composición tienen que resentirse de esa afición tan lucida.

Pero los compositores españoles tienen más consecuencias; a ellos no les sucede que queriendo escribir una jota resulte una polka.

El consejo superior de la Sociedad Anónima para conciertos, o para aplausos, debe nombrar una comisión, la cual acercándose al Señor Campa le suplique abandone la dirección y la composición, porque para muestra basta un botón.⁶³

Para continuar la crítica en torno a Gustavo E. Campa, *Placable* realiza un recorrido panorámico del tercer concierto —en el mismo artículo que desacredita la ópera *Fidelio*— que hace palidecer a Anton Rubinstein como compositor; a Alberto Amaya como violinista —aunque lo llama Arriaga— y; a la clavija de la primera cuerda por desafinar sin ton, ni son. La segunda parte, sin embargo, es un ascenso en la escala de valores del elogio. Para consagrar a Campa, registra lo siguiente:

⁶³ *Violín 2º*, “Tercer concierto”, *op. cit.*

No creemos que haya en el país compositor más inspirado y más sabio que él. Es nieto de la escuela moderna e hijo legítimo de Sain-Saëns. Su estilo es puro, su originalidad completa, su inspiración elevada y noble. Es armonista consumado, contrapuntista de primer orden y maneja la orquesta como manejaría un ramillete de rosas. Su “Danse ancienne” tiene un sabor arcaico marcadísimo, que justifica plenamente el nombre que lleva; su “Tirolesa” es enteramente original y del mejor gusto; la “Rèverie” es sentidísima y poética; el primero y el tercer número del poema de amor, deliciosos.

Como instrumentador, sobre todo, es maravilloso, y no hay que olvidar que la música moderna es esencialmente instrumental. Se sirve de la cuerda con la maestría de un clásico, de las maderas con el aplomo de un Massenet y la sabiduría de un Saint-Saëns; hace estallar los bronce con la potencia de un Verdi, si bien con mayor sobriedad.⁶⁴

El razonamiento de *Placable* —si es correcta la intención— lleva a suponer la supremacía artística de Campa sobre las obras programadas de Beethoven y Rubinstein. Esta lectura se antoja como una caída estrepitosa; un salto al vacío de la inverosimilitud. En efecto, *Violín 2º* se encargó de amonestar y demeritar a *El Universal* por publicar semejantes incoherencias. Para Gabrielli, Manuel Flores —el crítico que dijo esos disparates— no sabía nada de música y era algo así como un sumiso admirador de Campa. De acuerdo a esta posición acrítica y tendenciosa, consideró que era imposible e innecesario debatir. En la crítica detalla la incapacidad de su interlocutor para llevar el argumento a tal descuido. El episodio finalizó, aparentemente, con una sentencia desafiante: “le consideramos enemigo al emitir opiniones tan absurdas, que colocan [a Gustavo Campa] en el más espantoso ridículo a fuerza de [sus] exageradas alabanzas”.⁶⁵

Como en las mejores revistas zarzueleras, la resolución del dramón salió de la chistera para complicar aún más la lógica del espectáculo. En *El Correo Español*, *Clarinete* retomó la polémica —si puede llamársele así— desde un

⁶⁴ Manuel Flores (*Placable*, seud.). “Tercer concierto de la Sociedad Anónima”, *op. cit.*

⁶⁵ Eduardo Gabrielli (*Violín 2º*, seud.). “Tercer concierto. Al Sr. Placable de *El Universal*”, *El Diario del Hogar*, agosto 18 de 1892, p. 2.

enfoque patriotero. Una *mêlée* de disparates que, a decir verdad, esbozan una imagen más completa y realista de lo intrincado que resulta circunscribir la crítica al espacio único y cerrado de la música. *Clarinete*, en pocas palabras, supone que el mentado *Violín 2º* es italiano. El joven Campa, recuerda *Clarinete*, en sus eruditos ensayos críticos —publicados en *El Tiempo* y en *El Tiempo Ilustrado*— había señalado defectos a compositores ‘italianos’ como Mascagni, Boito y Ponchieli. Esto le hace suponer que la causa del disgusto del “*Stradivarius* falsificado” es por el ataque a sus compatriotas. Por galantería, dice *Clarinete*, “no debería buscar defectos en los maestros *mexicanos*”. Pero retrocede en su apreciación al decir que, si acaso es mexicano “debería ser más indulgente con un *compatriota* que comienza, revelando un buen talento musical”.⁶⁶ Y concluye: no es lo mismo “poner en solfa libretos mal hilvanados, de zarzuelas cursis” que instrumentar música sinfónica. Esto sale a colación porque Eduardo Gabrielli había realizado arreglos para las compañías de zarzuela en la Ciudad de México. El incidente, curiosamente, inició y terminó inmerso en la crítica de la escena zarzuelera, a pesar de que se estaba tratando música sinfónica.

El 21 de agosto se programó un beneficio para los profesores de la orquesta de la Sociedad Anónima. Las compañías de zarzuela, teatro, circo o incluso la aristocrática ópera acostumbraban ofrecer funciones adicionales para favorecer a los artistas. Lo habitual era que éstas se dieran previo acuerdo, al concluir la temporada. Si se toma esta práctica en consideración y el hecho que nunca se registró un número específico de conciertos, quizá esta función pensaba dar fin al proyecto de la Sociedad o, el ciclo estaba teniendo poco éxito. La propuesta de un beneficio orquestal, de cualquier forma, resultó inusual y llevó a algunos medios a considerarlo el cuarto concierto. En términos generales la cobertura de la prensa fue escasa y superficial. *El Nacional* y *El Correo Español* utilizaron reporteros sustitutos, lo que permite suponer que fue sorprendente. El repertorio

⁶⁶ *Clarinete* (seud.). “Violín 2º”, *El Correo Español*, agosto 24 de 1892, p. 1.

incluyó éxitos sinfónicos de presentaciones anteriores, un concierto para el lucimiento de ‘el solista’ de la Sociedad, arias de ópera y un par de adiciones provenientes del nacionalismo ruso. Fórmula ganadora, garantizada (ver Tabla núm. 4.4).

OBRA	AUTOR	SOLISTAS
Obertura Leonora 3	Ludwig van Beethoven	
“Di sonno” de la <i>Africana</i>	Giacomo Meyerbeer	Ángela Aranda, soprano.
“Giá l’odio m’abbandona” de <i>Il Profeta</i>	Giacomo Meyerbeer	
Concierto para piano en La menor		
Allegro moderato	Edvard Grieg	Ricardo Castro, pianista.
Adagio		
Allegro moderato molto e marcato		
Preludio de <i>Cavalleria Rusticana</i>	Pietro Mascagni	
Obertura de <i>Tannhäuser</i>	Richard Wagner	
Una noche en la árida montaña	Modest Moussorski	
“Malagueña” de la ópera <i>Boabdil</i>	Moritz Moszkovski	
Danzas húngaras núm. 5 y 6.	Johannes Brahms	

Tabla núm. 4.4. Sociedad Anónima de Conciertos, cuarto programa. Carlos J. Meneses, director. Domingo 21 de agosto, 1892. Teatro Nacional, Ciudad de México.

De la poca tinta utilizada para reseñar el cuarto concierto, la pluma que se puede considerar más autorizada es la de Luis G. Urbina. Su escrito, sin embargo, enlista obras presentadas en conciertos anteriores. Material para rellenar una sección regular en el periódico. La visión que expone de Wagner es la única de interés. Aunque ligera y recargada hacia la añoranza, remite al lugar común del misticismo y a una singular adoración lisztiana:

[...] lo que más impresión me produjo, lo que excitó más mi temperamento, fue la música de Wagner. Al escucharla, parece que una mano misteriosa va desatando las alas a los sueños. Se penetra a un templo; se oyen plegarias lejanas, flotan

por el espacio rumores de oraciones confundidos con cánticos celestiales. Entra en éxtasis el espíritu. Es Tannhäuser. Callad! que el alma de un genio está arrodillada y orando.⁶⁷

El 10 de septiembre se efectuó el quinto y último concierto de la Sociedad Anónima (ver Tabla núm. 4.5). Difusión a los ensayos, crítica poética, apreciaciones técnicas, homenajes y exaltación del virtuosismo instrumental que por supuesto, incidieron en el juicio a la música de autores mexicanos. Todos los elementos enlistados se conjugaron en la prensa como parte inseparable del discurso. A la distancia y ya más consolidada la audición de música instrumental, la imagen más certera de la crítica del periodo se puede interpretar a partir de los trabajos publicados al respecto de esta última función.

Los ensayos de la orquesta se registraron en *El Universal*. El cronista sigue la usanza de exponer el programa como una forma de difusión. Un sencillo procedimiento que resulta por demás atractivo para adentrar al oyente en el discurso musical. Por ejemplo, la obertura *En el Otoño* Op. 11 de Grieg, que abría el programa, está referida con una crítica poética de buena hechura, aunque discurre por el cliché y la ilustración turística:

La estación que pudiera llamarse crepuscular, la época del año en que los árboles de las regiones muy templadas cambian su coloración, bronceando primero y en seguida enrojeciendo o dorando su follaje; la sucesión de meses en que el sol pierde cada día más su fuerza, bien merece que se le consagren los talentos del poeta de las notas, del atrevido colorista de los sonidos, del hábil Grieg, que sabe comunicar una vida tan intensa y tan nueva a sus producciones, sellándolas con su inolvidable estilo.

Al oír la obertura “En el Otoño” se piensa encontrarse en las cumbres de uno de los exquisitos y altos golfos noruegos; se piensa ver en la profundidad del acantilado abierto por los golpes del mar, cómo chispean cantando las olas azules bajo la emanación de oro del sol; en las murallas curvas y cortadas a pico, de la

⁶⁷ Luis G. Urbina (X.Y.Z., seud.). “Impresiones”, *El Siglo Diez y Nueve*, agosto 27 de 1892, p. 1.

obra, tiemblan los penachos verdes de los arbustos y arriba, detrás del pueblo blanco, murmura el bosque centenario, en el que ruedan las hojas muertas arrebatadas por el torbellino de los aires.⁶⁸

OBRA	AUTOR	DIRECTOR/SOLISTAS
Obertura Op. 11 “En el Otoño”	Edvard Grieg	Carlos J. Meneses, dir.
<i>Les Larmes</i> , Romanza.	Ricardo Castro	Ricardo Castro, dir. Beatriz Franco, soprano.
<i>Marcha Humorística</i>	Ricardo Castro	Ricardo Castro, dir.
Concierto para violín Op. 64 i. Allegro molto appassionato ii. Andante iii. Allegretto non troppo	Félix Mendelssohn	José Rivas, dir. Asunción Sauri, violín.
Preludio, entreacto y aria de <i>Keofar</i>	Felipe Villanueva	Felipe Villanueva, dir. Jesús Villalpando, tenor.
“Una noche en la árida montaña”	Modest Mousorgski	Felipe Villanueva, dir.
Minueto	Giovani Bolzoni	Carlos J. Meneses, dir.
“L’insana parola” y Duo “Por ti rivego, mia dolce Aida” de <i>Aida</i>	Giuseppe Verdi	Luisa Larraza, soprano. Leonardo Uribe, tenor.
<i>La Gallia</i> . “Lamentación”	Charles Gounod	Luisa Larraza, soprano.

Tabla núm. 4.5. Sociedad Anónima de Conciertos, quinto programa.
Sábado 10 de septiembre, 1892. Teatro Nacional, Ciudad de México.

El oyente podría construir en la imaginación un paisaje de postal que delineara los contornos narrativos. En efecto, las palabras de Ezequiel A. Chávez encontraron resonancia en esta idea y pueden dar una idea de la eficiencia de la crítica. Según su apreciación, las notas musicales de Grieg son “el original poder de creación” y tienen —o mejor dicho parecen tener— “luz y color para pintar los grandes bosques” que están próximos a “vestirse de nieve”.⁶⁹ Por desgracia, la obertura no gustó. Chávez se cuestiona si fue causa de la novedosa orquestación o si los cantos tomados del nacionalismo noruego llevaron a “aplausos fríos”. La

⁶⁸ “El cuarto concierto en el Teatro Nacional”, *El Universal*, septiembre 9 de 1892, p. 3.

⁶⁹ Ezequiel A. Chávez. “Notas Artísticas. La música de Grieg, la de Ricardo Castro y la de Mendelssohn en el Concierto del día 10”, *El Nacional*, septiembre 13 de 1892, p. 2.

drástica lectura de *Violín 2º*, desde una posición menos poética, puede ayudar a resolver esta interrogante:

[En la obertura *En el Otoño*] distó mucho la ejecución de llenar su cometido. La orquesta fue en todo deficiente, al grado de que parecía una ejecución de principiantes y no de profesores, y esto refiriéndonos especialmente a los latones, que no sabemos por qué circunstancia no pueden estar a la altura que su puesto les impone.

La batuta los salvó muchas veces, sobre todo en el grandioso final, donde trabajó mucho la mano izquierda del maestro [Meneses], que les indicaba los efectos del *allegro*.⁷⁰

En el mismo apartado de la crítica, como inicio de la construcción de un significado, es posible acomodar la romanza *Les Larmes* de Ricardo Castro. Para Ezequiel A. Chávez, la composición de Castro “es la voz de un alma que se complace sufriendo, que duda por momentos de si debe perder la esperanza, pero que siente renacer una triste dicha cuando piensa en la muerte, en el amor de ultratumba y en los ausentes de la tierra”.⁷¹ Además del cambio a un tono filosófico en el que se evocan sentimientos universales como el amor o la muerte, la pregunta es ¿puede la música manifestar ensueño de amor y abatimiento?, Chávez da por sentado que sí, con una afirmación técnico-descriptiva:

[...] los violonchelos dibujan sus acentos más tiernos, y como para atenuar la duda, la orquesta deja después el *si bemol* menor para pasar a mayor, conduciendo a un tomo más lejano en las palabras *embriaguez de un solo día*, con que el poeta le habla de nuevo al cariño, dudando aún de su constancia; pero cuando dicho poeta afirma en un arranque apasionado, que su afecto será inmortal, cuando exclama dirigiéndose a la amada [...] entonces las violas producen ardientes notas, que traducen la fe renaciente y que se transforma luego en la dulce melancolía final.

⁷⁰ Eduardo Gabrielli (*2º Violín*, seud.). “Cuarto concierto”, *El Diario del Hogar*, septiembre 13 de 1892, p. 2.

⁷¹ Chávez, E. A. “Notas Artísticas. La música de Grieg, la de Ricardo Castro...”, *op. cit.*

Al llegar a ese final la orquesta repite la misma música acompañada con distintas estrofas; pero tiene una cadencia distinta: la instrumentación no está hecha para grande orquesta porque no es lo que pide la romanza; en ella domina el cuarteto de cuerda y las maderas están bien combinadas antes de cada estrofa, haciendo resaltar, por otra parte, el triste y melancólico corno inglés.⁷²

Es difícil saber si lo espiritual de *Les Larmes*, que presume Chávez, logró el cometido, pues *Violín 2º* menciona que “a pesar de que la melodía es el primer efecto que se busca en la música, [...] esta vez podemos decir que tuvimos que pasar sin oírle la dichosa melodía, y como es natural, si no había esta base menos podríamos apreciar ni armonía ni nada que caracterizase una composición musical”.⁷³ La observación regresa ambas posturas —falta de melodía y expresión melancólico-mortuaria— al material que se publicó para la difusión del último concierto de la Sociedad Anónima, antes de la función. La romanza, para el crítico de *El Universal*, tiene un texto impregnado de tristeza con “un misterioso efluvio de dolor y encanto” que le recuerdan a Schumann.⁷⁴ Lo simpático de la conexión, que no deja de ser atractiva por la relación de la crítica poética y Schumann, es que el crítico siente que los recuerdos del músico alemán son imposibles de rastrear en Castro. La “apasionada inspiración” que muestra *Les Larmes* “queda siendo, a pesar de todo, de un carácter propio” del compositor mexicano.

Un cuadro similar se conformó con la *Marcha Humorística*; la otra composición que presentó Ricardo Castro. En términos generales, se consideró una obra extraña. Para la difusión se dijo que la obra estaba instrumentada para gran orquesta con la idea de poder destacar sus dos motivos musicales. Los materiales se describieron como “sueños intensos” o “fantasías diversas”, pero no solo eso, anticipaban una inspirada melodía que seguía los procedimientos wagnerianos. De acuerdo al crítico de *El Universal*:

⁷² *Ibid.*

⁷³ *2º Violín* (seud.). “Cuarto concierto”, *op. cit.*

⁷⁴ “El cuarto concierto en el nacional”, *op. cit.*

[La *Marcha Humorística*] tiene el andar genial de los personajes de Hoffmann; tiene su ademán en apariencia incoherente y su ideal de infinito; pero la parte melódica tiene a su turno la forma *grácil* y aérea de la heroína de Edgar Poe, se cree, al oír el doble motivo de la marcha, y al oír su melodía, asistir a una procesión atrabiliaria de fantasmas vestidos de oro y de guiñapos, llevando tizonas y hachas, y asistir también a una procesión de guerreros que fueran sobre lujosos caballos artísticamente caparasonados y que cruzaran en frente de una doncella ideal sentada en el borde de un camino.⁷⁵

A decir de la prensa, la obra no logró un éxito contundente. Por tratarse de la composición del músico predilecto de la sociedad mexicana se esperaba mucho más. Los efectos sonoros que intentó Castro para evocar lo humorístico se escucharon como abuso de los instrumentos de aliento metal y “gemidos” de violines. *Zil*, el crítico de *El Correo Español*, trató de justificar una interpretación deficiente, escasa de matices e incluso, monótona y ausente de vida, con la falta de ensayos.⁷⁶ Aun así, Ezequiel A. Chávez imagina “la batahola humana” desfilando, “el erizamiento de los inconciliables, la chusma combinada con la selección, las vaporosas vírgenes del Renacimiento y los rudos personajes del Españolito, a la vez que los mendigos y los gentiles hombres”; sólo para el primer motivo.⁷⁷ El segundo, según Chávez, es “guerrero” y se traslada, con accesorios e indumentaria, a la Edad Media. La crítica poética transpone alientos graves y gritos desgarradores en una melodía femenina y apartada. Por su dualidad dramática recuerda —como se podría esperar— a Wagner:

[...] una larga melodía que me hizo pensar en una mujer desconsolada que mirara en la orilla del sendero; escuchando el gemido de las cuerdas, creí ver que esa mujer, al mismo tiempo sonreía y lloraba dilatados momentos [...] pero sus dulcísimas notas cesaron por fin y de nuevo los latones desataron el segundo

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Zil* (seud.). “Espectáculos Públicos. Cuarto concierto”, *El Correo Español*, septiembre 13 de 1892, p. 4.

⁷⁷ Chávez, E. A. “Notas Artísticas...”, *op. cit.*

tema, sosteniéndolo con las maderas, y sugiriéndome otra vez el pensamiento de un séquito de soldados de férreos guanteletes y de corazas con escamas de acero, hasta que al fin, en un *piu mosso*, dominó el primer tema y las notas se atorbellinaron conduciendo a la imaginación por maravillosos senderos.⁷⁸

La revisión del repertorio mexicano concluyó con *Keofar* de Felipe Villanueva. De las cruzadas y el *Fin amour*, la crítica pasó a la tundra siberiana; más de Mousorgski que de Villanueva. Una parte de la crítica hablaba de *Keofar* como música “muy gustada” y “espontánea”. La equipara con la perfección de todo el catálogo del compositor. Una referencia por demás significativa fue la puntualización que se registró sobre el *Entreacto*. Antes de la presentación, *El Universal* menciona que la orquestación fue realizada por el compositor Juan Hernández Acevedo; otro amigo del grupo. Esta nota renueva la controversia sobre la autoría de los arreglos en *Keofar*.⁷⁹ Según esta descripción, la sonoridad estaba conformada a partir de acordes, instrumentados para cuarteto de cuerdas sin efectos novedosos, pero agradables.⁸⁰ Sin embargo, este mismo número para *Zil* es una “filigrana” de Villanueva, con una factura “delicadísima” y sonoridades que conmueven.⁸¹ *Violín 2º* habla de una “especie de creación rusa” y nihilista, en la que el *Preludio* “no es ruso, ni húngaro, ni egipcio, sino wagneriano por los cuatro costados. Mucho latón y malo, arcos interminables y bombo a toda fuerza [...] pretendiendo imitar a Wagner en los *fortísimos*, en el tema generador, en la instrumentación y hasta en su armonización”. Incluso, un aficionado llamó al preludio “*Tannhäuser* tocado a compasillo”.⁸² Los números restantes son descritos con severidad y conocimiento técnico:

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ En la sección “Ópera”, pp. 56-58, del libro *Felipe Villanueva 1862-1893*, Consuelo Carredano toca el asunto de la orquestación de *Keofar* para concluir que, en oposición a la visión de Jesús C. Romero, el autor de la instrumentación fue en efecto Juan Hernández A. Esta investigación, refuerza esta postura a partir de fuentes registradas en 1892; un año antes de las propuestas por Carredano.

⁸⁰ “El cuarto concierto en el nacional”, *op. cit.*

⁸¹ *Zil* (seud.). “Espectáculos públicos...”, *op. cit.*

⁸² *2º Violín* (seud.). “Cuarto concierto”, *op. cit.*

El entreacto número 6 ya no tiene por padre a Wagner, es algo egipcio y un mucho chino; la soledad [de la] armonía nos hizo inconscientemente recordar los desiertos arenosos del Egipto, adornados si acaso por alguna *esfinge* cuyas garras se adhieren al marmóreo pedestal para contemplar con rabia aquella espantosa soledad.

Otras veces las notas sin ligar, emitidas porque sí, sin intención, sin objeto determinado, y sí solo para darse el placer de sonar un instrumento, nos hicieron pensar en la música china, cuyo mérito quizá por ignorancia no comprendemos, pero que por la misma razón, ningún maestro moderno ni antiguo ha tratado de imitarla, conformándonos a ese respecto con las zarzuelas de aparato que los muchachos aplauden los domingos por la tarde.

Siguió luego el Sr. Villalpando con un aria de tenor. Con la crudeza de la composición y los caprichos del autor, pudo electrizar al público de las localidades altas, que gritaba y pateaba; pero el de patio estuvo impasible mientras no se intentó repetir el aria; no así cuando se quiso hacer, que se desató en ceceos de desaprobación y algunos ‘¡no!’. Emitidos bien claramente, al grado que obligaron al Sr. Villalpando a desistir de la repetición de ese número.⁸³

En una secuencia cada vez más desafortunada para Villanueva —y para el futuro de la Sociedad Anónima— la crítica se olvidó de la materia para volcarse a la crónica. Se habló de la Srita. Sauri, interpretando a Mendelssohn, como “la reina de la audición”; de Meneses se destaca la corrección de batuta; y por desgracia para la apreciación crítica, se habla de los aplausos del público general. Al respecto, se pueden comentar dos factores significativos. El número final, *La Gallia* “Lamentación” de Charles Gounod, se contempló como el toque de la fibra de la melancolía. Sensibilidad acústica en francés que fue recordada por su audición previa en la velada fúnebre de Alfredo Bablot. Para ser un homenaje, la versión de la Sociedad pasó como un recuerdo de la pobreza de las masas corales del Conservatorio. *Zil* registró que fue “una especie de salmodia” que

⁸³ *Ibid.*

llevó al recuerdo terrible del fin. Una analogía, demasiado escénica y predecible, de la serie de conciertos o del futuro de la Sociedad Anónima.⁸⁴

Sin un desenlace prometedor, se comentaba cómo la Sociedad Anónima había logrado vencer la apatía del público —zarzuelero y cirquero— con “música de los grandes maestros”. En una visión más realista, los aplausos se regalaron; más al tratarse de los autores mexicanos. Esta práctica no pasó desapercibida e incluso, se sancionó. En un comentario crudo, pero no carente de credibilidad, *Violín 2º* consignó lo que puede calificarse ‘la evaluación final’ de la temporada de conciertos:

El sábado por la noche *no tuvimos el gusto* de asistir al cuarto concierto de la Sociedad Anónima, porque no puede ser un placer para nadie resolverse a asistir a una audición musical correcta y severa, y encontrarse de pronta providencia con algo así como en una plaza de toros.

Estaba reservado al mal arreglo del último concierto darnos una sorpresa de este género ¡y qué sorpresa! Para cerrar de la peor manera una temporada que pudo dejar gratos recuerdos e invitar a la culta sociedad mexicana a continuar asistiendo a las audiciones, que en otra temporada pudieran tener mejor éxito.

Desde luego, el primer punto negro de la audición del sábado, fue la falta absoluta de observancia del programa.

¿Por qué se tiene tan poco tino para el arreglo del programa?

Su observancia estricta es de suma y vital importancia, pues de no hacerlo así, se da lugar al desorden y se obliga materialmente al público a que entre por la vía del escándalo, lo mismo que si se tratara de una diversión taurina.

Los programas se acuerdan de una manera justa y precisa con el director, o directores, para evitar las grandes evoluciones en un escenario correcto y severo como debe de ser el de los conciertos; evoluciones que producen malísimos efectos en el ánimo del público, toda vez que al asistir a estas audiciones va dispuesto al silencio religioso y no al desorden de la zarzuela.

⁸⁴ *Zil* (seud.). “Espectáculos públicos...”, *op. cit.*

Lo repetimos: la falta de observancia del programa y hasta la adulteración de él autorizó al público de las localidades altas a prorrumpir en gritos de “vivas”, “otro”, “bravo”, etc., etc., que se escucharon en la última audición.⁸⁵

Este texto es la introducción a la última crítica que registró Eduardo Gabrielli, en relación a la Sociedad Anónima. Palabras proféticas que hirieron el suave ánimo de la crítica musical. En correspondencia con el trato habitual, la conclusión de la temporada mostró una distancia importante entre la escritura crítica y la reseña social. La crítica no siguió los cánones de Gutiérrez Nájera, Urbina o *Claudio Frollo*, sino la de Berlioz, Liszt y Saint-Saëns. Pero esto no quiere decir que los críticos mexicanos se apartaron; simplemente habitaron espacios diferentes. En otras palabras, la crítica poética estuvo separada por conceptos artísticos que parecían irreconciliables, como la técnica musical, pero en realidad era complementaria.

Los músicos mexicanos habían levantado la voz para evaluar interpretaciones, defender posturas estéticas o traer la tradición interpretativa transcontinental al debate. México hablaba a través de la cultura universal europea. No era la primera vez que se leían opiniones especializadas en la técnica compositiva, pues ya existían un Alfredo Bablot o un Gustavo Campa. La sensación de cohesión colectiva en la valoración de los conciertos y la comunicación con los matices propios de la música se deben considerar un salto trascendental en la crítica nacional. Un aspecto más, que se distingue entrelíneas, es que la crítica no se realizó con la única idea de entretener al lector, como sí sucedía en la zarzuela. Si bien ahora puede resultar atractiva, curiosa o incluso, indiferente su lectura, sin duda, se trató de una práctica destinada a debatir el proyecto de cultura nacional. En ese crisol —o caldero ideológico— concluyó la propuesta sinfónica mexicana de 1892.

⁸⁵ 2ª *Violín* (seud). “Cuarto concierto”, *op. cit.*

¿CÓMO PREGUNTAR EN EL VACÍO SIN TENER APUNTADOR? ÓPERA: TRADICIÓN Y GUSTO EN LA CRÍTICA MUSICAL

[En el nivel más básico] *comprender la música significa sencillamente no sentirse irritado o desconcertado por ella.*

Charles Rosen.¹

En relación con la crítica musical resulta imposible negar que México tuvo como género rector a la ópera italiana. El siglo XIX vivió con tanta intensidad los escenarios melodramáticos, que se ha visualizado esta práctica como un murmullo inalterable en el proyecto de nación. Según esta tesis, el espectáculo progresó y se consolidó en un camino paralelo al del México independiente.² El alcance de esta analogía depende en gran medida de la interpretación. En otras palabras, lograr el reconocimiento de nación en concordancia con la ópera puede llevar a lecturas dispares. Una visión factible es la imposición o reglamentación de una estética musical. Otra, la interacción social en favor de una clase política dominante para mostrar civilidad en los distintos ámbitos políticos y socioculturales.

El historiador Mauricio Tenorio Trillo apunta que los conceptos de Estadonación y nacionalismo, por el tipo de modelo adoptado y reproducido, fueron fenómenos de globalización eurocentristas.³ Por lo tanto, aceptar que México fuera una nación a través de la negativa al pensamiento que dio luz a esta ideología —es decir, obstaculizar la apariencia europea— no solo resultaría extraordinario, sino antinacionalista. En síntesis, si se pretendía que México fuera una nación era indispensable ser incluyente y reflejar Europa con ciertos rasgos locales; nunca al revés. Algo similar aplicaría a la cultura en general y a

¹ Charles Rosen. “Las fronteras del sinsentido”, *Las fronteras del significado. Tres charlas sobre música*, Barcelona, Acantilado, 2017, p. 11.

² *Vid.* Áurea Maya. “La ópera en el Siglo XIX en México: resonancias silenciosas de un proyecto cultural de nación (1824-1867)”, *Los papeles para Euterpe, op. cit.* pp. 329-361.

³ Mauricio Tenorio Trillo. “Del Nacionalismo y México: un ensayo”, *De cómo ignorar*, México, FCE y CIDE, 2000, pp. 72-73.

la música en particular. Pero este equilibrio parece que se logró —si es que acaso se consiguió— no a partir de la ópera, sino de la interacción de zarzuela, ópera y espectáculos populares como el circo. Dicho sea de paso, estas manifestaciones artísticas también tuvieron su origen en Europa.

