



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

APROXIMACIÓN A LA MÚSICA PATRIÓTICA DE CENOBIO PANIAGUA:
EDICIÓN CRÍTICA DEL *HIMNO A MIRAMÓN Y LA INDEPENDENCIA*

TESIS
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA (Musicología)

PRESENTA
Michel Hernández Lugo

TUTORA:
Dra. Yael Alejandra Bitrán Goren
Cenidim – INBAL
Facultad de Música – UNAM

Ciudad de México, diciembre de 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DECLARACIÓN DE ÉTICA ACADÉMICA

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 obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

A handwritten signature in blue ink, consisting of a stylized, circular scribble with several horizontal lines crossing through it, positioned in the lower right area of the page.

A mi abuela, Cleotilde

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México, que a través de la Facultad de Música y su Coordinación de Posgrado me brindaron la valiosa oportunidad de realizar esta investigación. Particularmente, agradezco a Roberto Kolb, quien era Coordinador cuando inicié mi posgrado y a Enrique Nava, actual Coordinador por su amable orientación y apoyo siempre que fue necesario. Al equipo de la Coordinación, muy especialmente a Jasmin Ocampo y Mónica Sandoval por su extraordinario trabajo y dedicación en las múltiples gestiones para apoyar a cada uno de los que estudiamos en el Programa de Maestría y Doctorado en Música.

Al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (Cenidim) donde siempre me he sentido apoyado. A Eugenio Delgado por darme la oportunidad de entrar al mundo de la investigación musical; a Beatriz Hernández, quien era Coordinadora de Documentación cuando inicié los trabajos de conservación y preservación del archivo Zevallos Paniagua, ella y la investigadora Herlinda Mendoza fueron mis maestras de documentación, sin su apoyo no hubiera logrado llegar a buen puerto en esa asignación. A José Luis Segura, quien leyó los avances del primer año de investigación y me animó a hacer una edición crítica de las obras de esta tesis.

Agradezco profundamente a mi tutora, Dra. Yael Bitrán, porque me apoyó y alentó desde el principio, por su dedicación y rigor siempre amable al revisar los avances. A los profesores de la Facultad de Música: Alfonso Padilla, Antonio Corona, Bernardo Illari, Lizette Alegre, Margarita Muñoz, Omar Corrado y Oscar Hernández; por sus comentarios y sugerencias en el transcurso de la investigación.

IV

A mi sínodo lector, Elena Kopylova, Joel Almazán, Luis Jaime Cortez, Roberto Kolb y Samuel Máñez; por generosidad y las enriquecedoras charlas sobre estos temas que tanto nos apasionan.

También agradezco a mi familia, a mis hermanos Ángel, Daniel y Alberto, muy especialmente a mi madre, Socorro, por sus palabras de sabiduría en los momentos más cruciales.

Asimismo, a mi esposa, Gisela, por su incondicional apoyo en todo lo que hago.

De igual forma, agradezco a los amigos que estuvieron conmigo en los seminarios y me brindaron sus valiosos comentarios. Un especial agradecimiento a Eduardo Flores, por su dedicada lectura de los avances y sus invaluable observaciones.

Ciudad de México, diciembre de 2020

Índice

Introducción	1
Relevancia de Cenobio Paniagua en la música mexicana de mediados del siglo XIX	5
Las obras patrióticas en el México independiente	6
Estado del arte	9
Conociendo a un compositor desde sus manuscritos	13
La estructura de la tesis	16
Capítulo I	
1. Justificación y planteamiento del problema	19
1.1. Cenobio Paniagua en la historiografía musical de México	20
1.1.1. Paniagua en el Porfiriato	22
1.1.2. Paniagua en el discurso posrevolucionario	28
1.1.3. Paniagua en la historiografía de mediados de siglo	32
1.1.4. El hallazgo del archivo de Cenobio Paniagua, finales del siglo XX	35
1.1.5. Los primeros estudios sobre la música de Paniagua a inicios del siglo XXI	36
1.1.6. Conclusiones del estudio historiográfico	39
1.2. Selección de obras a restituir	41
Capítulo II	
2. Marco teórico	47
2.1. Tipos de edición	48
2.2. Criterios aplicados en las presentes ediciones críticas	51
2.3. Metodología	58
2.3.1. Restituir para editar	58
2.3.2. El proceso de edición	60
Capítulo III	
3. <i>Himno a Miramón</i>	67
3.1. Otros textos en las partichelas vocales	72

3.2.Los textos en otro expediente con la misma música	74
3.3.La forma del <i>Himno a Miramón</i>	76
3.4.Descripción de las fuentes	79
3.5.Los amanuenses y el método de identificación	85
Partitura del <i>Himno a Miramón</i>	101
3.6.Aparato crítico	115
3.6.1. Notas generales	115
3.6.2. Notas por compás e instrumento	123
Capítulo IV	
4. <i>La Independencia</i>	135
4.1.La forma de <i>La Independencia</i>	140
4.2. Descripción de las fuentes	149
Partitura de <i>La Independencia</i>	155
4.3. Aparato crítico	165
4.3.1. Notas generales	165
4.3.2. Notas por compás e instrumento	168
Conclusiones	
5. Conclusiones	173
5.1.Sobre las obras patrióticas de Paniagua y la edición crítica	173
5.2.Paniagua a la luz de nuevos datos históricos	175
5.3.Temas pendientes	177
Fuentes consultadas	179
Anexos	
Anexo 1. Manuscritos de Paniagua susceptibles a ser restituidos	189
Anexo 2. Descripción breve de expedientes con obras orquestales	190
Anexo 3. Partichelas en los expedientes de música orquestal	191
Anexo 4. Vínculos para descargar la partitura y partes del <i>Himno a Miramón</i>	193
Anexo 5. Vínculos para descargar la partitura y partes de <i>La Independencia</i>	194
Anexo 6. Vínculos a las grabaciones del <i>Himno a Miramón</i> y <i>La Independencia</i>	195

INTRODUCCIÓN

...seguimos siendo lo que no somos.

*Y como resultado no podemos nunca identificar nuestros verdaderos problemas,
mucho menos resolverlos, a no ser de una manera parcial y distorsionada.*

Aníbal Quijano

Aníbal Quijano señala que “América se constituyó como el primer espacio/tiempo de un nuevo patrón de poder de vocación mundial”¹. Para este autor, dos ejes fundamentales determinan el nuevo patrón: la idea de raza –los blancos como una raza superior– y el control del trabajo en torno al capitalismo –en donde los no blancos son explotados–². Asimismo, Quijano identifica el surgimiento de relaciones intersubjetivas entre Europa y el resto del mundo: oriente-occidente, primitivo-civilizado, mágico/místico-científico, irracional-racional, tradicional-moderno³, en donde “las experiencias, historias, recursos y productos culturales, terminaron también articulados en un solo orden global en torno de la hegemonía europea”⁴. La historia de la civilización se cuenta como una trayectoria de lo natural a lo europeo⁵.

Quijano apunta que “la Independencia política, desde comienzos del siglo XIX, está acompañada en la mayoría de los nuevos países por el estancamiento y retroceso del capital y fortalece el carácter colonial de la dominación social y política bajo Estados formalmente

¹ Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder: antología esencial*, Primera edición, Colección Antologías (Buenos Aires: CLACSO, 2014), 778.

² Quijano, 778–88.

³ Quijano, 789.

⁴ Quijano, 787.

⁵ Quijano, 788–89.

independientes”⁶. En Latinoamérica, los criollos dejan de ser una clase intermedia para convertirse en el sector que ejerce el poder político, económico y cultural⁷. Esta minoría blanca no tenía nada en común, ni interés en que así fuera, con los indios, negros y mestizos. No había un interés nacional común a todos ellos dado que el dominio de dicha minoría dependía precisamente de la explotación de los no blancos⁸.

Es posible analizar esta etapa de la historia apoyados en el concepto de colonialismo interno, que arroja luz sobre algunos aspectos del periodo independiente en México. Cito: “para [Silvia] Rivera [Cusicanqui] el colonialismo interno en el ciclo nacional está ligado con procesos de dominación del ciclo colonial que se despliegan, reproducen y persisten a través del mestizaje y las dinámicas de poder propias de las sociedades de casta”⁹. Este concepto señala que la concepción de la nación como un lugar abstracto en el patrón de poder mundial no toma en cuenta que ésta también es un “espacio para la acción política y, por lo tanto, del colonialismo interno como articulador del mismo”¹⁰. Asimismo, se señala que la idea de raza puede estar limitada al analizar las relaciones al interior del Estado nación, por lo que “la noción de colonialismo interno sería un descriptor más adecuado para dar cuenta de la diferencia entre el derecho a la cultura y la identidad de los pueblos somentidos, lo cual puede entenderse también como un proceso identitario autónomo”¹¹.

En particular, “en el caso del colonialismo ibérico [...] un sistema colonial que, como sostiene Jorge Klor de Alva, engendra sectores mestizos y criollos que ‘superan los últimos

⁶ Quijano, 798.

⁷ Alejandro De Oto y Laura Catelli, “Sobre colonialismo interno y subjetividad. Notas para un debate”, *Tabula Rasa* 28 (2017): 247, <https://doi.org/10.25058/20112742.n28.10>.

⁸ Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, 818–19.

⁹ Oto y Catelli, “Sobre colonialismo interno y subjetividad. Notas para un debate”, 233.

¹⁰ Oto y Catelli, 234.

¹¹ Oto y Catelli, 237–38.

vestigios formales de la dependencia política de la España imperial y establecen sus propios Estados-nación bajo la imagen de la madre patria, teñida del color local de algunas prácticas y símbolos previos al contacto, enmarcadas por muchas adaptaciones del periodo imperial, y empapadas de ideales, prácticas y objetos materiales europeos”¹². Robert Brading describe este periodo como “el resultado de un sistema de desorden institucionalizado”, en el que la república pasa por diversas dificultades, como la creciente deuda externa, el mejor indicador de debilidad¹³. Por otro lado, habla de un “proto-nacionalismo mexicano”, derivado del patriotismo criollo basado, entre otros aspectos, en analogías religiosas:

Juan Diego [...] como el verdadero Moisés mexicano [...] Tepeyac figuró como otro Sinaí, escena de la revelación original, y como otro Sión, ya que su santuario albergaba la imagen que era el Arca de la Alianza mexicana [...] Las abstrusas especulaciones de los sabios criollos quedaron aquí transformadas en una declaración pública de la autonomía espiritual de México. Si España tenía a Santiago y a Nuestra Señora del Pilar, así también México tenía a Santo Tomás y a Nuestra Señora de Guadalupe¹⁴

Enrique Florescano señala que el reto de los triunfadores de la guerra de independencia fue la contrucción del estado y, luego, de la nación moderna¹⁵. Por su parte, Álvaro Matute

¹² Jorge Klor de Alva, citado y traducido en Oto y Catelli, 247.

¹³ David Anthony Brading, *The First America: The Spanish Monarchy, Creole Patriots, and the Liberal State 1492 - 1867*, Repr., transferred tit digital pr (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2004), 640.

¹⁴ David Brading, “Patriotismo y nacionalismo en la historia de México”, Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1995b), Centro Virtual Cervantes, 1995, 8–9, https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_6_005.pdf.

¹⁵ “Una mirada a México: pasado, presente y futuro / David Brading, Enrique Florescano, Katz Friedrich”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, consultado el 1 de noviembre de 2020, http://www.cervantesvirtual.com/portales/tecnologico_de_monterrey/672054_una_mirada_mexico/.

indica que para abordar el estudio de este periodo “la oposición historiográfica liberal-conservadora carece completamente de sentido hoy en día, a la luz de trabajos de investigación basados en enfoques comprensivos de las circunstancias de la época”¹⁶.

Todo lo anterior es de interés para contextualizar y abordar la música patriótica en México a mediados del siglo XIX. Tomando en cuenta que el objetivo de los triunfadores de la guerra de Independencia era la construcción de la nación, resulta relevante, a su vez, la formación de una identidad nacional que, a la luz del concepto de colonialismo interno, no contempló a los pueblos explotados –los cuales, como se mencionó, tuvieron un proceso identitario autónomo–, integrantes del nuevo Estado nación, sino que se basó en la idea de civilización y, por consiguiente, en el consumo de la cultura europea. En este sentido, la música, particularmente la ópera, era un símbolo de dicha civilización¹⁷ y refinamiento, el lugar de socialización más importante de la época¹⁸. Por ejemplo, el punto culminante en la visita de los representantes de la Corona británica, que llegaron a México para reconocer la independencia, fue una función de ópera, en la que se cantaron loas a Inglaterra durante los intermedios¹⁹. De este modo, contar con una ópera creada en México, por un mexicano, era importante por el sentido que ello implicaba, alcanzar el mismo grado de civilización que Europa, lo cual es un claro ejemplo de colonialismo interno.

¹⁶ Álvaro Matute et al., *México en el siglo XIX: antología de fuentes e interpretaciones históricas* (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013), 24.

¹⁷ Desde el punto de vista del colonialismo interno, los sectores que tenían el poder económico consumían los productos culturales europeos, en este caso la ópera. Ello significaba que la nueva nación también era civilizada, entendida como el punto culminante de la trayectoria que menciona Quijano, de lo natural a lo europeo.

¹⁸ Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, en *El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)*, Primera edición, vol. 4, La música en los siglos XIX y XX (Ciudad de México: Conaculta, 2013), 26–27.

¹⁹ Miranda, 26–27.

*Relevancia de Cenobio Paniagua en la música mexicana de mediados del siglo XIX*²⁰

En ese contexto Cenobio Paniagua y Vázquez²¹ (n. Tlalpujahua, Michoacán, 30 de octubre de 1821-m. Córdoba, Veracruz, 2 de noviembre de 1882) escribió su primera ópera, *Catalina de Guisa*, que le llevó más de 14 años concluir. Paniagua tocaba el violín, el piano, el contrabajo²² y, probablemente, el clarinete; además, realizó métodos para vocalizar. En el ámbito de la composición fue autodidacta. De acuerdo con Manuel G. Revilla, Paniagua estudió el tratado de composición de Anton Reicha y las partituras de las óperas italianas²³. Revilla señala que, a partir del estreno de *Catalina de Guisa*, Paniagua adquirió prestigio como compositor, algo favorable que lo impulsó a abrir una academia de armonía y composición, además de organizar una compañía de ópera formada exclusivamente por cantantes mexicanos, la mayoría alumnos suyos. En la academia, otros destacados compositores escribieron óperas bajo su tutela. Baste mencionar a Octaviano Valle y Melesio Morales²⁴. Por lo anterior se considera a Paniagua como el compositor que sienta las bases de la ópera mexicana, lo cual resulta ser un mérito muy importante por el rol que tuvo este género en el México independiente.

Catalina de Guisa se estrenó el 29 de septiembre de 1859, en el Teatro Nacional, como parte de la celebración del cumpleaños de Miguel Miramón (1932-1967), quien era en ese

²⁰ En este apartado se mencionan algunos aspectos relevantes de la trayectoria de Paniagua, para una biografía completa véase: Manuel G. Revilla “Cenobio Paniagua”, en *Obras del Lic. D. Manuel G. Revilla: Biografías (artistas)*, vol. 1 (Ciudad de México: Imprenta de V. Agüeros, 1901), 69–103

²¹ En Orrego Salas aparece como “Vasquez” Juan Orrego-Salas, *Paniagua y Vasques, Cenobio*, vol. 1 (Oxford University Press, 2001), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20811>.

²² Su dominio en la ejecución del contrabajo debió ser de muy buen nivel, dado que concursó por la plaza de contrabajista de la orquesta de la Catedral de la Ciudad de México.

²³ En el archivo Zevallos Paniagua se pueden encontrar varias partituras de ópera italiana, así como el tratado de Reicha.

²⁴ Manuel Gustavo Revilla, “Cenobio Paniagua”, en *Obras del Lic. D. Manuel G. Revilla: Biografías (artistas)*, vol. 1 (Ciudad de México: Imprenta de V. Agüeros, 1901), 69–103.

momento presidente de la República²⁵. La representación fue un rotundo éxito. Una crónica publicada en el diario *La sociedad* es bastante elocuente al narrar esta representación como un triunfo, no solo para el compositor, sino para el país mismo.

La noche de anteayer ha sido de satisfacción para cuantos nos interesamos en las **glorias artísticas de México**.

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

El teatro estaba completamente lleno, como pocas veces se ha visto, lo cual prueba que los mexicanos no somos tan indiferentes como se cree por lo común, respecto de las obras de nuestros artistas [...]²⁶

Las obras patrióticas en el México independiente

Además de la ópera, la música patriótica o conmemorativa también jugó un papel muy importante en el periodo independiente. En 1870 Altamirano escribía: “el maestro [Melesio] Morales y Aniceto Ortega son los más entusiastas en esta materia, y como saben herir las

²⁵ Revilla, 83.

²⁶ “Catalina de Guisa”, *La sociedad*, el 1 de octubre de 1859, sec. Noticias sueltas. Énfasis míos.

fibras del corazón de pueblo, esperamos que darán a la canción patriótica más importancia de la que se la ha dado hasta aquí”²⁷.

La música patriótica o conmemorativa contribuye a los cambios socioculturales, así como a la construcción de la nación y la identidad, pues la música transmite la ideología dominante y, en el caso del México independiente, la idea de unidad ante las constantes amenazas externas²⁸. La obra patriótica más emblemática es, desde luego, el Himno Nacional, pieza ganadora del concurso de 1854. Aunque en su momento el himno no fue unánimemente recibido, a tal punto que los gobiernos posteriores al de Santa Anna, quien promovió el concurso mencionado, lo rechazaron o francamente lo suprimieron, tal como sucedió durante el gobierno de Benito Juárez o en el Segundo Imperio²⁹. Al respecto del concurso mencionado, Karl Bellinghausen (q.e.p.d) comenta:

Después de darse los resultados de la comisión dictaminadora en cuanto a la selección de la música del himno nacional se desataron cuestionamientos sobre muy diversos aspectos de todo lo que implica el himno nacional. En primer lugar se habla de una “mano negra” que favoreció a Jaime Nunó, dado que el compositor catalán era el músico consentido del régimen (recuérdese que fue traído de Cuba por el mismo Santa Anna), lo cual genera suspicacias que, siendo irreales, pueden ser perfectamente entendibles³⁰.

Más adelante, Bellinghausen analiza cada una de las obras que se presentaron en el concurso. Su conclusión es que ganó el himno que tenía que ganar, dada la superior factura compositiva de éste frente a sus contrincantes. Asimismo, aporta algunos datos importantes

²⁷ Ignacio Manuel Altamirano, *El siglo XIX*, el 20 de septiembre de 1870, sec. Revista de la semana.

²⁸ Verónica Zárate Toscano, “Música conmemorativa”, *Artes de México* 97 (marzo de 2010): 34–43.

²⁹ Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, 23.

³⁰ Daniel Molina Álvarez y Karl Bellinghausen, *Mas si osare un extraño enemigo... CL aniversario del Himno Nacional Mexicano. Antología conmemorativa 1854-2004*, Secretaría de Cultura de la Ciudad de México (México: Editorial Océano de México, 2004), 216.

de los sinodales, quienes contaban con la capacidad y buena reputación moral para llevar a cabo dicha encomienda: José Antonio Gómez, Agustín Balderas y Tomás León.

Este himno, como otros, está influenciado por la ópera italiana y el *bel canto*;

Sin embargo el hecho hoy pasa casi inadvertido, aunque es fácil comprobarlo sólo escuchando cualquiera de los himnos [latinoamericanos] en su versión instrumental. Es entonces cuando se observa de manera clara que los diversos autores y las sociedades mismas que hicieron suyos estos himnos estaban musicalmente influidos por el *bel canto* italiano y así nuestro himno nacional pudo escucharse, como un mero ejercicio estético, a la luz de aquella influencia musical³¹

Sobre otros himnos compuestos en este periodo, Verónica Zárte menciona que:

Uno de los temas más socorridos versaba sobre la heroicidad del personaje cuya gesta épica se conmemoraba. A manera de ejemplo, mencionaremos las piezas en honor de los héroes de la Independencia: *Miguel Hidalgo* (Cástulo Santa Ana), *José María Morelos* (Francisco P. Lemus), o *Vicente Guerrero* (José Cerbón)³²

Se puede afirmar, entonces que, en este proceso de construcción de la nación, en el que la cultura fue articulada por el eurocentrismo y desde una perspectiva del colonialismo interno, el compositor Cenobio Paniagua participó de este procesos de construcción de identidad. Siguiendo con la lógica del patriotismo criollo, caracterizado en México por elementos religiosos de identidad nacional, se puede decir que era importante contar con esos elementos de identidad nacional también en el ámbito musical, por lo cual la ópera fue tan significativa. El

³¹ Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, 25.

³² Zárte Toscano, “Música conmemorativa”.

hecho de que el estreno de *Catalina de Guisa* haya sucedido en honor de Miramón, evidencia el nivel de importancia que tuvo éste género.

Como se ha visto, además de la ópera, la música patriótica también fue relevante y Paniagua no era ajeno a esta música. Esta investigación aborda dos de sus obras patrióticas. La primera, *Himno a Miramón* (1860), es la musicalización de un texto de Francisco González Bocanegra (1824-1861), el mismo autor de la letra del Himno Nacional. El *Himno a Miramón* fue interpretado en el Teatro Nacional durante un acto para recibir a Miramón a su regreso a la Ciudad de México después de triunfar en Colima. La segunda, es una marcha titulada *La Independencia* (1862), escrita durante el periodo de la Intervención francesa (1862-1864). Paniagua se expresó públicamente a favor de la defensa de la nación y participó en conciertos a beneficio del ejército mexicano, por lo que es muy probable que *La Independencia* se haya interpretado en alguno de estos conciertos. Como se verá, en ambas obras es posible notar la influencia del *bel canto* italiano.

Estado del arte

La música de Cenobio Paniagua no se había estudiado cabalmente porque se desconocía el paradero de su archivo, situación que cambió el 29 de junio de 1996, cuando los investigadores del Cenidim, Eugenio Delgado y Áurea Maya, encontraron el archivo de Paniagua en Córdoba, Veracruz³³, donde, desde 1868, el compositor estableció su residencia definitiva.

³³ Eugenio Delgado y Áurea Maya, “El archivo musical de Cenobio Paniagua: nuevas posibilidades de investigación a partir de su descubrimiento”, *Heterofonía* 114–115 (1996): 41.

Al fallecer Cenobio, el archivo quedó en manos de su hijo Manuel, quien también fue compositor. Tras la muerte de Manuel, el archivo quedó en resguardo de su hija Isabel, quien también fue músico y se dedicó a la docencia. Ella lo dejó en manos de su sobrino José Manuel Zevallos Paniagua. Hasta ese momento el archivo no solo contenía lo que había dejado Cenobio, sino que había crecido con la producción musical de Manuel y documentos de Isabel. El licenciado Zevallos Paniagua conservó este archivo hasta su traslado y donación al Cenidim para su conservación y resguardo. Actualmente este acervo es conocido como archivo Zevallos Paniagua (AZP)³⁴ dado que el licenciado Zevallos fue quien lo conservó y donó al Cenidim y en virtud de que contiene música de más de un compositor.

Cuando el archivo se encontró estaba desordenado; la mayoría de los manuscritos musicales eran hojas sueltas, a excepción de algunos encuadernados. No obstante, estaba en buenas condiciones, considerando que habían pasado más de cien años desde la muerte de Cenobio Paniagua³⁵. El archivo fue ordenado y catalogado por los mismos investigadores. El catálogo se publicó seis años después del hallazgo. Tal como lo señalan Delgado y Maya, tener disponibles los manuscritos de Paniagua permite restituir sus obras para que puedan ser estudiadas, interpretadas y escuchadas, lo que nos llevará a revalorar a este compositor desde el conocimiento de su música³⁶.

Las primeras aproximaciones hechas a la obra de Paniagua después del hallazgo del archivo se centraron en su música para piano, voz y piano, y ópera. En 1997 se realizó la edición

³⁴ Se asignó este nombre al archivo por dos razones: la primera, porque quien lo conservaba era el licenciado José Manuel Zevallos Paniagua, tataranieta del compositor; la segunda, porque el archivo contiene música de otros compositores, incluyendo de Manuel M. Paniagua, hijo de Cenobio.

³⁵ Eugenio Delgado y Áurea Maya, *Catálogo de manuscritos musicales del archivo Zevallos Paniagua. Obras de Cenobio y Manuel Paniagua* (Ciudad de México: Cenidim, 2002), 18.

³⁶ Delgado y Maya, "El archivo musical de Cenobio Paniagua: nuevas posibilidades de investigación a partir de su descubrimiento".

crítica de la partitura para canto y piano de la ópera *Pietro D'Abano*³⁷. En la revista *Heterofonía* se han publicado las ediciones de algunas de sus canciones para voz y piano³⁸: *El romántico*, *Una memoria*, *La pescadorcita* y *La noche*³⁹. En 2007, Delgado realizó la edición crítica del único cuarteto de cuerdas contenido en el AZP⁴⁰. Un año después, el autor de esta investigación colaboró con Delgado en la restitución de la partitura de la ópera *Pietro D'Abano*⁴¹.

Coincidentemente, después del hallazgo del AZP se han localizado otras partituras de Paniagua en distintos lugares. En el Archivo General del Gobierno del Estado de Veracruz se encontraron partituras para voz y piano, descubrimiento que derivó en una tesis de maestría en la Universidad Veracruzana, en la que se presentan las ediciones de nueve obras de Paniagua⁴²: *El amor perdido*, *La cautiva*, *La desconfianza*, *Una memoria*, *El paseo de mar*, *El romántico*, *El sufrimiento* y *El trovador*, además del vals para piano *La gregorita*⁴³. Luego, a partir del hallazgo en Xalapa, Veracruz, de una colección de fragmentos de ópera, la revista *Heterofonía* publicó la edición de *Duettino e Terzettino*⁴⁴.

Actualmente, de manera simultánea a esta tesis y gracias al proyecto PAPIIT “Rescate y puesta en escena de la ópera Catalina de Guisa (1859) del compositor mexicano Cenobio Paniagua (1821-1882)”, se lleva a cabo la edición de la partitura de voces y piano de la ópera

³⁷ Eugenio Delgado y Áurea Maya, “Edición crítica de Pietro D'Abano. Partitura para canto y piano” (Programa de apoyo a proyectos y coinversiones culturales del FONCA, 1997).

³⁸ En el AZP solamente se encuentran los manuscritos de *La pescadorcita* y *La noche*.

³⁹ Cenobio Paniagua, “Música”, *Heterofonía*, 2002, 109–16.

⁴⁰ Eugenio Delgado, *Cuarteto núm. 1 de Cenobio Paniagua*, ed. Eugenio Delgado (México: Cenidim, 2007).

⁴¹ Ver el siguiente apartado.

⁴² Se encontró una colección de veinticinco piezas encuadernadas artesanalmente; catorce piezas son manuscritas, y de estas, nueve son de la autoría de Cenobio Paniagua.

⁴³ Alma Delia Guerola Landa, *Canciones y música de salón. Partituras inéditas halladas en el Archivo General del Gobierno de Veracruz* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2007).

⁴⁴ Julieta Varanasi González García, “Cenobio Paniagua: Elisabetta regina d'Inghilterra”, *Heterofonía*, 2009, 55–66, 161–77.

*Catalina de Guisa*⁴⁵. En 2017, en el marco del mismo proyecto, se organizó el coloquio “El rescate patrimonial del siglo XIX mexicano. Ópera, literatura, arquitectura y teatro”⁴⁶.

Sin embargo, cabe mencionar que la música orquestal de este compositor es un tema que hasta ahora permanece prácticamente inexplorado. Exceptuando la restitución y edición de los *Versos de octavo tono* para dos órganos y orquestal⁴⁷, realizada por Karl Bellinghausen, no existe un acercamiento a la música orquestal de Paniagua. Al revisar este *corpus* llaman la atención dos obras patrióticas o conmemorativas, principalmente por dos motivos: primero, haber sido compuestas en un periodo en el que Paniagua gozaba de reconocimiento como compositor, después del estreno de su primera ópera, *Catalina de Guisa* (1859); y, segundo, por haber sido compuestas en el contexto de dos conflictos políticos, una durante la Guerra de Reforma y la otra durante la intervención francesa de 1862. Por lo anterior esta investigación se encaminó al estudio del *Himno a Miramón* (1860) y *La Independencia* (1862), las cuales presentan prácticamente la misma dotación orquestal.

Es necesario señalar que los manuscritos del archivo Zevallos Paniagua, aunque están en buenas condiciones, no son todos legibles, otros están incompletos y, en el caso de la música orquestal –salvo muy pocos casos– sólo se conservan conjuntos de partes instrumentales, es decir, no hay partituras. Es por eso que, para estudiar estas obras, fue imprescindible su restitución y edición. Estas ediciones son una primera aportación para estudios ulteriores de la música orquestal de Cenobio Paniagua. A lo anterior se suma el hecho de que ahora es posible

⁴⁵ http://dgapa.unam.mx/images/papiit/2017_papiit_resultados_solicitudes_aprobadas.pdf

⁴⁶ “La UNAM y el Cenidim realizarán el coloquio El rescate patrimonial del siglo XIX mexicano. Ópera, literatura, arquitectura y teatro”, *Prensa INBAL* (blog), consultado el 3 de septiembre de 2018, <https://www.inba.gob.mx/prensa/6596/la-unam-y-el-cenidim-realizaran-el-coloquio-el-rescate-patrimonial-del-siglo-xix-mexicanoopera-literatura-arquitectura-y-teatro>.

⁴⁷ Se puede ver una grabación casera de esta obra en <https://www.youtube.com/watch?v=oru7SwjxZC4>

interpretar nuevamente estas obras, lo que ya sucedió el 29 de septiembre de 2019, en el Anfiteatro Simón Bolívar de nuestra universidad^{48 49}.

Conociendo a un compositor desde sus manuscritos musicales

Este apartado relata cómo llegué a interesarme por la obra de Paniagua. Como mencioné, en septiembre de 2008 fui invitado por Eugenio Delgado, quien en ese entonces era director del Centro Nacional de Investigación, Documentación en Información Musical “Carlos Chávez” (Cenidim), a colaborar con él en la restitución de la ópera *Pietro D’Abano* (1863) de Cenobio Paniagua. En ese entonces yo trabajaba para la Orquesta Típica de la Ciudad de México (OTCM) realizando, precisamente, restitución de partituras.

El archivo de dicha orquesta está conformado por poco más de un millar de obras, algunas expresamente escritas para la dotación que tiene, la cual incluye bandolones, guitarras, salterios, vihuelas y marimba chiapaneca, además de un coro que es parte constitutiva de la orquesta. De esta cantidad de obras, una buena parte carece de una partitura; es decir, solo se cuenta con las partichelas y en algunos casos los “guiones”, los cuales son una reducción de la orquestación y se asemejan a una partitura para voz y piano. Es probable, sin embargo, que esta condición no haya dificultado el trabajo de la orquesta a lo largo de su historia, dado que los mismos directores hacían las orquestaciones e incluso las composiciones, lo que sin duda les permitía dirigir estas obras sin necesidad de leer una partitura orquestal, pues era suficiente con el guion o con la partichela de algún instrumento melódico, tal como sucede actualmente con algunos directores de banda, quienes son capaces de dirigir de esta manera.

⁴⁸ *Himno a Miramón, de Cenobio Paniagua*, 2020, https://youtu.be/ETemrBSZh_k.

⁴⁹ *La Independencia, de Cenobio Paniagua*, 2020, <https://youtu.be/qJpbDptjT30>.

Hoy en día, cabe aclarar, los directores que trabajan con esta orquesta requieren de una partitura. Desde 2007, además, la dotación de la orquesta es más amplia en los alientos, por lo cual fue necesario volver a orquestar algunas obras después de restituir las.

De manera semejante, lo que se conserva de la ópera *Pietro D'Abano* son todas las partichelas, así como la versión para voces y piano. Esta situación imposibilita que la ópera sea interpretada, debido a la necesidad de contar con una partitura para su estudio y dirección. Así, mi trabajo en el Cenidim consistió en restituir la partitura a partir del juego de partichelas y luego cotejar el resultado con el manuscrito de la partitura de voces y piano. Enfrentarme con estos documentos fue algo nuevo, pues si bien ya tenía experiencia con los manuscritos de la OTCM, hasta ese momento no había realizado una restitución con papeles de música del siglo XIX que, a pesar de que en general se encuentran en buenas condiciones, algunos de ellos presentaban trasminación de la tinta de una página a otra, lo que dificultaba la lectura de la música y, en ciertos casos, definitivamente la impedía. Además, el papel presentaba cierto grado de resequedad que lo volvió quebradizo, debido a lo cual, para que no hubiese necesidad de manipular los documentos originales, todas las partichelas y la versión de voces y piano fueron fotografiadas por otro investigador del Cenidim. De este modo, la restitución se realizó a partir de imágenes digitales. Ello supuso una ventaja: la posibilidad de ampliar las imágenes en pasajes donde era difícil leer las notas musicales por la trasminación de tintas. Solamente hubo dos casos muy particulares en los que fue preciso ver los documentos físicamente, referentes a las partichelas de los clarinetes. Fuera de eso, el trabajo con las imágenes digitales fue adecuado, tanto para la restitución como para la preservación de los manuscritos. La restitución la realicé en un programa de edición de partituras llamado *Sibelius*, que permite que lo escrito se pueda escuchar.

Al mismo tiempo, estaba por concluir la licenciatura en composición en la Escuela Superior de Música del INBAL. En la escuela se hablaba poco de la música mexicana y casi nada de los compositores mexicanos del siglo XIX. Había que poner toda la atención en estudiar a los “contemporáneos” y la música *avant garde*, particularmente a los europeos, a pesar de la amplia producción de música nueva que ya había en México. Pienso que nos enfocábamos tanto en un área de la composición que se nos olvidaba voltear hacia atrás, es decir, al repertorio decimonónico de nuestro país. Gracias al proyecto que realizaba en el Cenidim me interesé por la música de Cenobio Paniagua y me propuse contribuir a que se conociera su obra mediante la edición de sus partituras. Pero antes debía hacer otra tarea, muy diferente a la edición.

Luego de restituir *Pietro D’Abano*, Eugenio Delgado me propuso encargarme del archivo Zevallos Paniagua, el cual estaba en calidad de comodato en el Cenidim y, según me contó, una condición para que el archivo fuera donado al Centro de Investigación era digitalizarlo; no obstante, antes había que hacer labores de conservación y preservación. Así, la propuesta consistió en realizar dichas labores hasta llegar a la digitalización. Dada la experiencia que adquirí al restituir *Pietro D’Abano*, tenía interés por revisar otras obras de Paniagua, así que acepté la propuesta, que al mismo tiempo era un reto, pues implicaba aprender y desarrollar habilidades nuevas relacionadas con la documentación musical.

De este modo, a finales de 2010 inicié con la tarea de conservar y preservar el acervo de Paniagua. Primero elaboré guardas de primer nivel, las cuales se organizaban en otras, llamadas de segundo nivel. Finalmente, en 2014, digitalicé todo el archivo Zevallos Paniagua⁵⁰.

⁵⁰ Cabe mencionar que dos años antes una empresa externa al INBAL había digitalizado el archivo. Lamentablemente, aproximadamente el 60% de las digitalizaciones presentaron algún error, por lo que fue necesario digitalizarlo nuevamente en su totalidad.

Concluido lo anterior, fue posible dar continuidad al proceso para llevar a cabo la donación formal del archivo al Cenidim, lo que aconteció en noviembre de 2018.

Durante las labores de preservación tuve la oportunidad de revisar cada uno de los manuscritos de Paniagua, pero mi interés por conocer su música se veía frustrado cuando me encontraba expedientes conformados solamente por partichelas, pues ello entorpecía el análisis de las obras. Sin embargo, tal desencanto fue un motivo más para insistir en editar sus partituras, pues en el estado actual era simplemente irrealizable analizarlas y estudiarlas, ya no se diga interpretarlas.

Gracias a la oportunidad que me brindó la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) para ingresar a su Programa de Maestría y Doctorado en Música he podido realizar esta tesis, con el propósito de abordar dos obras para voces, coro y orquesta, después de casi ocho años de haber conocido los primeros manuscritos de Cenobio Paniagua.

La estructura de la tesis

El primer capítulo es un estudio historiográfico en el que se hace un análisis sobre cómo se ha hablado de Cenobio Paniagua y su música. En este análisis es posible notar que, a partir del hallazgo de su archivo y otras piezas en Veracruz, se habla más de su música, a diferencia de los autores que no tuvieron la oportunidad de revisar sus manuscritos y se guiaban por las referencias hemerográficas y lo que otros autores habían dicho. En el segundo apartado se describen los criterios de selección de las obras editadas como parte de esta tesis.

El segundo capítulo está dedicado a definir los criterios editoriales que permitieron que los materiales generados sean adecuados para su interpretación. Asimismo, se incluye la metodología para hacer estas ediciones. A través de la edición crítica fue posible realizar la reconstrucción de las dos obras que conforman esta tesis y, de manera simultánea, un aparato crítico, en el que se reportaron las decisiones editoriales, así como otros aspectos relevantes para el estudio de estas obras. Por ejemplo, después de hacer una revisión meticulosa de los manuscritos, se llegó a la conclusión de que en la elaboración de uno de estos conjuntos de partes instrumentales participaron ocho personas. La identificación de cada uno de los amanuenses fue relevante para realizar una filiación estemática. De este modo, se llegó a una serie de conclusiones adicionales sobre las prácticas musicales de mediados del siglo XIX.

El tercer capítulo presenta el contexto en que fue escrito el *Himno a Miramón*. Como se mencionó, en la elaboración de este juego de partichelas participaron por lo menos ocho amanuenses. De igual forma, se encontraron cuatro versiones de esta música. Debido a tal particularidad, se incluye un cuadro que expone cómo fueron identificados los amanuenses que intervinieron en la elaboración de estos manuscritos, así como la filiación estemática de las versiones. A ello le sigue la partitura y su respectivo aparato. El cuarto capítulo trata de la marcha *La Independencia*. Aunque no hay evidencia en la prensa de la época de que esta obra se haya interpretado, en el estudio introductorio se exponen algunos elementos que hacen pensar que la obra fue parte de algún concierto a beneficio del ejército mexicano durante la Intervención francesa. De igual manera, se incluye la partitura y su aparato crítico. Los juegos de partichelas generados como parte del trabajo de edición se pueden encontrar en los anexos de esta tesis.

Las conclusiones están divididas en tres apartados. En el primero se ofrecen las impresiones respecto a las obras patrióticas de Paniagua y el proceso de edición crítica. En el segundo apartado se plantean algunas interrogantes derivadas de los hallazgos de esta investigación. Por ejemplo, ¿por qué no hay referencia a Paniagua como autor de la música del *Himno a Miramón*?, ¿cuáles pueden ser las razones de reutilizar la música de este himno?, o bien, ¿quién pudo haber escrito *La Independencia*?

Me parece importante subrayar el hecho de que la presente tesis está motivada más por el conocimiento y estudio de esta música, y no por los enigmas en torno a la vida de Paniagua y su breve periodo de fama. Una de las tareas principales de la musicología es la edición de partituras, la cual tiene muchos pendientes en cuanto a la música mexicana de concierto. En este sentido, el tercer apartado de las conclusiones menciona brevemente aquello que se considera pendiente, particularmente la edición de más partituras de este y otros compositores del siglo XIX. De tal manera, se pretende contribuir al estudio y preservación de la música de concierto de este país, lo cual será posible haciendo lo necesario para que se conozca, no solamente mediante la elaboración de estudios en torno a la música, sino también aportando los medios, es decir, las partituras, para que esta música llegue al público de las salas de concierto.

1. JUSTIFICACIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Cada vez que se estudia la biografía de un compositor desconocido, es probable encontrar nombres de otros tantos, también desconocidos. A pesar de haber sido autores destacados en su tiempo, en el presente solo se tiene noticia de ellos por referencias bibliográficas. Una de las causas es el desconocimiento del paradero de los archivos de los compositores. En algunos casos se sabe de alguna obra gracias a que en su momento fue publicada pero, desafortunadamente, son la excepción.

El caso de Cenobio Paniagua es un ejemplo de lo anterior. Es posible encontrar en diversas fuentes bibliográficas referencias suyas como compositor relevante, particularmente para el desarrollo de la ópera en México. Sin embargo, hasta ahora su música es prácticamente desconocida. Afortunadamente, en la última década del siglo que nos antecede se localizó el archivo de Paniagua, aunque más de 20 años después sus obras no han sido tan difundidas como se hubiera esperado de un compositor considerado el fundador de la ópera mexicana. Acaso, además de la falta de ediciones de su obra, se deba a un prejuicio hacia el siglo XIX. Por ejemplo, como escribe David Brading, José Vasconcelos “Caracterizó al siglo XIX como ‘el periodo simiesco del afrancesamiento’, en el que la imitación esclava de modelos extranjeros, especialmente el francés, había reducido al hemisferio a la condición de ‘colonias espirituales’”¹.

