



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

¿Qué instrumento es? ¿Es un arpa acostada? -No, es un salterio-
**El salterio en la Ciudad de México en el siglo XIX: panorama
histórico de un instrumento olvidado**

TESIS QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRÍA EN MÚSICA (Musicología)

PRESENTA

JESÚS RENÉ BÁEZ DE LA MORA

TUTOR

DR. JOSÉ LUIS NAVARRO SOLÍS

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

CIUDAD DE MÉXICO. MARZO DE 2021.

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.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*“Una tradición verdadera
no es el testimonio de un pasado transcurrido;
es una fuerza viviente
que anima e informa el presente”*

Igor Stravinski

Dedicatoria

A mis grandes amores: Margie, Luna y Alex

A mis padres: Guillermo y María Teresa

A mi abuela Alicia

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. ENFOQUE TEÓRICO METODOLÓGICO Y ESTADO DEL ARTE	7
1.1. Descripción y justificación del tema de estudio	7
1.2. Acerca de la Musicología	9
1.3. La nueva musicología y el canon musicológico	10
1.4. Procedimiento metodológico	15
1.5. Estado del arte.....	16
CAPÍTULO 2. DEL VIEJO AL NUEVO MUNDO: APUNTES PARA UNA HISTORIA DEL SALTERIO EN EUROPA Y LATINOAMÉRICA	19
2.1. El origen del salterio y su establecimiento en Europa	19
2.2. El salterio en Europa del siglo XVI al XIX	26
2.3. El salterio en Latinoamérica en la época virreinal.....	39
2.4. El salterio en México	48
CAPÍTULO 3. PERCEPCIÓN SOCIAL DEL SALTERIO EN LA CIUDAD DE MÉXICO EN EL SIGLO XIX A TRAVÉS DE SUS PUBLICACIONES PERIÓDICAS	58
3.1 Noticias religiosas.....	58
3.2 Descripciones poéticas sobre el sonido del salterio.....	61
3.3. Noticias varias relacionadas con el instrumento.....	65
3.3.1. Anuncios de venta.....	65
3.3.2. Clases fuera del Conservatorio	66
3.3.3. Construcción de instrumentos.....	68
3.3.4. Noticias varias.....	69
3.3.5. El salterio en obras de teatro.....	72
3. 4. Noticias sobre intérpretes de salterio en México	75
3.4.1. Ramón Rodríguez. El niño prodigio mexicano.....	75
3.4.2. Ismael Aburto. Salterista de la típica	79
3.5. Reseña o invitación de algún concierto o evento social	81

3.6. El salterio como parte de diversas agrupaciones musicales.....	82
3.6.1. Violín, flauta, salterio y bajo.....	83
3.6.2. Arpa, bandolones, salterio y guitarra	84
3.6.3. Guitarra y salterio	84
3.6.4. Salterio y bajo en la Mixteca	85
3.6.5. Estudiantina: con distintas dotaciones	86
3.6.6. Orquestas típicas	88
3.7. Repertorio	106
3.7.1. Repertorio de solista o dueto.....	106
3.7.2. Repertorio relacionado con las orquestas típicas	110
3.7.3. Estudiantinas y otras agrupaciones	116
CAPÍTULO 4. LA CÁTEDRA DE SALTERIO EN EL CONSERVATORIO NACIONAL DE	
MÚSICA DE MÉXICO.....	121
4.1. Posible motivación de la cátedra	122
4.2. Antecedentes de otras investigaciones sobre la cátedra de salterio	125
4.3. El CNM en el período de la creación de la cátedra.....	127
4.4. Desarrollo de la cátedra de salterio en el CNM	128
4.4.1. Notas en publicaciones periódicas relacionadas con la cátedra de salterio (1889-1894)	134
4.4.2. Notas en publicaciones periódicas relacionadas con la cátedra de salterio (1895-1899).....	141
4.5. Audiciones y repertorio de la cátedra de salterio	145
4.6. Desaparición de la cátedra	149
CONCLUSIONES	153
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	160
ÍNDICE DE TABLAS	183
ÍNDICE DE FIGURAS	184
APÉNDICE 1. DOCUMENTOS RELACIONADOS CON EL SALTERIO EN EL AHCNM ..	188
APÉNDICE 2. ESTADÍSTICA DESCRIPTIVA DE LA CÁTEDRA.....	196
APÉNDICE 3. APOLONIO ARIAS	218

APÉNDICE 4. PUBLICACIONES PERIÓDICAS CON INFORMACIÓN EXTRAMUSICAL	
SOBRE APOLONIO ARIAS	223
SIGLAS.....	226

INTRODUCCIÓN

Mientras viajaba Don Gabino Hernández, salterista de 82 años, en el Ferrocarril Interoceánico, otro pasajero se acerca y le pregunta ¿Qué instrumento es? ¿Es un arpa acostada? y entonces, Don Gabino le responde a aquel viajero curioso -No, es un salterio (Méndez Cano, 2014, p. 75).

En nuestros días, escuchar el sonido del salterio evoca un pasado lejano, aún sin saber fechas exactas, el sólo escucharlo, sea en una orquesta típica, en un dueto con guitarra o en una grabación en un disco de vinil, traslada a épocas pasadas, a un México del recuerdo. Su morfología se fue definiendo en Europa entre el Renacimiento y el Barroco tardío, adaptándose del salterio antiguo diatónico a un instrumento cromático, necesidad que la propia música de esos períodos iba exigiendo. En el siglo XVIII fue uno de los instrumentos de la aristocracia, existieron muchas referencias de compositores, constructores y ejecutantes en la prensa Española y su presencia en muchos países latinoamericanos se fue reafirmando en ese siglo y el posterior, asimilando también su uso en la Nueva España, ya en el México independiente en el siglo XIX, la apropiación que el instrumento logró tanto en el ámbito de la *orquesta típica* como en el ámbito de la música popular¹ tuvo su auge en la segunda mitad de ese siglo. Según el *Grove* (Dickson, 2010), la orquesta típica es un ensamble latinoamericano que integra instrumentos regionales o “típicos” con instrumentos europeos comunes, tocando música popular y folclórica. En países como Cuba, Argentina con las orquestas de tango y México hay orquestas con dotaciones diferentes de acuerdo con la tradición y las corrientes musicales de cada región.

Estas orquestas típicas latinoamericanas tenían repertorios de distintas épocas y culturas, desde minuetos, contradanzas a la francesa, española, cubana o inglesa, valeses, mazurcas, chotises, marchas hasta sonos, tanto españoles como propios de cada país. “Hacia fines del siglo XIX, el repertorio se amplió aún más con el agregado de las nuevas músicas que fueron surgiendo en las diferentes áreas culturales americanas, fue el caso del tango argentino, los muchos derivados del jazz estadounidense y el danzón cubano (1879)” (Báez Galván, 2018, p. 2).

¹ En el sentido de que la música popular es la compuesta sobre motivos folclóricos, pero de creador individual y “medianamente erudito” (Díaz-Santana Garza, 2009, p. 98).

De acuerdo con Pareyón² (2007, p. 783) el conjunto típico es una “agrupación de músicos que tocan piezas tradicionales mexicanas; suele variar en su dotación instrumental y en su número de elementos, pero desde fines del siglo XIX se admitieron en ella arpa, bandolones, bandurrias, guitarras, mandolinas, marimbas, salterios, vihuelas, violines y otros instrumentos que figuran en diversas costumbres musicales de México”. Esta limitante del repertorio a “piezas tradicionales mexicanas” es un error común que otros investigadores también cometen³, pero como bien apunta Medrano Ruiz: “[...] no corresponde a la realidad porque las fuentes hemerográficas evidencian que una de sus pretensiones en efecto fue mostrar lo nacional, sin embargo, incluyeron repertorio de autores europeos en aras de ser tan cosmopolitas como nacionalistas” (Medrano Ruiz, 2018, p. 8).

Para nuestro país, las orquestas típicas de los últimos años del siglo XIX, y posteriormente el mariachi, fueron las agrupaciones musicales que buscaron expresar una identidad de un país, o más bien lo que se quería reflejar de un país. La orquesta típica fue una de las muestras musicales que se decidió llevar a eventos internacionales para representar a México (Chicago⁴, Búfalo⁵, Nueva Orleans⁶), es decir, era lo que se quería mostrar como lo típico mexicano en exposiciones internacionales, así como más adelante el símbolo del “mariachi” se convirtió en lo representativo de la identidad hacia los ojos extranjeros, a través de las películas en lo que se conoce como la época de oro del cine mexicano (1933-1964). Sonia Medrano menciona que la *orquesta típica mexicana*:

[...] nace en una etapa de construcción de la nación, en la que el proceso civilizatorio de los mexicanos implicó la creación de una conciencia de pertenencia entre los habitantes de un territorio que a pesar de la gran diversidad y de las luchas intestinas, se había consolidado como una república por la unidad de varios estados con leyes que los amparaban en igualdad de condiciones, por el hecho de haber nacido en la tierra que compartían, así como los símbolos patrios, las historias y las costumbres (Medrano Ruiz, 2018, p. 2).

En este contexto, Medrano aplica tres conceptos a este proceso de construcción de lo nacional en las orquestas típicas: el término *habitus*⁷, proveniente de las teorías sociológicas; y los términos identidad y tradición. Norbert

² Si bien su diccionario está lleno de imprecisiones y frecuentemente es cuestionada la veracidad de las entradas de este documento, puede servir como referencia para trazar ciertos caminos en las investigaciones que sirvan para confirmar o refutar lo consignado en este diccionario.

³ Como Yolanda Moreno Rivas en Historia de la Música popular mexicana, quien sólo menciona vagamente el inicio de la orquesta en 1884 con el popurrí de *Aires nacionales Mexicanos* (2008, p. 13), o Pablo Dueñas Herrera y Jesús Flores y Escalante que en *Cirilo Marmolejo: historia del mariachi en la Ciudad de México*, mencionan que el repertorio era música mexicana y valsos. (1994, p. 133).

⁴ Feria Azteca en Chicago en 1887.

⁵ Exposición Internacional de Búfalo en 1900.

⁶ Exposición Industrial y Algodonera de Nueva Orleans en 1885 y Exposición Universal de Nueva Orleans en 1893.

⁷ De acuerdo con Bourdieu los *habitus* son sistemas, estructuras que están organizadas “con principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones” (Bourdieu, 2010, pp. 14-15) y Medrano lo utiliza para entender cómo las estructuras gubernamentales dieron las pautas generadoras de un *habitus* cultural (principio ordenador de las acciones) (Zalpa Ramírez, 211d.c., p. 197) donde hubo prácticas diferenciadas relacionadas con las funciones sociales de la música (Medrano Ruiz, 2018, p. 2).

Elias establece dos tipos de *habitus* en el hombre: el adquirido, entendido como el terreno del que brotan los rasgos personales donde un ser humano se diferencia de otros miembros de su sociedad; y el transformado, en el que ese *habitus* se modifica debido a la interacción con otros espacios, “como la escuela, los espacios de trabajo, la iglesia, el teatro entre otros” (Medrano Ruiz, 2018, p. 3).

De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) identidad es el conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás, mientras que la identidad nacional se puede definir como el sentimiento del individuo a pertenecer a una nación, a una comunidad en la que existen elementos que la cohesionan y la hacen única (lengua, religión, cultura, etnia) etc.; “siendo estos elementos objetivos sobre los cuales se asienta el sentimiento de pertenencia a una comunidad, una comunidad nacional” (Vicente Canela & Moreno Ramos, 2009, p. 21). En ese sentido ¿es el salterio parte de esa identidad nacional mexicana?

El otro de los términos, tradición⁸, es tratado por Hobsbawm, mencionando que siempre parece o reclama ser antigua, pero a menudo tienen un origen reciente o incluso, inventado. El término de “tradición inventada” incluye tanto las realmente inventadas (que una institución decidió construir y formar), como “aquéllas que emergen de un modo difícil de investigar durante un período breve y mensurable, quizás durante pocos años, y se establecen con gran rapidez” (Hobsbawm & Ranger, 2012, p. 7). El salterio igual que el bandolón y el bajo sexto⁹ se establecieron como una constante en la dotación instrumental de las orquestas típicas, formaron parte del *habitus* musical transformado. La orquesta típica se puede considerar como una “tradición inventada” por parte del estado, dicha invención fue contribuyendo, probablemente de manera no premeditada, a la construcción de una identidad nacional.

Este trabajo surge de una necesidad por conocer más a fondo la historia de este instrumento en el México decimonónico, instrumento tan poco estudiado en la historia musical mexicana, y mucho menos sus andares en ese periodo históricamente complejo: una nación en ciernes después de una lucha por la independencia, andares políticos que llevaron al establecimiento de un segundo imperio, hasta terminar el siglo con una dictadura. La investigación surge derivada del interés por encontrar las huellas de la actividad y presencia de este instrumento en el panorama musical del período decimonónico.

⁸ Transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., hecha de generación en generación (Real Academia Española, s. f.-b).

⁹ También llamado bajo de cuerda, o bajo doble (Díaz-Santana Garza, 2015, pp. 76-79).

Cuando empezaron mis primeras pesquisas, con el tema aún poco delimitado, lo único de lo que estaba seguro era que quería investigar sobre ese instrumento, me llamaba mucho la atención cómo un instrumento caía en “desuso”, todo parecía indicar que había tenido un auge importante en el siglo antepasado (tanto, que se afirmaba de la existencia de una cátedra en el Conservatorio) pero en realidad había pocos datos, o imprecisos.

Leí las revistas de inicios del XX *La Gaceta Musical* (Ponce, 1928), *Cultura Musical* (Ponce, 1936), *Nuestra Música* (Halffter, 1947) y *Música. Revista Mexicana* (Chávez, 1930), dirigidas por Ponce (las dos primeras), Halffter y Chávez; y otras tantas más, y nada, ni una sola referencia al instrumento, es decir, que para las revistas *académicas* de inicios del siglo XX era un instrumento *olvidado* o poco digno de mencionar. No estaba dentro del *canon*. La única referencia que encontré fue en una nota, respecto a una fiesta de arte en la Biblioteca Nacional, donde una orquesta típica interpretaba el vals *Amor* de Felipe Villanueva (1862-1893): “y no había un solo auditor que no se sintiera conmovido. Lo que el piano acaso no hubiera podido expresar, expresábanlo los psalterios, las dulzainas amorosas como mujeres enamoradas [...]” (Ponce & Campos, 1919, pp. 11-12).

Es por eso por lo que me llamó tanto la atención este tema, ¿cómo un instrumento teniendo ahora la fama de ser icónico en el porfiriato, tres décadas después del cambio de siglo, ya era apenas nombrado por las revistas de la época?

La distribución de contenido en esta tesis es la siguiente:

- El primer capítulo servirá para hacer una descripción y justificación del tema de estudio, antecedentes y enfoque teórico metodológico.
- El capítulo segundo planteará algunas consideraciones generales del instrumento, el origen etimológico y las categorías en que el término era usado en la literatura cristiana, pasando por las posibles variantes que pudo tener el instrumento en la Edad Media hasta entender cómo las referencias que se hacían de él tenían un significado espiritual, haciendo alusión a un instrumento simbólico que no necesariamente tenía relación directa con la realidad, tanto en su morfología como en su empleo. El instrumento irá teniendo una adaptación de su configuración como salterio diatónico (“salterio antiguo”) al cromático (“nuevo salterio”), exigencias que la propia música del renacimiento y barroco iban teniendo. Autores en Alemania, España, Francia e Italia van trazando la posible evolución del instrumento, sus técnicas de ejecución y su repertorio. El

salterio también se traslada a Latinoamérica dejando algunas evidencias de su existencia en países como Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Colombia, Cuba, Perú y por supuesto en México.

- En el capítulo tercero abordará exhaustivamente las noticias de prensa respecto al instrumento, dichas noticias las categoricé en los siguientes rubros: noticias religiosas, con alusiones al sonido del instrumento tocado por algún personaje bíblico; descripción de su sonido, dándole algún adjetivo calificativo particular; noticias relacionadas con intérpretes del instrumento, sobre algún ejecutante, un salterista sospechoso de algún asesinato, robo o venta del instrumento, muerte de algún ejecutante, un niño prodigio del instrumento, entre otras; reseña o invitación a conciertos o eventos sociales; anuncios sobre clases de salterio o partituras; el salterio como parte de diversas agrupaciones musicales; y repertorio: en las orquestas típicas, ensambles diversos o de solista, abordando también el origen de este tipo de agrupaciones, que como ya se mencionó contribuyeron a ese *habitus* musical transformado por una “tradición inventada” desde las mismas instituciones.
- En el cuarto y último capítulo tratará respecto a la cátedra de salterio en el Conservatorio Nacional de Música (CNM) que se implementó de 1889 a 1900, analizando tanto su desarrollo como las posibles motivaciones para su creación y los antecedentes dentro del CNM en ese periodo.
- El apartado de conclusiones permitirá describir las aportaciones principales de esta investigación, y se presentan en una última sección independiente.

Además, se añadirán cuatro apéndices. En el apéndice 1 se incorporarán evidencias del archivo histórico del Conservatorio Nacional de Música (AHCNM) relacionadas con las reformas que dieron pie a la cátedra de salterio. En el apéndice 2 se aportarán las gráficas de análisis del desarrollo de la cátedra de salterio en el CNM. El apéndice 3 tendrá documentos relacionados con la vida de Apolonio Arias. Por último, también respecto a Apolonio Arias, el apéndice 4 agrupará publicaciones periódicas con información extramusical. La investigación se cierra con la relación de fuentes consultadas.

Como colofón a esta introducción, manifiesto mi agradecimiento al Dr. José Luis Navarro Solís, quien ha fungido como mi tutor principal, y durante años ha estado al pendiente del desarrollo de este escrito, su visión crítica y analítica ha sido fundamental para darle sentido a esta investigación; de igual manera mi agradecimiento al Dr. Antonio Corona Alcalde y al Mtro. Gonzalo Camacho, quienes en el transcurso de los seminarios de maestría, transformaron mi concepción de la música y del acercamiento

minucioso que se debe tener al hacer un trabajo de investigación; al personal de la Biblioteca del CNM, quien en todo momento colaboró en mis pesquisas sobre la cátedra, en especial a la Dra. Epifanía Abascal Sherwell Sánchez quien participaba como jefa de la biblioteca en el tiempo en que realicé esa parte de la investigación en el Archivo Histórico, siempre con esmero, cuidado, dedicación y profesionalismo atendió todas mis peticiones.

Además al investigador y septimista Jorge Martín Valencia Rosas quien amablemente me ha facilitado imágenes de fotografías del instrumento y una partitura obtenida entre sus valiosísimas andanzas en busca de partituras y fotografías antiguas; a los maestros Emmanuel y José Arias, nietos de Apolonio Arias, por contestar amablemente las preguntas que hice vía telefónica en torno a su abuelo; a los salteristas que me han aportado ideas, entusiasmo y ganas de descubrir más sobre este maravilloso instrumento, en especial a Margie Espinales Correa y Atlas Zaldívar; al Posgrado en Música de la Facultad de Música de la UNAM y a mis lectores de tesis Mtra. Gabriela Villa Walls, Dra. Sonia Medrano, Mtro. Fernando Carrasco, Dr. Antonio Corona y Dr. José Luis Navarro, que me ayudaron con sus comentarios y sugerencias para este trabajo. Un agradecimiento eterno para mis maestros de guitarra: Luis Frayde, Heriberto Soberanes y Alfredo Roveló, quienes siempre me inculcaron el amor a la música, la lectura y a mi instrumento.

Por último, agradezco infinitamente a mis colegas, amigos y compañeros del posgrado, con quien compartí, hace años ya, muchos momentos de aprendizaje y risas, en especial a Fernando Carrasco, José Antonio Moreno, Filogonio García, Mónica Espíndola, Daniela Monje, Karla Figueroa y Damián Báez; a mis amigos Daniel Barreto, Yazmín Guzmán, Carmen García Mikel, Topacio Ortiz, José Manuel Polanco, Iván Garzón, Ernesto González, José Manuel Polanco, Alejandra Bárcenas, Diana Vite, Edgar Serralde, Abismael Reséndiz, Diego Sánchez, Susana Murias, Lluvia Ruelas, Gustavo Rivero Weber, Blanca Ontiveros y Alfonso Castro, mis hermanos Jair y Guillermo; a Beatriz y Juan Manuel, los abuelos maternos cariñosos de mi Luna, que son un ejemplo en el día a día; a mis padres María Teresa y Guillermo, junto con mi abuela Alicia, por su amor incondicional; y finalmente agradezco a mis grandes amores: Margie, Luna y Alejandro, mi familia, mi motor, mi inspiración.

CAPÍTULO I. ENFOQUE TEÓRICO METODOLÓGICO Y ESTADO DEL ARTE

En este capítulo se define el objeto de estudio, los objetivos, así como las ideas previas y preguntas que motivaron esta investigación, se explica el procedimiento metodológico empleado y se describe el estado de la cuestión. Además, se analiza brevemente el concepto de musicología, la llamada nueva musicología y la modificación del canon en la investigación musical en México en las últimas décadas.

1.1. Descripción y justificación del tema de estudio

Esta tesis ofrece un panorama histórico del salterio desde sus orígenes, su desarrollo en Europa de los siglos XVI al XIX y su llegada al continente americano, teniendo un especial énfasis en su despliegue en la Ciudad de México durante el siglo XIX, incluyendo el importante papel social que tenía y cómo éste llevó a que se contara con una cátedra para su enseñanza en el Conservatorio Nacional de Música de México.

Con respecto al marco contextual, el análisis se centrará en la Ciudad de México, sin dejar de lado otros estados donde también se tienen algunas referencias del instrumento en la época, como Hidalgo, Tlaxcala, Zacatecas o Puebla. El marco temporal se desarrolla en el siglo XIX, se justifica porque es ahí, en especial en el último cuarto del siglo, donde el salterio forma parte fundamental de la génesis de las *orquestas típicas*, agrupación musical que identitaria y culturalmente categoriza al salterio como instrumento tradicional *mexicano*.

Esta tesis, es una investigación documental, en el capítulo de historia del salterio, la pesquisa se hará en las publicaciones periódicas en el siglo XX y la investigación de la cátedra de salterio principalmente en el fondo reservado del CNM. Además se realizará un análisis descriptivo y comparativo de las fuentes seleccionadas, cuya naturaleza es de índole bibliográfica, iconográfica y musicográfica. Con dicho tratamiento, se da respuesta a las preguntas de investigación presentadas más adelante. Entonces, se puede considerar una investigación monográfica de tipo exploratoria¹⁰ y

¹⁰ En el sentido de “brindar una aproximación de la realidad, partiendo de la base que el tema en estudio ha sido poco tratado [...]” (Bavaresco de Prieto, 2013, p. 27).

descriptiva¹¹ al analizar tanto las publicaciones periódicas de la época como documentos obtenidos en el Fondo Reservado de la Biblioteca del CNM.

Además, este trabajo contempla las siguientes acciones operativas:

- Trazar una breve historia del salterio, considerando su evolución desde ser un instrumento diatónico con un registro pequeño, hasta ser un instrumento cromático.
- Señalar las referencias que se tienen de él en Latinoamérica en el período colonial y en los periodos de independencia.
- Identificar las noticias de prensa respecto al instrumento, para categorizarlas de acuerdo con el tipo de información que ofrecen.
- Analizar los datos que la revisión del Acervo Histórico del Conservatorio Nacional de Música (AHCNM) proporcione respecto al desarrollo de la cátedra de salterio que se implementó de 1889 a 1900.

Al inicio de la investigación se partió de los siguientes presupuestos:

- a) No hay información confiable sobre el salterio en México, la que existe debe ser verificada y decantada a fin de que sirva como fundamento para este u otros estudios.
- b) El instrumento llegó a la Nueva España con los primeros conquistadores y tuvo su auge a finales del siglo XIX.
- c) Es posible que las publicaciones de la prensa contengan menciones al salterio, pues reflejan a la actividad musical en la Ciudad de México, sobre todo de exposiciones públicas como conciertos solista y en conjuntos de cámara, como parte de interludios incidentales en obras de teatro o recitales de sociedades artísticas, etcétera. Por lo tanto, la prensa puede considerarse como un elemento esencial para la investigación musical de dicho periodo.
- d) Si existió una cátedra de salterio en el CNM debió estar derivada de una necesidad social y de un uso constante de este instrumento, considerando que otros instrumentos que tenían gran popularidad en México a finales del siglo XIX no tuvieron una cátedra en el conservatorio sino

¹¹ Pues trata de describir y analizar “características homogéneas de los fenómenos estudiados [...]” (Bavaresco de Prieto, 2013, p. 28).

hasta décadas más adelante, como es el caso de la guitarra que aparece hasta el plan de estudios de 1936 (Zanolli Fabila, 1996, p. 377).

1.2. Acerca de la Musicología

El término musicología, suele verse desde distintos enfoques, muchas veces se asocia con la historia de la música, y aunque están relacionados, el enfoque de la musicología es mucho más amplio y puede estar en colaboración con muchas disciplinas.

En 1885, Guido Adler ¹² definió el campo, la metodología y los objetivos de la musicología (*Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*), utilizando la palabra alemana: “*Musikwissenschaft*” ¹³ (Duckles *et al.*, 2014). Suele dividirse en tres grandes áreas, la histórica, la musicología sistemática y la comparada ¹⁴.

Donald J. Grout en su artículo “*Current historiography and Music History*” considera que la primera tarea del historiador musical es establecer, examinando e interpretando la evidencia, los eventos que propone explicar. Esta necesidad de explicar “surge del deseo de facilitar la tensión mental causada por la confusión” ¹⁵ (Grout, 2015, p. 31).

A partir de 1980 existen posturas que acercan mucho el estudio musicológico con la etnomusicología, la música como una práctica social incluye el estudio de la interacción humana con la propia música, su contexto cultural y diversidad estilística, es decir un acercamiento antropológico y sociológico.

¹² Guido Adler (1855-1941) musicólogo austriaco, considerado fundador de la musicología.

¹³ Término usado por primera vez en 1827 en un trabajo realizado por Johann Bernhard Logier.

¹⁴ División establecida por el mismo Adler, la sistemática comprende áreas como la acústica, la fisiología (en su aspecto musical), la organología, entre otras. La histórica concentra su atención en “los repertorios, los procesos musicales, los compositores e intérpretes del pasado, así como la influencia que ha ejercido su legado en el presente al recurrir a la búsqueda, el estudio, la datación, la autenticación de manuscritos y ediciones antiguas, y en la preparación de transcripciones, ediciones y estudios a partir de dichas fuentes” (Caro Cocotle, 2008, p. 21) y la comparada es la que estudia la música folclórica y los sistemas musicales no europeos, que posteriormente derivará en la etnomusicología.

¹⁵ Grout emplea la palabra *puzzlement*, que de inmediato crea la imagen de cómo la información aislada es una especie de “rompecabezas” que uno tiene que aprender a organizar (por colores, las orillas, las formas) tal y como uno haría con la evidencia que se va obteniendo sobre el tema de investigación. La frase respecto a la necesidad de explicar “surge del deseo de facilitar la tensión mental causada por la confusión” entendida desde el rompecabezas se refiere que al tener todas la evidencia por separado, es como si se empezara el rompecabezas con la tensión mental del caos, de la confusión, habrá que agrupar las orillas, los colores similares para facilitar o liberar esa tensión mental y encontrarle sentido a las evidencias.

Una definición sencilla que propone el Diccionario *Grove Music Online*, Musicología es “el estudio académico de la música”. La *American Musicological Society* (AMS), en 1955 la definió como “un campo del conocimiento que tiene como objeto de investigación el arte de la música, como un fenómeno físico, psicológico, estético y cultural” (Duckles *et al.*, 2014).

En la acepción de “musicología” en el *Diccionario Enciclopédico de la Música* («Musicología», 2008, p. 1027) su formalización como disciplina se remonta a la fundación del instituto holandés *Dutch Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* (1868) y la *English Musical Association* (1874). Pero, de manera general, se considera que la musicología moderna comenzó a mediados del siglo XIX derivada de la edición *Bach-Gesellschaft* (1851) con la obra de J.S. Bach y la revista musicológica *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (1885-94) dirigida por Friedrich Chrysander¹⁶, Philip Spitta¹⁷ y el propio Addler.

1.3. La nueva musicología y el canon musicológico

Aunque tradicionalmente la musicología ha girado en torno a los grandes periodos, compositores y obras maestras, a partir 1960 la musicología empezó a tener cambios de concepción dando pie a la llamada “nueva musicología”; Carl Dahlhaus propuso que la musicología no debía sólo ser historia estilística, sino “una historia cuyo objeto de estudio sea el arte y no sólo las contingencias biográficas o sociales”, sino también historia que incluya lo estructural, la recepción y la cultura alrededor de la música (Duckles *et al.*, 2014).

Entre esas tendencias innovadoras iniciadas en Estados Unidos, Joseph Kerman (1985, p. 31-59) en su obra *Contemplating Music: Challenges to Musicology* cuestiona el enfoque positivista y propone la necesidad de considerar la crítica musical¹⁸ dentro de los estudios musicológicos. En su artículo *Few*

¹⁶ Karl Franz Friedrich Chrysander (1826-1901) fue historiador, crítico y editor de música alemán. Uno de los pioneros de la musicología, reconocido por sus ediciones de las obras de Haendel.

¹⁷ Julius August Philipp Spitta (1841-1894) musicólogo e historiador de la música alemán, conocido sobre todo por ser uno de los biógrafos de J. S. Bach.

¹⁸ *Criticism* es el vocablo inglés que emplea, se podría traducir como criticismo o crítica musical.

canonic variations (1983, pp. 122-125) llamaba a un “estudio de la música como experiencia estética”, introduciendo la teoría literaria y cultural y a los estudios de género. Además muestra ejemplos en donde los musicólogos se han ampliado más allá de las fuentes abarcando todo el contexto que rodeó un fenómeno musical, su creación, recepción, ejecución e inserción en la sociedad de su tiempo.

Dentro de las formas de acercamiento musicológico, el análisis de las publicaciones periódicas es una fuente válida para la investigación musicológica. Sin duda, como dice Alfonso Braojos: la prensa es una “palpitante fuente histórica”, que transmite los acontecimientos y opiniones de una manera rápida y dinámica (1991, p. 24). Es un material de primera mano, en extremo útil para conocer la vida musical de acuerdo con lo que está legitimado en una sociedad y cultura, “pues en ella se registran hechos, ideas y valoraciones que proporcionan una identidad a una comunidad” (Vargas Liñán, 2012, p. 11). Además, la prensa permite conocer otras perspectivas de la realidad musical, tanto aspectos fundamentales, como repertorio y músicos, como los relacionados con el hecho musical, el gusto, la actividad editorial, venta de instrumentos, anuncios de clases impartidas por músicos de la época, eventos sociales donde se interpretaba música, hasta situaciones que rodean a una institución de educación, como fue el caso del CNM, institución de la cual se reseñaron algunos de sus eventos en prensa, desde contrataciones hasta juicios acerca de los recitales de cierre de año escolar.

En el caso de la investigación del salterio, encontrar las referencias donde se mencionaba este instrumento ha servido para trazar un camino posible para una historia casi perdida, considerando que había muy pocas fuentes que hablaran directamente sobre él. La lectura de estas publicaciones ha permitido la reconstrucción de la atmósfera en que este instrumento era ejecutado en el siglo XIX, cómo era considerado, su aparición en poesía, adjetivos calificativos de su sonido, intérpretes, hasta datos curiosos que ya se mencionaron en la introducción, siendo sólo unos cuantos ejemplos del aporte que estas publicaciones pueden dar al estudio de este instrumento¹⁹. Por otro lado, también conlleva una serie de dificultades, pues no siempre están completas las colecciones de los periódicos, o en las bases de datos en línea hay fechas faltantes en su inventario, además que toma mucho tiempo la localización de

¹⁹ La historia también ha hecho uso de recursos antes nunca usados, como las actas inquisitoriales, donde ciertos documentos oficiales se releen con otra perspectiva, Peter Burke menciona que: “Los historiadores de la cultura popular, por ejemplo, han hecho gran uso de los registros judiciales, en especial de los interrogatorios de sospechosos. Dos famosos estudios de historia desde abajo en actas inquisitoriales: el *Montaillou* de Le Roy Ladurie (1975), [...] y *El queso y los gusanos*, de Ginzburg (1986)” [cursivas del autor de esta tesis] (Burke, 2009, p. 27).

la referencia y el acopio de los datos. También, igual que en España, a decir de María Belén Vargas, la prensa decimonónica “mezcla constantemente información y opinión, imponen la necesidad de saber interpretar correctamente el lenguaje periodístico de la época, además de contrastar la información entre diversos medios – de distinto carácter, tendencia ideológica y ámbito– , y cotejar éstos contra otras fuentes no hemerográficas” (Vargas Liñán, 2012, p. 12). Igualmente, la prensa puede tener inconveniente como fuente, por ejemplo, una posible falta de perspectiva temporal, dando un juicio precipitado o en ocasiones inexacto, derivado de una opinión no siempre reflexiva sobre lo que acaba de suceder, así como una visión parcial de los sucesos (Vargas Liñán, 2012, p. 14).

Si bien, el enfoque para investigar cualquier instrumento musical puede ser tanto desde una perspectiva musicológica como desde una etnomusicológica (o ambas). El salterio en México, parecería fuera del canon musicológico, por no ser actualmente un instrumento “académico”. No ha sido considerado frecuentemente para una investigación musicológica formal, tal vez porque al considerarse un instrumento no académico se piense que debería ser abordado desde el campo de investigación etnomusicológica. Por ello es oportuno explicar qué es el canon y cuáles son las perspectivas que se tienen de él en Latinoamérica.

La palabra “canon” viene del griego *kanon* que significa vara o regla y de *kanna* que es caña o carrizo, originalmente era una vara de medición, es decir una medida estándar que se usaba con una caña que permitía su reproducción²⁰, en este sentido un ideal de medida que servía para su uso común (Bohlman & Bergeron, 1992, p. 2). El concepto de “canon” desde su más simple acepción de acuerdo con el DRAE, refiere: “regla o precepto”. Si tratamos de adecuar algunos otros de sus significados que puedan aplicarse a la música (además de la forma de composición de ese nombre) serían: “En arte, regla de proporciones de la figura humana, conforme al tipo ideal aceptado por los escultores egipcios y griegos”; “Catálogo de autores u obras de un género de la literatura o el pensamiento tenidos por modélicos”; o extrapolando de la religión: “Decisión o regla establecida en algún concilio de la Iglesia católica sobre el dogma o la disciplina” (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2020). En todos los casos se habla de algo que se acuerda como lo modélico, pensando en un ideal, para aplicarse al arte o la

²⁰ Esto hace recordar la expresión: “con la vara que midas serás medido”, frase ampliamente conocida que se remonta justamente a los evangelios canónicos (los aceptados por la Iglesia), atribuida a Jesús en el evangelio de San Lucas, capítulo 6, versículos del 36-38 («Con la vara que midas serás medido», s.f.).

religión. Es decir, tiene que haber un conjunto de personas que decidan los criterios sobre qué es lo adecuado para entrar en ese canon. De acuerdo con López Cano, comúnmente el canon musical “lo conforman compositores, intérpretes, piezas o géneros consagrados, celebrados por su alto valor estético y que sirven de vara de medida de la calidad musical” (López Cano, 2011, p. 217).

En la música como en otras artes, el canon establece autoridad, y es establecido además por alguien que es una autoridad o se asume como tal, y la autoridad es “entendiblemente atractiva para aquellos que van a disciplinar la música” (Bohlman & Bergeron, 1992, p. 201). De la misma forma, tanto el canon como el acto de canonizar son parte de un juicio de valor que fue empleado en un inicio en la música de arte europea, en una tripartición que involucra al creador, su obra y el impacto de la música en un receptor o público como resultado del proceso social de comunicación.

Carl Dahlhaus explica que los primeros historiadores hacían sus investigaciones para abonar en la decisión de qué es lo que debía “pertenecer a la historia”, que debía estar enfocada en los “grandes hombres”. Pero en la historia de la música²¹ se propuso un cambio de perspectiva, no solamente alrededor de las “grandes obras” o compositores, sino considerando que aquellas obras de “música trivial”²² puedan entenderse como un elemento participante en una realidad social, dentro de un proceso histórico con una función definida (Dahlhaus *et al.*, 1983, pp. 8-9). De la misma manera en que Dahlhaus, Kerman y Treitler cuestionaron el tipo de investigación musicológica que se hacía hasta el momento proponiendo el estudio crítico históricamente informado, el canon empezaba a ser cuestionado y las nuevas tendencias musicológicas comenzaron a valerse de otras disciplinas para su análisis crítico.

Este canon tradicionalmente se ha conformado con los años debido a las demandas que las investigaciones van teniendo, por ello se habla de *múltiples cánones* y cómo cada uno puede tener paradigmas²³ diferentes, obteniendo otros enfoques sobre un mismo fenómeno musical (Kerman, 1983, pp. 107-125). Entre estas orientaciones, lejos de juzgar el dato o la obra desde el punto de vista del

²¹ En el sentido usado en la expresión “historia de la música” para referirse exclusivamente a la historia de la música europea y su evolución en el mundo occidental.