La ópera mexicana, vale la pena recordar, siguió la tendencia de aceptar, o adoptar moralmente, a compañías extranjeras itinerantes como parte esencial de su desarrollo artístico. Pero además, otros apartados cruciales se asociaron con esta práctica: la imitación de modelos compositivos europeos en partituras de autores locales y la llegada a un punto creativo con rasgos idiosincrásicos mexicanos.⁴ Y es precisamente a partir de esta cartografía que las producciones escénicas mexicanas llevan a un ‘lugar operístico común’ en la historiografía nacional: la imperiosa validación de la música y los intérpretes mexicanos como equivalentes al mejor repertorio europeo. Pero a diferencia de esa necesidad, se puede destacar que grupos artísticos como el de Napoleón Sieni fueron aceptados y gustados, pero no simbolizaban lo más estable y exquisito de la empresa operística transcontinental.

Si los caminos de nación y espectáculo operístico fueron simultáneos, en una apreciación drástica cabría preguntarse ¿es posible equiparar instantes de la historia de México con tendencias musicales que lo signifiquen? Lo cierto es que esto no sucede. En el discurrir por los diversos momentos sociopolíticos que vivió México en el siglo XIX —con tropiezos y estrategias inciertas— se forjaron un par de imperios, guerras de intervención, dictaduras, reelecciones, destierros y otros acontecimientos históricos más. Es falso que exista música melodramática imperial, intervencionista o juarista, por mencionar algunas posibilidades. En todo caso, la consolidación de la ópera italiana en México parecería una dictadura que aún hoy da muestras de vida en las instituciones. Pero como se mencionó, no fue la única dirección. La repetición en la prensa —mejor aún, la crítica— puede aportar una dirección novedosa al entendimiento

⁴ Ricardo Miranda. “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, *La música en los siglos XIX y XX. El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)*, México, CONACULTA, 2013, pp. 28-29.

de tradición, gusto musical y si se quiere ver así, también al apartado de lo que se ha considerado desarrollo.

En este orden de ideas, el musicólogo Ricardo Miranda propone que la ópera en el siglo XIX mexicano representaba —entre muchas otras cosas— “el adelanto del 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”.⁵ En esta postura, resulta incontenible el elemento social sobre lo estrictamente musical. Más aún, todo eso que constituye lo cosmopolita de México —sintetizando el argumento— sólo refleja ciertas clases sociales y gustos particulares. Al seguir el razonamiento inicial, México se europeizó para ser reconocido como Nación; en el caso de la música, la ópera era lo más elevado de la cultura que se perseguía imitar y se adecuaron matices locales que aportaran autenticidad. Este punto nos regresa a un lugar complejo. En el entendido que no sólo se escuchaban melodramas, ¿qué sonoridad se pretendía incorporar al discurso de México como Nación? El camino de la ópera, en todo caso, parece que llevaba a la aceptación social de la clase aristocrática a través de la imitación de los escenarios europeos; sin embargo, la música que sonaba en México era mucho más que una temporada anual de ópera.

En 1892, el Cuarto Centenario de la llegada de Cristóbal Colón se convirtió en el móvil más claro para la celebración. En música, aunque parezca redundante, la fascinación por el drama musical no había mermado en lo absoluto. El escenario perfecto para la idealización de lo mexicano y lo nacional por supuesto que se dio a través de la ópera. Una muestra de Europa en México o algo semejante, estaba planeado con el estreno del drama *Colón en Santo Domingo* de Julio Morales (1863-1945). Sin embargo, después de las presentaciones de la Compañía Juch en 1891 y de la Sociedad Anónima de Conciertos, en el verano de 1892, se percibió de manera diferente el ambiente social y el *gusto* musical en México.

⁵ *Ibid.* p. 28.

Un ejercicio de interpretación que resulta interesante es llegar al punto climático de 1892 con la ópera *Colón en Santo Domingo*, por supuesto a través de la fascinación y el *gusto* musical. Para iniciar el recorrido, *Jano*, el cronista de *El Tiempo Ilustrado*, describe —en un pasaje por demás ilustrativo— la expectativa por el espectáculo melodramático:

Se acerca rápidamente la temporada de Ópera; *tres meses más y ya comenzarán*, como de costumbre, a repartirse elencos y programas. Constantes en nuestro designio de dar con más oportunidad que cualquiera, noticias relativas a esa temporada, hemos procurado recoger informes acerca de los trabajos que emprende D. Napoleón Sieni para formar el cuadro artístico que ha de presentarnos a fines del año. Y esta, que digamos, no es fácil tarea para un empresario que conoce *el gusto* del público mexicano y sabe que éste quiere ver bueno y no mediano. Así es que Sieni, actualmente en Milán, se empeña y afana por satisfacer ese gusto. Ya podemos asegurar definitivamente que volverá el tenor Rawner.

Se le habían hecho brillantes ofrecimientos para que fuese a la América del Sur; pero tenía dada palabra a Sieni y no pudo aceptar. Si no hubiere, pues, obstáculo insuperable, es seguro que escucharemos de nuevo a ese cantante que tan gratos recuerdos dejó entre los aficionados al sublime arte.

Está también contratada la Sra. Fons, y se procura que venga en ese cuadro la soprano Srita. Assunta Lantes, que se halla en Varsovia. Se dice de esta artista que reúne todas las cualidades que son necesarias para hacerse aplaudir y granjearse todas las simpatías.

También sabemos que como barítono vendrá tal vez Arago, que ya estuvo en México y que, según parece, ha adelantado notablemente; se pensaba que volvería el conocido Pogliani; pero han surgido algunas dificultades para ello.⁶

Se puede deducir que las condiciones de la compañía de ópera italiana no eran tan distintas a temporadas anteriores; pero tampoco de otros espectáculos artísticos que visitaban México. La contratación de solistas conocidos por el

⁶ Agustín Agüeros de la Portilla. “Crónica”, *El Tiempo Ilustrado*, junio 12 de 1892, p. 2.

público —y respetados— se verificó de forma similar. Además se prometía un repertorio considerado doméstico; eso sí, bien montado. Las diferencias se llamaron negocio y orquesta; este último aspecto quizá fue el contraste más marcado.

El artículo de *El Tiempo Ilustrado* citado antes, habla de especulación artística, sin duda; pero, en el entendido de ‘difusión anticipada’ y con una visión más amplia, expresa la lucha de la ópera por competir con géneros como la zarzuela y el circo que se verificaban todo el año. Sin pretenderlo, también recuerda que la crítica habría de trastocar el *gusto* asentado en la tradición *bel cantista*. Esta posibilidad permite reconsiderar que —por su fuerte raigambre— la ópera también pudo entenderse como una empresa competitiva y lucrativa, antes de aportar, *per se*, a la construcción de una nación cosmopolita. Más allá de lo atractivo que pudieran ser el cartel del empresario Napoleón Sieni, la orquesta de la Sociedad Anónima había iniciado un primer ciclo de música sinfónica que resultó ser un espacio de comparación ineludible. La impresión que causó la programación regular de una orquesta fue grata y desafiante. A la distancia es indiscutible que la sonoridad instrumental causó un giro en la mentalidad de los discursos críticos.

En el entendido de apuntalar la tradición operística, la prensa de espectáculos se concentró en revivir viejas glorias. Pasajes juzgados como ‘excepcionales’ en los escenarios mexicanos se citaron y reconstruyeron una y otra vez. Las incesantes repeticiones transfiguraron la realidad para convertirse en lugares operísticos comunes o reglas de comparación obligatoria. Esto no fue cualquier cosa. Se trató de un hábito imparable que erigió leyendas y determinó un *gusto* musical. La cuestión es ¿cómo pudo afianzarse ese *gusto* particular cuando —según un extendidísimo cliché— existía un público ‘tandero’ para la zarzuela y otro incompatible ‘exquisito, culto y elitista’ para la ópera? Los registros hemerográficos relatan otra realidad. Los mismos críticos se ocupaban por igual del circo, ópera, zarzuela y en ocasiones de la música instrumental. En

conjunto, parece que la frontera que delimita socialización y música se diluye para reinventarse con libertad.

En “Espectáculos Públicos”, el crítico *Elvino* esbozó un panorama en el que “*amateurs y dillettantis*” [sic] encuentran el máximo placer en la ópera; “como en todos los países civilizados”. La clasificación que propone se refiere a los aficionados en general. No obstante, llama la atención el hecho que separa a partidarios de las estéticas francesa e italiana; algo como zarzuela —que en 1892 fue opereta francesa— y ópera. Por otra parte, el artículo habla de la importancia de tener temporadas anuales de ópera como una necesidad, no como un *gusto*. “Incompletas y deficientes de conjuntos y elementos artísticos”, dice *Elvino*, el ciclo operístico permite hacer remembranzas de “escuelas combatidas por innovadores y reformistas del arte”.⁷ Esta sentencia refuerza la visión de partidarios y tradición; no de una educación estética sofisticada, sino de familiaridad con el repertorio italiano y su confrontación con los nuevos repertorios. Como conclusión, dado que estaban por iniciar las presentaciones de la Compañía Sieni en la capital mexicana, apunta:

Ya los autores clásicos medianamente sentidos, han hecho poderosos estragos, y la discusión está en pie sobre si la música italiana debe predominar sobre el sentimiento, y la moderna solo en los sentidos.

Nosotros sólo apuntamos hechos, como líneas de una crónica, y dejamos que los admiradores de Wagner sigan en sus lucubraciones, basadas en el cálculo matemático, según la opinión de los amantes a la escuela italiana, que extasía con un tema sentimental por más que el recurso de orquestación, sea tratado secundariamente por estos autores.⁸

En 1892, la Compañía de ópera italiana inició su programación anual el 17 de septiembre con *Aída* (1871) de Giuseppe Verdi (1813-1901). En ocasión de la

⁷ *Elvino* (seud.). “Espectáculos Públicos”, *El Correo Español*, septiembre 20 de 1892, p. 4.

⁸ *Ibid.*

apertura, Luis G. Urbina relacionó algunos de los elementos mencionados antes en una sensible y creativa reflexión:

Cada vez que oigo *Aída* asisto a una resurrección, porque *Aída* es siempre la primera obra que abre la temporada artística de Sieni, y algo muerto en nosotros, vuelve a la vida, *el gusto*. *Aída* se parece a las golondrinas: anuncia la primavera.

Y el Nacional torna a su puesto de primer teatro. Porque esa primacía no la constituyen la situación ni la extensión, el pórtico grandioso, ni el amplio vestíbulo, sino, la clase de espectáculos que allí se verifiquen. Cuando el *Currillo* profana el escenario del Nacional con sus *zarzuelillas* por tandas; cuando Aldo Martini escamotea pañuelos, multiplica banderas, y extrae conejos de las narices de los músicos y duros de las calvas de los espectadores; cuando Manuelito Estrada vestido de Cuauhtemoc o Concha Méndez disfrazada de Mariblanca estremecen las bambalinas, recitando a *grito pelado* redondillas y cuartetos, entonces el Gran Teatro Nacional no es digno siquiera de llamarse teatro: es como una gran barraca puesta en el centro de la ciudad para representar *pasos, misterios y pantomimas* [...]

Y *Aída* es la primera golondrina, anunciadora de los sueños primaverales. No conozco obra que agrade más al público de México. Es la preferida para él, la amada [...] La música tiene susurros de frondas, cantos de aves, ruido de agua que corre, interrumpidos de pronto por el estrépito de los ejércitos que luchan, el eco monótono de las plegarias de los sacerdotes, y el rumor de las trompetas que tocan las marchas triunfales. Sobre todo esto flotan los besos de Amneris, las ternuras de Radamés, los gritos desesperados de Amonasro y los sollozos de *Aída*.

9

Las líneas anteriores no sólo tratan socialización y tradición musical. Para el público asiduo al drama italiano es la síntesis de la depreciación de los espectáculos no operísticos. Sin embargo, se representaban y se consumían. En la crítica que realizó Urbina para esa función, el *gusto* se traduce en sonoridades

⁹ Luis G. Urbina (X.Y.Z., seud.). "Ecos Teatrales", *El Siglo Diez y Nueve*, septiembre 20 de 1892, p. 2.

enraizadas en lo validado y esperado o mejor aún, lo ansiado. Una suerte de Italia injertada en América, como un viajero frecuente a tierras americanas que, además de narrar una trama hartamente conocida, trae de vuelta el cuestionamiento sobre el *gusto* de los espectadores ¿realmente difiere el significado según el ámbito particular de la música? Si la pregunta resulta retórica, la recurrencia en la programación de ciertas obras y su confrontación con escenarios idealizados parecen aportar caminos diferentes a los de una aceptación incondicional a favor del proyecto de nación musical.

Placable, desde una posición menos sentimental, se concentró en el momento y el negocio. Deja de lado cualquier añoranza para el estreno de la temporada. Según su apreciación, la ópera moderna necesita recursos sinfónicos. Las producciones de Donizetti o Bellini, que con sus “empalagosas melodías” se pueden acompañar con una “mala guitarra”, son una estafa en los teatros nacionales. Según el crítico de *El Universal*:

La penuria contrapuntística y armónica y el raquitismo instrumental característicos de la música italiana antigua explican el menosprecio de los empresarios por la correcta composición de su orquesta. Jilgueros arriba y principiantes o inválidos abajo es todo cuanto necesitan *Sonámbula* o *Don Pascual*. Pero cuando se trata de obras modernas es indecible el suplicio que se experimenta al ver pasar las grandes concepciones sinfónicas por ese conducto capilar que se llama la orquesta del teatro Nacional. Los grandes cuadros musicales de Wagner, de Meyerbeer o de Verdi se convierten en risibles caricaturas y aquella orquestación a dosis homeopáticas hace ridículas las más puras y espontáneas inspiraciones de los grandes maestros. Podemos, sin exageración, afirmar que quien ha oído “Aída” solamente en México, no la conoce ni por el forro.

Aquella maravillosa subestructura sinfónica que subraya y sostiene sin cesar la acción dramática, aquel arabesco cincelado y finísimo como un pórtico de la Alhambra que constituyen el mérito principal de la obra, pasan casi por

completo inadvertidos. Se oyen y se aplauden las voces, pero no se oye ni se aplaude la música.¹⁰

Gracias a las aportaciones críticas y al nuevo repertorio que ingresó a México, en 1891 se cuestionaba la tradición operística. Como en el ejemplo anterior, se habla de la necesidad de modernizar la sonoridad para seguir ideales sinfónicos transcontinentales. Lo interesante es que se entiende como una competencia — casi perdida— con la zarzuela. Al respecto, Enrique Labrada tenía claro que sólo las primeras cuatro funciones del abono operístico tendrían público abundante. Así, como cantante y empresario de zarzuela también se regocijaba de la llegada de la ópera italiana. Después de un breve lapso sería un enfrentamiento desleal. Si se anunciaba *Sonámbula*, Labrada programa *El Rey que rabió*; se “hace —o deshace— *Favorita*, pues *Cádiz*; ¿que *Lucía*? pues *Milagro de la virgen*”.¹¹ El reflejo musical de Europa se reducía, según el empresario, a un puñado de representaciones que ayudarían a traer al público ‘rejuvenecido’ a sus rediles. Es justo decir que se trató de una exageración. Pero no debe pasarse por alto que otros gustos locales debilitaron la idealización social absoluta de la ópera. Quizá el gran problema fue que la ópera requería de recursos acústicos y económicos abundantes para reflejar una postura aristocrática.

Al especular sobre las fuerzas sinfónicas de la ópera nacional o la mala calidad en las interpretaciones que tanto se menciona, queda sólo eso: una suposición del efecto artístico de la agrupación. A través de los innumerables relatos, críticas y crónicas resulta difícil objetar que abundaban los músicos, atrilistas. Pero visto de otra forma, aunque había recursos humanos suficientes resultaba difícil integrar una orquesta de grandes proporciones. En 1891, la Compañía Inglesa de Emma Juch había trastocado lo que se consideraba el *gusto* perenne del público mexicano. No sólo eso, había puesto en evidencia la carencia de algunos instrumentos. La deficiencia llevó a proponer que las audiciones —

¹⁰ Manuel Flores (*Placable* seud.). “La temporada de Ópera. Aída. Deficiencias de la orquesta”, *El Universal*, septiembre 21 de 1892, p. 2.

¹¹ Luis G. Urbina (*X.Y.Z.* Seud.). “Ecos teatrales”, *El Siglo Diez y Nueve*, septiembre 26 de 1892, p. 1.

incluso las amadas composiciones italianas— eran simples remedos; imitaciones burdas. Pero se debe enfatizar que la apreciación siempre procedía de oyentes que habían transitado por escenarios europeos. Se trataba, sin más, de un público elitista e incompatible con el aficionado promedio. Bajo esta lógica, jamás podrían validarse espectáculos zarzueleros y operísticos por igual; pero tampoco se distinguirían con objetividad las diferencias socioculturales que existían entre el Teatro Nacional y las casas de ópera europeas que se pretendían reproducir. Para sintetizar este conjunto de ideas —que se refieren a los recursos instrumentales y la sonoridad de la orquesta— la función de apertura de *Aída* con la Compañía Sieni resulta un caso por demás explicativo. En palabras de *Placable*:

Comienza el preludio; el canto de amor de Aída debe desprenderse gradualmente y pianísimo como las primeras emociones en un corazón virgen. En lugar de esto se oye, si es que se oye algo, un rechinado áspero y lejano como el de la pata del grillo frotando acompasadamente su élitro. Para que el tema pueda ejecutarse piano y pueda sin embargo oírse; para que en vez de la impresión de un arañeo produzca la de una caricia, Verdi prescribió doce violines primeros, doce segundos y doce violas. Y he aquí que la tarea de doce hombres quedó encomendada al Sr. Amaya y a un estimable caballero que estaba a su lado. La orquesta cuenta con catorce violinistas para sobrellevar el peso de tan estupenda partición; es decir, justamente la tercera parte del personal necesario. Dos héroes violinistas, como dos cariátides, cargan con la responsabilidad de hacernos sentir el delicioso *Leit Motio* [sic] de Amneris; Verdi pide tres grupos de cuatro violoncellos. Los tres contrabajos encordados con cordel no consiguen hacerse oír; para Aída se necesitan lo menos doce.

Ya que de economía se trata y ya que el público lo soporta ¿por qué no generalizar a toda la orquesta la simplificación que Sieni ha introducido en los instrumentos de madera? Con un representante para cada grupo instrumental, la orquesta resultaría más económica y no se oiría ni más ni menos de lo que se oye. Con el tiempo no desespero de que oiremos los “Hugonotes” acompañados al piano o el “Anillo de los Nibelungos” interpretados por un organillo mecánico.

Cada grupo instrumental suprimido supone un elemento contrapuntístico menos y a fuerza de suprimir colores en el cuadro acabamos por completarlo todo gris o todo negro. Naturalmente las supresiones abundan [...] Un día de estos Sieni puede muy bien cobrarnos la entrada y no dar la ópera.¹²

Al debut *verdiano* de la Compañía Sieni, la primera golondrina de una extensa parvada, se sumarían: *Traviata*, *Trovador*, *La Favorita* y un largo *eccetera*. Una lista de representaciones operísticas que el público mexicano esperaba y reconocía con suficiente familiaridad para ser llamada tradición (ver tabla 5.1). En esta práctica es notable la recurrencia histórica del repertorio. El único estreno resultó ser la ópera *Colón en Santo Domingo* del compositor mexicano Julio Morales. La crítica, determinada por la programación, tenía pocas opciones para alejarse de la repetición y evitar así, caer en lugares operísticos comunes. Se entiende así que la comparación con otras temporadas, otros artistas y otras compañías se transformó en un elemento conductor del discurso.

La Sonámbula (1831) de Vincenzo Bellini, por ejemplo, se representó el 18 de septiembre. Sólo tres críticos profundizaron en la representación; aunque muchos otros medios trataron el tema. *Mab*, cronista de *El Nacional*, se quejó de la violencia que se generó entre Verdi y Bellini. Se refiere, sin embargo, al hecho de escuchar *Aída* un día y al siguiente *Sonámbula*; la oposición estética. La melodía de Bellini —de acuerdo con la percepción de *Mab*— “penetra hasta el fondo del alma, haciendo sentir al auditorio deliciosas sensaciones”. Pero esa música “se nota ya débil ante los torrentes armónicos de la nueva escuela”.¹³ Para establecer la diferencia, deja claro que el problema radica en que la música no se adapta a la acción dramática, aunque puede ser primorosa “oyéndosela cantar a Adelina Patti”.¹⁴ Esto quiere decir que la versión representada en 1892 no fue refinada y no estremeció a la audiencia.

¹² Manuel Flores (*Placable*, seud.). “La temporada de Ópera. *Aída*. Deficiencias de la orquesta”, *op. cit.*

¹³ *Mab* (seud.). “Cartas de los domingos”, *El Nacional*, septiembre 25 de 1892, p. 2.

¹⁴ *Ibid.*

OBRA	AUTOR	FECHA
<i>Aída</i>	Giuseppe Verdi	Septiembre 17
<i>La Sonámbula</i>	Vincenzo Bellini	Septiembre 18
<i>Il Trovatore</i>	Giuseppe Verdi	Septiembre 20
<i>La Favorita</i>	Gaetano Donizetti	Septiembre 22
<i>Lucia de Lamermoor</i>	Gaetano Donizetti	Septiembre 25
<i>Guillermo Tell</i>	Gioachino Rossini	Septiembre 29
<i>Fausto</i>	Charles Gounod	Octubre 1
<i>Ernani</i>	Giuseppe Verdi	Octubre 6
<i>Cavalleria Rusticana</i>	Pietro Mascagni	Octubre 8
<i>Colón en Santo Domingo</i>	Julio Morales	Octubre 12
<i>Rigoletto</i>	Giuseppe Verdi	Octubre 16
<i>Un ballo in maschera</i>	Giuseppe Verdi	Octubre 18
<i>Gioconda</i>	Amilcare Ponchielli	Octubre 25
<i>Los Hugonotes</i>	Giacomo Meyerbeer	Octubre 27
<i>Traviata</i>	Giuseppe Verdi	Octubre 29
<i>Mefistófeles</i>	Arrigo Boitio	Noviembre 6
<i>Otello</i>	Giuseppe Verdi	Noviembre 10

Tabla núm. 5.1. Compañía de Ópera Italiana de Napoleón Sieni.
Temporada 1892, Teatro Nacional de la Ciudad de México.

Para *Cha-vez*, desde *La Patria de México*, *La Sonámbula* era una ópera “hermosa y delicada”. La sonoridad de Bellini —sigue— equivale a recordar la niñez.¹⁵ Este pasaje se entiende como la llegada de una obra familiar; cotidiana y esperada. Nada más soporífero. Pero la crítica de *Claudio Frollo*, que retoma exactamente esos mismos elementos, resulta reveladora:

[*La Sonámbula*,] moribunda y todo, deleitará siempre al auditorio. ‘Música atrasada, exclaman los artistas de la evolución nueva; música que no ahonda, que no hace vibrar, que no conmueve; que no llega al pensamiento y que se extingue en el aire con la última cadencia’.

¡Y es verdad! Pero música que domina la atención y que no permite al oído que se distraiga. Música que encanta, que recrea; que pone pasajeramente los

¹⁵ *Cha-vez* (seud.). “Recuerdos del Teatro. Aída. Sonámbula”, *La Patria de México*, septiembre 20 de 1892, pp. 1-2.

nervios tendidos como las cuerdas de un violín, y que si no penetra en el alma, roza la epidermis y hasta enfría la sangre. Oyéndola, parece que el alma sube, desprendida de la materia. Es celestial; es paradisíaca; pero aburre cuando se la escucha mucho tiempo. [...] La miel sabe bien, más no puede beberse a grandes sorbos ni en mucha cantidad.¹⁶

Al reparar en las críticas anteriores como un conjunto, puede entenderse que existió una predisposición por relegar el repertorio *bel cantista* a música anticuada pero de una u otra forma, cercana y agradable. “La familiaridad —nos dice Charles Rosen— tiene sus peligros, especialmente cuando nos permite acomodarnos al error; y al error comúnmente aceptado se lo llama *tradición*”.¹⁷ Este argumento —que sin duda es aplicable a muchísimos escenarios— es susceptible a una demostración con uno de los ejemplos más icónicos de la historiografía operística mexicana: el *do* de pecho de la ópera *Il trovatore* (1853) de Giuseppe Verdi. El mito, como se mencionó en capítulos anteriores, tuvo una cobertura periodística importante veinte años antes con la visita a México del tenor Enrico Tamberlick. En 1892, la ópera *Il trovatore* se representó el 20 de septiembre. En esa ocasión, al menos una docena de críticos hablaron del *do* de pecho. Pero nadie mejor que *El Duque Job* para describir las cualidades de Manrico, en voz del tenor Giacomo Rawner, y dar inicio al recuento fantástico del inexistente *do* de pecho:

[...] es maravilloso el órgano vocal de Rawner en el registro agudo, no podrá negarlo nadie. Pero un tenor no riñe, maldice, blasfema, ruge siempre. También Manrique suspira y enamora en la serenata del primer acto; también solloza en su prisión, y eso es lo que no sabe el Sr. Rawner. El no apagó su voz en la serenata, como lo hacía Tamberlick, para producir el efecto de un canto oído a distancia. No ataca las notas, las acomete. Y además, carece por completo de facultades como actor. En la cabaletta *di bravura* no vino erguido, como guerrero

¹⁶ Ignacio M. Luchichí (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de teatros. La ópera italiana. Sonámbula de Bellini”, *El Universal*, septiembre 20 de 1892, p. 3.

¹⁷ Rosen, Ch. “Las fronteras del sinsentido”, *op. cit.*, p. 17.

que se apresta a combatir, sino con la cabeza baja. Se arrancó el *do* como si se arrancara una muela, y cuando ya lo tuvo en los labios, alzó la cara para dispararlo al cielo. Eso sí: fue un *do* hermoso, limpio, metálico.¹⁸

La historia de *Il trovatore* tiene lugar en la región de Zaragoza durante el siglo XV, y se desarrolla a partir del triángulo amoroso entre Manrico, Leonora y el joven Conde de Luna. En la segunda escena del tercer acto, Azucena, gitana y supuesta madre de Manrico, es apresada por el bando del Conde de Luna y sentenciada a morir en la hoguera. En uno de los momentos más dramáticos, Manrico pretende salvarla o morir en el intento. En ese instante se presenta la mítica “Di quella pira l’orrendo foco”. En México, *Il trovatore* se valoró casi de forma exclusiva por la emisión perfecta de una incierta nota aguda en esta *caballeta*. Pero, antes de proseguir con un lugar operístico común —y evidentemente erróneo— se debe dejar en claro que no existe tal cosa como un *do* de pecho.

La partitura de “Di quella pira” sobrepone una escritura melódica prodigiosa que requiere gran capacidad técnica; en especial después de un exhaustivo trabajo escénico y vocal. No obstante, se habla del *do* de pecho para designar un sonido agudo que requiere, preferentemente, la utilización de los resonadores superiores —en cabeza— y no en el pecho. Pero más importante, Verdi expone como recurso melódico una línea *lungue bel cantista* con repeticiones y un acompañamiento estático que permite exhibir una nota *la* tenida de gran sonoridad. La tonalidad central es Do mayor y el supuesto *do* de pecho —que en realidad es un *la* de cabeza— se presenta sobre una novena dentro de la armonía de dominante. En pocas palabras, la entonación de un *do* resulta, dentro del entorno tonal de la composición, una de las peores alternativas en la integración de la sonoridad vertical. La perfecta entonación de un *do* elimina el color característico de este acorde y para no ir más lejos, expone

¹⁸ Manuel Gutiérrez Nájera, (*El Duque Job*, seud.). “Cartas del jueves. La ópera”, *El Partido Liberal*, septiembre 22 de 1892, p. 1.

una disonancia extrema en el solista (ver Ejemplo 5.1). Desde esta posición se puede realizar un recuento menos fantasioso de ‘la leyenda del *do* de pecho’ versión 1892.

mo - rir, te - co.al men, o te - - - co_a mo

Ejemplo núm. 5.1. Giuseppe Verdi: *Il trovatore*, “Di quella pira lórrendo foco”
Acto III, escena 2, cc. 35-38.

Para empezar, desde el diario *El Nacional*, *Mab* menciona que “Manrico-Rawner dio el *do* de pecho con una claridad y una potencia que hizo venirse el teatro abajo”.¹⁹ Por otra parte, desde *El Diario del Hogar*, un cronista anónimo narra que Rawner se contuvo en los primeros números para exhibir “el *do* de pecho en el aria del tercer acto en las frases de *teco a morir*”.²⁰ El famoso *do* fue escuchado “con tanto entusiasmo por los espectadores” que se repitió “cinco veces en medio de atronadores aplausos”.²¹ Un poco más medido en su comentario, *Alter* describe que nunca ha podido distinguir un *re* de un *la*, pero estaba seguro que Rawner sería aplaudido en “la famosa *caballeta* del tercer acto”. El entusiasmo del público “rayó en delirio” —dice *Alter*— pues pidió al tenor que repitiera el número. Después “obligó a la orquesta a que ejecutara la *diana* popular en honor de su artista predilecto”.²² La pregunta forzosa a la crítica de *Alter* es ¿porqué

¹⁹ *Mab* (seud.). “Cartas de los domingos”, *op. cit.*

²⁰ “Teatro Nacional. Trovador”, *El Diario del Hogar*, septiembre 22 de 1892, p. 2.

²¹ *Ibid.*

²² *Alter* (seud.). “Crónicas de la Ópera. Trovador”, *El Tiempo*, septiembre 23 de 1892, p. 2.

estaba seguro que el público celebraría el momento particular en que Manrico emitiera el *la* tenido? En favor de una respuesta, *Juvenal* apunta:

[...] se sabe que nuestros compatriotas deliran por el *do* de pecho; que ninguna melodía es más célica para nuestro público que esa nota, que provoca los aplausos más tronadores, los gritos más entusiastas, las aclamaciones más delirantes.