En este capítulo se verá, a partir de una revisión historiográfica, cómo ha sido la percepción de la figura de Cenobio Paniagua en los estudios que parten de fuentes bibliográficas y

¹ David Brading, “Patriotismo y nacionalismo en la historia de México”, Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1995b), Centro Virtual Cervantes, 1995, 14, https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_6_005.pdf.

hemerográficas y cómo cambia la manera en que se habla de él a partir del análisis de sus obras. Como se mencionó, la restitución y edición de las partituras es una condición *sine qua non* para el estudio de su obra orquestal. Lo cual supone un nuevo problema: determinar las obras que han de editarse, tomando en cuenta el estado del arte. Dicho problema se aborda en el segundo apartado de este capítulo, en el que se exponen los criterios utilizados para la selección de las partituras editadas para esta tesis.

1.1. *Cenobio Paniagua en la historiografía musical de México*

Al estudiar a un compositor como Cenobio Paniagua, es posible encontrar referencias en textos publicados desde principios del siglo XX hasta los primeros años del presente siglo. Una revisión historiográfica ayuda a conocer las opiniones –y su contexto– surgidas sobre el compositor y su obra en distintas épocas. Asimismo, es posible notar que los autores han puesto énfasis en diferentes aspectos de la trayectoria musical de Paniagua.

Una referencia obligada al estudiar a este compositor es la biografía escrita por Manuel G. Revilla en 1901². Este autor narra cómo fue el desarrollo musical de Paniagua, desde sus primeras lecciones en la infancia, hasta consolidarse como un respetable autor de ópera. Otros estudiosos, como Alba Herrera y Ogazón³ o Rubén M. Campos⁴, han abordado y valorado aspectos particulares de su trayectoria, en particular su faceta como maestro de otros compositores relevantes de mediados del siglo XIX.

² Manuel Gustavo Revilla, “Cenobio Paniagua”, en *Obras del Lic. D. Manuel G. Revilla: Biografías (artistas)*, vol. 1 (Ciudad de México: Imprenta de V. Agüeros, 1901), 69–103.

³ Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México* (México: Cenidim, 1992).

⁴ Rubén M. Campos, *El folklore y la música mexicana* (México: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1928).

Por su parte, Otto Mayer-Serra⁵ y Gerónimo Baqueiro Fóster⁶ dan cuenta de acontecimientos relevantes de la vida de Paniagua a partir de la consulta de fuentes hemerográficas. Al respecto, es importante notar que Baqueiro señala la importancia de contar con las partituras de Paniagua pues, ante la ausencia de éstas, la única manera de estudiar al compositor era a través de los pocos textos publicados sobre su vida y, como ya se ha señalado, la hemerografía.

En ese contexto, el hallazgo del archivo Zevallos Paniagua significó el inicio de una revaloración de Cenobio Paniagua. A partir de los manuscritos musicales que contiene este archivo se han realizado las primeras ediciones de su música, así como estudios referentes a su estilo musical. Además del archivo, también se han estudiado manuscritos encontrados en Xalapa, Veracruz. Los primeros resultados de estos hallazgos son dos artículos publicados en la revista *Heterofonía*: el primero de Eugenio Delgado y Áurea Maya⁷, y el segundo un artículo escrito por Julieta Varanasi González⁸. A partir de la música analizada en cada artículo veremos, en ambos casos, que la valoración de Paniagua se centra en su música, lo cual hace una diferencia respecto de los autores que sobre él escribieron sin tener a la mano sus partituras.

El presente estudio se basa en una selección de textos de los autores arriba mencionados, con el propósito de conocer cómo se han expresado de Cenobio Paniagua en diversas épocas, así como revisar los cambios en los juicios de valor a partir del descubrimiento de sus

⁵ Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad* (México: El Colegio de México, 1941).

⁶ Gerónimo Baqueiro Fóster, *Historia de la música en México III. La música en el periodo independiente* (México: Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964).

⁷ Eugenio Delgado y Áurea Maya, “Apuntes para un estudio de las canciones para voz y piano de Cenobio Paniagua”, *Heterofonía*, 2002, 9–21, 114–16.

⁸ Julieta Varanasi González García, “Cenobio Paniagua: Elisabetta regina d’Inghilterra”, *Heterofonía*, 2009, 55–66, 161–77.

manuscritos. Se hace en orden cronológico, partiendo del Porfiriato y hasta los inicios del siglo XXI. Como se verá, el discurso sobre Paniagua cambió a partir del hallazgo de sus partituras y el estudio de su música, pues antes solo era posible escribir con base en datos hemerográficos o lo que otros autores ya había dicho.

1.1.1. *Paniagua en el Porfiriato*

Para abordar este periodo se consultó lo que parece ser la única publicación de la época que habla de Paniagua, fundamental para conocer la vida de este compositor. Se trata de la ya mencionada biografía escrita por Manuel Gustavo Antonio Revilla (1863-1924), abogado que no ejerció esa profesión y, en cambio, se dedicó a la literatura y a la docencia en el área de historia, lengua y artes⁹.

El libro *Obras del Lic. D. Manuel G. Revilla. Tomo I: Biografías (artistas)*, como el mismo título lo señala, se trata de una selección de doce biografías de artistas; nueve de estas biografías son de artistas plásticos, aunque no todos mexicanos, sí relacionados con la Academia de San Carlos, en donde Revilla se desempeñó como profesor de Historia de las Bellas Artes. Las otras tres son sobre el compositor que nos ocupa y dos colegas suyos: Antonio Valle (1825-1876) y Julio Ituarte (1845-1905). En principio, podemos ver que Revilla coloca a Paniagua al mismo nivel de importancia que otros compositores del siglo XIX, pues en la biografía de Antonio Valle, Revilla señala que “lugar distinguido ocupará nuestro autor entre los compositores nacionales, y su nombre habrá de figurar dignamente

⁹ Manuel Gustavo Revilla, *Obras del Lic. D. Manuel G. Revilla. Tomo I: Biografías (artistas)*, vol. 1 (México: Imprenta de V. Agüeros, 1908), VI, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/obras-del-lic-d-manuel-g-revilla-tomo-i-biografias-artistas/>.

al lado de los de Baca y Berastain, Bustamante y Caballero, Paniagua y Gómez, maestros mexicanos que cultivaron con brillo el género religioso”¹⁰. En esta cita, además, se puede apreciar que para Revilla, Paniagua es un compositor relevante de música religiosa.

Revilla describe a Paniagua al hablar de “su extraordinaria precocidad, sus singulares aptitudes, su grande amor al arte, su absoluta dedicación a la música”, así como “su genial inspiración”, que “le colocan muy por encima de las simples medianías”. Siguiendo sus palabras, “quien comenzaba la carrera de artista a los siete años tocando violín en las orquestas y, a semejanza de Mozart, la terminaba escribiendo la víspera de morir una composición fúnebre”¹¹ debía tener un talento singular. Nótese que el autor infiere que las capacidades de Paniagua al componer deberían tener alguna relación con dos hechos semejantes en la vida de Mozart.

En el estilo de narración se nota la pluma de un escritor experto, quien, además de contar los hechos, lo hace de manera que ayuda al lector a construir mentalmente una imagen de aquellos momentos de la vida de Paniagua.

Habiendo fijado su residencia el Sr. [Eusebio] Vásquez [tío de Cenobio] en la capital del Estado de México el año de 1831, llevó consigo a su pequeño discípulo, y como fuese solicitado para numerosas lecciones de violín, confióle a éste algunas, cuyo desempeño no descontentó al viejo maestro. En los ratos que al muchacho le quedaban libres, dedicábase por propia iniciativa y por sí solo, al estudio de otros instrumentos y a la composición de piececillas ligeras¹².

¹⁰ Revilla, “Cenobio Paniagua”, 50.

¹¹ Revilla, 73.

¹² Revilla, 74.

Luego, nos cuenta del día en que Paniagua mostró sus composiciones a José Ignacio Triujeque (ca. 1786-1850), maestro de capilla de la Catedral de la Ciudad de México, quien, “oyendo las piezas que el mismo Paniagua había dirigido, quedóse Triujeque breves instantes suspenso”¹³.

Es interesante que Revilla también aborda la música de Paniagua, algo inesperado de quien no era especialista en música. Sin embargo, es necesario recordar que este autor fue uno de los críticos de arte más respetados de su tiempo. Al tratar de explicar el éxito de *Catalina de Guisa*, Revilla se pregunta:

¿Cuáles eran, en el entretanto, las cualidades de obra tan celebrada? Eran sus fáciles y espontáneas melodías que, a salvo su originalidad, provenían en línea directa de Donizetti; eran lo sentimental de su música en consonancia con el gusto reinante y el temperamento nacional, sensible y delicado; eran la conveniencia con que estaban tratadas las voces por quien las conocía a maravilla; eran la bien trabajada instrumentación por quien la había estudiado año tras año; eran la acertada elección del libreto, dramático e interesante; eran el instintivo conocimiento de las conveniencias teatrales que había presidido en la factura de toda la obra; eran, en fin, sus circunstancias todas que habían revelado una individualidad artística y un gran talento músico. La partitura ofrece el corte y estilo de las de Donizetti...¹⁴

Más adelante, cuando se refiere a la segunda ópera de Paniagua, *Pietro D'Abano*, señala:

El libreto es un tanto endeble desde el punto de vista literario, e inferior por lo mismo al de *Catalina de Guisa*. La música en cambio, aunque no ofrece la lozanía de esta obra, está con más conciencia trabajada, descollando entre sus pasajes dos

¹³ Revilla, 75.

¹⁴ Revilla, 87.

dúos: de soprano y tenor y de soprano y barítono; así como una preciosa serenata escrita para tenor¹⁵.

El autor tuvo a su disposición las versiones para voz y piano de ambas óperas, gracias a que Manuel M. Paniagua, hijo de Cenobio, se las envió desde Córdoba, Veracruz. De hecho, Revilla menciona que eran las partituras originales y que “solo por tal medio pudimos conocer la música de ambas obras”¹⁶. Basarse en fuentes primarias representó, sin duda, una ventaja al hablar de la música de Paniagua.

Sin embargo, para que alguien que no era músico se refiriera a los desarrollos melódicos y a la instrumentación, tendría que haber sabido leer partituras o recibido apoyo de uno o varios músicos que interpretaron las versiones para voz y piano de ambas óperas. Es importante notar que Revilla, al referirse a las melodías, asienta que Paniagua conocía muy bien la música de Donizetti y éstas poseían una calidad, si no superior, sí en el mismo nivel de manejo vocal y técnica orquestal. Pero, respecto a sus comentarios sobre la instrumentación, queda una incógnita. Revilla menciona que revisó las versiones para voz y piano, pero no sabemos si esas versiones tenían indicaciones sobre la orquestación. Los manuscritos de estas versiones, que resguarda actualmente el Cenidim, no presentan dichas indicaciones. No obstante, es posible que las versiones que examinó Revilla si las hayan tenido. Recordemos que se han perdido una cantidad importante de documentos del archivo, entre otros, las partituras de ambas óperas, las cuales se tiene certeza que existieron porque en el archivo Zevallos Paniagua está la partitura del tercer acto de *Catalina de Guisa*¹⁷.

¹⁵ Revilla, 92.

¹⁶ Revilla, 92.

¹⁷ Eugenio Delgado y Áurea Maya, *Catálogo de manuscritos musicales del archivo Zevallos Paniagua. Obras de Cenobio y Manuel Paniagua* (Ciudad de México: Cenidim, 2002), 36.

Cenobio Paniagua fue también maestro y empresario. En la biografía escrita por Revilla es posible encontrar información sobre las circunstancias que favorecieron al compositor para abrir una academia de música y formar una compañía de ópera después del éxito de su primera ópera. Al respecto, Revilla señala que “en circunstancias tan favorables de popularidad y renombre [...] abrió nuestro autor una Academia de armonía y composición”¹⁸. Posteriormente, otros compositores escribieron óperas “bajo su dirección y consejo [...] Octaviano Valle, la ópera ‘Clotilde de Coscensa; [...] Melesio Morales, ‘Romeo y Julieta’ e ‘Ildegonda’, y Miguel Planas la ópera en castellano, ‘Don Quijote de la Mancha’. Empero, ninguna de estas obras alcanzó en escena la fortuna de ‘Catalina de Guisa’”¹⁹. Más adelante, “...el maestro Paniagua organizó una compañía de ópera exclusivamente formada por cantantes mexicanos, discípulos suyos en su mayor parte”²⁰. Su hija, Mariana, fue integrante de dicha compañía.

Cenobio Paniagua estrenó su segunda ópera, *Pietro D’Abano*, el 5 de mayo de 1863. Al respecto, Revilla relata lo siguiente:

Dió muestras el autor en ella, de mayor ciencia y experiencia, no obstante lo cual acogióse la obra con marcada reserva por motivos políticos. [...] La sociedad acaudalada adicta a la Intervención francesa y que había sido tan favorable al maestro, volvióle en esta vez las espaldas. Su ópera sólo obtuvo una representación, sin que, por lo tanto, se hubiese podido formar cabal concepto de la misma [sic.]²¹

¹⁸ Revilla, “Cenobio Paniagua”, 88.

¹⁹ Revilla, 89.

²⁰ Revilla, 89–90.

²¹ Revilla, 91.

Las líneas citadas hablan del comienzo de un declive en la carrera de Paniagua. Debido al apoyo que manifestó públicamente hacia la defensa de la nación, parece que se le relacionó con los liberales. Aunado a ello, había músicos que veían con envidia el éxito de Paniagua y, aprovechando la mala fortuna del estreno de *Pietro D'Abano*, incluso llegaron a acusar a Paniagua de haber plagiado la marcha de *Marcos Visconti* de Errico Petrella²². Como consecuencia perdió alumnos y fue excluido sistemáticamente de las orquestas dirigidas por los músicos que le envidiaban²³. En este contexto, la compañía de ópera de Paniagua recibió una propuesta para trabajar en La Habana, Cuba, por lo que emprendieron el viaje al puerto de Veracruz. Desafortunadamente, la otra parte no cumplió y Paniagua tuvo que disolver la compañía en 1865, aun en Veracruz. En estas circunstancias, empezó a dar clases a las familias acomodadas. Tres años después decidió establecer su residencia definitiva en Córdoba, Veracruz. Ya establecido, Paniagua se dedicó a escribir música de distintos géneros. Fue particularmente prolífico en la producción de música religiosa, de la cual se sabe que escribió más de setenta misas. Impartió clases de canto, piano y otros instrumentos, organizó orquestas y fundó sociedades filarmónicas. Además, se dedicó a escribir métodos de música, por ejemplo, *Cartilla elemental de música*, *Compendio de armonía* y *Vocalizaciones matinales*²⁴.

Una vez establecido en Córdoba, abandonó toda actividad en la Ciudad de México. Al morir, sin embargo, “su muerte fue sentida por cuantos le conocieron y admiraron. Hicieronle solemnes exequias en la Catedral de México, dispuestas por el Conservatorio Nacio-

²² Revilla, 92.

²³ Revilla, 94.

²⁴ Revilla, 96–98.

nal de Música [...] en la de Puebla, en San Francisco de Zacatecas y en otros templos de diversas ciudades”²⁵.

Así, a partir de esta biografía se puede inferir que: a) durante el Porfiriato, Paniagua era recordado como un compositor importante del siglo XIX; b) hay la intención de legitimar la figura de Paniagua al señalarse algunas coincidencias de su vida con la de Mozart, o bien, al evocarse la figura de Haydn cuando se destaca la formación autodidacta del compositor²⁶; c) no obstante que la última parte de su vida la desarrolló fuera de la Ciudad de México, Paniagua era reconocido como un compositor destacado por sus colegas del Conservatorio.

Revilla finaliza diciendo que las obras de Paniagua son “desconocidas de la generación que sucedió a aquella que le aclamó por breves momentos”²⁷, y señala que el “resarcimiento de las injusticias” será posible mediante la “impresión de sus obras”²⁸, a lo cual se avoca esta tesis.

1.1.2. *Paniagua en el discurso posrevolucionario*

*El arte musical en México*²⁹, de Alba Herrera y Ogazón (1885-1931), publicado originalmente en 1917, y *El folklore y la música mexicana*³⁰ de Rubén M. Campos (1876-1945), publicado en 1928, son las referencias sobre lo que se dice de Paniagua en el contexto posrevolucionario.

²⁵ Revilla, 101.

²⁶ Revilla, 81.

²⁷ Revilla, 102.

²⁸ Revilla, 103.

²⁹ Herrera y Ogazón, *El arte musical en México*.

³⁰ Campos, *El folklore y la música mexicana*.

El arte musical en México se publicó dieciséis años después de que Revilla escribiera la biografía de Cenobio Paniagua, en un contexto sociopolítico muy diferente. En 1901 había cierta estabilidad política, pero en 1917, final del periodo revolucionario, se luchaba – nuevamente– por el poder. Por otro lado, Revilla fue historiador y crítico del arte mexicano; Herrera y Ogazón también abordó la crítica de arte pero, a diferencia de Revilla, era especialista en la materia, además de una eminente pianista. Por su amplia y valiosa producción en la crítica musical, es considerada la primera musicóloga en México. Baste mencionar que entre sus publicaciones hay una *Historia general de la música*.

A continuación, se revisan algunas particularidades de lo que Herrera y Ogazón escribió sobre Cenobio Paniagua en *El arte musical en México*, en donde se puede ver reflejado el profundo conocimiento musical de la autora. Es posible encontrar algunas coincidencias con la biografía de Revilla. Por ejemplo, en el primer capítulo, Herrera señala a Paniagua como uno de los autores relevantes de una segunda generación de compositores destacados del periodo independiente mexicano, junto a “...Beristain, Bustamante, Ortega, Gómez, Caballero, León, Valle...”. De esta generación, Alba Herrera menciona que “descuellan en este grupo Cenobio Paniagua [...], Aniceto Ortega, [...] Tomás León, [...] y Melesio Morales...”³¹. Estas coincidencias quizás se deban a la posibilidad de que Herrera haya tomado como referencia imprescindible la biografía escrita por Revilla.

Es interesante ver los aspectos en los que pone énfasis Alba Herrera. Para la autora, Paniagua fue relevante “por ser más amplio el radio de su influencia en la historia musical mexicana”³². Es decir, resalta el hecho de que Paniagua influyó en la música de otros com-

³¹ Herrera y Ogazón, *El arte musical en México*, 45.

³² Herrera y Ogazón, 110.

positores destacados y expresa su admiración por ello al decir que “... no solo por sus aptitudes musicales notabilísimas y por sus incansables bríos; como maestro y fundador de una escuela mexicana de composición...”³³. Se puede notar que Herrera ubica a Paniagua como un compositor que hizo escuela. Es importante reparar en que el texto de Alba Herrera no presenta comparaciones con compositores europeos, ni resalta el hecho de haber sido autodidacta, lo cual le da un valor propio al compositor, por sus méritos y no por similitudes con compositores de otras latitudes. ¿Acaso Revilla tuvo necesidad de tales comparaciones por no ser la música el ámbito de su especialidad?, y en ese sentido, ¿Herrera y Ogazón tuvo una ventaja respecto a aquel? No obstante, sabemos que Revilla pudo revisar las partituras de las óperas de Paniagua. En cambio, no es posible saber si Herrera tuvo oportunidad de estudiar esta música u otra que pudiese haber estado a su disposición en el Conservatorio Nacional, donde estudió y fue profesora. Actualmente, el Archivo Histórico del Conservatorio resguarda 25 expedientes con música de Paniagua, de los que se desconoce el momento en que se integraron a este acervo, por lo que existe la posibilidad de que Herrera haya revisado esta música.

Por otra parte, *El folklore y la música mexicana* (1928), de Rubén M. Campos, se publicó por la Secretaría de Educación Pública. Campos retoma la biografía escrita por Revilla y, curiosamente, también las comparaciones con Mozart, algo que no sucedió con Herrera. El nuevo contexto sociopolítico parece haber influenciado al autor. Es interesante cómo abona a la construcción de una identidad nacional mediante un documento producto de una investigación sobre folclor y, al mismo tiempo, invoca a los compositores europeos para legitimar, mediante comparaciones, a un compositor mexicano del siglo XIX. A diferencia de

³³ Herrera y Ogazón, 113.

Revilla y Herrera, Campos incluye partituras como parte del contenido de este libro, pero todas relacionadas con el folclor. En ese sentido, las comparaciones que hace con compositores europeos no están basadas en la música, mucho menos en un estudio del estilo compositivo³⁴, sino que elige, por ejemplo, hacer una analogía entre Mozart y Paniagua a partir de su muerte, así como del hecho de que ambos compusieron una misa de réquiem.

Algo en lo que coincide con Herrera o que pudo haber retomado de esta autora, es que también señala a Paniagua como “...músico eminente como educador...”³⁵. Sin embargo, en el capítulo “Los maestros de capilla, educadores y propagadores de la música sacra”, Campos se refiere a Valle, Paniagua y Aldana como “...viejos y primitivos maestros mexicanos...”³⁶. Por otra parte, en lo que respecta a las óperas mexicanas del siglo XIX, para este autor eran “...imitadas de las italianas”³⁷.

Las palabras de Rubén M. Campos hacen notar que, en la época posrevolucionaria, el valor que tenía Paniagua se limitaba al de maestro de otros notables compositores, aunque en lo referente a su música religiosa, ésta era vista como arcaica y sus óperas como mera imitación. Tales juicios de valor pueden explicar, al menos en parte, la ausencia de investigaciones, durante el siglo XX, sobre compositores mexicanos del siglo XIX y sus obras. Vista su música de esa manera, seguramente tenía mayor mérito el estudio del folclor o de la música contemporánea, que imitaba a la europea, integrando elementos de música local.

³⁴ Las partituras son de música folclórica, lo que justifica la ausencia de música de Paniagua, que además no eran accesibles al momento en que Campos escribe su libro.

³⁵ Campos, *El folklor y la música mexicana*, 171.

³⁶ Campos, 191.

³⁷ Campos, 224.

1.1.3. *Paniagua en la historiografía de mediados de siglo*

En 1941 se publica *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*³⁸ de Otto Mayer-Serra (1904-1968), un texto digno de elogiar. El libro fue escrito en tan solo un año, recién llegado Mayer-Serra a México durante el exilio español. A diferencia de los autores revisados previamente, en el libro de Mayer-Serra hay referencias a fuentes documentales y a trabajos de musicólogos extranjeros, como Edward J. Dent. Asimismo, es importante notar que pretende “...obtener una serie de conclusiones de tipo sociológico del más alto interés”³⁹ mediante el análisis de la función que tuvo la música que investigó. Mayer-Serra fue musicólogo, lo que ya lo ubica en una posición diferente a Revilla, Herrera y Campos.

En este contexto, Mayer-Serra se expresa de Paniagua con una intención objetiva, mediante el uso de fuentes para sustentar sus afirmaciones. Así, por ejemplo, nos dice que Paniagua, entre otros, cultivó la música sacra gracias a que fungió como funcionario de iglesia y que, por otra parte, para los compositores del XIX, otra forma de desarrollar su actividad era mediante la composición de óperas. Pero para Mayer-Serra, basado en Dent, “... las óperas escritas en México no se pueden incluir en las que han sobrevivido, [...] porque sólo eran imitaciones más o menos hábiles, del estilo ‘cantabile’ italiano”⁴⁰. Señala que los compositores mexicanos, atraídos por el éxito de las óperas italianas representadas en México, probaron suerte en este género y que “el público era indulgente con el esfuerzo de sus compatriotas, aunque, en realidad, nunca los tomó muy en serio ni los valorizó con el mismo criterio”. Para afirmar esto se basa en la hemerografía, de la que expresa que “en los anuncios

³⁸ Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*.

³⁹ Mayer-Serra, 10.

⁴⁰ Mayer-Serra, 46.

del programa se apelaba constantemente a la generosidad del público”, para lo que transcribe las siguientes líneas, tomadas del programa que anunciaba el estreno de *Catalina de Guisa*:

Por la primera vez desde que hay teatro en México, se ofrece al público la participación de un maestro mexicano; este acontecimiento, *sin utilidad de recomendación, ni comentarios, basta para mover el patriotismo y la indulgencia* del ilustrado público (citado en Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México*, México, 1895, pp. 334-35)^{41 42}.

De lo anterior se puede apreciar que Mayer-Serra interpreta que, si bien las óperas mexicanas del siglo XIX eran imitaciones de las italianas, el éxito que pudo haber tenido *Catalina de Guisa* se debió a la condescendencia del público y no a la factura de la obra. En ese sentido, queda la siguiente interrogante: ¿habría tenido una opinión distinta, si además de las fuentes hemerográficas y los textos disponibles en aquella época, también hubiera contado con las partituras de Paniagua?

Por su parte, Gerónimo Baqueiro Fóster (1898-1967), quien fue compositor, director de orquesta, docente, periodista e investigador, llegó a formar un archivo muy importante de música mexicana que incluye recortes periodísticos, escritos teóricos y grabaciones, entre otros materiales⁴³. Conoció y asesoró el trabajo realizado por Mayer-Serra y también escribió un libro, *Historia de la música en México III. La música en el periodo independiente*⁴⁴.

⁴¹ Mayer-Serra, 49.

⁴² Las cursivas son de Mayer-Serra

⁴³ El archivo de Gerónimo Baqueiro Fóster y de su esposa, Eloísa Ruiz Carvalho fue donado al Cenidim en 1983. En este acervo se encuentran, además de lo ya mencionado, correspondencia personal y oficial, programas de mano, invitaciones y fotografías.

⁴⁴ Baqueiro Fóster, *Historia de la música en México III. La música en el periodo independiente*.

El libro de Baqueiro presenta similitudes y diferencias respecto al de Mayer-Serra. Por ejemplo, Baqueiro se basa no solo en la biografía de Revilla, sino que, tal como lo hace Mayer-Serra (probablemente gracias a la asesoría recibida por parte de Baqueiro), también se basa en fuentes hemerográficas. Aunque Baqueiro hace una interpretación menos radical que Mayer-Serra al hablar de las óperas de Paniagua, por ejemplo, al señalar que “...el primer operista mexicano de autenticidad indiscutible ha sido D. Cenobio Paniagua, que llegó a formar escuela, aunque no a jefaturarla...”⁴⁵. Como puede verse, Baqueiro no habla de una imitación de los italianos sino de “autenticidad indiscutible”, refiriéndose a un estilo propio.

A partir de la lectura de este texto, se puede deducir que Baqueiro consultó el libro de Revilla, el de Herrera y el de Campos, así como la *Reseña histórica del teatro en México*⁴⁶, obra que recoge y narra, a partir de fuentes hemerográficas, los acontecimientos sucedidos en los teatros de México, entre ellos, la ópera. Pero el valor específico de la *Historia de la música en México III* recae en la cantidad de datos que aporta, lo que fue posible gracias al incommensurable conjunto de fuentes de que disponía este autor.

Finalmente, es interesante ver que el autor expresa la necesidad de consultar las partituras de Paniagua para hacer un análisis de su música y conocer más al respecto, como se puede leer en el capítulo “Los primeros brotes de nacionalismo musical”, en donde dice que:

⁴⁵ Baqueiro Fóster, 185.

⁴⁶ Enrique De Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, Segunda edición (México: La europea, 1895).

...el maestro de Tlalpujahua hizo cantar su *Juguete lírico* en un acto intitulado *Una rriña de aguadores*⁴⁷ [...] hace pensar que el compositor usó en la música sones y sonecitos de la tierra; pero aún no he podido tener en las manos esta partitura que, en atención al cuidado que el autor ponía en la conservación de su archivo, es seguro que un día podamos examinar⁴⁸.

Aunque Baqueiro no pudo tener en sus manos la obra que menciona y otras que seguramente le interesaba conocer, sí tuvo razón en afirmar que el compositor michoacano puso cuidado en la conservación de su archivo, pues hoy, que tenemos la fortuna de poder consultarlo, nos percatamos que aún se conservan una buena cantidad de manuscritos, entre ellos el *Juguete lírico* referido en la cita anterior⁴⁹.

1.1.4. *El hallazgo del archivo de Cenobio Paniagua, finales del siglo XX*

Como mencioné anteriormente, el archivo de Cenobio Paniagua fue hallado en 1996 por dos investigadores del Cenidim: Eugenio Delgado y Áurea Maya. Pocos meses después de su localización, los mismos investigadores publicaron un artículo en la revista *Heterofonía*, titulado “El archivo musical de Cenobio Paniagua: nuevas posibilidades de investigación a partir de su descubrimiento”⁵⁰. El artículo está centrado en la producción operística de Paniagua. Inician justificando la importancia de Cenobio Paniagua en el surgimiento de lo que

⁴⁷ Algunos manuscritos de esta obra se conservan en el archivo Zevallos Paniagua. Se trata, también, de un conjunto de partichelas, las cuales son poco legibles y presentan roturas y mutilaciones. Es decir, para analizar esta obra, es necesario hacer un proceso de restitución, edición y, probablemente reconstrucción de algunos fragmentos.

⁴⁸ Baqueiro Fóster, *Historia de la música en México III. La música en el periodo independiente*, 540.

⁴⁹ Delgado y Maya, *Catálogo de manuscritos musicales del archivo Zevallos Paniagua. Obras de Cenobio y Manuel Paniagua*, 44.

⁵⁰ Eugenio Delgado y Áurea Maya, “El archivo musical de Cenobio Paniagua: nuevas posibilidades de investigación a partir de su descubrimiento”, *Heterofonía* 114–115 (1996).

llaman el “movimiento operístico mexicano”. Destacan que la “academia y la Compañía Mexicana de Ópera, cumplieron un papel determinante en la consolidación del movimiento operístico mexicano del siglo pasado”⁵¹.

Los autores retoman la biografía de Revilla y, aunque refieren a Baqueiro cuando hablan de la producción de óperas posteriores al éxito de *Catalina de Guisa*, en realidad son datos aportados por Revilla, que seguramente Baqueiro tomó de aquella biografía. Finalizan el artículo señalando la importancia del hallazgo del archivo de Paniagua para “reconsiderar su biografía, las cualidades artísticas de su obra y su influencia en el panorama de la música de su tiempo”⁵².

1.1.5. *Los primeros estudios sobre la música de Paniagua a inicios del siglo XXI*

En 2002, Delgado y Maya publicaron en *Heterofonía* el artículo intitulado “Apuntes para un estudio de las canciones para voz y piano de Cenobio Paniagua”⁵³, que da continuidad a la tarea de reconsiderar sus cualidades artísticas. Se trata de un primer acercamiento a la obra de Paniagua desde las partituras, hecha por especialistas, algo imposible de realizar antes del hallazgo del archivo. Es de destacar que, al referirse al estudio de los manuscritos, no se limitan a la música contenida en éstos, sino que, además, toman en cuenta otros elementos, como los títulos, las dedicatorias y los autores de los textos para inferir las fechas de composición, con el interés de aportar más información sobre las circunstancias en que estas canciones pudieron haber sido escritas.

⁵¹ Delgado y Maya, 39.

⁵² Delgado y Maya, 41.

⁵³ Delgado y Maya, “Apuntes para un estudio de las canciones para voz y piano de Cenobio Paniagua”.

El artículo está basado en el estudio de 22 canciones pertenecientes al archivo Zevallos Paniagua. Los autores analizaron las obras y dan cuenta de la relación música-texto, observando “la estrecha afinidad entre música y poesía que presentan”, y que “la música no tiene una actitud servil hacia el poema, sino que el compositor responde al influjo de la poesía desde su propio mundo interior y en función de sus inclinaciones e intereses musicales”⁵⁴. Como muestra, presentan el análisis de dos de las piezas referidas: *La pescadorcita* y *La noche*⁵⁵. De *La pescadorcita* afirman que “es apta para poner de manifiesto varias de las virtudes de las canciones del compositor: la pertinencia de los materiales musicales en función de la puesta en música de los textos, la claridad y precisión en la claridad formal, la maestría, en fin, en el uso del lenguaje musical”⁵⁶. Asimismo, señalan que, tal como sucede con “los compositores italianos del *primo ottocento*, se caracteriza por la observancia de las tradiciones musicales heredadas del clasicismo vienés, si bien puestas al servicio de las necesidades expresivas del siglo romántico”⁵⁷. Sobre *La noche*, escrita en mi bemol mayor, resaltan una armonía más compleja y la elección del compositor de acordes que usa solo una vez para apoyar específicamente la palabra “siente”. Esta palabra aparece dos veces, la primera vez armonizada con la dominante del relativo menor de la dominante, es decir, re mayor con séptima menor; la segunda vez armonizada con la subdominante, la bemol mayor. Ninguno de estos acordes aparece en otro lugar.

Derivado del análisis de ambas canciones, los autores concluyen que “no deja lugar a dudas acerca de la capacidad de Paniagua de conciliar [...] la relativa independencia y au-

⁵⁴ Delgado y Maya, 16.

⁵⁵ El manuscrito que contiene ambas canciones está en el archivo Zevallos Paniagua, con el número de expediente 15.

⁵⁶ Delgado y Maya, “Apuntes para un estudio de las canciones para voz y piano de Cenobio Paniagua”, 17.

⁵⁷ Delgado y Maya, 17.

tonomía entre los niveles poético y musical”⁵⁸. Finalmente añaden que “un futuro análisis de las demás canciones de Paniagua pondrá de manifiesto la diversidad y riqueza compositiva que tienen, e indudablemente arrojará luz sobre el arte y la estética musicales que practicaron nuestros compositores del XIX”⁵⁹. Es importante mencionar que en este número de la revista *Heterofonía* también se encuentra la edición de las canciones analizadas.

Más adelante, en 2007, Eugenio Delgado realizó la edición crítica del único cuarteto de cuerdas que se conoce de Paniagua⁶⁰, manuscritos que se encuentran en el archivo Zevallos Paniagua. Delgado reconstruyó y editó la partitura, lo que le permitió analizar la obra y dar cuenta de sus cualidades. Al respecto, nos comenta que “la obra surge y se desarrolla con una insospechada naturalidad, recreando espontánea y sagazmente los rasgos más sutiles y difícilmente asequibles de la escritura para cuarteto de cuerdas, desde el punto de vista del dominio de la composición musical”⁶¹. Sobre el primer movimiento se pregunta:

¿Cómo es que la primera frase de la introducción [...] pone en juego una sonoridad y una espectacularidad digna de las mejores creaciones de los compositores europeos [...]? ¿Cómo es que la segunda frase de la introducción (cc. 7-14) responde consecuentemente con un pasaje sobre la cuarta cuerda, confiado al violín primero, en el que se hace un uso magistral de la calidez expresiva de este recurso instrumental y de la elocuente grandiosidad del gesto que conlleva su ejecución? ¿Cómo es que el elemento motivico de la duplicación en octavas se mantiene y desarrolla persistentemente a través de todo el movimiento [...]?⁶²

⁵⁸ Delgado y Maya, 21.

⁵⁹ Delgado y Maya, 21.

⁶⁰ Eugenio Delgado, *Cuarteto núm. 1 de Cenobio Paniagua*, ed. Eugenio Delgado (México: Cenidim, 2007).

⁶¹ Delgado, 15.

⁶² Delgado, 15.

En cuanto al segundo movimiento, señala la habilidad del compositor para crear una forma que puede ser interpretada como binaria o ternaria, pero que no es posible afirmar de manera contundente que sea una u otra. El tercer movimiento es particularmente interesante. Al respecto, Delgado dice que, “si bien puede afirmarse que los compositores del siglo XIX habían olvidado el arte de escribir música en tiempos realmente rápidos, hay que decir que en este tercer y último movimiento Cenobio Paniagua constituye una clara excepción en este respecto”⁶³.

Por otra parte, Julieta Varanasi González hizo una comparación entre *Duettino e Terzetto* de Paniagua y *Elisabetta, regina d’Inghilterra* de Rossini. La partitura de Paniagua se encontró en un volumen adquirido por la autora en Xalapa, Veracruz, y contiene una colección de fragmentos de ópera. Después de hacer dicha comparación, así como el análisis de la música, González concluye que Paniagua es “un compositor con amplio conocimiento de la música de su época [...] influido por Rossini y por la ópera italiana en general, [...] un músico que se relaciona con una obra específica, que confronta una tradición y con base en ello, produce, propone, formula una propuesta propia”⁶⁴.

1.1.6. Conclusiones del estudio historiográfico

La biografía de Revilla es la referencia obligada para otros autores al hablar de la vida de Cenobio Paniagua. Este autor tuvo la oportunidad de revisar sus partituras, pero no se sabe si podía leer música. Por el contrario, Herrera era pianista, aunque no se tiene certeza de que revisara las partituras guardadas en el Conservatorio, dado que no las menciona. Cam-

⁶³ Delgado, 16.

⁶⁴ González García, “Cenobio Paniagua: Elisabetta regina d’Inghilterra”, 65.

pos y Mayer-Serra, ambos músicos, coinciden en afirmar, a partir de las fuentes bibliográficas, que las óperas mexicanas del siglo XIX eran imitaciones de las italianas. Curiosamente Baqueiro, aunque sin contar con las partituras, llega a conclusiones muy diferentes y destaca la necesidad de revisar la música de Paniagua para valorarla adecuadamente. Entre los autores que han escrito sobre Paniagua se incluye a Robert Stevenson⁶⁵, Manuel Mañón⁶⁶, Enrique de Olavarría⁶⁷, Gloria Carmona⁶⁸ y Consuelo Carredano⁶⁹, quienes lo mencionan como parte de la historia de la música del siglo XIX, particularmente en lo relativo a la ópera en México, si bien no abordaron el estudio de su música⁷⁰.

Después del hallazgo del archivo de Paniagua, Delgado, Maya y Gutiérrez han dado cuenta de las características de las obras que han podido estudiar. A partir de entonces Paniagua es abordado desde su música, por sobre lo dicho por otros autores. De este modo, el momento en que se da a conocer el archivo de Paniagua es un parteaguas en la historiografía. El estudio de su música ha resultado fundamental para entender por qué se le ha considerado un compositor relevante.

Su música, como solía ser el caso en el período post-independista, continúa la estilística de los modelos europeos. Esta tendencia, que contempla también otros ámbitos de la cultura y el arte, se conoce como colonialismo interno, y persistió durante todo el siglo XIX. En Revilla se encuentran referentes a la música italiana, lo cual se refrenda en González, quien

⁶⁵ Robert Stevenson, *Music in Mexico: a historical survey* (New York: Crowell, 1952).

⁶⁶ Manuel Mañón, *Historia del viejo Gran Teatro Nacional de México* (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2009).

⁶⁷ De Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*.

⁶⁸ Julio Estrada, ed., *La música de México. 3,2: Antología ; 2. Período de la Independencia a la revolución* (México: Univ. Nacional Autónoma de México, Inst. de Investigaciones Estéticas, 1987).

⁶⁹ Consuelo Carredano y Victoria Eli, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 6 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010).

⁷⁰ Consuelo Carredano menciona las características del cuarteto de Paniagua citando a Delgado, Carredano y Eli, 6:315.

lo hace a partir del análisis musical. Es posible afirmar que en Paniagua hay un proceso de legitimación de la nación a través de la música, tal como lo señala Thomas Turino: “la legitimidad y soberanía de los estados nacientes se basa en su similitud con los estados existentes y no en sus diferencias”⁷¹.

1.2. Selección de obras a restituir

Para poder estudiar la música de Paniagua, particularmente la orquestal, es necesario restituir y editar las partituras, por las razones ya comentadas en la introducción. Hay que mencionar, además, que la edición de partituras, particularmente la edición crítica, nos brindará mayores datos históricos. Como se verá en el capítulo III, la revisión meticulosa de los manuscritos derivó en una suerte de evidencia de las prácticas musicales de aquél entonces.

Por otro lado, los materiales necesarios para que los intérpretes toquen esta música son un producto que se deriva de la edición. Como ejemplo, en la plataforma de *YouTube* se pueden encontrar diferentes versiones de la interpretación del *Cuarteto de cuerdas núm. 1*⁷², el cual, como se mencionó, fue editado por Delgado. Asimismo, se puede mencionar la reciente puesta en escena de *Catalina de Guisa* en el anexo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM⁷³.

Quedando manifiesta la necesidad de la edición de partituras, surge un nuevo problema: del *corpus* de obras contenidas en el archivo Zevallos Paniagua ¿qué partituras se debían

⁷¹ Thomas Turino, citado en Victoria Eli, “Nación e Identidad en las canciones y bailes criollos”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 6 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010), 71.