²² En el sentido de no ser obra artística digna de sobrevivir al análisis estético o compositivo que argumente la calidad de la obra, para que pueda considerarse entre las “grandes”.

²³ Entendido “paradigma” como un “logro científico fundamental que incluye teoría y una aplicación ejemplar [y que además su durabilidad es transitoria pasando] [...] de un paradigma a otro” (Kuhn, 1980, pp. 89-90).

historiador, considero importante tratar de situarse en la época y en el medio en que surgió, como propone Hurtado en sus *Apuntes sobre historiografía musical* (Hurtado, 1951, p. 25).

Idealmente, en esta conformación del canon o de los *múltiples cánones*, la originalidad, la relevancia científica hecha con rigor metodológico son aspectos que inciden para entrar dentro del campo, ya que eso proporciona a los investigadores posibilidades de publicación en editoriales prestigiosas, cargos en las universidades y financiamiento (Corrado, 2004, p. 7).

Castillo García (2013, pp. 48-49) propone un nivel distinto en la investigación musical, donde se consideren como elementos distintos a los sujetos y a los objetos, es decir, compositores y obras, respectivamente, observando otros saberes de la misma manera históricos: interpretación musical, circulación de las obras, instrumentos musicales o las formas de notación musical. Ahí es donde resulta pertinente hacer un estudio sobre un instrumento como el salterio, que no está en la categorización de los instrumentos de la gran música de concierto, como podría ser el piano, el canto o el violín; tampoco está en la dotación instrumental conocida de la música de salón decimonónica, en ese sentido ¿cómo es que un instrumento catalogado como “mexicano” no tiene una investigación profunda de su historia desde la perspectiva musicológica?

Respecto al canon musical en México, Ricardo Miranda apunta:

[...] la construcción del canon ha sido concebida y analizada como una tarea central de la musicología. No se trata, desde luego de producir una simple lista de nombres ilustres, sino de forjar un razonamiento crítico que señale los méritos y los valores de las distintas obras del repertorio clásico. [...] el canon define las obras intelectualmente y desde una perspectiva crítica (Miranda, 2004, p. 96).

Además asegura el mismo autor que la ausencia del canon es debido a la falta de claridad metodológica que hay en la investigación musical en nuestro país, diferenciando entre musicología e investigación musical, aunque toda labor de estudio o rescate de música mexicana puede ser investigación musical, no toda es musicológica, pues no todas señalan los méritos musicales del objeto de investigación (Miranda, 2004, p. 98). Aunque la investigación musicológica en México está en ese proceso de establecer los cánones, de definir los tópicos en donde se deben unir los esfuerzos, presupuestos y becas de investigación, tener una mirada hacia los instrumentos típicos desde la

investigación documental es trascendente para entender nuestra historia musical y con ello contribuir a la conformación del canon mexicano²⁴.

Juan Pablo González argumenta que para la musicología en Latinoamérica, la tendencia nacionalista se ha revertido, en cierta medida por los estudios de música colonial, por tener repertorio que comparte rasgos comunes con la música del colonizador, donde un mismo fenómeno musical podía afectar a varias zonas geográficas de los territorios colonizados (González, 2009, p. 45) Por ello analizar el contexto de la música de salterio en España y cómo se reflejó en las colonias será un punto para comenzar esta investigación.

Sobre la pertinencia de conocer esta mínima parte de la historia del CNM como institución, es importante considerar que para la historia de la música, los actores del proceso histórico-social, no son sólo los músicos y/o compositores, sino también “las instituciones a las que pertenecieron o representaron, y los saberes -el capital científico en juego- son los planteamientos elaborados en sus historias de la música” (Hurtado, 1951, p. 25).

1.4. Procedimiento metodológico

Aquí se detalla la metodología empleada en el presente trabajo, que consiste en una investigación monográfico-descriptiva de tipo documental, cuyas fuentes de primera y segunda mano, fueron recuperadas como se explica a continuación:

- 1) *Revisión bibliográfica inicial.* En una primera fase, se recopiló todo el material bibliográfico posible. Las fuentes que trataban del salterio en México directamente eran escasas y con poca información, aunque con estos datos se trazó una guía de búsqueda. La parte histórica del origen y evolución del instrumento también llevó una indagación exhaustiva de fuentes, hasta llegar al salterio en México y Latinoamérica.

²⁴ Un esfuerzo digno de reconocer es el Festival de salterio e instrumentos típicos que en el año 2020 llegó a su cuarta edición, y que gracias a la iniciativa y entusiasmo de Atlas Zaldivar (salterista de la Orquesta Típica de la Ciudad de México), ha dado buenos frutos, combinando la parte de ejecución musical con charlas, conferencias, o conferencias-concierto (Báez de la Mora, 2018) (Báez de la Mora, 2016). He tenido el gusto de participar en cada edición combinando la ejecución musical como parte del Duetto “Pulque para dos” junto con la salterista Margie Espinales Correa y algunas conferencias en torno a mis investigaciones en los últimos años, como la realizada en julio de 2019 para la Fonoteca del INAH en el Museo de Culturas del Mundo (Báez de la Mora, 2019). Sobre una de esas conferencias (Báez de la Mora, 2017) la Dra. Medrano amablemente ha utilizado una parte de la información sobre el desarrollo de la cátedra de salterio en su tesis doctoral (Medrano Ruiz, 2018).

- 2) *Trabajo de campo en el fondo reservado del Conservatorio Nacional de Música*. Para hacer la pesquisa respecto a la cátedra de salterio que abarcó once años, entre 1889 y 1900.
- 3) *Investigación hemerográfica*. En la Hemeroteca Nacional, la Hemeroteca Nacional Digital de México, la Biblioteca Nacional Digital de España, la Biblioteca Nacional de México, la Biblioteca Digital de la UNAM (BIDI UNAM) y las bases de datos en línea: *Paper of record*, *Latin American Newspaper* y *The World Newspaper Archive*, cabe señalar que esta revisión hemerográfica fue la que más datos ofreció, aunque, en muchos casos, no fue posible identificar al autor.
- 4) *Entrevistas*. Se entrevistó a Emmanuel y José Arias, nietos de Apolonio Arias quien fuera uno de los maestros de salterio en el CNM.

El aparato crítico de esta investigación está sustentado en citas textuales, conservando la sintaxis, ortografía y redacción original, empleando el protocolo conocido como APA²⁵. Sin embargo, he empleado el uso del adverbio latino *sic* en las ocasiones en que lo consideré necesario, cuando por el contexto pudiera generar confusión al lector. Además, usé la convención de escribir corchetes al incluir aportaciones o comentarios propios dentro de la cita. Todas las traducciones presentadas son propias.

1.5. Estado del arte

El término “salterio” del *Diccionario Enciclopédico de México* (Pareyón, 2007, p. 938) da algunos esbozos respecto al instrumento en México. Después de definirlo como instrumento cordófono punteado, hace mención del gran arraigo del instrumento en el sur de México (en particular Oaxaca y Chiapas); su procedencia la establece de los antiguos modelos europeos de la Edad Media y que su uso en esa región es desde la época virreinal. Sobre su forma de ejecución describe que puede tocarse con plectro o con las “uñas de las manos”, a diferencia del dulcemel que se tañe con macillos especiales. También habla respecto al salterio en el siglo XIX, época en que se extendió su práctica al centro y norte

²⁵ El modelo o formato APA es el estándar elaborado en 1840 por la Asociación Americana de Psicología (APA, por sus siglas en inglés) para la elaboración y presentación de trabajos escritos de ciencias de la conducta o de ciencias sociales. Dicha norma se encuentra plasmada en el Manual de publicaciones de la APA. La versión más reciente es la séptima edición en inglés (2020), aunque en la presente tesis se plasma una versión adaptada que cumple con las finalidades propias de la misma.

del país donde se incorporó a conjuntos tradicionales. Respecto a los ejecutantes y las orquestas típicas Pareyón dice:

Poco después surgieron algunos virtuosos que tenían educación musical formal, como en los casos de Guillermo y Elisa Moye, y María Guadalupe Gavilán, que en Chihuahua y Guadalajara, respectivamente, aparecieron como solistas con orquestas sinfónicas, ejecutando arreglos hechos ex profeso para el salterio. En 1884, fundada la primera orquesta típica [...] por iniciativa del salterista Encarnación García, se sentó el precedente para que otras agrupaciones similares –multiplicadas en los últimos años del porfiriato– lo consagraran como instrumento representativo. En 1895 Apolonio Arias Ramos fundó la cátedra de salterio en el CNM de México, la cual fue sumamente concurrida. Tanto la técnica del instrumento, como su fabricación en serie, ideadas en México, hicieron del salterio una figura típica de la música mexicana en el exterior, exhibida en todo el continente americano, y en España, a través de las orquestas de Carlos Curti, Antonio Cuyás, Apolonio Arias, Julián Barrón, Lerdo de Tejada, Esparza Oteo y Juan N. Torreblanca. Después de la Revolución (1910-1917), algunos estados del país institucionalizaron su estudio como instrumento musical obligatorio de las escuelas primarias, sin embargo, el salterio cayó en desuso gradualmente, por razones que no han sido aclaradas del todo. (Pareyón, 2007, p. 938)

De esta manera, se trazaron algunas posibles rutas de investigación: ejecutantes, orquesta típica, cátedra de salterio en el CNM, uso en la educación primaria en los estados, desuso, todos estos caminos podrían servir para corroborar la información que se tenía sobre el salterio en México.

Pero ¿cuál sería la percepción que se tenía del salterio en aquella época? Había una fuerte presencia del salterio en la Ciudad de México, y ¿ese auge del instrumento lo llevó a ser enseñado en el conservatorio? ¿Es posible que las fuentes de la época den respuestas sobre las posibles causas del inicio, desarrollo y desaparición de la cátedra?

Respecto a la prensa musical, hay muchos trabajos en España en que su marco temporal es el siglo XIX, como la tesis de *La música en la prensa española (1833-1874): Fuentes y metodología. Estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*. (Vargas Liñán, 2012), la ponencia *Prensa y "opinión pública" política en la Andalucía contemporánea: breve estado de la cuestión* (Braojos Garrido, 1991), el artículo *Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índices informáticos de la prensa musical española* (Sobrino, 1993) o la tesis doctoral de *Soriano Fuertes y la prensa musical española del siglo XIX* (Lacárcel Fernández, 2016), entre otras.

En otros países latinoamericanos también se ha considerado esta metodología para relacionarlo con la música: *La música en las publicaciones periódicas venezolanas del siglo XIX* de Mariantonia

Palacios (2011)²⁶; *Música de salón en publicaciones periódicas. La Habana, 1829-1867*, con artículos de varias de las destacadas investigadoras cubanas; el artículo *Impression of Music: Periodical Press and Documentation in Brazil* de Irati Antonio (1992); entre otras publicaciones.

En el caso de México y la prensa musical en la misma época, hay algunas tesis que hablan al respecto, como *Una cultura en movimiento: la prensa musical de la ciudad de México (1866-1910)* (Gamboa, 2009), o las tesis de maestría y doctorado *La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1826-1860* (Aguilar Ruz, 2011) y de *1860-1877*, (Aguilar Ruz, 2018) respectivamente. También Caro Cocotle hace un amplio análisis de género en *La música publicada en las revistas femeninas del siglo XIX en la Ciudad de México: un análisis musicológico e histórico en la construcción social de género* (Caro Cocotle, 2008), lo mismo que la tesis de doctorado *Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)* (Bitrán, 2012).

Cabe señalar, que en ninguna de estas investigaciones sobre la música en México se menciona al salterio, o se menciona alguna partitura hecha originalmente para salterio, solamente Bitrán lo circunscribe entre las dotaciones instrumentales que se usaban en el *jarabe* (2012, p. 92) y Aguilar Ruz lo incluye en una lista de instrumentos entre los diletantes, en el desarrollo del *amauterismo*: “[i]nstrumentos como la guitarra, el arpa o el salterio podían adaptarse a prácticamente todos los espacios, por lo que también tenían mucho éxito entre los amantes de la música” (Aguilar Ruz, 2011, p. 34). Como se verá en el capítulo 4, referente a la cátedra en el CNM, las clases se dieron en su mayoría para estudiantes femeninas, por lo que es interesante notar que en ninguna de las publicaciones dedicadas al “bello sexo” se localizó una partitura de salterio, ni siquiera alguna indicación en donde se señalara que las obras de guitarra o violín pudieran ejecutarse también en el salterio, como pasó de manera frecuente en la prensa española en el mismo siglo.

²⁶ Palacios, M. (2011). La música en las publicaciones periódicas venezolanas del siglo XIX. Boletín música. Revista de música Latinoamericana y Caribeña; Lapique, Z., Escudero Suástegui, M., Fallarero, C., & Marrero, I. (2017). Música de salón en publicaciones periódicas. La Habana, 1829-1867. Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC). Oficina del Historiador de la Ciudad de la Habana y Universidad de Valladolid; y *Impression of Music: Periodical Press and Documentation in Brazil*. *Fontes Artis Musicae*, 39(3/4), 235-245.

CAPÍTULO 2. DEL VIEJO AL NUEVO MUNDO: APUNTES PARA UNA HISTORIA DEL SALTERIO EN EUROPA Y LATINOAMÉRICA

En este capítulo se trazará la historia del salterio, desde su origen etimológico, pasando por las posibles variantes que pudo tener el instrumento desde la Edad Media, tanto en su morfología (salterio diatónico y cromático) como en su empleo. El camino irá desde su establecimiento en el viejo mundo, hasta los rastros de su llegada al nuevo mundo.

2.1. El origen del salterio y su establecimiento en Europa

El término latín *psalterium* (Gk, *psaltērion*) fue utilizado para una variedad de instrumentos de cuerda desde la antigüedad hasta el Medioevo. James W. McKinnon propone que la historia del término cabe dentro de tres categorías: a) su uso original, en la forma griega, como un término para referirse al arpa; b) para aludir al Libro de Salmos, usado principalmente en la literatura eclesiástica; y c) su eventual aplicación a las cítaras con caja de resonancia, como el salterio y el dulcimer (McKinnon *et al.*, 2001, p. 1).

La palabra se derivó del griego *psallein* (pulsar con los dedos); relacionada con *psaltria* que hacía referencia a las ejecutantes femeninas de la cítara o la lira, pero la expresión *psaltērion*²⁷ se utilizaba para denominar a un tipo de arpa no tan usada como dichos instrumentos (McKinnon *et al.*, 2001, p.1).

El vocablo entró en la literatura cristiana desde el siglo III D. C., con la primera traducción del hebreo y arameo al griego, de libros del Antiguo Testamento²⁸, denominada la *Septuaginta*²⁹. En la mayoría de los casos de esta traducción se presentan instrumentos relacionados con el salterio, como el

²⁷ De acuerdo con Phillips Barry del Instituto Hegeler (Barry, 1910: 411-412), tanto el término griego como el latín, migraron a otros idiomas: a) Del griego *psaltērion*: arameo, *psanterin*; sirio, *santir*; árabe, *santir*, *santur*; armenio, *santur*; turco, *santur*; albanio, *samtur*; y búlgaro, *santyrá*; y b) Del latín *psalterium*: italiano, *salterio*; español, *salterio*; catalán, *salteri*; portugués, *salterio*; provenzal, *psalteri*, *psautier*, *salteri*, *sauteri*, *sautiri*; francés antiguo, *psaltere*, *saltere*, *sautere*, *sauerie*; inglés antiguo, *sawtrie*; y el inglés, *psaltery*.

²⁸ En una primera fase fueron sólo los libros del Pentateuco (Génesis, Éxodo, Levítico, Números y Deuteronomio) y posteriormente todo el Antiguo Testamento.

²⁹ De acuerdo con una introducción que se hace a dicha Biblia en la editorial Sígueme: “La Biblia griega o Septuaginta (LXX) es una colección de escritos, la mayoría de ellos traducidos del hebreo y algunos compuestos originalmente en griego, que engloba obras de distintos géneros literarios y cuya traducción o composición se produjo a lo largo de cuatro siglos, desde el III, a.c. hasta el I d.c. Originariamente el nombre [...] indicaba el número de setenta / setenta y dos eruditos que, según la legendaria *Carta de Aristeas* tradujeron la Torá judía en tiempos del rey Ptolomeo II Filadelfo (285-246 a.c.) en la ciudad de Alejandría (*La Biblia Griega Septuaginta. I. El Pentateuco*, 2008, p. 10).

*nebel*³⁰, la *nabla*³¹ o incluso, mencionado en los salmos, el *psaltērion*. El libro que hoy se conoce como libro de salmos, es en realidad un conjunto de cinco libros de himnos y oraciones atribuidos a diferentes autores. Algunos de estos himnos tenían superinscripciones³², entre ellas era frecuente el empleo el término hebreo *Mizmor*³³, traducido como *psalmos*, para especificar que eran himnos cantados con arpa.

Según McKinnon (2001, p. 1), “esto llevó a los judíos hablantes de griego a adoptar para el libro entero³⁴ el nombre *biblos psalmōn* (“libro de salmos”), y eventualmente simplemente *psaltērion* (psalterio)”. Por ello es muy usual el empleo de este vocablo en la literatura del cristianismo, en algunas ocasiones estableciendo la diferencia de la palabra con mayúscula para el libro y con minúscula para el instrumento, muchas veces es difícil reconocer si se trata de una exégesis alegórica o de una referencia estrictamente organológica.

De acuerdo con el *Diccionario Enciclopédico de la Música*:

En el año 711, la península [ibérica] fue víctima de una nueva invasión, esta vez por los musulmanes del norte de África. Los moros imprimieron un orientalismo exótico a la cultura española que ejerció una profunda influencia incluso después de su expulsión definitiva en el siglo XV. La corte árabe de Sevilla era afamada no sólo por su esplendor sino también por la excelencia de su música y su gran variedad de instrumentos musicales (tamboriles, tambores, atabales, castañuelas, salterios, flautas, laudes, rabeles, trompetas) (Latham, 2008a, p. 537).

A las cítaras que llegaron a Occidente a través de la España morisca y Bizancio, también se les aplicó en muchas fuentes el nombre de *psalterium*, la razón de ello pudo haber sido el parecido general de las ilustraciones bidimensionales (tanto en sus formas triangulares³⁵ como rectangulares³⁶) en los

³⁰ Antiguo instrumento judío, posiblemente un tipo de lira (Nebel. *Grove Music Online*, 2001).

³¹ Nabla. Instrumento hebreo, citado en la Biblia, especie de arpa de origen asirio, con cuerdas sujetas en la parte horizontal inferior y caja de resonancia en forma vertical casi oblicua, ensanchada por arriba. En los ss. X-XI tal término designaba la cítara o salterio triangular (Gutiérrez, 1985, p. 377).

³² Las superinscripciones son una especie de título que tenían algunos himnos del libro de salmos para dar a conocer el tipo o clasificación del salmo, también podían indicar cuándo se podía usar o de qué forma se podía cantar o acompañar con algún instrumento.

³³ Según el libro *Comentario Del Contexto Cultural de La Biblia: Antiguo Testamento*: “Este término aparece 57 veces en las inscripciones superiores de los Salmos y está acompañado por "de David" 35 veces. Debido a su relación con el verbo hebreo "podar la viña" (Isa.5:6), algunos comentaristas sugieren que se refiere a un instrumento de cuerdas, en el cual las mismas se puntearían de un modo parecido al movimiento con el cual el viñador recorta la viña con la uña del pulgar. No obstante, una comparación con la palabra [...]acadia zamaru, "cantar", podría indicar que mizmor sencillamente era un término genérico para canción o canción acompañada por instrumentos de cuerda” (Walton & Chavalas, 2004, p. 579).

³⁴ Es decir, para los cinco libros de himnos y oraciones.

³⁵ Álvarez Martínez citando a Rabanus Maurus, en su obra *De Universo* (Lib. XVIII, 4), ms. 1896, redactado entre el 842 y el 847 en Fulda, en su capítulo *De musica et partibus eius*, le adjudica 24 cuerdas, que simbolizan las voces de los 24 Ancianos del Apocalipsis, cabe señalar que en fuentes iconográficas de la época, el Rey David, suele estar junto a dichos ancianos (Álvarez Martínez, 2017, p. 96).

³⁶ Otra forma usual para el salterio durante la Edad Media fue la llamada de “cabeza de puerco” (un trapecioide con “cachetes” cóncavos, italiano: *strumento di porco*, alemán: *Schweinekopff*), con forma de ala o de arpa y con forma rectangular. (Latham, 2008: p. 1332).

manuscritos ilustrados del medioevo temprano con las esculturas, formas más complejas, pero igualmente planas de las cítaras contemporáneas. A menudo el artista parece haber representado un arpa como una cítara al no aislar uno de sus lados como caja de resonancia y dando la impresión de una tabla sólida detrás de las cuerdas. Esto junto con la ausencia de un cuello en cualquiera de los instrumentos, así como la fluidez general de la terminología instrumental medieval temprana, hace que la aplicación contradictoria del término sea muy frecuente (McKinnon *et al.*, 2001, p. 3-4).

Al respecto Rosario Álvarez Martínez, en su artículo *El arpa-cítara (rota): su probable origen bizantino y su trayectoria mediterránea hacia la Europa occidental* propone una manera de entender la confusión entre estos términos tomando en cuenta la teología y formas de pensar en la época, considerando que mucha de esta problemática se originó en las imágenes representadas en los códices del siglo X al XII, ya que los artistas trataban de describir al pie de la letra el *psalterium* triangular mencionado por los Padres de la Iglesia³⁷, ya que su forma mística representaba la Santísima Trinidad. Este instrumento del que hablaban los escritores sagrados llamados *auctoritas* de los siglos IV y V, era el arpa del Próximo Oriente, “pero su descripción no era comprensible para los escritores y miniaturistas del período carolingio al haberse perdido ya el conocimiento de este tipo de cordófono, por lo que se generó un cúmulo de falsas interpretaciones” (Álvarez, 1999, pp. 13-15).

Además de esto, durante los primeros siglos del cristianismo el uso de instrumentos musicales en la iglesia no era bien visto³⁸, ya que se asociaba con rituales de origen pagano y su uso lograba perturbar los sentidos de los fieles, por ello, los escritores y artistas de los siglos posteriores empezaron a utilizar explicaciones alegóricas o simbólicas el referirse a los instrumentos citados en el Antiguo Testamento, especialmente en los Salmos.

Era importante justificar la presencia de los instrumentos musicales en un texto sagrado³⁹, y cuánto mejor que al utilizar la palabra *psalterium*, que como ya vimos podía referirse tanto al instrumento

³⁷ Los Padres de la Iglesia son los que vivieron en los primeros siglos del cristianismo y de acuerdo con Martínez Sánchez (1986, p. 4) reúnen las siguientes condiciones: excelencia de doctrina, santidad de vida, antigüedad (vivieron en la época de los apóstoles y estuvieron en contacto con ellos) y reconocimiento oficial por parte de la iglesia.

³⁸ Esto se hace aún más evidente si se considera el origen del cristianismo basado en los modelos judaicos sinagogales donde el canto era lo más importante y se rechazaba totalmente el uso de instrumentos musicales en el culto.

³⁹ En algunos textos de los padres de la iglesia oriental (Eusebio de Cesarea, Atanasio de Alejandría, Basilio el Grande o Juan Crisóstomo) definen al *psalterium* como un instrumento con la caja de resonancia en la parte superior, según el texto mencionado de Rosario Álvarez (1999, p. 15), refiriéndose al arpa vertical angular del Asia Menor, en contraste con la cítara con la caja de resonancia en la parte inferior.

como a los Salmos, por ello el Rey David era quién tocaba el salterio. Es decir, el instrumento que, tanto en los textos como en las imágenes, tenía un significado espiritual⁴⁰ y no uno literal, era un instrumento simbólico sin una referencia directa con la realidad.

Hay varias fuentes que hacen referencia al Rey David tocando instrumentos musicales, al respecto Francisco de Asís García García en su artículo *David músico* menciona:

Son variados los instrumentos tocados por David, generalmente cordófonos (como los mencionados en la Biblia), entre los que descuellan la lira, el arpa, el salterio y el rabel. Convertidos en el principal atributo del representado junto a las insignias regias, fueron en algunos casos objeto de interpretaciones simbólicas. Así, la madera y las cuerdas del arpa o la cítara remitían a la cruz, reforzando la identificación de David como precursor de Cristo (2012, p.12).

En los comentarios y/o prólogos que anteceden a muchos Salterios de fuentes cristianas, judías y griegas, se mencionan tipos de salterios, unos con forma similar a la letra griega *delta*⁴¹, similar al arpa triangular. Asimismo, aseguran que posee diez cuerdas, en correspondencia a los diez mandamientos, por ello se le añade el adjetivo *decachordum* y para el periodo Carolingio, esta forma coexiste con salterios de forma cuadrangular (McKinnon *et al.*, 2001, p.2).

Álvarez Martínez (1999, p. 7) asegura que del siglo IX en adelante hay un “cúmulo de falsas interpretaciones” por parte de los miniaturistas, poniendo como ejemplo de instrumentos irreales: la Biblia de Carlos el Calvo (Figura 1), c. 846 y la imagen del Salterio de Angers de la primera mitad del siglo IX). Se debe tomar con cuidado esta afirmación pues es demasiado categórica, se debe considerar también la función de la ilustración, probablemente la intención no sería retratar el instrumento como tal, sino un símbolo o concepto. El iconógrafo actual puede estar esperando que la ilustración le dé pistas para saber cómo era el instrumento, pero no necesariamente el artista quería ser realista, sino simbólico.

Sin embargo, también McKinnon (2001, p. 2) menciona la posibilidad que sean sólo fantasías, que pudieron o no haber existido, o ser llamados de otra forma, como en la abadía de Moissac (siglo XI)

⁴⁰ Por ejemplo: el *psalterium* debía resonar la palabra de Dios, mientras la *chítara* era para expresar los actos humanos (Álvarez, 1999, p. 15).

⁴¹ También se sugiere que el instrumento denominado *rota* sea este mismo salterio triangular, Álvarez Martínez (2015, p. 263), en su tesis doctoral sostiene: el término *rota* (*chrotta* en latín y *rotta* en el Continente [europeo]) nos plantea muchos problemas porque es muy impreciso. A lo largo de la Edad Media se ha referido a instrumentos tan distintos como el arpa, la lira, el salterio, la fidula o la giga [...] y que relacionan tanto con el *nablum* [nebel, nabra] como con el *psalterium*.

donde aparece un instrumento con el nombre *rota*, aplicado a un instrumento que algunos han definido como *psalterio triangular* o arpa triangular.



Figura 1. Primera Biblia de Carlos el Calvo (Biblia de Vivien), Tours (Francia), c.846. París, BnF, Ms. Lat. 1, fol. 215v. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8455903b/f4_38.image (Extraído el 28/07/2020).

Es en este siglo donde el *santur* persa (salterio con forma de trapecio isósceles que se toca golpeando las cuerdas con un martillo, como el *dulcimer*) es usado en la España árabe. Elena Vázquez (2013, p. 3) identifica el origen del salterio junto con el dulcimer, asegura que la primera vez que aparece representado es en la cubierta de marfil de un devocionario que se hizo en Bizancio para Melisenda, condesa de Anjou, aclarando que es un instrumento percutido, por ello lo relaciona con el dulcimer. También es necesario considerar que “la antigua categoría de “*tympaanum*” [también *cymbalum*], en latín, misma que desde tiempos anteriores a la era cristiana fue utilizada para designar cualquier percusión, incluyendo un instrumento similar al actual salterio cuyas cuerdas se golpeaban con martinetes” (Báez Galván, 2018, p. 15).



Figura 2. Página de un manuscrito antiguo de la cara de Pseudo-Jerónimo a Dardanus, norte de Francia, mitad del siglo IX (F-AN 18, f.13r); El Rey David sostiene el llamado ‘*psalterium decachordum*’ o ‘*psalterium quadratum*’, también aparecen otros instrumentos— Grove Music Online. Accedido el 29/Jul/2020, de <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-8000005575>.

De acuerdo con Nelly van Ree Bernard y Mary Remnant responsables de la acepción salterio en el Grove de los periodos medieval y renacentista, en el siglo XIII en España existen dos tipos de salterios conocidos como *canon entero*⁴² y *medio canon*⁴³, presentes en las *Cantigas de Santa María*⁴⁴ del rey Alfonso el Sabio, rey de Castilla y León (quien reinó de 1252-1284), correspondientes al *nuzha* islámico (salterio rectangular) y al *qanun* (forma trapezoidal, pero con uno de los lados rectangular) respectivamente. También en España y Portugal se utilizó el salterio antes mencionado como “cabeza de puerco” bajo el nombre de ala entera⁴⁵, como demuestran tres miniaturas del *Cancionero de Ajuda* (McKinnon *et al.*, 2001, p. 4).



Figura 3. Detalle de la tapa de marfil del Salterio de la reina Melisenda de Jerusalén, primera mitad del siglo XII. Museo Británico, codex Egerton 1139. Obtenido de <https://www.pinterest.es/pin/460563499383322279/>.

Los salterios del Este de Europa como el santur y el qanun se tocaban de manera horizontal, mientras que los que aparecen en las *Cantigas de Santa María* y el *Cancionero de Ajuda* de manera vertical. En cuanto a la forma de ejecución eran pulsados con los dedos, con plectro (de pluma de ave) o con “dediles”, siendo esta última la forma que se empleó en Italia y España en el siglo XVIII y que

⁴² El Arcipreste de Hita (Ruiz & Isla, 1977, p. 112) lo menciona en el *Libro del Buen Amor* (1330): *Dulçe canno entero sal' con el panderete, con sonajas de asófar fasen dulce sonete.*

⁴³ De acuerdo con Remnant (2002, p. 28): “También su nombre acabó adaptándose; en Francia y España se convirtió en canon, y en Italia en canone, mientras que los instrumentos cuya forma era la mitad de la normal se llamaban micanon y mezzo canone- medio caño, en español.”

⁴⁴ El Dr. Antonio Corona, en conversación personal me explica que las miniaturas de las *Cantigas* (compiladas en el siglo XIII) no tienen ningún texto que permita establecer su nombre. Es frecuente recurrir erróneamente a la lista de instrumentos que aparece en un pasaje del *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita un siglo más tarde (siglo XIV) para identificar a los instrumentos de las miniaturas de las *Cantigas*, pero este procedimiento no pasa de ser un intento fallido de establecer orden en una diversidad muy grande de instrumentos.

⁴⁵ Hay otras variantes de este instrumento como el llamado de “media ala” o “ala bohemia” usado en el este de Europa, en esa misma zona floreció el arpa-salterio de donde se derivaron el kantele de Finlandia (lo mismo que formas similares en Lituania, Estonia y Latvia) y el gusli ruso (McKinnon *et al.* - 2001, p. 5).

posteriormente también se usó en México. Como convenio generalizado los instrumentos percutidos se consideran en la familia del dulcimer, pero eso es inexacto, como se verá más adelante.



Figura 4. Salterio de ala entera. Cancionero de Ajuda (c. siglo XII) <https://iconosmedievales.blogspot.com/2014/11/noticia-de-un-cancionero-inedito.html> Obtenido el 12/08/2020

Con las necesidades que se estaban produciendo en el desarrollo musical del Renacimiento, los instrumentos relacionados con el salterio diatónico fueron cayendo en desuso, o más bien, fueron necesitando una evolución en su forma de construcción para los periodos posteriores. El uso del cromatismo fue posible al añadir un puente divisorio donde con un sólo orden de cuerdas podía servir para dos notas que se utilizó en los salterios isósceles, como el *Hackbrett* de Sebastian Virdung⁴⁶ (1511, p. 20).

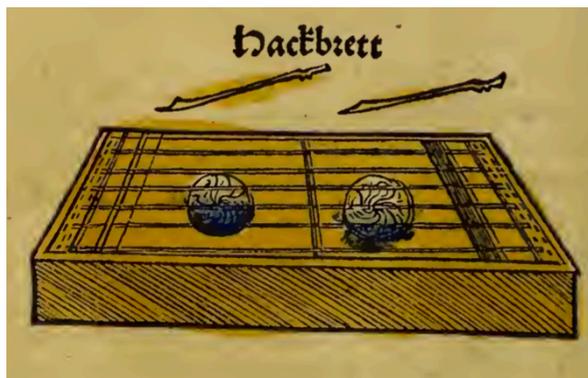


Figura 5. Hackbrett del Música Getutsch (1511) de Sebastian Virdung. Obtenido el 16/08/2020 de [https://imslp.org/wiki/Musica_getutsch_\(Virdung%2C_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Musica_getutsch_(Virdung%2C_Sebastian)).

⁴⁶ Sebastian Virdung (c.1465- ¿?) fue un compositor y teórico alemán de instrumentos musicales.

2.2. El salterio en Europa del siglo XVI al XIX

El *dulcemele* fue utilizado entre la clase alta europea durante la mitad del siglo XVI, pero desapareció en la primera parte del siguiente siglo. “El nuevo psaltery, o *salterio* (también *saltèro*, en Italia), aparentemente se desarrolló durante la primera mitad del siglo XVII en Italia. Su diseño, antes desconocido, mantuvo el nombre y la forma de tocar del antiguo salterio, pero asimiló la forma trapezoidal y el acomodo de las cuerdas del *dulcemele*. El resultado fue un instrumento extraído de las dos tradiciones” (Gifford, 2001, p. 171).

Por su parte Beryl Kenyon de Pascual, responsable de la entrada del diccionario Grove del salterio barroco y clásico, asegura que tanto el dulcimer como el salterio pulsado evolucionaron con líneas estructurales similares, con la caja de resonancia trapezoidal; los órdenes podían estar divididos o no mediante puentes largos o puentes cortos individuales para hacer distintas secciones de ejecución. De esta manera se logró que ambos instrumentos fueran totalmente o casi cromáticos (McKinnon *et al.*, 2001, p. 6). Las primeras etapas de este modelo de instrumento, todavía diatónico se pueden ver en el *hackbretter* representado en *Theatrum instrumentorum* de Praetorius⁴⁷ (1620, p. plate XVIII y XXXVI) y el modelo sencillo del *psalterion* en el *Harmonie Universeille* de Mersenne⁴⁸ (1637, p. 174).

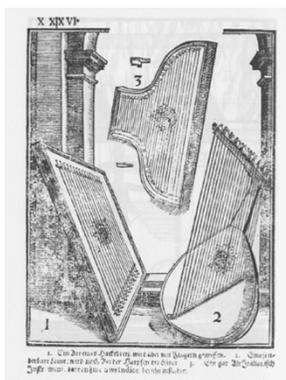


Figura 6. Hackbretter representado en *Theatrum instrumentorum* de Praetorius (1620; plate.xxxvi) extraído de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Syntagma20.png> el 15/08/2020.

⁴⁷ Michael Schultze (1571-1621), conocido como Michael Praetorius, fue un compositor y organista alemán.

⁴⁸ Marin Mersenne, Marin Mersennus o le *Père Mersenne* fue un sacerdote francés del siglo XVII que estudió diversos campos de la teología, matemáticas y la teoría musical.

Cabe señalar que Kenyon de Pascual incluye al *psalterion* de Mersenne como ejemplo del adelanto que fue teniendo para ser un salterio cromático. Revisando el texto de Mersenne se entiende que está haciendo referencia a un instrumento que se tocaba en la época pues dice “nuestro *psalterion*” (Mersenne, 1637, p. 173). También explica que está compuesto “por trece filas de cuerdas, que pueden estar al unísono u octavadas, y que se pueden ajustar a la quinta o la doble octava para aumentar la armonía” (Mersenne, 1637, p. 174). Al ajustar ese intervalo de quinta es que puede considerarse ese pequeño adelanto hacia el salterio cromático.

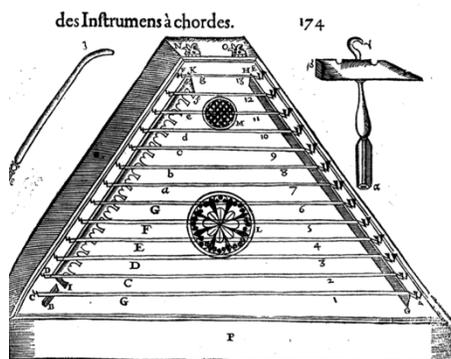


Figura 7. Psalterion diatónico en Mersenne, M. (1637, p. 174). Harmonie Universelle: Segunda parte. Libro III. Obtenido el 15/08/2020 en <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/481882>.