¡Ah! un *do* de pecho es el canto de los ángeles para mis líricos compatriotas; si por ellos fuere, estaríamos oyendo *dos* de pecho hasta la consumación de los siglos, y les parece muy poco que Rawner lance tres *dos* en la *caballeta* del segundo acto [*sic*]; el público quisiera veinte por lo menos.²³

La crítica deja claro que hay una obsesión —o tradición— por escuchar un sonido celestial en el *do* de pecho. Para finalizar, *Elvino* detalla que toda la función caminó con agrado. Las piezas se aplaudieron de forma frenética; pero al llegar “Di quella pira” se asomó el deliro. En este punto, coloca una interrogante que resulta por demás atractiva: Rawner “con todo entusiasmo y enérgica valentía, lanzó, con la repetición cuatro *dos* o *sis*, que hicieron temblar al auditorio”.²⁴ Si se retoma la propuesta de Rosen, la validación de los errores da origen a la tradición. En la crítica de *Il trovatore* —para la temporada de 1892— nadie estaba seguro que se hubiera cantado un *do*. Incluso el número de veces que se repitió parece contradecirse. Se habla de *re*, *la*, *si* y por supuesto también del *do*. En breve, un *do* de pecho es una sonoridad mítica que se evalúa por poseer una altura considerable y no precisa de una afinación absoluta. Se puede interpretar como una metáfora de dulzura y control, pero nada tiene que ver con el lamento de un hijo que ve sufrir a su progenitora en el fuego que propone el libreto hiperdramático; ni nada similar. Es tan solo gracia técnica y circo aristocrático que favorece al artista consentido. Punto final.

²³ Enrique Chávarri (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, *El Monitor Republicano*, septiembre 25 de 1892, p. 1.

²⁴ *Elvino* (seud.). “Espectáculos públicos. En la ópera *Il trovatore*”, *El Correo Español*, septiembre 22 de 1892, p. 4.

En ocasiones, la familiaridad mal entendida se refiere a pasajes musicales específicos. Arias —o más exacto frases melódicas dentro de ciertas composiciones— favorecidas por la crítica, en donde se espera la reproducción de efectos escuchados por artistas aclamados, como Adelina Patti y Enrico Tamberlick. Pese a que esta es la opción más obvia, es posible asociarla con otras prácticas. Por ejemplo, el comportamiento social vinculado al glamour de la ópera. No buen gusto musical, sino costumbres operísticas correctas. La reposición de *Rigoletto* (1851) de Giuseppe Verdi es un buen caso para mostrar algunas relaciones que se dieron con la tradición:

En el “Rigoletto”, los dos actos primeros, bien, con ejecución irreprochable; el tercero y último, fríos, lánguidos y sin gran interés por más que se haya observado el andamio rítmico y melódico.

Bien puede suceder que se haya establecido en el público esa lucha dominante que brota insensiblemente de la comparación. Y con efecto, en este caso, el público guarda con cierta reserva buenos recuerdos de artistas que han interpretado aquí ese *spartito*, y cuya memoria no se olvida fácilmente.

El “Rigoletto” es ya no sólo popular sino familiar, entre todos los círculos; y por esto es que hay mayor exigencia para su cumplimiento artístico en cualquiera ejecución. Por tal situación han tenido que pasar los apreciables artistas a quienes se confió el reparto de la obra teniendo que luchar con doble esfuerzo.²⁵

Esto no quiere decir que la crítica se centrara sólo en las ovaciones inigualables que habían obtenido “artistas notables”. Casi sin excepción, algún dueto o un pasaje se destacaba como algo esperado para detonar la confrontación. En *Rigoletto*, para ejemplificar, se trató del aria “Caro nome” que, según *Gioconda*, debe ser “ejecutada con precisión y sin adjuntar ninguna *fermata* de flauta”.²⁶ La interpretación del término tradición, también en el ámbito social y llevado a la práctica musical, se puede señalar con más claridad en la presentación de

²⁵ *Elvino* (seud.). “Espectáculos públicos. En la ópera”, *El Correo Español*, octubre 23 de 1892, p. 4.

²⁶ *Gioconda* (seud.). “Rigoletto”, *El Diario del Hogar*, octubre 20 de 1892, p. 1.

Guillermo Tell (1829) de Gioachino Rossini. *El Nacional* la describe como una de las óperas favoritas del público mexicano y por esa razón, el 29 de septiembre de 1892, el Teatro Nacional registró una asistencia considerable. Palcos con mujeres hermosas de la distinguida sociedad ataviadas con propiedad, aficionados repartidos en galerías y patio.²⁷ Nada que desdiga la lectura elitista propia del espectáculo; pero muestra con más claridad la convocatoria efectividad de una empresa bien organizada. Es decir, no importaba tanto la música, sino el hecho de estar presente en un espectáculo de abolengo.

Al llegar a la interpretación, el crítico de *El Nacional* reconoce que la función dejó mucho que desear. El público permaneció impasible. La justificación resulta reveladora: “se conoce, desde luego, que no tiene la Compañía los suficientes ensayos para presentarla con toda la corrección”.²⁸ Y si de pretextos absurdos se trata, en el entendido que la Compañía Sieni era profesional y cobraba las funciones, *El Universal* habla de la exigencia de los asistentes que solicitan la repetición de algunos números; como si se tratara de tandas. “Ya es tiempo —nos dice— de que el auditorio de la ópera no proceda como el de la zarzuela. Es falta de consideración exigir a un artista, que cante dos veces los pasajes más difíciles”.²⁹ Al final, la lectura muestra que los asistentes a la ópera y a la zarzuela eran, en la generalidad, un único y poco instruido público. Si la apreciación de la época es correcta, los mismos aficionados que aplaudían las tandas y se regocijaban con la vulgaridad de las revistas zarzueleras, también sentían familiares las melodías de Verdi, Rossini, Donizetti o Bellini. Ese público tendencioso era el primero en aplaudir tradiciones mal entendidas como la del *do* de pecho.

Repetición incesante de arias, adaptación de momentos operísticos para la leyenda, incertidumbre por seguir escuchando una sonoridad familiar, sensación de movimiento hacia la modernidad musical. Con estas y otras tantas conductas

²⁷ “Notas de la Ópera”, *El Nacional*, septiembre 30 de 1892, p. 2.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ “Correo de teatros. Guillermo Tell”, septiembre 30 de 1892, p. 3.

auditivas en los espectadores, el 12 de octubre se presentó el drama *Colón en Santo Domingo*. Al visualizar la producción como el punto artístico más elevado para 1892 —el cenit de la celebración de autonomía, independencia y nación— la identificación de tradición y familiaridad resultó desafortunada para reflejar ese posible camino en paralelo entre México como nación y ópera como cultura. *Zil*, el crítico de *El Correo Español*, se ocupó de mostrar un adelanto del fastuoso espectáculo. Lo imprudente no es el anuncio sino el marco en el que sitúa al compositor:

No sabemos hasta ahora que en América haya habido otro eximio compositor, como lo es en México el señor Don Julio Morales, que en celebración del día mencionado, hubiese dado rienda suelta a su inspiración, traduciendo en hermosísimo poema musical, la llegada del inmortal navegante a estas feroces tierras[...] La música se adapta a esa evolución moderna colocada entre el estilo de los autores clásicos como Wagner y Beethoven, y la música italiana, que, pésele a los críticos, nunca morirá, porque es imposible [que] mueran esas cadencias dulcísimas de Donizetti, de Verdi y de Bellini [...]

“Cristóbal Colón” a ejemplo de “La Cavallería Rusticana”, cuenta con un solo acto [...] tiene una ligera introducción y posee números bellísimos [...] juegan en la obra todos los instrumentos, y la música se adapta perfectamente al carácter del libreto, escrito por la bien cortada pluma del inspirado poeta señor Enrique Golisciani.³⁰

La idea —se puede suponer— era ensalzar la producción de una ópera mexicana por ‘novedosa, patriótica, nacionalista’ y cuantos adjetivos más se quieran agregar. La percepción de *Zil*, sin embargo, advierte un problema inminente y una catástrofe como consecuencia. El artículo habla del autor como “el joven hijo de la gloria mexicana, Melesio Morales” o comparativos similares. Pero, si su idea por cooperar en la celebración del centenario era loable, las expectativas que

³⁰ *Zil* (seud.). “Ópera Mexicana, ‘Cristóbal Colón’”, *El Correo Español*, septiembre 30 de 1892, p. 1.

le creó la prensa a Julio Morales parecen irreales. Asegura *Zil* que su composición servirá para levantar el espíritu caído entre los músicos como lo había hecho “su insigne padre”. Y aún más, aplaude su iniciativa por “enseñar a las generaciones porvenir, que no en vano la patria de Ángela Peralta sabe seguir en el desenvolvimiento del progreso humano, la senda civilizadora que transformará a América ante las naciones del Viejo Mundo”.³¹ Una responsabilidad inaccesible. Se le pide a Julio Morales que su *opera prima* logre el reconocimiento de México como nación y al mismo tiempo, que iguale —o supere— a las máximas leyendas de la ópera nacional.

El desastre inminente, como segundo punto, fue el parámetro de comparación de la música. De entrada, *Zil* —en una postura por demás optimista— coloca como pilares de la construcción musical en la ópera de Julio Morales a compositores como Wagner, Verdi, Bellini y Beethoven. Y no solo eso, como intérprete lo posiciona como un seguidor del arte de Liszt y Rubinstein. Dotes excepcionales que —asegura *Zil*— llevarán a que su ópera “Cristóbal Colón tenga resonancia en el mundo musical” para recibir los aplausos merecidos por su “inspiración artística” auténtica.³² Como si ese peso en los hombros no fuera suficiente, la crónica de *Orlando Kador* recuerda que la ópera de Morales es ‘la novedad’ de la temporada, pues se trató del único estreno entre un universo italiano familiar para el público mexicano. Todo hacía suponer que resultaría una complicación mayor mellar la tradición operística. ¿Podría ser una apuesta de Sieni para ayudar a la consolidación de México como nación? Por supuesto que no. Aunque el montaje estaba planeado para celebrar el Centenario, la Compañía Sieni estaba lejos de contribuir con un obsequio para las festividades. Era una función más. Pero no sólo eso, se trataba de una empresa que probablemente no volvería a México porque ya no resultaba para nada un buen negocio.³³

³¹ *Ibid.*

³² *Zil* (seud.). “Ópera Mexicana...”, *op. cit.*

³³ Félix María Alcérreca (*Orlando Kador*, seud.). “Espectáculos Públicos”, *El Correo Español*, octubre 8 de 1892, p. 4.

La prensa había edificado un mito importante para destronar viejas glorias operísticas en El Teatro Nacional. Expectativa y celebración en una fecha importante: 12 de octubre de 1892. Después del estreno, el cronista de *El Tiempo* registró lo siguiente:

La concurrencia era numerosa y elegantemente vestida. Menudearon los aplausos al joven compositor y le fueron regaladas una o dos coronas. Nuestro público es benévolo y aplaude [...] al *compatriota* que, sin esperanzas de gloria ni provecho, se lanza a la carrera de las artes.

Si estos aplausos los dirigen también a [su *Colón en Santo Domingo*] esa es otra cuestión y no nos metemos en eso. Totalmente incompetentes en el divino arte de la música [podemos decir que] la impresión general [...] fue desfavorable.³⁴

Un par de días después, Julio Morales publicó una carta dirigida al empresario Napoleón Sieni, con la finalidad de retirar su *Colón en Santo Domingo* de la programación. Desde la posición de la celebración, la cancelación de la ópera dejó un amargo sabor. El género musical más aristocrático y con la crítica más arraigada, desentonó. En la carta de Julio Morales se lee:

Por razones de conveniencia práctica que me reservo y en nada se refieren a la Empresa, le suplico a usted me permita retirar de la escena [la ópera] “Colón”. Más tarde, cuando el gusto por la música sería esté generalizado y uniformado, haré con alguna nueva producción otra tentativa, en la esperanza de ser bien comprendido.

Por ahora, quedo agradecido a la deferencia de usted, a la caballerosidad del distinguido maestro Golisciani, a la buena voluntad de todos los intérpretes de mi composición y a la bondad del público que, haciendo repetir la romanza del tenor y aplaudiendo cinco números de los nueve que forman mi partitura, tuvo a bien la noche del estreno llamarme ocho veces al honor del proscenio [...].³⁵

³⁴ “En la ópera”, *El Tiempo*, octubre 14 de 1892, p. 1.

³⁵ “La ópera Colón en Sto. Domingo”, *El Tiempo*, octubre 16 de 1892, p. 1.

Luis G. Urbina, desde *El Siglo Diez y Nueve*, llama la atención sobre algunos aspectos cruciales en el texto.³⁶ Primero. Porqué se tendría que publicar un mensaje privado para “anunciar una cosa que todo el público sabía [...] la juiciosa retirada de Colón”. La verdad es que resulta una contradicción que el maestro “Morales Jr.” se expusiera públicamente y a la vez, se reservara sus “razones de conveniencia práctica” para tomar “tan violenta resolución”. Urbina se pregunta si no se trata de producir “el nervioso cosquilleo de la curiosidad”, algo que se utilizaba como estrategia empresarial en la zarzuela.³⁷ Segundo. Si la obra no fue comprendida ¿cómo se puede explicar el entusiasmo del público, la repetición de la *Romanza* y la llamada al escenario del autor ocho veces? Tercero. Si no es posible explicarse ¿cómo una obra puede ser incomprendida y de forma simultánea celebrada?, entonces el público aplaudió “a tontas y a locas” y “con estupidez inconcebible”. Cuarto. Julio Morales deja claro que cuando el *gusto* por la música seria estuviera generalizado realizaría otra tentativa, con la esperanza de ser comprendido. Para Urbina, sólo hay dos caminos: o bien los aplausos no llegaron de un “verdadero público” que pudiera evaluar o, el *Colón en Santo Domingo* no era música seria.

Como defensor de los jóvenes compositores mexicanos, el crítico *Elvino* se manifestó desde *El Correo Español* para opinar sobre Julio Morales y su ópera *Colón en Santo Domingo*. En su crítica, a pesar de que se niega a ser considerado dentro de esta clasificación, denota observaciones puntuales de buena hechura. Es conveniente consignarla *in extenso* como ejemplo de una postura analítica en el ámbito operístico:

Los primeros acordes con que la introducción se inicia, indican atrevimiento en el maestro, que no rehúye una combinación disonante encomendada a los trombones: si la repetición no se efectuara se creería un lunar armónico. Campea en toda la introducción, ese juego que domina en el discurso de la obra, cuyo libreto, que es un verdadero disparate, caracteriza dos razas, dos

³⁶ Luis G. Urbina (*El Implacable*, seud.). “La retirada de Colón”, *El Siglo Diez y Nueve*, octubre 17 de 1892, p. 2.

³⁷ *Ibid.*

civilizaciones, dos sentimientos, dos caracteres distintos, sintetizados por españoles e indios que son los protagonistas de la pieza.

Ese colorido imitativo reclamado en la escuela moderna, es el que se advierte en la obra. El carácter indiano se percibe con el primer trémolo de timbales y con la iniciación melódica de los fagots, violoncellos y contrabajos que se robustece con el fortísimo de orquestación completa. Se pasa después a otro motivo melódico de género diverso, sostenido por oboes, flautas y demás instrumentos de madera, alternando en los coloridos con el cuarteto de cuerda y el corno. Tal es el complemento matizado entre fuertes *recuerdos* y planos del preludio.

Continúa el coro que podríamos llamar mixto, encomendado a indios y españoles. Hay desarrollo alternativo que fluctúa entre tiempos binarios y ternarios, sucediéndose con inusitada rapidez; y hay en el desarrollo coral, frases imitativas y de una tonalidad severa, alternadas con enlaces de modulaciones lejanas que se preparan por medios artificiosos para producir mayor variedad en las cadencias disonantes, alternando con las consonantes de necesaria liga. Esta forma que explica la diversidad de personajes, se traduce igualmente en los giros de orquestación en donde hay alternabilidad entre los cuartetos de arco, madera y metal. Las voces están empleadas a nuestro juicio en tesituras agudas, poco propicias para el elemento coral de que dispone actualmente.

Interpolado sigue un diálogo sostenido por la Soprano, el Tenor y el Bajo, con frases melancólicas y conclusiones corales para definir un terceto para las mismas voces.

Continúa un dúo entre soprano y bajo, donde la inspiración del compositor tuvo excelente desarrollo. La melodía es más clara, más perceptible y el recurso de orquestación más reposado, dándose paso a arpeggios intencionados, encomendados a las arpas. La vista del espectador se sorprende con la aparición de la luna, y tras esos momentos de calma se sucede la llegada de la carabela de Colón, teniendo necesidad el autor de un esfuerzo para seguir el género imitativo en situaciones tan variadas como la escena reclama. Después de esta rumbosa prueba, se manifiesta una plegaria de soprano secundada por el coro femenino.

Todo lo anterior sirve para preparar un cuarteto y concertante de diversos matices, con lo que puede decirse concluye la primera parte.

[...] Tales son a grandes rasgos los números de que se compone la obra musical de que nos hemos ocupado. Como se notará, no hemos hecho un juicio crítico de ella, sino simplemente consignar en extracto el componente armónico y melódico del *spartito*.

[...] Declinamos nuestra competencia para entrar en el terreno crítico, máxime cuando hemos ya asentado nuestro sentir respecto a las primeras labores artísticas de nuestros compositores noveles [...].³⁸

Con la finalidad de ponderar en justa medida la crítica de *Elvino*, el *Maestoso* que da inicio al *Colón en Santo Domingo* está compuesto a partir de una disonancia repetitiva sobre la región de la dominante de fa menor con función introductoria. El discurso se detiene de súbito para exponer —de forma disruptiva— una textura contrastante en el c. 6. El efecto contradice la sonoridad de arranque (ver Ejemplo núm. 5.2). El retorno a la región de dominante en el c. 14 presenta un motivo ondulante en el registro grave; la textura ahora es tratada de forma imitativa. En toda la sección se ha acumulado material para crear expectación. No obstante, el resultado es incierto y poco dirigido. El máximo recurso de articulación es el silencio sorpresivo para facilitar la transición a puntos contrastantes.

³⁸ *Elvino* (seud.) "Espectáculos Públicos. En la ópera", *El Correo Español*, octubre 18 de 1892, p. 4.



Ejemplo núm. 5.2. Julio Morales, *Colombo a Santo Domingo*,
“Preludio”, cc. 1-13.

Una vez superada la sonoridad que plantea Morales en los compases iniciales es claro que la crítica de *Elvino* adquiere coherencia: osadía que asemeja equivocación armónica. La región de tónica se consolida en el c. 17. Un motivo tonal y tremendamente aburrido —que es tratado en unísono por toda la orquesta— reformula lo que el crítico llamó dobles: civilización, sentimiento, carácter; o sea, españoles e indígenas. Cada ámbito sonoro, en la propuesta de *Elvino*, debe reflejar una cultura. Desde luego se trata de un simbolismo; en el escenario no ha pasado nada. Un juego de oposición que refuerza lo absurdo de la trama, según palabras del crítico. La unidad cultura–música resultaba catastrófica. Poco imaginativa. El elemento ibérico se demuestra en la línea cantable; lo indígena, supone *Elvino*, parte de una percusión incisiva que dialoga con lo transcontinental de forma arrítmica (ver ejemplo núm. 5.3). La lectura no deja de ser crítica, pero además es ofensiva y reduccionista. Un estereotipo del americano autóctono con tambores estilizados en timbales.

Ejemplo núm. 5.3. Julio Morales: *Colombo a Santo Domingo*,
 “Preludio”, cc. 14-29.³⁹

Al concluir el ‘Preludio’, los elementos están estipulados. La historia que narra el libreto de Enrico Golisciani inicia con un grupo de soldados españoles tratando de forma violenta a unas indígenas que piden piedad. De forma sorpresiva, la compasión tiene una sonoridad monótona y disonante, en un

³⁹ Se puede destacar en el fragmento: ambigüedad tonal; repetición motivica excesiva y sin transformación; utilización poco coherente de la percusión (marcada con x); el vacío en la orquestación por el abuso de unísono u octavación; falta de creatividad en la construcción secuencial sobre un trémolo estático, en los cc. 26-28, *quasi* ejercicio.

ámbito armónico estático. Cinco escenas más tarde, el festejado desembarcó en el escenario del Teatro Nacional. En la partitura, Cristóbal Colón se presenta con un recitado de poca imaginación en el que agradece a Dios. Acto seguido, interpela al malo de la historia para salvar a la indígena oprimida. Fin de la historia. Si México quería significar lo más excelso de la sociedad a través de la ópera —como reflejo idealizado de Europa— ilustrar lo nacional con tamborazos disonantes resultó rudimentario. Incluso, se puede interpretar como un procedimiento básico y primitivo, que contradice la sublime aristocracia operística. Lejos de la analogía, el manejo de las fuerzas dramáticas tonales deja ver una composición de recursos musicales poco doctos. No existe tensión armónica, ni un tratamiento motivico depurado.

No se debe olvidar que la ópera *Colón en Santo Domingo* era el clímax de la celebración para 1892; tampoco que Urbina había planteado la incógnita sobre de la falta de rigurosidad del público o la ausencia de arte en la composición para descartar la partitura de la programación de Sieni. La realidad es que acertó en ambos aspectos. El asunto se explica de la siguiente manera. En un día de actividades cívicas constantes, la orquesta fue requerida para amenizar entre actos en discursos políticos. Nada mal si se entiende que con este tipo de actitudes, la música llegó a representar una especie de estigma de civilidad. La representación de *Colón en Santo Domingo* en el Teatro Nacional empezó con una demora notable.⁴⁰ Después de las nueve de la noche:

[...] concurría el espectador con ánimo fatigado a hacer relación, a crear conocimiento de la obra musical debida a la labor del joven compositor Julio Morales.

Anunciado estaba el estreno de la ópera “Colón en Santo Domingo”, y para colmo de sacrificios hasta la orquesta estaba fatigada con recargo de trabajo artístico del día.

⁴⁰ “El IV Centenario de Colón”, *El Universal*, octubre 14 de 1892, p. 1.

[...] La atención pública harto fatigada, exigía, reclamaba mucho de lo que pudiera sacarla de su fatiga. Tenía además, ante sí, la consideración de que un maestro mexicano, osado levantaba un suspiro en el oasis del arte en que aquí campea la música.

Todo se empequeñecía ante esta consideración, y el ánimo dispuesto para aplaudir hasta la trivial copla de zarzuela, se revistió de enérgica severidad para recibir la nueva creación de Julio, que si defectuosa podía encontrársela, hay que otorgarle la condescendencia y la tolerancia, y decimos más, hay que avivar con impulso al talento que se presenta.⁴¹

La orquesta del Conservatorio fue la base para la temporada de la Compañía Sieni y por supuesto, también ayudó en los conciertos de la Sociedad Anónima y en las celebraciones del Centenario. Por esta simple razón y teniendo en cuenta que los músicos sinfónicos no abundaban, se puede deducir que algunos integrantes habían interpretado a Beethoven, Meyerbeer, Wagner y otros tantos autores. Es factible, por tratarse de una ópera de autor nacional y de una fecha histórica, que otros músicos más estuvieran en el público. Una buena parte de los asistentes eran amigos, conocidos y parientes. Como deja ver la crítica, se trató de un público cansado, pero con ánimo de conmemoración. Aplauso fácil y poco crítico. Para abreviar, además de oyentes poco rigurosos y más bien permisivos, la ópera no gustó por ser pésima en argumentación y ‘mediana’ en música.

Los juicios pueden parecer severos; pero en definitiva, la misma prensa que encumbró a Julio Morales se encargó de colocarlo en una posición de máxima incomodidad. La crítica —sustentada por un grupo elitista— construyó parámetros de *gusto* musical con pasajes vistosos de la literatura operística que cada año se reconocían. Estos mismos elementos fueron el punto de comparación para la ópera *Colón en Santo Domingo* y por supuesto, resultaron inalcanzables. La mala manufactura jamás se podría contemplar como un error validado para

⁴¹ *Elvino* (seud.). “Espectáculos Públicos. En la ópera”, *El Correo Español*, octubre 14 de 1892, p. 3.

ser llamado, con el tiempo y las repeticiones, tradición. La temporada de ópera italiana de la Compañía Sieni no volteó para ver la equivocación de programar a un compositor joven e idealista. Con una actitud profesional envidiable, los lugares comunes y la narración de viejas glorias discurrieron, una vez más, por el escenario iluminado del Teatro Nacional.

CONCLUSIONES

Las palabras y el lenguaje poético habitan los sonidos. La crítica utiliza estos recursos para traducir la música en frases; sentencias que construyen significados. Como se ha mencionado en diferentes secciones de esta investigación, esta construcción es la quintaesencia de la crítica. Una idea efímera atrapada en papel; el guiño de un mundo acústico que evoca el pensamiento sonoro de una época. Para iniciar el recuento de resultados se debe proceder con una definición compleja e inclusiva del concepto que acompaña el discurso narrativo en esta disertación.

Se habla de crítica musical como un escrito en torno a la percepción estética de la música. Por esta simple razón, para nosotros —en tiempo presente— adquiere la denominación histórica de documento. Al ser registrada por un intelectual con dominio de los lenguajes musical y literario, refleja el gusto de la sociedad y el momento en donde debe encajar. Además, para ingresar al circuito del receptor (consumidor) debe hacer uso de metáforas, comparaciones, análisis musical u otros, que otorguen sentido al acto de escuchar; pueden ser musicales o extramusicales. La utilización de códigos para exaltar la música por comparación, descripción o transformación poética, proporciona a la crítica una finalidad didáctica que está dirigida a grupos con inclinaciones afines. Es importante no dejar de lado la creatividad literaria que puede llevar la propuesta de traducción de la crítica al grado de arte. Por lo tanto, el campo de máxima movilidad de la crítica es el de las obras enmarcadas en el repertorio clásico; más aún, canónico.

Con el argumento anterior en mente, *¿Quién no ha citado a Olavarría?* es un estado de la crítica musical en México que se enfoca en el siglo XIX. En este apartado, la revisión de productos y especialistas que han trabajado este periodo histórico permite ver que la *Reseña Histórica del Teatro en México* de Enrique de Olavarría y Ferrari es el texto obligatorio en campos como la musicología y la

historia cultural decimonónica. Un resultado obvio; incluso esperado. El escrutinio, no obstante, deja en claro que la investigación documental suele estar apuntalada en la repetición o la paráfrasis. Lugares comunes que conducen a lecturas parciales y, en no pocas ocasiones, resultados erróneos. En el laberinto de la reinterpretación, lo más significativo es el distanciamiento entre crítica y la música misma.

La confusión en los conceptos de crítica y reseña; o la falta de claridad en la utilidad de la prensa como instrumento de interpretación historiográfica resultan dramáticos. En contra de la referencia social y la puntualización de datos poco direccionados, la revisión al *corpus* de investigaciones recientes advierte una preocupación genuina por esclarecer la información aceptada *a priori*. En este razonamiento, la *Reseña Histórica* sólo se considera un producto más; sin la autoridad definitiva que se le ha dado, pero sin restar importancia a la aportación que generó Olavarria. El capítulo de inicio abre interrogantes sobre cuáles son los parámetros de evaluación que se han utilizado para estudiar la crítica y más importante, con base en qué se generaba el *gusto musical* finisecular. Las conclusiones se relacionan con la construcción de un proyecto de nación asentado en la ópera italiana y los solistas virtuosos que participaron como actores políticos y sociales. Al mismo tiempo que se reconoce el valor intrínseco de los artistas, se llega a la lectura de la música como una empresa.

La aproximación teórica a los conceptos de crítica y significado musical se cuestionan en *Una ficción conciliada*. Se trata de una proposición para formular criterios de valoración objetivos. Como preámbulo a la teorización, se parte del hecho que las palabras, las metáforas y en última instancia la narrativa, invaden el espacio acústico de la música. El argumento está sustentado en la figura del crítico como autoridad y en la toma de decisiones que, lejos de lo que suele creerse, están aceptadas culturalmente; es una convención social. Esta idea permite entender que algunos elementos de subjetividad en la crítica musical no son tan arbitrarios como se ha querido entender. Es decir, se habla de música y el sonido refiere a imágenes; una narrativa extramusical. Un crítico, en el

sentido de autoridad con conocimiento del tema y capacidad analítica, registra la verbalización de la música. La escritura conlleva un reconocimiento histórico y en su momento, utiliza recursos metafóricos que transgreden la obra para ser comprendidos y aceptados por un grupo particular. Los significados, por lo tanto, no son aleatorios; mucho menos infinitos. Se disfrazan, con diferente sofisticación, en los detalles de la imagen panorámica de una época. De forma definitiva, la delimitación de la crítica como un acto de generación de significados es imprescindible para entender que existían tendencias —lecturas similares en grupos específicos— y además, por la difusión masiva en diarios, proyectos culturales nacionales basados en discursos críticos.

El 'Atrezzo' de cristal, Adoración en el Crepúsculo y ¿Cómo preguntar en el vacío sin tener apuntador? constituyen la aplicación práctica en ámbitos distintos. En conjunto, son una interpretación de los espectáculos musicales; una crítica a la crítica musical de 1892 en la Ciudad de México. En *El 'Atrezzo'...*, la mirada está centrada en la escenificación de opereta, revista y zarzuela. La lectura se adentra en elementos costumbristas que disimulan un debate entre lo artístico y lo comercial. En la prensa se encuentra el denominador común del nacionalismo y la falta de aceptación a los hábitos decadentes de fin de siglo. Pinceladas musicales que abandonan lo que ciertos críticos consideraban el ideal estético transcontinental. La figura del indígena y la degradación social, en este ámbito particular, se advierten como objeciones al progreso de México. En síntesis, es la disputa por conciliar elementos estéticos de la tradición ibérica y prácticas sociales cotidianas; además, la admisión de compañías itinerantes extranjeras, que tenían estructuras artísticas y empresariales mejor consolidadas, lucha en el espacio de la crítica periodística por obtener un papel equivalente al del virtuoso viajante.