⁷² https://www.youtube.com/results?search_query=Cuarteto+de+cuerdas+Cenobio+Paniagua

⁷³ “Catalina de Guisa, primera ópera de compositor mexicano, se escenificará después de 160 años”, INBAL - Prensa, el 24 de abril de 2019, <https://inba.gob.mx/prensa/12080/catalina-de-guisa-primera-opera-de-compositor-mexicano-se-escenificara-despues-de-160-anos>.

editar primero?, ¿cuál debería ser el criterio que nos indique qué es primero y qué después?, y de los tipos de edición que existen, ¿cuál sería el más adecuado para los manuscritos de Paniagua? En el siguiente apartado se da respuesta a las primeras dos preguntas, explicitando los criterios para seleccionar las obras editadas como parte de esta tesis. La respuesta a la tercera pregunta se da en el siguiente capítulo, que aborda las razones por las cuales se decidió hacer una edición crítica.

Una vez revisado el estado del arte, fue necesario establecer criterios que ayudaran a seleccionar las obras susceptibles de formar parte de esta tesis. Adicionalmente, se consideró la viabilidad de la investigación. Tomando en cuenta el trabajo de conservación y preservación del archivo Zevallos Paniagua realizado previamente, el primer criterio fue que las obras a editar estuvieran dentro de este archivo. Por consiguiente, se realizó una revisión exhaustiva del catálogo⁷⁴. Como resultado de la revisión, se elaboró un documento con el registro de las obras de este archivo en condiciones de ser restituidas: óperas y zarzuelas, canciones, obras para orquesta, obras para banda, cuartetos de cuerdas, piano, música religiosa y arreglos⁷⁵. A partir de esta información y del estado del arte, se establecieron los criterios subsecuentes. Es importante mencionar que en el archivo existen obras atribuibles a Paniagua pero, ante la falta de certeza sobre la autenticidad de estas obras, no fueron tomadas en cuenta para esta selección.

Como segundo criterio, se descartaron las obras ya editadas, es decir, las óperas y las piezas para voz y piano. Asimismo, se descartaron los arreglos hechos por Paniagua, pues

⁷⁴ Delgado y Maya, *Catálogo de manuscritos musicales del archivo Zevallos Paniagua. Obras de Cenobio y Manuel Paniagua*.

⁷⁵ Ver anexo 1.

éstos, aunque podrían ser un referente sobre la técnica de instrumentación del compositor, no necesariamente aportarían información sobre su técnica de composición.

El tercer criterio, que también se refiere a la viabilidad, fue que las partituras de las obras a considerar deberían estar completas, o bien que, si se trataba de un juego de partichelas, éste debería estar completo. El cuarto criterio fue que, preferentemente, hubiera dos fuentes a consultar, previendo que en los manuscritos se encontraran pasajes ilegibles. Este es un criterio difícil que se cumpla. Son excepcionales las obras manuscritas con más de un ejemplar, pero es un criterio útil en caso de que hubiera que elegir entre dos opciones que satisficieran los criterios anteriores.

El quinto criterio fue que se tratara de una obra con dimensiones factibles para llevar a cabo una investigación de año y medio, durante el cual debería realizar actividades de formación profesional simultáneamente; así, la duración y las dimensiones orquestales también se tomaron en cuenta. El sexto y último criterio fue que las obras seleccionadas para esta investigación tuvieran algún elemento en común, por ejemplo, que se tratara del mismo género o la misma dotación.

Entre las posibles obras a restituir por sus buenas condiciones de conservación y con materiales completos, estaban un par de zarzuelas y algunas obras religiosas de gran formato, pero resultaban inviables por las dimensiones. Asimismo, las obras para voz y piano están en buenas condiciones, pero pertenecían a un género ya estudiado.

De esta manera, de las obras contenidas en el archivo Zevallos Paniagua, que no son obras editadas previamente ni géneros ya estudiados, que no son arreglos, que hay seguridad de que son composiciones de Paniagua, con materiales completos y de dimensiones

viables, resultó que las obras orquestales eran las que mejor cumplían con tales criterios. Es importante señalar que las obras orquestales están catalogadas en el apartado “Obras orquestales”, pero también se pueden encontrar obras para orquesta en tres secciones más: “Canciones”, “Otras obras vocales” y “Versos para orquesta”.

Del corpus de música orquestal, que incluye las cuatro secciones arriba mencionadas, se descartaron aquellas que no contaban con suficiente material para ser restituidas. De este modo, se excluyeron aquellas que presentaban la sección de cuerdas incompleta, la sección de alientos madera sin flauta o la sección de alientos metal sin la trompeta 1 pero sí con una trompeta 2, por ejemplo. De los expedientes que es posible restituir, era sumamente importante contar con al menos una referencia sobre el contexto de las obras, dado que se decidió hacer una edición crítica de éstas, por lo que se dio preferencia a las fechadas.

Después de explorar el nuevo corpus⁷⁶, es decir, las obras orquestales viables para su restitución, surgían dos grupos: música de danza y obras con voces. En principio, el primer grupo resultó interesante porque implicaba estudiar géneros asociados con la música de salón, pero en versiones orquestales, además de cumplir con el criterio de contar con un elemento común, en este caso, música de danza. Desafortunadamente, ninguna de estas obras estaba fechada y no había seguridad de saber el contexto en que Paniagua escribió estas obras⁷⁷.

⁷⁶ El anexo 2 es un documento de apoyo, en el que se tomó nota del estado de conservación de los expedientes del archivo Zevallos Paniagua, que contienen obras orquestales. Aunado a ello, el anexo 3 presenta un cuadro y una gráfica de los instrumentos incluidos en cada expediente con música orquestal.

⁷⁷ Es probable que estas piezas hayan sido escritas en el periodo en que Paniagua ya radicaba en Veracruz. Esta música era frecuente en los casinos de la época y en el archivo Zevallos Paniagua se encuentran algunas carpetas que dicen “Casino de Veracruz”, las cuales seguramente eran utilizadas para guardar los papeles de música relacionados con estos lugares de diversión. Esta conjetura se dio en el transcurso de la investigación, cuando ya se habían seleccionado las obras a restituir.

Así, se llegó a un corpus de tres obras: *Il giacinto azzurro*, para contralto y orquesta, de 1861; *Gloria al invicto guerrero*, himno para coro y orquesta, fechada en 1863⁷⁸, y *La Independencia*, marcha nacional para voces solistas, coro y orquesta, de 1862. De estas obras, llama la atención que dos tienen título patriótico y que las fechas que consigna el catálogo se corresponden con el periodo de la Intervención francesa. Esta circunstancia era favorable para estudiar ambas obras en el contexto histórico en que fueron escritas. Aunado a lo anterior, tomando en cuenta que son obras patrióticas escritas durante la Intervención francesa, existía la posibilidad de encontrar una fuerte carga simbólica. Al mismo tiempo, resultaba probable aportar información de este periodo, al dar cuenta de la forma en que un compositor había vivido y enfrentado las circunstancias de aquel momento.

Sin embargo, derivado de las primeras investigaciones sobre estas obras, resultó que el título original de *Gloria al invicto guerrero* es *Himno a Miramón*, que su dotación incluye voces solistas y el año de composición es 1860. Este dato descartaba el vínculo entre ambas obras, de haber sido compuestas durante la Intervención francesa. No obstante, aún mantienen otras similitudes: ambas obras, además de la orquesta, incluyen voces solistas y coro, por lo tanto, tienen texto; ambas son patrióticas y fueron escritas cuando Cenobio Paniagua gozaba de prestigio como compositor, después del estreno de su ópera *Catalina de Guisa* (1859) y antes del desafortunado evento que Revilla señala como el inicio de su decadencia: el estreno de su segunda ópera, *Pietro D'Abano* (1863)⁷⁹.

En conclusión, se decidió editar estas obras porque resultaba interesante abordar dos obras con temática patriótica en un contexto de conflicto político. De esta singularidad se

⁷⁸ Delgado y Maya, *Catálogo de manuscritos musicales del archivo Zevallos Paniagua. Obras de Cenobio y Manuel Paniagua*, 64–65.

⁷⁹ Revilla, “Cenobio Paniagua”, 91–94.

derivan, entre otras, las siguientes preguntas: ¿de qué manera se desempeñó este compositor en tal contexto?, ¿qué lo pudo haber motivado para escribir estas obras?, ¿en dónde se tocaron y en qué momento? ¿qué características tuvieron las obras patrióticas de Paniagua? Finalmente, los materiales disponibles satisfacen los criterios de selección.

2. MARCO TEÓRICO

Antes de editar las partituras, fue necesario revisar los tipos de edición existentes con el propósito de encontrar el más adecuado, tomando en cuenta las características de las fuentes primarias, es decir, los manuscritos musicales de Cenobio Paniagua contenidos en el archivo Zevallos Paniagua. Los documentos de este archivo están en buenas condiciones, considerando que han pasado más de cien años desde su creación. Son pocos los casos de expedientes con algún grado de afectación por humedad o ataque de microorganismos. En lo que respecta a la música orquestal, los expedientes, en su mayoría, están conformados por conjuntos de partichelas; aunque son obras orquestales, no existe una partitura en los expedientes¹.

El estado de conservación de los expedientes correspondientes a las obras seleccionadas para este trabajo es bueno. También se trata de conjuntos de partichelas, las cuales no presentan mutilaciones, ataque de microorganismos, mordeduras de roedor ni hongos, pero sí tienen rastros de humedad y trasminación de tintas, lo cual dificulta la lectura de la música en algunas partichelas; no obstante, es posible inferir las notas en los lugares donde la tinta trasminada se confunde con la que corresponde a la página. Ello se puede lograr gracias a que se trata de pasajes con melodías duplicadas en otro instrumento. De modo que el tipo de edición debería tomar en cuenta estas características. De igual manera, es importante considerar que se trata de música del siglo XIX y que no existen ediciones previas.

¹ En este trabajo la palabra “partitura” refiere a una partitura general o *Full score*. Se distinguirá con la palabra “partichela” cuando se trate del texto musical de un solo instrumento o voz.

2.1. Tipos de edición

Teniendo presentes las características de los manuscritos de Cenobio Paniagua, arriba mencionadas, se revisaron los tipos de edición descritos en “*La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*”, de James Grier², un libro esencial para quien realice edición de partituras, obra consultada frecuentemente para la realización de este trabajo. Grier refiere las siguientes opciones: edición facsimilar, réplicas de la notación original, edición interpretativa y edición crítica³. La edición facsimilar es básicamente la reproducción fotográfica de los manuscritos originales. Para el caso que nos ocupa, una edición facsimilar tendría más desventajas que puntos a favor. Reproducir un conjunto de partichelas manuscritas –en algunos casos poco legibles– mejoraría poco o nada el panorama actual. Resulta imposible estudiar o interpretar estas obras sin una partitura que permita ver todos los instrumentos en conjunto.

Por otro lado, la réplica de la notación original consiste en hacer nuevas partichelas con la notación que presentan los manuscritos. Este tipo de edición es empleado en música antigua, la cual puede estar escrita en notación mensural o tablaturas, por mencionar dos ejemplos. En tales casos, se hacen réplicas de la notación original debido a que, hoy en día, existen músicos especializados en música antigua preparados para leer la notación original, por lo que se prefiere esto y no una transcripción a notación moderna⁴. Parecería una mejor opción para editar las obras de Paniagua porque tendríamos partichelas legibles, pero en el contexto decimonónico no tendría ningún sentido, dado que la notación es prácticamente la misma que la utilizada en la actualidad. Una edición de estas características equivaldría a hacer una

² James Grier, *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica* (Madrid: Akal, 2008).

³ Grier, 128–38.

⁴ Grier, 130–32.

copia de cada una de las partichelas en un programa de edición de partituras. Aun cuando pareciera ser suficiente, persiste el hecho de que no habría una partitura. Además, reproducir la notación original de los cornos, que en los manuscritos es en sol y en re, dificultaría la lectura de los cornistas –incluso cuando pueden estar acostumbrados a leer transportando la partichela al mismo tiempo que tocan–, inconveniente innecesario, ya que los programas actuales de edición de partituras pueden transportar la música de una manera muy sencilla. La misma situación se presentaría con otro instrumento que aparece en los juegos de partichelas, los pistones en sol, los cuales han caído en desuso. Sin embargo, si en algún momento se pretendiera tocar esta música con instrumentos de la época, sería muy sencillo transportar las partichelas con el propósito de hacer las partes para los cornos en sol y en re, así como para los pistones en sol, tal como están en los manuscritos. En tanto eso no suceda, es mejor hacer una partitura y las respectivas partichelas transportadas para los instrumentos que se emplean actualmente en las orquestas. En los capítulos 3 y 4 se detalla la actualización de la instrumentación de las obras correspondientes a esta tesis.

Siguiendo con los tipos de edición, la edición interpretativa sería una mejor opción que las anteriores, pues supone añadir todo aquello que el editor considere necesario para facilitar la interpretación de la obra. Podría usarse en los manuscritos de Paniagua para editar su música, dado que el editor interviene la partitura con fines interpretativos, es decir, preparando el documento –mediante la adición de dinámicas, líneas de fraseo, *tempos*, entre otros elementos–, para que sea fácilmente utilizado por los músicos. Sin embargo, al revisar las características de una edición crítica, se encontraron más ventajas en ésta que en la anterior.

Para hacer una edición crítica, el editor debe tener conocimientos sobre el contexto en el que la obra fue realizada y, en la medida de lo posible, conocer el estilo del compositor⁵. Así como en la edición interpretativa, en la edición crítica el editor agrega todo aquello que considere necesario para facilitar la interpretación de la obra, pero cada cambio o adición a la partitura se reporta en un aparato crítico, en el que se refieren los cambios realizados respecto de los manuscritos y puede ser consultado por los músicos que aborden estas obras. Asimismo, los especialistas interesados en esta música podrían consultar cuales fueron las decisiones editoriales y los criterios aplicados, ya sea que deseen conocer el proceso o proponer una nueva edición a la luz de posteriores hallazgos sobre el compositor y su música.

Dadas las condiciones en las que se encuentran las partituras de Cenobio Paniagua, y en general los archivos de música mexicana del siglo XIX, la edición crítica resulta ser la más adecuada. Entre sus ventajas es posible mencionar que se complementa con el estudio del contexto en que las obras fueron escritas y que en ella se reportan todas las intervenciones del editor sobre la partitura, así como los criterios que sustentan cada una de sus decisiones. Este es el mejor inicio para una obra que no ha sido editada, ya que los criterios empleados pueden ser revisados y, según sea el caso, confrontados o replicados en obras de características similares. Por lo tanto, una vez determinado el tipo de edición, se revisaron a fondo las características de una edición crítica, así como bibliografía complementaria, con el propósito de establecer los criterios para estas ediciones.

⁵ Aun no es posible hablar del estilo de Cenobio Paniagua, dado que no se cuenta con una cantidad suficiente de música editada y lista para ser estudiada. Si bien hay un avance en este sentido, es necesario continuar editando la música de este compositor para contar con materiales que nos permitan determinar su estilo.

2.2. Criterios aplicados en las presentes ediciones críticas

Los criterios editoriales han sido definidos a partir de la consulta de diversos textos teóricos y ediciones críticas de partituras, principalmente los textos de James Grier⁶ y Elaine Gould⁷, así como las recomendaciones de la Major Orchestra Librarians' Association (MOLA)⁸ y las ediciones críticas de partituras de la *Neue Mozart-Ausgabe*⁹ (NMA). Como material complementario se consultó “CriticalEd: A Tool for Assisting with the Creation of Critical Commentaries”¹⁰, *Essential Dictionary of Music Notation*¹¹, *Editing Early Music*¹² y “Del archivo al concierto: Un itinerario para la recuperación teórica y práctica del barroco novohispano”¹³, entre otros.

Como se mencionó, *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*, de James Grier es el principal texto de consulta, por lo que los criterios para realizar las ediciones críticas que conforman este trabajo fueron tomados principalmente de este autor. Tales criterios abarcan distintas etapas del proceso de edición, desde el tratamiento crítico de las fuentes hasta la presentación de la partitura ya editada.

⁶ Grier, *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*.

⁷ Elaine Gould, *Behind Bars. The Definitive Guide to Music Notation*, Primera (London: Faber Music, 2011).

⁸ “Guía para la preparación de música” (Major Orchestra Librarians' Association, 2001), <http://mola-inc.org/m/articles/view/Gu%C3%ADa-para-la-preparaci%C3%B3n-de-m%C3%BAsica>.

⁹ http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=4

¹⁰ Caspar Molholt Kjellberg y David Meredith, “CriticalEd: A Tool for Assisting with the Creation of Critical Commentaries”, en *Music Technology Meets Philosophy: From digital echos to virtual ethos*, The International Computer Music Association, 2014, 643–47, <http://vbn.aau.dk/files/208683453/CriticalEd.pdf>.

¹¹ Tom Gerou y Linda Lusk, *Essential Dictionary of Music Notation* (USA: Alfred Publishing Co., Inc, 1996).

¹² John Caldwell, *Editing Early Music* (Oxford: Clarendon Press-Oxford, 1995).

¹³ Antonio Ezquerro Esteban y Marian Rosa Montagut, “‘Del archivo al concierto’: Un itinerario para la recuperación teórica y práctica del barroco musical hispánico”, *Anuario musical* 68 (diciembre de 2013): 169–202.

De acuerdo con Grier, la edición es en sí misma un acto de crítica, debido a la necesaria participación crítica del editor¹⁴. Uno de los principios básicos que señala es que “la comprensión crítica del estilo musical, en su contexto histórico, por parte del editor, proporciona un criterio final para determinar el texto musical”¹⁵. Por lo tanto, la edición crítica requiere de una labor histórica. En consecuencia, cada una de las partituras editadas como parte de esta tesis están antecedidas por un texto que da cuenta de las circunstancias en que fueron creadas. El contexto fue reconstruido con base en las fechas de composición de cada obra. Por un lado, se hizo una búsqueda documental de estas fechas, particularmente hemerográfica. Por otro lado, el análisis de los manuscritos aportó información nueva. Por ejemplo, al encontrar en los manuscritos anotaciones de fechas distintas al año de composición, o bien, textos diferentes entre una partichela vocal y otra, se requirió hacer búsquedas documentales minuciosas. De este modo, se amplió la información aportada por la hemerografía.

Es necesario subrayar que el estado del arte aún no permite tener una comprensión del estilo musical de Paniagua. Aunque se podría pensar en tomar decisiones de acuerdo con el estilo de la época, nos enfrentamos con dos problemas al respecto: primero, los estudios sobre la música del siglo XIX en México son todavía incipientes, lo que impide hablar con certeza de un estilo de la época; segundo, Paniagua es un compositor que destacó entre sus colegas, por lo que su estilo debió ser diferente en mayor o menor medida. Por lo anterior, tomar decisiones editoriales basados en el poco conocimiento de la época sería un error, más aún tratándose de este compositor, quien marcó un antes y un después en la composición de ópera en México.

¹⁴ Grier, *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*, 9.

¹⁵ Grier, 39.

De este modo, y siguiendo con las ideas expuestas por Grier, es importante tener conciencia de que editar es un acto de interpretación, pues el editor toma decisiones con base en el conocimiento de la obra, el contexto en que fue escrita y en su propio juicio sobre lo que transmiten las fuentes¹⁶, tal como lo hace un músico al interpretar una partitura. Es necesario mencionar que, a pesar de que la edición se hace con criterios específicos, no se pretende que el resultado sea una versión definitiva de la partitura¹⁷. Al final, se trata de un trabajo de creación y recreación. En ese sentido, no hay que perder de vista que el editor está muy distante temporalmente del compositor y, por lo tanto, realiza su trabajo en un contexto completamente diferente al de la obra. Dicho de otro modo, el editor recrea la obra, haciendo un acto de interpretación ubicado en su propio momento y circunstancias. Es posible que en un futuro se cuente con más información sobre el estilo musical de Paniagua. En ese caso, si se editaran nuevamente estas partituras, el editor lo haría a partir de circunstancias distintas. No obstante, es fundamental que la música empiece a editarse ahora para tener la oportunidad de escuchar y estudiar esta música. De esta manera será posible construir el conocimiento sobre el estilo musical de Paniagua y otros compositores decimonónicos que aún esperan ser estudiados.

En relación con las fuentes primarias, Grier también aporta algunas sugerencias para abordarlas. Propone dividir en dos tipos las marcas encontradas: a) *indicaciones suplementarias para la interpretación* y b) *cambios sustantivos en el texto*. Las primeras no alteran el texto, son indicaciones que ayudan al músico a interpretar la obra; las segundas, son cambios que

¹⁶ Grier, 12.

¹⁷ John Caldwell, *Editing Early Music*.

sí lo alteran y que es necesario estudiar para determinar si corresponden al autor o a un intérprete¹⁸. Al respecto, se puede mencionar que las marcas encontradas en los manuscritos de Paniagua, correspondientes al primer tipo, son fechas –posiblemente de los conciertos en los que se presentaron estas obras–, nombres o apellidos, particularmente en las partichelas vocales, lo cual hace suponer que se trata de los nombres de los cantantes. En cuanto al segundo tipo de marcas, se encontraron correcciones a la música, principalmente corrección de notas, pero también compases omitidos que se subsanaron al anotarse en la parte inferior de la página, o bien, añadiendo marcas de repetición cuando era posible resolverlo de esa manera.

A propósito, Grier también nos advierte que la partitura puede ser considerada un interlocutor entre el compositor y el intérprete, al otorgarle a este último cierta libertad de alterar el texto¹⁹. En ese sentido, es posible notar en los manuscritos de Paniagua que en ciertos pasajes la articulación o fraseo de los instrumentos de viento no está escrita, por lo que esta decisión recae en los intérpretes. Por ejemplo, es posible notar la ausencia de ligaduras de fraseo en momentos en los cuales las melodías sugieren un carácter *cantabile*, o bien, cuando el *tempo* no permitiría articular nota por nota.

Estos dos aspectos, las marcas en los manuscritos y la libertad otorgada a los intérpretes, traen consigo dificultades de edición que es necesario reportar. Al respecto, Grier señala la importancia del aparato crítico, donde se reportan los problemas y las decisiones tomadas para resolverlos, evitando de este modo realizar anotaciones aclaratorias en el cuerpo de la partitura, con la finalidad de obtener un texto limpio y práctico²⁰.

¹⁸ Grier, *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*, 104–5.

¹⁹ Grier, 105–8.

²⁰ Grier, 137, 147.

En dicho aparato también se especifican las actualizaciones, tanto de notación como de instrumentación²¹. Referente a las presentes ediciones, es necesario mencionar que, para dar homogeneidad en el uso del idioma, todos los nombres de instrumentos se escribieron en español, no obstante que en los manuscritos hubiese diferencias al respecto. En relación con la actualización de la instrumentación, conviene subrayar que en los manuscritos los cornos son naturales –en diferentes tonalidades–, pero se han transcrito a cornos en fa, dado que son los que se usan actualmente, además de que no altera el texto musical y no obliga al músico a hacer la transposición a primera vista, lo cual podría resultar contraproducente en un ensayo o, peor aún, en un concierto.

Por último, Grier hace algunas propuestas para presentar la partitura. Sugiere la escritura proporcional siempre que sea viable, así como la adición de entradas en las partichelas después de silencios prolongados²². Tales sugerencias han sido tomadas en cuenta. En la edición de la partitura, la escritura proporcional no presenta mayores dificultades, pero en las partichelas no siempre se puede cumplir con este aspecto. El atrilista tiene necesidad de cambiar la página aprovechando compases de espera. Debido a lo anterior, en la edición de las partichelas se dio prioridad a los cambios de página y la escritura proporcional se subordinó a tal necesidad. En relación con la adición de entradas en las partichelas, éstas se agregaron cuando la partichela presenta varios compases de silencio. Hay que decir que, aunque estas adiciones no están en los manuscritos, la música no se altera al agregarlas.

²¹ Las actualizaciones en la instrumentación son necesarias cuando originalmente había un instrumento que ha caído en desuso, de modo que es necesario sustituirlo por uno de uso común en la actualidad. La actualización podría no ser necesaria en caso de contar con el instrumento original, pero ello supondría que la edición se realiza pensando en que el usuario de la partitura será una agrupación especializada que cuenta con los instrumentos de la época. En caso contrario, es mejor que en la edición se actualice la instrumentación para facilitar el acceso a esta música a un número amplio de agrupaciones musicales.

²² Grier, *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*, 144–45, 152.

Por su parte, *Behind Bars. The Definitive Guide to Music Notation*, de Elaine Gould²³, es un texto de consulta muy detallado sobre notación musical, que aborda desde la notación tradicional hasta la de técnicas extendidas. Para los fines de este trabajo, el libro de Gould fue utilizado como una referencia sobre las convenciones actuales de notación musical, tanto generales como aquellas específicas a cada instrumento. Por lo tanto, la colocación de elementos de técnica, *tempo*, dinámica, agógica, etc., se apegaron a las recomendaciones de Gould.

Este libro complementa las sugerencias de Grier en cuanto a la presentación de la partitura y fue una guía cuando hubo que tomar decisiones para mejorar la presentación de la partitura y partichelas. Por ejemplo, en la escritura para flauta y violín se omitieron las indicaciones de octava alta que están en los manuscritos; en cambio, se transcribieron las alturas reales, dado que los músicos que tocan esos instrumentos están habituados a leer con líneas adicionales. El uso de tal indicación en los manuscritos se debía a la falta de espacio entre los pentagramas y no necesariamente a una dificultad para leer las notas en la altura real. Por otro lado, y al igual que Grier, Gould sugiere que en la preparación de las partichelas se agreguen entradas, no necesariamente presentes en los manuscritos²⁴, como ya se ha mencionado.

A propósito de la edición de las partichelas, la *Guía para la preparación de música* de la MOLA²⁵ es un recurso práctico que puede servir de referencia rápida en lo relativo a su diseño. Es recomendable su consulta cada vez que se realice una versión impresa de las mismas, dado que la Guía contiene, entre otras cosas, sugerencias de tamaños de página, de

²³ Gould, *Behind Bars. The Definitive Guide to Music Notation*.

²⁴ Gould, 566–75.

²⁵ “Guía para la preparación de música”.

sistema, medidas de márgenes y gramaje del papel para evitar que se transparenten las notas de una página a otra. Aunque en este trabajo no se incluyen las partichelas impresas, sí se tomaron en cuenta otros parámetros, como la medida del papel y los tamaños de pentagrama, de tal forma que al momento de hacer una versión impresa no haya necesidad de modificar el diseño de las partichelas, sino únicamente utilizar el papel con el gramaje apropiado.

Ahora bien, con el propósito de contar con un modelo de referencia, se revisaron partituras de la *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA), particularmente las ediciones de óperas por la similitud en la dotación a las obras que se editan en esta tesis. Esta consulta se hizo debido a que, precisamente, Grier sugiere seguir las convenciones de la NMA, enfatizando el hecho de que no utilizan corchetes en el cuerpo de la partitura cuando hay intervención editorial, sino que se aprovecha el aparato crítico para hacer cualquier aclaración sobre las decisiones editoriales²⁶. Además, en estas ediciones es posible notar el uso de la escritura proporcional.

En resumen, dadas las características de cada tipo de edición, se resolvió hacer una edición crítica. Tomando en cuenta las características de las fuentes primarias, ésta presenta varias ventajas frente a los otros tipos de edición. La edición crítica de partituras podría definirse como el trabajo de preparación del texto musical para su publicación, el cual se prevé sea utilizado por un grupo particular de usuarios, ya sean estudiantes o profesionales, intérpretes o musicólogos. Se basa en el estudio histórico del contexto en que fue escrita la obra y se apoya en las normas de escritura musical. En una edición crítica se da cuenta de las decisiones editoriales en un aparato crítico, así como sugerencias de interpretación, posibles alternativas a lo plasmado en la edición o cualquier otra información que pudiera ser necesaria para el

²⁶ Grier, *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*, 146–47.

usuario de la partitura al momento de tomar sus decisiones sobre la interpretación de la música.

Los criterios de edición se basaron en el material arriba mencionado. Por lo tanto, la edición de las partituras, en términos generales, consistió en corregir notas; aclarar todo aquello que resultaba ambiguo en la notación original; normalizar las dinámicas y fraseo, así como en un diseño limpio y eficiente de las partituras y partichelas.

2.3. Metodología

2.3.1. *Restituir para editar*

La edición crítica de las dos obras que conforman esta tesis requirió de un proceso simultáneo: la “restitución” de las partituras. De acuerdo con la Real Academia Española, restituir es “Restablecer o poner algo en el estado que antes tenía”²⁷. Dado que el material disponible en ambos casos es un juego de partichelas, al momento de realizar las ediciones hubo que “construir” las partituras que se iban a editar. Pero, de acuerdo con la definición de restituir, surgen las siguientes preguntas: ¿cuál es el “estado que tenían” estas obras? y, si se trata de juegos de partichelas, ¿por qué razón habría que construir una partitura en estos casos? Vale la pena una breve reflexión al respecto.

Si solo se tomara en cuenta el material disponible en la actualidad, el estado previo de estas obras sería un conjunto de partichelas, debido a que es lo único que consta como situación

²⁷ Real Academia Española, “Restituir”, en *Diccionario de la lengua española*, consultado el 16 de mayo de 2017, <http://dle.rae.es/?id=WEQ4NP1>.

preliminar de las obras; es decir, carecemos de elementos para asegurar que existió una partitura antes de estas partichelas. A pesar de que se trata de obras orquestales –y que en la actualidad esto nos hace pensar que existe una partitura–, existieron –y existen– prácticas en las que no se requiere una partitura, incluso si se trata de música orquestal. Por ejemplo, en algunos archivos musicales, como el de la Orquesta Típica de la Ciudad de México²⁸ (OTCM), el archivo de Rodolfo Martínez Cortés²⁹ o en el mismo archivo Zevallos Paniagua, se puede encontrar una buena cantidad de expedientes de obras orquestales en los que no hay partituras sino juegos de partichelas y, en algunos casos, guiones³⁰. No obstante, lo anterior, a pesar de que en la actualidad solo existen estos juegos de partichelas, también queda la posibilidad de que las partituras se hayan extraviado.

Ahora, se debe considerar que la existencia de partichelas supone que el compositor sabía que esas obras se interpretarían. De otro modo, no tendría sentido invertir tiempo en su elaboración. Aunado a ello, si el compositor no escribió una partitura, posiblemente la estimó innecesaria, o bien, el tiempo del que disponía solo le alcanzaba para hacer las partichelas. La elaboración de partichelas y la omisión de la partitura para ejecutar una obra puede ser viable si se trata de una obra con una forma que no es compleja, por ejemplo, un himno, como en el caso de una de las obras aquí editadas, el *Himno a Miramón*. Al dirigir una obra así, el director, que pudo haber sido el mismo compositor, tendría en mente el texto y la estructura musical: estribillo-estrofa 1-estribillo-estrofa n-estribillo. En conclusión, el juego

²⁸ Este archivo se puede consultar en el Archivo Histórico de la Ciudad de México.

²⁹ Este archivo se puede consultar en el Cenidim. Rodolfo Martínez Cortés fue un violinista que también escribió algunas obras. En este archivo se encuentran obras y arreglos para orquesta típica.

³⁰ Se le llama guion a una reducción de la partitura, la cual se asemeja a una versión para piano o, en ocasiones, a una versión para voz y piano escrita en tres pentagramas. En el pentagrama superior, que sería el de la voz, está la melodía principal. Los guiones tienen indicaciones sobre los instrumentos predominantes en cada sección, con el fin de orientar al director en las entradas de cada instrumento.

de partichelas indica que Paniagua sabía que la obra se interpretaría –como se verá más adelante, tuvo poco tiempo para escribir este himno– y resulta probable que el mismo Paniagua haya dirigido la obra.

Se podría añadir que, en el caso de estas obras, patrióticas o conmemorativas, el compositor no veía la necesidad de hacer una partitura, dado que esa música se tocaría una sola vez. Sin embargo, la práctica musical actual hace necesario que haya partituras, tanto para fines de análisis musicológico, como para ser dirigidas e interpretadas en un concierto, tomando en cuenta que estas obras se podrían interpretar, hoy en día, en el contexto de una sala de conciertos y no en un evento público-político. En síntesis, la edición de estas partituras se hizo a partir de un juego de partichelas, pero implicó la restitución o construcción de las partituras como parte imprescindible del proceso de edición, dada la práctica musical contemporánea. En el siguiente apartado se describe a detalle dicho proceso.

2.3.2. El proceso de edición

Una vez seleccionadas las obras a editar se procedió a hacer facsimilares impresos, a los cuales se les añadió un borde en blanco, que permitió numerar los compases y las páginas de cada partichela sin intervenir el facsimilar en sí. En el caso de las partichelas de cuerdas y voces existe más de un ejemplar, por lo que también se asignó un número para identificar cada uno de ellos. Por ejemplo, en los juegos de partichelas hay más de un ejemplar de violín primero y de violín segundo. Para distinguirlos, particularmente en las notas críticas, puede haber referencia al “violín I, ejemplar 1, página 2” o “violín I, ejemplar 2, página 2”. Es decir,

la referencia a los manuscritos se hace de lo general a lo particular. Primero el instrumento, luego el número de ejemplar cuando hay más de uno, después el número de página.

Una vez que se contó con los facsimilares impresos y numerados, así como con las imágenes digitales de los mismos, se procedió a realizar la captura digital de cada partichela en el programa *Sibelius*³¹. Las versiones digitales de los manuscritos tuvieron una ventaja: la posibilidad de ser ampliados en la pantalla de la computadora para mayor comodidad durante la captura. Cabe mencionar que dichas imágenes digitales ya existían, pues el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (Cenidim) digitalizó todo el archivo Zevallos Paniagua³².

El programa *Sibelius* cuenta con una herramienta llamada “comentarios”, la cual se usó desde el proceso de captura de los manuscritos y hasta las últimas revisiones de la edición. Con esta herramienta se escribieron las dudas que quedaban pendientes para etapas posteriores, justo en el instrumento y compás en que había surgido. Por ejemplo, cuando dos instrumentos duplican una misma melodía y en algún momento una nota no correspondía, surgió la duda sobre cuál era la correcta. En estos casos se hizo una anotación o comentario para ubicar tal lugar.

Al mismo tiempo, se construyó el aparato crítico, pues durante el proceso de copiar los manuscritos³³ se encontraron errores y omisiones obvias que podían ser subsanadas en esta etapa del trabajo –como silencios que el copista omitió, así como compases que se habían

³¹ La versión de *Sibelius* que se utilizó para dicha captura fue la 8.5, sin embargo, durante el tiempo transcurrido en la elaboración de esta tesis el programa se ha ido actualizando, inclusive ha cambiado la nomenclatura de las actualizaciones. La versión al momento de escribir esto es: *Ultimate* 2018.4.1. Este programa resulta más intuitivo comparado con otros que sirven para los mismos propósitos, no obstante que, para el diseño de partituras orquestales, como es el caso, se requiere de un dominio avanzado.

³² Como mencioné en la Introducción, fui el responsable de realizar dicha digitalización.

³³ Como se vio antes, para el caso de estas obras, este proceso es la restitución de la partitura.

saltado—. Dicho aparato crítico se dividió en dos partes: notas generales y notas particulares. Las primeras atañen a la partitura en general y requieren de una amplia explicación sobre la decisión editorial; las segundas corresponden a correcciones puntuales que se organizaron en una tabla con tres campos: número de compas, instrumento y observaciones. El primer elemento que ordena el aparato crítico es el número de compás, luego el instrumento, de acuerdo con su lugar en la partitura³⁴; por ejemplo, cuando hay más de una observación en un mismo compás, primero aparece la nota crítica de los alientos y luego las cuerdas (ver ilustración 1). Cuando se trató de más de una observación en el mismo compás e instrumento, se hizo una nota (o fila de la tabla) por cada observación (ver ilustración 2).

44	<u>fl</u>	En ms, indica “8ª todo”, se decidió prescindir de tal indicación y escribir notas reales.
44	<u>fag I</u>	Se agregó un <i>do</i> por analogía con el <u>trb I</u> .
44	<u>fag II</u>	Se agregó un <i>la</i> por analogía con el <u>trb II</u> .
44	B solista	En ms, este compás está omitido.
44	<u>vl I</u>	En <u>vl I</u> , ej. 4, es una octava <i>las-las</i> .

Ilustración 1. Ejemplo de anotaciones para un mismo compás, en orden descendente como en la partitura

47	<u>tr I. II</u>	En el tercero y cuarto tiempos, en himno a Hidalgo, el intervalo <i>fá-re</i> en lugar de <i>la-re</i> .
47	<u>tr I. II</u>	En el tercero y cuarto tiempos, en himno a Hidalgo, con acentos.

Ilustración 2. Ejemplo de comentarios en un mismo compás e instrumento

En algunas partichelas, la cantidad de compases era diferente debido a omisiones por parte de los copistas. Cuando fue posible, se determinó cuáles eran los compases faltantes mediante una comparación con la música ya capturada. Cuando no, se hizo una anotación para revisar,

³⁴ El orden en la partitura, de arriba hacia abajo, es: flautas, oboes, clarinetes, fagotes, cornos, trompetas, trombones, tuba, percusiones, voces solistas, coro, violín primero, violín segundo, viola, violonchelo y contrabajo.

al concluir, la captura de todas las partichelas. Aun cuando se determinó cuáles eran los compases omitidos, seguía pendiente saber su contenido, por lo que se dejaron en blanco, con la intención de resolver el problema en la siguiente etapa. Es así como, con todas las partichelas capturadas se generó una primera versión de la partitura, lo que permitió revisar la música de los otros instrumentos en los compases que se dejaron en blanco. Afortunadamente, los compases faltantes eran parte de frases en los que duplicaban otro instrumento o frases que aparecían en otro momento. En consecuencia, solo hubo que copiar la música de otro instrumento o de otra parte de la partitura. Al concluir la captura de las partichelas se revisaron todas las anotaciones hechas con la herramienta “comentarios”, facilitando la localización de los lugares en donde había quedado alguna duda durante dicho proceso. Se hicieron las correcciones necesarias y se reportaron en el aparato crítico.

A continuación, se llevó a cabo una primera revisión, que consistió en cotejar la música capturada con los manuscritos y, al mismo tiempo, desatar todas las abreviaturas. Una vez cotejada la música y resuelto el problema de los compases omitidos, se realizó un análisis de la armonía y la forma, lo que permitió ver claramente dónde había pasajes iguales o similares, además de revisar si en estos pasajes la armonía era la misma o había cambiado, así como detectar las cadencias para ubicar los puntos estructurales. El objetivo de este análisis fue corroborar que las notas estuvieran correctas, así como revisar la dinámica y agógica. Esta tarea implicó actualizar el aparato crítico, entre otras razones debido a que, a pesar de que algunas notas se copiaron tal como estaban en los manuscritos, no coincidían con la armonía. Por ejemplo, hubo casos en los que en un mismo manuscrito se encontraba la misma melodía en dos pasajes distintos, pero con una o dos notas diferentes. La sola partichela no ayudaba a determinar las notas correctas porque no presentaban corrección alguna en el manuscrito.

Pero al revisar la armonía, fue posible saber cuáles eran las notas correctas. En lo que se refiere a la dinámica, el análisis ayudó a homogeneizar la misma, dado que hay muchas inconsistencias entre las partichelas, ya sea debido a que en una partichela si hay dinámica y en otra no, o a que las dinámicas están en posiciones distintas. De igual manera que con la corrección de notas, la comparación de pasajes similares ayudó a corregir este aspecto.

Posteriormente, se hicieron dos revisiones más: la primera por familia de instrumentos; es decir, se revisaron las maderas, los metales, las voces y las cuerdas de forma independiente. La segunda revisión fue por amalgamas o, lo que es igual, por grupos de instrumentos que duplicaban una misma melodía o que participaban de una textura de acompañamiento. Estas revisiones favorecieron la comparación del fraseo y la articulación, de modo que fue posible darse cuenta de la ausencia de indicaciones al respecto. Baste señalar que en los alientos se habían pasado por alto algunas líneas de fraseo y anotaciones de articulación, como *staccatos*, *tenutos* y acentos. En el caso de los instrumentos de cuerdas se habían omitido indicaciones para regresar a arco después de *pizzicato*. Asimismo, después de este análisis resultó viable determinar en qué momentos los alientos debían tocar a dos o solo uno de ellos, dado que en los manuscritos no hay indicaciones al respecto.

La siguiente etapa consistió en actualizar la instrumentación, lo cual no fue posible sino hasta terminar de cotejar la música capturada contra los manuscritos. Dicha actualización afectó específicamente a los instrumentos de aliento, como ya se ha mencionado; los cornos franceses, que eran naturales, se actualizaron a cornos en fa, y los pistones a trompetas. En el caso de las maderas, se puede mencionar que los clarinetes eran en do y se actualizaron a si bemol.

Posteriormente se diseñó cada partitura; es decir, tomando en cuenta la escritura proporcional, se mejoró la distribución de la música en cada página. Este proceso siempre debe ser el último paso, puesto que ya no habrá modificaciones que alteren la cantidad de compases por sistema o el espacio necesario entre pentagramas para las indicaciones de *tempo*, *dinámica* y *agógica*.