Mersenne aporta algunos datos sobre el instrumento, por ejemplo, respecto a las técnicas de ejecución, se sabe que el *psalterion* usado en Francia es un instrumento que se utiliza tanto percutado como pulsado, pero de acuerdo con el autor, con una mano se puede usar la baqueta y con la otra los dedos o un plectro, pensando con esto en la posibilidad de una técnica de ejecución híbrida. Incluso menciona que se puede golpear la cuerda con el extremo curvo de la baqueta y luego hacer pequeños saltos para completar otras notas del acorde, “una, dos o más voces con los dedos de la mano izquierda, mientras la otra hace los acordes con la baqueta” (Mersenne, 1637, p. 174). Considera que es un instrumento que se puede aprender en una o dos horas, aspecto muy estimado por aquellos que no tienen tiempo para usarlo en esta actividad. Sobre las cuerdas, indica que tienen cierto toque y alegría que no se encuentra en otros instrumentos y que además de las cuerdas de latón, podría usarse de tripa.

Además, se puede tocar en el instrumento “todo tipo de canciones” ya que, “si está afinado por bemol, es muy fácil afinarlo por becuadro”, con esto se hace evidente la flexibilidad que el instrumento podía tener para cambiar su afinación de una canción a otra, y de alguna forma, a pesar de ser un instrumento diatónico, se podía ir adaptando a las necesidades que el desarrollo de la música iba

teniendo⁴⁹. Sobre su uso, asegura que se puede utilizar para aprender a cantar y entonar afinado. Es un instrumento barato, pues lo puedes adquirir por un escudo⁵⁰ “que lo puedes cargar en el bolsillo”. (Mersenne, 1637, p. 174, *passim*). En el *Musurgia Universalis* de Athanasius Kircher⁵¹ (1650, p. 495) hay un diagrama donde se presenta un salterio pulsado de tres octavas con algunas notas cromáticas.

Paul Gifford sostiene que justo en esta época es el origen del *salterio nuevo*, o *psalterio moderno* determinando que todas las fuentes anteriores se referían al *salterio antiguo*, asegurando que Kircher, alemán que vivía en Roma, es el primero en describirlo, y lo recomienda ampliamente “si es asignado a manos expertas, [...] [llamándolo instrumento de músicos profesionales, incluso respecto a las técnicas de ejecución] el músico puede sonar las cuerdas con plectro y usar el resto de sus dedos para silenciar las vibraciones” (2001, p. 171).

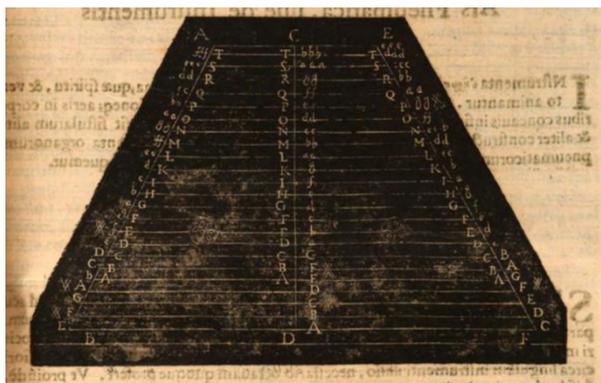


Figura 8. Diagrama del salterio de Kircher. Kircher, A. (1650). *Athanasii Kircheri. Musurgia universalis siue Ars magna consoni et dissoni in X libros digesta*. (Número VII, p. 495). Extraído de <https://books.google.com.mx/books?> Obtenido el 23/08/2020.

Kenyon de Pascual establece en este período la diferencia geográfica entre los instrumentos pulsados, que se utilizaban en los países mediterráneos, excepto Francia que usaba las dos técnicas, con los percutidos que se ejecutaban en el Este de Europa. La distribución de los instrumentos pulsados se hizo de Italia hacia la península ibérica y de ahí hacia Latinoamérica. Si bien en el siglo XVII no hay evidencia de su uso en España⁵², ya para el siguiente siglo hay muchos ejemplos en Italia, España y

⁴⁹ Incluso propone la posibilidad de poner una división o puente por la mitad, para tener dos salterios en uno, y tocar dúos, y es de suponer que este acomodo del puente (en el lugar apropiado) podría generar la gama de notas necesarias para volverse un instrumento cromático.

⁵⁰ Antigua moneda francesa, fue llamada así porque en su diseño se incluía un escudo.

⁵¹ Athanasius Kircher (1601-1680) fue sacerdote jesuita, estudioso orientalista, políglota, uno de los científicos eruditos más importantes de la época barroca.

⁵² El salterio *moderno* parece no haber sido tocado en España durante el siglo XVII, ya que las obras teóricas se refieren al instrumento bíblico y otras referencias parecen indicar el tamboril de cuerda, también conocido como salterio y que se suele tocar junto con un silbato (P. José Antonia de Donostia, 1955, p. 110).

Latinoamérica. Los salterios de mitad del siglo XVIII son de cuatro órdenes cuádruples con dos o tres puentes divisorios para un rango cromático de casi tres octavas a partir de la nota G índice 4, que por cierto G mayor es la tonalidad básica del salterio de esa época. Para finales de siglo, su rango se extendió hasta la nota C índice 4⁵³, y en España se llegaron a usar órdenes de seis cuerdas, siendo los órdenes más graves con una cuerda menos (McKinnon *et al.*, 2001, p. 6). Cabe señalar que Beryl Kenyon de Pascual sostiene que, durante la segunda mitad del siglo XVIII, estaban bastante difundidos en España salterios que bajaban hasta dicho C. (Kenyon de Pascual, 1985a, p. 11). El mismo autor, habla de la existencia de salterios de otros tamaños, como el mencionado en un anuncio del *Diario de Madrid* el 14 de marzo de 1792: “[...] un salterio grande de baxos, nuevo, con la caja forrada interiormente de bayeta, y claveteada, con su templador y flauta de cedro para tono de Capilla” (mencionado por Kenyon de Pascual, 1985a, p. 12). También hace alusión al “salterio de contras” de Juan Manuel García Rubio, con una mayor extensión de lo normal en el bajo, llegando a veces hasta un C⁵⁴ (Kenyon de Pascual, 1985a, p. 12), que podría estar relacionado con el uso como instrumento de acompañamiento.

En el Museo Nogueira da Silva en Portugal existe un maravilloso panel de azulejos “*Músicos num terraço*” hecho por Wilhelm Van Der Kloet⁵⁵ en 1707, donde se ilustra el uso de baquetas (Budasz & Santos, 2002, p. 7).



Figura 9. "Músicos num terraço". Panel de azulejos hecho por Wilhelm Van Der Kloet. Museo Nogueira da Silva. Extraído de (Budasz & Santos, 2002, p. 17).

⁵³ Aunque estos ejemplos son de un período histórico anterior, el salterio usado actualmente en México se extiende su rango hasta la nota B índice 3. Es decir, un semitono más grave.

⁵⁴ Imagino que este salterio de contras llegaría hasta un C índice 3, pero no lo especifica el autor.

⁵⁵ Pintor de azulejos activo en los siglos XVII y XVIII, probablemente de procedencia alemana u holandesa. Sus obras más conocidas se encuentran en el *Palácio Galvãoes Mexias na rua dos Mouros* y el *Santuário de Nossa Senhora da Nazaré* ambos en Portugal.

En España el texto *Reglas y advertencias generales* (1754) de Pablo Minguet e Yrol⁵⁶ tiene una muestra del repertorio ibérico más difundido en la época: minuets, contradanzas, marchas, fandangos y piezas más elaboradas como variaciones y pequeñas sonatas.

El otro aspecto interesante es que el tratado *Reglas y advertencias* es multi- instrumento, ya que tiene elementos básicos para “[...] tañer todos los instrumentos mejores, y más usuales, como son LA GUITARRA, TIPLE, VANDOLA, Chythara, Clavicordio, Organo, Harpa, Psalterio, Bandurria, Violín, Flauta Travesera, Flauta Dulce y Flautilla”. (Minguet e Yrol, 1754, p. Portada). Los temas que aborda en el apartado de salterio son:

Regla general para Principiantes, para que puedan acompañar con tercera, y quinta Véase en el Psalterio. [...] Demostracion, y Diapasson del Psalterio, para que cualquier Aficionado lo sepa tañer por Musica, y cifra: y con su regla general de acompañar [*sic.*]. (Minguet e Yrol, 1754, p. Índice y explicación de la obra de psalterio).



Figura 10. Frontispicio del libro de Pablo Minguet e Yrol: *Reglas y advertencias generales* (1754). Extraído de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000161188&page=1> el 12/03/2018.

En Italia, Valdrighi⁵⁷ transcribe en su *Musurgiana. Scràndola-Pianoforte-Salterio* (1879) algunos textos de Giambattista Dall'Olio⁵⁸ (c. 1770), donde se dan algunos consejos sobre su ejecución y presenta dos diagramas de afinación, estos mismos temas son abordados por Minguet sobre el adelanto constructivo que el instrumento estaba teniendo, según Paul Gifford (2001, p. 173), Dall'Olio además

⁵⁶ Pablo Minguet (Barcelona, 1715; Madrid, 1778c). De acuerdo con Sakira Ventura Quintana (2020, p. 59), Minguet fue: editor, teórico musical y “grabador de sellos, láminas, firmas y otras cosas” —como él mismo se define en algunas portadas de los cuadernillos de su tratado—. [...] Debido a la amplia variedad temática de sus publicaciones —entre las que se encuentran escritos tan diversos como planos, calendarios, origen y reglas del ajedrez, grabados de santos y manuales de magia, [...] esta multiplicidad de materias impresas manifiesta su habilidad para cubrir las diferentes demandas del mercado y permite suponer que se trataba de una persona con un amplio abanico de conocimientos e intereses.

⁵⁷ Luigi Francesco Valdrighi (1827-1899) fue un conde italiano, historiógrafo, musicógrafo y coleccionista de instrumentos.

⁵⁸ Giambattista Dall'Olio (1739 - 1823) fue un historiador musical italiano y constructor de salterios (sobreviven dos en el Museo de la Ciudad de Módena). En 1770 se imprimió su tratado *Avvertimenti pei suonatori di Salterio*.

de constructor fue maestro del instrumento. De acuerdo con Teresa Chirico (2001, p. 152) los *commendanti*⁵⁹ utilizaban el instrumento en escena desde el siglo XVII y poco a poco se fue usando en el ámbito aristocrático a finales de ese mismo siglo. Entre las reformas al instrumento, Valdrighi menciona a un constructor de nombre Florido Jannesi⁶⁰, llamado padre del salterio, sobre todo porque le corrige la forma, y lo transforma para funcionar en el sistema *diatónico-cromático-participativo*, es decir un sistema que le permitía funcionar en el nuevo sistema tonal que el propio desarrollo musical iba exigiendo.

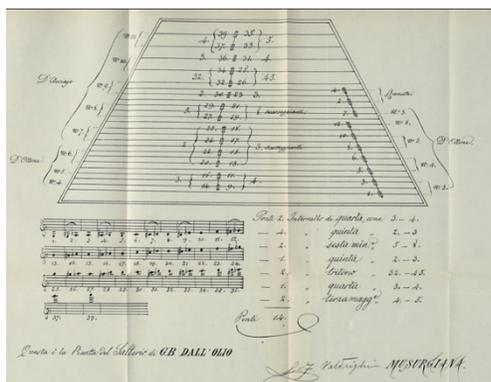


Figura 11. Plantilla del salterio de Dall'Olio. (Extraída de Valdrighi, 1879, p. 55).

Las innovaciones al instrumento realizadas por Jannesi se fueron perfeccionando con las del abate florentino Franciosi⁶¹ y más adelante por el catalán Plá⁶² a mitad del siglo XVIII.

⁵⁹ *Commedianti*: actores que participaban en la *commedia dell'arte* también llamada *commedia all'improvviso*, *commedia a soggetto* o *commeida di zanni*. Se caracteriza por ser un espectáculo de creación colectiva, elaborado gestual o verbalmente a partir de una estructura previa (canevás) inspirado en un tema dramático tomado de una comedia (antigua o moderna) o inventado. Se piensan sus inicios en el siglo XVI, tomando su auge en el XVII y posterior declive hacia el XVIII. (Pavis, 1998, p. 84).

⁶⁰ No he encontrado más datos biográficos.

⁶¹ No se han encontrado más datos biográficos.

⁶² Joan Baptista Plá (1720-1773) fue compositor y oboísta español, también conocido como ejecutante de salterio, igual que su hermano Joseph. Las composiciones fueron principalmente obras para oboe, flauta y salterio.

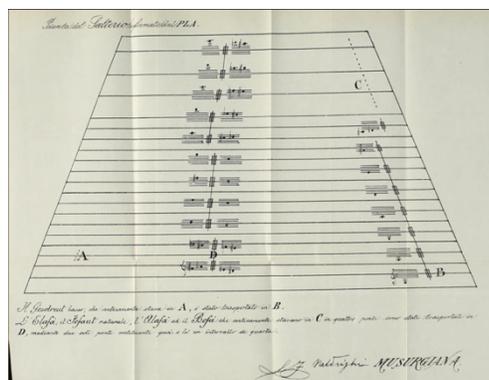


Figura 12. Plantilla de la reforma de Plá. (Extraída de Valdrighi, 1879, p. 56).

El salterio italiano en el siglo XVIII, al igual que el español, era tocado principalmente con los dedos, en ocasiones con dedales o con plectros, pero se pensaba que la técnica percusiva "fanciulla tedesca" era muy poco usada (Chirico, 2001, p. 152). Recientes investigaciones acerca de la enseñanza del salterio en el colegio de San Francesco Saverio Bologna contradicen esto, pues afirman el uso de las dos técnicas de ejecución, la técnica de *battuto* y la *pizzicato*, evidenciado con múltiples compras de *mazzete* (baqueta) y de *ditali* (dedal) en distintas épocas, siendo esta última la que más prevaleció en Italia (Fleischanderl, 2020, p. 304).

En este mismo colegio, que estaba dirigido a la aristocracia, tenían la tradición de decorar sus salones con cuadros de los estudiantes más ilustres, realizados por los más importantes artistas de Bologna en esa época, como Luigi Crespi⁶³ o Angelo Crescimbeni⁶⁴. Un ejemplo es el retrato de Pietro Franceschi, estudiante del salterio entre 1768 y 1771, realizado por Crespi.

⁶³ Luigi Crespi (1708-1779) pintor italiano, comerciante de arte e historiador.

⁶⁴ Angelo Crescimbeni (1734-1781) pintor italiano de Bologna, dedicado principalmente al retrato.



Figura 13. Retrato de Pietro Franceschi del pintor Luigi Crespi.(Extraído de Fleischanderl, 2020, p. 297) el 28/08/2020.

En el periodo en que se enseñó salterio en dicho colegio hubo 40 estudiantes, todos descendientes de familias nobles del norte y centro de Italia. La duración de la cátedra podía ser desde un mes, como periodo de prueba, hasta más de 6 años, aunque en promedio duraban en la clase dos años aproximadamente (Fleischanderl, 2020).

Según Beryl Kenyon de Pascual (1985a, p. 2): “al contrario de lo que ocurrió con otros instrumentos populares, el salterio llegó a introducirse con cierto grado en la música culta, tanto en España como en el extranjero, debido a la popularidad que el instrumento gozó dentro de las clases más altas de la sociedad. Según se desprende de un inventario de sus instrumentos musicales, realizado después de su muerte, incluso el Infante don Gabriel⁶⁵ poseía dos salterios”.

Tan gustado era el instrumento en las clases altas, que hasta la cura del tarantismo, provocado por la picadura de una tarántula, era mejor en las clases altas si se tocaba música con clave, salterio o viola como indica el siguiente artículo del *Memorial Literario* (D. L. A. M., 1788, pp. 399-400):

Ojalá que las tarántulas de la Mancha no sean tan antojadizas como en otras partes que no gustan de qualquiera instrumento, ni danzar qualquiera son, [...] Acaso convendrá también usar de varios instrumentos, según los sugetos heridos, y su clase en el mundo: al rustico, ó pastor, le podrá venir mejor que otro instrumento una flauta ó gayta: á gente labradora y de servicio una guitarra, ó violin, con aquellas sonatas, ó sones que ellos suelen cantar: á las gentes de estrado, clave, viola, salterio, etc. En las Provincias de Vizcaya, en donde el común de las gentes gusta muchísimo del silvo de tres agujeros con el tamboril, yo les aplicaría este instrumento si por desdicha padeciesen el tarantismo.

⁶⁵ Gabriel de Borbón (1752-1788), infante de España, hijo de Carlos III y hermano de Carlos IV de España y Fernando IV de Nápoles. Hombre de vasta cultura, mecenas, tuvo como profesor de música al padre Antonio Soler quien le compuso obras para clavicémbalo y también para órgano.

Tanto el tratado de Minguet como el de Dall'Ollio abordan la técnica de ejecución pulsando mediante el pulgar y el uso de uno o más dedos de la mano, también hay evidencia de uso de plectro con plumas y dedales. La notación musical normal, con pentagrama y notas por música según Minguet es la más utilizada, Kircher menciona la tablatura alfabética, y Minguet usa también la notación “por cifra”. Esta notación numérica también la utiliza Antônio Vieira dos Santos (Budasz y Santos, 2002), quien fuera un emigrante portugués que vivió en Brasil en la primera mitad del siglo XIX; su manuscrito se abordará más adelante.

Respecto a los ejecutantes del salterio en el siglo XVIII, usualmente eran miembros de las clases altas y acomodadas, como la familia Corvi Travaglini de Spoleto (véase Chirico, 1994) o pertenecientes a órdenes religiosas, como las monjas del Convento de la Encarnación en Ávila (McKinnon *et al.*, 2001) o los estudiantes del colegio de San Francesco Saverio Bologna antes mencionados. Un salterista de nombre *Parisio* y otro llamado Giovanni Maria Canario son mencionados en la *Musurgiana* (Valdrighi, 1879), y la fama del catalán Juan Bautista Plá lo llevó a ser reconocido como virtuoso del instrumento en muchos países como Italia, Francia, Inglaterra y España (Pascual, 2001). También es mencionada como virtuosa del instrumento Madame Bauer (Baver o Baber según la prensa madrileña), “en sus actuaciones en Alemania ella tocó arreglos de los más difíciles conciertos para violin y piano con una maravillosa destreza y buen gusto” (Kenyon de Pascual, 1985a, pp. 7-8).

El repertorio de esta época es muy variado, desde su participación en la ópera *Giustino* (1729) de Antonio Vivaldi (1678-1741), acto 2, escena 13 en el Aria *Hor nel petto un cor si forte*, obras vocales como la tonadilla *Los amantes charrasqueados* (1779) de Blas de Laserna⁶⁶ o el villancico *Ciego y Lazarillo* (1762) del Padre Soler⁶⁷. También hay obras religiosas y teatrales que incluyen partes de salterio como *Venerandum tuum verum* de *Te Deum* de Francisco Antonio de Almeida⁶⁸ de la primera

⁶⁶ Blas de Laserna (1751-1816) popular compositor español de tonadillas escénicas (como *El majo y la italiana*).

⁶⁷ Antonio Francisco Javier José Soler y Ramos (1729-1783) fue un compositor, organista, clavecinista e investigador musical de origen español.

⁶⁸ Francisco António de Almeida (c.1702-1755) fue un compositor portugués del siglo XVIII. Introdujo la ópera en Portugal con *La Pazienza di Sócrates* (1733), *La Finta Pazza* (1735) y *La Spinalba* (1739).

mitad del siglo XVIII; y Antonio Texeira⁶⁹ con el aria *Nao posso, ó Sevadilha*, de la semi-ópera *As guerras do alecrim e mangerona* (1737) (Budasz & Santos, 2002, p. 14).

En el repertorio de música de cámara Niccolò Jomelli⁷⁰ compuso una Sinfonía para salterio, violín y bajo continuo; el Tratado antes mencionado de Minguet e Yrol tiene una muestra del repertorio ibérico más difundido en su época: minuetes, contradanzas, marchas, fandangos y piezas más elaboradas como variaciones y pequeñas sonatas (Budasz & Santos, 2002, p. 13); lo mismo que los Manuscritos 2249⁷¹ y 2810⁷² de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Kenyon de Pascual añade respecto a la música profana para salterio, la evidencia generada en los anuncios del *diario* y la *Gazeta de Madrid* (entre 1758-1799), obras donde el instrumento aparece como solista⁷³ o acompañando al canto, entre ellas tiranas⁷⁴, seguidillas, boleras, fandangos, pastorelas, contradanzas y minués. Entre estos últimos menciona “dos minues nuevos con su baxo para cantar al salterio”⁷⁵ anuncio publicado en la *Gazeta de Madrid*, el 8 de julio de 1783, lo que hace evidente su práctica como instrumento de acompañamiento para voz, junto con el bajo continuo (Kenyon de Pascual, 1985a, p. 105). Paul Gifford menciona dos compositores que hicieron conciertos para salterios que

⁶⁹ Antonio Texeira (1707 - 1774) fue un compositor portugués. Fue cantor de capilla de la Catedral de Lisboa. Compuso música para tres óperas de António José da Silva: *Guerras de Alecrim e Manjerona*, *As Variedades de Proteu*, *O Labirinto de Creta* y *O Precipício de Faetonte*. Su obra más importante es el sacro *Te Deum* para 20 voces.

⁷⁰ Niccolò Jommelli (1714-1774) fue un compositor italiano, miembro de la escuela napolitana, principalmente en el campo de la ópera.

⁷¹ Este manuscrito de mediados del siglo XVIII se le atribuye a Vicente Adán, e incluye fandangos, pastorelas, minuetos, sonatas, divertimentos y ejercicios (Adán (atribuido), mediados del siglo XVIII). Por cierto, en la *Carta laudatoria á don Vicente Adan, en acción de gracias por la publicación de su obra, intitulada: Documentos para instrucción de Músicos y Aficionados, que intentan saber el arte de la composición ... / se la dirige en nombre de la Juventud Músico Aficionada D. Anacleto de Leta*, el autor hace una carta un tanto en tono de burla hacia Vicente Adán, pero dice: “[...] para eso ha hecho muchas y muy bonitas piezas de Salterio, várias seguidillas y tiranas estupendas, y ha dado pruebas muy convincentes con la de sus excelentes Documentos, de que merece justisimamente tan honroso título [el de Maestro], y de que á ninguno le caería mejor una Capilla que á Vm”. Con esto se entiende que sus obras para salterio sí eran conocidas (al menos por el autor de esta carta) (De Leta, siglo XVIII).

⁷² En este manuscrito de Barcelona de 1764, hay un texto en la primera página que dice: “Joan Roig y Posas comercian en Barna, 1764” debajo otras anotaciones, y texto autógrafo de Barbieri [seguramente el musicólogo Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)]: “Contiene este cuaderno música de psalterio, órgano, clave, piano y orquesta. Procede, según se ve arriba, de Barcelona y del año 1764 y siguientes. [Firmado] Barbieri. Hay minuetos que se dicen compuestos por don Joaquín Montero” (Montero (atribuido), 1764).

⁷³ En la Biblioteca Nacional de España existe una *Sonata di salterio* de autor anónimo de 4 movimientos: Andante, Allegro, Andante y Minueto-Allegro. (Anónimo, 1800b).

⁷⁴ Hay un anuncio del Diario de Madrid, que refiere la “Tirana de los cocodrilos, para salterio; con otras tres al estilo de Cádiz. Las mismas con voz y baxo, y la de los cocodrilos con dos músicas distintas”. (Diario de Madrid, 1788, p. 4).

⁷⁵ Es probable que ese anuncio haga referencia a la obra (o una con características similares) que se encuentra en la Biblioteca digital hispánica, con el título “Dos tiranas, y dos minues nuevos para cantar al clave, con acompañamiento de violín ó salterio”. (Anónimo, 1800a), ese mismo título es mencionado en la obra *Biblioteca periódica anual para utilidad de los libreros y literatos de 1786*, añadiendo que fue compuesta por D. Domingo Calbo: Librería de Manuel Fernández, en esa misma obra se mencionan seis quintetos para salterio, dos violines, viola y baxo, compuesta por Don Vicente Adan, Librerías de Castillo (Imprenta Real, 1786, pp. 102-103).

requieren la habilidad de un virtuoso como Paolo Salulini⁷⁶ (dos conciertos) y Sebastiano Nasolini⁷⁷, ambos de la segunda mitad del siglo XVIII (Gifford, 2001, p. 173).

En otros anuncios, el salterio era uno más de los instrumentos sugeridos para interpretación, como se menciona en un anuncio del *Diario de Madrid* (29 de julio de 1789): “[...] minues, contradanzas, guaracha, pastorela, seguidillas, boleras, fandango, etc. para violín, bihuela, clave ó salterios [...]” (Kenyon de Pascual, 1985a, p. 105).

Otras obras mencionadas en el *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial*, en 1787 son: “Tonadilla á solo: las Maulas de la hermosura, puesta en música para salterio. Despedida militar, nuevamente añadida, para cantar al clave y salterio” (Noticias particulares de Madrid. Libros, 1787, pp. 123-124). En la *Biblioteca periódica anual para utilidad de los libreros y literatos* del año 1785 se mencionan: “Tirana del verdulero puesta en música con voz y bajo, y el orden conducente al Salterio”, “Cantada alusiva á una contradanza con 26 coplas, dispuesta para salterio, con su bajo y en orden que corresponde á cualquier instrumento”, “Una tonadilla á solo que se ha cantado en los teatros, puesta para salterio” “Quatro tiranas de estilo serio á solo con acompañamiento para guitarra, clave ó salterio” (Imprenta Real, 1786, p. 85,123-124) compuestas por Domingo Calvo⁷⁸.

Así como estos anuncios, se encuentran muchos más que incluyen compositores como Isidro Laporta⁷⁹, Gil Leocadio Zarzaparrilla⁸⁰, Antonio Krasa⁸¹, Vicenta Ronquillo⁸², Joseph de los Ríos, Juan

⁷⁶ Paolo Salulini. (1709-1780). Compositor italiano oriundo de Siena. Fue maestro de capilla de la catedral de esta ciudad.

⁷⁷ Sebastiano Nasolini (1768-1799). Compositor italiano, estudió en Venecia y fue maestro de capilla de la Catedral de *San Giusto en Trieste*, también fue *maestro di cembalo* en el *Teatro San Pietro*.

⁷⁸ Tuvo actividad a finales del siglo XVIII y principios del XIX, con obras para baile para salterio, violín guitarra y/o voz.

⁷⁹ Isidro Laporta (1750-1808). Músico, compositor y guitarrista español. Compuso muchas obras para guitarra o salterio y música de teatro como *La caracolera y el amolador*, *La casa de los locos*, *La sombra chinesca* o *La zinga*.

⁸⁰ No se han encontrado datos biográficos de este compositor, Joseph de los Ríos ni Joseph Rodríguez, más que referencias a sus obras en los periódicos de Madrid.

⁸¹ Además de los anuncios en los periódicos, sólo he encontrado datos de Antonio Krasa, que vendió dos fortepianos al Teatro de los Caños del Peral. (Olmos, 2017).

⁸² Natural de Madrid, en 1773, la prensa afirma que casi tendría 13 años cuando compuso seis minuets para salterio. Por lo que debió nacer cerca de 1760, años más tarde, para 1790 es una famosa cantante (aunque al momento del artículo de Kenyon de Pascual, no estaba confirmado que fuera la misma persona) presentándose en los Teatros de Alicante y Barcelona (Kenyon de Pascual, 1985a, p. 107). También es relevante añadir que, de acuerdo con Varela de Vega, el salterio: “[...]se sumó a los instrumentos de la orquesta tonadillesca debido a que ciertas cantantes lo tañían con habilidad. Así, la famosa Vicenta Ronquillo, que salió a escena por vez primera en 1784, con el sainete de don Ramón de la Cruz *La bien recomendada*, donde se dice que la debutante, según manifestaciones de sus colegas, "traía por armas su voz y sus uñas para tocar el salterio". Por su parte Blas de Laserna introdujo el salterio en una tonadilla titulada, precisamente, *Los temores de la Ronquillo*, en una pieza que modestamente calificó de "minuetillo puesto en solfa". Y Moral compuso para la Compañía

García⁸³, Joseph Rodríguez, Manuel Braulio Canales⁸⁴, Manuel Barbella⁸⁵, entre otros que se mencionan en el artículo *La música española para salterio en la segunda mitad del siglo XVIII* (Kenyon de Pascual, 1985a, pp. 103-105) donde muchas de las obras enlistadas podían ser tocadas en la guitarra, violín o en el salterio, confirmando que era una práctica común en el ámbito doméstico, por lo que muchos compositores escribían indistintamente para cualquiera de estos instrumentos. En este mismo artículo se describe otro manuscrito de música para salterio (Ms 977), que se encuentra en el antiguo archivo de música del santuario de Aránzazu.

También se establecen indicios de que el salterio pudo ser utilizado dentro de las iglesias, con unos villancicos del Padre Soler (*Cantorcillos y Ciego y Lazarillo*), un *Dúo á Navidad con acompañamiento de órgano o Salterio (Chiquito enamorado)* del maestro de capilla de Aránzazu, José de Larrañaga, entre otras. Kenyon de Pascual añade “no es inconcebible que, en algunas ocasiones, sobre todo en Semana Santa cuando no se utilizaba el órgano, el salterio asumiera la función de instrumento de acompañamiento” (Kenyon de Pascual, 1985a, p. 114).

Como dato curioso que podrá incentivar la imaginación del lector, en uno de los anuncios del *Diario de Madrid*, se pone a la venta un reloj alemán con música de salterio y flauta:

Se vende un reloj aleman con musica de salterio y de flautas, que repite siempre que se quiere, tiene 6 sonatas, y sordina, toda la maquina gobierna perfectamente; quien quiera comprarle acudirá á: la calle de S. Lorenzo no. 11, qto principal («Diario de Madrid. Ventas», 1797).

Entre los instrumentos que se conservan de esta época existen pocos, mismos que están firmados por sus constructores, de estos, se conocen el nombre de algunos como Ginés Roca (Madrid), José Alsina(s) (Barcelona), Salvador Bofill (Barcelona), Mariano Vila (Valencia), “el cura de Valencia” (activo en Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII), Tomás Balladeros (Madrid), Juan Bautista

de Manuel Martínez, en 1791, la tonadilla *La tía burlada*, en la que aparecen unas “seguidillas de salterio y guitarra” que se tocaban detrás de bastidores con muchos gorgoritos[sic]” (Varela De Vega, 1981). Evidencia que confirma que sería la misma Vicenta Ronquillo.

⁸³ Es probable que sea Juan Manuel García Rubio, violinista quien también hizo un tratado de guitarra: *Arte, reglas y escalas armónicas para aprender a templar y puntear la guitarra española de seis órdenes*, impreso en 1799. Una vez más podría justificarse la cercanía del repertorio entre el salterio, guitarra y violín.

⁸⁴ Manuel Braulio Canales (1747-1786), compositor y violonchelista español.

⁸⁵ Probablemente sea Emanuele Barbella (1718-1777), compositor, maestro y violinista de Nápoles. Concertino en el *Teatro Nuovo* de Nápoles y miembro de la orquesta del *Teatro San Carlo*. Hay obras editadas de este autor en *Edition tympanon* (como obra para Hackbrett).

Alcocer (Madrid), Nicolás Diuclos (alemán residente en Madrid en 1765), Joseph Pujol (1768)⁸⁶, Antonio Battaglia (italiano residente en Madrid en 1790), Michele Antonio Brandi (Italia), Francesco Cassori (Italia), Antonio Berti (Italia) (Vázquez, 2013, pp. 6-7), Antonio Miz Santiago (Río de Janeiro) (Bordas Ibáñez, 1984, p. 21) entre otros.



Figura 14. Salterio, s. XVIII. Museo de la Música de Barcelona (MDMB15) (Extraído de Vázquez, 2013, p. 4).

En España hay ejemplares en el Museo del Traje, Museo Nacional de Antropología, Museo de Artes Decorativas, Museo de la Música de Barcelona, en el Convento de Bidaurreta en Oñate, Monasterio de Santa Ana, en la Colección Luis Delgado (Valladolid), Biblioteca Municipal del Ayuntamiento de Madrid, en el Museo del Pueblo Español (Bordas Ibáñez, 1984, p. 2); en otros países en las colecciones de la Galleria dell'Accademia de Florencia, El *Musée des instruments de Musique* de Bruselas, *Museum für Musikinstrumente* de Leipzig, *Germanisches Nationalmuseum* de Nürnberg, *Musik & Teatermuseum* de Estocolmo, *Victoria & Albert Museum* de Londres, *Musée de la Musique* de París, *Metropolitan Museum* de Nueva York (Vázquez, 2013, p. 10) y en el Museo de Instrumentos de Lisboa (Bordas Ibáñez, 1984, p. 21).

⁸⁶ En el manuscrito que se conserva en el Archivo Histórico de la Ciudad de Manresa, se ostenta como el inventor [reformador] del salterio, de grandes dimensiones, con 37 puntos, comparado con el de Minguet de 23 órdenes. (J. M. Vilar, 2006, p. 202).



Figura 15. Salterio, ca. 1734-1767. Italia. Germanisches National Museum, Nürnberg (MINe18) (Extraído de Vázquez, 2013, p. 6).

2.3. El salterio en Latinoamérica en la época virreinal

Las relaciones y vínculos que tuvieron España y Portugal con sus colonias en América durante la época virreinal no podían dejar de lado la música, los instrumentos europeos llegaron a América y entre ellos el salterio. Tanto con los primeros conquistadores como con los misioneros es probable que el instrumento haya cruzado el Atlántico, integrándose a la vida cotidiana en distintas clases sociales. Como propone Paul Gifford “Las costumbres de la aristocracia en la península Ibérica se continuaron en las colonias, entre ellas el gusto por el salterio” (2001, p. 179).

Respecto a las misiones en Florida, John Koegel⁸⁷ (2001b, p. 2) asegura que durante la colonia la música europea tuvo impacto directo en las formas de vida de la gente nativa. Poniendo como ejemplo las misiones franciscanas y jesuitas en Florida por parte de los españoles, en la expedición del líder militar, explorador y *adelantado*⁸⁸ Pedro Menéndez de Avilés (1519-1574) llevó entre su flota:

⁸⁷ En su mismo texto de las misiones españolas y francesas en Florida, Koegel asocia un posible salterio a una cita del músico misionero Ignaz Pfefferkorn, originario de Mannheim Alemania, con los indios de Sonora, en el año de 1767, donde dice que los Indios habían aprendido de los españoles a tocar violín, arpa y el “zither” que el autor piensa que puede ser una salterio o una guitarra y que podían acompañar a los cantantes en la ceremonia religiosa con esos mismo instrumentos (Koegel, 2001b, pp. 24-25).

Sobre este punto, habrá qué investigar más a fondo, pues Brenscheidt afirma que Pfefferkorn poseía mucha destreza para ejecutar el violín, y que a pesar de que hubo restricciones del uso de la música en la Compañía de Jesús, el padre enseñó dicho instrumento a tres indígenas, “a quienes entrenó, junto con otros más que tocaron el arpa y la cítara; es decir, la guitarra”(Brenscheidt gen.Jost, 2018). Por otro lado, en la traducción al inglés del texto del misionero dice: “In some places the Indians are practiced in playing other instruments such as violins, harps, and a kind of zither, which is called *guitarra* by the Spaniards, from whom they have learned to play all these instruments. (Pfefferkorn, 1988, p. 182). Así que bien puede ser una confusión de nombres entre estos investigadores, o hasta el zither austro-germano que probablemente conocía el misionero, aunque esta última fuente menciona que es llamada guitarra por los españoles, quienes les enseñaron a tocar todos estos instrumentos.

⁸⁸ Cargo militar equivalente a comandante militar.

dos pifanos y tanbores, tres trompetas y una harpa, una bihuela de arco y un salterio y un enano muy chiquito, buen danzador. Manda traer la comida, donde ubo muchos generos de pescados muy buenos, cocidos y asados, ostiones, sin lo que el adelantado hizo desenbarcar, que fue un quintal de bizchocho y una botija de bino y otra de miel, azucar y repartio por todos los yndios: dioles alguna confitura y carne de membrillo: quando trageron la comida, tocaron las trompetas que estauan de fuera, y en quanto comio el adelantado, tocaron los instrumentos y danzauba el enano: despues cantaron cinco o seys gentiles hombres que te muy buenas boces, porque como el adelantado era amigo de musica, siempre traya consigo recaudo: contentó nuestra musica a los indios en tal manera, que el cacique dijo a las mozas estauan de fuera cantando, que callasen, porque los cristianos sauian mucho (Menéndez de Avilés, 1965, pp. 92-94).

Otra de las fuentes donde el salterio se cita de manera frecuente es de Antonio Sepp von Reinegg (1655-1733), sacerdote jesuita quien estuvo en las misiones en Argentina, Paraguay y Brasil. Uno de los lugares donde estuvo en tierras guaraníes fue el territorio Yapeyú (actualmente perteneciente a Argentina, donde permaneció durante tres años de (1691-1694), ahí:

[...] había fundado en mi pueblo una escuela de música y enseñado con gran empeño durante tres años no solamente a mis indios, sino también a los de otros pueblos. Me los enviaban hasta de las más remotas reducciones para que los instruyera no solo en el canto sino también en la música instrumental. Les enseñaba a tocar el órgano, el arpa (la de dos coros de cuerdas), la tiorba, la guitarra, el violín, la chirimía y la trompeta. Es más, los he familiarizado también con el dulce salterio, y no solo aprendieron a tocarlo, sino al final también a construirlo, como también otros instrumentos. En varias reducciones [regiones cercanas] existen, hoy día, maestros indios que saben hacer de la vibrante madera de cedro un arpa de David, clavicordios, chirimías, fagotes y flautas;⁸⁹ mis herreros han aprendido a fabricar los taladros que se necesitan para hacer las aberturas acústicas de los instrumentos de viento (Citado por Waisman, 2017, p. 434).