A lo largo de esta sección, se llega a determinar que la revista era uno de los géneros más beneficiados por el público; quizá sólo se disputaba la denominación de 'favorito' con el circo. La asistencia a los teatros era persistente y la programación gozaba de una dinámica apasionante: producción constante y

variedad. Nada similar a los programas académicos. El asunto crucial es que la música de revista y zarzuela mexicana, jamás se consideró como una aportación artística para el México moderno que se construía. Esta característica es el resultado de la naturaleza elitista de la crítica. La argumentación del capítulo deja ver que se buscaba un reflejo más brillante de lo mexicano para relacionarse con la cultura musical europea. Como resultado, la revista y la zarzuela mexicanas se trataron como espectáculos poco trascendentales y cayeron en el olvido. La música de zarzuela y revista, en parte por la evaluación crítica y el escaso interés histórico, desapareció de los acervos institucionales. Este aspecto es crucial, pues resulta imposible analizar una sola de las partituras acotadas para hacer una valoración objetiva y este hecho, debe entenderse como uno de los pendientes de la investigación.

Adoración en el Crepúsculo es el tránsito por la temporada de la Sociedad Anónima de Conciertos. Una de las aportaciones de este trabajo consiste en la inmersión profunda a la recepción de la música programada. El título es una evocación poética a Wagner como máxima influencia en el discurso crítico de la música instrumental. La sección podría leerse como una propuesta documental que recrea programas y colaboradores a partir de una lógica estadística o comparativa; en realidad, el planteamiento desarrolla las posturas técnicas hacia la música instrumental y la generación de significados a través de la crítica poética. La disertación, por otra parte, lleva a concluir que la propuesta sinfónica de la Sociedad Anónima fue exitosa, en el entendido que se programó un repertorio innovador que confrontaba la tradición operística arraigada. A pesar de que la exposición de conciertos para exaltar a los solistas y la interpretación de música mexicana de concierto fueron las estrategias de arranque, la crítica siguió fundamentándose en un discurso comparativo con la ópera. En este orden de ideas, el crítico más destacado en el ámbito de la música instrumental, *Violín 2º*, fue descalificado de forma severa por colaborar en espectáculos zarzueleros, a pesar de que su postura analítica abrió un debate estético en la recepción de la

música de Beethoven. En conclusión, México expuso en este singular episodio una evasión al cambio en cuestiones de crítica musical.

Un elemento adicional que resulta de la revisión historiográfica en torno a la Sociedad Anónima de Conciertos es la línea de duplicación de los datos consignados por Olavarría; una vez más. Por ejemplo, la investigadora Gloria Carmona recurre a la transcripción de las obras integradas en la temporada sin verificar toda la información.¹ Este descuido lleva a la cita de obras inexistentes en el catálogo musical. Pero más destacado, al realizar una lectura parcial de las fuentes exalta a Ricardo Castro como virtuoso del piano, que si bien resulta una línea trascendental en el desarrollo de la crítica musical, los argumentos que expone Carmona muestran lo contrario. Sólo la lectura del episodio completo — incluyendo las críticas del ciclo integral— podrían llevar a esa consideración. Pero en efecto, entre los resultados más destacados e incluso reveladores de esta investigación están: la posición de apoyo patriótico del público mexicano, la proyección de Ricardo Castro como pianista virtuoso y más importante, el impulso a un discurso crítico anclado en la técnica instrumental y la estética musical.

¿Cómo preguntar en el vacío...? es la contraparte operística. En 1892, el festejo del cuarto centenario del descubrimiento de América fue el referente más significativo para México como nación independiente. Se entiende que el oropel de la ópera, en tanto género aristocrático de imitación europea, tendría que estar en primer plano en una fecha tan memorable. El apartado es un diálogo con la tradición que lleva a ojear el *gusto musical* de la época a través de las prácticas elitistas del melodrama *bel cantista*. Los juicios basados en la aceptación social y que a su vez, se vinculan con el sentido de lo apropiado son los que apuntalan el *gusto*. La celebración artística se concentró en la presentación de *Colón en Santo Domingo* de Julio Morales. A partir de la interpretación de pasajes representativos de la temporada de la Compañía Sieni, se muestra cómo el *gusto*

¹ Gloria Carmona. *La música de México. I. Historia 3. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810-1910)*, México, UNAM-III, 1984, p. 147.

de la época se condicionó a la tradición. No obstante, el elemento ‘tradición operística’ estaba apoyado en el error aceptado. La argumentación demuestra que posturas míticas, no son otra cosa que descuidos en la investigación musicológica.

En este trayecto, *Colón en Santo Domingo*, que debió considerarse una composición clave en la construcción del México moderno, resultó ser un intento fallido de reconciliar *bel canto* y ‘vanguardia’. La crítica al respecto fue inflexible, pero demuestra que el *gusto musical* sustentado en la ópera no era débil. A través de una lectura crítica se expone que, si bien México no aceptaba con facilidad cambios en la ópera, la falta de oficio compositivo de Julio Morales es irrefutable. El acercamiento analítico a la partitura y al libreto resultan trascendentales en la valoración.



Al organizar la información crítica del periodo se puede concluir que sólo tres críticos deambulaban con soltura por todos los espacios artísticos: Manuel Gutiérrez Nájera (*Duque Job, Fru-Frú*), Ignacio Manuel Luchichí (*Claudio Frollo*) y Luis G. Urbina (*X.Y.Z., Daniel Eyssette, El Implacable*); el *Dogma Azul*.² La pertenencia a una élite de la crítica musical no es accidental. Su trabajo creativo refleja sensibilidad exquisita, educación y cultura universal, sin descuidar el progreso artístico de México. El discurso de *Dogma Azul* es abundante en metáforas, pero siempre está dirigido a conformar significados que parten de la obra de arte como fundamento de reflexión y se alejan de la acotación social como objetivo. Si existió un proyecto de Nación Mexicana que se ocupara de la música, es posible que este grupo de críticos tuviera gran incidencia.

² Se utiliza por primera vez el término *Dogma Azul* en esta investigación. La propuesta designa a un grupo de críticos con tendencias ideológicas musicales afines, que difunden sus postulados estéticos en plataformas de difusión con un alcance significativo. El nombre hace referencia a la *Revista Azul*, una de las publicaciones más destacadas para el desarrollo del modernismo en México. Ver anexo 3 para un rápido bosquejo biográfico.

De cualquier forma, es difícil —no imposible— que los escritos de los integrantes de *Dogma Azul* sean superficiales; por lo general exigen una lectura cuidada y profunda. Sus textos jamás simplificarían el mensaje para dirigirlo a un escenario único. En esta tendencia, ocasionalmente se pueden sumar: *Lohengrin*, Manuel Flores (*Placable*), Gregorio Aldasoro (*Mab*) y *Zil*. Es decir, un segundo grupo de críticos que se ocupan con cierta comodidad de un solo género musical y, sin demeritar la calidad de su trabajo narrativo, pasan a otro; pero la rudeza de ese tránsito llega a ser desafortunada e incluso, se pierden en elementos sociales. Una característica interesante es que —con excepción de *Lohengrin*— lo frecuente es que se concentren en la ópera para confrontar otro género musical; nunca lo contrario.

Un tercer grupo de críticos se enfoca en escenarios específicos: Salvador Quevedo y Zubieta (*Triboulet*), Ernesto C. Mirón (*Pico*), *Pelayo*, *Melo Díaz* y *Kan-Kan*, en zarzuela; Félix Alcérreca (*Orlando Kador*), *Gioconda*, *Elvino*, *Chavez* y *Alter*, en la aristocrática ópera; Ezequiel A. Chávez, Eduardo Gabrielli (*Violín 2º*) y Carlos J. Meneses en música instrumental. En estos críticos resulta interesante la conceptualización y en ocasiones, la precisión técnica del discurso. Gustavo E. Campa y Ricardo Castro pertenecerían al grupo de la ópera, no hay duda; pero constituyen una excepción, en el entendido que no se localizó ninguna crítica publicada por ellos en 1892. No obstante, como se expuso en el desarrollo de la investigación, sus trabajos previos tuvieron una competencia notable en la actividad musical del periodo.

No sorprende, establecida la diferencia anterior, la existencia de grupos que se puedan relacionar de acuerdo a las tendencias críticas (ver tabla núm. 6). Aunque debe aclararse que la dirección política del diario no es determinante para realizar una categoría definitiva. En 1892, los diarios de mayor influencia en la crítica musical son *El Siglo Diez y Nueve*, *El Partido Liberal* y *El Universal*; no es coincidencia que por sus filas transitaron los miembros del *Dogma Azul*. Por otra parte, una observación que debe destacarse es la modificación del discurso crítico hacia el espacio técnico e interpretativo de la música

instrumental. En ese rubro sobresalen *El Diario del Hogar*, *El Nacional* y *El Universal*. Al final, los significados que resultan de la mutua influencia entre metáforas y descripciones musicales permiten ver parámetros de evaluación que no se advertían con frecuencia. La pregunta resulta insoslayable ¿se entendería una crítica en un ámbito diferente al que estuvo destinada? Sin duda. Para empezar, la diversidad de críticos y posturas narrativas era lo suficientemente amplia para integrar una lectura desde múltiples perspectivas (ver Anexo 3).

PUBLICACIÓN	AÑO DE INICIO	CRÍTICOS DESTACADOS	TENDENCIA
<i>El Siglo Diez y Nueve</i>	1841	Luis G. Urbina	Progresista
<i>El Monitor Republicano</i>	1844	Enrique Chávarri	Conservador
<i>La voz de México</i>	1870	—	Religioso
<i>La Patria Ilustrada</i>	1877	Agapito Silva	Generalidades
<i>El Nacional</i>	1880	Ezequiel A. Chávez Gregorio Aldasoro	Progresista
<i>El Diario del Hogar</i>	1881	Eduardo Gabrielli	Progresista
<i>El Tiempo</i>	1883	<i>Zil</i> <i>Alter</i>	Conservador
<i>La Patria</i>	1884	<i>Chá-vez</i>	Progresista
<i>El Partido Liberal</i>	1885	M. Gutiérrez Nájera Pedro López	Progresista
<i>México Gráfico</i>	1888	Juan de Dios Pesa	Humorístico
<i>El Universal</i>	1888	Manuel Flores Ignacio M. Luchichí	Progresista
<i>El Correo Español</i>	1889	<i>Elvino</i> <i>Lobengrin</i> Félix Alcérreca	Pro-ibérico
<i>El Tiempo Ilustrado</i>	1891	Gustavo E. Campa	Conservador

Tabla núm 6. Lista cronológica selectiva de publicaciones, críticos y tendencias.

Pero además, con algunas excepciones, la crítica del periodo mantuvo como soporte la confrontación con escenarios melodramáticos. Los comentarios de *Gioconda* o de Félix Alcérreca (*Orlando Kador*) —para 1892— son referentes en la escritura técnica operística. Los significados que construyen sus trabajos críticos hablan de conocimiento y tradición para un público mezclado. El oyente

de clase media que deambula con total libertad por los escenarios líricos de la revista o la ópera se beneficiaría con la producción de estos críticos. De la misma forma, la escritura de Eduardo Gabrielli —que se debe considerar la más autorizada en el ámbito instrumental de ese preciso momento histórico— utilizó la comparación con la ópera —o de forma sarcástica la zarzuela— para hilvanar su argumentación.

1892 fue un instante excepcional en la crítica mexicana. En la música que se programó, se contraponen diferencias ideológicas entre pasado indígena, colonialismo y aceptación incondicional de prácticas musicales occidentales. De la misma manera, la generación de un repertorio de autores mexicanos apuntaló la entrada del México moderno al diálogo del nacionalismo; una suerte de globalización cultural. En todo el recorrido, es evidente la oposición a un pasado impuesto: el cuestionamiento que genera la crítica a la música instrumental por la evaluación única a través de parámetros *bel cantistas* y la posibilidad de generar discursos propios para dialogar con el mundo. Estos rasgos son la discordancia de tiempos que menciona el historiador Christoph Charle como característicos de la modernidad. Dicho de otra forma, la música que sonó en los escenarios nacionales dio muestra de la lucha constante entre repetición y estreno; música representativa y absoluta; lugares comunes de tradición operística y actualidades de revista zarzuelera. En 1892, los programas resonaron con música de autores alemanes, españoles, franceses, italianos, mexicanos, noruegos y un extenso etcétera. Un flujo de modernidad que permitió a México dialogar entre iguales.

DESDE EL PASADIZO DEL ESPECTADOR POSTLUDIO

Hoy por hoy, todos los teatros están ocupados. Ya Arbeu e Hidalgo son rivales y se disputan un solo público, el público burgués, sencillote y jovial, que se compone en su mayor parte de los pacíficos moradores de aquel barrio [...]

El público de Hidalgo, como ya dije, es honrado y de buena fe; ha dejado la tienda, el taller, el hogar tranquilo, para venir a solazarse delante de un escenario donde la virtud triunfa del vicio, la inocencia del crimen, y el débil del fuerte. Son respetables estas candideces empáticas, porque tienen un fondo de verdad que conmueve.

En esta lucha dramática (¿?) parece que Arbeu es el vencido.

Y ahí tenemos otra zarzuelasca: el Principal y Orrín.

El público que estos teatros se disputan es otro: alegre, zandunguero, malicioso, con sus puntas y ribetes de mal intencionado. Va al teatro para reír; exclusivamente para divertirse riendo; y efectivamente, ríe a boca llena. Ama el chiste rojo, la frase picante, las escenas cómicas, los tipos ridículos, la música retozona y el canto flamenco. Es adorador más que del *sprit* francés, alado y colorido como una mariposa, de la gracia española, no siempre ligera, ni ingeniosa, ni delicada, antes bien, con frecuencia tosca, pesada y burda.

Este público es joven todavía, calaverón, trasnochador, parrandero, muy decente y muy fino, pero muy alegre y, como todo joven, impresionable y novelero. Le gusta, hasta el extremo de haberse convertido en manía, ver esta frase en letras carmesíes, en el pórtico, a la entrada del salón de espectáculos: *Estreno próximamente*.

No pide grandes obras. Le agradan piezas en uno o dos actos, sainetes, manjares de chistes, de equívocos, de situaciones graciosas, condimentadas con la salsa de una musiquilla alborotadora y espolvoreados con su respectiva sal y pimienta. Este público —no llora— ¡quía! qué ha de llorar; toma la vida por su lado sonriente, irreflexivo, leve... y Dios con todos. A veces sí: a veces se pone pensativo, y como mal humorado; tiene momentos de seriedad y se encuentra

fatigado de reír, de estar contento (pequeños paréntesis del regocijo juvenil) y entonces hay que darles otra cosa.

—Offenbach, Lecoq, Audran, Soupe...con permiso— ¡Oh dioses de este Olimpo placentero!, van a venir, Arrieta, Marques, Chapí y otros españoles ceñudos a hacernos una visita. Chueca y Valverde...fuera de aquí.

Y ahí están “Marina”, “El Anillo de Hierro”, “El Milagro de la Virgen”, “El Juramento” y quizá “La Tempestad” y alguna vez “Zampa”.

Se ven las piezas chicas, las grandes no; se quedan mohinas y despechadas en un rincón del repertorio. Están ungidas por la gloria, han atravesado el Océano, y saben que pronto volverán a ser llamadas, como sabe la Primavera que no es la eterna vencida del Invierno. Los sainetes, en cambio, se escurren en interminable desfile por los bastidores, plegando cuidadosamente sus alitas frágiles, con la esperanza de que si tornan a acordarse de ellos, no los hallen tan envejecidos y maltratados.

Por fortuna allí está Labrada para todo: para ponerse ya serio, ya risueño; o ya risueño y serio a la vez. Al frente de su *troupe* combate: cuenta, para luchar, con la rubia cabellera de la Peralta y el arte de la Navarro, la voz educada de Pepe Vigil y el chiste rumiante de Iglesias.

En el Principal están Carriles y la Lluch, dirigiendo la maniobra: cuentan ellos también con la hermosura de una real moza: la Acosta, la dulce voz de Vargas, y la gracia nativa de Gutierritos. La lucha está entablada. ¿Quién triunfará? Veremos.

Aún queda otro público: el que asistirá esta noche al último concierto de la Sociedad Anónima.

Y a este sí puede aplicársele el manoseado epíteto de respetable.¹

La investigación que se presentó fue cincelada en un fragmento breve de la historia musical de México. Lejos de ser una lectura longitudinal de amplio espectro, la idea central fue realizar una inmersión profunda para controlar al máximo los componentes de la crítica. A partir de la instauración de puntos de

¹ Luis G. Urbina (X.Y.Z, Seud.). “Impresiones”, *El Siglo Diez y Nueve*, septiembre 10 de 1892, p. 1.

valoración más objetivos, se expuso una visión renovada de la crítica aplicable a otros periodos. En estricto sentido, las reflexiones que siguen están centradas en el oyente; el público al que, preferentemente, se dedicó la crítica musical. Más que una introducción, la cita que precede es un recordatorio del estado de las actividades musicales en 1892. Una ruptura en la relación estética de la música que se fundamenta en los diferentes escenarios existentes en la Ciudad de México. En el tintero se confunden imaginación literaria, música y función social.

Al inicio del año, *Daniel Eyssette* advertía que el gusto por los espectáculos teatrales estaba muriendo. La observación se dirige por igual a zarzuela, ópera, ópera cómica u opereta. *Eyssette* se preguntaba si el desdén dependía del hastío de los asistentes al teatro o, simplemente las obras no llegaban “al nivel de nuestra educación artística”.² El cuestionamiento es por demás sugestivo, pues el autor —que no es otro que Luis G. Urbina— notó que el público acudía en grandes cantidades sólo cuando se anunciaban “rebajas de precios”. Si bien es un fenómeno lamentable, y no del todo cierto, Urbina olvida reflexionar porqué sucede este comportamiento. Esta pregunta nos regresa a dos cuestionamientos indispensables: ¿cómo pudo afianzarse un *gusto musical*; en el entendido que se habla de ‘públicos’ para distintos ámbitos?, y ¿cuál es la decisión que subyace en la elección del crítico para registrar un espectáculo?

De una u otra forma, las “Impresiones” de Urbina dejan ver que no es ficticio hablar de un público dividido. El primer grupo favorece sobre todo la risa; las bromas de connotación sexual. Al estar conformado en su mayoría por jóvenes, este sector agrupa a trasnochadores con ciertos modales; pero en definitiva de gusto poco cultivado. Quizá es una interpretación demasiado restringida, pues la admisión no era gratuita y la vida nocturna tampoco resulta barata. En todo caso, se trató de un estrato social con la suficiente capacidad económica para sufragar gastos de entretenimiento; aunque es probable —dándole crédito a Urbina— que estuviera conformado por hijos de familia o

² Luis G Urbina (*Daniel Eyssette*, seud.). “Ecos Teatrales”, *El Siglo Diez y Nueve*, febrero 5 de 1892, p. 2.

jóvenes sin las obligaciones de mantener un hogar, pero con recursos limitados. Si este fue el asistente promedio, la existencia de tandas permite entender el éxito de las compañías de zarzuela. Un sistema repetitivo que desembocaba en lo placentero. Las características musicales que alimentaron las funciones son imposibles de recuperar; se trata de un repertorio olvidado.

Para este tipo de público ‘tandero’, existe una cantidad inmensa de crónicas que registran banalidades: ausencia de apuntadores en momentos cruciales, animales espontáneos en escena, caída de los artistas, fuga de coristas, pleitos tras bambalinas y muchas más. Los escritos, sin importar la perfección narrativa, están dirigidos a los aspectos sociales de la vida teatral; no a la música. Estos factores, a pesar de lo superficiales que puedan parecer, constituyen —siguiendo la postura de Dalhaus— parte de la rúbrica de la época y se filtran con maestría en los textos de algunos críticos destacados. En este lugar se tendría que enlavar la producción de ‘críticos’ que han sido considerados sobresalientes: Victoria González (*Abeja*), Agustín Agüeros de la Portilla (*Jano*), Enrique Chávarri (*Juvenal*) y otros más. La gran aportación que realizaron es evidentemente social; aunque en ocasiones lleguen a tener un toque que denote cierta pulcritud literaria. Las principales cualidades están constituidas por una cultura general aceptable, descripción prolija, escritura correcta y diálogos —incluso vínculos— con lectores asiduos.

La segunda clasificación propuesta por Urbina es un público burgués que, para no sufrir, suele empatizar con obras ligeras. Personas que buscaban la estabilidad del espectáculo conocido. Aunque tampoco había certidumbre de que poseyeran una cultura envidiable, el público burgués —si se quiere, con diferentes matices de profundidad— regresaba al repertorio de las presentaciones de virtuosos y al de la ópera *bel cantista*. Ese retorno, en ocasiones mal entendido, llegaba a confundirse con tradición y *buen gusto*.

El conocimiento y la familiaridad con el repertorio es una característica crucial para iniciar el pensamiento crítico. Por esta razón, la repetición de pasajes de arias exhibía a los asistentes regulares a la ópera y al consumidor de

partituras para el ámbito doméstico como parte de un grupo. En las representaciones escénicas, la gran diferencia era la tendencia de confrontar tradición —repetición y recuerdo de lugares comunes— en contra de estrenos; conciliación de pasado y futuro: concepto decisivo en el ideal de modernidad. Esta visión, ayudaría a explicar por qué los críticos musicales intentaban reunir ambos elementos en su trabajo. La reproducción de momentos climáticos en obras conocidas afirmaba la tradición; la repetición esperada y reproducida, cuando estaba avalada por autoridades críticas, podía llevar al *buen gusto*. Desde otra perspectiva, para atraer al público que deambulaba por diferentes escenarios, los pasajes curiosos de las presentaciones eran un anzuelo colorido en época de escasez, pero la innovación atentaba contra lo establecido.

Además de este argumento, *Claudio Frollo* narra —sin la menor condescendencia— que el público de México era inestable. Es verdad que se le consideró “apacible, tolerante y hasta benigno”, pero llegaba a ser antojadizo y cruel. Podía ser “dúctil y magnánimo cuando tolera e implacable en sus enojos de rey ofendido”.³ Algunos aspectos empresariales como las discrepancias en la captación de audiencia y las estrategias de programación incidían en el éxito de una compañía. A fin de profundizar en la complejidad de los espectáculos artísticos, resulta provocativo e ilustrativo repasar algunas funciones a beneficio para confrontarlas desde la mirada de la oposición: el circo.

En la primera quincena de marzo, el *clown* favorito del público mexicano Ricardo Bell (1858-1911) ofreció dos funciones a beneficio en el Teatro de los hermanos Jorge y Eduardo Orrín. Las crónicas de la época hablan de una concurrencia mayor a cuatro mil personas. La fecha de las presentaciones coincidió con el beneficio de Amalia Ferrara en el Teatro Nacional, una de las cantantes más aplaudidas de la Compañía Franceschini. El coliseo estuvo vacío; un espacio desangelado. Pero en oposición al cuadro anterior, el cronista *Jano* dejaba ver que el éxito de Bell había sido contundente. En la columna “Crónica”

³ Ignacio M. Luchich (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros”, *El Universal*, julio 9 de 1892, p. 4.

de *El Tiempo Ilustrado* se mencionó que todos en México habían visto el anuncio del doble beneficio de Ricardo Bell “con unas caricaturas en que se ponía antes y después de la función; antes todo maltrecho y perseguido por los *ingleses* y después, remozado y contento con el bolsillo lleno”.⁴ Ante esta práctica, funciones más aristocráticas como la opereta, los conciertos o incluso, la mismísima ópera, llevaban todas las de perder en cuestión de taquilla. La táctica empresarial del circo —y más de Ricardo Bell— consistía en jugar con la ligereza del ‘respetable’. La volubilidad de los asistentes se puede corroborar en el beneficio al tenor Enrico Grossi; también de la Compañía Franceschini. Con la misma estrategia que utilizaba el circo:

[Grossi] publicó una proclama a los mexicanos, o más bien un *decreto ordenándoles la comparecencia* al Gran Teatro Nacional, para que presenciaran actos de zarzuelas dadas y escucharan dúos como el de los paraguas y un monólogo escrito especialmente para él por un conocido, célebre y renombrado autor *mexicano*.⁵

La función de Grossi constituyó el máximo éxito de la Compañía. No se puede negar que el público adoraba la ligereza de sus papeles cómicos, pero los anuncios sensacionalistas tuvieron repercusión en la convocatoria. En 1892, el caso más extraordinario se puede atribuir al estreno de *La Montaña Rusa*, la revista musical de Vigil y Robles. Según *Turuturu*, el cronista de *El Correo Español*, el teatro estaba completamente lleno porque era una pieza de actualidad. Al entrar, “una banca del patio estaba ocupada por once muchachos del pueblo bajo: todos ellos tenían la cabeza pelada a peine, el pelo pintado de blanco y sobre ese color las letras en rojo, que formaban estas dos palabras: ‘Montaña Rusa’”.⁶ A todas luces, un momento para recordar que se comentaría en futuras funciones.

⁴ Agustín Agüeros de la Portilla (*Jano*, seud.). “Crónica”, *El Tiempo Ilustrado*, marzo 19 de 1892, p. 2.

⁵ *Jano*, “Crónica”, marzo 19 de 1892, *op. cit.*, las cursivas están añadidas al original.

⁶ *Turuturu* (seud.). “En el Principal. Beneficio de Vigil”, *El Correo Español*, marzo 8 de 1892, p. 2.

La aparición de una temporada con música sinfónica, por otra parte, presentó lo que Urbina consideraba el tercer público: el respetable. Se trata de una muletilla usual para los cronistas; en el entendido que esa misma etiqueta consignaba al público en general. No obstante, los oyentes que acudieron a los conciertos de la Sociedad Anónima —y de forma regular a la ópera— eran el objetivo de Urbina. La situación es que, al mismo tiempo que los críticos estratificaban al público, los empresarios de las compañías melodramáticas mantenían una lucha contra la publicidad manipuladora —y altamente creativa— propuesta por el circo. Al parecer, una derrota anunciada; pues, los escritos de la época se quejaban del público que interrumpía con aplausos, de la solicitud de repeticiones sin considerar la dificultad de los números y de la programación de repertorio inusual que provocaba el distanciamiento de los asistentes regulares, entre otras tantas cosas. Estas ‘malas costumbres’ —de acuerdo al protocolo de comportamiento ‘respetable’— se atribuían a la zarzuela y al circo; con más precisión, a los ‘tanderos’.

En una posición más objetiva, resulta imposible que el público burgués llenara todas las funciones ‘ligeras’; que el zarzuelero —con recursos económicos limitados— abarrotara la inmensa cartelera que se desplegaba a lo largo del año; y menos, que un selecto grupo aristócrata fuera suficiente para mostrar llenos constantes en la ópera y en 1892, en las funciones orquestales. A partir de esta observación, la refutación a la categorización del público es simple. Lo más lógico es que la asistencia a los teatros fuera mezclada, heterogénea y más importante, cambiante. Bajo la organización anterior, no es posible responder con certeza qué tan bien definido estaba el *gusto musical* de fin de siglo. La manera en que se percibía la belleza musical era tan cambiante, como la “*discordancia de gustos*” que presupone el modernismo. Se puede proponer una posible dirección a partir de la relación crítico-entorno en tres escenarios específicos: zarzuela o revista, concierto sinfónico y ópera. Lo representativo es la constante inmersión que ejercían los escritores —críticos y cronistas— en diferentes ámbitos musicales; no la clasificación absoluta de los espectáculos.

La crítica construye significados e intenta traducir en palabras lo inexpresable de la música. Si esta imagen en sí misma establece una paradoja —como se deduce de *Una ficción conciliada*— el asunto se complica más cuando se entiende que la generación de metáforas debe estar apoyada socialmente para adquirir valor en una cultura particular. La habilidad para ser entendido es un criterio de pertenencia; compatibilidad gremial. Así, la crítica musical, entendida y respetada por la sociedad, puede ser considerada dentro de un proyecto circunscrito a un grupo de supremacía. La sensación que deja la lectura de las críticas en 1892 es que la zarzuela no figuraba como arte en México. En todo caso, se trató de una caricatura que no perseguía la trascendencia; menos el registro académico. Este perfil se muestra con insistencia en la comparación despectiva entre zarzuela y cualquier otro repertorio.

La escena musical se encontró con un grupo de críticos que pretendía configurar un modelo de perfección estética y juzgaban a través de la lupa operística. La llegada de la Sociedad Anónima de Conciertos mostró con efectividad otras posibilidades para describir la música y esto fue realmente innovador; la crítica poética. Este elemento debe entenderse como algo trascendental en el estudio de la música del periodo. La propuesta presentada un año antes por la Compañía de Ópera Inglesa, permitió que en 1892 se favoreciera la música de Wagner, Verdi y Beethoven como ‘el paso natural’ hacia la confrontación de un pasado impuesto e ilógico. El público estaba acostumbrado a escuchar *bel canto* y aún lo sentía familiar; pero lo interesante, como se ha intentado enfatizar, es que el mismo público frecuentaba con regularidad la zarzuela. Por extensión, implantar un *gusto musical* se encontró de frente con el consumo de música considerada ‘superficial’ y desechable.

Al respecto de la recepción de la música instrumental, el musicólogo Mark Evan Bonds habla de tres elementos que ayudaron a modificar la percepción en occidente: la construcción de música autónoma, la ejecución de este repertorio y la manera en que el oyente construía significados a partir de una composición

abstracta. El detonante de esta idea fue la crítica a la *Quinta Sinfonía* de Beethoven escrita por E. T. A. Hoffman.⁷

El argumento parecería fuera de lugar. No obstante, resulta significativo que se habla de la recepción de un público europeo y México, intentaba reflejar estos ideales. En 1892, se dio este primer paso. La crítica a la Sinfonía de Beethoven coincidió con la formación de la Sociedad Anónima de Conciertos; no por ser la primera vez que se escuchaba esta composición, sino porque constituyó la esencia de la crítica como parte de una experiencia en el ámbito de la música absoluta. No sólo eso, la crítica a la versión de Meneses —así como las réplicas que se desarrollaron— permiten entender el estado de la interpretación, las limitaciones en la orquesta y más importante, la incapacidad de los críticos para defender conceptos abstractos sin recurrir a lugares comunes equivocados; la percepción de ‘los golpes del destino’, por ejemplo.