Adicionalmente, se creó otra versión de la partitura para generar las partichelas. Esto se debe a que en la partitura dos instrumentos de aliento pueden estar escritos en un mismo pentagrama a dos voces. Pero la experiencia nos dice que para los músicos es incómodo seguir su parte leyendo un pentagrama a dos voces. Por consiguiente, es mejor que cada instrumento se escriba de manera independiente. Por ejemplo, una partichela para el clarinete primero y otra para el clarinete segundo. En consecuencia, en esta nueva partitura se escribió cada uno de los instrumentos en pentagramas independientes.

Finalmente, fue necesario diseñar cada una de las partichelas para que la distribución de la música, así como los cambios de página resultaran cómodos. Si bien, el programa genera las partichelas de forma automática, éstas no son necesariamente eficientes para la interpretación, entre otras razones porque los parámetros predefinidos no satisfacen los criterios editoriales que sugieren Grier, Gould y la MOLA.

En síntesis, la metodología para estas ediciones se resume en la preparación de los facsimilares, la captura de las partichelas y el posterior cotejo contra los manuscritos, lo cual resulta en una primera versión de la partitura. Luego, se analiza la partitura para corregir dinámicas, articulación, fraseo y notas que estaban en duda. Finalmente se diseña la partitura y sus correspondientes partichelas. De manera paralela, en cada una de las etapas se construye y actualiza el aparato crítico.

3. *HIMNO A MIRAMÓN*

El periodo posterior a la independencia de México se caracterizó por la constante amenaza de reconquista, el expansionismo estadounidense, la necesidad de reconocimiento internacional, el endeudamiento cada vez mayor y dificultades para tener una recaudación regular de impuestos por parte del gobierno, situación que ocasionó una serie de enfrentamientos entre los diferentes grupos políticos. En 1853, Antonio López de Santa Anna inició una dictadura militar que polarizó aún más la política. Los conservadores que la apoyaron pensaban que era necesaria una monarquía. Los federalistas, que en ese momento ya se definían como liberales, se dividieron en puros –quienes buscaban una nueva constitución– y moderados –a favor de una transición paulatina que no generara más violencia–.

Uno de los momentos álgidos de este periodo fue la guerra civil o guerra de Reforma (1858-1860)¹. Los liberales, en coalición, lograron destituir a Santa Anna en 1855 y eligieron presidente provisional a Juan Álvarez, quien formó un gabinete con liberales puros, entre ellos Benito Juárez. La reforma inició con la promulgación de la Ley Juárez, que suprimía los fueros militar y eclesiástico. Debido a presiones de diversa índole, Álvarez renunció a la presidencia en diciembre del mismo año y fue relevado por Ignacio Comonfort, quien eligió para su gabinete a políticos moderados. De este modo, el Congreso logró realizar una nueva constitución, promulgada el 5 de febrero de 1857. Posteriormente, al llevarse a cabo nuevas elecciones, Comonfort fue elegido presidente titular. Por su parte, Juárez obtuvo el cargo de presidente de la Suprema Corte de Justicia.

¹ Andrés Lira y Anne Staples, “Del desastre a la reconstrucción republicana, 1848-1876”, en *Nueva historia general de México*, Primera edición (México: El Colegio de México, 2010), 466.

La nueva constitución no dejó satisfechos ni a los conservadores ni a los liberales puros, lo que provocó que el general Félix Zuloaga exigiera, en diciembre de ese año, un nuevo congreso constituyente, además de desconocer a Comonfort, declarándose presidente de la república. Comonfort se vio obligado a renunciar y fue sustituido constitucionalmente por Benito Juárez. Ante la existencia de dos presidentes, la guerra civil resultaba inminente. Zuloaga estableció su gobierno en la capital, por lo cual obtuvo el reconocimiento extranjero. En cambio, Juárez lo hizo en Veracruz. El ejército apoyó al gobierno conservador, aunque Juárez logró el apoyo de Estados Unidos. Finalmente, Zuloaga fue sustituido por Miguel Miramón en febrero de 1859. La guerra terminó el 22 de diciembre de 1860, cuando los liberales vencieron a los conservadores. Juárez llegó triunfante a la capital el 1º de enero de 1861.

En este contexto, el 29 de septiembre de 1859, Cenobio Paniagua estrenó su primera ópera, *Catalina de Guisa*, con motivo del cumpleaños de Miguel Miramón (1831-1867)², quien en ese momento era general en jefe y el presidente que sustituyó a Zuloaga. Es necesario recordar que, con el estreno de su *Catalina*, Paniagua logró fama y prestigio como compositor. Después de poco más de tres meses, en enero de 1860, Paniagua musicalizó el *Himno a Miramón*, una obra para soprano, bajo, coro y orquesta, con texto de Francisco González Bocanegra (1824-1861), quien ya había escrito la letra del *Himno Nacional* —que despreciaba Miramón³, posiblemente por las alusiones a Santa Anna e Iturbide—.

El *Himno a Miramón* refiere la victoria del ejército dirigido por el general en Colima, la madrugada del sábado 24 de diciembre de 1859, y de la cual se tuvo noticia en la Ciudad de México el

² “Gran Teatro Nacional: ópera italiana”, *La sociedad*, el 29 de septiembre de 1859, sec. Diversiones públicas, 4.

³ Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, en *El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)*, Primera edición, vol. 4, La música en los siglos XIX y XX (Ciudad de México: Conaculta, 2013), 23.

jueves 29⁴. Tomando en cuenta los datos y el hecho de que la obra se interpretó la noche del sábado 7 de enero de 1860⁵, se puede asegurar que Paniagua contó con menos de diez días para componer la música y preparar las partichelas. El himno fue cantado en el Gran Teatro Nacional, tal como lo señalan las fuentes hemerográficas. Se sabe de este concierto por un anuncio del periódico *La sociedad* del 7 de enero de 1860 y por una nota del *Diario de avisos* del 11 de enero del mismo año⁶. Como se puede apreciar en la ilustración 1, en el anuncio de *La sociedad* se menciona que “cuando se presente el Exmo. Sr. Presidente, será saludado con un hermoso HIMNO NACIONAL”.

DIVERSIONES PÚBLICAS.

GRAN TEATRO NACIONAL.

Sobresaliente y brillante función extraordinaria, en celebración del feliz regreso del Exmo. Sr. Presidente D. MIGUEL MIRAMON, para la noche del sábado 7 de Enero de 1860.

PROGRAMA DE LA FUNCION.

I.—Cuando se presente el Exmo. Sr. Presidente, será saludado con un hermoso HIMNO NACIONAL.

II.—La Señora Tomassi cantará en carácter la preciosa aria de *Una noche poco fé*, de la ópera “El Barbero de Sevilla.”

III.—Se representará por la compañía dramática la graciosa comedia nueva en un acto, titulada:

¡¡ALUMBRA A TU VICTIMA!!

IV.—Concluida la comedia, se cantará la interesante aria coreada en carácter, de la ópera *Mércos Vizconti*.

V.—El precioso duo de la Carta, tomado de la zarzuela *Jugar con Fuego*, ejecutado por la Sra. Tomassi y el Sr. Solares.

VI.—Para que la función sea variada y el espectáculo completo, se bailará por las Sras. D^{ña} Dolores Sanchez y D^{ña} Jesus Martinez, acompañadas de D. Alejo Infante, un *Terceto de medio carácter*, en el que por medio de una transformación aparecerá una decoración alegórica, dedicada al Exmo. Señor Presidente.

NOTA.—La galería alta se la ha reservado el Exmo. Ayuntamiento, para las personas que gusten concurrir á ella GRATIS.

Ilustración 1. Anuncio en el periódico *La sociedad* del 7 de enero de 1860

⁴ “Toma de Colima”, *Diario oficial del Supremo Gobierno*, el 29 de diciembre de 1859, 5–6.

⁵

⁶ “Himno”, *Diario de avisos*, el 11 de enero de 1860, 3.

Por otra parte, en el *Diario de avisos* se encuentra la letra de un himno que fue “cantado en el Teatro Nacional el sábado en la noche” (ver ilustración 2); al final del texto se señala el nombre de Francisco G. Bocanegra. Sin embargo, en ninguna de estas fuentes existe referencia ni a Cenobio Paniagua ni a un “Himno a Miramón”. Cuestión aparte es el hecho de que las partichelas manuscritas que contienen esta música no presentan un título, solamente la palabra “Himno” en algunas de ellas.

Debido a lo anterior, se hizo una comparación entre el texto de Bocanegra que aparece en el *Diario de avisos* y el texto en las partes vocales del expediente 234 del archivo Zevallos Paniagua, con la intención de determinar que dichas partichelas corresponden al himno cantado a Miramón. Una primera pista es que el mencionado expediente se encuentra catalogado con el título asignado *Gloria al invicto guerrero*⁷. Este título corresponde al primer verso del himno⁸, lo que da pauta para iniciar la comparación de textos. El resultado fue positivo: la letra de las partichelas vocales corresponde al himno escrito por González Bocanegra a Miguel Miramón. Por lo tanto, es posible afirmar que el autor de la música es Cenobio Paniagua.

⁷ Eugenio Delgado y Áurea Maya, *Catálogo de manuscritos musicales del archivo Zevallos Paniagua. Obras de Cenobio y Manuel Paniagua* (Ciudad de México: Cenidim, 2002), 65.

⁸ Dicho título fue asignado de acuerdo con los criterios que establecieron los catalogadores para los manuscritos con texto y sin un título explícito.

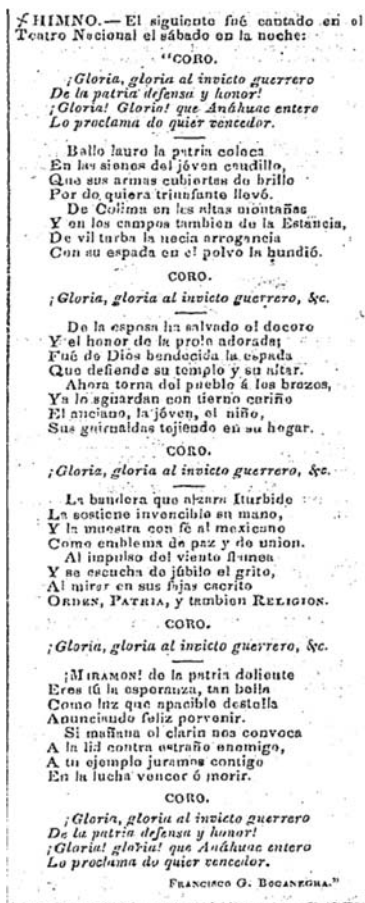


Ilustración 2. Nota en el Diario de avisos del 11 de enero de 1860

Aunado a lo anterior, y atendiendo las recomendaciones de Grier en cuanto a la importancia de la edición del texto en obras vocales⁹, se realizó la búsqueda del texto original, el que se encontró en *Francisco González Bocanegra. Vida y obra*, de Joaquín Antonio Peñalosa¹⁰. El hallazgo de este texto permitió verificar los signos de puntuación para que en la edición de la partitura se asentaran correctamente, así como para determinar el título de la obra. En este libro, el título es

⁹ James Grier, *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica* (Madrid: Akal, 2008), 124.

¹⁰ Joaquín Antonio Peñalosa, *Francisco González Bocanegra. Vida y obra*, Segunda edición (San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1998), 283–84.

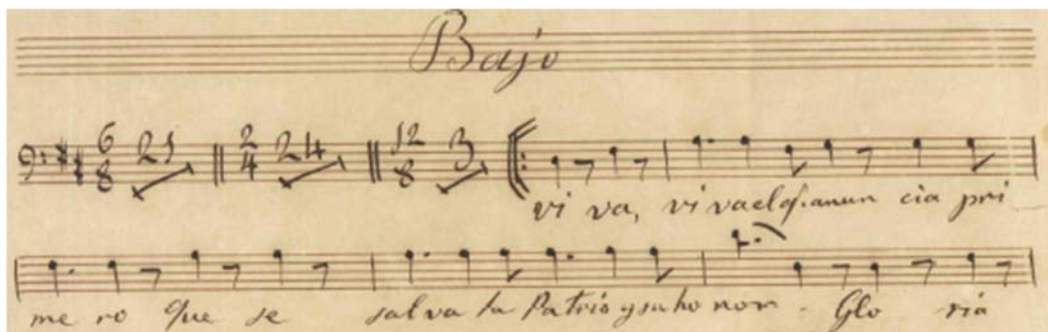


Ilustración 4. Detalle de la parte de bajo de coro con texto diferente. Archivo Zevallos Paniagua, Cenidim – INBAL

En el libro *De Miramar a México* se encontró que el 12 de junio de 1864, en la Ciudad de México “la comisión de Guanajuato, encargada del adorno de la calle de Vergara, dispuso que se cantara un himno al pasar SS. MM. por enfrente del Teatro Imperial”¹¹. Además de narrar lo sucedido se transcribe la letra de aquel himno, que corresponde al texto añadido en la segunda estrofa de la partichela del bajo principal, así como a la letra del ejemplar del bajo que no tiene el texto de Bocanegra. En este libro no hay referencia a Paniagua como autor de la música, pero se hizo la relación a partir de los textos de las partichelas, tal como se procedió con el texto de Bocanegra. Tal hallazgo significa que la misma música fue utilizada tanto para el *Himno a Miramón* como para el himno cantado a Carlota y Maximiliano en 1864. En ambos casos, los textos son decasílabos.

¹¹ *De Miramar a México* (Orizaba: Imprenta de J. Bernardo Aburto, 1864), 241–42.

3.2 *Los textos en otro expediente con la misma música*

Tal como se señala en la ficha 35 del catálogo¹², la misma música fue utilizada para otro himno, en este caso con un texto sobre Miguel Hidalgo (1753-1881). Se trata del expediente 90 del archivo Zevallos Paniagua, con el título asignado *Viva Hidalgo*. Además, al revisar cada una de las partituras vocales, se encontró un texto más, el cual alude a Ignacio Zaragoza (1829-1862), héroe de la Batalla de Puebla¹³. Como se verá más adelante, las partes de una versión y otra están mezcladas en ambos expedientes.

Si bien no se tienen las fechas en que estas versiones fueron interpretadas, sí contamos con datos que nos permiten hacer un par de hipótesis. Para ello, es necesario referirse a la otra obra editada como parte de esta tesis, *La Independencia*, fechada en 1862; es decir, escrita durante el periodo de la segunda intervención francesa¹⁴. En este periodo, Paniagua participaba en conciertos a beneficio de los hospitales de sangre¹⁵ del ejército mexicano –también conocidos como hospitales de emergencia¹⁶–, por lo que resulta probable que, si escribió en ese año una obra evocando el movimiento independentista, es posible que también haya presentado en ese mismo año la versión del himno en la que honraba la memoria de Miguel Hidalgo. Es importante mencionar que, de acuerdo con Revilla¹⁷, la ópera *Pietro D’Abano*, de Paniagua, fue estrenada el 5 de mayo de 1863, con

¹² Delgado y Maya, *Catálogo de manuscritos musicales del archivo Zevallos Paniagua. Obras de Cenobio y Manuel Paniagua*, 66.

¹³ Llama la atención, entonces, la existencia de otros textos que no tienen relación ni con Miramón ni con Maximiliano, en tanto personajes afines a los conservadores.

¹⁴ Lira y Staples, “Del desastre a la reconstrucción republicana, 1848-1876”, 469.

¹⁵ Manuel Solórzano Sánchez, “El Hospital de Sangre de Euskal Billera”, *Revisa Egle*, 2017. Durante la guerra, los hospitales de sangre funcionaban para atender a los heridos; por su naturaleza eran ambulantes, pues se situaban cerca de los lugares de batalla. Su importancia radica en que la cercanía ayuda a atender rápidamente a los heridos que, de otro modo, morirían.

¹⁶ Josefina Muriel, “Gobierno y legislación”, en *Hospitales de la Nueva España*, vol. Tomo II (UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2015), 330, http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/hospitales/hne_t2.html.

¹⁷ Manuel Gustavo Revilla, “Cenobio Paniagua”, en *Obras del Lic. D. Manuel G. Revilla: Biografías (artistas)*, vol. 1 (Ciudad de México: Imprenta de V. Agüeros, 1901), 91.

motivo de la conmemoración del primer aniversario de la Batalla de Puebla. Por ello, también resulta probable que la versión del himno con el texto sobre Zaragoza haya sido interpretada durante ese año o el anterior, 1862.

Respecto al hecho de que Paniagua reutilizó la música, podría esbozarse una hipótesis, basada en el hecho de que el reciclaje de música ha sido una práctica frecuente¹⁸. El concepto de reciclaje de música abarca la generalidad de casos en que un autor toma “prestados” melodías, pasajes o fragmentos de obras previamente escuchadas¹⁹. En el caso del *Himno a Miramón* y los posteriores usos de esta música con otros textos, se puede inferir que el propósito de Paniagua no es autocitarse²⁰ porque se trata de obras que implican una postura política diametralmente opuesta. Por supuesto, cabe la posibilidad de que Paniagua haya pensado en dar un significado muy particular a este reciclaje, como expresar su decepción ante el gobierno militar apoyado por los conservadores, mediante la utilización de la misma música, pero con un texto dedicado a un liberal, Ignacio Zaragoza –o dos, si consideramos que la figura de Hidalgo la retoma como símbolo de independencia ante la intervención francesa, es decir, contra la corriente conservadora, como se verá en el siguiente capítulo–. Sin embargo, esta última suposición carece de sentido al saber que la misma

¹⁸ Existen diversos ejemplos de reciclaje de música, de los cuales se pueden revisar tres que se asemejan a este caso. Sobre la reutilización de fragmentos de otras óperas en el *Barbero de Sevilla* véase Harold Schonberg, *Los grandes compositores* (España: Robinbook, 2007), 282–84. Sobre un caso de Henri Herz, quien cambió el título de una pieza que había escrito en Nueva York y posteriormente, en 1849, presentó como una obra original dedicada a los mexicanos, véase: Yael Bitran, “Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)” (Londres, Royal Holloway, University of London, 2012), 230–42, [https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/musical-women-and-identitybuilding-in-early-independent-mexico-18211854\(56ed1528-23ed-4e51-b82f-c1ce6ef2159c\).html](https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/musical-women-and-identitybuilding-in-early-independent-mexico-18211854(56ed1528-23ed-4e51-b82f-c1ce6ef2159c).html). Recientemente se ha encontrado otro caso, el de un músico extranjero radicado en México en el siglo XIX, Alfred Bablot, quien compuso su marcha *Libertad* dedicada a Melesio Morales, a la cual le cambió el título a *Marche Franco-Mexicaine*, para ser presentada en la exposición universal en París, véase: Samuel Máynez Champion, “Allons enfants al grito de guerra”, *Proceso*, el 18 de diciembre de 2019, <https://www.proceso.com.mx/611218/allons-enfants-al-grito-de-guerra>.

¹⁹ Rubén López-Cano, *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*, Primera edición (Barcelona: Musikeon, 2018), 82.

²⁰ En tal caso, sería necesario que la “cita” fuera reconocida por el oyente.

música, después de haber sido utilizada para honrar a los liberales, fue usada para recibir a Maximiliano. Más bien, se trata de un caso en que el compositor necesita reutilizar su música debido a una limitante de tiempo²¹. En ese sentido, si Paniagua decidió reutilizar esta música seguramente se debió a que la primera versión del himno funcionó muy bien. Si aquel himno había sido del agrado del público, solo habría que sustituir el texto por otro, de acuerdo con la ocasión. Con esto en mente, es posible que haya decidido evitar el riesgo al fracaso con nuevos himnos, probablemente también en condiciones limitadas de tiempo. También es posible que decidiera no ocuparse de una obra que haya considerado efímera; recordemos que su segunda ópera la estrenó en 1863, por lo que es probable que prefiriera dedicar más tiempo a una obra de estas dimensiones y no a una obra “de ocasión”.

3.3 *La forma del Himno a Miramón*

Como puede verse en el anuncio de *La Sociedad*²² (ilustración 1), el himno se tocaría en el momento en que Miramón ingresara al teatro, lo que es relevante para entender la forma particular de este himno, el cual tiene una amplia introducción. La primera sección de la introducción es un toque militar en 6/8, en el que participan solamente los pistones²³ y las percusiones (redoblante y *gran cassa*). Se trata de un largo redoble que acompaña el toque de los pistones, que serviría para anunciar la entrada de Miramón al teatro. Se puede suponer que Paniagua construyó esta sección previendo que su extensión podría variar según el tiempo que le tomara a Miramón ir desde la entrada del teatro hasta el palco presidencial. Una sección de tal naturaleza, en la que participan

²¹ López-Cano, 103.

²² “Gran Teatro Nacional: ópera italiana”, 4.

²³ Aunque aquí se conserva la referencia a los instrumentos originales, en la partitura se actualizaron a trompetas. Asimismo, en el aparato crítico los pistones estarán referidos como trompetas.

los pistones y un percusionista haciendo un redoble, podría ser fácilmente prolongada en el momento, en caso necesario.

La siguiente sección de la introducción es una diana en 2/4, en la cual no participan las cuerdas, lo que da como resultado una sonoridad de banda de alientos, muy populares en actos públicos. Resulta interesante la construcción de este himno por Paniagua, que inicia con una referencia a la música militar, luego sigue con la sonoridad de banda como punto intermedio, antes de llegar al himno como tal, a toda orquesta, con el coro cantando el estribillo y los solistas, de manera alternada, cada una de las estrofas. Es preciso señalar el estilo *bel cantista* en las estrofas, lo cual se explica por la importancia de este género en aquella época y a la propia experiencia de Paniagua en la composición de ópera. En ese sentido, no es casualidad la construcción desde lo militar hasta lo operístico.

Como se mencionó, el contexto en el que se escribe esta obra es el de la guerra de Reforma (1858-1860)²⁴. Recordemos que en 1860 el gobierno de Benito Juárez estaba en Veracruz, mientras que el gobierno militar ocupaba la ciudad de México, con Miramón como presidente. Es muy probable que esa haya sido la razón para que Paniagua decidiera iniciar el *Himno a Miramón* con un toque militar.

Es importante señalar que la nación independiente estaba en construcción; la ópera jugaba un papel fundamental a la hora de considerar a México como una nación civilizada ante los ojos extranjeros²⁵. De acuerdo con Luis de Pablo Hammeken, “de todas las formas artísticas que se presentaban en el Gran Teatro Nacional y los otros escenarios de la ciudad, ninguna tenía tanto

²⁴ Lira y Staples, “Del desastre a la reconstrucción republicana, 1848-1876”, 464–67.

²⁵ Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, 28.

peso simbólico en la mentalidad de diversos sectores de la sociedad mexicana como la ópera”²⁶. Más adelante señala que “los ciudadanos mexicanos podían sentirse orgullosos: sus gustos musicales reflejaban con bastante aproximación los del público de la ‘capital de la civilización’”²⁷, dada la similitud en las óperas programadas en París y en México. De este modo, el *Himno a Miramón* refleja el contexto sociopolítico en el que fue creado: un gobierno militar rigiendo la Ciudad de México, con la ópera como el género musical más relevante durante el periodo independiente, sin olvidar la banda de alientos, que podría suscitar un sentido festivo. La forma de este himno se resume en la siguiente tabla.

Introducción		Himno								
Toque de pistones	Diana	Estribillo	Estrofa 1	Estribillo	Estrofa 2	Estribillo	Estrofa 3	Estribillo	Estrofa 4	Estribillo
6/8	2/4	12/8	4/4	12/8	4/4	12/8	4/4	12/8	4/4	12/8
Re mayor	Re mayor	Re mayor	Sol mayor	Re mayor	La mayor	Re mayor	Sol mayor	Re mayor	La mayor	Re mayor
Pistones y percusiones	Alientos y percusiones	Tutti	Solo de soprano	Tutti	Solo de bajo	Tutti	Solo de soprano	Tutti	Solo de bajo	Tutti

Tabla 1. La forma del Himno a Miramón

Como se mencionó, existe una estrofa añadida posteriormente a las partichelas, muy probablemente por el mismo Paniagua, a juzgar por la caligrafía. Dicha estrofa, en si bemol mayor, corresponde a un solo de tenor que no pertenece al *Himno a Miramón*, sino al himno a Zaragoza. Dado que se trata de una estrofa que es ajena al *Himno a Miramón*, fue omitida en la presente edición.

²⁶ Luis de Pablo de Hammeken, “Ópera y civilización: la ópera como factor y producto del proceso civilizatorio mexicano”, en *La república de la música: ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX (1840-1870)*, Pùblica-Histórica 9 (Bonilla Artigas Editores, 2018). ePub, pos. 705 de 5600.

²⁷ de Hammeken. ePub, pos. 977 de 5600.

Sin embargo, con este trabajo se abre la posibilidad de reconstruir tanto la versión del himno a Zaragoza como las del himno a Hidalgo o a Maximiliano.

3.4 Descripción de las fuentes

La edición del *Himno a Miramón* se realizó a partir de los expedientes 90 y 234 del archivo Zevallos Paniagua, el cual se encuentra resguardado en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (Cenidim). Tales expedientes contienen únicamente partichelas, es decir, no hay partitura. La siguiente descripción está basada tanto en la información del catálogo²⁸ como en la revisión física de los manuscritos, y se presenta conforme a las sugerencias de Grier, a su vez basadas en los estudios codicológicos de Leonard Boyle²⁹.

Expediente 234:

Ubicación: Fondo reservado del Cenidim “Carlos Chávez”, Centro Nacional de las Artes, Torre de Investigación, piso 8. Río Churubusco, 79, col. Country Club, alc. Coyoacán, Ciudad de México.

Breve descripción: conjunto de partichelas manuscritas, 96 páginas.

Fecha: 1860³⁰.

Copistas: existen por lo menos ocho caligrafías distintas³¹.

²⁸ Delgado y Maya, *Catálogo de manuscritos musicales del archivo Zevallos Paniagua. Obras de Cenobio y Manuel Paniagua*, 65–66.

²⁹ Grier, *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*, 198–99.

³⁰ Durante la investigación se documentó que la obra es de 1860, aunque la fecha que está consignada en el catálogo es 1863.

³¹ El catálogo dice que es un autógrafo, pero durante la revisión de los manuscritos se detectaron por lo menos ocho caligrafías diferentes.

Propiedad: Cenedim “Carlos Chávez”, del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL)

Material: Papel.

- Se trata de un conjunto de manuscritos musicales en notación moderna, aunque algunas de las caligrafías usan signos de silencio no convencionales y plicas colocadas de manera diferente a las normas actuales de notación musical.
- El juego de partichelas, compuesto por 96 páginas, se encuentra en una guarda de primer nivel hecha con material libre de ácido, la cual, a su vez, se encuentra en una guarda de segundo nivel de polipropileno³².
- El contenido es de 22 partichelas instrumentales y 19 vocales:

Instrumento	Abreviatura ³³	Número de ejemplares	Número de páginas
Pic[c]olo	fl.picc	1	2
Flauta	fl	1	4
Clarinete I en do	cl I	1	4
Clarinete II en do	cl I	1	2
Cornos primeros en re	cor III. IV ³⁴	1	4
Cornos segundos en sol	cor I. II	1	2
Pistones [I y II] en la	tr I. II ³⁵	1	4
Trombones I y II	trb I. II	1	4
Trombón III	trb III	1	2
<i>Timpani</i>	timp	1	2
<i>Gran casa</i> y redoblante	bombo/tamb	1	2
Violín I (uno es violín repetidor ³⁶)	vl I	4	4, 2, 2, 2
Violín II	vl II	3	4, 2, 2
Viola	vla	1	2

³² La información del tipo de material se obtuvo de la Coordinación de Documentación del Cenedim.

³³ Las abreviaciones son tomadas de RISM, *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*, trad. José V. González Valle *et al.*, Serie A, II, Manuscritos musicales, 1600–1850 (Madrid: Arco/Libros, 1996), 71–73. Cuando no existe una abreviación o el instrumento no está contemplado en estas normas, se ha utilizado el nombre completo del instrumento. Los pistones han sido actualizados a trompetas y los cornos naturales cornos en fa.

³⁴ Los cornos en re son más graves que los cornos en sol, por tal motivo, en la edición los cornos en re son cornos III y IV y los cornos en sol son I y II.

³⁵ Como se verá, los pistones fueron actualizados a trompetas, por lo cual la abreviatura corresponde a éstas.

³⁶ Alison Latham, “*répétiteur*”, en *Diccionario enciclopédico de la música* (México: Fondo de Cultura Económica, 2014). *répétiteur* (fr., “repetidor”; al.: *Repetitor*; it.: *repetitore*). Músico encargado del entrenamiento de cantantes o instrumentistas, o ambos, en una casa de ópera.

Violoncello/[contra]bajo	vlc/cb	2	2, 2
[Contra]bajo	cb	1	2
Soprano I	S I	3	2, 2, 2
Tiple II	S II	3	2, 2, 2
Tenor I	T I	3	2, 2, 2
Tenor II	T II	3	2, 2, 2
Bajo	B	6 ³⁷	2, 2, 2, 2, 2, 2
Bajo principal	BSol	1	2

- Como se puede ver, debido a la conformación de la orquesta y el coro, existe más de una partichela de violines, violonchelos y voces. Debido a lo anterior, se asignó un número de ejemplar³⁸ para identificar cada uno de los documentos, según el orden obtenido con la filiación estemática que se verá a continuación.
- En S I, ej. 3, p. 1; a lápiz, dice: Ayaliné.
- En S II, ej. 1, p. 1; a lápiz, dice: Díaz.
- En T I, ej. 2, p. 1; a lápiz, dice: Nervini.
- En T I, ej. 3, p.1; a lápiz, dice: Leoni³⁹.
- En T II, ej. 1, p. 1; a lápiz, dice: septiembre 16 de 1863 y septiembre 16 de 1864⁴⁰.
Acosta.
- En T II, ej. 2, p. 1; a lápiz, dice: día 12 de junio de 1864 Sosa y día 16 de septiembre de 1864.
- En T II, ej. 3, pp. 1 y 2; a lápiz, dice: Bustamantini.

³⁷ El ejemplar 6 tienen el texto del himno a Maximiliano.

³⁸ Se usa la abreviación “ej.”.

³⁹ Probablemente se refiere a Vicente Quintilli Leoni, quien fuera profesor de canto superior en el Conservatorio Nacional de Música, según un cuadro que reúne fotos de maestros de esta institución, el cual se exhibe en la biblioteca “Candelario Huízar” del mismo conservatorio.

⁴⁰ En ambas fechas hubo celebraciones por la Independencia, pero hasta este momento no se ha encontrado una fuente que confirme que esta obra fue programada.

- En B, ej. 6, p. 1; a lápiz, dice: Corona⁴¹.
- Medidas 27x35 centímetros, formato horizontal⁴². Hojas pautadas, con 12 pentagramas cada página, aparentemente impresos⁴³.
- Sin datos del fabricante del papel.
- Hojas sueltas.

Expediente 90:

Ubicación: Fondo reservado del Cenidim “Carlos Chávez”, Centro Nacional de las Artes, Torre de Investigación, piso 8. Río Churubusco, 79, col. Country Club, alc. Coyoacán, Ciudad de México.

Breve descripción: conjunto de partichelas manuscritas, 32 páginas.

Fecha: sin fecha⁴⁴.

Copistas: hay por lo menos cuatro caligrafías distintas⁴⁵.

Propiedad: Cenidim “Carlos Chávez”-INBAL.

Material: Papel.

⁴¹ Este ejemplar contiene únicamente el texto del himno a Maximiliano.

⁴² El ejemplar B, EJ. 7 es en formato vertical.

⁴³ Es posible que los pentagramas se hayan hecho con rastrillo, dado que los bordes de los pentagramas son diferentes entre sí, es decir, no existe la uniformidad que resultaría de imprimir los pentagramas.

⁴⁴ Como se mencionó en 5.1.2, es probable que el himno con el texto de *Viva Hidalgo* se haya presentado durante el periodo de la Intervención francesa, de acuerdo con la fecha indicada en T II, EJ. 1.1.

⁴⁵ Aunque el catálogo consigna que es una copia, durante la revisión de los manuscritos se detectó que hay secciones autógrafas, la mayoría relacionada con la estrofa añadida en la versión cantada a Maximiliano.

- Se trata de un conjunto de manuscritos musicales en notación moderna, aunque algunas de las caligrafías usan signos de silencio no convencionales y plicas colocadas de manera diferente a las normas actuales de notación musical.
- El juego de partichelas, compuesto por 32 páginas, se encuentra en una guarda de primer nivel hecha con material libre de ácido, la cual, a su vez, se encuentra en una guarda de segundo nivel de polipropileno⁴⁶.
- El contenido es de cuatro partichelas instrumentales y 11 vocales:

Instrumento	Abreviatura	Número de ejemplares	Número de páginas
Flautín ⁴⁷	fl.picc	1	2
Fagotes I y II	fag I. II	1	2
Pistones [I y II] en la	pistornes I. II	1	2
Trombones I y II	trb I. II	1	2
Soprano	S	2 ⁴⁸	4, 2
Tenor ⁴⁹	T	2	2, 2
Bajo ⁵⁰	B	2	2, 2
Tenor ⁵¹	T	2	2, 2
Tenor ⁵²	T	1	2
Bajo ⁵³	B	2	2, 2

- Medidas 27x35.5 centímetros, formato horizontal⁵⁴. Hojas pautadas, con 12 pentagramas cada página, aparentemente impresos.
- Sin datos del fabricante del papel.

⁴⁶ La información del tipo de material se obtuvo de la Coordinación de Documentación del Cenedim.

⁴⁷ En este expediente la partichela dice flautín y no piccolo.

⁴⁸ Uno de los ejemplares contiene la melodía de la primera estrofa, por lo que se deduce que corresponde a la soprano solista (en este caso tiene el texto a Hidalgo).

⁴⁹ Con el texto a Hidalgo.

⁵⁰ Con el texto a Hidalgo.

⁵¹ Con el texto a Zaragoza.

⁵² Con los textos a Hidalgo y Zaragoza.

⁵³ Con los textos a Hidalgo y Zaragoza

⁵⁴ Los ejemplares de tenor con texto a Hidalgo y Zaragoza están en formato vertical.

- Hojas sueltas.

Como se puede apreciar en ambas descripciones, no hay partichela de oboe. Cabe mencionar que la ausencia de este instrumento es una característica en común con otros expedientes con música orquestal de Paniagua (ver anexo 3). Excepcionalmente, se puede encontrar la parte de oboe en un *Schottis militar* lo que lleva a preguntar si las partes de este instrumento se perdieron, o bien, si Paniagua decidió no incluirlo en ciertas orquestaciones. Ambas situaciones son posibles y dejan las siguientes interrogantes: ¿era difícil encontrar oboístas y por eso Paniagua no incluía este instrumento en todas sus orquestaciones? ¿Hubo un oboísta en particular relacionado con Paniagua, quien conservó en su poder todas las partichelas de su instrumento de las obras del autor? O bien, ¿el oboísta elaboró cuadernillos con la música de diversos programas y conservó las partichelas del oboe de la música de Paniagua junto con las correspondientes a obras de otros autores?

Otra hipótesis se desprende del hecho de que las bandas no emplean instrumentos de doble caña en su dotación. Luego, si una orquesta era formada a partir de los integrantes de una banda, entonces la orquesta carecería del instrumento de doble caña. Si fue el caso de las agrupaciones que interpretaron esta obra, se explicaría la ausencia del oboe. Desafortunadamente no se puede dar una respuesta definitiva en las circunstancias actuales. Estudios ulteriores nos darán luz sobre las agrupaciones que interpretaron estas obras, lo cual ayudaría a confirmar si la obra tuvo oboe o fue concebida sin la participación de este instrumento desde su composición. Al respecto, es importante señalar que, al revisar la partitura, es posible notar que el clarinete primero está en su registro agudo la mayor parte del tiempo. El resultado es que el clarinete primero y la flauta se encuentran cerca, por lo que aparentemente no habría espacio para un oboe entre estos dos instrumentos. No obstante, a partir de esta edición se podría pensar en la posibilidad de que, en un trabajo posterior, se [re]construya una parte de oboe.

Por otro lado, también se puede ver que el expediente 90 contiene en su mayoría partichelas vocales⁵⁵. Esta situación confirma que la misma música fue utilizada para otros textos. Por tal razón no había necesidad de hacer nuevas partichelas instrumentales, sino únicamente escribir las partichelas vocales con los textos correspondientes. La implicación que esto tuvo en la edición de la partitura es que las partichelas del expediente sirvieron como referencia en pasajes en que existían dudas, aún después de revisar los materiales del expediente 234.

Finalmente, de la revisión de ambos expedientes resultó que las partichelas contenidas en un expediente y otro están mezcladas. Por ejemplo, la partichela de fagotes del expediente 90 corresponde a una de las caligrafías detectadas en el expediente 234 y, del mismo modo, uno de los ejemplares de la partichela de violín del expediente 234 corresponde a la caligrafía predominante en el expediente 90. Sin embargo, después de analizar e identificar los amanuenses fue posible determinar las partichelas que correspondían al *Himno a Miramón*, independientemente del expediente en el que se encontraran. Al respecto, el siguiente apartado es una síntesis sobre la manera en que se identificaron las caligrafías o amanuenses en ambos expedientes.


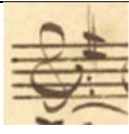


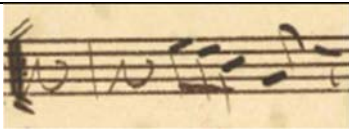

3.5 *Los amanuenses y el método de identificación*

En los manuscritos del expediente 234 se encontró que hay, por lo menos ocho, caligrafías diferentes. Cada una se ha numerado, según se fueron identificando, como amanuense 1, amanuense 2, y hasta llegar al amanuense 8. A continuación se presentan las características que permiten

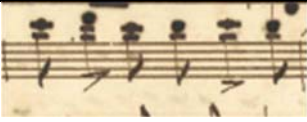

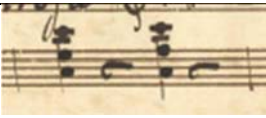
⁵⁵ Como se verá más adelante, las partichelas de que se trata fueron elaboradas por uno de los ocho amanuenses identificados, en este caso el número 6.



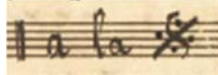

diferenciar entre cada uno de ellos, todas las ilustraciones corresponden al archivo Zevallos Pania-
gua, Cenidim - INBAL:

Amanuense 1:


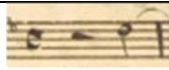

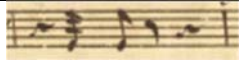

Las notas con plicas hacia abajo presentan corchetes hacia la izquierda.	
La clave de sol es de trazos más amplios en comparación con los otros amanuenses.	
Las líneas horizontales del símbolo de sostenido (#) son ligeramente inclinadas hacia abajo.	
El símbolo del <i>segno</i> lleva cuatro puntos.	
El silencio de negra es como una "N" mayúscula.	
Escribe "al <i>segno</i> ".	

Amanuense 2:


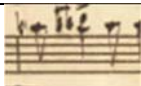
Los corchetes de notas con plicas hacia abajo los hace hacia la derecha.	
La clave de sol es más delgada respecto al am1	
El silencio de negra es un gancho seguido de una línea horizontal.	

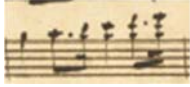

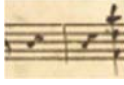
Al inicio de cada pentagrama anota dos líneas de compás con un añadido hacia abajo y hacia la izquierda.	
El signo de compás de semicírculo ($\frac{4}{4}$) es alargado y abarca los espacios 2 y 3 del pentagrama.	
Escribe "a la segno".	
El <i>segno</i> lleva cuatro puntos.	

Amanuense 3:


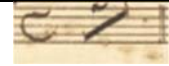

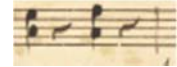
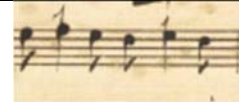
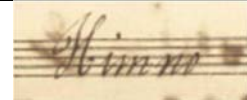
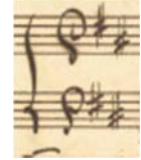
La clave de sol es pequeña con relación al pentagrama.	
El signo de compás de semicírculo ($\frac{4}{4}$) es redondo y abarca los espacios 2 y 3 del pentagrama.	
Los corchetes de notas con plicas hacia abajo los hace hacia la izquierda.	
El silencio de negra es una ondulación asimétrica horizontal, escrita entre los espacios 2 y 3 del pentagrama.	
Al inicio de cada pentagrama anota dos líneas de compás con un añadido hacia arriba y hacia la izquierda.	

Amanuense 4:

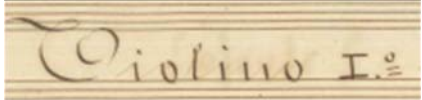
Escribe dos líneas de compás al inicio de cada pentagrama, pero sin añadiduras.	
Los corchetes de notas con plicas hacia abajo los hace hacia la derecha, de manera recta.	