Hay un pasaje relatado en varias fuentes que señala que a su llegada a Buenos Aires y hospedado en el Colegio de San Ignacio, el P. Provincial Gregorio Orozco y los demás Padres quisieron oír una prueba del talento musical de los Padres alemanes recién llegados:

Pues, les tocábamos una pieza en la Trompa grande, traída de Augsburgo. y otra en la Trompa chica, traída de Génova. Tal cosa nunca habían oído estos buenos Padres. Pero lo que les arrebató el corazón. era la música tocada con el dulce Psalterio (Citado en Grenor, 1950, p. 43).

Uno de los padres que ayudaba a Sepp, relata el momento en que dan la bienvenida a nuevos misioneros con una presentación musical:

Los sorprenden con instrumentos no muy conocidos, como la tiorba, variedad grave del laúd, imprescindible para el acompañamiento de solistas según las reglas del bajo continuo, y el salterio, parecido a la cítara, de sonido tierno. Sepp, que se presenta primero, no permite que el público le vea cuando toca -tal vez quiere que sus oyentes adivinen con qué instrumento produce estos raros sonidos- pero pronto los Padres no se pueden contener más y van corriendo hacia él [...] (Antonio Sepp, 1971, p. 61).

⁸⁹ Respecto a este tema Vila Redondo (2009, p. 10), sostiene que indígenas de estas “reducciones” iban a Yapeyú a tomar lecciones de música.

Esta especie de performance realizada por el sacerdote jesuita para mantener la atención y generar sorpresa, es confirmada más adelante en el mismo libro de Relación de viaje a las misiones jesuíticas, añadiendo que él mismo tocaba el salterio perteneciente a otro padre:

Luego saqué el armonioso salterio de mi reverendo el padre Jacobo Marell [...] Al principio les hice tomar asiento de tal modo que si lo pudieran oír, pero no verme tocar. Pero pronto no se pudieron contener más, vinieron corriendo hacia mí, para poder seguir el espectáculo con los ojos y oídos (Antonio Sepp, 1971, p. 164).

Ese mismo relato, narra que el salterio era tocado también por niños de aquella provincia:

El coro cantaba algunas canciones de Navidad, cuyo texto alemán había traducido al guaraní. También tocaban los tiorbistas y un niño, que es un perfecto virtuoso, conmovió los corazones de los indios con mi querido salterio (Sepp, 1971, p. 240).

Con esto se hace evidente cómo era uno de los instrumentos preferidos por Sepp, y parte importante en ese proceso de sincretismo donde los jesuitas (así como franciscanos y dominicos en el virreinato de la Nueva España) utilizaban la música para la evangelización⁹⁰.

Cuando fue enviado a Brasil (S. Miguel) en 1697, en la región de Rio Grande do Sul, menciona que los indios fabricaban, tocaban salterio⁹¹ y otros instrumentos. (A. Sepp *et al.*, 1972, p. 244). Por cierto, la tradición de construir salterios que probablemente comenzó en este país con el padre Sepp, permaneció durante años, ya que un salterio hecho en Brasil en 1762, está en el Museo in Guimaraes, Portugal (Gifford, 2001, p. 179). El 10 de abril de 1797 fue puesto a la venta en un diario de Madrid un salterio “hecho por indios de Río de Janeiro”:

En el puesto del Diario de la plazuela de Sto. Domingo, darán razon de un salterio hecho por los Indios del río de Janeiro, embutido de maderas de varios colores, el que se vende con toda la posible equidad («Diario de Madrid. Ventas», 1797, p. 411).

En varios de sus documentos de viaje el salterio siempre está presente, en ellos, relata la gran capacidad para aprender música, aunque no para componer de los nativos:

En la música vocal e instrumental tienen mucho más facilidad para aprender y perfeccionarse que todos los europeos; pero como no tienen ideas, ocurrencias, imaginación o fantasía, no son capaces de inventar algo nuevo y ponerlo por escrito, es decir, no sirven para componer música. Pero cantan bastante bien y sin desafinar; sus

⁹⁰ Sobre este punto Vila Redondo argumenta que la música, presentada originalmente inofensiva o inocente, es eficaz para la dominación “sutil y menos explícita”, relacionándolo con las ideas de Atalli, Blacking y Merriam en torno a la música como control social y la función que desempeña en las sociedades (Vila Redondo, 2009).

⁹¹ Cabe señalar que el mismo Sepp, cuando describe el suave salterio davídico, tocado ágilmente por “dois pauzinhos” también ayuda a entender que la práctica de ejecución con baquetas era la que él conocía (A. Sepp *et al.*, 1972, p. 167).

voces no son, sin embargo, tan puras como las nuestras, especialmente en el tiple y el bajo, tal vez por culpa del agua más o menos limpia y liviana que toman en sus pueblos. Aprenden rápido cualquier instrumento, sea trompeta u otro instrumento de metal, órgano, arpa, guitarra, laúd, tiorba, salterio, pífanos, flautas, chirimías, fagotes o cornetas, viola contralto, tenor y bajo [traducción libre] (Antonio Sepp, 1974, pp. 197-198).

Años más tarde (1767), con la expulsión de los jesuitas de los virreinos españoles, se hicieron voluminosos inventarios de sus pertenencias, siendo los instrumentos musicales, de acuerdo con un artículo de Grenor (1950, p. 79), los más nombrados y preciados, el salterio se menciona en dos localidades del *Inventario de Misiones de Bravo*⁹².

“En Chiquito; 4 violines, 4 trompas, 2 clavicordios y 1 salterio; en los Indios Chiquitos: [...] en San Javier: un órgano grande, 2 chicos con flautas de estaño, 2 arpas, 8 violines, 3 violones. 2 trompas de cuerda, 2 clarines de metal. 2 salterios, 2 clavicordios”.

En su artículo *¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico*, Alejandro Vera (2010, p. 15) analizó los registros de entrada en la segunda mitad del siglo XVIII, en el puerto de Callao, Lima, donde encontró cuatro salterios⁹³. También por la cordillera de Los Andes localizó la entrada de flautas, un salterio⁹⁴ y un violín, así como un clave que ingresó Antonio de Segovia en 1776. En los registros de navíos del Archivo General de la Nación del Perú en el año de 1790 se tiene asentado el ingreso de un salterio procedente de España (Vera, 2014, p. 12).

En el reciente libro *The Sweet Penance of Music*, el mismo autor dice que estos salterios se mandaron a Chile desde Lima, Perú, piensa que pudieron haber sido construidos ahí, pero sólo el salterio de María del Carmen Díaz lo indica explícitamente. Algo digno de notar es la presencia de dos jueces de la Real Audiencia entre los dueños: Francisco Tadeo Díaz de Medina y José de la Concha, lo que da a entender que seguía estando en el gusto de las clases altas (Vera, 2020, p. 182).

En el Museo Histórico Nacional de Chile existe un instrumento de 1785, de un poco más de dos octavas, y de 29 órdenes dobles, altamente decorado, con estuche y stand, hecho en Lima, que fue propiedad de Isidora Riveros de Aguirre, habitante de La Serena (Vera, 2020, p. 183).

⁹² Cabe destacar que Curt Lange enlista los inventarios de la Compañía de Jesús que eran propiedad de Francisco C. Brabo y no menciona al salterio entre los muchos instrumentos en las misiones jesuitas (Curt Lange, 1986, pp. 4-14).

⁹³ En 1783 un salterio con destino a Domingo Díaz Muñoz; en 1794, otro salterio para Francisco Vélez y en 1796 dos salterios para José de la Concha (Vera, 2010, pp. 25).

⁹⁴ En 1781, un salterio para Francisco Tadeo Diez de Medina (Vera, 2010, p. 26).



Figura 16. Salterio de Isidora de Riveros, 1781. (Salterio de Isidora de Riveros, Lima, Perú. Realizado por Pascual Castellón, 1781) Extraído de <https://www.surdoc.cl/registro/3-1063>.

Respecto al método de Minguet, *Reglas y Advertencias*, se sabe que llegó a Chile, enviado desde Cádiz en 1787 y un año después desde Lima⁹⁵ a don Tomás Álvarez de Acevedo, “Regente de la Real Audiencia de Chile”, con el título *colección de todos los instrumentos de Minguet*. De acuerdo con Vera (2020, p. 189) es posible que el libro *Reglas para tocar instrumentos*, que no tiene registrado su autor, sea la obra de Minguet, que fue comprada por el “ciudadano de Chile” Santiago Íñiguez⁹⁶ en 1788.

Un manuscrito musical chileno conocido como *El libro Sesto de María Antonia Palacios*⁹⁷ (c. 1790) contiene principalmente obras para teclado, órgano y pianoforte o clavecín. Pero también incluye obras para salterio de Pleyel⁹⁸: seis minuetes y dos marchas, contenidas en los folios 90 - 92v. De acuerdo con Marchant (1999, p. 29) “[...] una característica común entre la gráfica musical de los "minuetes" anónimos y las obras para "salterio" es que, en ambos casos, la escritura se desarrolla en un solo pentagrama y con llave de Sol; las obras de Pleyel presentan acompañamiento y aparecen con una gráfica similar a la escritura actual para guitarra”. También Beryl Kenyon de Pascual sostiene que “el repertorio

⁹⁵ Archivo General de la Nación del Perú, Real Aduana, C 16.761-895, sin foliar (Vera, 2014, p. 21).

⁹⁶ Cabe señalar que el regente Álvarez también recibió en 1787 el *Arte de danzar a la francesa* [1755] de Minguet, y en el inventario de Pedro Hoces Cienfuegos (1809) está mencionado que Íñiguez recibió, también sin autor, el libro *Arte de danzar*, probablemente corresponda al mismo libro (Vera, 2020, p. 189).

⁹⁷ Esclava negra, dama de compañía de Gertrudis Palacios, vinculada a la familia del terrateniente Juan Antonio Palacios (Marín-López, 2017). Marchant hace referencia a que probablemente en el estrado (sitio femenino y de cultivo musical, propio de la mujer chilena del siglo XVIII) fue donde la esclava fue adiestrada en el ámbito musical (Citado por Barrenechea Vergara, 2005, p. 96). Este ejemplo es interesante, porque una mujer como parte de la servidumbre usó la música como una forma para subir su estatus social. En el capítulo tres, se mencionará esta misma práctica presente en el sainete *La falsa devota*, de Ramón la Cruz (1731-1794); un fragmento de esta obra fue transcrito por Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) en el periódico *El siglo Diez y nueve*.

⁹⁸ Ignace Joseph Pleyel (1757-1831) compositor austriaco, editor musical y fabricante de pianos.

profano del salterio en la segunda mitad del siglo XVIII era, en muchos aspectos, parecido al de la guitarra” (Kenyon de Pascual, 1985a, p. 11).

Un constructor alemán llamado Enrique Kors se estableció en Lima cerca de 1791 y produjo varios instrumentos, sobre todo clavicordios, Alejandro Vera (2020, p. 185) cita la publicación del *Mercurio Peruano* del 26 de mayo de 1791 “Nuevos establecimientos del buen gusto” donde se describen algunos de sus instrumentos. Pereira Salas (1941, pp. 40-42) dice que también construía salterios, aunque en el marco de este estudio no se han localizado fuentes que lo confirmen⁹⁹. También en el diario de Lima *El Comercio*, escribiendo sobre un proceso de elección, afirma el uso del salterio dentro de una comida:

Los opositoristas viendo que nada conseguían y todo se les había ido de las manos, acudieron á lo que estan acostumbrados, 1.º á halagar á las autoridades con sus regalitos de “un potro negro y un bastón de puño de oro,” sus comidas con flauta, corneta, manucordio y salterio, y después darles sus caballos viejos para que cabalguen («Comercio, El. Huanuco- elecciones», 1858, p. 2).

En Cuba también se tiene una referencia de parte del periódico *Papel Periódico de la Havana*, del 19 de noviembre de 1795, de la venta de salterios, uno de ellos “nuevo” (Escudero Suástegui, 2017, p. 46). Gifford (2001, p. 179) sostiene que en Bolivia existen salterios en las iglesias Jesuitas, de acuerdo con una charla que tuvo con Leila Makarius, mientras que en Ecuador existe un salterio en la casa de la cultura “Benjamín Carrión”, dentro del Museo de Instrumentos Musicales Pedro Pablo Traversari¹⁰⁰, hecho por José Alcina [Alsina], en Barcelona (1784), siendo este uno de los constructores más mencionados de la época (Kenyon de Pascual, 1985b, p. 6).

En Colombia se tiene noticia de dos salterios del siglo XVIII, uno se encuentra en una colección particular (Perdomo Escobar, 1963, p. 104) y otro en el Museo de Arte Colonial¹⁰¹ (Bermúdez, 1995, p. 93). Cabe señalar que este último se ha clasificado como salterio, a pesar de que aún se conservan mazos

⁹⁹ Vera piensa que esta referencia de Kors como fabricante de salterios es errónea (2014, p. 13).

¹⁰⁰ La página web de la casa de la cultura presenta esta descripción de dicho salterio: “Cordófono de 135 cuerdas. Tabla de armonía de abeto cortado radialmente en forma experta. Dos rosetones dorados, de pergamino, están colocados en un plano más bajo. Puentes de madera de peral, tallados y dorados. Costados, molduras de los clavos de enganche de las cuerdas y clavijero, de madera de nogal. La manufactura de este instrumento es excelente. Hecho por José Alcina, en 1784. Barcelona, España, siglo XVIII” («Instrumentos más representativos de la colección. Salterio», s. f.).

¹⁰¹ La descripción de este instrumento es la que sigue: “Instrumento fabricado en Colombia (probablemente o importado) dentro de la tradición hispánica con veintinueve órdenes de cinco cuerdas cada uno y con dos juegos de tres puentes móviles cada uno” (Bermúdez, 1995, p. 93).

En Brasil, Montiero de Baena¹⁰² (1969, p. 169) relata en el *Compêndio das eras da Província do Pará* que en 1755, en una reunión para recibir al gobernador y capitán general Francisco Xavier de Mendonça Furtado¹⁰³, se tocaron danzas y conciertos de salterio, rabel y viola, “y otros placeres de la sociedad humana graciosa. Joaõ Fortes Arzaõ presenta al obispo muestras de oro y piedras cristalinas, que había encontrado dentro de la espesa frontera al espacio del acantilado del río Madeira [traducción libre]”.

Se han encontrado cuatro salterios en museos de Brasil y Portugal realizados por un constructor de Río de Janeiro llamado António Martins Santiago. En el *Museu Delgado de Carvalho da Escola Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro* hay un salterio¹⁰⁴ con la siguiente información de procedencia: “Antonio Miz S-Tiago, o fez no Castello do Rio de Janeiro, ano de 1767”¹⁰⁵ (Budasz & Santos, 2002, p. 14). Del mismo laudero se encuentran salterios en el Museo Imperial de Petrópolis (Pereira, 2013, pp. 78-79), el Museo de Música de Lisboa (1769) y uno en el Museo Martins Sarmiento en Guimarães (1787).



Figura 19. Salterio elaborado por Antonio Miz Santiago en Río de Janeiro en 1767 (Extraída de Budasz & Santos, 2002, p. 15).

¹⁰² António Ladislau Monteiro Baena (1782-1850), militar, geógrafo e historiador português.

¹⁰³ Francisco Xavier Mendonça Furtado (1701-1769), fue capitán para los servicios armados de Portugal y más tarde gobernador colonial en Brasil.

¹⁰⁴ Por cierto, clasificado como “cítara”, Budasz aclara que este error es frecuente, por ejemplo cita el *Diccionario musical brasileiro* (Belo Horizonte, 1989, p. 143) de Mário Andrade, donde el término cítara incluye: “Familia de instrumentos de cuerda pulsadas con los dedos o con plectro, o percutidas con baquetas [...] La caja de resonancia [...] puede tener formatos diversos como un tubo (valiha), rectángulo (koto) trapecio (salterio, santir) o triángulo (medio canon)[...]”, cabe señalar que la clasificación de instrumentos de Curt Sachs también lo incluye en la familia de las cítaras citado en (Budasz & Santos, 2002, p. 14).

¹⁰⁵ Este constructor es mencionado en el *Código Vieira dos Santos* como el inventor de un salterio de tésitura más amplia: “salterio acrescentado” (Budasz, 1996, pp. 116-118).



Figura 20. Salterio hecho en Río de Janeiro por António “Miz”Martins Santiago, 1765 (Pereira, 2013, p. 80).

En los volúmenes de *Balança Geral do Commercio do Reyno de Portugal com os sesus dominios*, hubo intercambio comercial de un “salter” llevado de Río de Janeiro a Portugal en 1799 (Pereira, 2013, p. 132). Otro de los documentos más importantes para el salterio en Iberoamérica de inicios el siglo XIX es el códice manuscrito de Antonio Viera dos Santos¹⁰⁶: *Cifr[as de música para] s[alterio]* encontrado en 1994 por Rogério Budasz en Curitiba conteniendo un gran número de piezas musicales de varios géneros en notación de tablatura para salterio. Este códice es muy valioso porque, hasta el momento, es el primer manuscrito para salterio que se ha encontrado hecho en América. La obra incluye géneros o formas musicales europeas (como adagios, amáveis, contradanzas, himnos, marchas, minuets, repiques, retiradas, tocatas y valsas; y formas de origen nacional o nacionalizadas (baianas, batuques, cantigas, chulas, miudinhos, modinhas, lundus, entre otras) (Budasz, 1996, p. 113).

Budasz, establece ciertos “paralelos” posibles con las piezas publicadas en el libro, que van desde composiciones de guitarra de António da Silva Leite¹⁰⁷ hasta el *Cancioneiro de Músicas Populares* de César das Neves (1893), en su mayoría obras de manuscritos portugueses (Budasz, 1996, p. 114). Respecto a la técnica de ejecución el autor considera que no se debió haber tocado con baquetas, ya que en las obras se encuentran acordes de tres hasta cinco notas, lo que acercaría más a la ejecución propuesta por Minguet con la alternancia del pulgar con los otros dedos, utilizando ambas manos.

¹⁰⁶ Antonio Vieira dos Santos (1797-1854). Nacido en Portugal, desde muy joven emigró a Brasil (1797), hizo registros historiográficos de la región de Paraná, escribió obras en el campo de la genealogía y lingüística. Tomó clases de salterio desde 1805 con Manuel Francisco Morato en Paraguá. (Budasz, 1996, p. 112).

¹⁰⁷ António da Silva Leite (1759-1853) compositor portugués para guitarra, autor del método *Estudio de Guitarra* (Oporto, 1796), primer compendio de guitarra publicado en Portugal, además de modinhas y obras sacras.

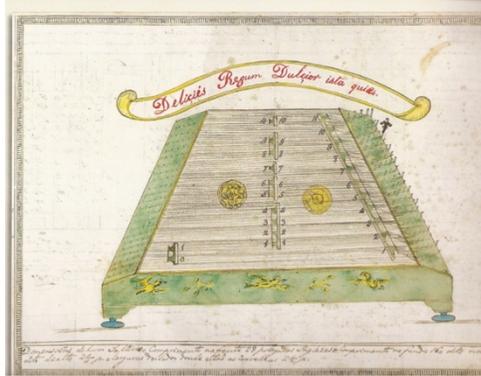


Figura 21. Ilustración del libro C[ifras de música para] s[al]terio. (Extraída de Budasz & Santos, 2002, p. Manuscrito pag. 1).

El padre López Gama (1996, p. 52)¹⁰⁸ aseguraba en 1843 que toda moza “de maior porte” tocaba salterio o cítara, mientras que Cunha Mattos¹⁰⁹ (1874, p. 310) en 1874 menciona a unas señoras que cantaban y tocaban "psalterio, citharas, guitarras e violas".

2.4. El salterio en México

Paul Gifford (2001, p. 171) sostiene que el salterio que se usa actualmente en México, se desarrolló como un híbrido entre el psalterio medieval y el dulcimer "temprano"¹¹⁰, pero es importante considerar que, de igual forma a lo que sucedió con los demás países latinoamericanos, los instrumentos de cuerda llegaron a lo que hoy es el territorio mexicano con los conquistadores, tanto en la primera oleada de conquista salvaje y brutal, como en la posterior conquista espiritual¹¹¹. Por tanto, la influencia musical se dio tanto del lado de los misioneros, como de los propios soldados del ejército, y más adelante con los pobladores españoles que se iban asentando en las diferentes regiones.

¹⁰⁸ Miguel do Sacramento Lopes Gama (1793-1852), también conocido como el Padre Carapuceiro, fue un periodista, benedictino secularizado y político brasileño.

¹⁰⁹ Raimundo José da Cunha Matos (1776-1839), fue militar, mariscal de campo e historiador brasileño-portugués.

¹¹⁰ Esta propuesta de Gifford parece un poco confusa, porque se estaría refiriendo a un psalterio medieval, diatónico sin puente, y al dulcimer temprano que también era diatónico.

¹¹¹ Véase Ricard, R., & Garibay, Á. M. G. (1986). La conquista espiritual de México: Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572. FCE - Fondo de Cultura Económica.

Es importante señalar, que el salterio está ligado a una serie de nombres posibles¹¹², empleados de manera variada y confusa en crónicas virreinales y relatos costumbristas de siglos posteriores. Gabriel Saldívar (1987, p. 196) dice al respecto:

El salterio y la dulzaina, que propiamente fueron un mismo instrumento, el que fue usado en México desde el [s]iglo XVI formando, desde remota época, parte de los conjuntos típicos, y además por ser predecesor del piano. Está formado por una caja de resonancia de forma trapecial: sobre la tabla de resonancia están colocados los puentes con los agujeros que dan paso a algunas cuerdas de manera que pasen unas encima de otras sin tocarse. Sus cuerdas son triples unísonas, y se puntean con uñas de metal.

Esta cita es ambigua, aquí habría que aclarar si al decir “propiamente fueron un mismo instrumento” se refiere a que se usaba el término para referirse al mismo instrumento, como lo vimos en Brasil con el nombre cítara, o por el uso del salterio junto con un instrumento de aliento, en el entendido que también existe un instrumento de aliento con el nombre de dulzaina, cercano a la chirimía¹¹³. También podría ser en el sentido de su cercanía sonora entre la palabra “dulcimer” con dulzaina¹¹⁴, o por la calidad de su sonido, como argumenta Rubén M. Campos en el capítulo llamado *La música folklórica abarca todas las formas* (1995, p. 192):

El ritmo primitivo del atabal guiador, corriendo los siglos, había sido substituído por el conjunto sonoro de las orquestas de las fiestas íntimas, que llegó al más alto grado de buen gusto en las postrimerías del siglo XIX. El contrabajo sostenía la nota pedal que el violoncello hacía cantante en la voz del barítono: el bajo de cuerda modulaba sabrosos acompañamientos en un contrapunto que llenaba los huecos dejados por las bandolas y los bandolones: los salterios tremolaban dulcemente. - por eso llamados aquí dulzainas¹¹⁵.

Guillermo Contreras propone otra posibilidad más en esta confusión de nombres (cítara con salterio) en el *Atlas Cultural de México*:

¹¹² De la misma forma que veíamos al inicio del capítulo la confusión de los distintos nombres empleados: rota, psalterio, nebel, dulcimer, cítara, entre otros.

¹¹³ Me imagino esta posibilidad por el uso del chiflo y salterio en las regiones de alto Aragón (Torre, de la, 1986).

¹¹⁴ Para añadir un nombre más en el artículo *La imagen de la música en México* se menciona: “Un instrumento parecido al *timpano*, [sic] llamado *dulcemás*, mencionado en alguna crónica, no debe ser confundido con la *dulzaina*, que es un instrumento de viento” (Orellana, de, 1971, p. 14). No he encontrado hasta este momento en qué crónica está ni otra referencia al uso de ese nombre.

¹¹⁵ El mismo Rubén M. Campos, en su capítulo de “Las Danzas Indígenas” hace una referencia a estos dos instrumentos: “el sonido de los *tlatzozonalli*, que eran instrumentos de cuerdas hechos de tripa y se tocaban pellizcando con los dedos y más tarde serían las dulzainas y los salterios mexicanos” (1991, p. 28). Esta referencia a instrumentos de cuerda indígena es muy inusual, pues es sabido la ausencia de instrumentos de cuerda en el instrumental prehispánico; hay pocas fuentes que hablan de ellos: “[instrumentos] de cuerda (*tlatzozonalli*, el arco musical *cora* o monocordio otomí, etc.)” (Maquívar, 1995, p. 124). Una fuente más confiable al respecto es Miguel León-Portilla que argumenta que es más bien la palabra empleada por el pueblo náhuatl para referirse a la música: “Comenzaré diciendo que, como es obvio, otro fue el nombre con que la designaron. Fue uno que la evoca y en cierto modo la reproduce: *tlatzozonalli*, derivado del verbo *tlatzotzona* que significa dar golpes, hacer resonar” (León-Portilla, 2007, p. 8). Lo trascendente en la cita de Campos es que nuevamente pone juntos a las dulzainas y los salterios.

. [...] Al igual que otros instrumentos, el salterio contaba con variaciones por tamaño y tesitura siendo las más comunes el tenor o grande y el soprano o requinto. La ejecución de cordófonos en la Nueva España únicamente por punteo, se hacía mediante plectros de pluma de ave, uñas de los dedos o anillos a modo de dedal con puntas de hueso, lámina, cuerno o carey. [...] Otros instrumentos de cuerda punteada, de marco como la Cítara, por parecerse al salterio era confundida con él; según el musicólogo español Felipe Pedrell en su *Diccionario Técnico de la Música*, Barcelona; <<Diferentes autores del siglo VII confunden la CÍTARA usada entonces como la ROTA y el SALTERIO...>>lo que parece verosímil dado que este instrumento de la antigüedad era caduco antes de la Conquista y porque no han aparecido más referencias que las del cabildo del 6 de julio de 1621, que menciona entre las responsabilidades del padre Antonio Rivas al ser contratado como músico: “[...] y tenga obligación de traer instrumentos de guitarra, bandurria, arpa, cítara, atabal o que de éstos fuesen menester (Contreras Arias, 1998, p. 96).

Lo que argumenta Contreras es que probablemente esa cítara mencionada en el acta de cabildo, sea un salterio, el diccionario de Pedrell se refiere autores del siglo VII lo que hace un poco lejana esta posibilidad. Esta cita del acta de cabildo la palabra cítara bien podría ser el instrumento de cuerdas de metal conocido en inglés como *cittern* y llamado frecuentemente cítara en fuentes españolas. Añadiendo otro posible nombre usado para referirse al salterio, Miguel Galindo propone además el vocablo *cíbola*: “[...] el salterio (caja sonora triangular o cuadrangular con cuerdas horizontales, que se tocaba, y toca aun con los dedos armados de un dedal metálico terminado en púa). También se llamaba cítara o cíbola” (1992, p. 169). Cabe señalar que no se ha encontrado hasta el momento alguna otra fuente que utilice este término, y que el texto del Dr. Galindo es cuestionable por la ausencia de fuentes documentales.

José Zorrilla en su ensayo *México y los Mexicanos* menciona el uso del nombre dulzaina asociado con el salterio:

[...] [Los mexicanos] [g]randemente aficionados á la música y al baile, y dotados de grande instinto para aquella, tienen profesores que merecen el nombre de tales, y pueden contarse en la sociedad mexicana aficionados que rayan en profesores. La música popular mexicana. como en todo lo que caracteriza la nacionalidad de un pueblo, rebosa en originalidad. Sus instrumentos son [:] [...] una arpa pequeña y sin pedales, de agradabilísimo sonido y que tocan con admirable limpieza de ejecución: una guitarra de siete dobles cuerdas metálicas, de caja oval y de largo mástil, que sirve de tiple y que pulsan con una púa de nácar, otra guitarra de grandes dimensiones y de cuerda de tripa, que lleva los bajos, á la cual llaman *bandolón*; el salterio que llaman *dulzaina*, y la bandurria, á la cual llaman *jaranita*. Maravilloso es el efecto que produce la combinación de estos instrumentos, con una flauta que lleva el *cantábile* y un cornetín de pistón ó una trompa de llaves que ataque vigorosamente los compases de bravura. Con estos instrumentos, [h]eterogéneos al parecer, forman una orquesta que ejecuta con prodigiosa exactitud, colorido y afinación las sinfonías más difíciles y las variaciones más complicadas de los modernos maestros europeos; y acontece mil veces que entre los ocho músicos que componen esta orquesta popular; hay dos ó tres que no conocen una nota y tocan de oído, y á estos llaman *líricos* los del país (Zorrilla, 1879).

Respecto a la construcción de salterios en los primeros años de conquista, Rubén M. Campos¹¹⁶ (1991, p. 48) refiere a Motolinía (Benavente de, 2014) y Mendieta:

Los instrumentos musicales tocados en España se generalizaron en el siglo XVI y los indios fabricaban algunos de ellos perfectamente, según refieren los padres Motolinía y Mendieta. Esos instrumentos eran guitarra de arco, violín, vihuela, órgano, arpa, salterio, dulzaina, orlo, bajón, corneta, rabel y laúd.

Revisando los textos de estos dos autores, ninguno menciona al salterio, en el texto de Mendieta (1870, p. 297), no hay una referencia directa al instrumento, sino al libro sagrado, lo que pudo ser la explicación de una posible confusión entre los musicólogos de inicios del siglo XX:

Demás del escribir, comenzaron luego los indios a pautar y apuntar, así canto llano como canto de órgano, y de ambos cantos hicieron gentiles libros y salterios de letra gruesa para los coros de los frailes, y para sus coros de ellos con sus letras grandes muy iluminadas.

Motolinía refiere a que aprendieron oficios, pero no menciona al salterio: “Labran bandurrias, vihuelas y arpas, y en ellas mil labores y lazos.[...] Hacen también flautas muy buenas” (Benavente de, 2014, p. 229). Únicamente Mendieta menciona la fabricación de cítaras¹¹⁷:

Órganos también los tienen todas cuasi las iglesias donde hay religiosos, y aunque los indios (por no tener caudal para tanto) no toman el cargo de hacerlos, sino maestros españoles, los indios son los que labran lo que es menester para ellos, y los mismos indios los tañen en nuestros conventos. Los demás instrumentos que sirven para solaz y regocijo de personas seglares, los indios los hacen todos, y los tañen; rabeles, guitarras, cítaras, discantes, vihuelas, arpas y monocordios, y con esto se concluye que no hay cosa que no hagan (Mendieta, de, 1870, p. 298).

Se sabe que los misioneros además de la enseñanza musical también les enseñaron a construir instrumentos:

La primera escuela se estableció en Texcoco alrededor del año 1524 por el misionero franciscano Fray Pedro de Gante; ésta y otras implantadas más tarde, como la de Vasco de Quiroga, también franciscano en Michoacán [...] inculcaron la ejecución y construcción de instrumentos ya conocidos por influencias de los militares [...] (Contreras Arias, 1998, p. 74).

¹¹⁶ También hace referencia al salterio entre una lista de instrumentos que trajeron los españoles y los misioneros usaron en la conquista espiritual: “los primeros sonadores de violines, violas, guitarras de arco, trompetas, pífanos, atambores, vihuelas, arpas, salterios, orlos, dulzainas, bajones, cornetas, rabeles, laúdes y monocordios. [...] El año de 1527 las tiendas de los tañedores de algunos de los instrumentos musicales enumerados estaban abiertas en el solar del Empedradillo, al costado oriental de la Catedral [...] (Campos, 1949, p. 88).

¹¹⁷ Probablemente se refiera a *citterns*, como se mencionó anteriormente.

En este mismo sentido, Lourdes Turrent, al investigar sobre las ordenanzas del gremio de carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros, expedidas por el cabildo de México el 20 de agosto de 1568, muestra un escrito sobre el oficial violero¹¹⁸:

Que el oficial Violero se examine y sepa hacer un claviorgano y clavicinvala, un monocordio, un laúd, una bigüela de arco, una arpa, una bigüela grande de piezas y otras bigüelas menores y sino supiere se examine de lo que supiere (1993, p. 152).

Cabe mencionar que el salterio o algunos de sus posibles nombres no es mencionado, pero sí es importante el pensar en cómo estos gremios que se establecieron desde los primeros años del virreinato se mantuvieron en algunas regiones del país para mantener la tradición de la construcción de instrumentos. Este es un tema aún en ciernes, pero valdría la pena investigar a fondo si además de las antes mencionadas, la fábrica de instrumentos de Fray Arnoldo de Bassac, quien enseñó latín y música en Cuautitlán (Alamán, 1844, p. 168), incluía salterios (Moreno Gamboa Olivia, 2009, p. 89).

Sobre la iconografía de este instrumento en México, es notable el caso del salterio que se encuentra en la iglesia Franciscana de San Martín Texmelucan, en la capilla de Guadalupe.



Figura 22. Salterio tocado por un ángel. Capilla de Guadalupe. Convento Franciscano de San Martín Texmelucan. (Extraída de Orellana, de, 1971, p. 49).

Este cuadro contiene un ángel tocando el instrumento con las manos, al parecer sobre una especie de mesa, tiene una inscripción que dice: “se terminó este lienzo el año de 1688. Se renovó por segunda

¹¹⁸ Estas ordenanzas fueron copiadas de las de Sevilla recopiladas en 1506 y publicadas en 1527: “Examen de violero: Item que el oficial violero para saber bien su oficio y ser singular del: ha de saber fazer instrumentos de muchas artes, que sepa fazer un claviorgano y un clavezimbano: y un monocordio: y un laud: y una vihuela de arco: y una harpa: y una vihuela grande de piezas con sus atarcees: y otras vihuelas que son menos que todo esto: y el oficial que todo esto no supiere: lo examinen de lo que dello diere razón y fiziere por sus manos bien acabado[...].” (Martínez González, 2015, p. 110).

vez el año 1777”. Firma Juan Manuel Ibañez. Este instrumento, a reserva de un análisis a detalle, parece un instrumento cuadrangular, forma no tan usual ya en esa época, o existe la posibilidad que sea una interpretación del artista acerca del instrumento, como sucedió en muchas fuentes iconográficas del salterio en España, haciendo alusión a ese salterio mítico del que se habló en la primera parte de este capítulo.

De acuerdo con el Dr. Guzmán Bravo en México, el salterio era usado en los intermedios de las obras teatrales durante el virreinato: “Los alientos de los ministriles, los conjuntos de arcos, vihuelas, salterios, guitarras y percusiones resuenan constantemente por las plazas y coliseos donde se representan obras teatrales” (1986, p. 128).

Es probable que todas estas fuentes en los primeros años del virreinato hagan referencia al salterio *antiguo* diatónico y que aún estaba en proceso de desarrollo por los requerimientos que la propia música barroca iba teniendo, como se vio antes, y que probablemente no se relacione con el instrumento como actualmente lo conocemos.

Para el año de 1673, Pedro Nuño Colón y Portugal¹¹⁹ describe: “[...] los timbaleros y clarineros ensayaban sus sonos. Ensayaban también, en conjunto, los tocadores de rabeles, de cítaras, de chirimías, de pífanos, de flautas, de salterios, para amenizar los suaves conciertos de los banquetes, según uso y costumbre de Italia”. (Citado en de Jesús Mañón Arredondo, 1992, p. 31). Si bien, como se mencionó al inicio de este apartado, Paul Gifford sostiene que el salterio que se usa actualmente en México se desarrolló como un híbrido entre el psalterio medieval y el dulcimer "temprano" los músicos en Italia continuaron tocando salterio hasta la última parte del siglo XVI, cuando cayó en desuso a principios del siglo siguiente, pero coexistió con el dulcimer (*dolcemèle*) que empezó a estar de moda en Italia a finales del siglo XVI y principios del XVII. Aparentemente, el *nuevo salterio* se desarrolló en Italia en la primera mitad del siglo XVII, manteniendo el nombre y el tipo de ejecución del *viejo salterio*, pero asimilando la forma trapezoidal y el acomodo de las cuerdas del dulcimer, por ello podemos decir que este instrumento surgió de las dos tradiciones (Gifford, 2001, p. 8). Esta enumeración de instrumentos hecha por el virrey Pedro Nuño Colón y Portugal, sólo incluye el uso del salterio entre los instrumentos propios

¹¹⁹ Pedro Nuño Colón (1618-1673). Noble y político español. Duque de Veragua, marqués de Jamaica y Villamizar, 26º virrey de Nueva España (del 20 de noviembre al 13 de diciembre de 1673).

para amenizar los banquetes añadiendo que un uso y costumbre de los italianos, pero no confirma que el salterio visto por él, esté relacionado con el salterio italiano¹²⁰. Además, al hablar del salterio italiano (por cierto también adjetivado como “tedesco”, es decir alemán, lo que podría establecer una relación con el *hackbrett* alemán o el *zittern* austro-alemán) se expuso cómo las modificaciones hechas al instrumento se trasladaron a España y a Latinoamérica.