Así, al rondar por los caminos de la crítica y una vez abierto el itinerario de la imaginación poética, se podría pensar que el futuro del discurso estaría direccionado hacia la audición estética; al menos a la par de la tradicional certificación operística del error. 1892 abrió un camino irreversible que señalaba una ruta alterna: la exploración de un territorio virgen que circulaba entre los estantes anquilosados de la interpretación musical en México.

⁷ Mark Evan Bonds. *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*, Barcelona, Acantilado, 2014, pp. 33-73.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Antonio. *Ensayos sobre crítica literaria*, México, CONACULTA, 2001.
- Alcalá Campos, Raúl. *Hermeneútica, analogía y significado*, México, Editorial Surge, 1999.
- Alonso González, Celsa y Casares, Emilio. *La música española en el siglo XIX*, “La crítica musical en el XIX español. Panorama General”, Gijón, Universidad de Oviedo, 1995.
- Alvarado, Lourdes. *Educación y superación femenina en el siglo XIX: dos ensayos de Laureana Wright*, México, Cuadernos del Archivo Histórico, UNAM, 2005.
- Bache Cortés, Yolanda. “El escritor que maldice y reniega de la prensa es un ingrato... Manuel Gutiérrez Nájera. Poeta-periodista”, *Prensa decimonónica en México*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás y Universidad de Guadalajara, 2003.
- Baqueiro Fóster, Gerónimo. *Historia de la Música en México*, México, SEP-INBA, 1964.
- Berlin, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*, Henry Hardy (editor), Madrid, Taurus, 2000.
- Beard, David y Gloag, Kenneth. *Musicology. The Key Concepts*, Nueva York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2004.
- Bitrán, Yael. *Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)*, Tesis Doctoral, Departamento de Música, Royal Holloway, Universidad de Londres, 2012.
- Bonds, Mark Evan. *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*, Barcelona, Acantilado, 2014.
- Carmona, Gloria. *La música de México, I, Historia 3, Periodo de la Independencia a la Revolución (1810-1910)*, México, UNAM-IIE, 1984.
- _____. “Los artículos periodísticos de Ricardo Castro”, *Heterofonía*, núm. 136-137, México, CENIDIM, enero-diciembre 2007.
- Carredano, Consuelo. *Felipe Villanueva 1862-1893*, México, CENIDIM, 1992.
- Carredano, Consuelo y Villanueva, Carlos. *Manuel de Falla en el imaginario de dos músicos exiliados: Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay*, México, El Colegio de México, 2017.

- Casares, Emilio (editor). *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, 2 Vols., Madrid, ICCMU, 2003.
- Chapa Bezanilla, María de los Ángeles. “Ángela Peralta en la creación musical mexicana del siglo XIX”, *Álbum Musical de Ángela Peralta*, México, UNAM, 2003.
- Charles, Christophe. *La Modernidad, ¿Una idea nueva en Europa?*, conferencia dictada en: Instituto Mora, Ciudad de México, 2017.
- Cone, Edward T. “The Authority of Music Criticism”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 34, núm. 1, University of California Press, Primavera 1981.
- Cook, Nicholas. “Theorizing Musical Meaning”, *Music Theory Spectrum*, Vol. 23, núm. 2, 2001.
- _____. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- Escalante, Evodio. *Las metáforas de la crítica*, México, Editorial Gedisa-UAM, 2015.
- García Bonilla, Roberto. “La crítica: ¿seductor mal necesario?”, *Armonía*, num. 10-11, México, UNAM, enero-junio, 1996.
- _____. “Entrevista a Joaquín Gutiérrez Heras”, *Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, núm. 32, México, CENIDIM, octubre de 1989.
- Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-Century Music*, Bradford Robinson (trad.), Berkeley, University of California Press, 1989.
- Danesi, Marcel. “On the Metaphorical Connectivity of Cultural Sign Systems”, *Signs and Society*, núm. 1, University of Chicago Press, 2013.
- Gantús, Fausta y Pineda Soto, Adriana (coord.), *Miradas y acercamientos a la prensa decimonónica*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2013.
- Giron, Nicole (coord.). *La construcción del discurso nacional en México, un anhelo persistente (siglos XIX y XX)*, México, Instituto Mora, 2007.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. *Impresiones de teatro*, México, Tipografía de la Oficina Impresora del Timbre, 1903.
- Hanslick, Eduard. *De lo bello en la música*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947.

- Hanskell, Harry. *The Attentive Listener. Three Centuries of Music Criticism*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1996.
- Herrera y Ogazón, Alba. *Puntos de vista. Ensayos de crítica*, México, Secretaría de Gobernación, 1921. (Edición facsimilar: INBA-CONACULTA, 2012)
- Iguiñiz, Juan B. *Catálogo de seudónimos, anagramas e iniciales de escritores mexicanos*, México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1913.
- Johnson, Mark y Lakoff, George. *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1986.
- Kerman, Joseph. *Write All These Down*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- Lombardo García, Irma. *El siglo de Cumplido. La emergencia del periodismo mexicano de opinión (1832-1857)*, México, UNAM, 2002.
- Mañón, Manuel. *Historia del viejo gran Teatro Nacional de México*, México, CONACULTA-INBA, 2009.
- Maud, Mónica. *La crítica literaria*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. (Consulta: Marzo 20, 2016).
- Mayer-Serra, Otto. *Panorama de la Música Mexicana*, México, El Colegio de México, 1941.
- Meierovich, Clara. *Orígenes del pensamiento crítico en la música mexicana (1821-1850)*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, Febrero de 2008.
- Mendoza Mendoza, Herlinda. “Gerónimo Baqueiro Fóster y su legado documental”, *Revista Digital Universitaria*, Vol. 7, núm. 2, 2006.
- Miranda, Ricardo. “La zarzuela en México: ‘Jardín de senderos que se bifurcan...’”, *Actas del Congreso Internacional. La Zarzuela en España e Hispanoamérica*. Madrid, Cuadernos de Música Iberoamericana, 1996-97.
- _____. “Del baile a los aires nacionales: identidad y música en el México del siglo XIX”, *La construcción del discurso nacional en México, un anhelo persistente (siglos XIX y XX)*, México, Instituto Mora, 2007.
- _____. *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*, México, Universidad Veracruzana y FCE, 2001.
- _____. “Musicología e historia cultural: a propósito de los papeles de Euterpe”, *Historia Mexicana*, VOL. LXVI, núm. 1, México, El Colegio de México, A. C., julio-septiembre de 2016.

- Moreno Gamboa, Olivia. *Una cultura en movimiento. La prensa musical en la Ciudad de México (1866-1910)*, México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM e INAH, 2009.
- Nervo, Amado. “Crítica Seria”, *Obras completas*, 2 tomos, Madrid, Editorial Aguilar, 1955.
- Nichols, Roger. *Camille Saint-Saëns. On music and musicians*, Nueva York, Oxford University Press, 2008.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña Histórica del teatro en México*, 5 vols., México, Editorial Porrúa, 1961.
- Palacio Montiel, Celia del y Pineda Soto, Adriana (coord.). *Prensa decimonónica en México*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y Universidad de Guadalajara, 2003.
- Palti, Elías José. “La Sociedad Filarmónica del Pito. Ópera, prensa y política en la República Restaurada (México, 1867-1876)”, *Historia Mexicana*, Vol. 52, núm. 4, México, El Colegio de México, Abril-Junio de 2003,
- Patán, Federico. “La crítica literaria y la enseñanza de la literatura”, *Anuario de Letras Modernas*, Vol. 4, México, Colegio de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1988-1990.
- Pineda Soto, Adriana (coord.), *Plumas y tintas de la prensa mexicana*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2008.
- Reyes de la Maza, Luis. *El teatro en México durante el porfirismo*, Tomo II, México, Imprenta Universitaria, 1965.
- 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 y CONACYT, 2014.
- Rosen, Charles. *Critical Entertainments. Music Old and New*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.
- _____. *Las fronteras del significado. Tres charlas sobre música*, Barcelona, Acantilado, 2017.
- Ruiz Castañeda, María del Carmen y Márquez Acevedo, Sergio. *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias*, México, UNAM, 2000.
- Sadie, Stanley (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, Nueva York, Oxford University Press, 2001.

- Salazar, Adolfo. “Wagner en 1945, ‘Tristán’ en México” y “La ‘Walkyria’ en México; El Teatro Político de Ricardo Wagner”, *Heterofonía*, 100-101, México, CENIDIM, enero-diciembre de 1989.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México, FCE, 1996.
- Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*, Nueva York, Oxford University Press, 1999.
- Solórzano Ponce, María Teresa. “La prensa: fuente creadora del lenguaje imaginario”, *Prensa decimonónica en México*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás y Universidad de Guadalajara, 2003.
- Taruskin, Richard. *Liszt and Bad Taste*, conferencia dictada en la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana, septiembre 2016.
- _____. *The Oxford History of Western Music*, 5 vols., Nueva York, Oxford University Press, 2010.
- Tenorio Trillo, Mauricio. *De cómo ignorar*, México, CIDE y FCE, 2000.
- Urbina, Luis G. (recopilador: R. Miranda) *Mis amigos los músicos*, México, Breve Fondo Editorial-FONCA-CONACULTA, 1999.
- Velazco, Jorge. “¿Inalcanzable la crítica musical? Ignorancia técnica y escasa información”, *Revista visión*, pliego suelto.
- Wright de Kleinhans, Laureana. *Mujeres notables mexicanas*, México, Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1910.

HEMEROGRAFÍA

EL CORREO ESPAÑOL

- *Lohengrin* (seud.). “El Sr. Duque”, enero 7 de 1892, p. 2.
- “Pachmann”, enero 8 de 1892, p. 2.
- *Lohengrin* (seud.). “Acuarelas de la semana”, enero 10 de 1892, pp. 1-2.
- *Turuluru* (seud.). “Algo de Teatros”, enero 13 de 1892, p. 2.
- *Lohengrin* (seud.). “Acuarelas de la semana”, enero 17 de 1892, p. 2.
- *El apuntador* (seud.). “Teatros”, enero 18 de 1892, p. 2.
- “El Rey que Rabió”, enero 19 de 1892, p. 2.
- *Turuluru* (seud.). “Revista de guante blanco”, enero 20 de 1892, p. 2.
- *Un suscriptor* (seud.). “El Chapí de Arbeu”, enero 21, de 1892, p. 2.
- *Lohengrin* (seud.). “Acuarelas de la semana”, enero 24 de 1892, pp. 1-2.
- *Turuluru* (seud.). “El Cura de Jalatlaco”, enero 26 de 1892, p. 2.
- *Pelayo* (seud.). “El mismo demonio en el Teatro Arbeu”, enero 26 de 1892, pp. 1-2.
- *Turuluru* (seud.). “El Cura de Jalatlaco”, enero 26 de 1892, p. 2.
- *El de antes* (seud.). “Teatro Nacional. Cin-Ko-Ka. Debut de la Compañía Franceschini”, enero 30 de 1892, p. 2.
- *Lohengrin* (seud.). “Acuarelas de la semana”, enero 31 de 1892, p. 2.
- *El de antes* (seud.). “Teatro Nacional. Cin-Ko-Ka”, enero 31 de 1892, p. 2.
- *El de antes* (seud.). “Teatro Nacional. Il Babbeo”, febrero 2 de 1892, p. 2.
- *El de antes* (seud.). “Teatro Nacional. Mascotte”, febrero 5 de 1892, p. 2.
- *El de antes* (seud.). “Teatro Nacional. Il vice ammiraglio”, febrero 6 de 1892, p. 2.
- *Lohengrin* (seud.). “Acuarelas de la semana” febrero 7 de 1892, p. 2.
- *Pelayo* (seud.). “Sombras y Siluetas o sea, La Zarzuela de los 42”, febrero 9 de 1892, p. 2.
- *Lohengrin* (seud.). “Acuarelas de la semana”, febrero 14 de 1892, p. 2.
- *Lohengrin* (seud.). “Acuarelas de la semana”, febrero 21 de 1892, p. 2.
- *Lohengrin* (seud.). “Perfiles y Contornos”, febrero 23 de 1892, p. 2.
- *Lohengrin* (seud.). “Acuarelas de la semana”, febrero 28 de 1892, pp. 1-2.
- *Turuluru* (seud.). “En el Principal. Beneficio de Vigil”, marzo 8 de 1892, p. 2.
- Anónimo. “El Correo Español. Perfiles y Contornos”, marzo 11 de 1892, p. 2.
- *Laertes* (seud.). “Una solicitud. Nuestra opinión”, marzo 11 de 1892, p. 2.
- “Teatros”, marzo 18 de 1892, p. 2.
- “Teatros”, marzo 19 de 1892, p. 2.
- *Lohengrin* (seud.). “Acuarelas de la semana”, marzo 20 de 1892, p. 2.
- “Teatros”, marzo 20 de 1892, p. 2.
- “Teatros. Un beneficio”, marzo 22 de 1892, p. 2.
- “Espectáculos públicos”, marzo 29 de 1892, p. 2.
- *Lohengrin* (seud.). “Acuarelas de la semana”, abril 3 de 1892, p. 1.
- “Espectáculos públicos”, abril 3 de 1892, p. 2.

- *Lohengrin* (seud.). “Acuarelas de la semana”, abril 10 de 1892, p. 1.
- “Espectáculos públicos”, abril 12 de 1892, p. 2.
- “Espectáculos públicos. Ponciano Díaz”, abril 14 de 1892, p. 2.
- “Espectáculos públicos. Perfiles y contornos”, abril 17 de 1892, p. 2.
- “Espectáculos públicos. Perfiles y contornos”, abril 19 de 1892, p. 2.
- “Perfiles y Contornos. Actitud de algunos colegas”, abril 20 de 1892, p. 2.
- “Espectáculos públicos. El Teatro Principal”, abril 20 de 1892, p. 2.
- “Una Ópera nueva del Maestro Bretón”, abril 23 de 1892, p. 1.
- *Lohengrin* (seud.). “La protección a la literatura dramática”, abril 23 de 1892, p. 2.
- *Lohengrin* (seud.). “Acuarelas de la semana”, abril 24 de 1892, pp. 1-2.
- “Chúpense esa”, abril 24 de 1892, p. 2.
- “Espectáculos públicos”, abril 28 de 1892, pp. 2-3.
- “Espectáculos públicos. En Arbeu”, abril 29 de 1892, p. 2.
- *Lohengrin* (seud.). “Acuarelas de la semana”, mayo 1º de 1892, p. 1.
- “Espectáculos públicos”, mayo 1º de 1892, p. 2.
- “Espectáculos públicos”, mayo 3 de 1892, p. 2.
- “Espectáculos públicos”, mayo 5 de 1892, p. 2.
- “Espectáculos públicos. Cuatro conciertos”, mayo 7 de 1892, p. 2.
- *Lohengrin* (seud.). “Acuarelas de la semana”, mayo 8 de 1892, pp. 1-2.
- “Espectáculos públicos”, mayo 10 de 1892, p. 2.
- “Espectáculos públicos”, mayo 12 de 1892, p. 2.
- “Noticias Generales. Espectáculos públicos”, mayo 14 de 1892, p. 2.
- *Lohengrin* (seud.). “Acuarelas de la semana”, mayo 15 de 1892, p. 1.
- “Espectáculos públicos. La Srita. Salvini”, mayo 15 de 1892, p. 2.
- *Zil* (seud.). “Espectáculos públicos. Arbeu”, mayo 17 de 1892, p. 2.
- “Espectáculos públicos. Velada fúnebre”, mayo 19 de 1892, p. 2.
- *Lohengrin* (seud.). “Espectáculos públicos. En el Circo Orrín”, mayo 20 de 1892, p. 2.
- *Lohengrin* (seud.). “Espectáculos públicos. En Arbeu”, mayo 21 de 1892, p. 2.
- *Lohengrin* (seud.). “Acuarelas de la semana”, mayo 22 de 1892, p. 2.
- *Lohengrin* (seud.). “Noticias Generales. Espectáculos públicos”, mayo 24 de 1892, p. 2.
- *Oro Pimienta* (seud.). “Espectáculos públicos. En Arbeu”, mayo 25 de 1892, p. 2.
- “Espectáculos públicos. Arbeu”, mayo 26 de 1892, p. 2.
- *Lohengrin* (seud.). “Espectáculos públicos. Soledad”, mayo 28 de 1892, p. 2.
- *Oro Pimienta* (seud.). “Espectáculos públicos. En el Nacional. La Compañía de Arbeu”, mayo 29 de 1892, p. 2.
- “Espectáculos públicos”, junio 1 de 1892, p. 2.
- “Nuestros artistas en el extranjero. El Sr. Arbós”, junio 4 de 1892, p. 1.
- “Espectáculos públicos”, junio 4 de 1892, p. 2.
- *Lohengrin* (seud.). “Acuarelas de la semana”, junio 5 de 1892, p. 2.
- “Espectáculos públicos”, junio 7 de 1892, p. 2.
- “El estreno de ‘Garin’ en Barcelona”, junio 9 de 1892, p. 2.

- “Espectáculos públicos”, junio 9 de 1892, p. 2.
- Pedrell, Felipe. “Literatura. Otello”, junio 12 de 1892, p. 1.
- *Lohengrin* (seud.). “Acuarelas de la semana”, junio 12 de 1892, pp. 1-2.
- “Espectáculos públicos”, junio 12 de 1892, p. 2.
- “Espectáculos públicos”, junio 14 de 1892, pp. 2-3.
- *Mefistófeles* (seud.). “Espectáculos públicos. El Rey que Rabió”, junio 15 de 1892, p. 2.
- “Espectáculos públicos”, junio 18 de 1892, p. 2.
- *Magerit* (seud.). “Espectáculos. Cuba Libre”, junio 21 de 1892, p. 3.
- “Espectáculos públicos”, junio 23 de 1892, p. 2.
- “Noticias de Espectáculos de la Agencia teatral del Sr. Julio Bonilla”, junio 26 de 1892, p. 2.
- Braña, Eduardo. “Chopin”, junio 29 de 1892, p. 1.
- Reina, Manuel. “La música”, julio 16, 1892, p. 1.
- “Espectáculos públicos”, julio 17, 1892, p. 2.
- “Espectáculos públicos”, julio 26, 1892, p. 4.
- “Espectáculos públicos”, julio 31, 1892, p. 3.
- “Espectáculos públicos”, agosto 6, 1892, p. 4.
- *Cáustico* (seud.). “Espectáculos públicos”, agosto 7, 1892, p. 3.
- “Espectáculos públicos”, agosto 9, 1892, p. 4.
- *Oro Pimienta* (seud.). “Ecos Teatrales. La Sra. Peralta”, agosto 13, 1892, p. 1.
- *Lohengrin* (seud.). “Espectáculos públicos”, agosto 14, 1892, p. 4.
- *Laertes* (seud.). “Espectáculos públicos. Jonás”, agosto 17, 1892, p. 4.
- *Magerit* (seud.). “Impresiones teatrales”, agosto 17, 1892, p. 4.
- Miranda, Lorenzo. “Espectáculos públicos”, agosto 23, 1892, p. 4.
- *Paul Rivier* (seud.). “Plumadas”, agosto 24, 1892, p. 1.
- Elízaga, Lorenzo (*Clarinete*, seud.). “Violín 2o.”, agosto 24, 1892, p. 1.
- *Zil* (seud.). “Espectáculos públicos. El Concierto del domingo”, agosto 24, 1892, p. 4.
- *Turuluru* (seud.). “Espectáculos públicos. En el Teatro Orrín”, agosto 24, 1892, p. 4.
- “Espectáculos públicos. Aida”, agosto 25, 1892, p. 4.
- *Zil* (seud.). “Espectáculos públicos. Un estudiante de Salamanca”, septiembre 4, 1892, p. 4.
- “Espectáculos públicos. Solemne función”, septiembre 6, 1892, p. 4.
- “Espectáculos públicos. El tenor Goicoechea”, septiembre 8, 1892, p. 4.
- *Lohengrin* (seud.). “Espectáculos públicos. Las fiestas de los catalanes”, septiembre 10 de 1892, p. 4.
- *Zil* (seud.). “Espectáculos públicos. Cuarto concierto”, septiembre 13 de 1892, p. 4.
- *Elvino* (seud.). “Espectáculos públicos. En la ópera”, septiembre 20, 1892, p. 4.
- “Espectáculos públicos. En el principal”, septiembre 21 de 1892, p. 4.

- *Elvino* (seud.). “Espectáculos públicos. En la ópera *Il Trovatore*”, septiembre 22 de 1892, p. 4.
- *Magerit* (seud.). “Espectáculos públicos. *La Favorita*”, septiembre 24 de 1892, p. 4.
- *Magerit* (seud.). “Espectáculos públicos. En el Nacional”, septiembre 27 de 1892, p. 4.
- *Zil* (seud.). “Ópera Mexicana. *Cristóbal Colón*”, septiembre 30 de 1892, p. 1.
- *Zil* (seud.). “Espectáculos públicos. *Guillermo Tell*”, septiembre 30 de 1892, p. 4.
- *Zil* (seud.). “Espectáculos públicos. El beneficio de la Sra. Peralta”, octubre 2 de 1892, p. 4.
- *Turuluru* (seud.). “Espectáculos públicos”, octubre 4 de 1892, p. 4.
- “Espectáculos públicos”, octubre 6 de 1892, p. 4.
- “Espectáculos públicos. *Un Ballo in Maschera*”, octubre 7 de 1892, p. 4.
- Alcérreca, Félix María (*Orlando Kador*, seud.). “Espectáculos públicos. *Hernani*”, octubre 8 de 1892, p. 4.
- *Elvino* (seud.). “Espectáculos públicos. En la ópera”, octubre 11 de 1892, p. 4.
- *Zil* (seud.). “Espectáculos públicos. 1892-1893”, octubre 11 de 1892, p. 4.
- Balart, Federico. “Crítica de críticas”, octubre 14 de 1892, p. 2.
- *Elvino* (seud.). “Espectáculos públicos. En la ópera”, octubre 14 de 1892, p. 3.
- “Teatro Principal”, octubre 15 de 1892, p. 4.
- *Elvino* (seud.). “Espectáculos públicos. En la ópera”, octubre 18 de 1892, p. 4.
- Jackson Veyán, José. “El libro y la música”, octubre 20 de 1892, p. 2.
- *Elvino* (seud.). “Espectáculos públicos. En la ópera”, octubre 23 de 1892, p. 4.
- “Espectáculos públicos. Gran Teatro Nacional” octubre 28 de 1892, p. 4.
- “En la ópera”, octubre 29 de 1892, p. 1.
- *Zil* (seud.). “Espectáculos públicos”, octubre 29 de 1892, p. 4.
- “Espectáculos públicos. *Los Brigantes*”, noviembre 10 de 1892, p. 4.
- “La residencia de la Patti”, noviembre 24 de 1892, p. 2.
- “Excentricidades de Meyerbeer”, noviembre 25 de 1892, p. 2.
- Royo Villanova, Luis. “D. Tomás Bretón”, noviembre 26 de 1892, p. 2.
- Peña y Goñi, Antonio. “Teatro Real de Madrid. *Carmen*”, diciembre 2 de 1892, p. 2.
- Utrera, Luis. “Al correr de la pluma”, diciembre 14 de 1892, p. 1.
- Utrera, Luis. “Al correr de la pluma. El tiempo escandalizado”, diciembre 20 de 1892, p. 1.
- Utrera, Luis. “Al correr de la pluma. Insistimos también”, diciembre 23 de 1892, p. 1.
- “Noticias de espectáculos”, diciembre 25 de 1892, p. 3.
- Utrera, Luis. “Al correr de la pluma. Ecos teatrales”, diciembre 27 de 1892, p. 1.

El Diario del Hogar

- “Ópera Italiana”, enero 9 de 1892, p. 3.
- “El Rey que Rabió”, enero 15 de 1892, p. 3.
- “Correo de Teatros”, enero 19 de 1892, p. 2.
- *Pico* (seud.). “Ecos teatrales”, enero 26 de 1892, p. 2.
- *Pico* (seud.). “Debut de la compañía de Opereta Italiana del Sr. Franceschini Cin-Ko-Ka”, enero 30 de 1892, p. 2.
- “Ecos Teatrales”, enero 31 de 1892, p. 2.
- *Pico* (seud.). “Ecos Teatrales”, febrero 2 de 1892, p. 2.
- *Pico* (seud.). “Il Vice Ammiragilo”, febrero 6 de 1892, pp. 1-2.
- *Pico* (seud.). “Ecos Teatrales”, febrero 9 de 1892, p. 2.
- *Pico* (seud.). “Ecos Teatrales”, febrero 16, 1892, p. 2.
- “Teatros”, febrero 19 de 1892, p. 2.
- *Pico* (seud.). “Ecos Teatrales”, febrero 23 de 1892, p. 2.
- *Pico* (seud.). “Ecos Teatrales”, marzo 3 de 1892, p. 2.
- “Entre dos lunes”, marzo 8 de 1892, p. 3.
- Garay, Aurelio (*Bocaccio*, seud.). “Entre dos lunes” marzo 15 de 1892, p. 2.
- “Gacetilla. Noticias teatrales”, abril 10 de 1892, p. 2.
- Garay, Aurelio G. (*Bocaccio*, seud.). “Bric a Brac”, abril 17 de 1892, p. 2.
- Garay, Aurelio G. (*Bocaccio*, seud.). “Notas de la semana”, abril 24 de 1892, pp. 2-3.
- Garay, Aurelio G. (*Bocaccio*, seud.). “Bric a Brac”, mayo 1º de 1892, p. 2.
- “Gacetilla. El Teatro”, mayo 11 de 1892, p. 2.
- *La Cronista* (seud.). “Carta Semanal”, mayo 15 de 1892, p. 1.
- “Gacetilla. Nueva Compañía de Zarzuela”, mayo 15 de 1892, p. 2.
- “Gacetilla. ¿Y la música?”, mayo 28 de 1892, p. 2.
- *La Cronista* (seud.). “Carta Semanal”, junio 5 de 1892, p. 1.
- “Gacetilla. Velada Musical”, junio 9 de 1892, p. 2.
- *Tit-bits* (seud.). “Los sueldos de los grandes cantantes”, (trad. *Diario del Hogar*), Londres, junio 10 de 1892, p. 2.
- *Fabio* (seud.). “Sección de los jueves. Platica incoherente”, junio 16 de 1892, p. 1.
- *La Cronista* (seud.). “Carta Semanal”, junio 19, 1892, p. 1.
- Gabrielli, Eduardo (*Violín 2º*, seud.). “Primer Concierto en el Teatro Nacional”, junio 19 de 1892, p. 2.
- Garay, Aurelio G. (*Bocaccio*, seud.). “Bric-à-Brac”, junio 26 de 1892, p. 1.
- Garay, Aurelio G. (*Bocaccio*, seud.). “Bric-à-Brac”, julio 3 de 1892, p. 1.
- Anónimo. “Gacetilla. Composición. Concierto”, julio 9 de 1892, p. 2.
- Garay, Aurelio G. (*Bocaccio*, seud.). “Bric-à-Brac”, julio 10 de 1892, p. 1.
- “Picos Pardos”, julio 12 de 1892, p. 2.
- “Crónica Dominical”, julio 17 de 1892, p. 1.
- “Gacetilla. Segundo Concierto”, julio 17 de 1892, p. 2.
- Gabrielli, Eduardo (*Violín 2º*, seud.). “Segundo Concierto vocal e instrumental. Director, Carlos Meneses”, julio 22 de 1892, p. 2.

- “Gacetilla. Próximos Conciertos”, julio 23 de 1892, p. 3.
- López, Pedro. “Crónica Dominical”, julio 24 de 1892, p. 1.
- Meneses, Carlos J. “El Segundo Concierto. Carta del profesor D. Carlos Meneses”, julio 28 de 1892, p. 1.
- Gabrielli, Eduardo (*Violín 2º*, seud.). “El segundo concierto. Carta de *Violín 2º* a D. Carlos Meneses”, julio 30 de 1892, p. 1.
- “Crónica Dominical”, julio 31 de 1892, p. 1.
- “La tertulia del Casino”, agosto 2 de 1892, p. 2.
- “Gacetilla. La Sra. Vicenta Peralta. El tercer concierto”, agosto 4 de 1892, p. 3.
- Meneses, Carlos J. “El Segundo Concierto”, agosto 5 de 1892, p. 1.
- López, Pedro. “Crónica Dominical”, agosto 7 de 1892, p. 1.
- Gabrielli, Eduardo (*Violín 2º*, seud.). “El segundo concierto”, agosto 7 de 1892, p. 2.
- López, Pedro. “Crónica Dominical”, agosto 14 de 1892, p. 1.
- Gabrielli, Eduardo (*Violín 2º*, seud.). “Tercer concierto”, agosto 14 de 1892, pp. 1-2.
- “Gacetilla. En el Teatro Principal. El último concierto del Teatro Nacional”, agosto 17 de 1892, p. 3
- Gabrielli, Eduardo (*Violín 2º*, seud.). “Tercer Concierto. Al Sr. Placable de ‘El Universal’”, agosto 18 de 1892, p. 2.
- “Picos Pardos”, agosto 23 de 1892, p. 2.
- López, Pedro. “Crónica Dominical”, agosto 28 de 1892, p. 1.
- “Picos Pardos”, agosto 30 de 1892, p. 2.
- “Gacetilla. El 5º concierto de la Sociedad Anónima”, septiembre 3 de 1892, p. 2.
- López, Pedro. “Crónica Dominical”, septiembre 4 de 1892, p. 1.
- Anónimo. “Gacetilla”, septiembre 6 de 1892, p. 2.
- Anónimo. “Gacetilla. Los aplausos en el teatro. Mascagni juzgado por Verdi”, septiembre 10 de 1892, p. 2.
- López, Pedro. “Crónica Dominical”, septiembre 11 de 1892, p. 1.
- Gabrielli, Eduardo (*Violín 2º*, seud.). “Cuarto Concierto”, septiembre 13 de 1892, p. 2.
- López, Pedro. “Crónica Dominical”, septiembre 18 de 1892, p. 1.
- “Gacetilla. En el Principal. Aurelio Morales. Teatro Nacional”, septiembre 22 de 1892, p. 2.
- *Gioconda* (seud.). “Algo de la semana. En el Teatro Nacional”, septiembre 25 de 1892, p. 1.
- *Gioconda* (seud.). “Lucia Lammermoor”, septiembre 29 de 1892, p. 1.
- “Gacetilla. Teatro Nacional”, octubre 1º de 1892, p. 2.
- Garay, Aurelio G. (*Bocaccio*, seud.). “A vista de pájaro”, octubre 2 de 1892, p. 1.
- “Teatro Nacional”, octubre 4 de 1892, p. 2.
- *Gioconda* (seud.). “Teatro Nacional. Segunda audición del Fausto”, octubre 6 de 1892, p. 1.