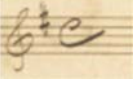
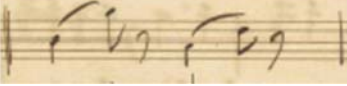
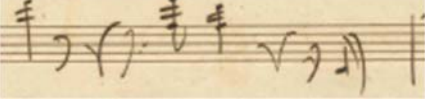
Las cabezas de nota son pequeñas en relación con el am2.	
Escribe "al <i>segno</i> ".	
Los silencios de negra son una ondulación asimétrica horizontal, pero más pequeños que el am3.	

Amanuense 5:


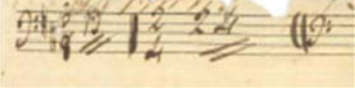
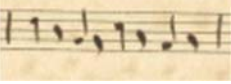
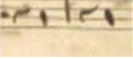
Las líneas horizontales del signo de sostenido las hace ligeramente hacia arriba.	
El signo de compás de semicírculo ($\frac{4}{4}$) abarca todo el pentagrama, pero la parte de arriba es plana.	
En las barras de repetición escribe tres o cuatro puntos.	
El silencio de negra es una ondulación simétrica horizontal.	
Los acentos los hace hacia arriba.	
Escribe el título "Himno".	
La clave de fa la hace invertida.	

Amanuense 6:





La hoja es más grande.	
Escribe I ^o y no 1 ^o .	

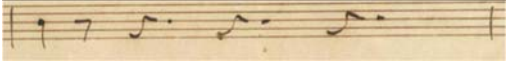
El signo de compás de semicírculo ($\frac{4}{4}$) es alargado en la parte inferior.	
El silencio de corchea es curvo, sin ángulo.	
El silencio de negra es como un "V" mayúscula.	

Amanuense 7:

Al inicio de cada pentagrama escribe unas líneas diagonales.	
Escribe la clave de fa como actualmente la utilizamos.	
El silencio de corchea es una pequeña línea diagonal.	
El silencio de negra es una ondulación simétrica que ocupa del primer espacio al tercero.	

Amanuense 8:

Escribe la clave de fa como actualmente la utilizamos.	
Sostenidos con líneas horizontales hacia abajo.	
Barras de repetición con añadiduras arriba y abajo, en diagonal.	
Escribe líneas de compás al inicio de cada pentagrama.	

El silencio de negra es un gancho unido a una línea horizontal.	
---	--

	Introducción		Himno			
	Toque de pistones	Diana	Estribillo	Estrofas 1 y 3	Estrofas 2 y 4	Estrofa en si bemol
Compases	1-19	20-43	44-78	79-103	104-122	123-150
Flautín	---	am5	am5	---	---	---
Flauta	---	---	am5	am5	am5	am4
Clarinete I	---	am5	am5	am5	am5	am4
Clarinete II	---	am5	am5	am5	am5	am4
Cornos I	---	am5	am5	am5	---	am4
Cornos II	---	am5	am5	---	---	---
Pistones	am5	am5	am5	---	am5	am4
Trombones I y II	---	am5	am5	---	am5/am2	---
Trombón III	---	am5	am5	---	am2	---
Timpani	---	---	am5	---	---	---
Gran cassa y redoblante	am5	am5	am5	---	---	---
Violín I	am5	am5	am5	¿?	¿?	¿?
ejemplar 2	am1	am1	am1	am1	am5	---
ejemplar 3	---	---	am1	am1	am2	am3/am4
ejemplar 4	---	X	am6	am6	am4	
Violín II	---	---	am5	am5	am5	am4
ejemplar 2	---	---	am1	am1	am5	am3
ejemplar 3	---	X	am6	am6	am4	---
Viola	---	---	am5	am5	am5	am3
Violoncello/Bajo	---	---	am5	am5	¿?	¿?
ejemplar 2	---	---	am1	am1	am2	---
Contrabajo	---	---	am7	am7	am7	am3
Soprano I	---	---	am5	---	---	---
ejemplar 2	---	---	am1	---	---	---
ejemplar 3	---	---	am1	---	---	---
Tiple II	---	---	am5	---	---	---
ejemplar 2	---	---	am1	---	---	---
ejemplar 3	---	---	am1	---	---	---

	Introducción		Himno			
	Toque de pistones	Diana	Estribillo	Estrofas 1 y 3	Estrofas 2 y 4	Estrofa en si bemol
Compases	1-19	20-43	44-78	79-103	104-122	123-150
Tenor I	---	---	am5	---	---	am4 ⁵⁶
ejemplar 2	---	---	am1	---	---	---
ejemplar 3	---	---	am1	---	---	---
Tenor II	---	---	am5	---	---	---
ejemplar 2	---	---	am1	---	---	---
ejemplar 3	---	---	am1	---	---	---
Bajo principal	---	---	am5	---	am5 ⁵⁷	---
ejemplar 2	---	---	am1	---	---	---
ejemplar 3	---	---	am1	---	---	---
ejemplar 4	---	---	am8	---	---	---
ejemplar 5	---	---	am8	---	---	---
ejemplar 6	---	---	am8	---	---	---
ejemplar 7	---	---	am8?	---	---	---

Tabla 2. Participación de los amanuenses en el expediente 234

	Introducción		Himno			
	Toque de pistones	Diana	Estribillo	Estrofas 1 y 3	Estrofas 2 y 4	Estrofa en si bemol
Compases	1-19	20-43	44-78	79-103	104-122	123-150
Flautín	---	X	am6	---	---	---
Fagotes I y II	---	am7	am7	am7	---	---
Pistones	am6	X	am6	am6	am4	---
Trombones I y II	am6	X	am6	---	am4	---
Soprano [solista] (H) ⁵⁸	---	X	am6	am6	---	---
ejemplar 2 (H)	---	X	am6	---	---	---
Tenor I (H)	---	X	am6	---	---	---
ejemplar 2 (H)	---	X	am6	---	---	---
Bajo (H)	---	X	am6	---	---	---

⁵⁶ Con un texto que no es ni del *Himno a Miramón* ni de la versión cantada a Maximiliano. De acuerdo con la filiación estemática debe ser del himno a Zaragoza.

⁵⁷ Tiene la segunda estrofa del *Himno a Miramón* y la primera del himno a Maximiliano.

⁵⁸ (H) = partichela con la versión del himno a Hidalgo.

	Introducción		Himno			
	Toque de pistones	Diana	Estribillo	Estrofas 1 y 3	Estrofas 2 y 4	Estrofa en si bemol
Compases	1-19	20-43	44-78	79-103	104-122	123-150
ejemplar 2 (H)	---	X	am6	---	---	---
Tenor (Z) ⁵⁹	---	X	am4	---	---	---
ejemplar 2 (Z y H) ⁶⁰	X?	---	am4	---	---	---
ejemplar 3 (Z)	---	X	am8?	---	---	---
Bajo (Z y H)	---	X	am4	---	---	---
ejemplar 2 (Z y H)	---	X	am4	---	---	---

Tabla 3. Participación de los amanuenses en el expediente 90

Orden de participación de los amanuenses	Versión	Amanuense(s)
1.	<i>Himno a Miramón</i>	5
2.	<i>Himno a Miramón</i>	1
3.	<i>Himno a Miramón</i>	2
4.	<i>Himno a Miramón</i>	7
5.	<i>Himno a Miramón</i> <i>Himno a Zaragoza (?)</i>	8
6.	<i>Himno a Zaragoza</i> <i>Himno a Hidalgo</i> <i>Himno a Maximiliano</i>	4
7.	<i>Himno a Zaragoza</i>	3
8.	<i>Himno a Hidalgo</i>	6

Tabla 4 Orden de participación de los amanuenses y la versión en la que intervienen

A partir la identificación de los amanuenses y de estas tablas se puede inferir lo siguiente:

- a) En la escritura del juego de partichelas del *Himno a Miramón* intervinieron cinco amanuenses.

⁵⁹ (Z) = partichela con la versión del himno a Zaragoza.

⁶⁰ (Z y H) = partichela con la versión del himno a Zaragoza, pero con el texto del himno a Hidalgo escrito en la parte inferior.

- b) El amanuense 5 realizó casi la totalidad del primer juego de partichelas. En la partichela de trombones I y II escribió hasta el principio de la estrofa 2. En la partichela de trombón III escribió hasta la estrofa 1.
- c) El amanuense 1 realizó el estribillo y la estrofa 1 en las siguientes partichelas complementarias: violín I, ejemplares 2 y 3; violín II, ejemplar 2; violonchelo-contrabajo, ejemplar 2; soprano I, ejemplares 2 y 3; tiple II, ejemplares 2 y 3; tenor I, ejemplares 2 y 3; bajo, ejemplares 2 y 3.
- d) El amanuense 2 terminó la estrofa 2 en la partichela de trombones I y II. Realizó la estrofa 2 en la partichela de trombón III. Hizo la estrofa 2 en violín I, ejemplar 3 y en violonchelo-contrabajo, ejemplar 2.
- e) El amanuense 5 hizo la estrofa 2 en violín I, ejemplar 2 y en violín II, ejemplar 2.
- f) El amanuense 7 hizo la partichela de contrabajo que no incluye el violonchelo. También hizo la partichela de fagotes.
- g) El amanuense 8 hizo los ejemplares 4, 5, 6 y, probablemente, 7 del bajo.
- h) Para realizar el himno a Zaragoza se utilizó el primer juego de partichelas, intervenido por dos amanuenses más y, probablemente, la participación del amanuense 8 en la elaboración de la partichela de tenor, ejemplar 3, de esta versión.
- i) Para realizar el himno a Zaragoza el amanuense 4 (Paniagua) intervino las partichelas de flauta, clarinete I, clarinete II, cornos I, pistones y violín II, ejemplar 1, en las cuales añadió una estrofa en si bemol mayor. Asimismo, en la partichela de tenor I, ejemplar 1, añadió dicha estrofa señalada como “Estrofa 2^a”, la cual tiene el texto correspondiente al himno a Zaragoza.



Ilustración 5. Detalle de la parte de Tenor I, ejemplar 1, estrofa añadida (himno a Zaragoza). Archivo Zevallos Paniagua, Cenedim - INBAL

- j) El amanuense 3 intervino las partichelas de viola, contrabajo y violín II, ejemplar 3 para escribir la estrofa en si bemol mayor. Asimismo, inició esta estrofa en la partichela del violín I, ejemplar 3.
- k) El amanuense 4 terminó la estrofa en si bemol mayor en el violín I, ejemplar 3. También elaboró las partichelas de tenor, ejemplares 1 y 2 y de bajo, ejemplares 1 y 2 del himno a Zaragoza. En dichas partichelas se observa que en esta versión se omitió la diana.
- l) Para hacer la versión del himno a Hidalgo participaron, por lo menos, los amanuenses 4 y 6.
- m) Es importante destacar el hecho de que ninguna de las partichelas elaboradas por el amanuense 6 presenta la estrofa en si bemol mayor, la que corresponde únicamente al himno a Zaragoza. Por lo tanto, hay evidencia de que primero se escribió la versión del himno a este personaje. Dicho de otro modo, si las partichelas que elaboró el amanuense 6 hubieran existido cuando se hizo la versión del himno a Zaragoza, también contendrían la estrofa en si bemol mayor.
- n) El amanuense 6 elaboró nuevas partichelas, que contienen el toque militar, el estribillo y una estrofa; es decir, omite la diana y, posiblemente, la segunda estrofa (que canta el bajo

en el *Himno a Miramón*). Se trata del violín I, ejemplar 4; violín II, ejemplar 3; flautín, pistones y trombones I y II; soprano solista y soprano de coro; tenor I, ejemplares 1 y 2; bajo, ejemplares 1 y 2. Como en la versión anterior, no se incluyó la diana.

- o) El amanuense 4 intervino el tenor, ejemplar 2, y bajo, ejemplares 1 y 3 del himno a Zaragoza para agregar el texto del estribillo del himno a Hidalgo en la parte inferior de cada partichela.
- p) Al hacer la versión a Maximiliano, el amanuense 4 intervino la partichela de bajo solista del *Himno a Miramón*; debajo del texto de la estrofa 2 de este himno escribió la estrofa 1 del himno a Maximiliano.
- q) El mismo amanuense 4 intervino las partichelas instrumentales realizadas por el amanuense 6, con el objeto de escribir la estrofa 2, la cual, de acuerdo con la partichela del bajo solista, corresponde a la estrofa 1 del himno a Maximiliano.

Por otro lado, quedan las siguientes interrogantes, de las que se desprenden algunas posibles respuestas:

- a) ¿De dónde partió el amanuense 5 para elaborar el primer juego de partichelas? Es probable que Paniagua haya elaborado una partitura, la cual está perdida.
- b) La estrofa en si bemol, que escribe el amanuense 4 en la partichela de tenor I, es posiblemente para un solista.
- c) ¿Por qué el amanuense 4 intervino una partichela de tenor de la versión del himno a Zaragoza, añadiendo el texto del himno a Hidalgo, si elaboró nuevos ejemplares? Posiblemente porque los ejemplares que contienen sólo el estribillo deberían ser para el coro; los cantantes podrían aprender el texto y seguir la melodía en la partichela o viceversa, aprender la melodía de la versión anterior, pero cantar el texto añadido en la partichela. En este sentido,

es importante destacar el hecho de que el texto a Hidalgo lo agrega en las partichelas que corresponden al himno a Zaragoza. En otras palabras, no mezcló los textos del *Himno a Miramón* ni con el himno a Zaragoza ni con el himno a Hidalgo.

- d) El amanuense 4 señala a la estrofa en si bemol mayor del himno a Zaragoza como “estrofa 2^a”, ¿fue un error o está perdida la estrofa 1 de esta versión? Al respecto, es probable que la estrofa 1 corresponda a la misma música que la estrofa 1 del *Himno a Miramón*.
- e) Tomando en cuenta que en el himno a Maximiliano la estrofa 1 es cantada por el bajo solista, ¿hubo un solista para cantar la estrofa 2? De acuerdo con la bibliografía se cantaron dos estrofas, por lo que pudo haber sido el mismo bajo que cantó la primera estrofa u otro solista.
- f) ¿Por qué decidió omitir la diana desde la versión del himno a Zaragoza? Posiblemente debido a que era más reconocible para el público y notarían que se trataba de música reciclada.

En resumen, para preparar el *Himno a Miramón* fue necesaria la participación de cinco amanuenses: 5, 1, 2, 7 y 8. Seguramente esto se debió a que Paniagua contaba con pocos días para terminar la obra. Luego, en la versión del himno a Zaragoza, intervinieron los amanuenses 3, 4 y, probablemente, el 8. El amanuense 4 intervino el ejemplar 1 del tenor I para agregar una estrofa, la cual fue señalada como “2^a”, aunque no existe evidencia de una primera estrofa. En cualquier caso, es interesante que el compositor haya escogido esa tonalidad, que está a una tercera mayor de la tonalidad del estribillo. Es decir, que en este caso eligió una modulación de tercera, predilecta en el romanticismo.

También es importante notar que el amanuense 4 hizo nuevas partichelas de tenor y bajo, probablemente las únicas voces que participaron en esta versión. Pero, considerando que en el ejemplar 1 del tenor primero del *Himno a Miramón* se encuentra añadida la estrofa en si bemol mayor, y que en la parte del estribillo de esta partichela no se añadió un texto que correspondiera al himno a Zaragoza, es factible pensar que las partichelas reutilizadas para otra versión no necesariamente contienen el texto nuevo, que fueron usadas como referencia melódica y posiblemente el texto estuviera en otro documento.

En la versión del himno a Hidalgo participaron los amanuenses 6 y 4. Es importante resaltar el hecho de que se elaboraron nuevas partichelas orquestales, además de omitirse la diana de la introducción, además de señalar que éstas tienen diferencias sutiles respecto a las versiones anteriores. Por ejemplo, en los violines se incluyen algunas melodías de transición, donde había silencio en el *Himno a Miramón*; en los pistones y trombones, el compositor reconsideró algunos intervalos y la dinámica es más específica. Estas diferencias se reportan en el aparato crítico. Asimismo, la evidencia muestra que contenía una única estrofa de ocho versos, la cual es cantada por la soprano solista.

Finalmente, en la versión del himno a Maximiliano, el amanuense 4 intervino las partichelas instrumentales realizadas por el amanuense 6, lo cual demuestra que prefirió conservar los cambios mencionados de la versión a Hidalgo. Por tal motivo, esta cuarta versión tampoco incluía la diana.

En otro orden de ideas, es posible notar un error en cuanto a la numeración de las estrofas. En la partichela de trombones I y II del *Himno a Miramón*, el amanuense 5 escribió después del estribillo: 1ª estrofa y 3ª *tacet*. Luego, antes de iniciar la música correspondiente a la estrofa 2, escribe: 3ª [¡!] y 4ª estrofa (ver ilustración 4). Más adelante, en la partichela de trombón III escribe, como corresponde: 1ª y 3ª estrofa *tacet*-V. P. a la 2ª y 4ª (ver ilustración 5). Luego, como se mencionó,

el amanuense 2 completó algunas partichelas al hacer la estrofa 2, pero preservó el error del amanuense 5 al escribir 3ª y 4ª estrofa.



Ilustración 6. Detalle del error en la numeración de las estrofas. Archivo Zevallos Paniagua, Cenidim-INBAL

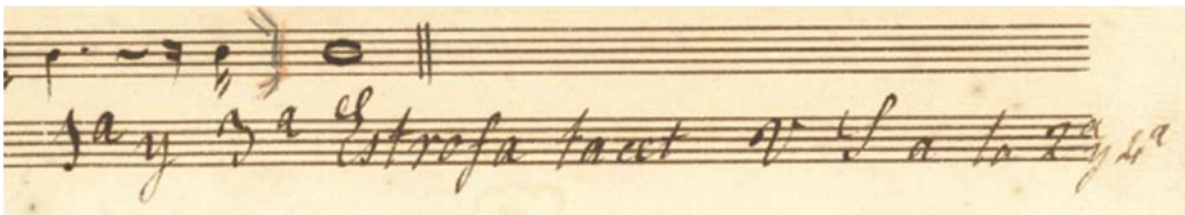


Ilustración 7. Detalle de la numeración correcta de las estrofas. Archivo Zevallos Paniagua, Cenidim-INBAL

Es importante señalar que, al comparar la escritura con otros manuscritos de Paniagua, y debido a las múltiples intervenciones del amanuense 4, se puede afirmar que corresponde al punto de Paniagua. En otras palabras, el mismo autor intervino sus partichelas para hacer las versiones subsecuentes al *Himno a Miramón*, primero, agregando la estrofa en si bemol mayor en el himno a Zaragoza. De este himno elaboró partichelas de tenor y bajo, a las que agregó el texto del estribillo del himno a Hidalgo. Por último, en la partichela del bajo principal del *Himno a Miramón*, agregó el texto de una de las estrofas del himno a Maximiliano.

Finalmente, y debido a lo anterior, al editar el *Himno a Miramón* se dio prioridad a las partituras realizadas por los amanuenses 5, 1, 2, 7 y 8 porque, como puede verse en la tabla 2, fueron los que hicieron en su totalidad esta versión. En tanto que los otros amanuenses intervinieron las ya elaboradas o hicieron nuevas para las otras versiones. Respecto a la ausencia de Paniagua en la elaboración del primer juego de partituras, es necesario plantear nuevamente la posibilidad de que existiera una partitura. De este modo, es factible pensar que Paniagua elaboró dicha partitura, de la cual los amanuenses pudieron haber realizado las partes instrumentales.

Himno a Miramón

(1860)

Edición: Michel Hernández Lugo

Cenobio Paniagua Vázquez (1821-1882)

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Flautín
- Flauta
- Clarinete en Si♭ I
- Clarinete en Si♭ II
- Fagot I
- Fagot II
- Corno en Fa I
- Corno en Fa II
- Corno en Fa III
- Corno en Fa IV
- Trompeta en Si♭ I
- Trompeta en Si♭ II
- Trombón I
- Trombón II
- Trombón III
- Timbales
- Tarola
- Bombo
- Soprano solista
- Bajo solista
- Soprano
- Tenor
- Bajo
- Violín I
- Violín II
- Viola
- Violonchelo
- Contrabajo

The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *sfz* (sforzando), and articulation marks like *tr* (trill) and *acc* (accents). The Tarola and Bombo parts feature a specific rhythmic pattern with accents. The vocal parts (Soprano, Tenor, and Bajo) are currently blank.

20

Fltn. *f* *f*

Fl.

Cl. Sib. I. *f* *p* *f*

Cl. Sib. II. *f* *p* *f*

Fag. I. *f* *p* *f*

Fag. II. *f* *p* *f*

Cor. I. *f*

Cor. II. *f*

Cor. III. *f* *p* *f*

Cor. IV. *f* *p* *f*

Tpt. I. *f* *p* *f*

Tpt. II. *f* *p* *f*

Tbn. I. *f* *p* *f*

Tbn. II. *f* *f*

Tbn. III. *f* *f*

Timb.

Redob.

Bmb. *f*

Sop. sol.

Bajo sol.

Sop.

T.

Bajo

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vc.

Cb.

This page of the musical score, numbered 103, features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute (Fltn.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib. I and II), Bassoon (Fag. I and II), and Horns (Cor. I, II, III, IV). The brass section consists of Trumpets (Tpt. I and II) and Trombones (Tbn. I, II, III). Percussion includes Timpani (Timb.), Snare Drum (Redob.), and Bass Drum (Bmb.). The vocal section has Soprano (Sop. sol.), Bass (Bajo sol.), Soprano (Sop.), Tenor (T.), and Bass (Bajo). The string section includes Violin I (Vin. I), Violin II (Vin. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is marked with dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte) and includes various musical notations like slurs and accents. The page concludes with a double bar line and repeat signs.

44 **Allegro brillante**

Fltn. *ff* *p*

Fl. *ff* *p*

Cl. Sib. I. *p* *f* *ff* *p*

Cl. Sib. II. *ff* *p*

Fag. I. *p* *f* *ff* *p*

Fag. II. *p* *f* *ff* *p*

Cor. I. *mf* *f* *ff*

Cor. II. *mf* *f* *ff*

Cor. III. *p* *f* *ff* *p*

Cor. IV. *p* *f* *ff* *p*

Tpt. I. *mf* *f* *ff* *p*

Tpt. II. *mf* *f* *ff* *p*

Tbn. I. *p* *f* *ff* *p*

Tbn. II. *mf* *f* *ff* *p*

Tbn. III. *mf* *f* *ff* *p*

Timb. *p* *f* *ff* *p*

Redob. *ff*

Bmb. *ff*

Sop. sol.

Bajo sol. (final de las estrofas 2 y 4)

Sop. *ff* *p*
¡Glo - ria! ¡glo - ria al in - vic - to gue - rre - ro, de la...

T. *ff* *p*
¡Glo - ria! ¡glo - ria al in - vic - to gue - rre - ro, de la...

Bajo *ff* *p*
¡Glo - ria! ¡glo - ria al in - vic - to gue - rre - ro, de la...

Allegro brillante

Vln. I. *p* *f* *ff* *p*

Vln. II. *p* *f* *ff* *p*

Vla. *p* *f* *ff* *p*

Vc. *f* *ff* *p*

Cb. *p* *f* *ff* *p*

The musical score is for page 105 of a piece titled 'Patriquia, Himno a Miramón'. It features a large orchestral ensemble and a vocal choir. The instruments include Flute, Clarinet in B-flat (I and II), Bassoon (I and II), Horn (I-IV), Trumpet (I and II), Trombone (I-III), Timpani, Snare Drum, Bass Drum, Violin (I and II), Viola, Violoncello, and Contrabass. The vocal parts are Soprano, Tenor, and Bass. The score is written in a major key with a 2/4 time signature. The music is marked with a forte (*ff*) dynamic throughout. The lyrics are in Spanish and describe a patriotic hymn.

Lyrics for Soprano, Tenor, and Bass:

pa - tria - de - fen - sa y ho - nor!... ¡Glo - rial! ¡glo - ria al in - vic - to gue - rre - ro, de la pa - tria de - fen - sa y ho - nor! ¡Glo - rial!

pa - tria - de - fen - sa y ho - nor!... ¡Glo - rial! ¡glo - ria al in - vic - to gue - rre - ro, de la pa - tria de - fen - sa y ho - nor! ¡Glo - rial!

pa - tria - de - fen - sa y ho - nor!... ¡Glo - rial! ¡glo - ria al in - vic - to gue - rre - ro, de la pa - tria de - fen - sa y ho - nor! ¡Glo - rial!

56

Fltn. *p* *ff* *p* *ff*

Fl. *p* *ff* *p* *ff*

Cl. Sib. I. *p* *ff* *p* *ff*

Cl. Sib. II. *p* *ff* *p* *ff*

Fag. I. *p* *ff* *p* *ff*

Fag. II. *p* *ff* *p* *ff*

Cor. I. *p* *ff* *p* *ff*

Cor. II. *p* *ff* *p* *ff*

Cor. III. *p* *ff* *p* *ff*

Cor. IV. *p* *ff* *p* *ff*

Tpt. I. *p* *ff* *p* *ff*

Tpt. II. *p* *ff* *p* *ff*

Tbn. I. *p* *ff* *p* *ff*

Tbn. II. *p* *ff* *p* *ff*

Tbn. III. *p* *ff* *p* *ff*

Timb. *p* *ff*

Redob. *p* *ff*

Bmb. *p* *ff*

Sop. sol.

Bajo sol.

Sop. *p* *ff* *p* *ff*
 iglor - ria! que A-ná - huac en - te - ro lo pro - cla - ma do - quier_ven - ce - dor. ¡Glo - ria! ¡glo - ria! que A-ná - huac en te - ro lo__ pro - cla - ma do - quier_ven - ce -

T. *p* *ff* *p* *ff*
 iglor - ria! que A-ná - huac en - te - ro lo pro - cla - ma do - quier_ven - ce - dor. ¡Glo - ria! ¡glo - ria! que A-ná - huac en te - ro lo__ pro - cla - ma do - quier_ven - ce -

Bajo *p* *ff* *p* *ff*
 iglor - ria! que A-ná - huac en - te - ro lo pro - cla - ma do - quier_ven - ce - dor. ¡Glo - ria! ¡glo - ria! que A-ná - huac en te - ro lo__ pro - cla - ma do - quier_ven - ce -

Vln. I. *p* *ff* *p* *ff*

Vln. II. *p* *ff* *p* *ff*

Vla. *p* *ff* *p* *ff*

Vc. *p* *ff* *p* *ff*

Cb. *p* *ff* *p* *ff*

63

Fltn. *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Fl. *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Cl. Sib. I. *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Cl. Sib. II. *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Fag. I. *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Fag. II. *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Cor. I. *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Cor. II. *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Cor. III. *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Cor. IV. *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Tpt. I. *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Tpt. II. *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Tbn. I. *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Tbn. II. *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Tbn. III. *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Timb. *p* *ff*

Redob. *ff* *ff* *p* *ff*

Bmb. *ff* *ff* *p* *ff*

Sop. sol. *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Bajo sol. *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Sop. *ff* *p* *ff* *p* *ff*

T. *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Bajo *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Vln. I. *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Vln. II. *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Vla. *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Vc. *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Cb. *ff* *p* *ff* *p* *ff*

dor. ¡Glo - rial! ¡glo - rial! que A-ná - huac en - te - ro lo pro - cla - ma do - quier, ven - ce - dor. ¡Glo - rial! ¡glo - rial! que A-ná - huac en te - ro lo pro - cla - ma do - quier ven - ce -

dor. ¡Glo - rial! ¡glo - rial! que A-ná - huac en - te - ro lo pro - cla - ma do - quier, ven - ce - dor. ¡Glo - rial! ¡glo - rial! que A-ná - huac en te - ro lo pro - cla - ma do - quier ven - ce -

dor. ¡Glo - rial! ¡glo - rial! que A-ná - huac en - te - ro lo pro - cla - ma do - quier, ven - ce - dor. ¡Glo - rial! ¡glo - rial! que A-ná - huac en te - ro lo pro - cla - ma do - quier ven - ce -

71

Fltn. *ff*

Fl. *ff*

Cl. Sib. I. *ff*

Cl. Sib. II. *ff*

Fag. I. *ff*

Fag. II. *ff*

Cor. I. *ff*

Cor. II. *ff*

Cor. III. *f* *ff*

Cor. IV. *f* *ff*

Tpt. I. *f* *ff*

Tpt. II. *f* *ff*

Tbn. I. *ff*

Tbn. II. *ff*

Tbn. III. *ff*

Timb. *tr*

Redob. *tr*

Bmb. *tr*

Sop. sol.

Bajo sol.

Sop. *f* *ff*

T. *f* *ff*

Bajo *ff*

Vln. I. *ff*

Vln. II. *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

dor. *f* do-quier ven ce-dor, lo pro cla man do quier ven ce-dor, do quier ven ce-dor, lo pro cla man do quier ven ce-dor, ven-ce-dor, ven-ce-dor, ven - ce - dor.

dor. do-quier ven ce-dor, lo pro cla man do quier ven ce-dor, do quier ven ce-dor, lo pro cla man do quier ven ce-dor, ven-ce-dor, ven-ce-dor, ven - ce - dor.

dor. lo pro cla man do quier ven ce-dor, lo pro cla man do quier ven ce-dor, ven-ce-dor, ven-ce-dor ven - ce - dor.

Estrofas 1 y 3
Moderato

Fltn.

Fl.

Cl. Sb. I.

Cl. Sb. II.

Fag. I.

Fag. II.

Cor. I.

Cor. II.

Cor. III.

Cor. IV.

Tpt. I.

Tpt. II.

Tbn. I.

Tbn. II.

Tbn. III.

Timb.

Redob.

Bmb.

Sop. sol.

Bajo sol.

Sop.

T.

Bajo

Estrofa 1. Be llo lau - ro la Pa - tria co - lo - ca en las
 Estrofa 3. La ban - de - ra que al - za el tur - bi - de la sos

Estrofas 1 y 3
Moderato

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

arco

p

ff

f

ff

f

ff

f

89

Fltn.

Fl.

Cl. Sib. I.

Cl. Sib. II.

Fag. I.

Fag. II.

Cor. I.

Cor. II.

Cor. III.

Cor. IV.

Tpt. I.

Tpt. II.

Tbn. I.

Tbn. II.

Tbn. III.

Timb.

Redob.

Bmb.

Sop. sol.

Bajo sol.

Sop.

T.

Bajo.

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vc.

Cb.

sie - nes del jo - ven cau - di - llo, que sus ar - mas cu - bier - tas de brillo por do - quie - ra - tri - un - fan - tes - lle vó. De Co - Be - llo
 tie - ne in - ven - ci - ble en su ma - no, y la mues - tra con fe al me - xi - ca - no co - mo em - ble - ma de paz, y de u - nió n. Al im - La ban

95

Fltn.

Fl.

Cl. Sib. I.

Cl. Sib. II.

Fag. I.

Fag. II.

Cor. I.

Cor. II.

Cor. III.

Cor. IV.

Tpt. I.

Tpt. II.

Tbn. I.

Tbn. II.

Tbn. III.

Timb.

Redob.

Bmb.

Sop. sol.

Bajo sol.

Sop.

T.

Bajo.

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vc.

Cb.

li - ma en las al - tas mon - ta - ñas y en los cam - pos tam - bién de la Es - tan - cia de vil tur - ba - la ne - cia a - rro - gan - cia con su es
 pul - so del vien - to fla - me - a al mi - rar en su fa - jas es - cri - to Or - den, Pa - tria y tam - bién re - li - gión Or - den,

al ♩ Estrofas 2 y 4
Moderato

101

Fltn.

Fl.

Cl. Sib. I.

Cl. Sib. II.

Fag. I.

Fag. II.

Cor. I.

Cor. II.

Cor. III.

Cor. IV.

Tpt. I.

Tpt. II.

Tbn. I.

Tbn. II.

Tbn. III.

Timb.

Redob.

Bmb.

Sop. sol.

Bajo sol.

Sop.

T.

Bajo

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vc.

Cb.

pa - da en el pol vo la hun dió.
Pa - tria y tam bién re li gión.

Estrofa	2.	De la es
Estrofa	4.	¡Mi - ra -

al ♩ Estrofas 2 y 4
Moderato

106

Fltn.

Fl.

Cl. Sib. I.

Cl. Sib. II.

Fag. I.

Fag. II.

Cor. I.

Cor. II.

Cor. III.

Cor. IV.

Tpt. I.

Tpt. II.

Tbn. I.

Tbn. II.

Tbn. III.

Timb.

Redob.

Bmb.

Sop. sol.

Bajo sol.

Sop.

T.

Bajo

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vc.

Cb.

po-sa ha sal-va do el de-co-ro y el ho-nor de la pro-le a-do-ra-da; fue de Dios ben-de-ci-da la es-pa-da que de-fien-de su tem-plo y su al-tar. De la es-tar. Aho-ra
 móni-te la Pa-tria do-lien-te e-res tú la es-per-raz-zá, tan be-lla co-mo luz que a-pa-ci-ble des-te-lla a-nun-cian-do fe-liz por-ve-nir. ¡Mi-rá-nir. Si ma

115

Fltn.

Fl.

Cl. Sib. I.

Cl. Sib. II.

Fag. I.

Fag. II.

Cor. I.

Cor. II.

Cor. III.

Cor. IV.

Tpt. I.

Tpt. II.

Tbn. I.

Tbn. II.

Tbn. III.

Timb.

Redob.

Bmb.

Sop. sol.

Bajo sol.

Sop.

T.

Bajo.

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vcl.

Cb.

tor - na del pue - blo en los bra - zos, ya lo a - guar - dan con tier - no ca - ri - ño el an - cia - no, la jo - ven, y el ni - ño, sus - guir - nal - das te - jien - do en su ho - na - el cla - rín nos con - vo - ca a la lid - con - tra - ex - tra - ño e - ne - mi - go, a tu e - jem - plo ju - ra - mos con - ti - go en la lu - cha ven - cer o mo - rir o mo

al

3.6.1. *Aparato crítico*

3.6.1.1. *Notas generales:*

- La obra está conformada por introducción, estribillo y cuatro estrofas. La introducción inicia con un toque de trompeta seguido por una diana en la que participan únicamente los alientos. El estribillo es cantado por un coro. Las estrofas 1 y 3 son para una soprano solista. Las estrofas 2 y 4 son para un bajo solista.
- No se cuenta con la partichela de la soprano solista pero, tomando en cuenta que existen cuatro versiones de esta obra, en las cuales las partes vocales no cambian, se utilizó la partichela de soprano solista de la versión del himno a Hidalgo. Esto podría suponer una mezcla de versiones, no obstante, es importante destacar que la partichela de bajo principal tiene escritos tanto una estrofa del *Himno a Miramón* como una de la versión cantada a Maximiliano. Esta partichela es evidencia de que los otros textos fueron añadidos a la música ya escrita. En otras palabras, Paniagua no escribió nuevas melodías vocales. Por lo tanto, resulta pertinente, además de necesario, utilizar esta partichela para la restitución de la obra.
- Abreviaturas empleadas. Para facilitar la lectura del aparato crítico se escribe “ms” cada vez que se hace referencia a los manuscritos en general. Cuando sea necesario diferenciar entre diferentes ejemplares o amanuenses, se usará “ej.” o “am” respectivamente. Las abreviaturas de los nombres de instrumentos son tomadas de las *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*¹, que pueden consultarse en la descripción de las fuentes.

¹ RISM, *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*, trad. José V. González Valle et al., Serie A, II, Manuscritos musicales, 1600–1850 (Madrid: Arco/Libros, 1996).

- En ms hay “Cornos 1^{os} en *re*” y “Cornos 2^{os} en *sol*”. De acuerdo con Adler, el corno en *re* suena una séptima menor debajo de lo que tiene escrito y el corno en *sol* suena una cuarta justa debajo de lo escrito². Al hacer la transposición de los manuscritos, el resultado es que los cornos primeros suenan más graves que los cornos segundos. Por lo tanto, en la edición los cornos segundos han sido transcritos como cornos I y II, y los cornos primeros como cornos III y IV.
- Las notas críticas y el reporte editorial se refieren a notas reales. Cuando se trata de instrumentos transpositores, las observaciones no mencionan las notas escritas en los manuscritos ni en las partichelas de la presente edición, en ambos casos transportadas, sino que se mencionan las notas reales. Esta decisión se debe a que, tanto los cornos como las trompetas, están actualizados. Por ejemplo, en las partichelas aparecen cornos en *sol* y en *re*; las trompetas en *la*. Pero en la edición todos los cornos son en *fa* y las trompetas en *si* bemol. De este modo se evitan confusiones entre las notas de las partichelas manuscritas y las de la edición con los instrumentos transpositores actualizados.
- En ms, las partes de clarinetes están escritos en notas reales; por lo tanto, se asume que es clarinete en *do*, aunque no esté especificado.
- En ms, la tarola y el bombo están escritos en la misma partichela y en un mismo pentagrama. Se cambió la escritura a sistemas de una línea, de acuerdo con las recomendaciones de la bibliografía consultada, la cual se puede revisar en “2.2 Criterios aplicados en las presentes ediciones críticas”.

² Samuel Adler, *El estudio de la orquestación*, trad. Jaime Mauricio Fatás Cabeza y Luis María Fatás Cabeza, Primera edición en español (Barcelona: Idea Books, 2006), 314.

- En ms, la alineación del texto no es rigurosa: la letra no siempre está colocada debajo de las notas que le corresponden.
- La diferencia entre ligaduras de prolongación y de fraseo no es siempre clara. Por tal motivo, cuando hay ligaduras entre dos notas de la misma altura, se ha interpretado como ligadura de prolongación, a menos que se indique lo contrario.
- En ms, el puntillo de aumentación suele obviarse. Por ejemplo, en el compás de 12/8, una nota de dos tiempos podría ser escrita como una mitad, sin necesidad del puntillo. Así lo demuestra la partichela del bajo, de la que existen cinco ejemplares; en todos ellos, en el compás 16, la primera nota es una mitad, pero esta nota necesitaría un puntillo para ser de dos tiempos, lo cual no está escrito, tampoco un silencio.
- En vl I, ej. 1 y ej. 2 (violín repetidor), está escrito el toque de trompeta y la melodía principal de la diana. Los otros ejemplares (que no son repetidores) inician la música en el estribillo.
- En ms, hay partichela de tenor I y tenor II. Dado que ambas voces cantan al unísono se decidió escribir un solo pentagrama, a excepción de los cc. 71-78, en los cuales la escritura es a dos voces por tener melodías diferentes.
- En ms, hay partichela de tiple II. Casi todo el tiempo canta al unísono con soprano y cuando no, canta más grave que aquella. Por lo tanto, al igual que los dos tenores, se escribieron ambas voces en un solo pentagrama.
- De acuerdo con las notas anteriores, la partitura tiene tres voces: soprano, tenor y bajo.
- En ms, las partichelas de fagotes I y II, trombones I y II y violonchelo/contrabajo están escritas en sistemas de dos pentagramas. Parece común que en las partes donde los dos

instrumentos tocan al unísono los amanuenses escribieran en uno de los pentagramas y en el otro dejaran los compases en blanco, sin notas ni silencios.

- En la partichela de fagotes, cuando tocan al unísono, se agrega la indicación “sig” en el fagot II. Aunque el amanuense no es consistente con esta indicación, se ha tomado como unísono cada vez que el fagot II presenta compases vacíos, es decir, sin notas ni silencios. La densidad instrumental y las dinámicas en *ff* hacen consecuente que sea unísono y no que se trate de pasajes de fagot I solamente. Por ejemplo, la primera vez que sucede es en los cc. 28-36; está escrito “sig” en el pentagrama de fagot II y los compases están vacíos. Como se aprecia en la ilustración 3, la dinámica es *f*, se trata de un pasaje de la diana donde tocan todos los alientos y el bombo.



Ilustración 1. Detalle de la partichela de fagotes. Archivo Zevallos Paniagua, Cenedim - INBAL

- cc. 47-49: la ilustración 4 muestra una sección donde el amanuense omitió la indicación “sig” pero que, dada la densidad orquestal de este pasaje (*tutti*), la dinámica (*forte*) y que los compases están vacíos, se deduce que se trata de un unísono.

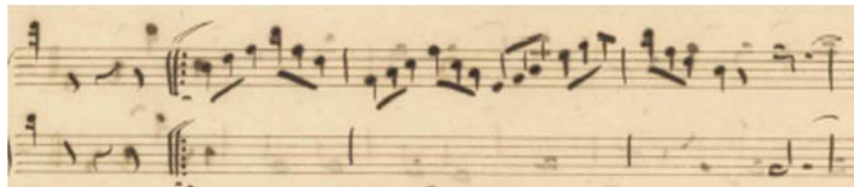


Ilustración 2. En el fagot II no hay notas, pero se deduce que debe ser unísono con el fagot I. Archivo Zevallos Paniagua, Cenedim - INBAL

- La ilustración 5 muestra un fragmento de la partichela de trombones. Se puede apreciar que se trata de un pasaje en el que solo toca el trombón I, dado que el II tiene silencios.