En el capítulo de “La música Neo-hispana del siglo XVIII. Literatura Musical”, el Dr. Miguel Galindo enlista el libro de Minguet e Irol [...] “<<Método de Guitarra, Arpa...>> y otros instrumentos”, entre las obras que llegaron al virreinato (Galindo, 1992, p. 306). Esto lo confirma el maestro Guillermo Contreras, en conversación personal, pues me dijo que encontró el método de Minguet en la Biblioteca Nacional (G. Contreras Arias, comunicación personal, 27 de noviembre de 2020).

John Koegel habla de un notable misionero franciscano, que estuvo activo en Sonora, el padre Pedro Font¹²¹ (1738-1781), un catalán que llegó al Colegio Apostólico de Querétaro en 1763, donde probablemente fue maestro de capilla y quien acompañó a Juan Bautista De Anza¹²² en su expedición a la bahía de San Francisco en la Alta California (entre 1774 y 1776); Koegel menciona que tocaba frecuentemente su salterio para entretener a los soldados españoles y mexicanos, y a los nativos que encontraba (Koegel, 2001a). En el diario de este misionero dice:

Día 9. Lunes. Dixe Missa; y después le cantó el P. Fr. Francisco Zuñiga, y yo la oficié con mi instrumento el Psalterio que traía, el qual me obligó a cargar el Sr. Comandante, [De Anza] persuadiendome á que era muy conducente para obsequiar á los Yndios Gentiles del tránsito, especialmente los Yumas que son muy festivos (Font & Eixarch, 2000, p. 54).

Más adelante reitera el uso del instrumento como parte de la ceremonia religiosa: “Dia 7. Jueves. Dixe missa, y después oficié con el instrumento¹²³ [de acuerdo con el editor, se refería al salterio] otra

¹²⁰ La investigadora Franziska Fleischanderl, quien está próxima a defender su tesis de doctorado sobre el salterio en Italia, en una conversación vía e-mail, piensa que el salterio mexicano está relacionado más con el italiano que con el español. “Of course, the Italian salterio is very connected to the Mexican one. The Spanish salterio, a slightly different, bigger version of the Italian salterio went to your country, and luckily it is still alive there - in contrast to Spain and Italy, where the salterio is literally inexistent nowadays”. Conversación del 2/09/2020 vía e-mail. Buscar la relación entre el salterio italiano con el mexicano podría ser otro tema de investigación.

¹²¹ Pedro Font (1738-1781), misionero de Gerona, Cataluña, que se educó en el Colegio de Propaganda Fide de la Santa Cruz de Querétaro, matemático, geógrafo y cartógrafo. Estuvo en la Misión de San José de Tumacácori, con los indios pima (territorios actuales de Arizona, Sonora y Chihuahua) (Jáuregui, 2015, p. 61).

¹²² Juan Bautista de Anza Bezerra Nieto (1736-1788), militar novohispano (nacido en Sonora, Nueva España) de ascendencia Vasca, gobernador de Santa Fe, Nuevo México.

¹²³ También el fray menciona otra misa para el día de San Carlos, “la que cantó el P. Garcés, y yo lo oficié con mi instrumento” (Font & Eixarch, 2000, p. 79).

que cantamos con la posible solemnidad á San Antonio por la felicidad de nuestro viage, y descubrimiento, ó reconocimiento que ivamos á hacer del Río de San Francisco [...]” (Font & Eixarch, 2000, p. 232). Existe un fragmento muy divertido, donde el padre reniega del capitán Palma¹²⁴ quien:

Desde que passó por mi Mission de San Joseph de Pimas se empeñó en que llevasse el instrumento musico, persuadiendome á que era muy conveniente el Psalterio para atraer á los Yndios, y más á los Yumas, que son muy festivos; y aunque yo me resistí bastante, porqye me exponía á perderlo en un viage tan largo, con todo huve de condescender á sus instancias: y despues que lo he venido cargando con bastante detrimento, ni me ha hablado más de él, ni me ha insinuado el que lo toque, no gusta de oirlo, ni de que se junten las gentes á mi tienda, cargando esta broma sin haver servido para los Yumas; ni para nadie (Font & Eixarch, 2000, pp. 101-102).

Asimismo, se menciona el uso del instrumento para el goce: “En la misión de San Gabriel [...] el P. Paterna juntó todos sus Neofitos de la Mission, y quiso que les tocara un poco el instrumento músico, de lo qual estuvieron muy contentos” (Font & Eixarch, 2000, p. 205). En otro momento en que De Anza estaba “muy triste y melancólico, [...] yo procuraba explayar el animo [...] divirtiéndolo algun rato con el instrumento”. (Font & Eixarch, 2000, p. 206). También usado con motivos de fiesta¹²⁵: “Esta noche nos divertimos algo con el instrumento, y se les dio licencia á las Yndias doncellas convertidas, que llamaban las Monjas, para salir de su reclusión, y asistir por un rato alli con nosotros, de lo que estuvieron sumamente contentas” (Font & Eixarch, 2000, p. 339).

De estas citas se concluye que, al menos para el caso de Font, el salterio sí tuvo una función religiosa¹²⁶. Seguramente para él en estas expediciones y misiones, era mucho más práctico usar el salterio en el oficio religioso, que tener un órgano, sobre todo porque esos territorios estaban poco poblados. Además, se establece cómo el salterio fue usado por Font con fines de evangelización, fomentando el sincretismo, usando el instrumento para “obsequiar” la música a los nativos, que eran festivos, o usado “para atraer” a otros. También, en la información plasmada en su diario escribe que el

¹²⁴ El capitán indígena Salvador Palma era el cacique de los nativos Yuma en una de las regiones donde Font estuvo en las misiones franciscanas.

¹²⁵ Jesús Jáuregui menciona este diario de Font, para explicar la presencia temprana del fandango en territorio americano del siglo XVIII, ya que el mismo Font argumenta en varios momentos su presencia, como baile o fiesta popular, aprobando la reprimenda que le hicieron a una mujer por cantar unas glosas “nada buenas” e impropias en un fandango, esto mismo fue tema de un sermón asociándolo con el diablo (Jáuregui, 2015, pp. 58-66).

¹²⁶ Kenyon de Pascual escribió acerca del posible uso religioso del salterio en la España de los siglos XVIII y XIX: “No es inconcebible que en algunas ocasiones, sobretodo en Semana Santa cuando no se utilizaba el órgano, el salterio asumiera la función de instrumento de acompañamiento. La evidencia [...] es escasa. Hay que esperar, sin embargo, que investigaciones futuras en los diferentes archivos musicales y actas capitulares revelen más datos que permitan determinar hasta qué punto estaba difundido en España el empleo del salterio en los templos” (Kenyon de Pascual, 1985a, p. 114). El caso de Font, aunque bien pudo ser una excepción es un ejemplo del uso del salterio con fines religiosos.

uso del instrumento y la música en las expediciones le fue sugerido por los altos mandos, tanto de los españoles como de los nativos, en este caso el Comandante De Anza y el Capitán Palma.

El musicólogo Gustavo Mauleón menciona la existencia de un instrumento que se hizo en Altzayanca, Tlaxcala, de 1797¹²⁷, actualmente en el Museo Universitario “Casa de los Muñecos”, bajo resguardo de la Universidad Benemerita Autónoma de Puebla. Se piensa que pudo ser parte de las colecciones del Museo de Antigüedades de Puebla y Conservatorio de Artes y Oficios, o utilizado para interpretar música en el Real Colegio Carolino en Puebla. Mauleón también establece la posibilidad de que el instrumento pudo ser usado nada más para comprobar fenómenos físicos, como parte del museo de ciencias, para explicar las relaciones de altura de nota con la longitud de cuerda (Mauleón Rodríguez, 2017, p. 145).



Figura 23. Salterio mexicano de 1797. (Extraída de Mauleón Rodríguez, 2017, p. Portada).

En el mismo sentido, pero pensando en otra posible línea de investigación acerca de la llegada del instrumento a México, Guillermo Contreras sostiene que el salterio que se usa en México no está relacionado con el que trajeron los conquistadores, sino más bien con el de origen húngaro, conocido como *cymbalum* que llegó con el emperador Maximiliano:

[...]corresponde a una versión que entró en el segundo Imperio con las huestes austro-húngaras, justamente el salterio mexicano responde en morfología, en afinación y en todo a los salterios populares de Hungría y [además hay] [...] una versión que es poco conocida del salterio, son muy famosos el soprano y el tenor, pero hay una que me he podido documentar que le decían requinto y del cual yo he podido conseguir para la colección cuatro o cinco piezas y amplia iconografía de la presencia de este instrumento (Contreras Arias, 2020).

¹²⁷ Esto se menciona en una breve entrevista hecha al investigador. (*Dicta el musicólogo Gustavo Mauleón conferencia "El salterio histórico en Tlaxcala"*, 2019) accedido el 26/12/2020.

Así, Guillermo Contreras considera que aunque la influencia ejercida en las tradiciones musicales de México por las huestes austrohúngaras¹²⁸ no se ha investigado lo suficiente, resulta evidente la gran difusión de instrumentos como la cítara austriaca o el *zittern*, instrumentos de los cuales ha podido encontrar alrededor de cuarenta ejemplares del siglo XIX y conserva en su colección particular (G. Contreras Arias, comunicación personal, 27 de noviembre de 2020).

Sin duda este puede ser un tema que se pueda desarrollar en estudios posteriores, pues no sería extraño que, entre los 7000 integrantes¹²⁹ de la *legión austroúngara* o *Cuerpo Imperial de Voluntarios de Austria- Hungría*¹³⁰, alguno tocara un instrumento similar al salterio, considerando que tanto en las regiones de norte de Puebla, Veracruz, como en Oaxaca, hay evidencia de la ejecución del salterio en el ámbito popular (García López, 2004), y son las zonas donde este ejército tuvo una fuerte presencia. Estas dos posibles vetas de la llegada del salterio a México, sea la italiana o la húngara, son temas aún en ciernes, pero que pueden dirigir ulteriores investigaciones.

Hasta aquí se traza un panorama general de los orígenes del instrumento y su presencia en Europa y Latinoamérica, además, se hace evidente la posibilidad de nombrar al salterio de muchas maneras, de acuerdo con las regiones y sus características específicas. Asimismo, las fuentes consultadas ayudan a entender su uso, algunas técnicas de ejecución, métodos y repertorio, así como a conocer a algunos de sus ejecutantes distinguidos.



Figura 24. Salterio mexicano del siglo XIX. Museo de Instrumentos Musicales de Bruselas (salterio mexicano siglo xix, 1890, extraído de https://mimo-international.com/MIMO/doc/IFD/OAI_RMAH_111500_NL?_ga=2.180199588.1886314851.1596147963-335794413.1595645333).

¹²⁸ Hubo varias inmigraciones húngaras: desde la colonia, luego en la época del segundo imperio y en la década de 1920, aunque provenientes de varios países, estos grupos romaníes fueron conocidos como “gitanos” o simplemente “húngaros”.

¹²⁹ Entre ellos 1047 húngaros, cuando el ejército se disolvió de ese total de 7000 soldados 1011 se quedaron en México, muchos de ellos de manera permanente. (Jancsó, 2011).

¹³⁰ Cuerpo militar que vino al país en 1865 para apoyar a Maximiliano I de México.

CAPÍTULO 3. PERCEPCIÓN SOCIAL DEL SALTERIO EN LA CIUDAD DE MÉXICO EN EL SIGLO XIX A TRAVÉS DE SUS PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Una de las fuentes que podría ayudar a conocer el desarrollo del salterio en el siglo XIX es la hemerografía, por ello me di a la tarea de revisar en varias bases de datos en línea: *The World Newspaper Archive*, *The Latinoamerican Newspaper Archive*, *Paper of record*, y la HNDM (Hemeroteca Nacional Digital de México).

De esta pesquisa localicé una diversidad de artículos de prensa con temáticas donde se mencionaba al instrumento, mismos que se distribuyeron en siete grupos:

1. Noticias religiosas: que hacen referencia al sonido del instrumento tocado por algún personaje bíblico.
2. Descripciones poéticas sobre el sonido del salterio.
3. Noticias varias relacionadas con el instrumento.
4. Noticias sobre intérpretes de salterio en México.
5. Reseña o invitación a conciertos o evento social.
6. El salterio como parte de diversas agrupaciones musicales.
7. Repertorio en las orquestas típicas, ensambles diversos o de solista.

3.1 Noticias religiosas

Dentro esta búsqueda, era muy usual encontrar el nombre “salterio” haciendo referencia a los salmos; la forma de diferenciar este uso de la palabra es por el uso ocasional de la mayúsculo al escribir la palabra "Salterio" para referirse a los salmos y “salterio” con minúscula para el instrumento. En otros textos esto no es posible y se puede diferenciar sólo por el contexto en que se emplea.

Según el *Diario de México*, el salterio se incluía entre los instrumentos para acompañar el canto de las alabanzas de Dios: “En el primer libro de Samuel [capítulo 10, versículo 9] vemos una compañía de profesores, que en una ocasión pública baxaba del cerro donde estaba la escuela, profetizando, dice el texto, con el salterio, el tímpano y el arpa delante de ellos”(«Diario de México. Música num. 755», 1807, p. 2). En el mismo diario, la invención del instrumento se remonta a los tiempos bíblicos, ya que uno de los descendientes de Caín, Jubel, hermano de Jobel, "inventó la música, el salterio y la arpa"

(«Diario de México», 1816, p. 2). Un poema dedicado a Laureana Wright de Kleinhans¹³¹, hace esta referencia:

¡Adiós, amabilísimas violas,
Que ocultais con rubor vuestras corolas!
Ángeles ó mujeres, poetisas,
Querubes que el salterio
Sabeis pulsar con célico misterio!
(Rodríguez y Cos., 1888, p. 2).

Otro poema por la muerte de la Sra. Enriqueta Sontag, Condesa de Rossi¹³², donde un ángel es el responsable de hacer sonar el salterio:

Canta, canta, velada entre el misterio
Do el Dios que te creó quiere oírte,
Y quiere él mismo su laurel ceñirte,
Mientras vibra del ángel el salterio.
(Granados Maldonado, 1854, p. 3).

También es “tocado” por arcángeles, como sugiere este segmento del poema *María*:

Allí en cántico férvido y sonoro
De incógnita y sagrada melodía,
Ejércitos de arcángeles en coro
Cantando están el nombre de MARÍA:
Las notas mil de sus salterios de oro
En ecos de dulcísima armonía,
Repiten por los ámbitos vibrando
Este concierto melodioso y blando
(«Siglo diez y nueve, El. Literatura y variedades. María», 1855, p. 1).

Este otro, de *El Universal*, igualmente dedicado a María, refiere un salterio de oro tocado por querubines:

Llega al Empíreo cándida y sencilla.
Himnos de gloria en armonioso coro
Entonan á la Virgen sin mancha
Los querubines de salterio de oro
(P.L., 1855, p. 3)¹³³.

131 Laureana Wright González (1846-1896) Escritora, intelectual, espiritista y francmasona, firmó algunos de sus escritos con el seudónimo “Vestina”. escritora mexicana fundadora de la revista feminista *Violetas del Anáhuac*, quien propuso el voto para la mujer e igualdad de derechos para ambos sexos.

132 La célebre cantante italiana (1806-1854) vino a México, fue la primera en cantar los versos del Himno Nacional, aunque con la música del maestro Bottesini (1821-1889), entonces director de la Compañía de Ópera Italiana. Se presentó en el Gran Teatro de Santa Anna en abril de 1854, y en junio murió atacada por el cólera. (Díaz y de Ovando, 2006, p. 88) y (Molina Álvarez & Bellinghausen, 2004, p. 49).

¹³³Las siglas P.L. no se encuentran en el Catálogo de Seudónimos, Anagramas e Iniciales de Escritores Mexicanos (Iguiniz, 1913).

Una artículo titulado *Políticos de antaño*¹³⁴ que apareció en *El Correo Español* en 1892 sobre un músico “negro” que tocaba el arpa, establece la analogía del poder “mágico-curativo” que pudo tener el salterio en manos de David.

Después de esto entró un negro que saludó a los concurrentes. Vestía un traje turco con guarniciones doradas. Murat¹³⁵ manifestó al ministro Caballero¹³⁶ que este africano era una especialidad en el arte de la música, y que tañía el arpa con tanta delicadeza, que arrebatava los sentidos y privaba hasta el éxtasis. Que le llevaba siempre consigo, porque templaba con su arpa sus momentos de mal humor, que contemplaba el negro como á David con su salterio, disipando los sinsabores de Saúl. Murat no mentía al ponderar la habilidad del negro, quien tocó el arpa con exquisito gusto y como término delicioso al banquete (Bermejo, 1892, p. 4).

Es decir, David, al tocar curaba los “sinsabores” de Saúl, igual que el músico negro mencionado por Murat. Algo similar, logran los serafines en este texto religioso: “Traigo, Jesús divino, la bendición de Dios Padre y toda la virtud é inspiración de Dios Espíritu para que alienten tu alma. Traigo todas las armonías de los salterios seráficos para calmar las tristezas de tu espíritu” («Correo Español, El. Traigo Jesús divino», 1890, p. 2).

Incluso, de acuerdo con el periódico *El Siglo diez y nueve* el Rey Salomón tocaba el instrumento: “El templo de Dios de Israel se alegraba con los acordes del salterio y del arpa sagrada, con que el poeta-rey y las doncellas hebreas celebraban las glorias de Jehová” (Altamirano, 1870a, p. 2). En el artículo “Influencia de la música sobre el sistema orgánico del hombre”, se relata como Amurat IV¹³⁷ “[...] con las manos teñidas en la sangre de sus hermanos, se deja conmovier por un tocador de salterio y no pudo contener su llanto” (Variedades, 1867, p. 2). En estos versos, se muestra cómo el salterio era el instrumento digno de usarse para cantar los dolores de María la madre de Jesucristo.

Rosa celeste en Jericó nacida,
Casta paloma, madre dolorosa,
Préstale hor[sic] á mi garganta vida

¹³⁴ El artículo describe un encuentro sucedido en marzo de 1808, entre Murat y el ministro Caballero, en el periodo en que el emperador Napoleón quería que el todavía infante Fernando contrajera nupcias con su sobrina.

¹³⁵ Joachim Murat (1767-1815) mariscal del ejército francés a quien Napoleón (1789.1821) hizo rey de Nápoles Hizo su carrera a la sombra del general Bonaparte, al cual acompañó como ayudante de campo en las campañas de Italia (1796-97) y Egipto (1798-99). Ascendido a general, ayudó a Bonaparte a preparar el golpe de Estado que le llevó al poder en 1799. En recompensa, Napoleón le casó con su hermana Carolina y le puso al mando de su Guardia Consular.

¹³⁶ José Antonio Caballero Vicente Campo Caballero y Herrera (1754 - 1821) fue un noble y político español, II marqués de Caballero y ministro de Gracia y Justicia (1798-1808).

¹³⁷ Amurat IV o Murad IV (1612–1640), sultán del Imperio otomano desde 1623 a 1640, fue conocido tanto por haber restaurado la autoridad del estado como por la brutalidad de sus métodos empleados. Lo apodaban “El Cruel”, es conocido como el último gran sultán del imperio otomano. Según la tradición fratricida otomana Murad IV ordenó matar a sus hermanos, pues ponían en riesgo su imperio. Jean Racine (1639-1699) retoma parte de esta historia en su tragedia Bayaceto (1672), nombre de uno de los hermanos mandados matar por el sultán a quien Racine le cambia el nombre por Amurat IV (Racine, 1904).

Para cantar con arpa melodiosa.
Que al ver tu faz en lágrimas bañada
Renuncio á los deleites tentadores,
El arpa de placer dejo olvidada
Y canto en el salterio tus dolores
(«Siglo diez y nueve, El. Armonías del Cristiano. Dolores de María», 1851, p. 3).

El instrumento en cuestión se suele mencionar como el adecuado para entonar los salmos:

¡Del gigante salterio en cada nota
el salmo intenso del amor palpita!(Othón, 1892, p. 6).

El salterio, de acuerdo con la hemerografía de la época: se creía que era de origen bíblico e inventado por Jubel; se encuentra entre los tocados por diversas divinidades como querubes, serafines, ángeles, y personajes bíblicos como Jubel, David y el Rey Salomón; se consideraba como un instrumento digno para cantarle a María; tenía poderes curativos y era capaz de provocar el llanto aún en un personaje tan cruel como Amurat IV. Los ejemplos anteriores dejan en claro la importancia que le daban al salterio en estas referencias religiosas y que sirven para entender un poco la percepción que se tenía del instrumento en la época.

3.2 Descripciones poéticas sobre el sonido del salterio.

En este apartado presento una serie de textos que hacen referencia al salterio, pero que tienen un propósito poético, no de descripción de sus características acústicas. Sin embargo considero pertinente citarlos para entender que tanto el instrumento, como quién lo toca y qué sonido produce eran temas frecuentes en las publicaciones periódicas en el siglo decimonónico.

En el *Álbum de la mujer* aparece un poema titulado *Un céfiro enamorado de una flor que murió*, donde se menciona lo dulce de las notas del salterio:

Murió acaso perdido
En el salterio de oro de un querube,
Y eran tan dulces sus postreras notas,
Sus tristes ayes de dolor tan suaves,
Que blancas nubes y canoras aves
Miraron con pesar sus cuerdas rotas
(«Álbum de la mujer, El. Poema.», 1886, p. 8).

El adjetivo utilizado es “dulce” respecto a sus notas y se descubre una alusión a que el instrumento es tocado por un querube, en otras palabras, utilizado por un ser “divino”, como sucede con

varios instrumentos de cuerda que desde la época de los griegos han sido relacionados con algún dios¹³⁸. El mismo adjetivo es utilizado en un poema dedicado a Guillermo Prieto¹³⁹ comparando el sonido de la lira y el salterio:

Es mejor ser poeta
Que hojalatero,
Y la lira es tan dulce
Como el salterio
(«México Gráfico. Un buen consejo.», 1892, p. 3).

En el poema *De Rodillas* de Adalberto A. Esteva¹⁴⁰, las notas del salterio son dulces y vibrantes.

La noche nos prestaba su mágico misterio,
Nos daban las estrellas su vago resplandor,
Y dulces y vibrantes cual notas de un salterio
Llegaban á mi oído las frases de tu amor
(Esteva, 1885, p. 2).

Una Zacatecana (Iguiniz, 1913, p. 19), seudónimo utilizado por Josefa Letechipia de González¹⁴¹, en un poema dedicado al Cerro de “La Bufa” en Zacatecas, utiliza ese mismo adjetivo al sonido del salterio:

Alguna vez pasé la ardiente siesta
sensaciones gratísimas gustando:
dulces como el sonido del salterio
como del primer hijo el blando halago,
como las efusiones de ternura,
de dos amantes que su unión lograron
(«Siglo diez y nueve, El. Variedades. La bufa de Zacatecas», 1843, p. 3).

Contrastando el uso frecuente del adjetivo “dulce”, en este poema de Salvador Díaz Mirón¹⁴², dedicado a Hidalgo, se menciona el “salterio rudo”:

¹³⁸ Como uno de los mitos de Orfeo, que asegura que la lira fue un regalo de Apolo y sus maestras, las musas, o en otros mitos, que su maestro fue Hermes, el primer inventor de la lira (Godwin, 2000, p. 22).

¹³⁹ Guillermo Prieto (1818-1897) Poeta, escritor, político y periodista. Quedó huérfano a los 13 años y trabajó en una tienda de ropa hasta que, bajo la protección de Andrés Quintana Roo, pudo estudiar en el Colegio de San Juan de Letrán. Fundó, junto con los hermanos Juan Nepomuceno y José María Lacunza y Manuel Toussaint Ferrer, la Academia de Letrán. Diputado y Ministro de Hacienda con Juárez. Poeta popularísimo y periodista fecundo. Como periodista colaboró en *El Siglo Diez y Nueve*, *El Monitor Republicano*, *Don Simplicio*, *El Diario Oficial*, *El Semanario Ilustrado*.

¹⁴⁰ Adalberto A. Esteva (1863-1914) Poeta, político, abogado e impresor. Fue diputado y cónsul general en España. Como editor publicó 14 volúmenes de legislación mexicana.

¹⁴¹ Poetisa zacatecana, reconocida por ser una de las primeras en el México independiente, vivió también en Jalisco, publicó en semanarios dedicados al *bello sexo* (Amigón Jiménez, 2010, p. 23).

¹⁴² Salvador Díaz Mirón. (1853-1928) en Veracruz, Veracruz. Autor muy importante de la lírica hispanoamericana. Influyó en los poetas de su tiempo, sobre todo en Rubén Darío y Santos Chocano. Fue diputado. Tuvo una vida agitada que le deparó persecuciones, encarcelamientos, duelos y destierros. Vivió exiliado en La Habana donde se ganó la vida como maestro en escuelas privadas. Dirigió *El Veracruzano*, *El Diario*, *El Orden* y *El Imparcial*.

Noche de redención detén tus alas
Bordadas con la luz de mil recuerdos,
Y sé de nuestro júbilo testigo;
Mientras pulsando mi salterio rudo,
Con la estrofa de mi alma te bendigo,
Con el alma en los labios te saludo
(Díaz Mirón, 1874, p. 3).

Haciendo una referencia hacia una técnica de ejecución muy usual en el salterio, el poema *Alada* de José María Heredia, dedicado a Salvador Rueda¹⁴³, versa en un fragmento:

Y trémulos suspiran los cordajes
De las dormidas arpas;
Y arrebuja en su nublosa clámide,
Con trémolo lejano de salterio
Desciende al fin de la rumorosa tarde
(Heredia, 1894, p. 2).

En *El Universal*, Guillermo Prieto publicó las “Mañanitas”, en este poema señala:

Los manteles se levantan,
La música se trasforma
Y es ya música de sala,
Los bandolones se anuncian,
Pregonan *valse* las flautas,
El salterio salta y brinca
Con notas desesperadas
Y retoza y se hace bola
Con el bajo y las guitarras
(Prieto, 1889, p. 1).

Probablemente este poema hace referencia a la ejecución en el salterio, “salta y brinca”, aludiendo a los intervalos y “las notas desesperadas” al trémolo o al virtuosismo en el instrumento. Un fragmento del poema *Amor Espiritual*, compara la voz resonante de una mujer, con el blando preludio de un salterio.

A Lola.
Y de tu voz el celestial ruido
yo quiero que me digas el misterio
cuando resuena en mi amoroso oído
Blanda como el preludio de un salterio
(«Siglo diez y nueve, El. Literatura y Variedades. Amor Espiritual. A Lola», 1862, p. 1).

¹⁴³ Rueda, Salvador (1857-1933) fue poeta y periodista español. Se le considera precursor español del modernismo.

Saber en manos de quién es tocado, es importante para describir el tipo de sonido creado, por ejemplo, al referirse al cuadro de la vieja, dentro de los cuadros de "Danza de la Muerte" de Holbein¹⁴⁴, es un ruido infernal:

La heroína está acompañada de dos muertes, una de la cuales le vá precediendo tocando un salterio¹⁴⁵ de madera que debe producir un ruido infernal; la otra le obliga á acelerar el paso á bofetadas, guiándola con impaciencia á su destino. La vieja parece más atenta á su rosario de huesos que á la música («Eco de dos mundos, el. Editorial. Melior est mors quám vita.», 1871, p. 1).



Figura 25. Danza de la muerte grabado de Holbein.

Extraído de https://the-public-domain-review.imgix.net/collections/hans-holbeins-dance-of-death-1523-5/26629047687_1d7db46747_o.jpg?w=600 .

En la tabla 1 se resumen las referencias literarias encontradas acerca del salterio, de acuerdo con algunas publicaciones periódicas de la época:

Tabla 1. Referencias literarias al salterio.

Adjetivos utilizados respecto al instrumento	Adjetivos utilizados respecto a su sonido	Tocado por	Acción realizada o efecto producido
Gigante, salterio de oro, pulsado con célico misterio, rudo	Dulce, dulce y vibrante, infernal, blando	Ángeles, mujeres, poetisas, querubes, arcángeles, la muerte, Rey Salomón, doncellas hebreas, serafines, Rey David	“salta y brinca” en sus notas desesperadas, tocado en trémolo “lejano”, canta los dolores, produce llanto en el sultán Amurat IV “el cruel”, cura los “sinsabores” de Saúl, cura las tristezas del espíritu, alegrar al Dios de Israel, ruido infernal

¹⁴⁴ Hans Holbein “El joven” (1497?-1543) se le daba este mote, para diferenciarlo de su padre “el viejo”, fue un artista e impresor alemán dentro del estilo llamado Renacimiento nórdico.

¹⁴⁵ Si se analiza con atención el cuadro de Holbein, en realidad lo que toca la muerte es un xilófono, lo que muestra una vez más el uso laxo del término “salterio”.

Estas dos secciones, las noticias religiosas y la descripción poética, evidencian el uso frecuente que el salterio tenía en el ámbito religioso, ya sea relacionado con los salmos y el rey David, o con ser ejecutado por seres especiales, como ángeles, querubines y hasta el ángel de la muerte.

3.3. Noticias varias relacionadas con el instrumento

En este rubro se incluyen anuncios de venta, clases (fuera del CNM), construcción, nota roja o de robo hasta una anécdota en un tren.

3.3.1. Anuncios de venta

En los avisos de *Ventas* del Diario de México:

[...] Una dulzayna ó salterio: en la sastrería de la calle de Juan Manuel se manifestará, y se tratará de su precio, dandola con la mayor comodidad («Diario de México. Ventas», 1807, p. 52).

Venta. En la calle de las Escalerillas, casa de San Cristobal, vivienda del sacristán de la capilla de las Animas, una dulzaina bien acondicionada, con su mesa y caja de guardar, se dará en precio cómodo («Diario de México. Venta», 1806, pp. 143-144).

Ventas. Una dulzaina de madera fina embutida: ocurrase á la calle de Santa Catarina martir, en la botica, se dará a precio comodo («Diario de México. Ventas», 1807, p. 52).

Se anuncia la venta de una dulzaina en la tienda de *La Buena Fe*, en la calle de Santo Domingo No. 3, junto a artículos de la más diversa clase, tales como: polvos sin igual para conservar la dentadura, para la constipación, remedios para la jaqueca, para paño, pecas, almorranas, pólvora fulminante, garbanzos de Egipto, redomitas de luz que alumbran mucho tiempo, hasta remedios para desterrar chinches («Fénix de la Libertad, El. Avisos», 1833, p. 4).

Estos anuncios demuestran varias cosas, que había movimiento comercial relacionado con la venta del instrumento a principios del siglo XIX, que el término dulzaina sí era usado como sinónimo de salterio, independientemente de la existencia de otro instrumento de aliento con el mismo nombre, que la práctica de su ejecución no era exclusivamente sobre las piernas, como se suele hacer ahora, sino sobre una mesa, como en España y Portugal “con su mesa y caja de guardar” y, que se vendía a un “precio cómodo”.

3.3.2. Clases fuera del Conservatorio

En este anuncio se solicita maestro para impartir clases:

También se solicita un maestro de dulzayna, para que acabe de perfeccionar a una niña: se le dan ocho pesos mensuales, en consideración á que hay otras varias personas que quieren aprender, y pagan razonablemente. Ocurrase a tratar de ambas cosas [en este anuncio también se solicita un boticario] á la calle del puente de Fierro núm. 8 á D. Francisco de Silva («Diario de México. [maestro de dulzayna]», 1807, p. 324).

Nótese que se propone una cantidad mensual, considerando que hay “varias personas que quieren aprender”. En 1828 se encontró una noticia interesante sobre un aviso de venta, construcción y clases del instrumento.

El C. Andrés Cárdenas tiene el honor de comunicar á este vecindario, ser profesor en el arte de hacer instrumentos de salterio, igualmente de tocarlos. Dichos instrumentos los ha Ilustrado en tal disposición, que promete á toda persona que se dedique á aprender, que con sólo cuatro tonos que aprenda, tocará veinte y cuatro, doce mayores y doce menores, que es toda la armonía entre naturales, sostenidos y bemoles, siendo tanto el adelantamiento del discípulo, que viene a ser el veinte por cuatro, lo que no se consigue en otro instrumento de cuerda sino á fuerza de distintos mánicos. Quien quisiere comprar instrumentos y tomar lecciones ó que se las vaya á dar a su casa, ocurra á la calle del colegio de San Ildefonso número 6 en los altos («Correo de la Federación Mexicana. Avisos», 1828, secc. de avisos).

Este aviso no sólo es para dar clases, sino también para ser escuchado:

Aviso. Ha llegado á esta capital el ciudadano Juan Abiles, quien posè la habilidad de pulsar con toda perfeccion el instrumento nombrado Dulzaina; se noticia para que las personas que quieran oírle, ó tomar algunas lecciones, ocurran a la calle del Apartado número 2 («El Gladiador. Aviso», 1830, p. 504)¹⁴⁶.

Años más tarde, en la última década del siglo, en el *Anuario de Legislación y Jurisprudencia*, se menciona el aumento en el presupuesto de un maestro de salterio¹⁴⁷ para la Escuela de Ciegos («Anuario de Legislación y Jurisprudencia. Presupuesto», 1896, p. 230).

¹⁴⁶ El mismo aviso en *El Sol*, pero con el nombre Juan Avilez («Sol, El. Aviso», 1830, p. 4).

¹⁴⁷ Es probable que el maestro al que se refiera este Anuario sea Mariano Aburto (no hay biografía de él), ya que, según se verá en el apartado “Estudiantina de la Escuela de Ciegos”, se designó a este salterista como maestro de dicha escuela.

El maestro de violín Alberto F. Amaya¹⁴⁸, también daba clases de salterio¹⁴⁹, según nos afirma la siguiente nota:

Regreso de un profesor de violín

Después de un viaje á la Habana, ha regresado á esta capital el conocido violinista y profesor del Conservatorio Sr. D. Alberto F. Amaya, quien volverá á abrir de nuevo sus clases de violín y además las dará de mandolina, salterio y guitarra.

Según sabemos, también se dedicará el Sr. Amaya á hacer instrumentaciones de obras y á escoger instrumentales para orquestas («Universal, El. Regreso de un profesor de violín», 1895, p. 3).

Este anuncio del maestro Amaya puede establecer la relación de cercanía de los instrumentos: guitarra, salterio y violín que se abordó en el segundo capítulo, pero añadiendo uno más: la mandolina, instrumento con la misma afinación del violín y que formó parte también de agrupaciones como las estudiantinas y conjuntos típicos; de hecho, el director de esa primera orquesta, Carlos Curti¹⁵⁰ era también mandolinista. Esto da una idea de por lo menos cuatro lugares y maestros diferentes que enseñaban el salterio en el siglo XIX aparte del Conservatorio en la ciudad de México, incluso hay una solicitud de maestro, estableciendo indicios de clases tanto acudiendo a casa del alumno, en casa del maestro, como en una institución como la Escuela de Ciegos. También lo otro destacable es el marco temporal de estos anuncios, pues aparecen en las primeras tres décadas y las últimas dos del siglo decimonónico.

En estados cercanos a la ciudad de México, como Hidalgo y Tlaxcala hay referencias de salterio que pueden estar relacionadas con la práctica de la enseñanza del instrumento. En Tlaxcala se establece la presencia del instrumento desde el siglo XVII; también existe el salterio construido en Alzayanca,

¹⁴⁸ Alberto Amaya (1856-1930). Compositor, músico. Inició sus estudios musicales en Durango, con Pedro H. Cisneros, hacia 1866. En 1868 ingresó en el CNM, donde cursó violín y composición con Eusebio Delgado y Melesio Morales y el italiano Enrico Bellini. En 1884 formó parte del cuarteto del conservatorio, y unos años más tarde concertino de la orquesta; también lo fue de orquestas de ópera desde los ochenta del siglo XIX hasta los veinte de este siglo. Como compositor ganó en 1905 el Concurso de Obertura Sinfónica a que convocó la Secretaría de Instrucción Pública, obtuvo también el primer premio en 1909 en otro concurso con su cantata Independencia para ser tocada en las fiestas del Centenario. También escribió danzas, mazurkas, obras para violín y piano. Dejó inédita la ópera Querétaro, en dos actos, con libreto de Heriberto Frías. Es notable su obra didáctica, también inédita, Técnica para el violín («Alberto Amaya, Juventino Rosas», 1995, p. 150).

¹⁴⁹ En una fecha muy cercana a esta nota, se asignó en el CNM un maestro de fagot, Apolonio Arias, como maestro de salterio, este acontecimiento fue muy criticado por la prensa. En el siguiente capítulo se tratará más al respecto. Es de dudarse que esta noticia no estuviera relacionada con aquel acontecimiento.