- “Gacetilla. Teatro Nacional”, octubre 8 de 1892, p. 2.
- *Gioconda* (seud.). “Gran Teatro Nacional. Hernani”, octubre 9 de 1892, p. 1.
- “La Revista de Manuel Castro”, octubre 11 de 1892, p. 2.
- *Gioconda* (seud.). “Un Ballo in Maschera en el Teatro Arbeau”, octubre 11 de 1892, p. 2.
- *Gioconda* (seud.). “Teatro Nacional. Cavallería Rusticana”, octubre 13 de 1892, p. 1.
- “Gacetilla. La fiesta en honor de Colón”, octubre 13 de 1892, p. 2.
- “Colón en El Principal”, octubre 14 de 1892, p. 2.
- *Gioconda* (seud.). “Teatro Nacional. Cavallería Rusticana. Colón en Santo Domingo”, octubre 16 de 1892, p. 1.
- *Picos* (seud.). “Entre dos lunes”, octubre 18 de 1892, pp. 1-2.
- *Gioconda* (seud.). “Rigoletto”, octubre 20 de 1892, p. 1.
- Garay, Aurelio G. (*Bocaccio*, seud.). “Entre dos lunes”, octubre 25 de 1892, p. 1.
- Rodríguez Gabutti, Miguel. “A Enrique C. Labrada”, octubre 25 de 1892, p. 2.
- *Gioconda* (seud.). “Pinceladas. Gioconda”, octubre 27 de 1892, p. 1.
- *Roberto* (seud.). “Del Jueves”, octubre 27 de 1892, p. 2.
- “Gacetilla. Nuevo abono en la ópera”, octubre 27 de 1892, p. 3.
- “Gacetilla. Compañía Dramática”, octubre 29 de 1892, p. 2.
- *Pico* (seud.). “Plumadas dominicales”, octubre 30 de 1892, p. 1.
- Rubinstein, Antonio. “Un libro ruidoso. La música y sus representantes”, noviembre 1º de 1892, pp. 1-2.
- *KK. Tillo* (seud.). “Entre dos jueves. Teatros”, noviembre 3 de 1892, p. 2.
- *KK. Tillo* (seud.). “Entre dos jueves. Teatros: continuación”, noviembre 4 de 1892, pp. 1-2.
- “Drama en el Teatro de la Zarzuela”, noviembre 5 de 1892, p. 1. (De: *El Liberal* de Madrid).
- *Gioconda* (seud.). “Pinceladas. Los Hugonotes”, noviembre 6 de 1892, p. 1.
- *Amelia* (seud.). “Crónica ligera”, noviembre 17 de 1892, p. 1.
- *Roberto* (seud.). “Humoradas dominicales”, noviembre 20 de 1892, p. 1.
- *Roberto* (seud.). “Entre dos jueves”, noviembre 24 de 1892, p. 2.
- *Amelia* (seud.). “Humoradas dominicales”, noviembre 27 de 1892, p. 1.
- *Roberto* (seud.). “Entre dos jueves”, diciembre 1º de 1892, p. 1.
- “Gacetilla. El tenor Rawner silbado en Orizaba”, diciembre 1º de 1892, p. 3.
- *Roberto* (seud.). “Humoradas dominicales”, diciembre 4 de 1892, p. 1.
- *Roberto* (seud.). “Entre dos jueves”, diciembre 8 de 1892, p. 1.
- *Picos Pardos* (seud.). “Humoradas dominicales”, diciembre 11 de 1892, p. 1.
- *Picos Pardos* (seud.). “La Miss Helyett en Arbeau”, diciembre 13 de 1892, p. 2.

LA FAMILIA

- “La Juventud de Mozart”, enero 1 de 1892, pp. 247-249.

LA FEDERACIÓN

- “Los bailes de Carnaval”, marzo 17 de 1892, p. 3.
- “Teatros”, abril 28 de 1892, p. 3.
- “El primer concierto”, junio 23 de 1892, p. 3.

EL HIJO DEL AHUIZOTE

- “Teatro-Circo Iturbide. Compañía Ex-Tuxtepecana”, julio 31 de 1892, p. 2.
- “Ecos Teatrales. Pino nos fascina y Tuxtepec nos empina”, agosto 27 de 1892, p. 2.
- “Día onomástico. La Ópera”, agosto 28 de 1892, p. 6.
- “Miscelánea. Compañía de ópera”, septiembre 4 de 1892, p. 7.
- “Miscelánea. Piezas Musicales”, noviembre 6 de 1892, p. 7.
- Canales, Leonardo. “Eco de Libertad. Wals para piano”, partitura, diciembre 18 de 1892, p. 8.

LA ILUSTRACIÓN MEXICANA

- Mancera, Octavio (*O.M.*, seud.). “Crónica ligera”, enero 4 d 1892, pp. 5-6.
- “Teatros” enero 11 de 1892, p. 3.
- Mancera, Octavio (*Octavio*, seud.). “Crónica ligera”, enero 18 de 1892, pp. 4-5.
- Mancera, Octavio (*Octavio*, seud.). “Crónica ligera”, febrero 1 de 1892, pp. 5-6.
- “Ecos Teatrales”, febrero 8 de 1892, p. 3.
- “Algo de Teatros”, febrero 15 de 1892, p. 6.
- *Germano* (seud.). “Teatros”, febrero 22 de 1892, p. 5.
- “Borrones”, febrero 22 de 1892, p. 6.
- Mancera, Octavio (*O.M.* seud.). “Crónica de la Semana”, febrero 29 de 1892, p. 6.
- Mancera, Octavio (*O.M.*, seud.). “El Carnaval y los Teatros”, marzo 7 de 1892, p. 6.
- Mancera, Octavio (*Octavio*, seud.). “Ecos de la Ópera”, marzo 14 de 1892, p. 6.
- “La Rusquella”, marzo 21 de 1892, p. 1.
- Mancera, Octavio (*Octavio*, seud.). “De aquí y de allá”, marzo 28 de 1892, p. 5.

- “Noticias varias”, abril 25 de 1892, p. 6.
- “Estreno teatral”, mayo 2 de 1892, p. 6.
- Mancera, Octavio (*Octavio*, seud.). “Revista de la semana”, mayo 23 de 1892, pp. 6-7.
- Mancera, Octavio. “Artistas”, junio 6 de 1892, pp. 5-6.
- *E. S. de S.* (seud.). “La Sra. Vicenta Peralta de Micó”, junio 13 de 1892, p. 5.
- “Un concierto a bordo del City of New York”, re-impresión de *El Nacional*, junio 13 de 1892, p. 5.
- “Apuntes”, junio 20 de 1892, pp 5-6.
- Chávez, Ezequiel A. “Notas Artísticas. El concierto de Grieg ejecutado la noche del día 17 en el Teatro Nacional”, junio 27 de 1892, p. 6.
- La Redacción. “Amalia Alonso de Roich”, julio 4 de 1892, p. 4.
- Mancera, Octavio (*Octavio*, seud.). “Gotas de tinta”, julio 11 de 1892, p. 6.
- Mancera, Octavio (*Octavio*, seud.). “Crónica”, julio 25 de 1892, p. 5.
- Mancera, Octavio (*Octavio*, seud.). “Revista de la semana”, agosto 1 de 1892, p. 6.
- Mancera, Octavio (*Octavio*, seud.). “Noticias Breves, agosto 8 de 1892, p. 6.
- Mancera, Octavio (*Octavio*, seud.). “Revista semanal”, agosto 15 de 1892, pp. 22.
- Mancera, Octavio (*Octavio*, seud.). “Apuntes”, agosto 22 de 1892, p. 30.
- Mancera, Octavio (*Octavio*, seud.). “Crónica semanal”, agosto 29 de 1892, p. 37-38.
- Mancera, Octavio (*Octavio*, seud.). “Aída. En honor del Sr. General Díaz”, septiembre 19 de 1892, p. 62.
- “Favorita”, septiembre 26 de 1892, p. 70.
- “Crónica semanal”, octubre 3 de 1892, p. 78.
- Mancera, Octavio (*Octavio*, seud.). “Revista semanaria. La ópera”, octubre 10 de 1892, p. 86.
- “Noticias Teatrales”, noviembre 7 de 1892, p. 118.
- Mancera, Octavio (*Octavio*, seud.). “A vuela pluma”, noviembre 14 de 1892, p. 126.
- Mancera, Octavio (*Octavio*, seud.). “Entre dos lunes”, noviembre 21 de 1892, p. 134.
- Mancera, Octavio (*Octavio*, seud.). “Revista semanaria”, noviembre 28 de 1892, p. 142.

MÉXICO GRÁFICO

- *Crayón* (seud.). “Croquis de la semana”, enero 10 de 1892, p. 2.
- Peza, Juan de Dios (*Buril*, seud.). “Croquis de la semana”, enero 17 de 1892, p. 2.
- *Crayón* (seud.). “Croquis de la semana”, enero 24 de 1892, p. 2.
- Peza, Juan de Dios (*Buril*, seud.). “Croquis de la semana”, febrero 7 de 1892, pp. 2-3.

- Peza, Juan de Dios (*Buril*, seud.). “Croquis de la semana”, febrero 14 de 1892, p. 2.
- *Cincel* (seud.). “Croquis de la semana”, marzo 6 de 1892, p. 2.
- Peza, Juan de Dios (*Buril*, seud.). “Croquis de la semana”, marzo 20 de 1892, p. 2.
- *Esfumino* (seud.). “De brocha gorda”, marzo 27 de 1892, p. 7.

EL MONITOR REPUBLICANO

- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charla de los domingos”, enero 3 de 1892, p. 1.
- “Gacetilla. El Señor Duque”, enero 7 de 1892, p. 2.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charla de los domingos”, enero 10 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charla de los domingos”, enero 17 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charla de los domingos”, enero 24 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charla de los domingos”, enero 31 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charla de los domingos”, febrero 7 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charla de los domingos”, febrero 14 de 1892, p. 1.
- Wagner, Ricardo. “Recuerdos de Wagner. Spontini”, febrero 18 de 1892, pp. 1-2.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charla de los domingos”, febrero 21 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charla de los domingos”, febrero 28 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charla de los domingos”, marzo 6 de 1892, p. 1.
- “Noticias Varias. Ópera Italiana”, marzo 11 de 1892, pp. 1-2.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charla de los domingos”, marzo 13 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charla de los domingos”, marzo 20 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charla de los domingos”, marzo 27 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, abril 3 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, abril 10 de 1892, p. 1.

- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, abril 17 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, abril 24 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, mayo 1 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, mayo 8 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, mayo 15 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, mayo 22 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, mayo 29 de 1892, pp. 1-2.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, junio 5 de 1892, pp. 1-2.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, junio 12 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, junio 19 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, junio 26 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, julio 3 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, julio 10 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, julio 17 de 1892, p. 1.
- “Gacetilla. La Velada en Honor de Juárez”, julio 20 de 1892, p. 3.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, julio 24 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, julio 31 de 1892, p. 1.
- “Gacetilla. Los Teatros”, agosto 2 de 1892, p. 2.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, agosto 7 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, agosto 14 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, agosto 21 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, agosto 28 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, septiembre 4 de 1892, p. 1.
- “Gacetilla. Los Teatros”, septiembre 6 de 1892, p. 2.

- “Gacetilla. Orquesta de señoritas”, septiembre 9 de 1892, p. 3.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, septiembre 11 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, septiembre 18 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, septiembre 25 de 1892, pp. 1-2.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, octubre 2 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, octubre 9 de 1892, p. 1.
- “Gacetilla”, octubre 12 de 1892, p. 3.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, octubre 16 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, octubre 23 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, octubre 30 de 1892, p. 1.
- “Gacetilla”, noviembre 1º de 1892, p. 2.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, noviembre 6 de 1892, p. 1.
- “Gacetilla. Teatros”, noviembre 8 de 1892, p. 3.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, noviembre 13 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, noviembre 20 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, noviembre 27 de 1892, p. 1.
- “Notas teatrales”, diciembre 3 de 1892, p. 2.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, diciembre 4 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, diciembre 11 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, diciembre 18 de 1892, p. 1.
- Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seud.). “Charlas de los domingos”, diciembre 25 de 1892, p. 1.

EL NACIONAL

- Díaz Dufío, Carlos (*Argos*, seud.). “Gran Acontecimiento Teatral. Próxima llegada de la Gran Compañía de Franceschini”, enero 6 de 1892, p. 2.

- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, enero 10 de 1892, p. 2.
- “Vladimir de Pachmann”, enero 10 de 1892, p. 2.
- “Conciertos”, enero 15 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, enero 17 de 1892, p. 2.
- “Los Críticos”, enero 17 de 1892, p. 2.
- Quevedo y Zubieta, Salvador (*Triboulet*, seud.). “Crónica de una Revista”, enero 19 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, enero 24 de 1892, p. 2.
- Santibáñez, Enrique. “El Cura de Jalatlaco”, enero 27 de 1892, pp. 2-3.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, enero 31 de 1892, p. 2.
- *Kan-Kan* (seud.). “Notas de espectáculos”, febrero 2 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, febrero 7 de 1892, p. 2.
- *Kan-Kan* (seud.). “Notas de espectáculos”, febrero 7 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, febrero 14 de 1892, p. 2.
- “La Compañía Emma Juch”, febrero 19 de 1892, p. 2.
- *Kan-Kan* (seud.). “Notas de espectáculos”, febrero 20 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, febrero 21 de 1892, p. 2.
- *Kan-Kan* (seud.). “Notas de espectáculos”, febrero 23 de 1892, p. 2.
- *Kan-Kan* (seud.). “Notas de espectáculos”, febrero 24 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, febrero 28 de 1892, p. 2.
- *Kan-Kan* (seud.). “Notas de espectáculos”, marzo 2 de 1892, p. 2.
- *Kan-Kan* (seud.). “Notas de espectáculos”, marzo 4 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, marzo 6 de 1892, p. 2.
- *Kan-Kan* (seud.). “Notas de espectáculos”, marzo 8 de 1892, p. 2.
- *Kan-Kan* (seud.). “Notas de espectáculos”, marzo 9 de 1892, p. 2.
- *Kan-Kan* (seud.). “Notas de espectáculos”, marzo 10 de 1892, p. 2.
- Peña y Goñi, Antonio. “La Caballería Rusticana”, marzo 12 de 1892, p. 1.
- *Kan-Kan II* (seud.). “Notas de espectáculos”, marzo 12 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, marzo 13 de 1892, p. 2.
- *Kan-Kan* (seud.). “Notas de espectáculos”, marzo 15 de 1892, p. 2.
- *Kan-Kan* (seud.). “Notas de espectáculos”, marzo 18 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, marzo 19 de 1892, p. 2.
- Zayas Enríquez, Rafael de (*Falstaff*, seud.). “Notas teatrales”, mayo 3 de 1892, p. 2.

- Zayas Enríquez, Rafael de(*Falstaff*, seud.). “Notas teatrales”, mayo 5 de 1892, p. 2.
- Zayas Enríquez, Rafael de(*Falstaff*, seud.). “Notas teatrales”, mayo 7 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, mayo 8 de 1892, p. 2
- Zayas Enríquez, Rafael de(*Falstaff*, seud.). “Notas teatrales”, mayo 10 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, mayo 15 de 1892, p. 2.
- Zayas Enríquez, Rafael de(*Falstaff*, seud.). “Notas teatrales”, mayo 12 de 1892, p. 2.
- Zayas Enríquez, Rafael de(*Falstaff*, seud.). “Notas teatrales”, mayo 21 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, mayo 22 de 1892, p. 2.
- Zayas Enríquez, Rafael de(*Falstaff*, seud.). “Notas teatrales”, mayo 24 de 1892, p. 2.
- “Ecos teatrales”, mayo 26 de 1892, p. 2.
- Zayas Enríquez, Rafael de(*Falstaff*, seud.). “Notas teatrales”, mayo 28 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, mayo 29 de 1892, p. 2.
- Zayas Enríquez, Rafael de(*Falstaff*, seud.). “Notas teatrales”, mayo 31 de 1892, p. 2.
- “La sonata de la luna de Beethoven”, junio 1 de 1892, p. 2.
- Zayas Enríquez, Rafael de (*Falstaff*, seud.). “Notas Teatrales”, junio 1 de 1892, p. 2.
- “Arte y artistas. El regreso de Sarah Bernhardt”, junio 2 de 1892, p. 1.
- “Boabddil, el último rey moro”, junio 3 de 1892, p. 1.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, junio 5 de 1892, p. 1.
- Santibáñez, Enrique. “En memoria del Sr. Don Alfredo Bablot”, junio 8 de 1892, p. 2.
- “Un concierto a bordo del ‘City of New York’”, junio 11 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, junio 12 de 1892, p. 2.
- “El concierto del Nacional”, junio 15 de 1892, p. 2.
- “El concierto del viernes”, junio 16 de 1892, p. 2.
- Chávez, Ezequiel A. “Notas artísticas. El concierto de Grieg ejecutado la noche del día 17, en el Teatro Nacional”, junio 24 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, junio 26 de 1892, p. 2.
- “La obertura de Tannhäuser”, julio 19 de 1892, p. 2.
- “El concierto de mañana”, julio 19 de 1892, p. 2.

- “La 5ª. Sinfonía de Beethoven. Juzgada por Berlioz”, julio 20 de 1892, p. 2.
- Zayas Enríquez, Rafael de (*Falstaff*, seud.). “Notas Teatrales”, julio 22 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, julio 24 de 1892, p. 2.
- Sosa, Francisco (*Spectator*, seud.). “El pianista Jonás”, julio 31 de 1892, p. 2.
- Santibáñez, Enrique. “La tertulia del Casino Español”, agosto 2 de 1892, p. 2.
- Zayas Enríquez, Rafael de (*Falstaff*, seud.). “Notas teatrales”, agosto 2 de 1892, p. 2.
- Zayas Enríquez, Rafael de (*Falstaff*, seud.). “Notas teatrales”, agosto 4 de 1892, p. 2.
- “Alberto Jonás”, agosto 6 de 1892, p. 2.
- Zayas Enríquez, Rafael de (*Falstaff*, seud.). “Notas teatrales”, agosto 6 de 1892, p. 2.
- Zayas Enríquez, Rafael de (*Falstaff*, seud.). “Notas teatrales”, agosto 9 de 1892, p. 2.
- “El tercer concierto de la Sociedad Anónima”, agosto 11 de 1892, p. 2.
- Zayas Enríquez, Rafael de (*Falstaff*, seud.). “Notas teatrales”, agosto 12 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, agosto 14, 1892, p. 2.
- *Pepe Solís* (seud.). “Notas Musicales”, agosto 18 de 1892, p. 2.
- “El último concierto del Sr. Jonás”, agosto 19 de 1892, p. 2.
- Santibáñez, Enrique. “La ópera en el Teatro Nacional”, agosto 25 de 1892, pp. 2-3.
- Luchichí, Ignacio M. (*Mario*, Seud.). “Cuarto Concierto de la Sociedad Anónima”, agosto 26 de 1892, p. 2.
- “Los aplausos”, septiembre 8 de 1892, p. 2
- “La Sociedad Anónima de Conciertos”, septiembre 10 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, septiembre 11 de 1892, p. 2.
- Chávez, Ezequiel A. “Notas Artísticas. La música de Grieg, la de Ricardo Castro y la de Mendelssohn en el concierto del día 10”, septiembre 13 de 1892, p. 2.
- “El Concierto del sábado”, septiembre 13 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, septiembre 18 de 1892, pp. 2-3.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, septiembre 25 de 1892, p. 2.
- “Notas de ópera”, septiembre 30 de 1892, p. 2.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. “Julio M. Morales”, octubre 2 de 1892, p. 1.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, octubre 2 de 1892, p. 2.
- “La cariad y la ópera”, octubre 4 de 1892, p. 2.

- *Tell* (seud.). “El Trovador, a beneficio de los pobres”, octubre 6 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, octubre 9 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, octubre 16 de 1892, p. 2.
- “Teatros”, octubre 19, 1892, p. 2.
- “I Pagliacci. Ópera nueva de Leoncavallo”, octubre 22 de 1892, p. 1.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, octubre 23 de 1892, p. 2.
- “Algo de teatros”, octubre 28 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, octubre 30 de 1892, p. 2.
- “Notas artísticas”, noviembre 1º de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, noviembre 6 de 1892, p. 2.
- “Ópera en Cuernavaca”, noviembre 8 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, noviembre 13 de 1892, p. 2.
- “Las audiciones del Conservatorio”, noviembre 19 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, noviembre 20 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, diciembre 11 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, diciembre 18 de 1892, p. 2.
- “Teatros”, diciembre 24 de 1892, p. 2.
- “En el Hospicio de Pobres. Un concierto”, diciembre 24 de 1892, p. 2.
- Aldasoro, Gregorio (*Mab*, seud.). “Cartas de los Domingos”, diciembre 25 de 1892, p. 2.

EL PARTIDO LIBERAL

- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, enero 3 de 1892, p. 1.
- Elízaga, Lorenzo (*Orfeo*, seud.). “Revista de Teatros”, enero 3 de 1892, p. 2.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, enero 8 de 1892, pp. 1-2.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, enero 10 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, enero 14 de 1892, pp. 1-2.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, enero 17 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, enero 21 de 1892, p. 1.
- “La Patti en el ‘Metropolitan’”, *Las Novedades de Nueva York*, enero 23 de 1892, p. 2.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña crónica”, enero 24 de 1892, p. 1.

- *Paidos* (seud.). “Críticos en agraz”, enero 24 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, enero 28 de 1892, pp. 1-2.
- “Crónica Teatral”, febrero 2 de 1892, p. 2.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, febrero 4 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña crónica”, febrero 7 de 1892, p. 1.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (*Frú-Frú*, seud.). “Correo de teatros. Fra Diávolo”, febrero 9 de 1892, p. 1.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (*Frú-Frú*, seud.). “Correo de teatros. Sombras y Siluetas”, febrero 10 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, febrero 11 de 1892, p. 1.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (*Frú-Frú*, seud.). “Correo de teatros. Il Vice-Ammiraglio”, febrero 12 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, febrero 14 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, febrero 18 de 1892, p. 1.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (*Frú-Frú*, seud.). “Después del teatro. Pascua Florentina. Marina”, febrero 23 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, febrero 25 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, febrero 28 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, marzo 3 de 1892, p. 2.
- “Tamagno en el Otello. De ‘La Época’ de Madrid”, marzo 4 de 1892, p. 2.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, marzo 6 de 1892, p. 1.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (*Frú-Frú*, seud.). “El Domingo”, marzo 8 de 1892, p. 1.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (*Frú-Frú*, seud.). “En el mundo”, marzo 10 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, marzo 10 de 1892, p. 1.
- “El autor de ‘Marina’”, marzo 12 de 1892, p. 2.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, marzo 13 de 1892, p. 1.
- “En el Teatro Arbeu”, marzo 15 de 1892, p. 2.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, marzo 17 de 1892, p. 1.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (*El Duque Job*, seud.). “Literatura de tandas”, marzo 20 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, marzo 20 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, marzo 24 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, abril 7 de 1892, p. 2.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (*El Duque Job*, seud.). “Alfredo Bablot”, abril 10 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, abril 10 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, abril 14 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, abril 17 de 1892, p. 1.
- “Una ópera nueva del maestro Bretón”, abril 17 de 1892, p. 2.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, abril 21 de 1892, p. 1.

- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes, abril 23 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, abril 24 de 1892, p. 1.
- “Los alumnos del Conservatorio”, abril 29 de 1892, p. 2.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (*El Duque Job*, seud.). “Crónica teatral”, mayo 1 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, mayo 1 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, mayo 3 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, mayo 5 de 1892, pp. 1-2.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, mayo 8 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, mayo 12 de 1892, p. 1.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (*El Duque Job*, seud.). “Lo que vale el talento”, mayo 15 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, mayo 15 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes. El milagro de la virgen”, mayo 19 de 1892, p. 2.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, mayo 22 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes. Soledad”, mayo 27 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, mayo 29 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, junio 2 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, junio 5 de 1892, p. 1.
- Muro, Ángel. “La nueva ópera del maestro Bretón. El estreno de Garín”, junio 5 de 1892, p. 2.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, junio 12 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, junio 16 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, junio 19 de 1892, p. 1.
- “Crónica General. El primer Concierto clásico”, junio 19 de 1892, p. 3.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (*El Duque Job*, seud.). “El primer concierto”, junio 23 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, junio 23 de 1892, pp. 1-2.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, junio 26 de 1892, p. 1.
- “Correo de teatros”, julio 6 de 1892, p. 2.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, julio 7 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, julio 10 de 1892, p. 1.
- “Crónica General. Próximo Concierto”, julio 10 de 1892, p. 3.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, julio 14 de 1892, p. 1.
- “Crónica General. Una Fiesta. Reto Musical”, julio 20 de 1892, p. 3.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (*El Duque Job*, seud.). “Beethoven-Wagner”, julio 24 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, julio 24 de 1892, p. 1.
- “Literatura y Artes. La nueva ópera de Verdi”, julio 27 de 1892, p. 2.
- “Correo de teatros”, agosto 2 de 1892, p. 2.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, agosto 4 de 1892, p. 1.
- “Crónica teatral”, agosto 5 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, agosto 7 de 1892, p. 1.
- “Correo de teatros”, agosto 9 de 1892, p. 1.

- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, agosto 11 de 1892, p. 1.
- “Crónica General. Los conciertos de la Sociedad Anónima”, agosto 11 de 1892, p. 2.
- “Teatros”, agosto 16 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, agosto 18, 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, agosto 21 de 1892, p. 1.
- “Los aplausos en los teatros. Costumbre incivil”, septiembre 11 de 1892, p. 3.
- “En Honor del Gral. Díaz. Ópera en el Teatro Nacional”, septiembre 16 de 1892, pp. 1-2.
- “Crónica General. Zarzuela en el Principal”, septiembre 20 de 1892, p. 3.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (*El Duque Job*, seud.). “Cartas del jueves. La ópera”, septiembre 22 de 1892, p. 1.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (*El Duque Job*, seud.). “En el Tívoli y en la Ópera”, septiembre 25 de 1892, p. 1.
- “Crónica General. La crítica en el Teatro”, septiembre 28 de 1892, p. 3.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (*El Duque Job*, seud.). “Guillermo Tell”, octubre 2 de 1892, p. 1.
- “La ópera”, octubre 4 de 1892, p. 1.
- “Las fiestas de Colón. Programa”, octubre 11 de 1892, p. 2.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, noviembre 6 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, noviembre 13 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, noviembre 17 de 1892, p. 1.
- “Teatros”, noviembre 20 de 1892, p. 2.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, noviembre 27 de 1892, p. 1.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Pequeña Crónica”, diciembre 4 de 1892, pp. 1-2.
- González, Victoria (*Abeja*, seud.). “Apuntes”, diciembre 22 de 1892, p. 1.

LA PATRIA DE MÉXICO

- “El gran pianista Pachmann.”, enero 10 de 1892, pp. 2-3.
- “El Teatro Principal. ¡Eureka!”, enero 15 de 1892, p. 3.
- Iza, Luis G. “Referencias. El Requiem de Mozart”, febrero 9 de 1892, p. 2.
- “Noticias. Marta. Perfiles y Contornos”, marzo 15 de 1892, p. 3.
- “Noticias. El Teatro Principal”, marzo 17 de 1892, p. 3.
- “Noticias. Beneficio de Grossi”, marzo 20 de 1892, p. 3.
- “Alfredo Bablot”, abril 10 de 1892, p. 2.
- “Perfiles y Contornos”, abril 21 de 1892, p. 2.
- “Circo Teatro Orrín”, abril 26 de 1892, p. 3.

- “Teatro Principal”, abril 28 de 1892, p. 2.
- “La velada en honor del Sr. Juárez”, julio 20 de 1892, p. 2.
- *Cha-vez* (seud.). “En el Casino Español”, agosto 2 de 1892, pp. 1-2.
- “Violín 2o.”, agosto 16 de 1892, p. 2.
- *Cha-vez* (seud.). “Apuntes de Crónica”, agosto 17 de 1892, pp. 1-2.
- “Ópera Italiana”, agosto 24 de 1892, p. 2.
- *Cha-vez* (seud.). “Recuerdos del Teatro. Aida. Sonámbula”, septiembre 20 de 1892, pp. 1-2.
- *Cha-vez III* (seud.). “La ópera”, septiembre 24 de 1892, p. 2.
- *Cha-vez* (seud.). “Recuerdos del Teatro. Lucia de Lammermoor”, septiembre 27 de 1892, p. 2.
- *F. V.* (seud.). “El Baile de máscaras”, octubre 5 de 1892, p. 2.
- *Cha-vez III* (seud.). “La ópera”, octubre 8 de 1892, p. 2.
- *A. S. V.* (seud.). “Recuerdos del Teatro. Los Hugonotes”, octubre 29 de 1892, p. 2.
- “La ópera”, noviembre 1º de 1892, pp. 1-2.
- *Cha-vez* (seud.). “Recuerdos del Teatro. Gioconda”, noviembre 3 de 1892, p. 2.
- “En el Teatro Arbeu”, noviembre 4 de 1892, p. 2.
- “Los exámenes en el Conservatorio”, noviembre 8 de 1892, p. 3.
- *Cha-vez III* (seud.). “Beneficio de Golisciani”, noviembre 10 de 1892, p. 2.
- “Conciertos”, noviembre 18 de 1892, p. 3.
- *Cha-vez III* (seud.). “Mignon”, noviembre 22 de 1892, p. 2.
- *Cha-vez* (seud.). “Simpática Soirée”, noviembre 26 de 1892, p. 2.
- *A. S. V.* (seud.). “Recuerdos del Teatro. Miss Helyett”, diciembre 16 de 1892, pp. 2-3.
- “Precioso Matinée”, diciembre 20 de 1892, p. 2.
- “La Traviata”, diciembre 21 de 1892, p. 3.