Ilustración 3. Detalle de la partichela de trombones. Cuando toca solo el trombón primero, el segundo tiene silencio. Archivo Zevallos Paniagua, Cenedim - INBAL

- La ilustración 6 corresponde a los cc. 79-91 de la partichela de violonchelo-contrabajo. Se puede ver que en los cc. 81 y 82 el contrabajo tiene silencio. A partir del c. 83 tocan en unísono porque el violonchelo tiene los compases vacíos y en el siguiente sistema la escritura continúa en un solo pentagrama.



Ilustración 4. Detalle de violonchelo/bajo. Archivo Zevallos Paniagua, Cenedim - INBAL

- cc. 1-19: aunque en ms no se señala, se sugiere que la tarola toque redobles porque no tendría sentido que solo tocara una nota larga por compás. Aunado a ello, al revisar las partichelas de violín repetidor, se puede apreciar que la melodía del toque de trompetas es sobre la triada de *la* mayor, aunque también está escrito un *sol* con trino, el cual seguramente corresponde a la tarola y no a la trompeta por tres razones: la primera, que el *sol* no tendría sentido en este pasaje que evoca un toque de trompeta militar construido sobre la

triada de *la* mayor; segundo, porque un trino de la trompeta resultaría de carácter cómico, lo que sería contradictorio al carácter militar de este pasaje y, tercero, porque la partichela de trompetas no tiene escrito este *sol*.

- c. 5: en ms, la partichela de gran casa y redoblante tiene escrito "Diana", lo que debe ser un error, dado que la misma palabra está en la partichela del vl I, ej. 2 (repetidor), pero en el c. 20, es decir, al inicio de la sección que corresponde a la diana interpretada por los alientos y percusiones.
- cc. 18-19: en himno a Hidalgo, estos compases están omitidos.
- cc. 20-43: en himno a Hidalgo, estos compases están omitidos, mismos que corresponden a la diana.
- En las partichelas correspondientes al *Himno a Miramón* no se señala el *tempo* del estribillo (cc. 44-78). En cambio, en la versión del himno a Hidalgo se indica *Allegro brillante*, por lo que se sugiere se interprete en este *tempo* y carácter.
- cc. 44-47: se agregó dinámica de acuerdo con la partichela del clarinete I, la cual contiene un regulador. Se puede ver en la partitura que hay un *crescendo* orquestal, lo que justifica añadir el regulador.
- cc. 45-47: en himno a Hidalgo los trombones son una octava alta.
- c. 46: en vl I, ej. 2, el *la* está escrito una octava abajo. Pueden ser dos las razones: que, como esa nota está dentro del registro agudo del violín, Paniagua prefiriera evitar el riesgo de que se desafinara, confiándola a un violín en particular; o bien, que en esta partichela no fue posible escribir el *la*₇ por que la música del pentagrama superior no lo permite, lo que, aunque es una posibilidad, no debería ser un problema, ya que se pudo haber usado la

indicación de octava alta. Por lo tanto, se ha mantenido el *la*₇ que presentan los otros ejemplares de este instrumento.

- c. 52: en vl II, ej. 1, el acorde que aparece en el tercer tiempo es *re-la-fa*, pero se aprecia una corrección de las dos notas superiores, las cuales deben ser *si-sol* para que correspondan con la armonía (sol mayor). En vl II, ej. 2, el acorde es *re-la-fa* en el tercero y cuarto tiempos, y no tiene corrección alguna. En vl II, ej. 3, el acorde es *re-si-sol*, con acento y sin correcciones. Por otro lado, también se aprecian diferencias en la rítmica; en vl II, ej. 1 el valor de los acordes del tercero y cuarto tiempos es de corchea; en vl II, ej. 2 y vl II, ej. 3 los acordes son negras.
- c. 55: en himno a Hidalgo, en la partichela de flautín son dos casillas, en la casilla 1 están escritas seis corcheas: *la, la, la#, si, do, re#*. Ésta última seguramente es un error, pues debería ser *do#*. En la casilla 2 están escritos dos *la* con valor de cuarto al inicio del primer y segundo tiempo cada una. En la segunda mitad de este compás está escrito *ff*.
- cc. 64-67: desde la anacrusa es la misma música que los cc. 56-59 con su anacrusa. Por lo tanto, se ha sugerido la misma dinámica en ambos casos.
- c. 74: en vl II, ej. 1, hay, entre éste y el compás 75, dos compases tachados, uno de ellos de mano posterior. En vl II, ej. 2, también hay dos compases tachados en el mismo lugar, ambos de mano posterior. No obstante, en el primer compás tachado en este ejemplar también se aprecia la palabra “sí”, lo cual significa que fue un error haberlo tachado. Aunado a lo anterior, para que la música coincida, los compases tachados en vl II, ej. 1 no deben tocarse y el compás que está tachado y que dice “sí” en vl II, ej. 2, debe ser tocado y el otro no.

- Aunque en ms no se señala, la primera estrofa debe ser para una soprano solista y no para el coro, dado que contiene varios pasajes melismáticos, propios de un solo de voz.
- En ms, no hay dinámica para la primera estrofa (cc. 79-103). Se sugiere *p* en los cc. 79-82 y *ff* en los cc. 83-86, lo cual se señala en ms, en vl I, vl II y vlc/cb, y *f* del c. 87 en adelante, por analogía a la dinámica de la segunda estrofa.
- c. 104: en B, ej. 1, inicia el solo de bajo.
- c. 104: en vlc/cb, ej. 2, la segunda estrofa se indica *f*, por lo que esta indicación se agregó a los otros instrumentos.
- c. 108: en vl II, ej. 1, el *re* del segundo tiempo está escrito separado de la primera línea del pentagrama, lo que podría interpretarse como un *si* al que no se le escribió la línea adicional correspondiente; pero en vl II, ej. 2 y vl II, ej. 3 es claramente un *re*. En vl II, ej. 1, hay una corrección en la primera nota del cuarto tiempo, originalmente estaba escrito *sol*, pero se cambió por una *la*.
- cc. 108-109: en himno a Hidalgo, las trompetas duplican a la flauta y al clarinete I.
- c. 112, trompetas: en himno a Hidalgo, sextas en lugar de terceras.
- c. 115: en ms, se indica *p* en trombones y clarinete I, por lo cual se agregó esta indicación a los otros instrumentos.
- c. 121: en ms, en la partichela de flauta, clarinete I, cornos III y IV, trombones, violín I y viola, se indica *ff* en el primer tiempo. En el caso de violín II, viola, violonchelo y contrabajo, también se señala *p* en el tercer tiempo; en la flauta y violín I esta indicación está en el segundo tiempo. Se homologó la dinámica con *ff* en el primer tiempo y *p* en el tercero.
- c. 122: en vl I, ej. 3, se indica *ff* en el primer tiempo y *p* en el segundo tiempo.

3.6.2. Notas por compás e instrumento

Compás	Instrumento	Observaciones
1	tr I. II, tamb, bombo	Se sugiere <i>f</i> .
20-78	fl.picc	En ms, “8ª todo”, se prescindió de tal indicación y se escribieron notas reales.
20	<i>Tutti</i>	Se agregó <i>f</i> que solo estaba en trb I y II.
28	cl I	Se eliminó <i>f</i> .
28	cl I, fag I, tr I. II, trb I	Se agregó <i>p</i> por analogía con cl II. y cor III y IV.
29	tr I. II	Se eliminó el <i>ff</i> para homogeneizar la dinámica.
30	fl.picc	Se cambió el <i>ff</i> por <i>f</i> por analogía con el cl II y fag I.
30	cl I	Se agregó <i>f</i> por analogía con el cl II y fag I.
30	tr I. II	Se agregó <i>f</i> por analogía con los cuernos III y IV y trb I y II.
30	trb II. III	Se agregó sostenido al <i>sol</i> para que corresponda con la armonía.
32	cl I. II	Se agregó <i>p</i> por analogía con los metales.
32	fag I	Se agregó <i>p</i> por analogía con los metales.
32	fag I. II	Se agregó sostenido para que corresponda con la armonía.
32	tr I. II	Se agregó <i>p</i> por analogía con los cuernos III y IV y los trb I y II.
32	trb I. II	Se agregó sostenido al primer tiempo.
33	tr I. II	Se eliminó <i>ff</i> por no corresponder a la dinámica general.
34	fl.picc	Se cambió el <i>ff</i> por <i>f</i> por analogía con el cl II y el fag I.
34	cl I	Se agregó <i>f</i> por analogía con el cl II y el fag I.
34	cor III. IV	Se agregó <i>f</i> por analogía con el cl II y el fag I.
34	tr I. II	Se agregó <i>f</i> por analogía con las maderas.
34	trb I. II.	Se agregó <i>f</i> por analogía con las maderas.
34	trb II. III.	Se agregó sostenido para que corresponda a la armonía.
36	fag I. II	Se agregó sostenido para que corresponda con la armonía.
36	trb I. II.	Se agregó sostenido al primer tiempo.
44	fl	En ms, indica “8ª todo”, se decidió prescindir de tal indicación y escribir notas reales.
44	fag I	Se agregó un <i>do</i> por analogía con el trb I.
44	fag II	Se agregó un <i>la</i> por analogía con el trb II.
44	B solista	En ms, este compás está omitido.
44	vl I	En vl I, ej. 4, es una octava la ₅ -la ₆ .
45	B solista	En ms, este compás está omitido.

Compás	Instrumento	Observaciones
46	cl I	Se agregó becuadro de cortesía.
46	trb III	En ms, los puntillos de aumentación están obviados.
46	B solista	En ms, este compás está omitido.
46	vl I, vl II	Se agregó becuadro de cortesía al <i>la</i> ₆ .
46	vla	En ms, el <i>sol</i> del tercer tiempo tiene becuadro, pero es innecesario.
46	vlc	En vc/B, ej. 4 y vc/B, ej. 5 el <i>sol</i> tiene becuadro.
47	fl.picc	En himno a Hidalgo, las notas están acentuadas.
47	<i>Tutti</i>	El <i>ff</i> que solo estaba escrito en fl.picc, flauta, cor I. II. y vl I, se agregó a los otros instrumentos.
47	tr I. II	En el tercero y cuarto tiempos, en himno a Hidalgo, el intervalo es <i>fa-re</i> en lugar de <i>la-re</i> .
47	tr I. II	En el tercero y cuarto tiempos, en himno a Hidalgo, con acentos.
47	vl I	En el tercero y cuarto tiempos, en himno a Hidalgo, acentos.
48	tr I. II	En himno a Hidalgo, el primer tiempo es <i>mi-re</i> ; el segundo tiempo inicia con el intervalo <i>fa-la</i> .
48	B	En ms, B, ej. 5 y B, ej. 2 y B, ej. 3, el <i>la</i> del segundo tiempo es corchea.
48	vl I	En vl I, ej. 4, el primer tiempo está acentuado y las primeras tres notas tienen añadida la octava abajo.
48	vlc	En ms, vc/B, ej. 4, a partir de este compás la escritura es en un solo pentagrama, es decir, unísono.
49	<i>Tutti</i>	El <i>p</i> del tercer tiempo, que solo estaba escrito en vlc y cb, se agregó a los otros instrumentos.
49	trb I. II.	En himno a Hidalgo, <i>p</i> desde el tercer tiempo.
49	timp	Se agregó puntillo de aumentación al <i>la</i> para completar el compás.
49	tamb	Se agregó ligadura de prolongación por analogía con el c. 5.
49	vl I	En vl I, ej. 4, la frase que inicia en el tercer tiempo y termina en el segundo tiempo del compás 8, está escrita una octava alta.
49	vlc	En vc/B, ej. 5, a partir de este compás la escritura es en un solo pentagrama, es decir, unísono.
49	cb	En vc/B, ej. 5, a partir de este compás la escritura es en un solo pentagrama, es decir, unísono.
50	trb I	En himno a Hidalgo, en el cuarto tiempo es <i>do</i> .
50	S I	En S I, ej. 2 no aparece la ligadura del tercer tiempo.
50	S II	En S II, ej. 2 y S II, ej. 3, no aparece la ligadura.
50	T I	En T I, ej. 2 y T I, ej. 3, no aparece la ligadura del tercer tiempo.

Compás	Instrumento	Observaciones
51	<i>Tutti</i>	El <i>ff</i> del tercer tiempo, que solo estaba escrito en cl II, cor I. II. y vl I, se agregó a los otros instrumentos.
51	cl I, fag, tbn III y Vc/Cb	En el tercer tiempo, se cambió <i>f</i> por <i>ff</i> .
51	fl.picc, fl	Se agregó becuadro de cortesía.
51	tr I. II	Se agregó becuadro de cortesía al <i>re</i> ₆ .
51	trb I. II.	En amanuense 6, <i>ff</i> desde el tercer tiempo.
51	T II	En T II, ej. 2 y T II, ej. 3, no aparece la ligadura.
51	vl I	Se agregó becuadro de cortesía al <i>re</i> ₇ .
52	tr I. II	<i>ídem</i> c. 48.
52	B	En B, ej. 2, 5 y 6, las primeras dos notas están ligadas.
52	vl II	<i>ídem</i> c. 48.
53	trb II	En ms, es <i>fa</i> [#] , pero debe ser <i>sol</i> [#] por analogía con los instrumentos que llevan la misma melodía.
53	tamb	Se agregó línea de trino por analogía con el c. 49.
53	vl II	En vl II, ej. 1, solamente está ligada la nota superior del acorde. En vl II, ej. 2 y vl II, ej. 3 no están ligados. Se han dejado ligados por analogía con el b y el vc.
54	trb III	En ms, a lápiz, está indicado "bis".
55	<i>Tutti</i>	El <i>ff</i> del tercer tiempo, que solo estaba escrito en cl I, fag I. II, cor III. IV., vl I, vl II y vlc/cb, se agregó a los otros instrumentos.
55	tr I.	En el tercer tiempo, se cambió <i>f</i> por <i>ff</i> .
55	cor I. II	Se agregó un silencio de octavo al final para completar el compás y por analogía con los cuernos III y IV.
55	cor III. IV	En ms, el intervalo es <i>re-fa</i> , pero debe ser <i>do-fa</i> para que corresponda con la armonía.
55	tr I. II	En amanuense 6, el primer tiempo es un <i>la</i> de un cuarto, el segundo tiempo es un intervalo <i>fa-do</i> y está acentuado. También hay una segunda casilla, en la que el segundo tiempo es el intervalo <i>la-do</i> , también acentuado.
55	trb I. II.	En amanuense 6, la primera mitad del compás corresponde a dos casillas; en ambas, el primer tiempo es un <i>la</i> con valor de cuarto. En la primera casilla, el segundo tiempo es un cuarto con puntillo con el intervalo <i>la-do</i> acentuado; en la segunda, es un cuarto sin puntillo, formando el mismo intervalo, pero sin acento.
56	<i>Tutti</i>	El <i>p</i> del tercer tiempo, que solo estaba escrito en fag I. II y en el ejemplar 1 de vlc/cb, se agregó a los otros instrumentos.
56	vl II	En ms, <i>p</i> está en el segundo tiempo.
56	fl.picc	En amanuense 6, <i>p</i> desde el tercer tiempo.
56	tr I. II	Se agregó sostenido al <i>la</i> .

Compás	Instrumento	Observaciones
56	tr I. II	En amanuense 6, <i>p</i> desde el tercer tiempo.
56	trb I. II	En amanuense 6, <i>p</i> desde el tercer tiempo.
56	S II	Se agregó sostenido al <i>la</i> por analogía con la S1.
56	T I	En T I, ej. 2 y 3, no aparece la ligadura del tercer tiempo.
56	B	En B, ej. 3, la nota del tercer tiempo es cuarto con puntillo.
56	vla	En ms, solo está ligada la nota superior del intervalo <i>si-fa#</i> ; sin embargo, por analogía con otras partichelas, se entiende que las dos notas deben tener ligadura de prolongación, por lo que esta ligadura no debe interpretarse como arcada.
57	<i>Tutti</i>	El <i>ff</i> del tercer tiempo, que solo estaba escrito en cl II, cor I. II, trb III, vl I y vlc/cb, se agregó a los otros instrumentos.
57	vl II	En el tercer tiempo, se cambió <i>f</i> por <i>ff</i> .
57	fl.picc, fl, cl I, cl II, tr I. II, S I, S II, T I, T II	Se agregó becuadro de cortesía.
57	tr I. II	En himno a Hidalgo, <i>ff</i> .
57	trb I	En ms, el <i>do</i> del tercer tiempo tiene un sostenido que resulta innecesario porque es parte de la armadura. En himno a Hidalgo, <i>ff</i> .
57	trb II	En himno a Hidalgo, <i>ff</i> .
57	vl I	Se agregó becuadro de cortesía al <i>la</i> ₆ .
57	vl II	En vl II, ej. 1, el <i>la</i> ₅ del cuarto tiempo tiene becuadro. En vl II, ej. 2, el mismo <i>la</i> tiene sostenido, el cual es correcto de acuerdo con la armonía.
58	<i>Tutti</i>	El <i>p</i> del tercer tiempo, que solo estaba escrito en vl I y vlc/cb, se agregó a los otros instrumentos.
58	fl.picc	En himno a Hidalgo, <i>p</i> debajo del primer <i>si</i> .
58	cor III. IV	En ms, <i>p</i> está en el primer tiempo.
58	trb I. II	En himno a Hidalgo, <i>p</i> en el tercer tiempo.
58	T II	En T II, EJ. 2, no aparece la ligadura.
58	vl I	En himno a Hidalgo, <i>p</i> en el tercer tiempo.
58	cb	En amanuense 7, no hay <i>p</i> .
59	<i>Tutti</i>	Se sugiere regulador en los primeros dos tiempos.
59	<i>Tutti</i>	El <i>ff</i> del tercer tiempo, que solo estaba escrito en cor III. IV y vla, se agregó a los otros instrumentos.
59	fag I, timb, vln I	En el tercer tiempo, se cambió <i>f</i> por <i>ff</i> .
59	fl.picc	En himno a Hidalgo, <i>ff</i> debajo en el tercer tiempo. Tercero y cuarto tiempos acentuados.

Compás	Instrumento	Observaciones
59	cl I. II, tr I. II, trb II, T I	Se agregó becuadros de cortesía.
59	cor III. IV	En ms, el segundo tiempo solo tiene dos corcheas abreviadas en una negra, se deduce que el puntillo se omitió por error, por analogía con el compás 67 y cornos I y II.
59	tr I. II	En himno a Hidalgo, solo aparece un <i>re</i> en el tercero y cuarto tiempos. En himno a Hidalgo, <i>ff</i> .
59	trb II	En himno a Hidalgo, es <i>fa</i> en el tercer tiempo y <i>la</i> en el cuarto tiempo.
59	timp	Se sugiere <i>p</i> y regulador en los primeros dos tiempos. Se agregó <i>ff</i> por analogía con los cornos III y IV.
59	tamb, bombo	Se sugiere <i>p</i> en el primer tiempo.
59	B	Se agregó silencio de cuarto antes del tercer tiempo para ajustar la duración del compás.
59	vl II	Se añadió becuadro de cortesía en el cuarto tiempo.
60	fl.picc	Se agregó becuadro de cortesía. En himno a Hidalgo, está escrito con un error, después del <i>la</i> hay un silencio de corchea, pero debería seguir un <i>si</i> en lugar del silencio.
60	fl	Se agregó becuadro de cortesía.
60	tr I. II	En himno a Hidalgo, solo aparece la primera voz.
60	trbII	En himno a Hidalgo, en el primer y segundo tiempos es <i>la</i> .
60	vl I	Se agregó becuadro de cortesía al <i>la</i> ₆ .
60	vl II	En vl II, ej. 1, el intervalo <i>la-mi</i> no está ligado. En vl II, ej. 2 si tiene ligadura, además, es igual al c. 68, el cual está omitido por error en vl II, ej. 1.
61	tr I. II	En himno a Hidalgo, solo aparece la primera voz.
61	trb I. II	En himno a Hidalgo, la rítmica de los dos últimos tiempos es dos negras con puntillo, en lugar de una blanca con puntillo.
61	S II	En S II, ej. 2 y S II, ej. 3, no aparece la ligadura. Es importante destacar que en este caso la ligadura es únicamente de fraseo; es decir, dado que se trata de notas con sílabas diferentes, no es una ligadura que indique que hay un melisma.
61	vl II	En vl II, ej. 1 y vl II, ej. 2, el acorde solo presenta una ligadura, en la nota superior. En vl II, ej. 3, las tres notas del acorde tienen ligadura, por lo tanto, la ligadura que aparece en vl II, ej. 1 y vl II, ej. 2 es de prolongación.
62	tr I. II	La rítmica está tomada de himno a Hidalgo, por ser consistente con los otros instrumentos de aliento metal.
62	trb II	En himno a Hidalgo, en el segundo tiempo es <i>fa</i> .

Compás	Instrumento	Observaciones
63	fl.picc	En himno a Hidalgo, hay barras de repetición, en lugar de escribir nuevamente esta frase. Por lo tanto, los cc. 56-63 son iguales que los cc. 64-71.
63	tr I. II	En himno a Hidalgo, desde este compás y hasta el c. 70 están omitidos.
63	trb I. II	En himno a Hidalgo, este compás es diferente.
64	fl.picc	En amanuense 6, <i>p</i> desde el tercer tiempo.
64	vl I	En vl I, ej. 4, desde este compás y hasta el c. 71, están omitidos.
65	fl.picc, fl, cl I, cl II	Se agregó becuadro de cortesía.
65	S I	En S I, ej. 2 no aparece la ligadura.
65	vl I	Se agregó becuadro de cortesía al <i>la</i> ₆ .
65	vl II	En vl II, ej. 1, el <i>las</i> del cuarto tiempo tiene becuadro. En vl II, ej. 2, el mismo <i>la</i> tiene sostenido, el cual es correcto de acuerdo con la armonía.
66	fl.picc	En himno a Hidalgo, <i>ídem</i> c. 58.
67	cl I	Se agregaron becuadros de cortesía.
67	cl II, T II	Se agregó becuadro de cortesía.
67	vl II	Se añadió becuadro de cortesía en el cuarto tiempo.
68	fl.picc, fl	Se agregó becuadro de cortesía.
68	vl II	En vl II, ej. 1, este compás no aparece. En vl II, ej. 2, este compás no estaba originalmente, pero se agregó una indicación “ojo”, la cual es una llamada a ver el compás que está escrito al final de la página. Este compás es igual al c. 60.
68	vla	En ms, está escrito una segunda arriba, pero no corresponde con la armonía. Probablemente el copista se confundió de clave.
68	vlc	En vlc/cb, ej. 1, no hay ligadura de prolongación entre los <i>la</i> ₄ .
69	vl II	<i>ídem</i> c. 61.
69	vla	En ms, indica <i>f</i> .
71	cor III. IV, tpt I. II, S I, S II, T I. II	Se sugiere <i>f</i> .
71	T I	En T I, ej. 2, en la tercera corchea del tercer tiempo es un intervalo <i>la-mi</i> ; en el mismo lugar, en T I, ej. 3, solamente está el <i>mi</i> .
72	<i>Tutti</i>	El <i>ff</i> del segundo tiempo, que solo estaba escrito en cor I. II, tr I. II y vlc/cb, se agregó a los otros instrumentos.
72	fag I. II	En el segundo tiempo, se cambió <i>f</i> por <i>ff</i> .
72	tr I. II	En himno a Hidalgo no hay <i>ff</i> .
72	S II	En S II, ej. 1, está omitido este compás.
72	vl I	En vl I, ej. 4, este compás está escrito una octava alta.

Compás	Instrumento	Observaciones
73	S I	Se agregó becuadro de cortesía.
73	S II	En S II, ej. 1, están omitido este compás.
73	T I	Se agregó becuadro de cortesía.
73	vl I	En vl I, ej. 4, este compás está escrito una octava alta.
74	vl I	En vl II, ej. 2, este compás está omitido. En vl I, ej. 4, este compás está escrito una octava alta.
74	vlc	En vlc/cb, ej. 1 y cb, no tiene la indicación <i>ff</i> .
75	fl.picc	En himno a Hidalgo, este compás es diferente.
75	tr I. II	En himno a Hidalgo, en el segundo tiempo el intervalo es de sexta: <i>mis-do</i> ₆ . En el tercer tiempo el intervalo también es de sexta: <i>fas-re</i> ₆ . En el cuarto tiempo el intervalo es <i>mis-do</i> ₆ .
75	trb II	En himno a Hidalgo, en el segundo y cuarto tiempos es <i>mi</i> .
75	S I, T I	Se agregó becuadro de cortesía.
75	vl I	En vl I, ej. 4, la primera nota está escrita una octava alta.
76	fl.picc	En himno a Hidalgo, este compás es diferente.
76	fl	Se agregó acento en el segundo tiempo por analogía con el fl.picc.
76	tr I. II	En himno a Hidalgo, en el primer tiempo el intervalo es de sexta <i>fas-re</i> ₆ . En el cuarto tiempo, la primera voz tiene un <i>do</i> negra y luego, <i>si</i> , <i>do</i> semicorcheas, en lugar del silencio de corchea.
76	trb I	En himno a Hidalgo, en el tercer tiempo es <i>re</i> y, en el cuarto tiempo es <i>mi</i> .
76	trb II	En himno a Hidalgo, en el tercer tiempo es <i>si</i> .
76	vl I	En vl I, ej. 4, este compás aparece únicamente en este ejemplar.
76	vlc	En cb el <i>sol</i> # no tiene acento ni puntillo de aumentación.
77	fl.picc, fl, cl I, vla, vc/cb	En ms, este compás tiene las barras de compás marcadas con rojo. Dado que en otros instrumentos este compás se repite, se deduce que las barras rojas significan que es necesario repetir el compás, a pesar de que no se hallan escrito los puntillos de repetición.
77	fag I. II	En ms, este compás está repetido.
77	tr I. II	En himno a Hidalgo, está omitido el fa del cuarto tiempo.
77	trb I, trb II	En himno a Hidalgo, la última nota es <i>re</i> ₄ .
77	B	En B2 y B, ej. 2, no aparece la ligadura de prolongación.
77	vl I	En vl I, ej. 3 y vl I, ej. 2, barras de compás en color rojo. En vl I, ej. 2 está escrito con lápiz rojo “bis”.
77	vl II	En vl II, ej. 1 y vl II, ej. 2, barras de compás en color rojo. En vl II, ej. 3 no hay indicación alguna.
78	fl	Al final de este compás esta la indicación “loco”.

Compás	Instrumento	Observaciones
78	cor I. II	En ms, después de este compás está escrito “Estrofas tacet al segno”.
78	tr I. II	En himno a Hidalgo, está omitido el fa.
78	trb I. II	En ms, después de este compás dice “1ª Estrofa y 3ª tacet”. En himno a Hidalgo, es <i>re</i> 4.
78	trb III	En ms, después de este compás dice “1ª y 3ª Estrofa tacet VS a la 2ª y 4ª”.
78	tamb, bombo	En ms, después de este compás dice “las Estrofas tacet al segno”.
79	fl	Al inicio de esta sección dice “1ª estrofa”.
79	cl I	Al inicio de esta sección dice “1ª estrofa y 3ª”.
79	cl II	Al inicio de esta sección dice “1ª y 3ª estrofa”.
79	cor III. IV	Al inicio de esta sección está escrito “1ª y 3ª estrofa”.
79	trb I. II	En ms, al inicio de esta sección dice “3ª y 4ª estrofa”.
79	vlc	En vlc/cb, ej. 1 y en vlc/cb, ej. 2, desde este compás y hasta el c. 85, está escrito en dos pentagramas, uno para vc y otro para b.
79	cb	En vlc/cb, ej. 2, está escrito en dos pentagramas, uno para vc y otro para b.
82	vl II	En ms, la indicación “arco” está sobre el <i>re</i> , pero por analogía con vc y b, esta indicación aplica desde el <i>sol</i> .
84	vl I	Se agregó becuadro de cortesía al <i>sol</i> 6.
86	fag I. II	En ms, no hay barras de repetición.
86	vlc	En vlc/cb, ej. 1, a partir de este compás está escrito en un solo pentagrama. Es decir, los vvcc tocan al unísono con los bb. En vlc/cb, ej. 2, desde este compás y hasta el c. 113, unísono de vvcc y bb.
87	vl I	En vl I, ej. 4, desde este compás y hasta el c. 91, son diferentes a los otros ejemplares.
88	vl I	Se agregó becuadro de cortesía al <i>sol</i> .
90	cor III. IV	En ms, el intervalo en el segundo tiempo es <i>si-re</i> . Se cambió por <i>la#-do#</i> por analogía con los alientos maderas y las tr I. II.
91	fl	Se agregó becuadro de cortesía en el <i>la</i> . Desde este compás y hasta el 94, en ms está escrito con indicación de octava alta, seguramente por problemas de espacio. Se decidió prescindir de esta indicación y escribirlo en la altura real.
91	tr I. II	En himno a Hidalgo, desde este compás y hasta el c. 93, aparecen como un solo compás de silencio.
91	vlc	En vc/B, ej. 4, la música se interrumpe en este compás, fin de la página.
93	vl I	En vl I, ej. 4, la nota del tercer tiempo es <i>sol</i> .

Compás	Instrumento	Observaciones
93	vla	En ms, el intervalo que inicia en el tercer tiempo es <i>do-mi#</i> , pero por analogía con otros instrumentos, el <i>do</i> debe ser con #.
94	fag I. II	En ms, no hay barras de repetición.
94	vl I	En vl I, ej. 2, el <i>fa</i> no tiene acento.
94	vl II	En vl II, ej. 1, no hay barras de repetición; en vl II, ej. 2, sí. En ms, el intervalo del segundo tiempo es <i>si-fa</i> , pero debería ser <i>la-fa</i> para que corresponda con la armonía.
95	fl	En ms, no se aprecia si termina la indicación de octava alta que inició en el compás 91, pero esta nueva frase quedaría fuera del rango de la fl si fuese una octava alta.
95	vla	En ms, la barra de inicio de repetición está sobre la línea de compás y no en el cuarto tiempo del compás anterior.
96	fl, tr I. II	Se agregó becuadro de cortesía.
98	fl	Se agregó becuadro de cortesía al sol ⁷ .
99	cb	En cb, el <i>mi</i> no tiene acento.
102	vl I	En vl I, ej. 4, la primera nota es <i>si</i> .
103	fag I. II	En ms, no hay barras de repetición.
103	vl I	En vl I, ej. 4, este compás es diferente.
103	vl II	En vl I, ej. 4, está una indicación “da capo”, lo que sigue corresponde al otro amanuense (am4) y otra tinta.
104	cl I. II	En ms, antes de esta sección dice “2 ^a y 4 ^a estrofa”.
104	cor III. IV	En ms, antes de esta sección está escrito “2 ^a y 4 ^a estrofa”.
104	tr I. II	En ms, antes de esta sección dice “2 ^a estrofa”.
104	vl I	En vl I, ej. 3 y vl I, ej. 2, dice “3 ^a y 4 ^a estrofa”. En vl I, ej. 4, dice solamente “2 ^a ”.
104	vl II	En vl II, ej. 1 y vl II, ej. 2, dice “3 ^a y 4 ^a estrofa”; en vl II, ej. 3 dice “2 ^a ”.
106	vl I	En vl I, ej. 4, solo parecen las notas superiores.
107	trb I. II	En himno a Hidalgo, la primera nota es con acento.
108	fl	En ms, antes de esta sección dice “2 ^a y 4 ^a estrofa”.
108	tr I. II	En himno a Hidalgo, aparece un solo que inicia en la anacrusa a este compás. Se agregó becuadro de cortesía.
108	B solista	En ms, la nota del tercer tiempo es corchea con puntillo, pero debe ser negra, para completar el compás y por analogía con fl y cl1.
108	vl I	Se agregó becuadro de cortesía al <i>re</i> . En vl I, ej. 4, la primera nota del segundo tiempo es <i>si</i> .
108	vl II	Se agregó becuadro de cortesía al primer <i>re</i> .
110	tr I. II	Se agregó becuadro de cortesía.
110	vl I	Se agregó becuadro de cortesía al <i>re</i> .

Compás	Instrumento	Observaciones
110	vl II	Se agregó sostenido de cortesía. En vl I, ej. 4, el acorde del tercer tiempo es <i>la-fa-re</i> .
110	vla	Se agregó becuadro de cortesía.
111	tr I. II	En himno a Hidalgo, el cuarto tiempo es un intervalo de sexta <i>re#5-si#6</i> .
112	cor III. IV	Se agregó becuadro de cortesía.
112	vl II	Se agregó becuadro de cortesía.
113	trb I	En himno a Hidalgo, este compás es diferente.
113	trb II	En himno a Hidalgo, este compás es diferente.
114	vlc	En vlc/b, ej. 2, desde este compás y hasta el c. 122, escrito a dos pentagramas. En vlc/cb, ej. 2, dice “unis”.
118	cl I	Se agregó un silencio de corchea en la segunda parte del segundo tiempo, para completar el compás y por analogía con la fl.
118	tr I. II	En himno a Hidalgo, los primeros dos tiempos la nota es <i>mi</i> .
118	cb	En vlc/cb, ej. 2 el <i>do</i> tiene acento y en cb no tiene.
119	cl I	En ms, el <i>fa</i> y el segundo <i>sol</i> tienen escrito sostenido, pero no son necesarios. Tampoco sería posible que el primer <i>sol</i> fuera becuadro, dado que no correspondería con la armonía.
119	B solista	En ms, la primera nota es <i>mi</i> , pero tiene una corrección que indica que es <i>fa</i> . Esta corresponde con la melodía de fl.
119	cb	En vlc/cb, ej. 2 el <i>do</i> no tiene acento y en cb sí tiene.
120	cor III. IV	Se agregó becuadro de cortesía al <i>la</i> .
121	cl I	Se agregó el silencio de negra en el segundo tiempo, para completar el compás y por analogía con el cl2.
121	cor III. IV	Se agregaron becuadros de cortesía a cada <i>la</i> .
121	tr I. II	En himno a Hidalgo, hay un <i>re</i> blanca en el tercer tiempo en la segunda voz.
121	vl I	En vl I, ej. 3, no aparece la dinámica.
121	vl II	En vl II, ej. 1, la indicación <i>f</i> está inmediatamente antes de la línea de compás. En vl II, ej. 2, la misma indicación está entre el segundo y tercer tiempo. La ubicación que aparece en la edición es por analogía con vla, vc y b.
121	vlc	En vlc/cb, ej. 2, dice “unis”.
121	cb	En cb no hay indicación de <i>p</i> en el <i>re</i> .
122	tr I. II	En himno a Hidalgo, hay un <i>do</i> blanca en el primer tiempo en la segunda voz. El tercero y cuarto tiempos son diferentes.
122	vl I	Se agregó ligadura en el tercer y cuarto tiempos, por analogía con el c. 78.
122	vlc	En vlc/cb, ej. 2, dice “unis”. En vlc/cb, ej. 2, la música se interrumpe en este compás y se señala ir al <i>segno</i> .

Compás	Instrumento	Observaciones
122	cb	En vlc/cb, ej. 2 aquí termina la música. En cb hay una firma después de este pentagrama; los pentagramas siguientes corresponden a la escritura del amanuense 3.

4. LA INDEPENDENCIA

La Independencia es una obra para soprano, tenor, coro y orquesta, escrita por Paniagua en 1862. Hasta el momento no se han encontrado documentos que demuestren fehacientemente que esta obra fue interpretada, sin embargo, al revisar una serie de noticias halladas en los periódicos de la época, es posible suponer que fue presentada. Aunado a lo anterior, el hecho de que existan partichelas es indicio de que debió ser interpretada.

En aquel año, el país se encontraba invadido por el ejército francés¹, por tal motivo, para apoyar la defensa del país, se organizaron conciertos a beneficio del ejército mexicano, particularmente para obtener recursos para los hospitales militares. Paniagua expresó públicamente su sentir patriótico, a través de la prensa, en los anuncios de los conciertos en los que participó. Además, se puede ver en los programas de los conciertos, también publicados en prensa, que Paniagua participó como compositor, empresario, maestro y músico. Es notorio que, cuando se presentaba una ópera, en los entreactos se programaban otras piezas musicales o alguien salía al escenario a recitar un poema relacionado con la defensa de la nación. Posiblemente *La Independencia* se presentó en uno de estos conciertos y, probablemente, haya sido un entreacto de ópera, pues ello suponía la ventaja de contar con la dotación de esta obra: solistas, coro y orquesta. A continuación, presento una serie de anuncios de periódicos de 1862, en los que se puede apreciar lo antes expuesto.

¹ Lira y Staples, “Del desastre a la reconstrucción republicana, 1848-1876”, 467–69. El gobierno de Juárez declaró una moratoria en julio de 1861, lo cual derivó en conflictos con España, Inglaterra y Francia, quienes enviaron tropas para asegurar el pago de las deudas contraídas por el gobierno mexicano. Después de un acuerdo, España e Inglaterra retiraron sus tropas, no así Francia, pues el emperador Napoleón III tenía un plan para que en México se estableciera una monarquía con un príncipe católico. Había un espíritu nacional, tanto por parte de los constitucionalistas republicanos como de aquellos que querían establecer una monarquía con apoyo extranjero. En 1862 los franceses atacaron la ciudad de Puebla, pero tuvieron que optar por la retirada. No obstante, al siguiente año 30 000 franceses y contingentes de mexicanos que apoyaban la invasión avanzaron y la ciudad cayó el 17 de mayo de 1863, después de dos meses de sitio. El resultado de la intervención fue el establecimiento del Segundo Imperio en México.

El 26 de abril de 1862 se anunció que Paniagua participaría en un concierto a beneficio de los hospitales militares. El evento fue organizado por las señoras Margarita Maza de Juárez, esposa del presidente de la república, Luciana Arrazola de Baz y Luisa Elorriaga de Zarco². Ese mismo día, se publicó en el diario *El siglo XIX* un mensaje de “Los jefes del batallón de guardia nacional a los ciudadanos que lo forman” el cual concluye con “¡Viva la independencia nacional! ¡Viva la reforma! ¡Viva el supremo gobierno! ¡Viva la guardia nacional!”³. El concierto se llevó a cabo el día 2 de mayo, en la reseña del concierto se lee sobre la disposición de los participantes: fue “grato que artistas y aficionados se presentaran de tan buena voluntad a contribuir con sus talentos a un fin tan patriótico”. Sobre los asistentes: “también satisfactorio ver que el público secundó estos nobles esfuerzos, pues no había vacío ni un solo palco”. Y sobre el desempeño de los músicos: “la ópera *Traviata* fue bien cantada y bien representada por la compañía del Sr. Paniagua”⁴.

El 27 de mayo, Mariana Paniagua⁵, hija de Cenobio, participó en un concierto a beneficio de los heridos de las batallas de Acultzingo y Puebla⁶. Por otra parte, el 6 de junio se anunciaba que Paniagua iría a Guanajuato con su compañía de ópera⁷.

El 14 de junio se anunció que el día 17 del mismo mes se volvería a interpretar *La Traviata* dirigida por Paniagua, con la orquesta de Eusebio Delgado y sus discípulos. Paniagua expresó lo siguiente al final del anuncio:

² “Donativos para los hospitales militares”, 4.

³ “Donativos para los hospitales militares”, 4.

⁴ “Función de teatro a beneficio de los hospitales”, el 4 de mayo de 1862, 4.

⁵ Soprano, perteneció a la compañía de ópera de su padre.

⁶ “Teatro Nacional”, 4.

⁷ “Guanajuato”, 4.

Después de haber hecho el anuncio de la función, solo me resta manifestar al ilustrado público, que como mexicano y muy amante de mi patria, tengo la obligación de darle las más espresivas [sic] gracias, por el entusiasmo con que ha recibido los trabajos de mis discípulos y compatriotas, y vivirá agradecido por esto, su atento servidor – Cenobio Paniagua⁸.

El viernes 25 de julio, la compañía de ópera de Paniagua presentó *La linda de Chamounix*. Este concierto no tenía fines filantrópicos, pero es interesante ver que el sentimiento nacionalista también está presente al invitar al “...ilustrado público mexicano, amante de las glorias nacionales...” y al destacar en el anuncio el hecho de que se trate de músicos mexicanos: “Laudables son los esfuerzos del Sr. Paniagua por el cultivo del arte, habiendo logrado ya la formación de una compañía lírica toda de mexicanos”⁹. En otros anuncios de este mismo concierto se presenta la compañía de ópera de Paniagua como la “Compañía mexicana”¹⁰.

El 12 de septiembre Paniagua participó en un concierto “cuyos productos se destinan a las celebridades nacionales del 15 y 16” de ese mes, es decir, la celebración de la independencia de México¹¹.