¹⁵⁰ Curti, Carlos (1861-1926). Percusionista, compositor y director de orquesta. Formó parte de la Orquesta del Conservatorio y de varias bandas de música en el Distrito Federal. El 20 de septiembre de 1884 fundó la primera Orquesta Típica Mexicana, con ella actuó en varias ciudades de la República Mexicana y EU (1886-1887), incluyendo el Star Theatre de Nueva York y escenarios en Los Ángeles y Chicago. De regreso en su país, de 1888 a 1889 fue director de la Banda de Música del Estado de Zacatecas. Ese último año fue contratado como director de la orquesta del hotel Waldorf-Astoria de Nueva York, con la que invitó a instrumentistas mexicanos. Radicado de nuevo en la ciudad de México, de 1902 a 1911 fue director de la orquesta del circo teatro Orrín (Pareyón, 2007, p. 307).

Tlaxcala en 1797, mencionado en el capítulo anterior, pero respecto a ese municipio, se sostiene que cuando fue la construcción de la iglesia, entre 1891 y 1899 llegaron unos carpinteros que “fueron los que enseñaron a tocar el salterio, primeramente para acompañar a las cuadrillas en carnaval y después para tocar en fiestas en las cuales se hacían bailes con esta música” (*Iniciativa se declara al Salterio y su Música, Patrimonio Cultural de Atzayanca Dip María de Lourdes Huerta*, 2016, p. 6).

Vicente Villagrán Gutiérrez y Bárcena¹⁵¹ menciona en sus memorias que le dieron clase de salterio dos maestros cerca de 1883, José Aportela (por nota) y Secundino Ortega (lírico¹⁵²), en el texto no se especifica si el primer maestro le dio clase en Hidalgo, pero añade que al cambiarse a *Carretones*¹⁵³, ya no fue con frecuencia, por ello cambió de maestro.

De esta manera se puede hablar de varias esferas en donde se enseñó el salterio, desde las clases particulares (en casa del maestro o a domicilio, en Ciudad de México y probablemente en el estado de Hidalgo); por parte de los carpinteros en Tlaxcala, para fiestas de carnaval y baile; en instituciones como la Escuela de Ciegos, y el CNM, como se verá más adelante. En cuanto a la enseñanza, también se infiere de estos documentos, que había maestros con preparación por nota (como Amaya, Cárdenas o Aportela) y otros que eran líricos, como Ortega o seguramente los carpinteros de Tlaxcala.

3.3.3. Construcción de instrumentos

Además de lo mencionado en el México colonial y los gremios posibles en la ciudad de México, está la construcción en Tlaxcala también ya referida y en Hidalgo. Este pequeño artículo, realizado para un periódico de la ciudad de México, aunque también fuera del marco geográfico, afirma que en el pueblo de Ixmiquilpan se construyen muy buenos instrumentos de cuerda, entre ellos el salterio.

Sobre el pueblo de Ixmiquilpan. Como contingente valioso de esa importancia, se debe conceptuar la industria manufacturera de la clase indígena que construye los lazos, costales, tapetes, alfombras, ayates y otros objetos de suma utilidad, empleando las fibras de que hemos hablado y los asteranos [artesanos?], los esquisitos instrumentos musicales como son el arpa, guitarra, bandolón, salterio, violín y otros.

¹⁵¹ Capitán Vicente Villagrán Gutiérrez y Bárcena (1826- ¿1886?) Soldado Liberal huichapense, hijo de Julio Villagrán y Guadalupe Gutiérrez, el apellido Bárcena lo toma de Victoriana Bárcena, quien lo crió desde pequeño. Militó en las filas de Pedro María Anaya y de Nicolás Romero. Sobrino del coronel Vicente Villagrán, personaje ilustre del Estado de Hidalgo (Cruz Mendoza, 2010, p. 4).

¹⁵² Lírico, en el uso coloquial usado en México, sinónimo de músico empírico. Se aplica a la persona que ha aprendido un oficio, profesión o arte sin haberlo estudiado formalmente: músico lírico («lírico», s.f.).

¹⁵³ Una calle cercana a la Merced en Ciudad de México.

Estos ramos de industria son susceptibles aún de perfeccionamiento á pesar de que los trabajos desempeñados actualmente son buenos todos, pero particularmente los de construcción de instrumentos de cuerda, en los que, á la bondad se reúna el gusto en las incrustaciones de concha, carey, maderas diversas y metales. Sobre este particular es tal la curiosidad de los constructores que nosotros poseemos instrumentos en miniatura que contienen bonitas y perfectas incrustaciones á pesar de no tener el instrumento más que dos centímetros de longitud.

Esto demuestra la aptitud para construir y se logra que se apliquen en ello los principios de acústica, se obtendrá un resultado completamente satisfactorio y un elemento de riqueza no despreciable [firmado como J.M.L.¹⁵⁴] (Lacunza, 1894, p. 2).

En otra parte del texto del capitán Villagrán datada en 1882, menciona que al ir a la ciudad de Puebla fue a un lugar llamado *el baratillo* a buscar unas clavijas para su salterio. No encontró y se fue hasta la iglesia de la Luz, a una herrería donde las hacen. Decidió ir a esos lugares por recomendación de su compadre Santos (quien le presentó a los maestros que le habían dado clase), que era de ahí y sabía al respecto (Villagrán Gutiérrez y Bárcena, 1992, p. 243). Es decir, en Puebla existían por los menos dos lugares (el baratillo y la herrería cerca de la iglesia) donde se podían conseguir partes de salterio. Esto habla de un ámbito geográfico relacionado con el salterio hacia el centro del país abarcando por lo menos la ciudad de México y los estados de Puebla, Tlaxcala e Hidalgo cabe señalar que este no es el ámbito geográfico de este trabajo de investigación, pero seguramente en un futuro se pueden hacer más investigaciones al respecto, incluyendo Querétaro, donde el ensamble *Dulcemelos* ha generado una todo un movimiento cultural alrededor de este instrumento, desde la actividad concertística, de difusión con festivales internacionales sobre el instrumento y otros semejantes en el mundo hasta la enseñanza.

3.3.4. Noticias varias

Es interesante poder leer en estos periódicos, noticias que ahora parecerían intrascendentes, o poco “dignas” de ponerse en papel:

Maldad inaudita

Una turba de pilluelos seguía ayer por el rumbo de Santa Ana, á un turco [?] que se ganaba la vida tocando en las calles el salterio.

Uno de aquellos dió al infeliz una soberbia pedrada en la cabeza y le derribó en tierra («Imparcial, El. Maldad inaudita.», 1897, p. 3).

Esta puede ser una noticia que confirme el uso del salterio por los migrantes conocidos genéricamente como “húngaros”, que son en realidad gitanos provenientes de la región de los Balcanes,

¹⁵⁴ Según el catálogo de seudónimos y anagramas , J.M.L. podría ser Juan Manuel Lacunza (Iguiniz, 1913, p. 18).

Hungría, Turquía, Rumanía y otros países, y sin duda es un nicho de investigación acerca del salterio asociado con estas oleadas de migraciones que sucedieron desde la colonia hasta el siglo XX¹⁵⁵. En el mismo sentido de noticias que parecerían poco dignas de ponerse en papel, están los relatos sobre robos de instrumentos deliciosamente narrados:

Noticias del reporter[o].

Un salto á Belem¹⁵⁶ por un salterio.

Juan González es un aficionado rabioso á la música; el lunes por la tarde Alejandro Velázquez lo dejó en su casa encargándolo que le cuidara un salterio de su propiedad, pero Juan lo *cuidó* tan bien, que cargó con él.

Ayer lo encontró por la calle y con auxilio de la policía, lo presentó al Comisario respectivo, quien lo mandó á aprender solfeo á Belem («Patria, La. Noticias del Reporter[o]. Un salto á Belem por un salterio», 1890, p. 3).

Otros ejemplos en el mismo sentido refieren cómo ni el salterio se libró:

[...] La casa de comercio del honrado D. Joaquín García, fue saqueada así como la del Sr. Osorio, no librándose de sus manos ni un salterio, propiedad de D. Tomás Pigueros («Siglo diez y nueve, El. Interior. Puebla (correspondencia al siglo XIX)», 1876, p. 2).

Recaudería

El sábado fué robada una recaudería en el cuadrante de Santa Catarina. Los cacos se llevaron 97 pesos en efectivo, un salterio que vale 35¹⁵⁷ pesos y unas balanzas.

Hasta ahora no se ha averiguado quiénes sean los autores del robo («Voz de México, La. Recaudería», 1898, p. 3).

Estas noticias sobre atracos son relevantes porque ponen de manifiesto la importancia social del instrumento que hasta amerita que quede evidencia de este hecho en un periódico. También anécdotas curiosas como la de este salterista ciego que se hacía del rogar para tocar:

Es el caso, que el último domingo se detuvo el tren de Veracruz en la Estación de Tepexpan, por algunas horas, á consecuencia de haberse descompuesto la máquina. A la sazón llegó un filarmónico ciego con un salterio que es su instrumento favorito: los pasajeros, deseando amenizar aquel rato de espera, se dirigieron al músico para pedirle la ejecución de una pieza; éste oyó pacientemente la invitación sin acceder á ella; las súplicas se redoblaron entre hombres y señoras, y el músico siempre inflexible, eludiéndose con frases cortadas y hasta maliciosas; redobláronse las súplicas que pasar[o]n hasta las ofertas; quien ofrecía un duro, otro una colecta de hasta á diez pesos, otro algún obsequio de gusto; pero nuestro hombre siempre inflexible, rechazaba del mismo modo toda oferta, y no se accedía á tañir su deseado salterio. Después de más de tres cuarto[s]fd de hora de constante lucha, de súplicas y ofertas, ya el auditorio se resolvía a abandonar su empresa con la convicción de

¹⁵⁵ Proyectos como “Gitanos en México” y su relación con los cines ambulantes, financiado por Ciencia básica-CONACYT, analizando los procesos de inversión de los húngaros en México (Alvarado Solís, s.f.) <https://gitanosdemex.hypotheses.org> accedido el 24/12/2020.

¹⁵⁶ Refiriéndose a que acabó en la Cárcel de Belem, también conocida como Cárcel Nacional («La cárcel de Belem, la historia de las cárceles mexicanas hasta la actualidad.», s.f.).

¹⁵⁷ Haciendo un ejercicio divertido del valor adquisitivo de los pesos en aquella época, se hicieron estos cálculos: Un dolar de 1898 costaría ahora 31.53 dólares. Fuente: <https://westegg.com/inflation/infl.cgi?money=1&first=1898&final=2020> En el año 1900 un dólar costaba 2.06 pesos. Fuente <http://www.bajaeco.com/cuanto.cfm> Por lo tanto en el año 1900: 35 pesos eran el equivalente a 16.99 dólares. Haciendo una regla de tres, si un dólar de 1898 equivale ahora a 31.53 dólares, 16.99 dólares equivalen ahora a 535.69 dólares. Haciendo la conversión a pesos, el 3 de mayo del año 2021: 1 dólar = 20.24 pesos. Así que dicho salterio costaría actualmente aproximadamente 535.69 dólares = 10,842 pesos actuales.

que aquel individuo no era tal músico, y por lo mismo eran fundadas sus excusas, cuando un alegre español hizo la última tentativa con el siguiente diálogo:

-Paisano, por una pieza en el salterio, tendrás un rico puro habano.

-¿Un puro habano? dijo el ciego demostrando cierta emoción.

-¡Sí, hombre, una legítima breva!

- ¿Un puro habano, una breva? dijo el músico más animado.

-Ni más, ni menos.

-Venga el puro. Y en el acto tendió su codiciado salterio que empezó a vibrar dulcemente, cuando el filarmónico aspiraba columnas de humo, que lo electrizaran para ejecutar diestramente con beneplácito y aplauso de todos los circunstantes.

Hé aquí un raro capricho; las súplicas, los agazajos y el dinero trocados por un puro, que quién sabe si en realidad sería habano («Diario del Hogar. [anécdota de salterista]», 1886, p. 4).

En 1895, se descubre al salterista “Francisco” como sospechoso de la muerte de un teniente, según escribe *El Siglo Diez y Nueve*:

Por un salterio. - Refiriéndose un colega al misterioso asesinato del teniente Mancera, publica lo siguiente, que no carece de interés:

"Nos refiere una persona bien informada, que hace poco días salió del Hospital Juárez un individuo llamado Francisco, músico que toca el salterio y quien había estado en curación por un golpe contuso que recibió en la boca. Pues bien, este individuo fué preso y conducido al Hospital la misma fecha en que el finado teniente Mancera sucumbió en el Canal de Santa Anita. Hay la circunstancia de que el músico de salterio se negó a declarar ante la justicia quién fuera su heridor.

- ¿No sería muy posible que hubiera alguna relación entre estos dos hechos, cuando se sabe que el Sr. Mancera y los jóvenes que lo acompañaron en Santa Anita, ocuparon para que les tocara, entre otros músicos, á uno de salterio?

El Juez que instruye el proceso lo puede averiguar." («Siglo diez y nueve, El. Por un salterio.», 1895, p. 2).

En un sentido totalmente diferente, este artículo de *La Voz de México* en su sección “Poliantea semanal” publicó en 1902 un artículo ilustrativo sobre *El inventor del piano*, donde se asevera que el salterio es el antecesor del piano:

Hace doscientos años vivió en la corte de Fernando de Médicis, un hábil artista fabricante de salterios y harpas, llamado Bartolo Christóferi: El soberano era un artista y protector espléndido de músicos y poetas: había imaginado un salterio que pudiera tocarse por medio de un teclado, y encargó la construcción a Christóferi.

Muchos ensayos hizo el industrial hasta que logró imaginar un sistema mecánico, que resolvió el problema, y el primer instrumento que construyó bajo estas bases, fué bautizado con el nombre de "pianoforte salterio" por ser posible que diera, mediante una combinación, los sonidos suaves ó fuertes - en italiano "piano- forte"- derivando de ese primitivo instrumento, nuestros conocidísimos piano.

Fué, pues, la protección de un príncipe magnánimo, la que originó el delicioso instrumento de música que adorna los salones y sostiene una floreciente industria («Voz de México, La. Poliantea Semanaria.», 1902, p. 1).

Noticias de todo tipo, donde el salterio era el eje conductor, desde su venta, clases, construcción, robo, hasta una pedrada aventada a un salterista turco, o un débil visual que no quería tocar hasta que le ofrecieron un puro, o la noticia sobre el “salterista asesino”, digno de ser un argumento para una novela detectivesca, hasta la asociación histórica del salterio como antecesor del piano. Sin duda, encontrar todas estas noticias dan una perspectiva de la importancia social que tenía el instrumento en la época.

3.3.5. El salterio en obras de teatro

Rubén M. Campos menciona dentro de una lista de comedias presentadas el 18 de julio de 1806: “El sainete del *Paje en la tinaja* y unas boleras por [Victorio] Rocamora¹⁵⁸ y Lola Carpintero¹⁵⁹, acompañadas por don Cristóbal Barrios, <<profesor hábil en el dulce armonioso instrumento llamado dulzaina, acompañada de su respectivo bajo>>” (Campos, 1995, p. 21), además de otros sainetes que incluían en los intermedios la participación de sonecitos del país. Siendo esta cita muy temprana en el siglo decimonónico, cuando se estaba gestando el movimiento de Independencia, se puede pensar en la participación del salterio dentro de esa etapa gestacional de la identidad nacional, en la que los sonecitos *del país* anticipaban ya la independencia¹⁶⁰.

También apareció una crónica de teatro con un fragmento del drama oriental bíblico *Baltazar*, de la Sra. Gertrudis Gómez de Avellaneda¹⁶¹, estrenado en Madrid en 1858, y estrenado en México el 13 de julio de 1868 en el *teatro de México*, en dicho drama se incluía en escena al salterio. En el argumento, Elda, hermosa doncella en cautiverio, casada con Rubén, nieto del Rey Joaquín de Judá, también cautivo, es obligada a cantar con su salterio para el monarca Baltazar, a pesar de ser protegida de Nitocris la madre del monarca:

Elda: ¡Oh reina! escúsame pía
Pues en triste cautiverio
No hallo voz en el salterio
Ni hay en mi acento armonía
[...]
Rabsares: ¡A muerte te condenas!
Nitocris: (*En voz baja*) ¡Cede por los dioses!
Nerogel: (poniéndole el salterio en las manos)
Toma,

¹⁵⁸ Victorio Rocamora, violonchelista compositor, director de orquesta y empresario, participando en el Coliseo Nuevo con folías, sainetes, tonadillas, óperas y zarzuelas en las primeras décadas del siglo XIX.

¹⁵⁹ Lola Carpintero, cantante activa en la primera mitad del siglo XIX, una de las famosas tonadilleras del Teatro Coliseo.

¹⁶⁰ Atali propone desde la economía política de la música como premonitoria, ¿se puede escuchar la crisis de una sociedad en su música? el doble juego de la música: *musicus* y *cantor*, reproductor y profeta. “Excluido tiene una mirada política sobre la sociedad. Integrado, es su historiador, el reflejo de sus más profundos valores” (Attali, 1995, p. 24). En ese sentido Vicente T. Mendoza, menciona: “la famosa <<Inesilla>>, Inés García, quien en 1808 puso de moda, por su gracia y desparpajo, algunas tonadillas imitadas de las españolas, entre las que se hallaban <<La solterita>>, <<La salerosa>>, <<Yo soy señor, una mocita>> o <<La Desapasionada>>, y fue esta misma tonadillera quien gradualmente y sin sentir impuso los sonos de la tierra, tales como <<El jarabe>> y <<La bamba poblana>>” (Vicente T. Mendoza, 2012, p. 86).

¹⁶¹ Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873). Nacida en Cuba, hija de un oficial naval español y madre criolla. Fue una novelista, dramaturga y poetisa del romanticismo. Desarrolló su obra en España donde llegó a los veintidós años. Apodada “Tula” o La Avellaneda”, usó el seudónimo de “La Peregrina”. Hizo la primera novela antiesclavista: *Sab*, novelas históricas como *Guatimotzin, último emperador de Méjico* (1846) y obras teatrales como *Saúl* (1849) y *Baltazar* (1858).

Esclava, y tu orgullo doma.
Elda: ¡No hay en el mundo cadenas
¡Que rindan la voluntad!
[Arroja el salterio, Gran agitación.
Baltasar se levanta y la mira con
Sorpresa, pero sin cólera.]¹⁶²
(«Crónica de teatros», 1868, p. 1).

Este pequeño fragmento da una idea del uso del instrumento en escena, no se menciona si se tocó o no, pero por lo menos se dan indicaciones del papel *de utilería* que tuvo en esta obra.

En el sainete *La falsa devota* de Ramón de la Cruz¹⁶³, fragmento transcrito y analizado por Altamirano en *El Siglo diez y nueve*, el salterio es parte de la escena; uno de los personajes es un maestro de salterio y otro personaje toca un minuet y una contradanza en el instrumento:

El teatro representa la sala de una casa particular, adornada con sillas, una mesa decente y en ella un salterio y un violín, y una guitarra sobre una silla.

[Sale la criada limpiando y cantando lo que quiere: ántes de acabar sale el maestro de música.]

Maestro: Eso me gusta querida,
Que esté la gente contenta.
Criada: Señor maestro de salterio,
Me tiene usted a su obediencia.
Maestro: ¿Y la señorita?
Criada: Está
Consultando á la toaleta
Si hoy amanece más linda
Que estaba ayer, ó más fea.
Maestro: Vaya usted á avisarla.
Criada: Antes
Quisiera que usted me diera
Una lección á hurtadillas.
Maestro: ¡De salterio!
Criada: ¿Pues qué piensa
Que no adelantara mas
Que mi ama, si quisiera?
Le daré un par de pesetas
Cada mes, de mi salario.
Maestro: ¿Y á ti de qué te aprovecha
Aprender esos primores
De dama?
Criada: Soy alcarreña¹⁶⁴
Que estamos en posesión
De pasar desde doncellas
De las casa á señoras;
Y aunque esto no me suceda,

¹⁶² Cursivas, paréntesis y corchetes son originales.

¹⁶³ Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla (1731-1794) fue un dramaturgo español, autor de varias comedias en forma de sainete o entremés.

¹⁶⁴ Natural de Alcarria, provincia de España. («Alcarreña», s.f.).

Al page le gusta mucho
 La música, no desdeña
 Mis ojeadillas... no quiero...
 Vaya, que me da vergüenza
 Maestro: Ya: y no tienes malas manos
 Para manejar las cuerdas.
 Criada: ¿Quiere usted oír un minuetto
 Que yo me he sacado á fuerza
 De estudiar, cuando mis amas
 En casa sola me dejan?
 Maestro: A ver hija...
 Criada: Si me yerro,
 Avise usted.
 Maestro. Vamos perla.
 [Toca el minuet en pié, estando el salterio sobre la mesa, y el maestro detrás;]
 [...]
 Maestro. Me ha gustado usted, Manuela:
 Repita y cuente con un
 Maestro que la desca
 Servir.
 Criada. Cuente usted igualmente
 Para cuanto se le ofrezca
 Conmigo
 [...]
 Criada: [...]
 A ver qué tal toco esta
 Contradanza.
 (Altamirano, 1870b, p. 2).

En este fragmento se presenta nuevamente la triada salterio, violín y guitarra, mencionada en el capítulo anterior en España. El maestro de salterio es uno de los personajes, que al preguntarle a la criada por qué quiere aprender, dice: ¿A ti de qué te aprovecha aprender esos primores de dama? lo que da a entender que el aprender el salterio era una de las aptitudes de las damas de la alta sociedad, al menos en España. La criada está interesada en aprender por dos razones, la posibilidad de ser doncella de la casa o señora y que al paje le gusta la música. Este fragmento recuerda también el *Libro Sexto de María Antonia Palacios*, mencionado anteriormente que era propiedad de una esclava y dama de compañía; probablemente el estudiar la música podía servir como escalón social.

No se ha encontrado evidencia de la presentación de este sainete en algún teatro en México, pero en el artículo donde Altamirano transcribe un fragmento del sainete, menciona “estamos seguros que encantaría al público, aún en estos tiempos difíciles” (Altamirano, 1870b, p. 2), lo que pudiera interpretarse como sólo una invitación para que se ponga en escena.

3. 4. Noticias sobre intérpretes de salterio en México

Dentro de estas publicaciones periódicas la mención de intérpretes es de suma importancia, sobre todo en el caso de Ramón Rodríguez, un niño prodigio que los periódicos comparaban con Mozart. Son variados los periódicos que hablan de él, incluso en varios estados de la República.

3.4.1. Ramón Rodríguez. El niño prodigio mexicano

Enlistaré una serie de noticias que hablan sobre algunas presentaciones del niño Rodríguez.

En el periódico oficial del Estado de Querétaro:

Un niño artista

En la velada de que hicimos referencia dada al Sr. Balvanera, se presentó una verdadera notabilidad musical, aunque no estaba anunciada en el programa. El niño Ramón Rodríguez, que apenas contará nueve años, ha sorprendido al público con su admirable ejecución en los difícilísimos instrumentos del salterio y xilófono, tocando con una verdadera maestría hermosísimas piezas. Damos nuestro parabien al artista zacatecano y le auguramos una serie de triunfos artísticos («POE de Querétaro. Un niño artista.», 1894, p. 447).

En el periódico *El Tiempo*:

Otro niño artista.

En la ciudad de León, Guanajuato existe un niño zacatecano de nueve años de edad, llamado Ramón Rodríguez, que toca con maestría el salterio y el xilófono («Tiempo, El. Gacetilla. Otro Niño Artista», 1894, p. 3).

El mismo periódico les da seguimiento a sus conciertos en Guanajuato:

NIÑO MUSICO

El niño Ramón Rodríguez, el maestro de nueve años, (que vio la luz en Zacatecas) el que, en tan corta edad, es un magnífico compositor, se halla en Guanajuato, y dará algunos conciertos. En el primero, tocará en varios instrumentos, entre los cuales se cuenta el xilófono («Tiempo, El. Niño Músico», 1894, p. 3).

En esta noticia se propone que el niño-músico sea tomado en cuenta por la empresa de los hermanos Orrin¹⁶⁵:

El Mozart Mexicano

¹⁶⁵ Los hermanos Orrin llegaron a México en 1872, provenientes de una familia de cirqueros ingleses, considerado como uno de los mejores circos a nivel internacional durante el siglo XIX; su circo fue uno de los primeros en usar luz eléctrica y atraía a todas las clases sociales. Tenía grandes atracciones, desde el payaso canadiense Richard Bell (1858-1911), acróbatas, pantomimas, elefantes que tocaban el piano, leones, monos y chivos entrenados. Entraron en la industria de bienes raíces comprando los terrenos de la colonia Roma, dando el nombre a las calles donde el circo tuvo presentaciones exitosas (Gaxiola, s.f.) accedido el 24/12/2020.

El niño zacatecano Ramón Rodríguez, que á la edad de menos de diez años ha compuesto treinta y unas [sic] inspiradas piezas de música según dijimos en el artículo á él dedicado en nuestro número anterior, ha sido presentado á los Hermanos Orrin, por si quisieran contratarlo para exhibirlo en el Teatro-Circo.

El niño Rodríguez toca el salterio el cristalófono y el xilófono y tiene una ejecución sorprendente.

Cuando toca áparece en ese niño el genio inspirado y precoz. Parece como que, presa de un éxtasis divino, se transfigura y se eleva. Figúrese que vuelve la mirada hacia dentro como en gloriosa contemplación de visiones celestiales («Voz de México, La. El Mozart Mexicano.», 1895, p. 3).

Tan sólo unos días después de dicho consejo, fue contratado por el Circo Orrin¹⁶⁶ como uno de sus números atractivos¹⁶⁷, como escribe “Juvenal” (Enrique Chávarri¹⁶⁸):

Charlas de los domingos.

El Circo Orrin estrenó nuevos artistas ántes de anoche en su función de gala; allí ha ido á dar el pianista Sr. Núñez y un niño prodigio, á quien llaman modestamente "El Mozart mexicano" y que toca bien el xilófono y el salterio. Yo, de mí, sé decir que no soy aficionado á los niños prodigio; pero en fin, el chiquillo ha caído bien delante del público y eso basta para satisfacción, no de él, pobrecillo, que bastante lo molestan con ovaciones y exhibiciones y ensayos, cuando debía estar jugando al trompo y al balero, sino de sus apreciables padres.

[...] JUVENAL (Chávarri, 1895, p. 42)

O simplemente anunciada una presentación de él en *El Demócrata*: “El gran Circo Orrin. Por la tarde á las 4, y por la noche á las 8 y tres cuartos, presentación del célebre pianista Sr. Núñez, y del Mozart infantil niño Rodríguez, y otros nuevos artistas”(«Demócrata El. Diversiones Públicas. Gran Circo Orrin», 1895, p. 4). Este Circo realizó varias presentaciones donde la buena música era uno de los ejes principales, como aclara esta nota de *El Tiempo*:

Antes de anoche en el Circo Orrin hubo de notable que el arte de la música, siempre tan maltratado en los circos [MÚSICA DE CIRCO, se dice con desden, la que producen las charangas que acompañan á los acróbatas y á los cirqueros]¹⁶⁹ tuvo su triunfo merecido.

¹⁶⁶ Circo teatro Orrin (cd. de México). Inaugurado por los hermanos Orrin en 1881, en la plaza del Seminario; posteriormente pasó a la de Santo Domingo, y por último, en enero de 1894, definitivamente, a la de Villamil, donde se construyó el edificio según los planos del arquitecto francés Del Pière. En ese lugar se presentaron numerosos espectáculos musicales, entre los que sobresalen las bandas más importantes de la ciudad (entre ellas la Orquesta Vega, la Banda de Caballería y las bandas del Octavo y Séptimo Regimientos) y la proyección de algunos de los primeros filmes exhibidos en México, con acompañamiento musical en vivo. Albergó la representación de numerosas óperas, operetas, zarzuelas y revistas, ejecutadas con su propia orquesta, la cual fue dirigida en su mejor momento por Carlos Curti. Desapareció en 1911, al concluirse el contrato de aquel terreno de la plaza de Villamil que se había firmado con el Ayuntamiento de la Ciudad de México (Pareyón, 2007, p. 244).

¹⁶⁷ Si bien, el Circo Orrin se caracterizó por incluir músicos de gran calidad, también se entiende que la parte de algo innovador o atractivo, como un elefante que tocaba el órgano, o un niño prodigio tocando distintos instrumentos puede ser algo muy atractivo. Dentro de esta idea de los circos pero más hacia lo *freak* o anormal, hay una referencia del siglo XVIII, pero de la ejecución del dulcimer usado en espectáculos de variedad, por una persona poco común, y de manera poco usual: "como la ejecución hecha por el mago, pintor y "fenómeno" Matthias Buchinger o Buckinger, descrito en su primera aparición en Londres como <<un alemán nacido sin manos, pies, o muslos>> quien tocaba <<sobre el dulcimer, tan bien como cualquier otro músico>>; su acto bizarro fue visto varias veces y lugares en Londres entre 1717 y 1731" (Holman, 2010, p. 154). Más adelante en ese siglo Hermon Boaz incluía un acto con un dulcimer colgado del techo para ser tocado con los pies (Holman, 2010, p. 154).

¹⁶⁸ Enrique Chávarri (¿?-1903) usó el seudónimo Juvenal, periodista y político, fue uno de los creadores de la crítica periodística, como género literario, en México (Clark de Lara & Zavala Díaz, 2002, p. 140).

¹⁶⁹ Todos los corchetes y cursivas de esta nota son originales.

El niño Ramón Rodríguez [9 años] tocó admirablemente el salterio, el maestro Gonzalo Núñez se lució en el piano, y el señor Luis Salonia¹⁷⁰, acompañado al piano, tocó el violín. Todos fueron muy aplaudidos, pero el que maravilló por su precocidad y por la precisión de ejecución fue el chico Rodríguez, que realmente es un prodigio de ingenio musical.

Estos hermanos Orrin son infatigables y han logrado que su circo se eleve a una altura nada común, porque dan entrada en él á artistas de otra especie más *elevada* que los que *vuelan* en los altos trapecios y voltean en los lomos de los caballos. De este modo, el Circo Orrin acabará por ser un "*templo de artes*" robándole este privilegio a los teatros serios, que sólo producen zarzuelas, llegando á ahuyentar de ellos á todo otro género de producciones que son verdadero arte («Tiempo, El. Circo Orrin.», 1895, p. 2).

Sobre un concierto a beneficio del "Asilo de los Pobres" en el "Teatro Cosío" en San Juan del Río, donde participó la estudiantina de señoritas "Euterpe"¹⁷¹ y el famoso niño prodigio.

Acto continuo, el interesante niño tan justamente aplaudido en los lugares donde se ha presentado, y á quien por su precocidad en el divino arte, la fama empieza á darle el nombre de Mozart mexicano, Ramón Rodríguez, ejecutó en el Xilófono la polka "¿Por qué tan triste?" compuesta por él, concluyendo con esto la primera parte del concierto.

[...después de otros números]

El niño Rodríguez ejecutó en el salterio el wals "Inspiraciones de un niño," compuesto por él mismo.

Tiene este wals frases dulcísimas, impregnadas de profunda melancolía; así como otras vehentísimas, imágen fiel todas ellas del artista precoz, que siente en sí las inspiraciones del génio, pero al cual, por circunstancias especiales, pues su situación pecuniaria está muy léjos de ser halagüeña, no puede dar el vuelo del que en sí se considera capaz. Ojalá y tan recomendable niño encuentre un Mecenas que le haga entrar de lleno en el templo de Apolo, para que sus notables facultades artísticas alcancen su desarrollo (Ramírez, 1895, p. 1).

En febrero de 1895, en *El Demócrata* se escribe este largo artículo sobre el niño Rodríguez:

Ramón Rodríguez. El Mozart Mexicano.

En un país como el nuestro, en que las actividades intelectuales y artísticas se encuentran á su paso dificultades insuperables para el desarrollo de las aptitudes humanas, hasta un grado de perfección elevadísima y grandiosa, tienen los genios un porvenir sombrío, un espacio estrechísimo que los condena al aborto, á la asfixia, en que perecen las gérmenes maravillosas antes de llevar á ser grandes cosas, como perece en el estrecho espacio de una maceta la simienta de un árbol gigantesco.

Los poderosos esfuerzos ciegos de la gran naturaleza, que arroja en mitad del campo social elementos muchas veces predestinados á no encontrar ese conjunto de aire de luz de circunstancias propicias á su prosperidad; que aparecen para luchar y caer en un medio neumático, son como prodigios mártires, tesoros frustrados, tentativas misteriosas que dejan en el espíritu el amargo sabor de la grandeza malograda.

¿Dios mío! ¿por qué seán las leyes de la naturaleza social tan lentas y tardías? ¿Por qué este contraste doloroso entre los más delicados refinamientos de la cultura moral que abrasa nuestros labios con la sed de una gloria que no puede germinar todavía en este medio mal preparado para las revelaciones del genio? ¿Por qué esta inmensa ambición de cosas sobrenaturales, que quisiéramos ver encarnadas en el mismo barro de que nos hemos formado?

¿Cuándo tendremos la inmensa glorificación de invocar el paisanaje del genio?

No ha mucho surgió como una gran esperanza de gloria patria, uno de aquellos séres privilegiados para el arte: Felipe Villanueva.

¹⁷⁰ Probablemente se refiera a Luis G. Saloma (1866-1956) violinista, compositor, pedagogo y director de orquesta.

¹⁷¹ Esta estudiantina tenía apenas tres meses de formada, pero de acuerdo con el cronista tocaron "con sorprendente habilidad, dado el corto tiempo que tienen de estudio" (Ramírez, 1895, p. 1).

La naturaleza y la sociedad, tienen á veces concepciones crueles, exelencias trágicas. Villanueva, trajo su herencia fatal de genialidad, á un medio de horizontes estrechos, en que las grandes potencias del talento se domestican y languidecen, como en una jaula los bríos encadenados del águila cautiva.

Aquel artista, tan original, como inspirado, exaltaba en mi sensibilidad una impresión insoportable de *ala rota*. Se adivinaban en él todas las heridas que produce la decepción en el alma de los que luchan sin éxito.

Villanueva se apagó, y al eclipsarse para siempre, debe haber llevado esa desesperación del que muere sin conformidad; preguntándole á la naturaleza, si es justo haber nacido con grandes facultades para morir, así, sin los deslumbramientos de las grandes obras cumplidas.

Esta protesta contra la fatalidad toma un carácter verdaderamente sombrío, cuando se trata de esas manifestaciones del talento, en un cerebro infantil.

No vacilamos en asegurar que allí, donde la ola obscura, pasó arrasando vidas como la de Villanueva, se anuncia ahora una sustitución inmediata. Pero hoy, es un niño, el que aparece llenando el claro fatal que dejó la muerte. Viene de allá, del fondo, inesperado, sorprendente y maravilloso. Se llama Ramoncito Rodríguez; nació en Zacatecas, tiene nueve años, y sin embargo ya hace tres que es artista. No le sedujo á tan corta edad, ninguno de esos objetos que constituyen la ordinaria predilección de la infancia. Encontró un salterio, lo pulsó y desde entonces Ramoncito se hizo artista.

No quería creer que aquel pequeño ser fuese de los privilegiados por la naturaleza extraordinaria con que me anunciaron su talento. Pocos momentos después..... nada tuve que dudar. Ejecutó un vals en el salterio con admirable precisión de sentimiento, de firmeza, de contrastes en el tono, de cuantas condiciones en fin, puedan ser indispensables para producir el más acabado efecto artístico. Después, ejecutó una pieza original en el xilófono, y por último, una admirable composición en el cristalófono.

¿Cuál era el secreto de tanta perfección? Ramoncito no ha tenido maestro; todo lo admirable que él impresiona es propio. Toca con un estilo suyo, y sobre todo con un sentimiento de hombre, que es como la credencial de la autenticidad de un genio. Ramoncito es compositor: tiene ya treinta y una obras acabadas, [*] [los corchetes son originales para dar la indicación de una nota al pié sobre las composiciones, que se tratará en el apartado sobre repertorio del presente capítulo] y generalmente toca las de su repertorio. Es uno de esos chicos graves que parecen pensar mucho. Tiene una cabeza que recuerda la de Mozart ó Pascal en su infancia.

A los siete años concibió su primera obra, una danza titulada: "Travesuras de la infancia". Hace un año que se exhibió en el Hospicio de Zacatecas, tocando un wals compuesto por él, y titulado: "Adiós á mi patria." Después se ha exhibido en Lagos, Silao, Guanajuato, Celaya, Querétaro y en otras ciudades del interior. Se le ha querido contratar para los Estados Unidos; pero su padre que desea proporcionarle aquí una completa educación musical, no ha aceptado.

Curioso dato: un primo hermano de este portentoso niño, Pedro Cortés, fué, á los 18 años de edad, director de una banda y una orquesta de San Francisco California, la de *Húsares*. Cortés murió sumamente joven¹⁷².

El padre de Ramón es cerero de oficio, lo mismo que lo han sido todos los hombres de su familia; y ha aprendido el bandolón para acompañar á su hijo á tocar.