LA PATRIA ILUSTRADA

- Silva, Agapito (*Alejandro*, seud.). “Impresiones tristes y alegres”, enero 4 de 1892, pp. 1-2.
- Silva, Agapito (*Alejandro*, seud.). “Impresiones tristes y alegres”, enero 11 de 1892, pp. 15-16.
- Silva, Agapito (*Alejandro*, seud.). “Impresiones tristes y alegres”, enero 18 de 1892, pp. 28-30.
- Silva, Agapito (*Alejandro*, seud.). “Impresiones tristes y alegres”, febrero 1 de 1892, pp. 51-52.
- Silva, Agapito (*Alejandro*, seud.). “Impresiones tristes y alegres”, febrero 8 de 1892, pp. 63-64.
- Silva, Agapito (*Alejandro*, seud.). “Impresiones tristes y alegres”, febrero 15 de 1892, pp. 75-76.

- Silva, Agapito (*Alejandro*, seud.). “Impresiones tristes y alegres”, febrero 29 de 1892, pp. 99-100.
- Gómez Vergara, Joaquín. “Conversaciones semanarias”, marzo 3 de 1892, pp. 131-132.
- Gómez Vergara, Joaquín. “Conversaciones semanarias”, abril 7 de 1892, pp. 211-212.
- Silva, Agapito (*Alejandro*, seud.). “Ecos de todas partes”, mayo 16 de 1892, pp. 230-231.
- Silva, Agapito (*Alejandro*, seud.). “Ecos de todas partes”, mayo 30 de 1892, pp. 254-255.
- Silva, Agapito (*Alejandro*, seud.). “Ecos de todas partes”, junio 6 de 1892, pp. 266-268.
- Silva, Agapito (*Alejandro*, seud.). “Ecos de todas partes”, junio 20 de 1892, pp. 290-291.
- Silva, Agapito (*Alejandro*, seud.). “Ecos de todas partes”, julio 4 de 1892, pp. 314-315.
- Silva, Agapito (*Alejandro*, seud.). “Ecos de todas partes”, julio 11 de 1892, pp. 326-327.
- Silva, Agapito (*Alejandro*, seud.). “Ecos de todas partes”, julio 25 de 1892, pp. 350-351.
- Silva, Agapito (*Alejandro*, seud.). “Ecos de todas partes”, agosto 8 de 1892, pp. 374-375.
- Gómez Vergara, Joaquín. “Conversaciones semanarias”, agosto 10 de 1892, pp. 483-484.
- Silva, Agapito (*Alejandro*, seud.). “Ecos de todas partes”, agosto 15 de 1892, pp. 386-388.
- Gómez Vergara, Joaquín. “Conversaciones semanarias”, agosto 18 de 1892, pp. 515-516.
- Silva, Agapito (*Alejandro*, seud.). “Ecos de todas partes”, agosto 22 de 1892, pp. 398-400.
- Silva, Agapito (*Alejandro*, seud.). “Ecos de todas partes”, agosto 29 de 1892, pp. 410-411.

EL SIGLO DIEZ Y NUEVE

- “Ecos Teatrales”, enero 4 de 1892, p. 2.
- “Teatros”, enero 18 de 1892, p. 2.
- *Roro*. “Ecos Teatrales”, enero 25 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (*Daniel Eyssette*, seud.). “Ecos teatrales. Cin-Ko-Ka”, enero 29 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (*Daniel Eyssette*, seud.). “Ecos teatrales”, febrero 5 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (*X.Y.Z.*, seud.). “Ecos de la Ópera. Fra-Diávolo”, febrero 8 de 1892, p. 2.

- Urbina, Luis G. (*Daniel Eysette*, seud.). “Ecos teatrales”, febrero 10 de 1892, p. 2.
- Luis G. Urbina (atrib.). “Ecos teatrales”, febrero 22 de 1892, p. 2.
- *La Época* de Madrid, “Tamagno en el Otello”, marzo 7 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z., seud.). “Ecos Teatrales”, marzo 11 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z., seud.). “Ecos Teatrales. Marta”, marzo 14 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z., seud.). “Ecos Teatrales”, marzo 16 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Ecos Teatrales”, marzo 17 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Impresiones”, marzo 19 de 1892, p. 1.
- “Rossini”, marzo 24 de 1892, p. 1.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z., seud.). “Impresiones”, marzo 26 de 1892, p. 1.
- “Rossini”, marzo 29 de 1892, p. 1.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Impresiones”, abril 9 de 1892, p. 1.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Impresiones”, abril 16 de 1892, p. 1.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Ecos Teatrales”, abril 18 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Impresiones”, abril 23 de 1892, p. 1.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Teatros”, abril 25 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (*Daniel Eysette*, seud.). “Ecos Teatrales”, abril 27 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (*Daniel Eysette*, seud.). “Impresiones”, abril 30 de 1892, p. 1.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Ecos Teatrales”, mayo 2 de 1892, p. 2.
- Díaz Dufóo, Carlos (*El Implacable*, seud.). “Ecos Teatrales”, mayo 6 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Impresiones”, mayo 14 de 1892, p. 1.
- *Contrabajo* (seud.). “Música! Música!”, mayo 16 de 1892, p. 2.
- “Teatros”, mayo 19 de 1892, p. 2.
- Peña, Ignacio A. de la (*Ignotus*, seud.). “De *Ignotus* a *Claudio Frollo*”, mayo 20 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Impresiones”, mayo 21 de 1892, p. 1.
- “Falstaff. La nueva ópera de Verdi. El libro. El músico y el hombre”, mayo 21 de 1892, p. 2.
- Díaz Dufóo, Carlos (*El Implacable*, seud.). “Ecos Teatrales”, mayo 23 de 1892, p. 2.
- Díaz Dufóo, Carlos (*El Implacable*, seud.). “Ecos Teatrales”, mayo 24 de 1892, p. 2.
- Díaz Dufóo, Carlos (*El Implacable*, seud.). “Ecos Teatrales”, mayo 25 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (*El Implacable*, seud.). “Soledad”, mayo 27 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Impresiones”, mayo 28 de 1892, p. 1.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Impresiones”, junio 4 de 1892, p. 1.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Impresiones”, junio 11 de 1892, p. 1.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Impresiones”, junio 18, 1892, p. 1.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Impresiones”, junio 25 de 1892, p. 1.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Ecos teatrales”, junio 27 de 1892, p. 2.

- “Diversiones públicas”, julio 19 de 1892, p. 3.
- “Noticias Diversas. Concierto”, julio 20 de 1892, p. 3.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Impresiones”, julio 23 de 1892, p. 1.
- “El genio y la locura”, julio 29 de 1892, pp. 1-2.
- *Raff* (seud.). “Ecos teatrales”, agosto 5 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Impresiones”, agosto 13 de 1892, p. 1.
- “Noticias Diversas. Audición de piano”, agosto 15 de 1892, p. 3.
- “Roberto Schumann”, agosto 18 de 1892, pp. 1-2.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “La Sociedad de Conciertos”, agosto 22 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Impresiones”, agosto 27 de 1892, p. 1.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Impresiones”, septiembre 3 de 1892, p. 1.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Ecos Teatrales”, septiembre 5 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (*El Implacable*, seud.). “Preludios”, septiembre 6 de 1892, p. 1.
- “Noticias Diversas. Sociedad Anónima de Conciertos”, septiembre 9 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Impresiones”, septiembre 10 de 1892, p. 1.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “En el Teatro Nacional. La función en honor del Sr. Gral. Díaz”, septiembre 15 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Ecos Teatrales”, septiembre 20 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (*Daniel Eyssette*, seud.). “Ecos Teatrales. Favorita”, septiembre 23 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Impresiones”, septiembre 24 de 1892, p. 1.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Ecos Teatrales”, septiembre 26 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Impresiones”, octubre 1 de 1892, p. 1.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Impresiones”, octubre 8 de 1892, p. 1.
- Urbina, Luis G. (*Daniel Eyssette*, seud.). “Ecos Teatrales. Cavalleria Rusticana”, octubre 11 de 1892, p. 2.
- “Las fiestas del Centenario”, octubre 12 de 1892, p. 2.
- “La velada en honor de Colón”, octubre 14 de 1892, p. 2.
- *Raff* (seud.). “Impresiones”, octubre 15 de 1892, p. 1.
- Urbina, Luis G. (*El Implacable*, seud.). “La retirada de Colón”, octubre 17 de 1892, p. 2.
- “Ecos Teatrales”, octubre 18 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Impresiones”, octubre 22 de 1892, p. 1.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Ecos Teatrales”, octubre 28 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Ecos Teatrales”, octubre 31 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Ecos Teatrales”, noviembre 3 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Ecos Teatrales”, noviembre 8 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Ecos Teatrales”, noviembre 15 de 1892, p. 2.
- “Las audiciones del Conservatorio de Música”, noviembre 21 de 1892, p. 2.
- *Raff* (seud.). “Ecos Teatrales”, noviembre 22 de 1892, p. 2.

- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Impresiones”, noviembre 26 de 1892, p. 1.
- Raff (seud.). “Ecos Teatrales”, noviembre 29 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Ecos Teatrales”, diciembre 14 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (*El Implacable*. seud.). “La Moral y la Zarzuela”, diciembre 23 de 1892, p. 2.
- Urbina, Luis G. (X.Y.Z. seud.). “Ecos Teatrales”, diciembre 27 de 1892, p. 2.

El Tiempo

- Campa, Gustavo E. “La ‘Walkiria’ de Ricardo Wagner”, *El Tiempo*, abril 12 de 1891, p. 1.
- Gustavo [ilegible]. “Para las Damas. El breviario del músico”, enero 5 de 1892, p. 1.
- “Compañía de Ópera Cómica Italiana”, enero 15 de 1892, p. 2.
- “Crónicas de la Ópera. Estrenos”, marzo 2 de 1892, p. 2.
- “El cráneo de Mozart”, marzo 3 de 1892, p. 1.
- Peña y Goñi, Antonio. “El Centenario de Rossini”, marzo 24 de 1892, p. 1.
- “En el Teatro Principal. Un crítico incipiente”, abril 29 de 1892, p. 2.
- “En el Teatro Principal. Presentación de la Señorita Virginia Fábregas”, mayo 3 de 1892, p. 2.
- “Una Velada Musical en Puebla”, mayo 4 de 1892, p. 2.
- “En el Teatro Arbeu. Los Rantzau”, mayo 4 de 1892, p. 2.
- “Velada literaria y musical”, mayo 10 de 1892, p. 2.
- Hermosa, Antonio. “Algunas palabras sobre el Conservatorio Nacional de Música”, mayo 12 de 1892, p. 2.
- “Falstaff”, mayo 14 de 1892, p. 1.
- “En el Teatro Arbeu”, mayo 19 de 1892, p. 2.
- “La conmemoración Rossiniana en la Scala”, mayo 28 de 1892, p. 1.
- “Conciertos en el Teatro Nacional”, junio 15 de 1892, p. 2.
- “En el Teatro Nacional. Interpretación del concierto para piano op. 16 de E. Grieg”, junio 22 de 1892, p. 2.
- “Notas Breves. Buena música”, julio 12 de 1892, p. 2.
- “Una maravilla musical”, julio 14 de 1892, p. 2.
- “Para las Damas. La modestia y el teatro”, julio 19 de 1892, p. 1.
- “Concierto instrumental en la Alameda”, julio 19 de 1892, p. 2.
- “El concierto del miércoles” julio 22 de 1892, p. 2.
- “Para las Damas. Boabdil el último rey moro”, julio 23 de 1892, p. 1.
- “Notas Breves. La Patti”, agosto 4 de 1892, p. 2.
- “En el Teatro Nacional. Primera audición de piano del Sr. Jonás”, agosto 9 de 1892, p. 2.
- “Notas sobre el concierto del sábado. El pianista Sr. Jonás”, agosto 11 de 1892, p. 2.
- “3er concierto en el Gran Teatro Nacional”, agosto 12 de 1892, p. 2.
- “En el Teatro Nacional. El Concierto del viernes”, agosto 17 de 1892, p. 2.

- “En el Gran Teatro Nacional. Segunda audición por el pianista Jonás”, agosto 18 de 1892, p. 2.
- “Notas Breves. Los conciertos”, agosto 20 de 1892, p. 2.
- “El Concierto vespertino del domingo”, agosto 23 de 1892, p. 2.
- “Último concierto de D. Alberto Jonás”, agosto 24 de 1892, p. 2.
- “El Último concierto de D. Alberto Jonás”, agosto 26 de 1892, p. 2.
- “Una nueva ópera”, septiembre 4 de 1892, p. 2.
- “Gacetilla. Compañía de Zarzuela”, septiembre 6 de 1892, p. 3.
- “En el Gran Teatro Nacional. El último concierto”, septiembre 15 de 1892, p. 2.
- *Alter* (seud.). “En el Gran Teatro Nacional. La función del miércoles”, septiembre 18 de 1892, p. 2.
- *Alter* (seud.). “Crónicas de la ópera. Aída y Sonámbula”, septiembre 21 de 1892, p. 2
- *Alter* (seud.). “Crónicas de la ópera. Trovador”, septiembre 23 de 1892, p. 2.
- “Pseudo-críticos” septiembre 27 de 1892, p. 1.
- “Críticas de la ópera”, septiembre 28 de 1892, p. 2.
- “Crónicas de la ópera. Guillermo Tell”, octubre 1º de 1892, p. 2.
- “Verdi”, octubre 4 de 1892, p. 1.
- “Crónicas de la ópera”, octubre 4 de 1892, p. 2.
- *Zil* (seud.). “Ópera mexicana. Cristóbal Colón”, octubre 5 de 1892, p. 1.
- “Crónicas de la ópera”, octubre 7 de 1892, p. 2.
- “Colón en Santo Domingo”, octubre 11 de 1892, p. 2.
- “Crónica de las fiestas del Centenario de Colón en México. En la ópera”, octubre 14 de 1892, p. 2.
- “Colón en Santo Domingo”, octubre 15 de 1892, p. 2.
- “La ópera Colón en Sto. Domingo”, octubre 16 de 1892, p. 2.
- “Crónica”, octubre 23 de 1892, pp. 1-2.
- “Crónica”, noviembre 13 de 1892, p. 2.
- “Gacetilla. El Conservatorio”, noviembre 13 de 1892, p. 2.
- “Audiciones en el Conservatorio de Música”, noviembre 18 de 1892, p. 2.
- “Segunda audición en el Conservatorio de Música”, noviembre 19 de 1892, p. 2.
- “Nueva ópera”, noviembre 20 de 1892, p. 1.
- “Tercera audición en el Conservatorio de Música”, noviembre 20 de 1892, p. 2.
- “La Patti en su castillo”, noviembre 27 de 1892, p. 2.
- “La nueva ópera de Verdi”, diciembre 2 de 1892, p. 1.
- “Concierto en el Conservatorio de Música”, diciembre 6 de 1892, p. 2.
- “Crónica”, diciembre 18 de 1892, p. 1.
- “Nueva ópera de Saint-Saëns”, diciembre 26 de 1892, p. 1.
- “La Banda Mexicana en Madrid”, diciembre 30 de 1892, p. 2.

El Tiempo Ilustrado

- Agüeros de la Portilla, Agustín (*Jano*, seud.). “Crónica”, enero 3 de 1892, pp. 1-2.
- D. Andrés. “Recuerdos de Ricardo Wagner”, enero 10 de 1892, p. 8.
- Agüeros de la Portilla, Agustín (*Jano*, seud.). “Crónica”, enero 17 de 1892, pp. 1-2.
- Agüeros de la Portilla, Agustín (*Jano*, seud.). “Crónica”, enero 24 de 1892, pp. 1-2.
- Agüeros de la Portilla, Agustín (*Jano*, seud.). “Crónica”, enero 31 de 1892, pp. 1-2.
- Agüeros de la Portilla, Agustín (*Jano*, seud.). “Crónica”, febrero 7 de 1892, pp. 1-2.
- Agüeros de la Portilla, Agustín (*Jano*, seud.). “Crónica”, febrero 14 de 1892, p. 2.
- Agüeros de la Portilla, Agustín (*Jano*, seud.). “Crónica”, febrero 21 de 1892, p. 2.
- Agüeros de la Portilla, Agustín (*Jano*, seud.). “Crónica”, febrero 28 de 1892, p. 2.
- Agüeros de la Portilla, Agustín (*Jano*, seud.). “Crónica”, marzo 6 de 1892, p. 2.
- Agüeros de la Portilla, Agustín (*Jano*, seud.). “Crónica”, marzo 19 de 1892, p. 2.
- Agüeros de la Portilla, Agustín (*Jano*, seud.). “Crónica”, abril 3 de 1892, p. 2.
- H. (seud.). “Nuestros Grabados. Carlota Botte”, abril 10 de 1892, p. 4.
- Agüeros de la Portilla, Agustín (*Jano*, seud.). “Crónica”, abril 24 de 1892, pp. 3-4.
- Agüeros de la Portilla, Agustín (*Jano*, seud.). “Crónica”, mayo 1 de 1892, p. 2.
- Agüeros de la Portilla, Agustín (*Jano*, seud.). “Crónica”, mayo 8 de 1892, pp. 2-3.
- Agüeros de la Portilla, Agustín (*Jano*, seud.). “Crónica”, mayo 15 de 1892, pp. 2-3.
- Agüeros de la Portilla, Agustín (*Jano*, seud.). “Crónica. Noticias de la Ópera Italiana”, mayo 29 de 1892, p. 3.
- Agüeros de la Portilla, Agustín (*Jano*, seud.). “Crónica”, junio 5 de 1892, p. 2.
- Agüeros de la Portilla, Agustín (*Jano*, seud.). “Crónica”, junio 12 de 1892, p. 2.
- Agüeros de la Portilla, Agustín (*Jano*, seud.). “Crónica”, julio 3 de 1892, p. 2.
- Agüeros de la Portilla, Agustín (*Jano*, seud.). “Crónica”, julio 10 de 1892, p. 2.

- Agüeros de la Portilla, Agustín (*Jano*, seud.). “Crónica”, julio 17 de 1892, pp. 2-3.
- Agüeros de la Portilla, Agustín (*Jano*, seud.). “Crónica”, julio 24 de 1892, pp. 2-3.
- Agüeros de la Portilla, Agustín (*Jano*, seud.). “Crónica”, julio 31 de 1892, pp. 2-3.

EL UNIVERSAL

- *Un alemán*, (seud.). “La ópera inglesa. Un crítico”, abril 22 de 1891, pp. 1 y 4.
- Castro, Ricardo. “Una obra de Wagner en el Nacional”, abril 23 de 1891, pp. 1 y 4.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónicas semanales”, enero 3 de 1892, p. 2.
- “Conciertos de Pachman”, enero 5 de 1892, p. 1.
- Luchichí, Ignacio M. (atrib.). “Correo de teatros. Público Incansable. Zarzuelas en cartel. Artista que degenera. Galanteos en Venecia. Estreno”, enero 5 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (atrib.). “Correo de teatros. Estreno en el Arbeu. El Sr. Duque. La obra. Desempeño de ella”, enero 7 de 1892, p. 1.
- “Gacetilla. Ópera Italiana”, enero 8 de 1892, p. 3.
- “La opereta italiana”, enero 9 de 1892, p. 1.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica semanal”, enero 10 de 1892, p. 2.
- “El Rey que Rabió”, enero 18 de 1892, p. 1.
- “Un pianista notable. Don Fermín Toledo. Su próxima llegada”, enero 18 de enero de 1892, p. 1.
- “Nueva pieza teatral. Revista de Guante Blanco”, enero 20 de 1892, p. 1.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica semanal”, enero 24 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (atrib.). “Correo de Teatros. Estrenos. El Cura de Jalatlaco. El mismo Demonio”, enero 26 de 1892, p. 2.
- “Estreno de la ópera bufa Cin-Ko-Ka”, enero 30 de 1892, p. 2.
- “La Ópera Bufa. Il Babbeo en el Teatro Nacional”, febrero 1 de 1892, p. 1.
- “Correo de teatros. Últimas obras”, febrero 2 de 1892, p. 1.
- “Correo de teatros. La ópera bufa”, febrero 4 de 1892, p. 1.
- “Una nueva obra de Strauss”, febrero 4 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica semanal”, febrero 7 de 1892, p. 1.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Ecos de sociedad. En la casa de un artista”, febrero 9 de 1892, p. 1.
- “Correo de teatros. La opereta italiana”, febrero 9 de 1892, p. 2.

- Luchichí, Ignacio M. ((*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica semanal. Teatros”, febrero 21 de 1892, p. 1.
- Luchichí, Ignacio M. (*Alter Ego*, seud.). “Correo de teatros. Marina. Estreno de Perfiles y Contornos”, febrero 23 de 1892, p. 1.
- Tablada, José Juan. “El Teatro. Su decadencia. Vejece artísticas”, febrero 26 de 1892, p. 2.
- “En la Normal. Marcela o a cuál de los tres. Concierto” febrero 27 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Alter Ego*, seud.). “Correo de teatros”, febrero 28 de 1892, p. 4.
- *Melo Díaz* (seud.). “Correo de teatros. Contornos”, marzo 4 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica semanal. Teatros”, marzo 6 de 1892, p. 1.
- *Melo Díaz* (seud.). “Correo de teatros. La montaña rusa. Fatinitza. Un viaje en África”, marzo 9 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de teatros”, marzo 12 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal”, marzo 13 de 1892, p. 1.
- A.B.C. (seud.). “Correo de teatros. La opereta italiana”, marzo 16 de 1892, p. 2.
- “En el Circo Orrín. Simplezas”, marzo 17 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de teatros. Dos beneficios. En el Teatro Nacional. En el Circo” marzo 19 de 1892, p. 2.
- “Correo de Teatros”, marzo 20 de 1892, p. 2.
- “Una aventura de Rossini. La fatuidad de compositor”, marzo 24 de 1892, p. 1.
- “Atrocidades en el Circo Orrín”, marzo 29 de 1892, p. 2.
- “Para las Damas y Caballeros. Crónica Parisiense. Una semana musical”, abril 3 de 1892, p. 1.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal”, abril 3 de 1892, p. 2.
- *Melo Díaz* (seud.). “Correo de teatros. Estreno en el Principal. Se aguló la fiesta”, martes 5 de abril de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal”, abril 17 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Alter Ego*, seud.). “Correo de Teatros”, abril 21 de 1892, p. 2.
- Portilla, Edmundo de la (*Zig-Zag*, seud.). “El honor de España y una zarzuela. Al Correo Español”, abril 23, 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal”, abril 24 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Alter Ego*, seud.). “Correo de Teatros. En el Principal”, abril 27 de 1892, p. 2.

- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal”, mayo 1º de 1892, p. 2.
- “Sociedad Filarmónica. Conciertos. Seis audiciones en el Teatro Nacional...”, mayo 4 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal”, mayo 8 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. Debut...”, mayo 12 de 1892, p. 4.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Noticias teatrales”, mayo 14 de 1892, p. 4.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal”, mayo 15 de 1892, p. 2.
- “Correo de Teatros. Compañía Burón”, mayo 15 de 1892, p. 4.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. En El Principal. Inocencia”, mayo 19 de 1892, p. 4.
- “La Patti. Su verdadera nacionalidad. Su vida artística”, mayo 21 de 1892, p. 1.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal”, mayo 22 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. Estreno...”, mayo 24 de 1892, p. 4.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “En el Circo Orrín. El Milagro de la Virgen...”, mayo 25 de 1892, p. 4.
- “Correo de Teatros. La Compañía López Ochoa”, mayo 26 de 1892, p. 4.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. Estreno. Beneficio de Valero...”, mayo 27 de 1892, p. 2.
- “Falstaff. La nueva ópera de Verdi...”, mayo 29 de 1892, p. 1.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal”, mayo 29 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. En Arbeu”, mayo 31 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal. Colores en movimiento”, junio 5 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “En el Conservatorio. Velada Fúnebre en honor de Bablot”, junio 8 de 1892, p. 2.
- “Notas artísticas. Los conciertos del Teatro Nacional”, junio 11 de 1892, p. 4.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal. Música Clásica”, junio 12 de 1892, p. 2.
- “La resurrección del ‘Rey que rabió’ en el Circo Orrin”, junio 14 de 1892, p. 4.
- Chávez, Ezequiel A. “Notas artísticas. El próximo concierto del Teatro Nacional”, junio 16 de 1892, p. 4.
- “El primer Concierto en el Teatro Nacional. Los maestros clásicos. Sus obras”, junio 18 de 1892, p. 4.

- “Artistas mexicanos. Sus adelantos. La música moderna”, junio 19 de 1892, p. 6.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. Gran Concierto”, junio 19 de 1892, p. 6.
- Flores, Manuel (*Placable*, seud.). “La Sociedad Anónimo de Conciertos. Su primer festival”, junio 21 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros”, junio 25 de 1892, p. 4.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica semanal”, junio 26 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Noticias teatrales”, junio 29 de 1892, p. 4.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. En el Principal”, julio 1º de 1892, p. 4.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (*El Duque Job*, seud.). “Reyes Spíndola cumple cuatro años”, julio 5 de 1892, p. 4.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. En el Principal”, julio 5 de 1892, p. 4.
- “Notas discordantes”, julio 6 de 1892, p. 4.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. Debut de Jordán”, julio 9 de 1892, p. 4.
- “El segundo concierto”, julio 10 de 1892, p. 3.
- “Sra. Antonia Ochoa de Miranda”, julio 10 de 1892, p. 5.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo del Circo. Estreno de Puebla”, julio 12 de 1892, p. 3.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. En el Principal. Los Bombones”, julio 14 de 1892, p. 4.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal. Teatros”, julio 17 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal. Variaciones sobre Jonás”, julio 24 de 1892, p. 2.
- “Audición musical. Un discípulo de Rubinstein. El pianista Jonás”, julio 30 de 1892, p. 4.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “En el Casino español. Concierto y baile”, agosto 2 de 1892, p. 4.
- “Un Ballo in Maschera. Primer ensayo general”, agosto 4 de 1892, p. 4.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal”, agosto 7 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. El beneficio de Roig”, agosto 7 de 1892, p. 3.
- “Soiree musical. El primer concierto de Jonás”, agosto 9 de 1892, p. 4.
- “Prensa de la mañana. El concierto de la Sociedad Anónima”, agosto 13 de 1892, p. 4.
- Flores, Manuel. “Álbum de viaje. Hojas Sueltas. El Teatro de la ópera”, agosto 14 de 1892, p. 3.

- “El último concierto. La Sociedad Anónima”, agosto 14 de 1892, p. 5.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. En el Principal. La nueva zarzuela”, agosto 16 de 1892, p. 4.
- Flores, Manuel (*Placable* seud.). “Tercer Concierto de la Sociedad Anónima”, agosto 17 de 1892, p. 2.
- “Correo de Teatros. Temporada de silbas”, agosto 17 de 1892, p. 4.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. La zarzuela del Circo”, agosto 18 de 1892, p. 4.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. En el Circo. Desempeño de Marina”, agosto 23 de 1892, p. 2.
- *Black-Knight* (seud.). “La música y la fisiología”, agosto 25 de 1892, p. 2.
- “La Compañía de ópera. Sus principales cantantes. Libia Drog”, agosto 30 de 1892, p. 2.
- Alcalá, José. “Nuestro grabado de música. El Tártaro”, partitura, septiembre 3 de 1892, p. 3.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de teatros. La nueva compañía del Principal”, septiembre 8 de 1892, p. 3.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “En el Circo Orrín. Montserrat. El Milagro de la Virgen”, septiembre 9 de 1892, p. 2.
- “El cuarto concierto en el Teatro Nacional”, septiembre 9 de 1892, p. 3.
- “Compositores notables. Francisco Riga. Notas de interés”, septiembre 11 de 1892, p. 1.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal”, septiembre 11 de 1892, p. 3.
- Flores, Manuel. “Álbum de viaje. Hojas Sueltas. Excélsior” (partitura), septiembre 11 de 1892, p. 3.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de teatros. En el Principal. La Mascota”, septiembre 13 de 1892, p. 3.
- “El cuarto concierto de la Sociedad Anónima”, septiembre 13 de 1892, p. 3.
- “La Srita. Asunción Sauri”, septiembre 14 de 1892, p. 3.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal”, septiembre 18 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de teatros. La ópera italiana, Sonámbula de Bellini”, septiembre 20 de 1892, p. 3.
- Flores, Manuel (*Placable*, seud.). “La temporada de ópera. Aída. Deficiencias de la orquesta”, septiembre 21 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de teatros. La ópera italiana” septiembre 22 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de teatros. Favorita”, septiembre 24 de 1892, p. 3.
- Flores, Manuel. “Álbum de viaje. Hojas Sueltas. La ópera”, septiembre 25 de 1892, p. 3.
- Flores, Manuel (*Placable*, seud.). “La compañía de ópera Sieni. Los artistas”, septiembre 27 de 1892, p. 2.

- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de teatros. La ópera italiana. Trovador. Lucia. El Principal, Rey que rabió”, septiembre 27 de 1892, p. 3.
- “Correo de teatros. Guillermo Tell”, septiembre 30 de 1892, p. 3.
- Luchichí, Ignacio M. (*C. F.*, seud.). “Correo de Teatros. En el circo...”, octubre 2 de 1892, p. 2.
- Alcalá, J. “Mazurka”, (partitura), octubre 2 de 1892, p. 4.
- Flores, Manuel (*Placable*, seud.). “La Compañía de Ópera Sieni. El repertorio”, octubre 4 de 1892, p. 2.
- “La ópera. Fausto”, octubre 4 de 1892, p. 3.
- “La función de ópera en favor de los pobres”, octubre 5 de 1892, p. 3.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. Fiesta de caridad”, octubre 6 de 1892, p. 3.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. Función de aficionados”, octubre 7 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*C. F.*, seud.). “La ópera italiana. Hernani”, octubre 8 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal”, octubre 9 de 1892, p. 3.
- Luchichí, Ignacio M. (*C. F.*, seud.). “Correo de Teatros. En la ópera. Cavalleria Rusticana”, octubre 11 de 1892, p. 3.
- “Pietro Mascagni”, octubre 12 de 1892, p. 3.
- “Julio Morales”, octubre 12 de 1892, p. 3.
- “El IV Centenario de Colón. Su celebración en la Capital”, octubre 14 de 1892, p. 1.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. La ópera italiana”, octubre 14 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal”, octubre 16 de 1892, p. 3.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. Estreno en el Circo Orrín”, octubre 18 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “De oro y azul. Epístola breve”, octubre 19 de 1892, p. 3.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. En la ópera. Un baile de Máscaras”, octubre 20 de 1892, p. 3.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. En Arbeu”, octubre 21 de 1892, p. 3.
- “Teatros y artistas de Europa. Vogel-Verdi y su nueva ópera...”, octubre 26 de 1892, p. 1.
- Flores, Manucel (*Placable*, seud.). “La ópera. Cavalleria Rusticana”, octubre 26 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. En la ópera. Fausto...”, octubre 27 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. En la ópera. Hugonotes...”, octubre 29 de 1892, p. 2.

- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal”, octubre 30 de 1892, p. 3.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “De oro y azul. Noches alegres. En la ópera”, noviembre 1º de 1892, p. 3.
- Flores, Manuel (*Placable*, seud.). “La temporada de ópera. Los Hugonotes”, noviembre 2 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal”, noviembre 6 de 1892, p. 3.
- Luchichí, Ignacio M. (atrib.). “Correo de Teatros. En la ópera. Beneficio de Golisciani...”, noviembre 10 de 1892, p. 2.
- “En la ópera de Colón”, noviembre 11 de 1892, p. 1.
- Flores, Manuel (*Placable*, seud.). “La ópera Mefistófeles de Arrigo Boito”, noviembre 11 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal”, noviembre 13 de 1892, p. 3.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. Beneficio de Libia Drog...”, noviembre 15 de 1892, p. 2.
- Flores, Manuel (*Placable*, seud.). “La ópera Otello de Verdi”, noviembre 17 de 1892, p. 2.
- “Ecos Teatrales”, noviembre 18 de 1892, p. 3.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal”, noviembre 20 de 1892, p. 3.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Algo del domingo. Mignon y el Rey-Reina”, noviembre 22 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal”, noviembre 27 de 1892, p. 3.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. Estreno en Arbeu...”, noviembre 29 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “¡Oh, la opereta!, diciembre 1º de 1892, p. 3.
- “La Patti y su teatro”, diciembre 3 de 1892, p. 1.
- Luchichí, Ignacio M. (atrib.). “Correo de Teatros. En Hidalgo”, diciembre 3 de 1892, p. 2.
- “La orquesta de señoritas”, diciembre 4 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal”, diciembre 4 de 1892, p. 3.
- “Muerte de un célebre compositor. M. Herver”, diciembre 4 de 1892, p. 4.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal”, diciembre 11 de 1892, p. 3.
- Villanueva, Felipe. “Un sueño después del baile. Trozo de Salón en forma de danza” (partitura), diciembre 11 de 1892, p. 4.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. Estreno en Arbeu. Miss Helyett, opereta..”, diciembre 15 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Crónica Semanal”, diciembre 18 de 1892, p. 3.

- Alcalá, J. “Alegría. Danza” (partitura), diciembre 18 de 1892, p. 4.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. Kikirikí, zarzuela en un acto”, diciembre 23 de 1892, p. 2.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. Estreno en Arbeu...”, diciembre 28 de 1892, p. 3.
- Luchichí, Ignacio M. (*Claudio Frollo*, seud.). “Correo de Teatros. Estreno en el Principal...”, diciembre 29 de 1892, p. 3.
- “En el Teatro Hidalgo. Beneficio de Montoya. El Otelo de Retes”, diciembre 30 de 1892, p. 2.

LA VOZ DE MÉXICO

- “Miscelánea. Compañía de opereta italiana”, enero 9 de 1892, p. 3.
- “Poliantea Semanal”, enero 17 de 1892, p. 1.
- “Miscelánea. El cura de Jalatlaco”, enero 28 de 1892, p. 2.
- “Poliantea Semanal”, enero 24 de 1892, p. 1.
- “Cin-Ko-Ka”, enero 30 de 1892, p. 2.
- “Poliantea Semanal” enero 31 de 1892, p. 1.
- “Poliantea Semanal”, diciembre 18 de 1892, p. 1.

ANEXO 1

OBRAS ESTRENADAS EN EL PRIMER TRIMESTRE DE 1892

NOMBRE	AUTOR	REPRESENTACIÓN
EL SEÑOR DUQUE	Música: José Austri Letra: Juan Ramón de la Portilla y Augusto Monteleone	Teatro Arbeu Martes 5 de enero, 1892.
LA REVISTA DE GUANTE BLANCO	Música: José Austri Letra: Juan A. Mateos	Teatro Principal Domingo 17 de enero, 1892.
EL CURA DE JALATLACO	Música: José Austri Letra: Vicente A. Galicia	Teatro Principal Sábado 23 de enero, 1892.
CIN-KO-KA	Música: M. C. Sommers Letra: Gustavo Fele	Teatro Nacional Jueves 28 de enero, 1892
IL BABBEO É L'INTRIGANTE	Música: Sarre	Teatro Nacional Sábado 30 de enero, 1892
LA MASCOTA	Música: Edmond Audran	Teatro Nacional Martes 2 de febrero, 1892
IL VICE AMMIRAGLIO	Música: Carl Millöcker	Teatro Nacional Jueves 4 febrero, 1892
DONNA JUANITA	Música: Franz von Suppé	Teatro Nacional Viernes 5 de febrero, 1892
SOMBRAS Y SILUETAS	Música: Francisco Javier Osorno Letra: Juan Ramón de la Portilla y Augusto Monteleone	Teatro Arbeu Sábado 6 de febrero, 1892
FRA DIÁVOLO	Música: Daniel François Auber Letra: Eugène Scribe	Teatro Nacional Sábado 6 de febrero, 1892

Compañía Solórzano (Teatro Arbeu), Compañía Labrada (Teatro Principal) y
Compañía Franceschini (Teatro Nacional).

NOMBRE	AUTOR	REPRESENTACIÓN
PASCUA FLORENTINA	Música: Alphons Czibulka	Teatro Nacional Domingo 14 de febrero, 1892
FATINITZA	Música: Franz von Suppé	Teatro Nacional Jueves 18 de febrero, 1892
PERFILES Y CONTORNOS	Música: José Austri Letra: Vicente A. Galicia y José Vigil y Robles.	Teatro Principal Sábado 20 de febrero, 1892.
MARINA	Música: Emilio Arrieta Letra: Francisco Camprodón	Teatro Nacional Jueves 25 de febrero, 1892
LA LEYENDA DEL MONJE	Música. Ruperto Chapí	Teatro Nacional Sábado 27 de febrero, 1892.
LA MONTAÑA RUSA	Música: José Austri Letra: José Vigil y Robles	Teatro Principal Sábado 5 de marzo, 1892.
UN VIAJE POR ÁFRICA	Música: Franz von Suppé	Teatro Nacional Domingo 5 de marzo, 1892.
EL CAPITÁN FRACASA	Letra: Scarron	Teatro Nacional Martes 8 de marzo, 1892.
EN BUSCA DE LA FELICIDAD	Música y Letra: Franz von Suppé	Teatro Nacional Jueves 10 de marzo, 1892
MARTHA	Música: Friedrich von Flotow	Teatro Nacional Domingo 13 de marzo, 1892
DON CHISCIOTTE DE LA MANCHA	Música: Wilhelm Kiecl	Teatro Nacional Sábado 19 de marzo, 1892.

Compañía Solórzano (Teatro Arbeu), Compañía Labrada (Teatro Principal) y
Compañía Franceschini (Teatro Nacional).

ANEXO 2
BREVE NOTA SOBRE ALGUNOS SOLISTAS DE LA
SOCIEDAD ANÓNIMA DE CONCIERTOS.¹

Alberto Amaya.

Destacado violinista mexicano. Gracias a su función como *concertino* en la Orquesta del Conservatorio de Música, colaboró en todos los ámbitos de la vida musical de su época. En 1890 trabajó en la Orquesta de Zarzuela de la Compañía de Isidoro Pastor. En 1892 fue como solista, con poco éxito, de la Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos. A partir de 1892, se encuentra como violinista principal de la Orquesta de la Compañía de Ópera de Napoleón Sieni; de la Compañía de Ópera Tubau y de la Empresa dramática Macedo hermanos, entre otras.

De forma simultánea, participó en conciertos de cámara. Destaca en este aspecto, el estreno que efectuó de repertorio francés en el Teatro Nacional como parte de un cuarteto de cuerdas en el “Gran Concierto de Música de Cámara” en 1891. A partir de 1899 tocó con el cuarteto Jordá que integraban el violonchelista Wenceslao Villalpando y los catalanes, Luis G. Jordá y Pantaleón Arzós. En 1908 trabajó como parte de Sexteto Amaya-Mayagoitia y amenizó los intermedios del recién inaugurado Teatro Virginia Fábregas. La agrupación estaba integrada con el violinista Porfirio Rocha, el violonchelista Rafael Galindo, el organista Ignacio Montiel, el contrabajista Clemente Morales y el pianista Luis Mayagoitia.

Ángela Aranda.

Contralto originaria de Jalisco, alumna del cantante Quintil Leoni. La primera referencia que hay de ella es como solista en el función inaugural de la Sociedad Anónima de Conciertos en junio de 1892. Posteriormente, colaboró en el mismo ciclo cantando en el concierto a beneficio en el mes de agosto de 1892. Según las crónicas de la primera presentación en el Teatro Nacional, Aranda era una aficionada; pero poseía una voz de rica extensión y notable afinación. Modesta, simpática y en extremo tímida. En 1893, cantó arias de Meyerbeer y A. Thomas en el segundo concierto de la “Asociación de Conciertos de Orquesta” en el Teatro Nacional.

En 1894 realizó estudios de perfeccionamiento vocal en Europa con Isabel Galletti. El 8 de septiembre de ese mismo año antes de partir programó un recital con la orquesta del Conservatorio, pero fue cancelado en dos ocasiones por la imposibilidad de reunir al ensamble para ensayar.

¹ La información que se presenta en este anexo está extraída de la *Reseña Histórica del Teatro en México* de Olavarría.

Beatriz Franco.

Soprano mexicana. Hija del crítico teatral José Rafael Franco (*Nelusko*, seud.). Las facultades musicales de Beatriz Franco fueron reconocidas ampliamente en el ámbito del salón doméstico. A temprana edad debutó con el estreno de la obra *Les larmes* de Ricardo Castro en la temporada de la Sociedad Anónima de Conciertos de 1892. Unos años después, en 1896, cantó el papel de Azucena de *El Trovador* como parte de la Compañía de Ópera Popular Mexicana que dirigía Manuel Sánchez Lara. En esta representación se reconoció su bien timbrada y educada voz; además de tener una presencia agradable y simpática.

En 1897 entró a la Compañía Del Conte en sustitución de la cantante Drog; en esa ocasión se mencionó que su presencia y su voz eran bellas, que tenía vocación pero en pasajes musicales vacilaba y declamaba con mucha dificultad. Y en efecto, se puede localizar su participación en múltiples temporadas de ópera italiana y zarzuela con repertorio como *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, *Las Hijas de Eva* de Gaztambide, *Bohemia* de Puccini, *Carmen* de Bizet, entre otras. En 1905, participó en la representación del *Stabat Mater* de Rossini como parte de la presentación organizada por el “Orfeón Ángela Peralta” en el Teatro Arbeu.

El 23 de junio de 1906, Beatriz Franco se suicidó tomando una dosis alta de cianuro de mercurio. El motivo fue una infortunada pasión amorosa. La Compañía de ópera italiana de Lambardi le ofreció una función de honor en el Teatro Orrín.

Luisa Larraza.

Soprano considerada aficionada, aunque su actividad en los escenarios melodramáticos fue constante en la última década del siglo XIX. Una posible razón de esta valoración es que sus colaboraciones destacan más por sus facultades y talento que por el cultivo de una técnica académica. En agosto de 1889, participó en la primera audición de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio con Carlos J. Meneses y en 1892, con la Sociedad Anónima de Conciertos. En noviembre de 1892 cantó el papel principal de la ópera *Aída* en el concierto a beneficio del director artístico Enrico Golisciani.

En enero de 1894, Luisa Larraza organizó una función extraordinaria a favor de las víctimas de una explosión con dinamita en un vapor que viajaba por Santander. El espectáculo incluyó múltiples obras y colaboradores que fueron aplaudidos con entusiasmo en el Gran Teatro Nacional. Un año después, participó, también como aficionada, en la función de *Los Hugonotes*, con la compañía de los hermanos Arcaraz. Las últimas referencias que se registran de ella son de 1896. El 14 de marzo amenizó el concierto que el pianista español Vicente Mañas ofreció para la Colonia Española en el Conservatorio Nacional y en noviembre, se registra como soprano dramática de la Compañía de Ópera Popular Mexicana que dirigía Manuel Sánchez Lara.

Asunción Sauri.

Violinista mexicana nacida c. 1871 en Mérida, Yucatán. Poseedora de un oído exquisito, inició su formación a la edad de trece años. En el Conservatorio de Música de la Ciudad de México tomó clases con el violinista y director orquestal José Rivas. Debutó como solista con la Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos en 1892. En 1893 se sumó al nuevo proyecto de conciertos a cargo del maestro Carlos J. Meneses e interpretó la *Polonesa de Concierto* Op. 4 para violín de Henri Wieniawski (1835-1880).

Sra. de Sribier.

Las pocas referencias que hay de ella mencionan que era una contralto mexicana de voz fresca y potente; poseedora de un registro agudo que fue elogiado por su gran extensión.

Soledad Unda de Gómez.

Originaria de la ciudad de Puebla, nació c. 1860. Cantante de amplia trayectoria. En 1874, a la edad de catorce años, formaba parte —como cantante y directora— de la Compañía Infantil de Zarzuela que trabajaba en el Teatro Nacional. En 1892, colaboró en la función inaugural de la Sociedad Anónima de Conciertos bajo la dirección de Carlos J. Meneses.

Leonardo Uribe.

Tenor mexicano, alumno del Conservatorio de Música. Debutó en los escenarios en la primera temporada de la Sociedad Anónima de Conciertos en 1892. Para 1894, formaba parte de la Compañía de Arcaraz. Su colaboración resultó en constantes fracasos, las reseñas de la época hablan de una voz natural aguda que no tardaba en mostrar cansancio y desafinar.

Jesús Ignacio Villalpando.

Tenor de timbre agradable que fue criticado por su bajo volumen. En marzo de 1896 canto acompañado por el pianista español Vicente Mañas en el Conservatorio Nacional de Música.

Wenceslao Villalpando.

Violonchelista mexicano alumno del Conservatorio de Música; fue reconocido como un importante prospecto por sus habilidades técnicas y buen fraseo musical. En septiembre de 1889 participó en la Sociedad de Conciertos del Conservatorio. Como profesor del Conservatorio colaboró en el “Gran Concierto de Música de Cámara” junto con el pianista Carlos J. Meneses y los violinistas José Rivas y Alberto Amaya. En 1892 debutó como solista en la primera

temporada de la Sociedad Anónima de Conciertos. De forma regular trabajó en la Orquesta de la Compañía Sieni, la Orquesta del Conservatorio.

Por otra parte, se encuentran registros constantes de su participación en ensambles de cámara, por ejemplo: en julio de 1895, estrenó obras de Mendelsohn como parte del cuarteto de Arturo Aguirre, Pedro Valdés y Apolonio Arias en el Teatro del Conservatorio; en 1896, estrenó obras del crítico y violoncellista Eduardo Gabrielli en las instalaciones de la empresa H. Nagel y Sucesores; y para 1899, junto con los Luis G. Jordá, Pantaleón Arzoz y Alberto Amaya, conformó un cuarteto artístico que se presentó en diversos escenarios de la ciudad de México.

ANEXO 3

PRINCIPALES CRÍTICOS Y CRONISTAS ACTIVOS EN LA CIUDAD DE MÉXICO
EN 1892 Y BREVE NOTA BIOGRÁFICA DE CRÍTICOS DESTACADOS

PUBLICACIÓN	NOMBRE	SEUDÓNIMO (S)
<i>El Correo Español</i>	Félix Alcérreca	<i>Orlando Kador</i>
	Eduardo Braña	
	Lorenzo Elízaga	<i>Clarinete</i>
	Lorenzo Miranda	
	Manuel Reina	
	Luis Utrera	
		<i>El apuntador</i>
		<i>El de antes</i>
		<i>Cáustico</i>
		<i>Elvino</i>
		<i>Loartes</i>
		<i>Lohengrin</i>
		<i>Magerit</i>
		<i>Mefistófeles</i>
		<i>Oro Pimienta</i>
		<i>Paul Rivier</i>
		<i>Pelayo</i>
	<i>Turuturu</i>	
	<i>Un suscriptor</i>	
	<i>Zil</i>	
<i>El Diario del Hogar</i>	Inocencio Arriola	<i>Picos Pardos</i>
	Eduardo Gabrielli	<i>Violín 2º</i>
	Aurelio G. Garay	<i>Bocaccio</i> <i>Bric-Brac</i>
	Miguel Rodríguez Gabutti	
	Pedro López	
	Carlos J. Meneses	
	Ernesto C. Mirón	<i>Pico</i>
		<i>Amelia</i>
		<i>Fabio</i>
		<i>Gioconda</i>
		<i>KK. Tillo</i>
		<i>La Cronista</i>
		<i>Roberto</i>
	<i>Tib-bits</i>	

<i>La Ilustración Mexicana</i>	Ezequiel A. Chávez	
	Octavio Mancera	<i>Octavio O.M.</i>
	Enrique Sort de Sanz	<i>E. S. de S. Germano</i>
<i>México Gráfico</i>	Juan de Dios Peza	<i>Buril</i>
		<i>Cinzel</i>
		<i>Crayón</i>
		<i>Esfumino</i>
<i>El Monitor Republicano</i>	Enrique Chávarri	<i>Juvenal</i>
<i>El Nacional</i>	Gregorio Aldasoro	<i>Mab</i>
	Ezequiel A. Chávez	
	Carlos Díaz Dufío	<i>Argos</i>
	Ignacio M. Luchichí	<i>Mario</i>
	Enrique de Olavarria	
	Salvador Quevedo y Zubieta	<i>Triboulet</i>
	Enrique Santibáñez	
	Pepe Solís	
	Francisco Sosa	<i>Spectator</i>
	Rafael de Zayas Enríquez	<i>Falstaff</i>
		<i>Kan-Kan</i>
	<i>Kan-Kan II</i>	
<i>El Partido Liberal</i>	Fernando J. Domec	<i>Fido</i>
	Lorenzo Elízaga	<i>Orfeo</i>
	Manuel Flores	<i>Placable</i>
	Victoria González	<i>Abeja</i>
	Manuel Gutiérrez Nájera	<i>Fru-Frú Duque Job</i>
	Pedro López	
		<i>Paidos</i>
<i>La Patria de México</i>	Luis G. Iza	
		<i>Cha-vez</i>
		<i>Chá-vez III</i>
<i>La Patria Ilustrada</i>	Joaquín Gómez Vergara	
	Agapito Silva	<i>Alejandro</i>

<i>El Siglo Diez y Nueve</i>	Alfredo Bablot	<i>Proteo</i>
	Carlos Díaz Dufóo	<i>El Implacable</i>
	Ignacio A. de la Peña	<i>Ignotus</i>
	Luis G. Urbina	<i>X.Y.Z.</i> <i>Daniel Eyssette</i> <i>El Implacable</i>
		<i>Contrabajo</i>
		<i>Raff</i>
		<i>Roro</i>
<i>El Tiempo</i>	Gustavo E. Campa	
	Antonio Peña y Goñi	
	Mariano de la Peña	<i>Mario</i>
		<i>Alter</i>
		<i>Zil</i>
<i>El Tiempo Ilustrado</i>	Agustín Agüeros de la Portilla	<i>Jano</i>
	Gustavo E. Campa	
	Eustaquio O' Gorman	<i>Eco</i>
		<i>A.H.</i>
		<i>D. Andrés</i>
		<i>H.</i>
<i>El Universal</i>	Ricardo Castro	
	Ezequiel A. Chávez	
	Manuel Flores	<i>Placable</i>
	Manuel Gutiérrez Nájera	<i>Duque Job</i>
	Ignacio M. Luchichí	<i>Alter Ego</i> <i>C. F.</i> <i>Claudio Frollo</i> <i>Cronista</i> <i>El Cronista</i>
	Edmundo de la Portilla	<i>Zig-Zag</i>
	José Juan Tablada	
		<i>A.B.C.</i>
		<i>Black-Knight</i>
		<i>Melo Díaz</i>
	<i>Un Alemán</i>	

Félix Alcérreca.

Político, periodista, compositor y abogado nacido en Puebla en 1845. Se trasladó en 1867 a la Ciudad de México para trabajar como notario público. Toda su vida mostró inclinaciones musicales y en diferentes momentos obtuvo reconocimiento por sus labor compositiva; quizá la más famosa partitura de su autoría fue la *Marcha heroica* dedicada a Porfirio Díaz. También, fue presidente de la Sociedad Filarmónica, miembro de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, Tesorero de la Prensa Asociada de México y fundador de el *Mosaico musical* y *El Polífono*; además, dirigió *El Cronista Musical* y *El Diario del Hogar*. Una aportación significativa de Alcérreca a la vida musical nacional fue su labor pedagógica. En este rubro destacan la traducción del *Curso de Composición* de Reicha —que publicó en el *Mosaico*— y, su texto original *Ligeras nociones sobre la Historia de la Música* (1876). Como crítico musical utilizó el seudónimo de *Orlando Kador* o variantes de éste. Colaboró con *El Diario del Hogar*, *El Correo Español* y *El Pabellón Español*. Murió en Coyoacán en 1937.

Gregorio Aldasoro.

Periodista y político originario de Veracruz. Llegó a la Ciudad de México en 1890 para trabajar como redactor en jefe del periódico *El Nacional* y años después, obtendría el puesto de director en ese mismo diario. Como crítico y cronista escribió de forma regular la columna “Cartas de la semana” o “Cartas de los domingos” en las que utilizó el seudónimo *Mab*.

Ezequiel A. Chávez.

Filósofo y pedagogo nacido en Aguascalientes en 1868. Su formación profesional estuvo a cargo de Ignacio Manuel Altamirano, Luis González Obregón, José María Vigil. Fue profesor y director de la Escuela Nacional Preparatoria; Subsecretario de Educación Pública, con Justo Sierra en 1905; y rector de la Universidad Nacional Autónoma, así como catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras. Además, fue fundador del Liceo Mexicano. Influidado por el positivismo realizó una *Síntesis de los Principios de moral de Spencer* (1894). Como crítico musical publicó trabajos en *La Ilustración Mexicana*, *El Nacional* y *El Universal*. Murió en la ciudad de México en 1946.

Eduardo Gabrielli.

Compositor, instrumentista y crítico musical de origen italiano nacido c. 1856. Realizó su formación musical como compositor y organista con Gaetano Capocci en la capilla de la basílica de San Juan de Letrán en Roma. Se cree que llegó a México entre 1882-1884. No obstante, la referencia más antigua lo ubica como violonchellista de la *Orquesta Típica de México* que dirigía Carlos Curtí en 1885. De ahí, siguió una carrera militar como director de Banda. En 1888 recibió mención honorífica por su *Rapsodia española para orquesta* en el Certamen

Literario y musical que organizó la Ciudad de México para la *Exposición de París*. En 1892, inicia su colaboración como crítico musical con el *Diario del Hogar* bajo el seudónimo de *Violín 2º*. Colaboró con el libretista Eduardo Macedo —famoso por la revista *Manicomio de Cuerdos*— en una “fantasía cómico-liricodramática” titulada *La estatua de alabastro*. Y, si bien fue atacado por su relación con el teatro de revista, para 1894 trabajaba como concertador y director de la orquesta de la Compañía Italiana de ópera en Morelia y tiempo después, como director de la Orquesta del Teatro Orrín. Hasta 1928 tuvo gran actividad en el medio musical nacional como compositor, director, libretista y jurado.

Manuel Gutiérrez Nájera.

Escritor y periodista nacido en la Ciudad de México en 1859. Toda su vida se dedicó a escribir. Su catálogo incluye una cantidad abundante de poesías, reseñas, cuentos, novelas y críticas de extraordinaria calidad literaria. Se han realizado un número considerable de estudios sobre su labor periodística y literaria. En lo que toca a su labor en publicaciones periódicas, colaboró en *El Porvenir*, la *Revista Nacional de Letras y Ciencias*, *El Correo de México*, *El Universal*, *El Partido Liberal*, *El Republicano* y otros más. Utilizó diversos seudónimos: *Can-Can*, *Cura de Jalatlaco*, *Fru-Frú*, entre otros; pero quizá el más reconocido fue *Duque Job*. Es reconocido como la figura más importante del movimiento modernista mexicano en literatura. Para desarrollar las tendencias de esta corriente, fundó la *Revista Azul* junto con Carlos Díaz Dufío. En relación con la crítica musical, sus trabajos representan uno de los más altos modelos nacionales. Se ocupó por igual de dar sentido a los escenarios de ópera, circo, teatro, zarzuela o música instrumental. Sus crónicas y artículos de teatro fueron publicados de forma integral por la Universidad Nacional Autónoma de México. Murió en 1895.

Ignacio M. Luchichí.

Periodista y poeta nacido en Veracruz en 1859. Colaboró en publicaciones tan destacadas como la *Revista Azul* y la *Revista Moderna*, y en los diarios capitalinos *El Universal*, *El Siglo Diez y Nueve*, el *Mundo Ilustrado* y la *Revista de México*. De esta última fue miembro fundador. A lo largo de su extensa carrera en la crónica de arte, utilizó diversos seudónimos *Claudio Frollo*, *Alter Ego*, *Mario* y *El Cronista*. Murió en Tacubaya en 1918.

Salvador Quevedo y Zubieta.

Abogado, político, historiador, novelista y médico nacido en Guadalajara en 1859. Fundador del diario *El Lunes*, semanario de oposición a Porfirio Díaz. Por esta razón, tuvo que exiliarse en Madrid. Trabajo en los periódicos madrileños *El Imparcial* y *El Día*. En 1894, concluyó su formación en medicina en la Universidad de la Sorbona de París. Además de ser autor de múltiples trabajos

literarios y científicos, trabajó como corresponsal de los diarios mexicanos *La Patria* y *El Partido Liberal* en Londres. En la Ciudad de México colaboró para *El Mundo Ilustrado*, *El Republicano*, *El Telégrafo*, *El Nacional* y otros más. A lo largo de su extensa labor en las publicaciones periódicas utilizó los seudónimos de *Triboulet*, *Filintos*, *Arturo*, *Bum-Bum*, entre otros. Murió en la Ciudad de México en 1935.

Enrique Santibáñez.

Periodista nacido en Oaxaca en 1869. Poco se sabe de su carrera como crítico o columnista en diarios nacionales, quizá lo más notable son sus colaboraciones para *El Nacional*, en donde pudo haber utilizado el seudónimo de *Un observador*. Se reconoce, sin embargo, el interés constante que mantuvo por Chiapas. En 1911 publicó su *Reseña geográfica y estadística de Chiapas*, en una coedición París-México. Murió en 1931.

Agapito Silva.

Político, poeta, novelista, periodista y dramaturgo nació en Chilchota, Michoacán en 1850. Realizó estudios en el Seminario de San Camilo en la Ciudad de México y mantuvo una vida política muy activa. Fue regidor del Ayuntamiento de México, jefe de Hacienda en Sonora y Diputado al Congreso de la Unión. Como periodista, fue director del *Diario de los Debates* y colaboró en publicaciones como *El sable de papá*, *La Patria Ilustrada* y *El Boletín Republicano*. Sus trabajos utilizan los seudónimos de *Alejandro* y *Fritellini*; además de las siglas invertidas de su nombre S. A. Murió en la Ciudad de México en 1896.

Luis G. Urbina.

Poeta, periodista, cuentista, cronista, crítico teatral, político y diplomático nacido en la Ciudad de México en 1864. Autor de un número importante y reconocido de obras literarias. Fue secretario personal de Justo Sierra; dirigió la Biblioteca Nacional de México y se encargó de la Comisión de Investigación Histórica de México en Madrid. Una de las aportaciones que más se le reconocen es su participación en la obra *México a través de los siglos*. Trabajó como redactor en publicaciones tan destacadas como *El Siglo Diez y Nueve*, la *Revista Azul* y *El Mundo Ilustrado*. Pero además colaboró en muchos otros más: *El Heraldo de Cuba*, *El Universal*, *La Semana Política*, *Revista de México*, *El Mundo*. Sin duda uno de los escritores de mayor sensibilidad crítica hacia el ámbito musical. Utilizó los seudónimos de *Daniel Eyssette*, *El Implacable*, *X.Y.Z.*, *Juan Sin Tierra*, entre otros. Murió en Madrid en 1934.