El 15 de noviembre, Paniagua participó en un concierto a beneficio de los hospitales de sangre¹² del Ejército de oriente, en el Teatro Principal. A dicha función acudiría el presidente de

⁸ “Gran Teatro Nacional: ópera italiana”, el 14 de junio de 1862, 4.

⁹ “Ópera”, 3.

¹⁰ “Gran Teatro Nacional: ópera italiana”, el 21 de noviembre de 1862, 4.

¹¹ “Gran Teatro Nacional: ¡Viva la Independencia!”, 4.

¹² Malvido, “Las Hermanas de la Caridad en México en el siglo XIX. El origen de la enfermería formal”, 434. Debido a la separación de la iglesia y el estado en el periodo posterior a la independencia de México, diversos hospitales atendidos por la caridad cristiana desaparecieron. Fue hasta la llegada de las Hermandades de la Caridad, en 1844, que se organizó la apertura de hospitales para los pobres, además de hospitales en donde se atendían a los heridos de guerra, los cuales eran llamados hospitales de sangre. Estos funcionaban gracias al apoyo de “mujeres españolas criollas, ricas, solteras, viudas y alfabetas”, quienes gracias a sus relaciones sociales podían obtener la caridad de sus parientes y amigos ricos para sostener estos hospitales.

la República, a quien se le dedicaba el primer número de la función: un “Himno patriótico” compuesto expresamente para esa función por J. A. Cabrera y C. Paniagua¹³.

El 18 de noviembre se realizó un concierto a beneficio de Cenobio Paniagua¹⁴, en los anuncios de este evento el mismo compositor se dirigió a su público de la manera siguiente:

Varias veces he tenido ya el honor de dirigirme al público, anunciando otras funciones que he dado y cuyos productos he dedicado a objetos de beneficencia; aun de la que iba yo a dar para mi beneficio, cedí todo el producto para los hospitales de sangre, accediendo a los deseos que para ello me manifestaron las señoras comisionadas para coleccionar donativos en favor de ellos. Hoy que todo mexicano contribuye de cuantas maneras puede a salvar nuestra independencia amenazada, y por todas partes se hacen esfuerzos con este objeto, mi mayor placer es cooperar de la manera que pueda a tan loable fin. Intérprete también de los deseos de varios de mis discípulos, he arreglado una función, de cuyo producto daré una parte para los hospitales de sangre que van a establecerse en esta capital, dedicando el resto a los gastos de mi viaje, por tener que ausentarme de esta ciudad¹⁵.

El 21 de noviembre se anunció un concierto a beneficio de Eusebio Delgado, primer violín y director de la orquesta de ese teatro. El mismo Delgado anunciaba que

el espectáculo que hoy ofrezco, creo que será uno de los que más llamen la atención del galante público mexicano, pues a más de ser una composición de un mexicano, y que tan merecido renombre le ha valido a su autor, el maestro D. Cenobio Paniagua [...] su

¹³ “Teatro principal: ¡Viva el Ejército de Oriente!” 4.

¹⁴ de Hammeken, “Ópera y civilización: la ópera como factor y producto del proceso civilizatorio mexicano”. pos. 1848-1862 de 5600. Los conciertos “de beneficio” solían ser funciones extraordinarias posteriores a una temporada de conciertos de ópera, las ganancias, en su totalidad o una parte, se destinaban a algún miembro de la compañía o a instituciones de beneficencia.

¹⁵ “Gran Teatro Nacional: ópera italiana”, el 17 de noviembre de 1862, 4.

desempeño que les valió tantos aplausos [...] en la representación que tuvo lugar la noche del miércoles 18 del corriente.¹⁶

El 22 de noviembre se anunciaba en el *Monitor republicano* una función de ópera en el Gran Teatro Nacional, la obra presentada fue *Catalina de Guisa*¹⁷. El concierto estuvo dedicado a la división del norte, la cual fue comanda por Comonfort, quien después de haber dejado la presidencia en 1858 había salido del país. Comonfort regresó en 1862 poniéndose al servicio del gobierno de Juárez, quien confió en él y lo puso al frente de la división que resguardaba la frontera norte del país¹⁸. Al acercarse las fuerzas francesas a la capital del país, se le solicitó a Comonfort trasladarse junto con la división del norte hacia el centro del país. En octubre Comonfort fue nombrado jefe del ejército del centro, el cual estaba conformado por la división del norte y las tropas del Distrito Federal¹⁹. Es probable que este hecho haya motivado la realización de un concierto dedicado a dicha división, dado que la defensa de la capital resultaba crucial ante el avance de las tropas francesas.

El 18 de diciembre se publicó la reseña de un concierto en *El siglo XIX*, es particularmente interesante que destaca el triunfo de Zaragoza en Puebla, el sentimiento patriótico y la defensa de la independencia. "...la función ha sido una prueba más de que en este país hay las mejores disposiciones para las artes y para la poesía, y de que se mantiene vivo e inextinguible el sentimiento de nacionalidad". Más adelante continúa diciendo que los asistentes "prorrumpieron en el grito de ¡viva México! ¡viva la independencia!" Luego señala que "estas funciones cuyo objeto principal es la caridad, son una entusiasta manifestación de

¹⁶ "Gran Teatro Nacional: ópera italiana", el 21 de noviembre de 1862, 4.

¹⁷ "Gran Teatro Nacional: ópera italiana", el 22 de noviembre de 1862, 4.

¹⁸ Hernández Rodríguez, "Comonfort y la intervención francesa", 340.

¹⁹ Hernández Rodríguez, 342.

patriotismo, y tienen un gran significado al público, que demuestra cuán unánime, cuán profundo es en toda la sociedad el amor a la independencia y el odio a la traición.”²⁰

Como puede verse, existe una coincidencia entre el sentimiento patriótico expresado en los anuncios de los conciertos y las palabras de Cenobio Paniagua sobre su sentir hacia la nación mexicana. En ese contexto escribió *La Independencia*, la cual puede ser interpretada como un recordatorio de las luchas de los insurgentes, una advertencia ante la invasión francesa y como la manera en que un compositor podría alentar la defensa del país. No es extraño que Paniagua haya elegido este título, una de las características del periodo posterior a la Independencia era la constante amenaza de reconquista y después de la guerra de Reforma el país debía enfrentar la invasión extranjera, la cual era apoyada por los conservadores, quienes veían en la instauración de un imperio la solución para los diversos problemas de la nueva nación, por lo cual, el título resulta ser muy significativo. Asimismo, es posible que esta obra haya sido interpretada en un concierto a beneficio de los hospitales de sangre, dada la frecuente participación de Paniagua en estos eventos.

4.1. *La forma de La Independencia*

La Independencia es una marcha en 4/4 escrita en re mayor, para soprano, tenor, coro y orquesta. Se desconoce quién es el autor del texto, el cual honra, principalmente, a Hidalgo. Por ejemplo, en la primera estrofa uno de los versos dice “al grito de Dolores” y, en la cuarta estrofa “alzó la frente Hidalgo”. La marcha alterna entre coro y voces solistas, las cuales, del mismo modo que en el *Himno a Miramón*, tienen influencia del estilo belcantista.

²⁰ “Función de teatro a beneficio de los hospitales”, el 18 de diciembre de 1862, 4.

La forma es A-B-A, en donde B es un trío instrumental. La parte A inicia con dos compases con un redoble de tarola. Las frases son de ocho compases, cada una corresponde a una estrofa conformada de cuatro versos heptasílabos. De este modo, por ejemplo, la primera frase, que ocupa los compases 3-10, corresponde a la primera estrofa. La parte A tiene ocho frases en total, de las cuales, las últimas dos corresponden a una coda o clausura, en la que el compás final de la primera frase es el inicio de la segunda, por lo cual ambas frases suman 15 compases. En cambio, en B hay dos frases de ocho compases, la primera se repite antes de iniciar la segunda, la cual, también se repite. El resultado es un trío instrumental de cuatro frases, es decir, tiene la mitad de la extensión de la parte A (ver tabla 1).

Por otro lado, es interesante observar la relación de la música y el texto. En A se encuentran dos células rítmicas que se refuerzan el carácter de lo que se canta: la primera es corchea con punto y dieciseisavo, la cual se denominará c1 para este análisis (ver ilustración 1); y la segunda es el tresillo, que será c2 (ver ilustración 2).



Ilustración 1. Célula 1 (c1)



Ilustración 2. Célula 2 (c2)

De acuerdo con el material melódico, las ocho frases están organizadas como *a-a'-b-b-a''-b-coda*, ésta última de dos frases. En *a* y *a'* se cantan las primeras dos estrofas y en la música se usa principalmente *c1*. En *b-b* se cantan la tercera y cuarta estrofa, y *c2* es el material rítmico predominante en la melodía. Debido a las fórmulas rítmicas y el texto que es reforzado por cada una, es posible afirmar que *a* es de carácter “bélico”, mientras que el de *b* es “patriótico”. Por ejemplo, en *a*, la primera estrofa se habla de pulverizar el trono del rey, luego, en la segunda, de la palpitación del pecho y el corazón; este texto es musicalizado utilizando *c1*. Luego, en *b*, el texto que se canta es sobre la leyenda “Independencia” en el cielo, rodeada de querubes e Hidalgo alzando la frente con el altar de la libertad en su pecho, todo ello musicalizado empleando *c2* en la melodía y, muy discretamente *c1* en el acompañamiento.

En *a''* se repite la primera estrofa, pero musicalmente hay una variante armónica, de hecho, es la frase con mayor tensión armónica por el uso de acordes disminuidos y un ritmo armónico más rápido (ver tabla 2). En *b'* puede haber una excepción a la relación establecida, pues el texto puede ser considerado bélico; habla de verter la propia sangre para romper el yugo de la patria, no obstante, en la melodía se usa *c2* y la armonía se mantiene sin mayor tensión que la dominante con séptima.

La coda es interesante, porque se repite la segunda estrofa (ver texto más abajo), pero con material rítmico-melódico diferente (ver ilustración 3). La armonía reitera la cadencia dominante-tónica; por lo cual es posible pensar que Paniagua eligió esta estrofa para la coda por presentar una relación con el texto de los dos primeros versos (“Agradecido el pecho y el corazón palpiten”) con la reiteración de dominante-tónica (ver tabla 2, coda). Esta alternancia entre tónica y dominante es anunciada al iniciar la coda y después de la primera semifrase, cc 50-51 y 54-55. La primera frase presenta los dos primeros versos. En la segunda frase se cantan el tercero y cuarto versos (“al pronunciar los nombres de Hidalgo e Iturbide”). Es interesante que en esta segunda frase la palpitación del pecho se mantiene en la música, dado que es aquí donde la reiteración de tónica-dominante tiene el ritmo armónico más ágil. Aunado a lo anterior, cuando se canta “Hidalgo e Iturbide”, en las voces cada sílaba es musicalizada con un pequeño melisma de dos corcheas (ver ilustración 4), lo cual mantiene, en la música, la palpitación.

The image displays a musical score for a choir and two violin parts. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are "A - gra - de - ci - do el pe - - cho". The choir part consists of two staves, with the lyrics written below each staff. The violin parts, labeled Vln. I and Vln. II, feature a melodic line with a series of eighth-note runs and a final cadence. The score is presented on a white background with a rounded bottom.

Coro

A - gra - de - ci - do el pe - - cho

A - gra - de - ci - do el pe - - cho

Vln. I

Vln. II

Ilustración 3. Material rítmico-melódico de la coda

ten al pro-nun-ciar los nom-bres de Hi-dal-go y de I-tur-

ten al pro-nun-ciar los nom-bres de Hi-dal-go y de I-tur-

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Ilustración 4. La palpitación se mantiene en la música

66 Trio

Fl. *p*

Cl. III solo I *p*

Cor. I. II *p*

Ilustración 5. Sección B

Sección	A								B			
	Intro	a	a'	b	b	a''	b	coda	ab	ab	puente	
Estrofa	---	1	2	3	4	5=1	6	7=2	---	---	---	
Compases	1-2	3-10	11-18	19-26	27-34	35-42	43-50	51-58	58-65	:66-73: 74	:75-82: 83	84-85
Carácter		bélico		patriótico		bélico	patriótico	bélico		pastoril		
Célula		c1		c2		c1	c2	---		c1 y c2		
Canta		coro		solistas		coro	solistas	coro		---		

Tabla 1. Forma de La Independencia

		1	2	3	4	5	6	7	8
<i>a</i>	re mayor	T _{1 5 3 1}	D ⁷ - T -	rT - rS -	D---	T _{1 5 3 1}	D ⁷ - T -	rT - rS -	D - T -
<i>a'</i>	la mayor re mayor	rT - - -	(D ⁷) - rT -	D ^{6/4} - - -	^{5/3} - T - D -	T - D ₃ -	(D ₇) - S ₃ rS ₃	T ₅ - D ^{6/4 5/3}	T - - -
<i>b</i>	re mayor la mayor	T - - -	- - - -	D ⁷ - - -	- - - -	T - - - S - - -	- - - rS	D ^{6/4} - ^{5/3} -	D T
<i>b</i>	re mayor	T - - -	- - - -	D ⁷ - - -	- - - -	T - (D) -	rS - - -	D ^{6/4} - ^{5/3} -	T D ⁷ T -
<i>a''</i>	re mayor la mayor	rT - - -	(D) - rT (D ^{sv})	D ^{6/4} - - -	^{5/3} - T rT	D ₅ - - - T ₅ - - -	(D ⁷) - rT (D ⁷)	D ^{6/4} - - -	D ⁷ ^{7/5/3} - T
<i>b</i>	re mayor	T - - -	- - - -	D ⁷ - - -	- - - -	T - (D) -	rS ₁₋₃ -	D ^{6/4} - ^{5/3} -	T TD - TD
<i>coda</i>	re mayor	- TD TD T	D - - -	- - - -	T TD - TD	- TD TD T	D - - -	- - - -	T D T D
<i>coda</i>	re mayor	[T D T D]	T D T D	TD TD TD TD	TD TD TD TD	T ₁₋₅₃	1 - 5 3	1 - - -	- - - -

Tabla 2. Análisis armónico de A

Tembló del rey el trono
 Al grito de Dolores
 Y lo pulverizaron
 De Iguala los colores.

Agradecido el pecho
 Y el corazón palpiten
 Al pronunciar los nombres
 De Hidalgo e Iturbide.

En medio de la aurora
 Con sus rosadas nubes
 Leyose “Independencia”
 Rodeado de querubes.

Alzó la frente Hidalgo
 Y abandonado el lecho
 ¡oh, libertad! Exclama
 Tu altar está en mi pecho.

[Viva Hidalgo, viva Allende
 Y Morelos el valiente]²¹.

Tembló del rey el trono
 Al grito de Dolores
 Y lo pulverizaron
 De Iguala los colores.

Por ti mi sangre toda
 Yo verteré lo juro,
 Pero antes de mi Patria
 Habré ya roto el yugo.

Agradecido el pecho
 Y el corazón palpiten
 Al pronunciar los nombres
 De Hidalgo e Iturbide.

²¹ El texto entre corchetes está tachado en el guion de voces.

En B no se puede hablar de la relación música-texto, sin embargo, es interesante revisar algunas particularidades. La flauta y el clarinete llevan la melodía principal, la cual está construida con c1 y c2, mientras que los cornos y cuerdas hacen un discreto acompañamiento utilizando c2 (ver arriba, ilustración 5). Esta instrumentación puede ser entendida por una anotación en la partichela de tambora y redoblante, en donde dice, en el compás 19, “Marcha granadera”. Las marchas granaderas se utilizaron desde el siglo XVIII por los ejércitos y, de acuerdo con Nagore Ferrer²², eran para rendir honores. Se trataba de marchas de carácter pastoril y eran tocadas por pífanos²³ y tambores. En el compás 19 aparece por primera vez el carácter patriótico en A, en la segunda frase se canta “Alzó la frente Hidalgo y abandonado el lecho, ¡oh, libertad!, exclama, tu altar esté en mi pecho”. Además, se puede apreciar que el acompañamiento es con metales y cuerdas utilizando c1, en tanto la voz es duplicada por flauta, clarinete y pistones. Es decir, las instrumentaciones del carácter patriótico en A y la sección instrumental B, son muy similares. Si a esto se añade que el texto cantado en A alude a Hidalgo, es posible pensar que Paniagua pensó en hacer una referencia instrumental a las marchas granaderas, en este caso para honrar a Hidalgo.

En conclusión, *La Independencia* es una marcha que Paniagua compuso durante el periodo de la Intervención francesa, muy probablemente para ser presentada en algunos de los conciertos que se organizaron para apoyar a los hospitales militares del ejército mexicano. Un primer análisis muestra la habilidad de Paniagua para reforzar el texto mediante la música, aprovechando el manejo melódico, los recursos armónicos y las técnicas instrumentales.

²² Nagore Ferrer, “Historia de un fracaso: el ‘himno Nacional’ en la España del siglo XIX”, 828.

²³ Flautas.

4.2. Descripción de las fuentes

La edición de *La Independencia*, al igual que el *Himno a Miramón*, también se realizó a partir de manuscritos contenidos en el archivo Zevallos Paniagua (AZP), resguardado por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (Cenidim). Los manuscritos correspondientes a esta marcha están en los expedientes 48 y 91; el primero contienen las partichelas instrumentales y, el segundo, un manuscrito con las voces de solistas y coro. De la misma manera que sucede con el *Himno a Miramón*, no hay una partitura, solamente partichelas. La descripción que aquí se presenta está basada tanto en la información de catálogo²⁴ como en la revisión física de los manuscritos, y es presentada conforme a las sugerencias de Grier al respecto²⁵.

Expediente 48:

Ubicación: Fondo reservado del Cenidim “Carlos Chávez”, Centro Nacional de las Artes, Torre de Investigación, piso 8. Río Churubusco 79, col. Country Club, del. Coyoacán, Ciudad de México.

Breve descripción: conjunto de partichelas manuscritas, 38 páginas.

Fecha: 1862.

Copistas: Las partichelas de pistón II, timbales, tambora y redoblante y violín II (ejemplar 1) son autógrafas; las demás son de un copista, a excepción de la parte de viola, la cual tampoco corresponde al punto de Paniagua.

Propiedad: Cenidim “Carlos Chávez” / INBAL

²⁴ Delgado y Maya, *Catálogo de manuscritos musicales del archivo Zevallos Paniagua. Obras de Cenobio y Manuel Paniagua*.

²⁵ Grier, *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*.

Material: Papel.

- Se trata de un conjunto de manuscritos musicales en notación moderna, aunque algunas de las caligrafías usan signos de silencio no convencionales y plicas colocadas de manera diferente a las normas actuales de notación musical.
- El juego de partichelas, compuesto por 38 páginas, se encuentra en una guarda de primer nivel hecha con material libre de ácido, la cual, a su vez, se encuentra en una guarda de segundo nivel de polipropileno²⁶.
- El contenido es de 18 partichelas instrumentales:

Instrumento	Abreviatura²⁷	Número de ejemplares	Número de páginas
Flauta	fl	1	2
Clarinete I en <i>do</i>	cl I	1	2
Clarinete II en <i>do</i>	cl II	1	2
Trompa I en <i>re</i>	cor I	1	2
Trompa II en <i>re</i>	cor II	1	2
Pistón I en <i>sol</i>	tr I	1	2
Pistón II en <i>sol</i>	tr II	1	2
Trombones I y II	trb I. II	1	2
Trombón III	trb III	1	2
Timbales	timp	1	2
Tambora y redoblante	bombo/tamb	1	2
Violín I	vl I	2	2, 2
Violín II	vl II	2	2, 2
Viola	vla	1	2
[Violonchelo/Contrabajo]	vlc/cb	2	4, 2

²⁶ La información del tipo de material se obtuvo de la Coordinación de Documentación del Cenedim.

²⁷ Las abreviaciones son tomadas de RISM, *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*, 71–73. Cuando no existe una abreviación o el instrumento no está contemplado en estas normas, se ha utilizado el nombre completo del instrumento. Los pistones han sido actualizados a trompetas y los trompas naturales a cornos en fa.

- La primera página del violonchelo/contrabajo, ejemplar 1, sirve de portada para el conjunto de partichelas. Aquí se puede ver una dedicatoria de Paniagua: “a la Nación Mexicana” y; el año de composición: 1862 (ver ilustración 6).



Ilustración 6. Portada de La Independencia. Archivo Zevallos Paniagua, Cenidim - INBAL

- En la parte superior de esta página hay dos anotaciones de mano posterior, una dice “11=22”²⁸ y la otra “H-4”. Delgado y Maya explican que estas anotaciones corresponden a intentos de clasificación y organización del archivo²⁹.
- Medidas 27 x 35 centímetros, formato horizontal. Hojas pautadas, con 12 pentagramas cada página, aparentemente impresos³⁰.
- Sin datos del fabricante del papel.
- Hojas sueltas.

Expediente 91:

Ubicación: Fondo reservado del Cenidim “Carlos Chávez”, Centro Nacional de las Artes, Torre de Investigación, piso 8. Río Churubusco 79, col. Country Club, del. Coyoacán, Ciudad de México.

Breve descripción: guion de soprano y tenor solistas y coro, 2 páginas.

Fecha: Sin fecha³¹.

Copistas: Autógrafo de Paniagua.

Propiedad: Cenidim “Carlos Chávez” / INBAL

Material: Papel.

²⁸ El catálogo dice 11=32.

²⁹ Delgado y Maya, *Catálogo de manuscritos musicales del archivo Zavallos Paniagua. Obras de Cenobio y Manuel Paniagua*, 17–18.

³⁰ Es posible que los pentagramas se hayan hecho con rastrillo, dado que los bordes de los pentagramas son diferentes entre sí, es decir, no existe la uniformidad que resultaría de imprimir los pentagramas.

³¹ Aunque este manuscrito no está fechado, lo más probable es que sea del mismo año que el expediente 48.

- El manuscrito se encuentra en una guarda de primer nivel hecha con material libre de ácido, la cual, a su vez, se encuentra en una guarda de segundo nivel de polipropileno.
- Medidas 27 x 35 centímetros, formato horizontal. Hojas pautadas, con 12 pentagramas cada página, aparentemente impresos.
- Sin datos del fabricante del papel.
- Hoja suelta.

La Independencia
Marcha nacional a toda orquesta
compuesta y dedicada a la nación mexicana
(1862)

Edición: Michel Hernández Lugo

Cenobio Paniagua Vázquez (1821-1882)

Allegro

Flauta

Clarinete en Sib

Clarinete en Sib II

Corno en Fa I

Corno en Fa II

Trompeta en Bb I

Trompeta en Bb II

Trombón I

Trombón II

Trombón III

Timbales

Tarola

Bombo

Soprano solista

Tenor solista

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Tem - bló del rey el tro - no y lo pul - ve - ri - za - ron

Tem - bló del rey el tro - no y lo pul - ve - ri - za - ron

Tem - bló del rey el tro - no al gri - to de Do - lo - res y lo pul - ve - ri - za - ron De - gua - la los co -

Tem - bló del rey el tro - no al gri - to de Do - lo - res y lo pul - ve - ri - za - ron De - gua - la los co -

Tem - bló del rey el tro - no al gri - to de Do - lo - res y lo pul - ve - ri - za - ron De - gua - la los co -

Tem - bló del rey el tro - no al gri - to de Do - lo - res y lo pul - ve - ri - za - ron De - gua - la los co -

10

Fl.

Cl. I

Cl. II

Cor. I

Cor. II

Tpt. I

Tpt. II

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Timp.

Tar.

Bmb.

Sop. sol.

Ten. sol.

Sop.

A.

T.

Bajo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Yel co - ra - zón pal - pi - ten al por - nun - ciar los nom - bres de Hi - dal - go e I - tur - bi - de.

lo - res A - gra - de - ci - do el pe - cho Yel co - ra - zón pal - pi - ten al por - nun - ciar los nom - bres de Hi - dal - go e I - tur - bi - de.

lo - res A - gra - de - ci - do el pe - cho Yel co - ra - zón pal - pi - ten al por - nun - ciar los nom - bres de Hi - dal - go e I - tur - bi - de.

lo - res A - gra - de - ci - do el pe - cho Yel co - ra - zón pal - pi - ten al por - nun - ciar los nom - bres de Hi - dal - go e I - tur - bi - de.

lo - res A - gra - de - ci - do el pe - cho Yel co - ra - zón pal - pi - ten al por - nun - ciar los nom - bres de Hi - dal - go e I - tur - bi - de.

This musical score is for a piece titled "Marcha granadera". It is arranged for a large ensemble including woodwinds, brass, percussion, and strings, along with vocal soloists. The score is written in G major and 2/4 time. It begins at measure 19. The woodwind section (Flute, Clarinet I & II, Trumpet I & II, Trombone I, II, III, and Timpani) features a melodic line with triplets and dynamic markings of *p* and *f*. The brass section (Coro I & II, Trombone I, II, III, and Bombard) provides harmonic support with rhythmic patterns. The percussion section includes a snare drum (Tar.) and bass drum (Bmb.) playing a steady march rhythm. The vocal soloists (Soprano and Tenor) sing the lyrics: "En me-dio de la au-ro-ra con sus ro-sa-das nu-bes le-yo-se 'In-de-pen-den-cia-ro-dea-do-de-que-ru-bes." The string section (Violin I & II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) provides a rhythmic accompaniment. The score concludes with a final cadence in measure 26.

27

Fl. *p* *f* *tr*

Cl. I *p* *f* *tr*

Cl. II *p* *f* *tr*

Cor. I *p* *f*

Cor. II *p* *f*

Tpt. I *p* *f* *tr*

Tpt. II *p* *f* *tr*

Tbn. I *p* *f*

Tbn. II *p* *f*

Tbn. III *p* *f*

Timp. *p* *f*

Tar. *p* *f*

Bmb. *f*

Sop. sol. *p* *f*
 Al - zó la fren-te Hi - dal - go - y - a - ban - do - nan-do el le - cho ¡Oh, li-ber-tad! es - cla - ma tu al - tar - es - tá - en mi pe - cho.

Ten. sol. *p* *f*
 Al - zó la fren-te Hi - dal - go - y - a - ban - do - nan-do el le - cho ¡Oh, li-ber-tad! es - cla - ma tu al - tar - es - tá - en mi pe - cho.

Sop.

A.

T.

Bajo

Vin. I *p* *f*

Vin. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vc. *p* *f*

Cb. *p* *f*

35

Fl. *ff* *p*

Cl. I *ff* *p*

Cl. II *ff* *p*

Cor. I *ff* *p*

Cor. II *ff* *p*

Tpt. I *ff* *p*

Tpt. II *ff* *p*

Tbn. I *ff* *p*

Tbn. II *ff* *p*

Tbn. III *ff* *p*

Timp. *ff* *p*

Tar. *ff* *p*

Bmb. *ff* *p*

Sop. sol. *p* Por ti mi san gre

Ten. sol. *p* Por ti mi san gre

Sop. *ff* Tem-bló del rey el tro no al gri-to de Do lo res y lo pul-ve ri za ron De I-gua-la los co lo res

A. *ff* Tem-bló del rey el tro no al gri-to de Do lo res y lo pul-ve ri za ron De I-gua-la los co lo res

T. *ff* Tem-bló del rey el tro no al gri-to de Do lo res y lo pul-ve ri za ron De I-gua-la los co lo res

Bajo *ff* Tem-bló del rey el tro no al gri-to de Do lo res y lo pul-ve ri za ron De I-gua-la los co lo res

Vln. I *ff* *p*

Vln. II *ff* *p*

Vla. *ff* *p*

Vc. *ff* *p*

Cb. *ff* *p*

44

Fl.

Cl. I

Cl. II

Cor. I

Cor. II

Tpt. I

Tpt. II

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Timp.

Tar.

Bmb.

Sop. sol.

Ten. sol.

Sop.

A.

T.

Bajo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

to da_yo ver te re_lo ju ro Pe ro an_tes_de mi pa tria ha bré ya ro_to el yu.go.

to da_yo ver te re_lo ju ro Pe ro an_tes_de mi pa tria ha bré ya ro_to el yu.go.

52

Fl. *f*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Cor. I

Cor. II

Tpt. I

Tpt. II

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Timp. *tr*

Tar.

Bmb.

Sop. sol.

Ten. sol.

Sop.

A.

T.

Bajo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

el pe - - cho pal - pi - - ten al pro - nun - ciar los nom - bres

A - gra - de - ci - do el pe - - cho y el co - ra - zón pal - pi - - ten al pro - nun - ciar los nom - bres

A - gra - de - ci - do el pe - - cho y el co - ra - zón pal - pi - - ten al pro - nun - ciar los nom - bres

A - gra - de - ci - do el pe - - cho y el co - ra - zón pal - pi - - ten al pro - nun - ciar los nom - bres

Fin Trio

Fl. *tr* *p*

Cl. I *tr* *p*

Cl. II *tr* *p*

Cor. I *p*

Cor. II *p*

Tpt. I *p*

Tpt. II *p*

Tbn. I *p*

Tbn. II *p*

Tbn. III *p*

Temp. *tr*

Tar. *tr*

Bmb.

Sop. sol.
de Hi - dal - - go eJ - tur - bi - - - de

Ten. sol.

Sop.
de_ Hi - dal - go_ y_ de_ I - tur - bi - - - de.

A.
de_ Hi - dal - go_ y_ de_ I - tur - bi - - - de.

T.
de Hi - dal - go y de I - tur - bi - - - de.

Bajo
de Hi - dal - go y de I - tur - bi - - - de.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *pizz.* *p*

Vc. *pizz.* *p*

Cb. *p*

70

Fl. *tr* *f* *p*

Cl. I *tr* *f* *p*

Cl. II *tr* *f* *p*

Cor. I *f* *p*

Cor. II *f* *p*

Tpt. I *f* *p*

Tpt. II *f* *p*

Tbn. I *f*

Tbn. II *f*

Tbn. III *f*

Timp. *p*

Tar.

Bmb.

Sop. sol.

Ten. sol.

Sop.

A.

T.

Bajo

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p* arco (pizz.) arco

Vc. *f* *p* arco (pizz.) arco

Cb. *f* *p*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 70 through 79. The score is for a full orchestra and voices. The woodwind section (Flute, Clarinets, Cor Anglais, Trumpets, Trombones) features melodic lines with trills and triplets, marked with dynamics *f* and *p*. The brass section (Trumpets, Trombones) provides harmonic support with sustained notes and chords, also marked with *f* and *p*. The percussion section includes Timpani, Snare, and Bass Drum. The string section (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) plays a rhythmic accompaniment, with some parts marked *f* and *p*, and some strings playing arco or pizzicato. The vocal parts (Soprano solo, Tenor solo, Soprano, Alto, Tenor, Bass) are currently silent. The score includes first and second endings for measures 74-75.

79

The score consists of the following staves:

- Fl. (Flute): Measures 79-84, including first and second endings.
- Ci. I (Clarinete I): Measures 79-84.
- Ci. II (Clarinete II): Measures 79-84.
- Cor. I (Corneta I): Measures 79-84.
- Cor. II (Corneta II): Measures 79-84.
- Tpt. I (Trompa I): Measures 79-84.
- Tpt. II (Trompa II): Measures 79-84.
- Tbn. I (Trombon I): Measures 79-84.
- Tbn. II (Trombon II): Measures 79-84.
- Tbn. III (Trombon III): Measures 79-84.
- Timp. (Timpani): Measures 79-84.
- Tar. (Tambor): Measures 79-84.
- Bmb. (Bombo): Measures 79-84.
- Sop. sol. (Soprano solista): Measures 79-84.
- Ten. sol. (Tenor solista): Measures 79-84.
- Sop. (Soprano): Measures 79-84.
- A. (Alto): Measures 79-84.
- T. (Tenor): Measures 79-84.
- Bajo (Bajo): Measures 79-84.
- Vln. I (Violín I): Measures 79-84.
- Vln. II (Violín II): Measures 79-84.
- Vla. (Viola): Measures 79-84.
- Vc. (Violoncello): Measures 79-84.
- Cb. (Contrabajo): Measures 79-84.

Dynamic markings: *f* (forte).

Rehearsal mark: **al §** at the end of measure 84.

4.3. *Aparato crítico*

4.3.1. *Notas generales*

- Para una redacción homogénea, cada que haya una referencia a los instrumentos de cuerda, se hará en singular, en el entendido de que al tocar puede ser más de uno. Por ejemplo, se dirá “en el violín I” y no “en los violines primeros”.
- En ms, es necesario el uso de la indicación “8va. alta”, pero en la edición, siempre que no afecte la lectura de las notas, se ha suprimido tal indicación y se han escrito las notas en el registro correspondiente. Por ejemplo, en ms, la flauta tiene esta indicación para los ocho primeros compases, luego, esta indicación aparece desde el compás 19 hasta el primer tiempo del compás 39. En ambos casos, la escritura de las notas reales es viable, quedando una lectura cómoda de ambos pasajes.
- La única fuente que contiene las voces de esta obra es un autógrafo de Cenobio Paniagua, el cual parece ser una hoja de trabajo por una serie de características. Las voces de soprano y tenor solistas están escritas en un mismo pentagrama, lo cual impide saber cuándo canta uno u otro. El coro es a cuatro voces y está escrito en dos pentagramas; la voz del tenor está escrita algunas veces en el pentagrama superior y otras en el pentagrama inferior. Es decir, hay pasajes en donde se escribe el bajo en el pentagrama en clave de fa y las tres voces superiores en el pentagrama en clave de sol, y otros pasajes en que hay dos voces en clave de fa y dos en clave de sol. En ocasiones el autor usa cabezas de notas blancas, a pesar de que no corresponde con el ritmo; al parecer escribió primero una sola línea melódica y después agregó las otras en figura de blancas (ver ilustración 7).

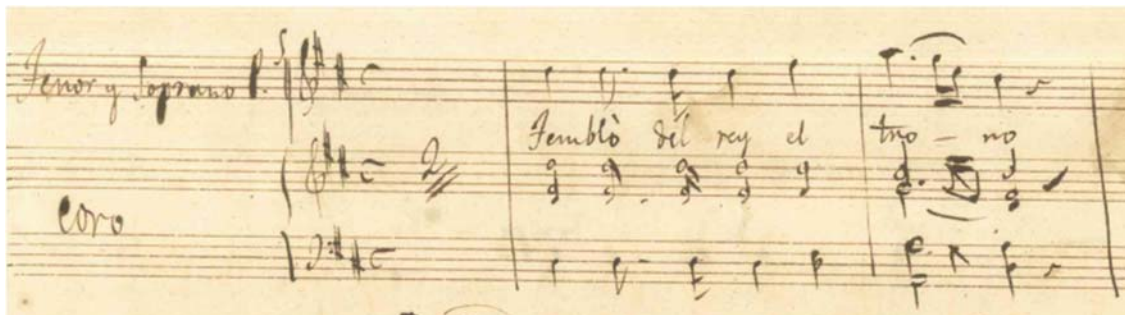


Ilustración 1. Detalle de la parte de voces y coro. En las voces agudas el compositor agregó notas "blancas". Archivo Zevallos Paniagua, Cenidim - INBAL

- El manuscrito con las voces no contiene dinámica, por tal motivo fue necesario agregar la dinámica en las voces solistas y el coro. Aunado a ello, se normalizó la escritura cuando había melismas, en cuanto a las barras de unión de notas¹ y el uso de ligaduras para señalar que se trata de un melisma².
- En el pentagrama con las voces solistas aparece un pasaje escrito a dos voces. La voz inferior coincide tanto con la división silábica del texto como con las melodías de la flauta, trompeta I y violín I; en cambio, la voz superior ni coincide con la división silábica del texto ni es una melodía que esté duplicada en ningún otro instrumento. Lo anterior hace pensar que la voz superior fue escrita previamente y que no fue tachada por ser una especie de guía sobre las notas originales pero que la única melodía que se tiene que cantar es la que esté en la voz inferior (ver ilustración 2).

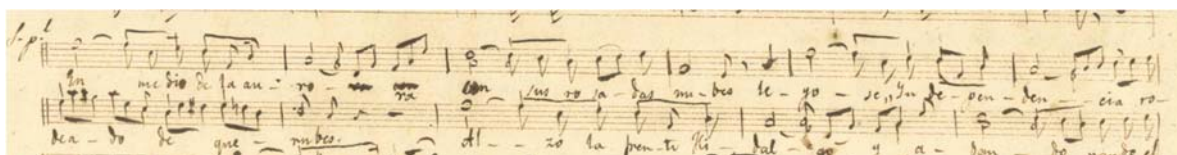


Ilustración 2. Detalle del pentagrama de voces solistas. La voz superior no coincide ni con el texto ni con alguna melodía de la orquesta. Archivo Zevallos Paniagua, Cenidim - INBAL

¹ De Pedro Cursá, "Normas de escritura", 29.

² De Pedro Cursá, "Articulación y fraseo", 157.

- La música del coro está incompleta, en ocasiones falta una voz. Se puede ver en el manuscrito que Paniagua completó la armonía añadiendo notas a lo que sería la voz de tenor y alto. También se aprecia que sigue las reglas tradicionales de conducción de voces, por lo cual, cuando alguna de las voces estaba ausente, se completó siguiendo estas reglas, siempre respetando las voces extremas; todo ello está reportado en las notas específicas de este aparato crítico.
- c. 10: fl, en ms está omitido este compás, pero hay una corrección de mano posterior, a juzgar por la caligrafía y la tinta diferentes. Mediante la palabra “ojo” se advierte al flautista de la falta de este compás, el cual está escrito al final de la página. Es importante mencionar que en esta corrección se agrega una apoyatura que no aparece en ningún otro instrumento que vaya al unísono con la flauta en este compás (trompeta I, soprano de coro y violín I). Esta añadidura pudo haber sido decisión del mismo compositor, dado que la caligrafía se asemeja a la suya, pero dado que se trata de un solo compás, sería aventurado asegurar tal cosa. Otra opción es que el flautista haya corregido la partichela, y que éste haya decidido que este pasaje podría tener tal apoyatura. En la edición se ha mantenido la apoyatura, en el entendido de que la obra debió haberse tocado de esta manera, y que hay una posibilidad de que sea decisión del compositor.
- c. 66: la dinámica del Trío es piano, pero esta indicación está omitida en alientos madera, violines, violonchelo y contrabajo, por tal motivo, se agregó esta indicación en los instrumentos mencionados.

- cc. 82-83: la dinámica es *forte*, pero no está indicado en flauta, clarinete I, percusiones, violín y viola, por lo cual se agregó la indicación correspondiente en estos instrumentos.

4.3.2. Notas por compás e instrumento

Compás	Instrumento	Observaciones
3	tr II	Se agregó <i>ff</i> por analogía con los otros instrumentos de aliento metal.
3	timp	Se agregó <i>ff</i> por analogía con los alientos metal.
4	tr II	En ms, la primera nota es acentuada.
6	fl, cl I, vl I	En ms, el tercer tiempo es <i>re</i> , pero debe ser <i>mi</i> para coincidir con la armonía de <i>la</i> mayor.
6	fl, cl I, tr I, vl I	Se agregó ligadura de fraseo por analogía con el c. 14.
6	tr I	Se agregó becuadro de cortesía al <i>re</i> del cuarto tiempo.
8	cl I	Se agregó ligadura de fraseo por analogía con la fl .
8	tr II	En ms, la primera nota es acentuada.
10	S	se agregó ligadura de fraseo por analogía con el c. 6.
12	tr I	Se agregó sostenido al <i>sol</i> para por analogía con la fl y el vl I.
12	tr II	En ms, la primera nota es acentuada.
12	trb II	Se agregó sostenido al <i>sol</i> para que corresponda con la armonía.
13	cl I	Se agregó becuadro de cortesía.
13	vl I	En el ejemplar 2, el intervalo del cuarto tiempo es una décima <i>la-do</i> .
14	cl I	Se agregó ligadura de fraseo del tercer al cuarto tiempos, por analogía con la fl y cl II.
14	tr I	Se agregó ligadura de fraseo del tercer al cuarto tiempo por analogía con la fl , cl I y vl I.
14	tr II	Se agregó sostenido al <i>sol</i> .
14	tr II	En ms, la primera nota es acentuada.
14	tr II	Se agregó ligadura de frase por analogía con la tr I.
16	cr I	En ms, la segunda nota es <i>fa#</i> . Se cambió a <i>sol</i> para que corresponda con el cambio de armonía y por analogía con las voces solistas.
17	trb I	Se agregó sostenido de cortesía al <i>do</i> .