Dice que sueña las piezas que compone; y cuando ha soñado alguna, desde luego la ejecuta con precisión como debida á largo estudio.

Después de oírle, el niño queda transformado y se siente por él un homenaje silencioso: homenaje al genio en miniatura, á la precoz sensibilidad de aquella almita de artista.... (Fértil, 1895, p. 1).

También hubo críticas severas hacia los comentarios que ensalzaban al niño Rodríguez:

A punta de pluma y de tijera.

Leo en El Demócrata:

"El niño zacatecano Ramón Rodríguez, que á la edad de menos de diez años ha compuesto treinta y una inspiradas piezas de música, según dijimos en el artículo á él dedicado en nuestro número anterior, ha sido presentado á los Hermanos Orrin, por si quisieran contratarlo para exhibirlo en el Teatro Circo.

El niño Rodríguez toca el salterio, el cristalófono y el xilófono y tiene una ejecución sorprendente. Cuando toca aparece en ese niño el genio inspirado y precoz. Parece como que, presa de un éxtasis divino, se transfigura y

¹⁷² Puede ser un buen tema para investigar sobre este otro niño prodigio.

se eleva. Figúrase que vuelve *la mirada hacia dentro* como en gloriosa contemplación de visiones celestiales." Pues hasta ahora, nadie más que el contorsionista había logrado en el Circo *volver la mirada hacia dentro*. De modo que se le puede ver siquiera, porque es cosa rara ver tocar á una persona con los ojos del revés. Además, está "en gloriosa contemplación de visiones celestiales." Pues ahora lo comprendo todo. El niño Rodríguez posee otra cualidad no descubierta. Además del salterio, el cristalófono y el xilófono, lo hacen tocar el violín. Por supuesto que no está demostrado que el niño contemple visiones celestiales. Y muy bien pudiera estar, sucediendo una cosa.

Que quien ve visiones sea el autor del párrafo que publica El Demócrata («Correo Español, El. A punta de pluma y de tijera», 1895, p. 1).

Me pareció pertinente poner las transcripciones completas de estas reseñas porque presentan, además de la reseña de sus participaciones, una perspectiva interesante de cómo el país no estaba preparado para dar un desarrollo musical adecuado a un niño prodigio, poniendo el ejemplo de Felipe Villanueva (1862-1893), también niño prodigio, quien falleció a la edad de 31 años, apenas dos años antes de la publicación de esta reseña. También es notorio como compara la forma de su cabeza, con la de otros genios precoces: W.A. Mozart (1756-1791) y el matemático Blaise Pascal (1623-1662)¹⁷³. Por otro lado, permite trazar un poco sobre su vida y sus composiciones, y muestra la influencia de la prensa en la programación de espectáculos masivos, como fue el circo, considerando que poco tiempo después de la sugerencia de incluirlo en la programación, ya estaba contratado este niño prodigio, considerando que el circo de los hermanos Orrin fue famoso por presentar música de buen nivel, además de sus atractivos de corte cirquero. Por desgracia, después de este período de furor hacia este niño prodigio, no se conoció más de él.

3.4.2. Ismael Aburto. Salterista de la típica

Otra noticia que llamó mi atención fue la relacionada con la muerte de un salterista de la orquesta típica, la noticia salió en varios diarios, en distintos días, pero se confundían los nombres, quién era el salterista, cómo había sido el asesinato, por lo que reproduzco algunos de los que encontré:

Encarnación?...¹⁷⁴

El segundo artista que tocaba el salterio en la Compañía Típica Mexicana, fué muerto antes de anoche en la Plaza de la Constitución á causa de un tiro revolver. El desgraciado no pudo ni articular una palabra: la bala le atravesó el corazón.

¹⁷³ Matemático y físico francés, famoso por su triángulo, teorema y otras contribuciones en estos campos y en la filosofía religiosa. Como niño prodigio hizo un tratado de los cuerpos vibrantes a los nueve años.

¹⁷⁴ El título de esta noticia hace evidente el desconcierto que generó dicho acontecimiento, ya que no se sabía si se trataba del salterista Encarnación García, también integrante de la orquesta típica, y uno a los que se atribuye la concepción original de dicha agrupación, junto con el bandolonista Andrés Díaz de la Vega. Por cierto, es de hacer notar que el nombre que se le da en esta noticia es Compañía Típica Mexicana y no Orquesta Típica Mexicana, como se le solía nombrar.

El Gobernador del Distrito ha mandado levantar una prolija averiguación para descubrir el autor del asesinato («Diario del Hogar. Encarnación?.....», 1884, p. 7).

ISABEL [sic] ABURTO.- Así se llamaba el profesor de salterio que formaba parte de la orquesta típica, y que según saben nuestros lectores, fué muerto en el atrio de la Catedral la noche del último viénes («Siglo diez y nueve, El. Isabel Aburto», 1884, p. 7).

Ismael Aburto

Era el nombre que tuvo en vida el profesor de salterio que fué muerto la noche del viénes frente al atrio de la catedral («Diario del Hogar. Ismael Aburto.», 1884, p. 7).

La noticia de *El Nacional* fue retomada por varios otros periódicos:

ISMAEL ABURTO- Leemos en el Nacional: "A este nombre respondía el profesor de salterio de la orquesta típica, víctima de los sucesos ocurridos en la noche del viénes, frente al atrio de la Catedral. Su cadáver fué sepultado en la tarde del sábado. Como se ve, no fué estudiante el finado, como algunos colegas aseguraron el domingo.

Sabemos que el Sr. Aburto, durante los días de agitación no quiso salir de su morada, y que el viénes en la noche creyendo todo concluido, se aventuró á dar un paseo, recibiendo un tiro fratricida que le hizo perder la existencia.

El Sr. Gobernador del Distrito hizo velar el cadáver, y contribuyó con los gastos que originó el entierro." («Monitor Republicano. Ismael Aburto», 1884, p. 3).

En un ocurso enviado al periódico *El Monitor Republicano* su amigo, Pedro A. González aclara con detalle lo ocurrido:

DETALLES SOBRE LA MUERTE DEL SR. ISMAEL ABURTO. - Hemos recibido la carta siguiente:

C. de V., Noviembre 23 de 1884.- Sr. D. Vicente García Torres.- Presente. [...]

Corriendo varias versiones en varios periódicos de la capital, acerca de las desgracias ocurridas la noche del Viénes 21, [...] acerca del accidente pasado en la persona de Ismael Aburto: como compañero de él en ese momento fatal, y también de orquesta, trazo más adelante lo ocurrido [...]

Eran las ocho y media de la noche, cuando pasábamos por el jardín del atrio de Catedral con el fin de ver para un negocio al Sr. Isidoro Torres, que tocaba pistón en el jacalon del Ex seminario, cuando ántes de llegar á las gradas de la entrada principal vimos que se posesionó de la última una fuerza de caballería, que casi impedía el paso aun al pueblo que estaba en el atrio esperando que se repicara.

[...], y cuando la fatalidad quiso, ví de una manera diagonal á la posición que traíamos, el fagonazo de una detonación y caer de mi brazo y de bruces, sin observar ni la menor convulsión, al infortunado Ismael. Conseguí voltearlo en el acto y al voltearlo espiró. [...] Reconocieron al cadáver, y dijeron que aquel hombre tenía hecho pedazos el corazón y que estaba bien muerto. [...] Siguieron las demostraciones de ira y el Sr. Batalla dijo que era necesario que la víctima se condujera á la casa del Gobernador, para que viera la obra de sus hazañas. En efecto, se levantó el cadáver en medio de una numerosa multitud, y se le condujo de una manera muy reverente, [...] y una vez hecho esto, se colocó allí el cadáver, y así llegamos con él hasta la casa del Gobernador.[...] A las doce y cuarto de la noche, me dirigía para la calle de la Amargura núm. 4, para dar parte á la familia con quienes vivía, y que á esa hora no sabían nada de lo que pasaba, para que á la vez hiciéramos las diligencias convenientes, supuesto que no tenía en ese momento más recurso que el de sus amigos, y que la sociedad de la Orquesta Típica pudiera proporcionarle como uno de sus miembros que fué. Al día siguiente se presentaron los Sres. Luis Gonzalez y Pantaleon Dávila al Hospital de San Pablo, con el objeto de saber si ya estaba allí depositado el cadáver. Pues bien, en la mañana del sábado pasamos en compañía del Presidente, Vicepresidente y el Director de la Orquesta Típica, Sr. Cárlos Curti, con el objeto de presentar una carta de recomendación que el Sr. Alfredo Bablot dió para el Gobernador, [...] A las nueve de la mañana del Lunes, acompañaban al cadáver todos los socios de la Orquesta Típica y un número crecido de familias á quien muchos recuerdos dejó, porque en vida fué un excelente amigo, prudente sin comparación y tan humilde, que nunca llegó á disentir con nadie. En el arte de la música estaba dotado de una gran disposición desarrollada naturalmente, y en fin, en ese arte que yo también profeso fué muy inteligente; su instrumento favorito era el salterio. Lo tocaba con bastante facilidad, venciendo en él dificultades, que solo el que lo conoce y tañe puede describir [...]. El Sr. Varela, 2º Tesorero de

la Orquesta Típica, cumpliendo con su encargo, entregó dicha cantidad al Sr. Mariano Aburto, (hermano) que llegó á la capital el Sábado 22 por la noche, al llamado que se le hizo por telégrafo á Huamantla.[...] Mariano á nombre de sus ancianos y afligidos padres, da las más espresivas gracias á todas las personas que le hayan profesado cariño y aprecio á su hermano Ismael, y en particular á todos los estudiantes unidos, por las acciones tan grandes y tan distinguidas, que solo caben en esos corazones jóvenes y llenos de nobleza. ¡Ismael murió víctima de atropello. Tenía veintitres años, era de Huamantla; sus inconsolables padres ruegan al cielo por el descanso de su alma!

Me repito de V. su humilde y afmo.S.S.- Pedro A. Gonzalez (P. A. González, 1884, p. 3).

Al finalizar ese año, al hacer un recuento de las muertes significativas en ese año:

En el apartado de defunciones:

Y el humilde artista Ismael Aburto, que tocaba el salterio en la orquesta típica que debe ir á Nueva Orleans, muerto en los días de agitación popular que conmovió á esta capital, son las pérdidas más sensibles para nosotros acaecidas últimamente («Hijo del Trabajo, El. Defunciones», 1884, p. 3).

Es relevante reproducir estas noticias en torno a la muerte del salterista Ismael Aburto, dado que este acontecimiento fue noticia en los periódicos por más de un mes, del 23 de noviembre hasta el 30 de diciembre de 1884, desde el momento en que no estaban seguros del nombre hasta que se hizo un recuento de las muertes significativas de ese año. Lo otro importante es que varios miembros de la orquesta o del Conservatorio¹⁷⁵ intervinieron en este proceso, incluyendo al director del CNM, el tesorero que apoyó económicamente hasta los integrantes de la orquesta (lo cual habla de una organización administrativa alrededor de la orquesta, pues se menciona también al presidente y vicepresidente), otros integrantes que fueron a ver el cadáver al hospital. El otro punto trascendente es la procedencia de los hermanos Aburto¹⁷⁶, pues tanto en Huamantla como en Altzayaca¹⁷⁷, un municipio cercano, en el mismo estado de Tlaxcala, hay una gran tradición en la construcción y ejecución del instrumento.

3.5. Reseña o invitación de algún concierto o evento social

Una pieza tocada en salterio, solía ser parte del programa preparado para un evento social, tertulia o festejo, como en el siguiente aniversario:

¹⁷⁵ Como Pantaleón Dávila, bajo, Carlos Curti, director, Alfredo Bablot, director del CNM, Mariano Aburto (toma su lugar en la típica como segundo salterista), y el señor Varela, probablemente sea Manuel Varela, uno de los bandolonistas primeros de la típica, todos ellos se mencionarán más adelante.

¹⁷⁶ También existe otro dato de otro salterista de Huamantla, Eduardo Aburto de finales del siglo XIX, y en Atzayanca, municipio vecino de Huamantla, Mariano Fuentes, quienes lo ejecutaban en fiestas particulares, ferias y el carnaval (Atzayanca de Salterios. Taller para la Construcción y Ejecución de Salterio. Manual Técnico., 2013, p. 4).

¹⁷⁷ Tan es así, que, en 2016, por iniciativa de la diputada Huerta Bretón, el Congreso del Estado declaró al salterio y su música como patrimonio cultural inmaterial del municipio de Altzayanca (Iniciativa se declara al Salterio y su Música, Patrimonio Cultural de Alzayanca Dip. María de Lourdes Huerta, 2016, p. 6).

Fiesta de fantasía

Varias distinguidas y hermosas señoritas preparan una bonita fiesta para el día 30 del mes en curso, dedicada al Sr. D. Ramón Álvarez en celebración de su natalicio.

La fiesta se compondrá de variados números de música que se han estado ensayando de canto, piano, salterio, recitaciones, una merienda, y por último un rato de baile, que se iniciará con un minueto en que tomarán parte doce pollita[s]¹⁷⁸ vestidas con vistosos trajes de fantasía estilo "renaissance." («Imparcial, El. Fiesta de Fantasía», 1902, p. 2).

En la Escuela Preparatoria, con motivo de las fiestas patrias de 1898, se presentó la joven Julia Irigoyen¹⁷⁹, por cierto, alumna de salterio en el Conservatorio, frente al presidente Díaz y algunos otros secretarios de estado:

La fiesta en la Escuela Preparatoria. Se ha acordado que el concierto que organizaron los alumnos de la Escuela Preparatoria para celebrar las fiestas patrias, se verifique el sábado 24 del actual. [Publicado en *El imparcial* el 15/09/1898] (Citado por Díaz y de Ovando & García Barragán, 2006, pp. 399-401)

En la reseña de la fiesta, mencionan las piezas que ejecutó la estudiante Irigoyén:

[...] y la Señorita Julia Irigoyén ejecutó en el salterio, la introducción y Wals lento de Silvia. [Publicado en *El imparcial* el 28/09/1898] (Citado por Díaz y de Ovando & García Barragán, 2006, pp. 399-401).

3.6. El salterio como parte de diversas agrupaciones musicales

Los instrumentos tradicionales mexicanos fueron conocidos popularmente como *alambres*, entre ellos se encuentran: salterios: tenores y sopranos; bandolones; mandolinas y tricordios; bandolas, bajos de armonía: bajo quinto y bajo sexto; y guitarras: sextas dobles, séptimas – sencillas y dobles (Sagredo, 2010, p. 20). El uso en México de estos instrumentos se afianza en los primeros años de independencia, pues de acuerdo con Corona Audelatt: “necesitaba identificarse entonces con esa visión de un país distinto, ahora se le cantaba a lo que antes se prohibía, [...] surgiendo en consecuencia la tarea de recopilar, adaptar e incorporar a las – [llamadas] *tipiquitas* primero, *típicas* después- los jarabitos y sones de la tierra” (Corona Audelatt, 2010b, p. 67). Estos ensambles existieron desde inicios del siglo, a veces sólo nombrados *Conjuntos típicos*. El mismo Corona documenta una orquesta que participó en 1835 en el Teatro de América, en el mencionado municipio de Huamantla, Tlaxcala, que estuvo constituida por

¹⁷⁸ El uso de la palabra polla refiriéndose a la mujer era muy frecuente, de hecho, hasta el DRAE acepta polla como expresión coloquial de “mujer joven” (Real Academia Española, s.f.-a).

¹⁷⁹ Sobre este evento, en el periódico *La voz de México* se anunciaba su realización y la participación de la Srita Irigoyén: “Las señoritas que tomarán parte en el canto serán María de Jesús Magaña, Adriana Delgado y Julia Irigoyén, que tocará el salterio” («Voz de México, La. Comprimes de Vichy. La fiesta de la preparatoria», 1898, p. 3).

salterio, bajo de armonía (bajo sexto), tololoche (contrabajo), corneta de pistón, violín, flauta y clarinete. (Corona Audelatt, 2010a, p. 209). En 1851 un concierto en la calle de Cocheras (actualmente la calle República de Colombia), con una orquesta dirigida por el zapatero José Zariñana (quien además tocaba el bajo de armonía), con sus hijos: Juana y Guadalupe en los bandolones chicos, sus hijos Pedro y José en los bandolones grandes y Matildo en la mandolina. (Corona Audelatt, 2010a, p. 211). Montoya incluye como ejemplo de orquestas típicas, citando a Rubén M. Campos, a la Orquesta de Santa Cecilia formada en 1869, pero esta no tiene ningún instrumento típico¹⁸⁰, por lo que no la consideraría en la misma categoría (Montoya Arias & Medrano de Luna, 2016, p. 113).

Si bien la denominación típica puede referirse a tradicional, como el caso de la orquesta típica purépecha, que no incluye al salterio o el bandolón pero que sí incluye repertorios como sonecitos regionales y abajeños (Chamorro Escalante, 2010, p. 60), hay muchos conjuntos típicos dentro de los jarabes y fandangos, que sí los incluían desde los inicios del siglo XIX.

De esta forma se puede hablar de la configuración de una transformación de lo que Medrano llama *habitus* musical colonial, al *habitus* musical regional y de ahí al *habitus* musical nacional, tema que será abordado más adelante (Medrano Ruiz, 2018, *passim*).

Además de esto, en las publicaciones periódicas se encuentran algunos ensambles que incluyen al salterio, pero que no se pueden considerar parte de los *conjuntos típicos*.

3.6.1. Violín, flauta, salterio y bajo

En la Sociedad Mutualista de señoras "El Tesoro del Hogar", en un evento en el teatro "Invierno" se celebró el 4to aniversario de su fundación, en el programa se ejecutó como 8vo número: "8º. Obertura, <<El Quijote de la Mancha>> ejecutada al violín, flauta, salterio y bajo por las niñas Alvarado, el niño Flores y el señor Pedro Palacios" («Convención Radical Obrera. Gacetilla.», 1892, p. 1).

¹⁸⁰ Estuvo conformada por oboe, fagot, corno, cornetines, trombones y cuerdas.

3.6.2. Arpa, bandolones, salterio y guitarra

En un fragmento del poema *Poeta-Niño* dedicado a Guillermo Prieto se glosa que:

Poeta-niño
Del pueblo legítimo hijo,
tuvo, dice él con franqueza,
"por madrina la pobreza;"
á la que nunca maldijo.
Y según él mismo narra,
crióse oyendo sones
del arpa, los bandolones,
el salterio y la guitarra
(«Gil Blas Cómico. Retratos al G.I.S. Poeta-niño», 1895, p. 3)¹⁸¹.

Si bien, el poema es muy vago y poco preciso, si comparamos con otras agrupaciones relacionadas con las orquestas típicas, estos instrumentos (salterio, bandolón y guitarra) solían hacer buena mancuerna¹⁸², de hecho, es de notar que sólo los bandolones están en plural y cómo se verá más adelante, los bandolones son mayoría en varias orquestas típicas, en relación con los otros instrumentos típicos. También la frase, “crióse oyendo sones” que incluían esos instrumentos, si consideramos que su año de nacimiento fue 1818, se puede hablar de que estas agrupaciones son de mucho antes que la creación formal de las primeras orquestas típicas.

3.6.3. Guitarra y salterio

La guitarra es uno de los instrumentos más usuales para acompañar el salterio, ya sea en dueto, o una guitarra y dos salterios o dos guitarras y salterio.

Brillante recepción.

El *Saturday Evening Herald*, de Chicago, del 26 de Febrero, hace esta reseña de la última recepción dada en los salones de la Legación de México, ántes del comienzo de la Cuaresma [...]

¹⁸¹ Es un poema dedicado a Guillermo Prieto, hace alusión a distintos pasajes de su vida. Huérfano (a los 13 años), lo adoptó un Licenciado que le enseñó español (fue protegido por Andrés Quintana Roo <<1787-1851>>), estuvo en la Reforma (ministro de Hacienda con Juárez), referencia a obras como el Romancero, la Musa Callejera, entre otras. Respecto a la Reforma, en otro punto de este mismo poema dice:

La desamortización
puso en sus manos millones
y no tuvo tentaciones
de tocar el bandolón.

(«Gil Blas Cómico. Retratos al G.I.S. Poeta-niño», 1895, p. 3).

¹⁸² Al respecto de mancuernas de instrumentos, Jeffrey Noonan, habla del *BMG movement*, donde banjo, mandolina y guitarra era una dotación frecuente en Estados Unidos a finales del siglo XIX. (Noonan, 2008, *passim*), en México también era común la trilogía: arpa, bandolón y guitarra (Campos, 1995, p. 153).

Con la señora de Romero, recibían a sus invitados la señorita de Daniel [ilegible], la espiritual y decidora [ilegible] señorita de Mahohe [ilegible] hija del senador virginiano y las señoritas de Burbank y Nordhorff. Tres músicos mexicanos de la FERIA Azteca, en traje nacional, proporcionaron música originalísima con la guitarra y el salterio. Es este instrumento parecido a la cítara, pero de mayor tamaño y más fuerte sonido. El Ministro de China envió durante la recepción una hermosa *corbeille* de flores para la señora de Romero [...] («Monitor Republicano, El. Noticias Varias. Brillante recepción», 1887, p. 2).

Nótese que en la noticia se destaca el salterio por ser un instrumento desconocido, lo original de la música y la vestimenta: traje nacional. Citando el mismo periódico, *El Siglo diez y nueve* comenta: “Tres músicos mexicanos de la FERIA azteca en traje nacional, proporcionaron música originalísima con la guitarra y el salterio” («Siglo diez y nueve, El. Espléndida recepción», 1887, p. 3), no queda claro cuál era el tercer instrumento o si alguno de ellos se repetía. Aunque se desarrolla fuera del país, fuera de marco geográfico, el encontrar la crónica en un periódico tan importante en la CDMX como *El Siglo diez y nueve*, indica la trascendencia de dar un seguimiento a lo que hacía esta representación artística mexicana en el extranjero, de la misma manera este acompañamiento se dio para las presentaciones de la Orquesta Típica Mexicana en el extranjero.

3.6.4. Salterio y bajo en la Mixteca

En el *Diario del Hogar*, distribuido en la ciudad de México, hay un pequeño artículo costumbrista sobre una fiesta en Semana Santa en la Mixteca.

Después de la ceremonia religiosa y la comedera:

La *orquesta* se compone de dos filarmónicos, uno que toca el salterio y otro un bajo, los que dan principio al *petit* danzé con unas peteneras cuya parte cantada lo es por cualquiera de los espectadores y por alguno de los músicos.

Las escenas que durante la fiesta se presencian, dan asco por lo repugnantes. Ahí se ven á hombres y mujeres en completo estado de ebriedad conversando con un lenguaje tabernario, conversaciones que acaban siempre como el Rosario de Amozoc¹⁸³ á farolazos (Beteta, 1893, p. 1).

Por cierto, en otra parte del artículo, la postura del autor respecto a la pertinencia de realizar estas fiestas es bastante radical:

¹⁸³ La expresión del Rosario de Amozoc, se refiere a la ahora leyenda, sucedida en Amozoc, Puebla: dos bandos rivales del gremio de los forjadores (famosos por el trabajo con el hierro), que entre muchas cosas, se disputaban las festividades de la Virgen del Rosario, su patrona, llegaron al acuerdo de alternarse año con año dicha festividad. En una ocasión, después del rosario de misterios, uno de los participantes, pertenecientes al bando en receso, ya subido en copas, confundió la frase -Mater inmaculata- con -¡Maten a la Culata!, pensando que se referían a una mujer apodada “la Culata”. En algunas fuentes esta mujer se identifica como la líder de su bando, en otras, como la esposa del líder. La confusión originó una pelea que generó un verdadero caos y varias muertes.

Habla de la inconveniencia de que el *sayón*¹⁸⁴ se endeude para costear la fiesta, pues no tiene ni un caballo, y termina con: La educación y la instrucción, como en el anterior artículo lo dije, cortarán de raíz estas farsas tan perjudiciales para el pueblo (Beteta, 1893, p. 1).

Aunque no es una noticia de publicación periódica, de acuerdo con García López, en la Mixteca Alta se usa el salterio en distintas festividades, como en los pueblos de Nochixtlán, San Mateo Etlatongo, Santo Domingo Tlatayapan en Teposcolula y en las orquestas típicas de la región¹⁸⁵ (2004, pp. 112-113).

3.6.5. Estudiantina: con distintas dotaciones

La estudiantina en México también ha sido un tema poco explorado que en un futuro merece un análisis profundo. En la dotación de muchas de estas agrupaciones no se incluía el salterio, así que por las características de esta investigación sólo se enlistarán las estudiantinas que sí lo tenían. Hay referencias de su uso tanto en la ciudad de México como en otros estados de la república:

La “Estudiantina Queretana” de acuerdo con una reseña de un concierto en León, Guanajuato:
Un grupo de jóvenes queretanos han formado desde hace dos años, bajo la habil dirección del Sr. José Aguilar y Fuentes, una compañía filarmónica, cuyos instrumentos son todos de cuerda, bandolones, guitarras, violoncello, salterio, arpa y contrabajo («POE de Puebla. La sombra de Arteaga. Boletín de “la sombra de Arteaga”. La Estudiantina Queretana.», 1888, p. 42).

Una reseña de un concierto de la misma estudiantina, en Querétaro, Querétaro, proporciona los nombres de los integrantes:

Director y violín primero, José Aguilar y Fuentes.- Gerente Lic. Jesús Medina.- Violines segundos, Manuel Aguilar y Julio González.- Bandolones primeros, José Medina, Antonio Pérez, Neptalí Viéytez, Juan Carmona y Edmundo Marten.- Bandolones segundos, Ignacio Esquivel y Garfías, Trinidad Almaráz, Emilio Carmona, Manuel Beltrán y Puga, Felipe Arvizu y Genaro Licastro.- Salterio, Ezequiel Medina.- Arpa, Diego Almaráz y Guillén.- Guitarras, Lic. Jesús Medina y Policarpo Santoyo.- Bajos, Rafael Barbosa y Santos Roja.- Contrabajo, Dámaso Yañez («POE de Querétaro. La sombra de Arteaga. [concierto Estudiantina Queretana]», 1888, p. 154)¹⁸⁶.

¹⁸⁴ De acuerdo con el DRAE. Sayón: Cofrade que va en las procesiones de Semana Santa vestido con una túnica larga. («Sayón», s.f.)

¹⁸⁵ Que habría estado conformada por mandolinas, guitarras, bajo de espiga, bandolón, violines, salterio, clarinete, contrabajo, flauta, percusión, viola y chelo (Gottfried, 2010, p. 72).

¹⁸⁶ “[Concierto Estudiantina Queretana].” POE de Querétaro. La Sombra de Arteaga. Agosto 4, 1888, p.154. En otra reseña de El siglo diez y nueve, aparece otra lista de los integrantes de la estudiantina, donde también es incluido el salterio. “Director, Sr. José Aguilar. - Violines, Sres. Manuel Aguilar y Manuel Muñoz Flores.- Bandolones primeros. Sres. José Medina, Carlos Esquivel, Antonio Perez y José Maldonado. Bandolones segundos, Sres. José M. Muñoz Ledo, Felipe Arvizu, Genaro Licastro, Manuel V. Mellado, Trinidad Almaráz é Ignacio Esquivel.- Salterio, Ezequiel Medina.- Arpa, Sr. Diego Almaráz y Guillén.- Guitarras, Sres. Jesús Medina y Policarpo S. Santoyo. - Bajos, Sres. Agustín Llaca y Rafael Barbosa.- Violonchelo, Sr. Arnulfo Ruiz.- Contrabajo, Sr. Jesús Martínez” («Siglo diez y Nueve, El. La estudiantina Queretana», 1885, p. 2).

En esta nota de *El Universal*, se encuentra un ejemplo más de la dotación instrumental de alguna estudiantina:

Tenía yo razón días pasados al decir que se ha desarrollado entre las pollas de México el gusto por la mandolina y la bandurria¹⁸⁷.

En la preciosa fiesta habida en el teatro Apolo de Tacubaya, últimamente, hizo su presentación una estudiantina [organizada de la siguiente] manera:

[ilegible] Carrasco, man[dolina primera], [ilegible], mandolina segunda. Srita. Guadalupe Ramiro, ídem. Niña María Teresa Ramiro, bandurria primera. Srita. Berta Von-Glúmer, ídem ídem Virginia González, ídem segunda. Niña María Rodríguez Miramón, ídem ídem. Srita Guadalupe Paul, salterio. Sofía Stávoli, laúd. Amelia Rodríguez Miramón, id. Julia de la Vega, bandolón. Walda Ves, guitarra. Luz Paul, ídem.

Esta estudiantina, en la que se encuentra la flor y nata de las bellas tacubayenses, agradó mucho, y, aunque hace pocos meses que se organizó, ha hecho grandes progresos, los cuales se deben en gran parte á la inteligente dirección de la estimable Sra. Doña Dolores Hermosillo de Paul («Universal, El. Ecos de sociedad.», 1895, p. 2).

También se registraron datos de una *estudiantina de ciegas*, que se creó por iniciativa del director de la Beneficencia Pública:

Las asiladas que forman esta estudiantina, son Guadalupe Belmont, Dolores Aguirre, María Reyes, María Vilchis, Guadalupe Camacho, Clotilde Castillo, Carlota Domínguez, María Ortega, Enriqueta Hernández y Carlota Figueroa. Además de estas alumnas, entre quienes se han distribuido algunas mandolinas, guitarras y salterios, el profesor Juan Cervantes prepara ya dos violinistas, que formarán parte de la estudiantina. [...] La Dirección nombró profesor al señor Mariano Aburto¹⁸⁸. [...] El señor Almada¹⁸⁹ ha ofrecido á las alumnas que forman la estudiantina, obsequiarles un hermoso instrumental cuando estén en condiciones de dar un concierto («Imparcial, El. Una estudiantina de ciegas.», 1910, p. 3).

Dadas las características de la dotación instrumental que se ilustra en la figura 26 y por la cercanía cronológica de la noticia de *El imparcial*, se podría pensar que esa foto es de la mencionada Estudiantina de Ciegas. En el caso de esta estudiantina, aunque está fuera del marco temporal, se considera relevante incluirla dado el nombramiento como profesor de Mariano Aburto, hermano del fallecido salterista Ismael.

¹⁸⁷ Cabe señalar que al mismo Carlos Curti (1859-1926), quien dirigió y fundó la Orquesta Típica Mexicana, se le atribuye ser uno de los iniciadores de la práctica de la mandolina en Estados Unidos, pues después de una exitosa presentación de la Estudiantina Fígaro, decidió hacer otra, *Spanish Students* u *Original Spanish Students* (todos músicos italianos) pero sin usar la bandurria, sólo la mandolina. Esta configuración creó un furor hacia las orquesta de mandolinas que aún existen hoy en día (Wyeth, 2008) y que más tarde sería parte del llamado *BMG movement*, ya mencionado en la nota 182.

¹⁸⁸ Mariano Aburto, salterista que formó parte de la Orquesta Típica Mexicana.

¹⁸⁹ El director de Beneficencia Pública en ese momento.

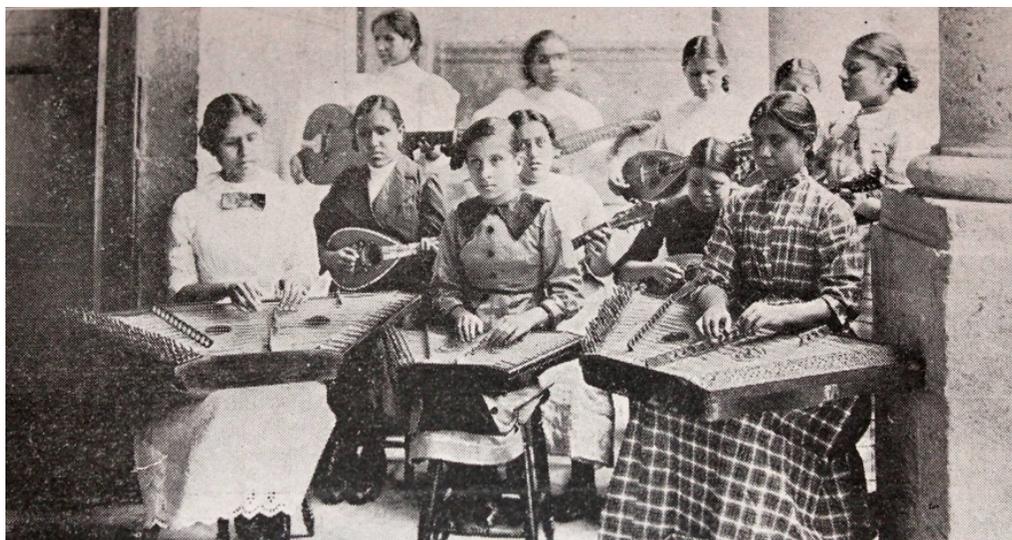


Figura 26. Conjunto típico de la Escuela de Ciegos c. 1912.
Colección particular de Jorge Martín Valencia Rosas.

Así, haciendo un resumen de las dotaciones instrumentales en estudiantinas donde se encontró que se utilizaba el salterio, se muestra la siguiente tabla:

Tabla 2. Dotaciones de las estudiantinas que incluían salterio.

Fecha	Espacio físico	Motivo para la ejecución	Dotación instrumental
24 de noviembre de 1910, aprox.	Escuela de Ciegos	Presentación de la “Estudiantina de Ciegos”	violín, guitarra, salterio y mandolina
21 de octubre de 1888, aprox.	León Guanajuato	Concierto de la Estudiantina Queretana	bandolones, guitarras, violonchelo, salterio, arpa y contrabajo
4 de agosto de 1888, aprox.	Querétaro	Concierto de la Estudiantina Queretana	violín primero, 2 violines segundos, 5 bandolones primeros, 7 bandolones segundos, 1 salterio, 1 Arpa, 2 guitarras, 2 bajos y 2 contrabajos
26 de noviembre de 1885, aprox.	Querétaro	Concierto de la Estudiantina Queretana	2 violines, 4 bandolones primeros, 6 bandolones segundos, 1 salterio, 1 Arpa, 2 guitarras, 2 bajos, 1 violonchelo y 1 contrabajo
18 de agosto de 1885	Teatro Apolo	Fiesta en el teatro con la presentación de la Estudiantina de señoritas de Tacubaya	1 mandolina primera, 2 mandolinas segundas, 2 bandurrias primeras, 2 bandurrias segundas, 1 salterio, 2 laúdes, 1 bandolón y dos guitarras

3.6.6. Orquestas típicas

Otra de las agrupaciones que se menciona ampliamente en las publicaciones periódicas es la Orquesta Típica. La Dra. Medrano propone que las orquestas típicas surgieron de una necesidad por tener una identificación nacional en los espacios que las exposiciones internacionales estaban dando.

Por ello se fue inventando una tradición desde las instituciones, para transformar el *habitus* musical (Medrano Ruiz, 2018, *passim*) partiendo de los ya mencionados *conjuntos típicos* u *orquestas típicas*¹⁹⁰. Estos grupos podían adaptarse de acuerdo con el contexto en que ejecutaban, o como propuso Campos, dónde y quién los contrataba, desde pequeñas orquestas, orquestas para la ópera el teatro, conjuntos típicos o música para baile¹⁹¹: para los banquetes, los músicos escogían las piezas de música más alegres, y cuidaban que los conjuntos orquestales sean integrados por instrumentos de dulce sonar, arcos y flautas en primer lugar, y de preferencia los instrumentos de cuerda típicamente mexicanos, como salterios o dulzainas, bandolas y bandolones, jaranitas y bajos de cuerda (Campos, 1995, p. 184).



Figura 27. Conjunto típico de Salón (ca. 1910). Fotografía (albúmina) del estudio "Yris" de G. Gutiérrez. Tacubaya, ciudad de México. Colección particular de Jorge Martín Valencia Rosas.

Patricia García resume muy bien esa propuesta de Campos señalando que las orquestas tocaban en distintos ambientes sociales, fiestas de clase media o salones de la alta sociedad. Si no se podía contratar toda la orquesta, tocarían solamente pequeños conjuntos de cuerda, incluyendo los instrumentos típicos (García López, 2004, p. 95).

En este contexto, con estos pequeños *conjuntos típicos*, que iban siendo cada vez más y más comunes en la esfera musical del país, la postura desde lo institucional también consideraba a los instrumentos típicos mexicanos para integrarse o incluirse en el ámbito académico. Recordando lo que

¹⁹⁰ Otro de los nombres era simplemente orquesta de cuerda. (Campos, 1995, p. 21).

¹⁹¹ Por ejemplo, Rubén M. Campos escribe una nota sobre los bailes de vecindad de antaño, recordando un conjunto de dos bandolones, bajo y una flauta.

propone Hobsbawm que es quien acuña el término de *tradición inventada*, que es la que surge en un período breve y medible y se establecen con gran rapidez. Es decir, con la creación de las orquestas típicas desde lo institucional, se estaba transformando un *habitus* musical, inventando una tradición (Hobsbawm & Ranger, 2012, p. 7).