17	B	En ms, el segundo tiempo es corchea con punto y semicorchea, lo cual no se justifica dado que es una sola sílaba sobre la misma nota.
18	cr I	En ms, la indicación de dinámica está en el primer tiempo. Se cambió al segundo por analogía con los trombones.
18	cr II	En ms, la indicación de dinámica está en el primer tiempo. Se cambió al segundo por analogía con los trombones.
18	bombo/tamb	Se agregó <i>p</i> por analogía con los instrumentos de aliento metal.
18	vla	Se agregó <i>p</i> en el segundo tiempo por analogía con los violines.
19	timp	Se agregó <i>p</i> por analogía con los instrumentos de aliento metal.
20	vla	En ms, este compás está omitido, pero debe ser lo mismo que el c. 19.
23	tr I	Se agregó ligadura de fraseo por analogía con el c. 19.
24	tr I	Se agregó ligadura de fraseo por analogía con el c. 22.
25	timp	Se agregó <i>f</i> por analogía con los instrumentos de aliento metal.
25	bombo/tamb	Se agregó <i>f</i> por analogía con los instrumentos de aliento metal.
25	vl II, vlc/cb	En el ejemplar 1 no hay <i>f</i> .
26	vl II	En el ejemplar 1 hay una ligadura de fraseo por cada tiempo.
27	timp	Se agregó <i>p</i> por analogía con los instrumentos de aliento metal.
27	bombo/tamb	Se agregó <i>p</i> por analogía con los instrumentos de aliento metal.
27	vl II	En el ejemplar 1 no hay <i>p</i> .
27	vla	Se agregó <i>p</i> en el segundo tiempo por analogía con los violines.
31	cl I	Se agregó ligadura de fraseo del tercer al cuarto tiempo, por analogía con la fl y vl I.
32	fl	Se agregó becuadro de cortesía.
32	cl I	Se agregó ligadura de fraseo del tercer al cuarto tiempo, por analogía con la fl y vl I.
32	tr I, S solista	Se agregó becuadro de cortesía.
33	timp, bombo/tamb	Se agregó <i>f</i> por analogía con los instrumentos de aliento metal.
33	vl II	En el ejemplar 1 no hay <i>f</i> .
33	vla	Se agregó <i>f</i> en el segundo tiempo por analogía con los violines.

34	cl II, tr II	Se agregó <i>f</i> .
34	trb I. II. III	En ms, indica <i>f</i> , pero es innecesario porque está en el compás anterior.
34	trb III	Se agregó ligadura de fraseo por analogía con los otros instrumentos de aliento metal.
35	timp, bombo/tamb	Se agregó <i>ff</i> por analogía con los instrumentos de aliento metal.
36	vl II	En el ejemplar 1 no hay acento ni ligadura de fraseo.
38	vl II	En el ejemplar 1 no hay acento.
38	vlc/cb	Se agregó acento en el primer tiempo por analogía con el c. 36.
40	cl II	En ms, el <i>sol</i> es natural.
40	tr I	Se agregó sostenido al <i>sol</i> por analogía con el trb II.
40	vlc/cb	En el ejemplar 1 no hay acento en el <i>do</i> .
41	vl I	En el ejemplar 2, el intervalo del cuarto tiempo es una décima <i>la-do</i> .
42	vla	Se agregó acento en el primer tiempo por analogía con el vl II.
43	timp, bombo/tamb	Se agregó <i>p</i> por analogía con los instrumentos de aliento metal.
43	S solista	En ms, hay ligadura de prolongación entre las primeras dos notas, pero cada nota tiene una sílaba diferente.
43	vl II	En el ejemplar 1 no hay <i>p</i> .
43	vla	Se agregó <i>p</i> en el segundo tiempo por analogía con los violines.
47	tr I	Se agregó ligadura de fraseo del tercer al cuarto tiempo, por analogía con la fl y el cl I.
47	S solista	En ms, hay ligadura de prolongación entre las primeras dos notas, pero cada nota tiene una sílaba diferente.
47-49	vla	En ms, estos compases están omitidos, pero deben ser igual a los cc. 31-33.
48	fl	Se agregó becuadro de cortesía.
48	cl I	Se agregó becuadro de cortesía.
48	tr I	Se agregó ligadura de fraseo del tercer al cuarto tiempo, por analogía con la fl y el cl I.
48	S solista	Se agregó becuadro de cortesía.
49	timp	Se agregó <i>f</i> por analogía con los instrumentos de aliento metal.
49	bombo/tamb	Se agregó <i>f</i> por analogía con los instrumentos de aliento metal.
49	vl II	En el ejemplar 1 no hay <i>f</i> .
50	tr I	En ms, tiene escrito <i>ff</i> con lápiz.
50	tr II	En ms, las notas del cuarto tiempo tienen puntillo de <i>staccato</i> .

51	tr I	Se agregó acento a la primera nota por analogía con los otros instrumentos de aliento mental.
51	tr II	En ms, las notas del segundo tiempo tienen puntillo de <i>staccato</i> .
52	fl, cl II	Se agregó acento en la primera nota, por analogía con vl I y cl I.
52	cl II	Se agregó <i>f</i> por analogía con fl y cl I.
52	timp	En ms, indica <i>f</i> pero no es necesario, dado que esta dinámica se agregó en el c. 49.
52	vl I	En el ejemplar 1 no hay acento.
53-54	S solista	En ms, no tiene texto.
54	tr I	Se agregaron puntillos de <i>staccato</i> a las notas del segundo tiempo por analogía con el c. 50
54	tr II	En ms, las notas del cuarto tiempo tienen puntillo de <i>staccato</i> .
55	cr II	Se agregó acento a la primera nota, por analogía con el c. 51.
55	tr II	En ms, las notas del segundo tiempo tienen puntillo de <i>staccato</i> .
55	trb I. II	En ms, la primera nota es corchea y sin acento. Se cambió a negra con acento por analogía con los otros instrumentos de aliento metal.
56	fl	Se agregó ligadura de fraseo a las dos últimas semicorcheas, por corresponder al fraseo de este pasaje.
56	fl, cl II	Se agregó acento en la primera nota, por analogía con los violines y cl I.
56	timp	En ms, indica <i>f</i> pero no es necesario, dado que esta dinámica se agregó en el c. 49 y así permanece.
56	vl I	En el ejemplar 1 no hay acento.
57-59	S solista	En ms, no tiene texto.
59	cl I. II	Se agregó acento en el cuarto tiempo por analogía con vl II y vla.
59	vla	Se agregó acento en el cuarto tiempo por analogía con los violines.
63	vl I	Se agregó <i>fa</i> al primer tiempo, porque en ms, se indica que el c. 62 se repite. Sin embargo, por la densidad orquestal y porque predomina el intervalo <i>fa-re</i> , no habría razón para que este primer tiempo sea solamente el <i>re</i> y no mantener el intervalo.
66	fl	En ms, el trino está en la primera nota, pero debe estar en el cuarto tiempo. El cl II lo tiene en el cuarto tiempo; además, el c. 70 que es derivado del c. 66, tiene el trino en el cuarto tiempo.
66	vla	En ms, la indicación de <i>pizzicato</i> está agregada con lápiz.
68	fl	Se agregó becuadro de cortesía.

68	cl I	Se agregó becuadro de cortesía.
69	tr I	Se agregó acento en el cuarto tiempo por analogía con los cornos y la tr II.
69	vl II	En el ejemplar 1, el cuarto tiempo es <i>la-fa</i> , sin acento.
71	vlc/cb	En el ejemplar 1 es una tercera arriba, pero no corresponde con la armonía.
73	fl	Se agregó <i>f</i> por analogía con los instrumentos de aliento metal y cuerdas, así como con el c. 82.
73	cl I	Se agregó <i>f</i> por analogía con los instrumentos de aliento metal y cuerdas, así como con el c. 82.
73	tr I	Se agregó acento en el tercer tiempo por analogía con cornos y tr II.
73	trb III	Se agregó acento en el tercer tiempo por analogía con trombones I y II.
73	vlc	Se agregó <i>f</i> por analogía con violines y vla.
73	cb	Se agregó <i>f</i> por analogía con violines y vla.
74	vla, vlc	Se agregó entre paréntesis indicación de <i>pizzicato</i> .
75	<i>Tutti</i>	Se agregó <i>p</i> .
76	vl II	En el ejemplar 1, el cuarto tiempo es <i>si-sol</i> .
78	timp	Se agregó <i>p</i> por analogía con los instrumentos de aliento metal.
79	fl, cl I	Se agregó becuadro de cortesía.
82	trb III	Se agregó acento y ligadura de fraseo por analogía con los otros instrumentos de aliento metal.
82	vla	En ms, hay acento en la tercera corchea del primer tiempo.
82	vlc/cb	En el ejemplar 1 no hay <i>f</i> .
83	trb III	Se agregó acento y ligadura de fraseo por analogía con los otros instrumentos de aliento metal.
83	vla	En ms, hay acento en la tercera corchea del primer tiempo.
83	vlc/cb	En el ejemplar 1 no hay <i>f</i> .
84	trb I	En ms, el sostenido está agregado con lápiz.
85	trb I	En ms, el sostenido está agregado con lápiz.

5. CONCLUSIONES

5.1. *Sobre las obras patrióticas de Paniagua y la edición crítica*

En la música patriótica de Cenobio Paniagua es posible notar que la forma se basa en frases regulares de ocho compases y la armonía tiende a aumentar la tensión, sobre todo cuando el texto se repite. Respecto a la instrumentación de las obras editadas, se puede ver que Paniagua no incluyó al oboe; aunque en un principio existía duda en cuanto al extravío de esta partitura, al analizar la instrumentación de los alientos madera se puede verificar que no se contempló el uso de este instrumento. En cuanto a la relación texto-música, es posible notar que Paniagua aprovecha recursos técnicos en la música para reforzar lo que está en el texto, ya sea en los recursos motivicos, en la armonía o en el uso de la melodía. Por otro lado, en las obras patrióticas de Paniagua las partes solistas son virtuosísticas y, en general, se puede corroborar la influencia de la ópera italiana en la música del compositor, tal como Revilla lo comentó y como González lo muestra en su análisis de *Duettino e Terzettino*. Esa influencia puede interpretarse como una intención de legitimar a la nación mediante la música, al tratar de demostrar que en México se podía componer al mismo nivel que en Europa¹.

Es importante subrayar el hecho de que, para estar en posibilidad de analizar esta música, fue imprescindible restituir y editar las partituras. Esta labor es una de las actividades fundamentales de la musicología. Es importante entender la preservación del patrimonio musical como el total de acciones necesarias para conservar los acervos y, luego, hacer accesible esta música tanto a intérpretes como a investigadores. Por lo que el producto de la edición es también materia de trabajo, a tal punto que son el material *sine qua non* para la interpretación

¹ De acuerdo con el concepto de “colonialismo interno” revisado en la introducción.

o grabación de esta música. Del mismo modo, es necesario que la musicología se base en el estudio de la música, tanto como en el estudio de fuentes bibliográficas y hemerográficas, que contribuya al conocimiento de la música con trabajos de reflexión y trabajos que revelen los sonidos del pasado sobre el cual se reflexiona.

En el caso de estas obras, la edición crítica resultó la más adecuada debido a las características de las fuentes primarias, por lo que se recomienda la edición crítica cuando se aborden manuscritos del siglo XIX. Durante el proceso se obtienen datos diversos; por un lado, surge información que complementa lo que se sabe sobre las prácticas musicales de esa época; por otro, se puede tener una idea de las circunstancias en que el compositor pudo haber escrito esta música. En cuanto a estas obras, los manuscritos se convirtieron en una suerte de evidencia documental de un caso de reciclaje de música, en un contexto de conflictos políticos a mediados del siglo XIX en México. Asimismo, denotan una estrategia de acción en la cual el compositor se apoyaba de varios amanuenses, seguramente por las limitantes de tiempo para el estreno de la obra.

Respecto al propósito de generar partituras y partes instrumentales claras y eficientes para su uso por los intérpretes, las recomendaciones de Grier, Gould y la MOLA fueron esenciales. Dado que ambas obras ya fueron interpretadas en público por la Orquesta Típica de la Ciudad de México, se puede afirmar que tanto las partituras como las partichelas tienen un diseño eficiente, que permitió realizar los ensayos y conciertos sin contratiempo alguno.

La única desventaja de una edición crítica es el tiempo que exige un trabajo de esta naturaleza. Se requiere hacer una investigación para conocer el contexto específico en el cual la obra fue escrita, una revisión minuciosa de los manuscritos musicales y la elaboración del

aparato crítico. Es probable, por ejemplo, que el aparato crítico no tenga beneficios inmediatos, o bien, los comentarios puedan pasar inadvertidos para los músicos que utilizan estas ediciones. No obstante, cuando llegue el momento en que un músico o un investigador especializado en esta época continúe con el estudio de esta música, contará con el aparato crítico que le permitirá conocer todos los detalles respecto a la edición de estas versiones. Además, la posibilidad de hacer una interpretación históricamente informada y de continuar con el estudio y análisis de estas obras justifica el tiempo invertido en la elaboración del aparato crítico.

5.2. *Paniagua a la luz de nuevos datos históricos*

Como cualquier edición, el resultado no necesariamente es definitivo. Sin embargo, en este caso nos ubica en un nuevo nivel de conocimiento sobre el autor, no solo de su música, sino de su propia biografía. Tanto el estudio historiográfico como el análisis de estas partituras reafirman que, efectivamente, Paniagua se valió de recursos de la música europea, aspecto que no necesariamente debe juzgarse como algo negativo. La comprensión del contexto y el propio análisis musical ayudan a valorar adecuadamente la música. Paniagua conoció los recursos técnicos vigentes en su época y los aplicó en la creación de obras propias.

Retomando la idea de los manuscritos como evidencia documental, es interesante que indiquen los posibles dilemas que pudo haber tenido un compositor en un ambiente de inestabilidad política. Estos documentos nos dan cuenta de las decisiones que Paniagua tomó en su contexto. Como se expuso en el capítulo 3, el compositor utilizó nuevamente la musicaliza-

ción del *Himno a Miramón* –durante la intervención francesa– para hacer un himno a Zaragoza y otro a Hidalgo. Luego, al llegar Maximiliano a México, nuevamente emplea esta música para un himno en su honor. En este sentido, Paniagua fue un compositor que trató de adaptarse a las circunstancias, en un contexto de conflictos políticos, sin una institución que le diera cobijo, pues el conservatorio sería fundado años después, en 1866.

Tomando en cuenta que Paniagua estrenó su primera ópera, *Catalina de Guisa*, en el cumpleaños de Miguel Miramón, ¿significa que estaba a favor del gobierno militar? En la historiografía se ha reiterado que Paniagua tuvo que irse de la Ciudad de México porque perdió gradualmente el apoyo de los conservadores. Es importante resaltar que, al revisar la hemerografía de la época, no se encontraron fuentes que mencionen a Paniagua como autor del *Himno a Miramón* o del himno a Maximiliano. ¿Acaso el compositor cumplió con sus encargos, pero él mismo solicitó no ser conocido como el autor de la música para Miramón o Maximiliano? O bien, ¿entregaba la música sin firmarla y, en consecuencia, solo se anunciaba que había una obra para tal ocasión, pero sin mencionar al autor, porque no había manera de saberlo? Es preciso recordar que en los manuscritos del *Himno a Miramón* no hay referencia alguna sobre el nombre del compositor, ni siquiera algún seudónimo, pero sí del autor del texto, Francisco González Bocanegra. En cambio, en los manuscritos de *La Independencia* se puede ver “Paniagua” o “C. P.”, además de la dedicatoria a la nación mexicana, pero en este caso se desconoce al autor del texto. Además, existen muestras públicas de su sentir patriótico por la defensa de la nación ante a la intervención francesa. Así pues, quedan estas interrogantes que podrán ser respondidas en la medida en que aumenten los estudios sobre la música del mediados del siglo XIX, así como la edición de partituras, en el sentido de que también son fuente de información extramusical.

5.3. *Temas pendientes*

De acuerdo con la revisión de los manuscritos de Paniagua contenidos en el archivo Zevallos Paniagua, es necesario continuar con la edición de sus partituras, lo que puede realizarse en el corto plazo con aquellas obras de las cuales existan manuscritos en un estado de conservación que permita su restitución y edición. Se puede mencionar el *corpus* de obras orquestales de música de salón, así como la canción *Il giacinto azurro* y la zarzuela *A Dios y al Diablo*. Esto permitirá conocer más sobre su estilo compositivo y su técnica orquestal. Lo anterior abrirá la posibilidad de que en un futuro se puedan reconstruir obras con fragmentos perdidos.

No solamente es necesario investigar y editar la música de Paniagua, es fundamental crear un *corpus* de ediciones que nos permita conocer la música orquestal de mediados del siglo XIX en México, una deuda que la musicología aún tiene pendiente. Además, esta tarea es una manera de vincular directamente a investigadores con intérpretes y, de manera indirecta, con el público.

FUENTES CONSULTADAS

Archivos

Archivo Zevallos Paniagua (Cenidim – INBAL)

Expediente 48: *La Independencia*, marcha nacional para voces solistas, coro y orquesta

Expediente 90: *Viva Hidalgo*, himno para coro y orquesta

Expediente 91: Himno

Expediente 234: *Gloria al invicto guerrero*, himno para coro y orquesta

Hemerografía

Altamirano, Ignacio Manuel. *El siglo XIX*. 20 de septiembre de 1870, sec. Revista de la semana.

«Catalina de Guisa». *La sociedad*. 1 de octubre de 1859, sec. Noticias sueltas.

«Donativos para los hospitales militares». *El siglo XIX*. 26 de abril de 1862.

«Función de teatro a beneficio de los hospitales». *El siglo XIX*. 4 de mayo de 1862.

«Función de teatro a beneficio de los hospitales». *El siglo XIX*. 18 de diciembre de 1862.

«Gran Teatro Nacional». *La sociedad*. 7 de enero de 1860.

«Gran Teatro Nacional: ópera italiana». *La sociedad*. 29 de septiembre de 1859, sec.

Diversiones públicas.

«Gran Teatro Nacional: ópera italiana». *El siglo XIX*. 14 de junio de 1862, sec. Diversiones públicas.

«Gran Teatro Nacional: ópera italiana». *El siglo XIX*. 23 de julio de 1862, sec. Diversiones públicas.

«Gran Teatro Nacional: ópera italiana». *El monitor republicano*. 17 de noviembre de 1862.

«Gran Teatro Nacional: ópera italiana». *El siglo XIX*. 21 de noviembre de 1862, sec. Diversiones públicas.

«Gran Teatro Nacional: ópera italiana». *El monitor republicano*. 22 de noviembre de 1862, sec. Avisos.

«Gran Teatro Nacional: ¡Viva la Independencia!» 12 de septiembre de 1862, sec. Diversiones públicas.

«Guanajuato». *El siglo XIX*. 6 de junio de 1862, sec. Noticias nacionales.

«Himno». *Diario de avisos*. 11 de enero de 1860.

«Ópera». *El siglo XIX*. 25 de julio de 1862.

«Teatro Nacional». *El siglo XIX*. 26 de mayo de 1862.

«Teatro principal: ¡Viva el Ejército de Oriente!» *El siglo XIX*. 15 de noviembre de 1862, sec. Diversiones públicas.

«Toma de Colima». *Diario oficial del Supremo Gobierno*. 29 de diciembre de 1859.

Revistas

Máynez Champion, Samuel. «Allons enfants al grito de guerra». *Proceso*, 18 de diciembre de 2019. <https://www.proceso.com.mx/611218/allons-enfants-al-grito-de-guerra>.

Brading, David. «Patriotismo y nacionalismo en la historia de México». Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1995b). Centro Virtual Cervantes, 1995. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_6_005.pdf.

Oto, Alejandro de, y Laura Catelli. «Sobre colonialismo interno y subjetividad. Notas para un debate». *Tabula Rasa*, n.º 28 (1 de enero de 2018): 229-55. <https://doi.org/10.25058/20112742.n28.10>.

- Delgado, Eugenio, y Áurea Maya. «Apuntes para un estudio de las canciones para voz y piano de Cenobio Paniagua». *Heterofonía* 126, 2002, 9-21, 114-16.
- . «El archivo musical de Cenobio Paniagua: nuevas posibilidades de investigación a partir de su descubrimiento». *Heterofonía* 114-115, 1996, 38-41.
- Escobar Ohmstede, Antonio. «Indígenas y conflictos en el periodo colonial tardío novohispano: el caso de las Huastecas (1750-1820)». *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 18 de diciembre de 2009. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.58047>.
- Ezquerro Esteban, Antonio, y Marian Rosa Montagut. «“Del archivo al concierto”: Un itinerario para la recuperación teórica y práctica del barroco musical hispánico». *Anuario musical* 68, diciembre de 2013, 169-202.
- González García, Julieta Varanasi. «Cenobio Paniagua: Elisabetta regina d’Inghilterra». *Heterofonía* 141, 2009, 55-66, 161-77.
- Nagore Ferrer, María. «Historia de un fracaso: el “himno Nacional” en la España del siglo XIX». *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* 187 (octubre de 2011): 827-45.
- Oto, Alejandro De, y Laura Catelli. «Sobre colonialismo interno y subjetividad. Notas para un debate». *Tabula Rasa* 28 (2017): 229-55. <https://doi.org/10.25058/20112742.n28.10>.
- Solórzano Sánchez, Manuel. «El Hospital de Sangre de Euskal Billera». *Revisa Egle*, 2017.
- Zárate Toscano, Verónica. «Música conmemorativa». *Artes de México* 97 (marzo de 2010): 34-43.

Bibliografía

- Aboites, Luis, y Engracia Loyo. «La construcción del nuevo Estado, 1920-1945». En *Nueva historia general de México*, 1. ed., 595-651. México, D.F: Colegio de México, 2010.

- Adler, Samuel. *El estudio de la orquestación*. Traducido por Jaime Mauricio Fatás Cabeza y Luis María Fatás Cabeza. Primera edición en español. Barcelona: Idea Books, 2006.
- Baqueiro Fóster, Gerónimo. *Historia de la música en México III. La música en el periodo independiente*. México: Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.
- Brading, David. *The First America: The Spanish Monarchy, Creole Patriots, and the Liberal State 1492 - 1867*. Repr., Transferred tit digital pr. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2004.
- Caldwell, John. *Editing Early Music*. Oxford: Clarendon Press-Oxford, 1995.
- Campos, Rubén M. *El folklore y la música mexicana*. México: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1928.
- Carredano, Consuelo, y Victoria Eli. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 6. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Dahlhaus, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Traducido por Nélica Machain. Primera edición. Cladema. Barcelona: Gedisa, 1997.
- De Miramar a México*. Orizaba: Imprenta de J. Bernardo Aburto, 1864.
- De Olavarría y Ferrari, Enrique. *Reseña histórica del teatro en México*. Segunda edición. México: La europea, 1895.
- De Pedro Cursá, Dionisio. «Articulación y fraseo». En *Teoría completa de la música*, Quinta., 1:216. Madrid: Real Musical, 1999.
- . «Normas de escritura». En *Teoría completa de la música*, Quinta., 1:216. Madrid: Real Musical, 1999.
- Delgado, Eugenio. *Cuarteto núm. 1 de Cenobio Paniagua*. Editado por Eugenio Delgado. México: Cenidim, 2007.

- Delgado, Eugenio y Áurea Maya. *Catálogo de manuscritos musicales del archivo Zavallos Paniagua. Obras de Cenobio y Manuel Paniagua*. Ciudad de México: Cenidim, 2002.
- . «Edición crítica de Pietro D'Abano. Partitura para canto y piano». Programa de apoyo a proyectos y coinversiones culturales del FONCA, 1997.
- Eli, Victoria. «Nación e Identidad en las canciones y bailes criollos». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 6:71-124. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Estrada, Julio, ed. *La música de México. 3,2: Antología; 2. Período de la Independencia a la revolución*. México: Univ. Nacional Autónoma de México, Inst. de Investigaciones Estéticas, 1987.
- Gerou, Tom, y Linda Lusk. *Essential Dictionary of Music Notation*. USA: Alfred Publishing Co., Inc, 1996.
- Gould, Elaine. *Behind Bars. The Definitive Guide to Music Notation*. Primera. London: Faber Music, 2011.
- Grier, James. *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*. Madrid: Akal, 2008.
- Hammeken, Luis de Pablo de. «Ópera y civilización: la ópera como factor y producto del proceso civilizatorio mexicano». En *La república de la música: ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX (1840-1870)*. Pública-Histórica 9. Bonilla Artigas Editores, 2018.
- Hernández Rodríguez, Rosaura. «Comonfort y la intervención francesa». En *La intervención francesa en la revista Historia Mexicana*, 339-55. México: El Colegio de México, 2012.
<https://www.jstor.org/stable/j.ctv512z54.16>.
- Herrera y Ogazón, Alba. *El arte musical en México*. México: Cenidim, 1992.
- Kjellberg, Caspar Molholt, y David Meredith. «CriticalEd: A Tool for Assisting with the Creation of Critical Commentaries». En *Music Technology Meets Philosophy: From digital*

echos to virtual ethos, The International Computer Music Association., 643-47, 2014.

<http://vbn.aau.dk/files/208683453/CriticalEd.pdf>.

Latham, Alison. «répétiteur». En *Diccionario enciclopédico de la música*, 1266. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Lira, Andrés, y Anne Staples. «Del desastre a la reconstrucción republicana, 1848-1876». En *Nueva historia general de México*, Primera edición., 443-86. México: El Colegio de México, 2010.

López-Cano, Rubén. *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Primera edición. Barcelona: Musikeon, 2018.

Malvido, Elsa. «Las Hermanas de la Caridad en México en el siglo XIX. El origen de la enfermería formal». En *Enfermedad y muerte en América y Andalucía, siglos XVI-XX*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.

Mañón, Manuel. *Historia del viejo Gran Teatro Nacional de México*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2009.

Matute, Álvaro, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, y Universidad Nacional Autónoma de México. *México en el siglo XIX: antología de fuentes e interpretaciones históricas*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Mayer-Serra, Otto. *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*. México: El Colegio de México, 1941.

Miranda, Ricardo. *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México: Universidad Veracruzana / Fondo de Cultura Económica, 2001.

———. «Identidad y cultura musical en el siglo XIX». En *El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)*, Primera edición., 4:15-79. La música en los siglos XIX y XX. Ciudad de México: Conaculta, 2013.

Molina Álvarez, Daniel, y Karl Bellighausen. *Mas si osare un extraño enemigo... CL aniversario del Himno Nacional Mexicano. Antología conmemorativa 1854-2004*. Secretaría de Cultura de la Ciudad de México. México: Editorial Océano de México, 2004.

Muriel, Josefina. «Gobierno y legislación». En *Hospitales de la Nueva España*, Tomo II: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2015.
http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/hospitales/hne_t2.html.

RISM. *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*. Traducido por José V. González Valle, Antonio Ezquerro, Nieves Iglesias, C. José Gosálvez, y Joana Crespi. Serie A, II, Manuscritos musicales, 1600-1850. Madrid: Arco/Libros, 1996.

Schonberg, Harold. *Los grandes compositores*. España: Ma non troppo, 2007.

Pedro Cursá, Dionisio de. *Teoría completa de la música*. 2: ... 3. ed. Madrid: Real Musical, 1996.

Peñalosa, Joaquín Antonio. *Francisco González Bocanegra. Vida y obra*. Segunda edición. San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1998.

Quijano, Aníbal. «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina». En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder: antología esencial*, Primera edición., 777-832. Colección Antologías. Buenos Aires: CLACSO, 2014.

Revilla, Manuel Gustavo. *Obras del Lic. D. Manuel G. Revilla. Tomo I: Biografías (artistas)*. Vol. 1. México: Imprenta de V. Agüeros, 1908.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/obras-del-lic-d-manuel-g-revilla-tomo-i-biografias-artistas/>.

Stevenson, Robert. *Music in Mexico: a historical survey*. New York: Crowell, 1952.

Zoraida Vázquez, Josefina. «De la independencia a la consolidación republicana». En *Nueva historia mínima de México*, Primera edición, Octava reimpresión., 137-91. Historia mínima. México: El Colegio de México, 2011.

Tesis

Bitrán Goren, Yael Alejandra. «Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)». Royal Holloway, University of London, 2012.

[https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/musical-women-and-identitybuilding-in-early-independent-mexico-18211854\(56ed1528-23ed-4e51-b82f-c1ce6ef2159c\).html](https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/musical-women-and-identitybuilding-in-early-independent-mexico-18211854(56ed1528-23ed-4e51-b82f-c1ce6ef2159c).html).

Guerola Landa, Alma Delia. *Canciones y música de salón. Partituras inéditas halladas en el Archivo General del Gobierno de Veracruz*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2007.

Páginas electrónicas

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. «Una mirada a México: pasado, presente y futuro /

David Brading, Enrique Florescano, Katz Friedrich». Accedido 1 de noviembre de 2020.

http://www.cervantesvirtual.com/portales/tecnologico_de_monterrey/672054_una_mirada_mexico/.

INBAL - Prensa. «Catalina de Guisa, primera ópera de compositor mexicano, se escenificará después de 160 años», 24 de abril de 2019. <https://inba.gob.mx/prensa/12080/catalina-de-guisa-primera-opera-de-compositor-mexicano-se-escenificara-despues-de-160-anos>.

«Guía para la preparación de música». Major Orchestra Librarians' Association, 2001.

<http://mola-inc.org/m/articles/view/Gu%C3%ADa-para-la-preparaci%C3%B3n-de-m%C3%BAsica>.

Himno a Miramón, de Cenobio Paniagua, 2020. https://youtu.be/ETemrBSZh_k.

La Independencia, de Cenobio Paniagua, 2020. <https://youtu.be/qJpbDptjT30>.

Prensa INBAL. «La UNAM y el Cenidim realizarán el coloquio El rescate patrimonial del siglo XIX mexicano. Ópera, literatura, arquitectura y teatro». Accedido 3 de septiembre de 2018.

<https://www.inba.gob.mx/prensa/6596/la-unam-y-el-cenidim-realizaran-el-coloquio-el-rescate-patrimonial-del-siglo-xix-mexicanoopera-literatura-arquitectura-y-teatro>.

Orrego-Salas, Juan. *Paniagua y Vasques, Cenobio*. Vol. 1. Oxford University Press, 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20811>.

Real Academia Española. «Restituir». En *Diccionario de la lengua española*. Accedido 16 de mayo de 2017. <http://dle.rae.es/?id=WEQ4NP1>.

Anexo 1

Manuscritos de Cenobio Paniagua contenidos en el archivo Zevallos Paniagua que son susceptibles de ser restituidas y editadas¹

Óperas y Zarzuelas	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Pietro D'Abano</i> • <i>A Dios y al diablo</i>
Canciones	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Il Giacinto azzurro</i>
Otras obras vocales	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Vuelvo a mirarte</i> • <i>A Elisa</i> • <i>La independencia</i> • <i>Gloria al invicto guerrero</i> • <i>Viva Hidalgo</i>
Obras para orquesta	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Viva Hidalgo</i>
Obras para banda	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Gran marcha nacional de Veracruz</i> • <i>J. Y. Lizalde</i> • <i>Marcha en la bemol mayor</i>
Obras para piano:	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Ella</i> • Vals para piano a seis manos
Oratorios	<ul style="list-style-type: none"> • <i>La passione di Gesù Crisito</i>
Salmos, responsorios, himnos	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Miserere pequeño</i>

¹ Se descartan las obras que ya han sido editadas.

Anexo 2

Archivo Zevallos Paniagua Descripción breve de los expedientes que contienen obras orquestales

Expediente	Título	Descripción
25	<i>La tormenta</i> , cuadrillas para orquesta pequeña	El juego de partichelas está completo. La caligrafía es bastante clara y el estado de conservación del papel es muy bueno. Es una obra en cinco pequeñas partes. 24 pp. de 27x35.5 cms.
26	<i>Leonor</i> , polka para orquesta <i>Cayron</i> , polka para orquesta	Ambas polkas comparten las mismas partichelas. El juego de partichelas está completo. 26 pp. 27x35.5 cms
27	<i>María</i> , vals para orquesta	El juego de partichelas está completo, el estado de conservación del papel es regular. La tinta está traspasando el papel y en el caso de la partichela de viola hay dos compases que se perdieron porque la hoja está mutilada o roída. 28 pp. de 32x25.5 cms.
31	<i>Schottis militar</i> , para orquesta	Juego completo de partichelas, incluye timbales y percusiones además de oboe (es excepcional que haya oboe). 34 pp. de 27x35.5
49	<i>Gardenia</i> , schottis para orquesta <i>El paso de Venus</i> , schottis para orquesta	Está afectado un compás del clarinete 1°. 28 pp. de 31.5x25 cms.
61	<i>La aldeana</i> , polka mazurka <i>La ninfa</i> , polka	El juego de partichelas está completo, hay dos ejemplares de cornos, uno de ellos mutilado. 24 pp. de las cuales, 10 pp. de 35x27 cms. y 14 pp. de 26.5x34.5 cms
62	<i>El oleaje</i> , polka mazurka para orquesta	El juego de partichelas no contiene pistones ni trombones. 24 pp. de 27x35 cms
67	<i>Ella</i> , vals para orquesta	El juego de partichelas está completo. Existe una versión para piano con una coda que no existe en la versión de orquesta. 32 pp. de 32x25 cms.
158	<i>Bacanal</i> , polka para orquesta	Solamente se conservan las partichelas de vl. 2 y fl. 4 pp. de 35.5x27 cms.
211	<i>Gran marcha nacional de Veracruz</i> , para orquesta	El juego de partichelas está completo, el estado de conservación es bueno. 32 pp. de 27x35.5 cms.
226	<i>Los reservistas</i> , marcha para orquesta	El juego de partichelas no contiene cornos, pero si contiene fagotes (algo excepcional). 22 pp. de 32x25 cms.

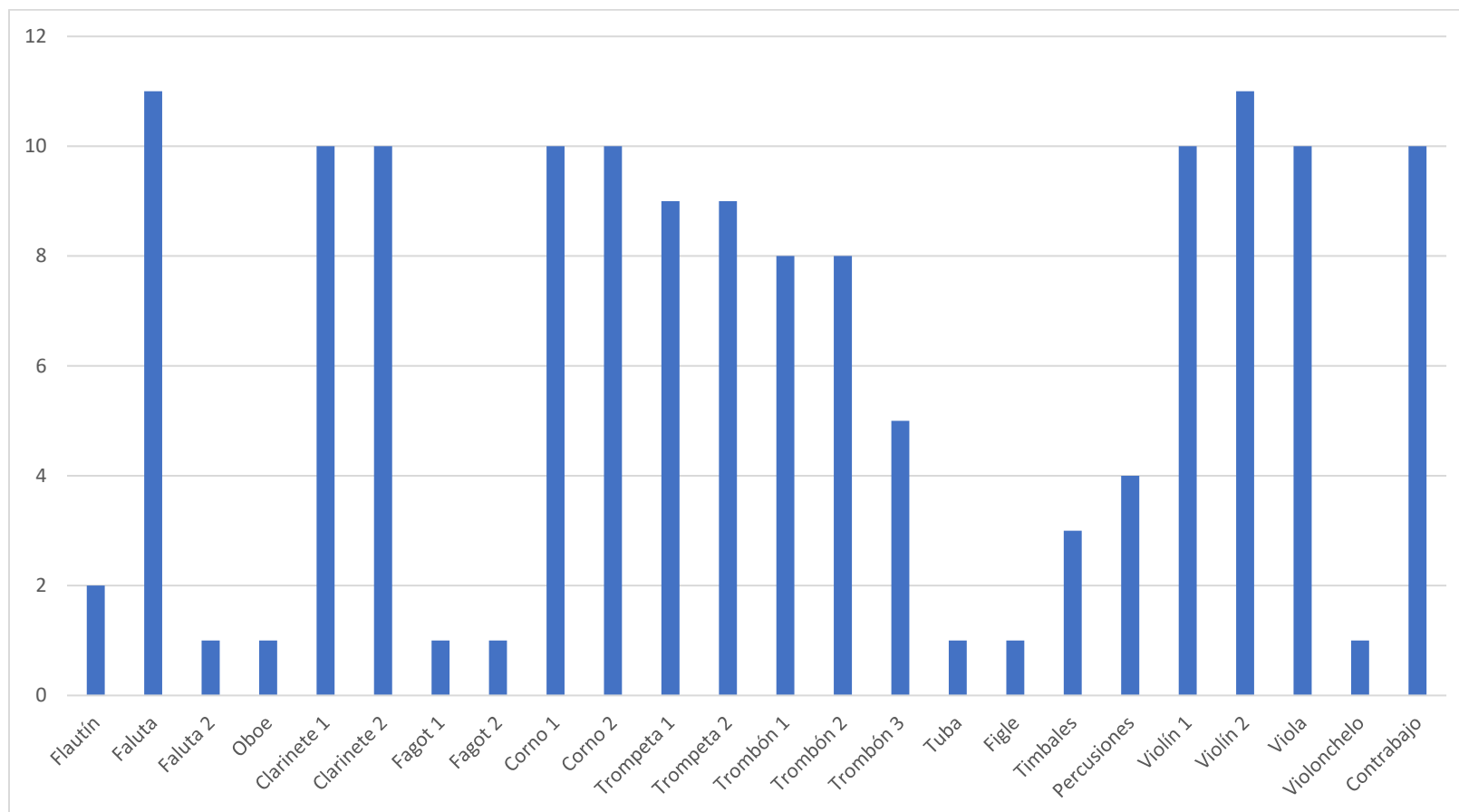
Anexo 3

Archivo Zevallos Paniagua

Partichelas en los expedientes de música orquestal

Título	Partichelas en el expediente
<i>La tormenta</i> , cuadrillas para orquesta pequeña	vl 1, vl 2, vla, b, fl, cl 1, cl 2, cor 1-2, tr 1, tr 2, trb 1-2, figle
Dos polkas para orquesta: 1. <i>Leonor</i> ; 2. <i>Cayron</i>	vl 1, vl 2, vla, b, fl, cl 1, cl 2, cor 1-2, tr 1, tr 2, trb 1-2, trb 3
<i>María</i> , vals para orquesta	vl 1, vl 2, vla, b, fl, cl 1, cl 2, cor 1-2, tr 1, tr 2, trb 1-2, trb 3, tb, timp
<i>Schottis militar</i> , para orquesta	vl 1, vl 2, vla, b, fl.picc-fl, ob, cl 1, cl 2, cor 1-2, cornetín 1-2, trb 1-2, trb 3, timp, perc
Dos schottises para orquesta: 1. <i>Gardenia</i> ; 2. <i>El paso de Venus</i>	vl 1, vl 2, vla, b, fl, cl 1, cl 2, cor 1-2, tr 1, tr 2, trb 1-2
Dos piezas para orquesta: 1. <i>La aldeana</i> , polka mazurka; 2. <i>La ninfa</i> , polka	vl 1, vl 2, vla, b, fl, cl 1, cl 2, cor 1-2, tr 1, tr 2, trb 1-2
<i>El oleaje</i> , polka mazurka para orquesta	vl 1, vl 2, vla, vlc, cb, fl 1-2, cl 1, cl 2, cor 1-2
<i>Ella</i> , vals para orquesta	vl 1, vl 2, vla, b, fl, cl 1, cl 2, cor 1-2, tr 1, tr 2, trb 1-2, trb 3, timp, bombo
Dos polkas para orquesta: 1. <i>Bacanal</i> ; 2. <i>Leonor</i>	vl 2, fl
<i>Gran marcha nacional de Veracruz</i> , para orquesta	vl 1, vl 2, vla, b, fl.picc, fl, cl 1, cl 2, cor 1-2, tr 1-2, trb 1-2, trb 3, perc
<i>Los reservistas</i> , marcha para orquesta	vl 1, vl 2, vla, b, fl, cl 1, cl 2, fag 1-2, tr 1-2, trb 1-2, perc

Gráfica del número de veces que aparece cada instrumento en los expedientes de música orquestal



La dotación más frecuente es flauta, 2 clarinetes, 2 cornos, 2 trompetas, 2 trombones, violín I, violín II, viola y violonchelo/contrabajo.

Excepcionalmente se incluye flauta 2, oboe, fagot, tuba, figle o el violonchelo independiente al contrabajo.

Anexo 4*Himno a Miramón*

Partitura en tamaño tabloide

https://drive.google.com/file/d/1oJ600DBxTikAV1bAHjqVy_sTdHyQsEKq/view?usp=sharing



Partes instrumentales

https://drive.google.com/file/d/1HojTnBWr_EfX3J_P7dHYnm5gmrwd4z0/view?usp=sharing



Anexo 5

La Independencia

Partitura en tamaño tabloide

<https://drive.google.com/file/d/1VshBW99cXb11RGLLoFuSI3sVII1r2FYY/view?usp=sharing>



Partes instrumentales

https://drive.google.com/file/d/1aXvLhF921xGLerS_32o67Gj1GeZuAy-D/view?usp=sharing



Anexo 6*Himno a Miramón*

Grabación en el Anfiteatro Simón Bolívar, 29 de septiembre de 2019

https://youtu.be/ETemrBSZh_k

*La Independencia*

Grabación en el Anfiteatro Simón Bolívar, 29 de septiembre de 2019

<https://youtu.be/qJpbDptjT30>