Encuentro momentos diferentes, donde Alfredo Bablot¹⁹², director del CNM, *defiende* los instrumentos típicos; cuando se estaba creando la Orquesta Típica Mexicana, aparece en *El Diario del Hogar*, replicado más adelante en *El Monitor Republicano* una crítica a una *música de bandolones*:

Dice el Diario del Hogar:

"Se nos ha informado que el Sr. Alfredo Bablot, director del Conservatorio, quiso organizar una música de bandolones para que en unión de la orquesta, tocase algunas piezas en la próxima exposición de Nueva Orleans: pero que sometidos los profesores que tañen estos instrumentos, a riguroso examen artístico, resultó que no tenían la aptitud necesaria para el caso. Es de sentirse que tal pensamiento no haya podido realizarse, según la idea del Sr. Bablot; pero entendemos, que los bandolones no han de pasar de su categoría, verdaderamente exigua y monótona. Habrá, no lo dudamos, opiniones en contrario; pero por algo no han figurado los bandolones en ninguna orquesta regularmente organizada." («Música de bandolones», 1884, p. 3).

Como respuesta a esto, Bablot manda al diario un escrito en estos términos:

El director del Conservatorio de Música, ha dirigido la siguiente epístola al *Diario del Hogar*:

[...] Permítanme vdes. rectifique brevemente un párrafo de gaceta en que vdes. se ocupan de la *Orquesta de bandolones*, recientemente formada en esta capital.

No como director del Conservatorio, sino como miembro de la Comisión Nacional Mexicana de Bellas Artes en la Exposición de Nueva Orleans, inicié la organización de una orquesta típica mexicana, que pudiese dar en aquel certámen internacional una idea del carácter particular de varios instrumentos cultivados con inteligencia y habilidad en el país.

Esta orquesta, en el espacio de unas cuantas semanas, estuvo en aptitud de presentarse en público en los últimos dos conciertos del Conservatorio, y sorprendió en alto grado á los concurrentes por la precisión, unidad, expresión, delicadeza y colorido con que ejecutó varias piezas concertantes. Y no podía ser de otra manera cuando entre los ejecutantes se encontraban verdaderos artistas, como los bandolonistas Sr. Andrés de la Vega y Pedro Zariñana, como el salterista Sr. Encarnación García, como el violinista Enrique Palacios, como el violista Sr. Buenaventura Herrera, el arpista Sr. Juan Curti, y otros varios de indisputable mérito. [...] Todos ellos poseen aquella extraordinaria intuición musical que distingue á los mexicanos de todas las clases sociales, y tengo la convicción de que en su ramo, dejarán bien puesto en el extranjero el honor del arte nacional.

¹⁹² Bablot, Alfredo (1818-1892) crítico de música, periodista y compositor. Llegó a México en 1849, como secretario de la cantante inglesa Anna Bishop. Se naturalizó mexicano. En la ciudad de México fundó junto con René Masson *El Daguerreotipo* (1850), que se convirtió más tarde en *El Telégrafo* (1852), publicación que fue censurada por Santa Anna debido a su combatividad política. Tuvo una gran amistad con Benito Juárez y llevó una vertiginosa vida periodística. Se incorporó al Club Filarmónico que encabezaba Tomás León (1866) y participó en la fundación del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana donde enseñó francés y estética aplicada. Cuando ese plantel se nacionalizó en 1877, continuó como profesor y recibió el nombramiento de director académico en sustitución de Antonio Balderas, desde 1882 y hasta su muerte. Fue fundador de la Orquesta del Conservatorio (1882) y secretario de la Comisión Mexicana en la Exposición Universal de París (1889). Compuso música orquestal, entre la que sobresale su marcha militar *Libertad* (1882), para banda de alientos; también escribió piezas de salón, entre las que destaca su romanza *Vieni* (1884). Escribió crítica musical con el seudónimo de Proteo (Pareyón, 2007, p. 100).

Como vdes. observan muy bien, el bandolón no figura en las orquestas modernas; esto es debido á que es éste un instrumento propio, casi exclusivamente de México y de la América Central y á que es poco conocido en Europa.

A nosotros corresponde introducirlo en la música sinfónica donde, por medio de combinaciones acertadas, producirá seguramente efectos nuevos y de gran belleza; esta innovación se realizará probablemente en su porvenir no lejano, y será uno de los elementos característicos de la futura escuela mexicana.

S. Monterde y sus sucesores inmediatos escribieron con buen éxito partes orquestales para las guitarras, a mayor abundamiento pueden nuestros compositores hacer otro tanto para los bandolones, cuya potencia sonora y variados recursos superan al instrumento de los Aguado¹⁹³ y de los Carulli (Bablot, 1884, p. 2).

Se transcribe una buena parte de la carta, porque tiene muchos puntos importantes. Menciona la creación de la Orquesta como parte de un deseo de la Comisión Nacional Mexicana de Bellas Artes en que su participación en la Exposición de Nueva Orleans dé *una idea del carácter particular de varios instrumentos cultivados con inteligencia y habilidad en el país*. Habla de que tuvo poco tiempo de preparación, pero con buenos resultados pues tocaron *piezas concertantes*¹⁹⁴; de la misma manera exalta la calidad de los músicos, pues *entre los ejecutantes se encontraban verdaderos artistas*, entre ellos dos bandolonistas y un salterista. Además, reconoce la *extraordinaria intuición musical* como un rasgo distintivo de los músicos mexicanos de todas las clases sociales y reconoce que el bandolón no ha sido incluido en la orquesta sinfónica debido a que es un instrumento mexicano y desconocido en Europa, pero propone que es *nuestro deber* introducirlo en la *música sinfónica*, y con una buena orquestación será uno de los elementos de la *futura escuela mexicana*¹⁹⁵.

En una crítica periodística, Alfredo Bablot, le reclama al maestro Melesio Morales¹⁹⁶ por no usar en su obra *Cleopatra* el sistema musical fenicio y los instrumentos mexicanos:

Había derecho a esperar que el Maestro Morales aprovechara siquiera dos elementos del arte antiguo para transportarnos á Roma, á Aténas y á Alejandría, - el sistema musical fenicio que los egipcios adoptaron, que los griegos modificaron y transmitieron á los romanos, y los instrumentos usados por estos pueblos, - la cítara y el salterio que modificados existen en México, el tímpano cordal, los cémbalos rítmicos [...] («Siglo diez y nueve, El. Crónica Musical. Cleopatra», 1891, p. 1).³

¹⁹³ Dionisio Aguado (1784-1849) fue un compositor, pedagogo y guitarrista clásico español. Ferdinando Carulli (1770-1841) fue un compositor y guitarrista italiano, autor de conciertos para guitarra y orquesta, y un doble concierto para flauta, guitarra y orquesta.

¹⁹⁴ En el entendido que son piezas de un alto nivel artístico y de ejecución.

¹⁹⁵ En este sentido se puede pensar en la Orquesta Mexicana creada por Carlos Chávez en 1933 y que en la actualidad recrea Rubén Luengas con la Pasatono Orquesta Mexicana (POM) (Talavera, 2015).

¹⁹⁶ Melesio Morales (1838-1908) compositor mexicano creador de la Escuela Italiana de ópera en México, estudió composición y armonía en la Academia de Agustín Caballero de su ciudad natal. Con 18 años concluye su primera ópera, *Romeo y Julieta* (1856). A ésta seguirían muchas más, *Ildegonda* (1866), *Carlo Magno* (1870), *Gino Corsini* (1877), *La Tempestad* (1880), *El judío Errante* (1885), *Cleopatra* (1891) y *Anita* (1894). Cultivó desde el género religioso hasta la música de cámara, pero principalmente su música se sitúa dentro del *bel canto* italiano, dando paso a innovaciones como la introducción de saxofones o de máquinas en su *Sinfonía Vapor*. Permaneció cuatro años en Italia. A su regreso desplegó gran actividad, escribió óperas, organizó conciertos y realizó una eficaz labor pedagógica como fundador del Conservatorio de Música y Declamación de México (Bellinghausen, 1999, *passim*).

El maestro Bablot, quien fuera director del Conservatorio en los tiempos de la creación de la cátedra, tenía en cuenta el instrumento salterio y algo de su historia, como para *recriminarle* a Melesio Morales por no usar dicho instrumento en su ópera, o tal vez, yo plantearía que Bablot tenía una especie de *plan de acción* para incluir los instrumentos típicos en el panorama musical académico, en este caso, su uso en el repertorio operístico. Otro ejemplo de cómo Bablot *idealizaba* el instrumento es su discurso dado en el funeral del maestro Aniceto Ortega, donde asistieron las principales sociedades intelectuales y artísticas del momento. En dicha alocución compara poéticamente al piano del compositor con el salterio de Sidón¹⁹⁷ “Su piano ejercía, un magnetismo sonoro; era como el salterio de Sidón, era como los sitros de oro de Menfis [...]” (Bablot, 1875, p. 2).

En el mismo sentido de incluir estos instrumentos en el ámbito académico, es de notarse que el repertorio que se ejecutaba no era solamente popular, sino que se tocaba repertorio relacionado con óperas famosas, ya sea transcribiendo fragmentos o componiendo variaciones de algún tema de ópera famoso. En el año de 1862, esta reseña ejemplifica esta práctica en el bandolón:

El Sr D. Andrés Díaz de la Vega, ha consumado un verdadero prodigio, convirtiendo el bandolon, este instrumento que todos han oído en México como acompañamiento en las músicas de cuerda, en instrumento capaz de tocar *solos* de mucho mérito. Grandes esfuerzos, suma paciencia, constante dedicación y mucho talento, ha necesitado este artista para llegar á tan importante resultado. Ha sabido dar al bandolón espresion, ternura, energía, voces melodiosas, y efectos tan bellos á veces, como los del violín. Sus variaciones sobre *Lucrecia Borgia*, son una hermosa reminiscencia de los mejores pasages de esta obra maestra de Donizetti. El sr. Díaz de la Vega ha hecho con el bandolón, lo que Botessini hizo con el contrabajo, y puede brillar donde quiera que haya buen gusto y afición al arte (Zarco, 1862, p. 3).

La Dra. Medrano documentó varios ejemplos del uso del bandolón en composiciones con variaciones sobre pasajes de óperas famosas, como *Norma* de Bellini (1801-1835), tocada por Zariñana; y las fantasías de las óperas *La Sonámbula* y *Los Puritanos*, interpretadas por el ya mencionado Díaz (Medrano Ruiz, 2020, pp. 104-105).

Una amplia reseña de *El Defensor Católico* del 28 de agosto de 1872 narra un concierto en la Escuela de Ciegos, donde hubo una gran participación de alumnos tocando el bandolón. Entre ellos Fermín Serrano quien tocó una transcripción de la obertura de *Semiramis* de Rossini (1792-1868) acompañado al piano por el Sr. Silva, director de la institución. Policarpo González, en el bandolón

¹⁹⁷ Mencionar al salterio de Sidón, los sistros dorados de Menfis o las liras de los atenienses como instrumentos idílicos eran topos literarios en la época, es decir formas normalizadas de tratar un tema para ganar apoyo en la audiencia.

primero, junto con otros dos alumnos en el bandolón segundo y bajo, tocaron un Schotiss llamado “Manuelita” de autor desconocido. Esa misma dotación fue usada en la polka “Angelita” con Cornelio Sandoval en el bandolón primero. Otra transcripción de la obertura de *Norma* fue tocada a tres bandolones por los alumnos Rodríguez, Valdéz [sic] y Castañón. Luego el mismo Valdéz se hizo acompañar del piano para tocar la misma obertura (Álvarez de la Cuadra, 1872, p. 1-2).

Todos estos ejemplos, música de salón, transcripciones de oberturas y composiciones basadas en temas de ópera, sucedieron en un rango de 1862-1877, lo que nos habla de la existencia de esta práctica en un instrumento típico desde años atrás a la creación de la orquesta típica.

Esta misma práctica era muy frecuente en instrumentos como la guitarra y el piano. También se encuentra presente en algunos métodos, como ejemplo, están los de Pedro Zariñana (1898) y José de la Luz Cárdenas(1897), ambos de bandolón y también los famosos métodos de mandolina de Cristóforo (De Cristofaro & Llompart, 1896). En estos últimos se utiliza la palabra recreación en vez de variación, en ocasiones sin mencionar el nombre de la obra original y en otras, dando el nombre del compositor y la obra. Cabe señalar que, aunque esto es algo que se tratará en la sección de repertorio, esta misma propuesta era la que retomó el maestro José de las Piedras Aportela, en el método de salterio aún no localizado, que estaba haciendo para la cátedra en el CNM. Este tema se verá también más adelante.

Respecto a la concepción de la orquesta de Curti, Corona Audelatt narra cómo surgió:

El 10 de febrero de 1883, en el estado de Washington, se expidió la ley que creaba la Exposición Universal Algodonera, a celebrarse en Nueva Orleans, Louisiana, entre el 16 de diciembre de 1884 y el 31 de mayo de 1885, so pretexto de festejar el centenario del primer embarque de algodón y [sic] enviado por Estados Unidos a Inglaterra en 1784. De inmediato el entusiasmo del pueblo y el gobierno anfitrión se desbordó hacia otras naciones y México recibió la invitación a fines de 1883. Entre enero y junio de 1884, Porfirio Díaz¹⁹⁸ visitó el Conservatorio Nacional de Música, dirigido por Alfredo Bablot, y durante el recorrido observó algunos instrumentos utilizados por los alumnos del plantel para las prácticas cotidianas¹⁹⁹ y tomó nota de los que se entendían como instrumentos nacionales. Los responsables de organizar a la orquesta típica fueron Alfredo Bablot, Juan y Carlos Curti (Corona Audelatt, 2010a, p. 212).

El mismo Corona Audelatt propone en un artículo, que la orquesta debe su existencia a la iniciativa de Encarnación García (salterio) y Andrés Díaz de la Vega (bandolón) “quienes concibieron la idea de experimentar primero con instrumentos típicos y luego de otras familias, a fin de encontrar un

¹⁹⁸ Por cierto, el general Díaz era el presidente de dicha comisión.

¹⁹⁹ Esto puede hacer pensar que de manera extraoficial se daban clases de estos instrumentos en el CNM, aunque la creación de la cátedra de salterio sería hasta años después (1889) o que lo que vio Díaz eran los estudiantes del CNM tocando esos instrumentos, llevados ahí por gusto.

sonido agradable, diferente y quizás original. Esta idea fue comunicada y efectuada en el domicilio del renombrado maestro Carlos Curti²⁰⁰, que resultara director fundador de esta novedosa organización”, y como fuente menciona unas *Breves memorias*, realizadas por Juan Velázquez, bajista de la segunda Típica de Curti (Corona Audelatt, 2004, pp. 45-46).

Otro elemento importante de esta orquesta, y que también es una tradición inventada, al igual que en el mariachi, es la vestimenta, la idea que en la orquesta se vistan con un traje mexicano y que de esa manera se represente al país. Este hecho se entiende que se va planeando desde antes, pues desde las primeras presentaciones en México, los periódicos ya mencionan esta posibilidad para la gira internacional («Patria, La. Ecos Musicales.», 1884, p. 2), pero es un hecho que también en las giras en los estados de la República fueron probando este vestuario, pues está en las noticias de los periódicos, como esta del 11 de diciembre de 1884, del *Monitor Republicano*, donde está citando la reseña del *Diario Comercial* de Veracruz:
El traje es el de charro; pero de charro lujoso. Todos ostentaban calzoneras de paño negro con anchísimas franjas de botonadura de plata, sombreros jaranos galoneados y el *jorongo* terciado. El conjunto es de muy buen efecto («Monitor Republicano, El. La orquesta típica mexicana», 1884, p. 3).

En las reseñas de los conciertos internacionales también se menciona eso: “Presentáronse éstos uniformados con su traje <<charro>>, sus vistosas <<talmas>> y sus engalanados sombreros” («Monitor Republicano. Nueva York», 1885, p. 1). Para la presentación en Boston²⁰¹ también se describe la vestimenta:

Los miembros de la orquesta visten elegante traje de charro, hecho de paño negro; pantalones con doble hilera de botones de plata; chaquetillas cortas, sombreros de anchas alas bordados de plata. La música de esta orquesta es magnífica y encanta á los que la escuchan. Hay dos guitarras, cuatro mandolinas, un violín, una flauta y un salterio, instrumento raro aún en México y que se toca principalmente en Guadalajara. Se parece á la cítara («Monitor Republicano. La feria Azteca en Boston», 1886, p. 3).

Nótese que se incluyó la última parte de la reseña pues menciona la rareza del salterio, y que se toca *principalmente en Guadalajara*. Sin duda ese puede ser otro tema para investigar más adelante. Además, se considera que la mera concepción de la Orquesta Típica estaba rodeada de toda una parafernalia de cómo se iba a presentar lo *nacional*, pues en el concierto dedicado al cuerpo diplomático reseñado el 26 de octubre de 1884, hay muchos elementos que así lo confirman:

Uno de los mejores espectáculos teatrales que hemos tenido en estos días, es sin duda el concierto que en el coliseo de Vergara²⁰² organizó el sábado penúltimo el *comité* mexicano para la Exposición de Nueva Orleans.

²⁰⁰ También en el domicilio de Carlos Curti, se funda la Sociedad Orquesta Típica Mexicana, el 1 de agosto de 1884 (Corona Audelatt, 2010a, p. 212).

²⁰¹ La exhibición de la Aldea Mexicana en Estados Unidos (Boston y Nueva York) fue ideada y realizada por los hermanos Orrin y el Sr. Nichols, de acuerdo con el diario *Municipio Libre* («Municipio libre, El. Feria azteca», 1886, p. 2).

²⁰² Conocido como Coliseo Vergara, el teatro Nacional, tuvo muchos nombres a lo largo de las épocas, ubicado en la calle Vergara (hoy Bolívar) se llamó Gran Teatro Santa Anna, Gran Teatro Vergara, Gran Teatro Imperial y por último Gran Teatro Nacional hasta su demolición entre 1900 y 1901.

Tenía por objeto ese concierto, dar á conocer en México las orquestas que van al certámen louisianés á dar una idea de los progresos del divino arte en nuestra patria, y al mismo tiempo, dedicar los productos del espectáculo á beneficio de los obreros que no tienen recursos para acabar algún trabajo que desean presentar en la Exposición.

El éxito obtenido por el comité, ha sido tan colosal como inesperado.

Tiempo, buen tiempo hacía, que no veíamos el Teatro Nacional como esa noche; asistía todo el cuerpo diplomático y todo lo mejor y más florido de nuestra sociedad. Allí se presentaban de nuevo las ricas familias que veraneaban en el campo, las reinas de nuestros salones que se habían eclipsado hace seis meses.

No había una sola localidad disponible, hubo necesidad de recurrir al abuso de colocar sillas en los pasillos; además el gran salón se veía perfectamente decorado; como el concierto estaba dedicado al cuerpo diplomático, cada palco ocupado por algún ministro extranjero, se había adornado con los pabellones de su nación, en todos los demás palcos había banderas tricolores, cortinas y la más agradable profusión de olorosos ramilletes.

Seis focos de luz eléctrica daban al salón la claridad del día, en el vestíbulo se formó un pequeño jardín. Todo esto restaba animación, carácter nuevo al espectáculo; las señoras ostentaban elegantes *toilettes* y valiosas alhajas, en fin repitámolso: buen tiempo hacía que no veíamos al Teatro Nacional de aquella suerte.

[...] La orquesta típica mexicana dirigida por el Sr. Carlos Curti, apareció en escena imitando á la estudiantina española y ejecutó varios trozos de buena música, con tal precisión, con tal maestría, que á cada paso era interrumpida por los más frenéticos aplausos. Los bandolones, los bajos, y las guitarras, sonaban como pulsados por una sola mano.[...] (Chávarri, 1884, p. 1).

Palcos adornados según los diplomáticos invitados, flores, adornos tricolores, luz eléctrica, un jardín, es decir se diseñó toda una logística en torno a este concierto. Por cierto que Chávarri da otra luz en su texto: *apareció en escena imitando a la estudiantina española*, lo que recuerda lo ya antes realizado por Curti en Estados Unidos, queriendo *imitar* a la famosa *estudiantina española Figaro*, pero adaptándola a las posibilidades que se tenían entonces, es decir, puede ser la Orquesta Típica Mexicana y todo lo que la rodeó en sus primeros años, una extensión de lo que Curti había visto en la *estudiantina española*, pero adaptado y acondicionado a la identidad mexicana.

Esta orquesta trabajó del 1 de agosto de 1884 al 3 de octubre de 1885, presentándose en los teatros de Puebla, Veracruz, Zacatecas, Chihuahua, Querétaro, León y Celaya. El 28 de febrero de 1885 comenzó la gira a Estados Unidos, y para el 3 de octubre de ese mismo año se desintegró (Montoya Arias & Medrano de Luna, 2016, p. 115).

De acuerdo con Montoya, hubo una segunda típica, también organizada por los Curti, pero subvencionada por el empresario Guillermo Urquidi, esta orquesta también viajó a Zacatecas, Estados Unidos y además Cuba, al parecer esta orquesta también se disolvió después de un concierto en Puebla, el 23 de junio de 1887 (Montoya Arias & Medrano de Luna, 2016, p. 116).

Así se podría retomar la idea de Chamorro Escalante respecto a que en las orquestas típicas hay dos tradiciones, una mestiza, emanada bajo la tutela del estado y la segunda indígena, representada en la cultura purépecha de Michoacán (Chamorro Escalante, 2010, p. 59), pero ampliada a los *conjuntos típicos* o *tipiquitas* y esta otra Orquesta Típica Mexicana, formada y auspiciada por el estado. Tal y como

Jáuregui Jiménez propone que esto se reproduce en el mariachi, existiendo mariachis mestizos (a partir de una tradición inventada) y mariachis indígenas (llamado *mariachi tradicional*), de grupos huicholes en las zonas de Nayarit, Jalisco y Durango, con un origen más antiguo (Jáuregui, 2012, *passim*). Cabe señalar que la vestimenta del *mariachi tradicional* es con manta y huaraches, y la ya ampliamente conocida del mariachi mestizo, un elemento más de ese *habitus* y cómo se transformó.

De esta manera se traza de manera breve elementos que coadyuvaron a la generación de ese *habitus* musical nacional que surgió a partir de esta idea de la formación de una orquesta típica “de élite” como propone Peña (2010, p. 80) en su libro *Mexican American Orquesta*. Una orquesta inventada con un propósito, que era representar una música mexicana en el extranjero y que con el transcurso de los años (a pesar de haber durado pocos años esta primera agrupación) se convirtió en un icono de las orquestas con perfil nacionalista. Como el sentido de esta sección de la tesis es analizar las publicaciones periódicas del siglo XIX que hacen referencia al salterio, y no tanto la historia de la orquesta típica se continuará mencionando una selección de estas publicaciones en la Ciudad de México principalmente.

En la sección “La semana en la Pluma”, firmado con el seudónimo “Orlando”²⁰³, en una crítica sobre el papel que tendría México en la exposición de Nueva Orleans, da la lista de los integrantes de la orquesta:

Tocó su turno á la audición á la audición de la orquesta típica mexicana, que está compuesta de las personas é instrumentos siguientes:

Director, D. Carlos Curtí.-Arpa, D. Juan Curtí.-Violín, D. Enrique Palacios.-Viola, D. Buenaventura Herrera.-Violoncellos, D. Rafael Galindo y D. Juan Gabrieli.-Flauta, D. Anastasio Meneses.-Primer salterio, D. Encarnación García.- 2º salterio, D. Ismael Aburto.- Primeros bandolones, D. Andrés Díaz de la Vega, D. Pedro Zariñana, D. Mariano Pagassi, D. Apolonio Domínguez y D. Manuel Varela.- Segundos bandolones, D. Vicente Solís, D. Vidal Ordaz, D. Martin Falcon y D. José Zariñana.- Bajos, D. Pantaleón Dávila y D. Pedro Ávila.

La ejecución, en conjunto, nada dejó que desear por su exactitud, colorido y aplicación en la medida.

Se distinguieron, como solistas en el bandolon, los Sres Andrés Díaz de la Vega y Pedro Zariñana.

El Sr. Encarnación García dejó admirado al auditorio en la destreza y limpia ejecución con que tocó una composición suya en el salterio, cuyo instrumento, siendo tan poco conocido, causó una verdadera novedad. Con justicia fue aplaudido.

Reciba la orquesta típica nuestras felicitaciones por sus adelantos y constancia, y no demaye su empresa, que aunque llena de espinas, sin embargo, es como cualquier otra, que les podrá dar honra y provecho («Nacional, El. La Semana en la Pluma», 1884, p. 1).

²⁰³ Probablemente se trate de Orlando Kator, seudónimo utilizado por Félix M. Alcérrecá (Iguiniz, 1913, p. 9).

Nótese que tanto esta reseña como la de la presentación en Boston reiteran lo inusual del instrumento: *instrumento raro aún en México y tan poco conocido*, respectivamente.

En una presentación en Veracruz en el teatro principal, se especifica que se compone de 19 músicos contando el director, pero sólo se aclara que son: nueve bandolones, dos guitarras y un salterio («Monitor Republicano, El. La orquesta típica mexicana», 1884, p. 3).

En otra crítica un año después sobre una presentación de la orquesta de Curti, la dotación era:

Presentáronse éstos uniformados con su traje "charro," sus vistosas "talmas" y sus engalanados sombreros. Ocupaban tres filas escalonadas de un tablado erigido en el escenario, y sus instrumentos se componían de siete bandolones (especie de bandurria grande), una guitarra, dos guitarrones, dos salterios, un violín, una viola, dos violoncellos, una arpa y una flauta («Monitor Republicano. Nueva York», 1885, p. 1).

Como hemos visto, no existe un formato único de lo que conocemos como orquesta típica mexicana. En la tabla 3 presento algunas formaciones que existieron durante el siglo XIX.

Tabla 3. Diferentes dotaciones encontradas de la Orquesta Típica Mexicana.

Dotación instrumental	Marco temporal específico	Espacio físico	Motivo para la ejecución
9 bandolones, 2 guitarras y 1 salterio (aunque la nota decía que eran 19 músicos)	12 de noviembre de 1884	Teatro principal de Veracruz	Concierto
7 bandolones, 1 guitarra, 2 guitarrones, 2 salterios, 1 violín, 1 viola, 2 violoncelos, 1 arpa y 1 flauta	31 de junio de 1885 <i>circa</i>	Presentación en Nueva York	Concierto
1 arpa, 1 violín, 1 viola, 2 violoncelos, 1 flauta, 1 salterio primero, 1 salterio segundo, 5 bandolones primeros, 4 bandolones segundos y 2 bajos.	28 de septiembre de 1884, <i>circa</i>	Teatro del Conservatorio	Concierto

El maestro Apolonio Arias ²⁰⁴ también organizó una orquesta típica con alumnos del Conservatorio:

Orquesta típica

Varios alumnos del Conservatorio Nacional del Música, bajo la dirección del señor profesor Apolonio Arias, han formado una orquesta típica, en la que figuran las siguientes personas: bandolonista, Pedro Sariñana; violoncello [sic], señor profesor Wenceslao Villalpando; violinista, Buenaventura Herrera; flauta, Ismael Martínez, y viola, Pedro Valdés.

²⁰⁴ Se hablará sobre la vida de Apolonio Arias en el capítulo de la cátedra del Conservatorio, y en los apéndices 3 y 4 se encuentran muchas referencias acerca de él, buscando evidencia de este maestro como ejecutante de salterio.

Estos jóvenes han dado algunos conciertos con buen éxito, y proyectan recorrer algunas poblaciones del Interior y pasar á los Estados Unidos («Siglo diez y nueve, El. Orquesta Típica», 1892, p. 3).

La orquesta típica de señoritas, bajo la protección de la Sra. Carmen Romero Rubio de Díaz²⁰⁵, conformada para ir a la Exposición de Chicago integrada por:

Directora: Margarita Kleinhans; violín 1.º Carolina Mucharraz; violín 2.º: Guadalupe Varela; viola: María Saenz; violoncellos: Dolores Couto y Rita Pérez de León; bajo: Paz Varela; salterios: Vicenta Calderón, Otilia Soto, María Piza y Rafaela Parra; arpas: Guadalupe Vallejo, y Flora López; flauta: Loreto Saucedo; mandolinas: Jacoba Pérez, Antonia Mucharraz, Emilia Ávila, Natalia Pinto, Gertrudis Lejarza, Isaura Magro y Enriqueta Saenz; bandolones: Micaela Ponce, Clotilde Sánchez de la Vega, Natalia Sánchez de la elasco [¿?] y Julia Couto; bajos de cuerda: Carlota Cervantes, María Delfina Reyes y Hortensia Pinto («Siglo diez y nueve, El. Orquesta de Señoritas.», 1893, p. 3).

Al parecer esta orquesta típica en su origen fue una estudiantina²⁰⁶, o simplemente el uso de la terminología y la diferencia entre una y otra, no era conocido por el redactor del periódico:

En la Capital. La Estudiantina de Señoritas.

En alguna vez hemos dicho que se había formado en México una estudiantina de señoritas que pensaban marchar para los Estados Unidos con el objeto de dar una serie de audiciones en la Exposición de Chicago; pero sólo hasta hace unas cuantas noches tuvimos oportunidad de escuchar algunas de sus piezas musicales y en verdad que no nos figurábamos todo el mérito que tiene la femenil estudiantina.

La forman las Sritas. Emilia Ávila y Natalia Pinto, como primeras bandolinas; Herlinda y Enriqueta Pinto, 1º y 2º laúd; Carlota Cervantes, guitarrista; la niña Clotilde Alvarado, que toca con verdadera maestría el salterio y la Srita. Hortensia Pinto que es un bajo excepcional, por la firmeza de su marcante.

Las piezas que ejecutan, muchas de ellas nacionales, las tienen tan bien estudiadas, que no se advierte en la ejecución ni la más leve nota discordante, y el conjunto de los instrumentos produce sonidos de exquisito gusto. Nuestra estimable compañera de redacción, Srita. Margarita Kleinhans²⁰⁷, ha influido considerablemente en el éxito de la estudiantina, logrando que los profesores del conservatorio dirijan sus ensayos, siendo sólo de sentirse que se piense en substituir el laúd por el bandolón, pues en el primer instrumento están muy ejercitadas las ejecutantes y aún el sonido de la música es, en nuestro concepto, más agradable con el laúd que con el bandolón.

Según sabemos, el Gobierno mandará por su cuenta á la Exposición de Chicago á las mencionadas señoritas («Universal, El. En la Capital. La Estudiantina de Señoritas.», 1892, p. 5).

²⁰⁵ María Fabiana Sebastiana Carmen Romero Rubio y Castelló (1864-1944) fue la segunda esposa de Porfirio Díaz, presidente de México. De familia muy acaudalada, se casó con el presidente en 1881, ayudó al presidente a refinar sus modales y lenguaje, y lo iniciaría en “el mundillo del alto roce social, en el que no gustaba de participar frecuentemente, pero del que reconocía su indispensable valor político” (Fernández Fernández, 2004, p. 250).

²⁰⁶ La palabra estudiantina en la prensa puede referirse simplemente al hecho de ser integrada por estudiantes, a diferencia de una orquesta, pero también pueden existir variantes tanto de la dotación instrumental como el tipo de repertorio.

²⁰⁷ Margarita Kleinhans, hija de Laureana Wright de Kleinhans y Sebastian Kleinhans, formó parte del equipo literario de las *Violetas del Anáhuac* (utilizaba el seudónimo de “Berta”), estudió en el Conservatorio Nacional de Música, tenía conocimientos de inglés y francés. Recibió el título de profesora de educación primaria en 1883, pero al parecer no ejerció esta profesión, sin embargo en 1891 comenzó a impartir clases de música de varios instrumentos de manera privada. A partir de 1909 se incorporó al sector público como profesora de canto coral de las escuelas primarias superiores, fundó en 1891, junto con su madre, la “Sociedad Luz y Trabajo” y en 1910 la “Sociedad protectora de la niñez escolar”, probablemente formó parte de grupos masónicos (Amigón Jiménez, 2010, pp. 86-103).

En una nota previa a estas dos, se habla de una estudiantina de señoritas “bastante conocedoras del arte musical”:

Estudiantina femenil. Varias señoritas, bastante conocedoras del arte musical, han formado una estudiantina, y actualmente estudian la manera de marchar á Chicago, para allá dar conciertos en la temporada de Exposición, bajo magnificas condiciones («La estudiantina femenil», 1892).

Estas reseñas son de agosto de 1892, igual que la citada del nueve de agosto en *El Siglo diez y Nueve*, en donde es nombrada *orquesta típica* y en las otras como *Estudiantina*, es probable que el término se utilizara como sinónimo²⁰⁸.

Se deduce que la decisión de cambiar el laúd por el bandolón se haya tomado con el propósito de emular las orquestas típicas que desde algunos años antes ya se habían integrado en el Conservatorio, aunque integrada por hombres. También es probable que, al hacer el cambio de instrumento, haya cambiado la denominación de *estudiantina* por *orquesta típica*, de manera análoga a lo que sostiene Patricia García López en su tesis sobre el banjo mixteco, donde afirma que las orquestas típicas en la región, al cambiar los bandolones por banjos, se volvían *Jazz Band*:

Algunas orquestas como la "Orquesta Torres" de Asunción, Nochixtlán, que su dotación usual consistía en violines, guitarra, clarinetes, flauta, contrabajo y timbales, se transformaba en jazz band agregando el banjo y la batería, esto lo hacían cuando ejecutaban géneros como charleston y swing. Se anunciaban como orquesta o jazz band según la ocasión en que fueran a tocar (García López, 2004, p. 119).

De esta manera, se puede concluir que las variantes del nombre de las agrupaciones podían tener qué ver tanto por el tipo de repertorio que interpretaban como por la dotación instrumental que tenían. El uso ambiguo de estos dos nombres por parte de la prensa puede dar las siguientes posibilidades; que el escritor del periódico no conociera la diferencia entre una y otra; que se le llamara estudiantina por el hecho de estar integrada por estudiantes (sin importar su dotación); o, que un cambio en la dotación, laúd por bandolón, fuera la diferencia entre que la prensa la llame de una forma u otra.

²⁰⁸ O simplemente que fuera confusa su definición, como algunos años después pasaba con el término jazz band confundido con el de orquesta típica, como asegura José María Serralde Ruiz en su tesis *Música y músicos en los cines de la ciudad de México (1910-1916)*: “ZETA [seudónimo de Francisco Zamora, articulista del *Excelsior*] confundió una orquesta típica, como la LERDO DE TEJADA que tuvo una dotación instrumental completamente distinta a la que él critica, con un nuevo tipo de agrupación que, en efecto, llegó desde los Estados Unidos a través de un proceso de transculturización que por ahora no precisaremos: la jazz band” (Serralde Ruíz, 2004, p. 220).

Regresando a lo que sucedía con la orquesta femenil, mientras estuvo dirigida por la Señorita Kleinhans tuvo algunos problemas, pues las intérpretes se rehusaban a ensayar:

Disensiones en el Conservatorio Nacional

Por causas que nos reservamos, tuvieron lugar en el Conservatorio Nacional de México serias disensiones entre las Señoritas que forman la orquesta típica y algunas Prefectas.

Según se nos informa estas últimas reprendieron acremente á las primeras, diciéndoles algunas frases que juzgaron ofensivas y esto dio lugar á que las Señoritas de la Típica resolvieran no volver á verificar ni un sólo ensayo.

La Señorita Margarita Kleinhans, Directora de la orquesta mencionada que vé en lo anterior el fracaso de su proyecto de viaje á Estados Unidos ha llevado una solicitud al maestro Rivas²⁰⁹, Director del Establecimiento, pidiéndole que fije su atención en este asunto y exija de las Señoras prefectas mayor comedimiento.

Al mismo tiempo, la Señorita Kleinhans ha influido en el ánimo de sus compañeras procurando que las consecuencias de este disturbio no sean mayores y se sigan verificando los ensayos («Disensiones en el Conservatorio Nacional», 1893, p. 2).

Margarita Kleinhans estaba muy metida en el proyecto, primero como directora, luego organizando que profesores del conservatorio dirigieran sus ensayos (uno de ellos fue el maestro Apolonio Arias, quien posteriormente daría la cátedra de salterio); es una mera hipótesis, pero es probable que esos conflictos hayan estado relacionados con el hecho de que Kleinhans era alumna del CNM, y probablemente no tenía la autoridad suficiente, ni para las ejecutantes ni para las señoras prefectas. Ya con la orquesta a cargo de Arias, aparece esta reseña, donde al parecer dicha orquesta no asistió a la exposición de Chicago:

Orquesta de Señoritas. - Como sabrán nuestros lectores, hace poco más de un año se formó en el Conservatorio una orquesta típica entre las alumnas de aquel Establecimiento, con el fin de presentarse en la Exposición de Chicago.

Por circunstancias especiales esto no llegó á efectuarse, y deseoso aquel grupo de bellas jóvenes de dar á conocer sus adelantos al público, ha organizado una audición, la cual será apadrinada por la respetable Sra. Romero Rubio de Díaz, debiendo efectuarse dentro de pocos días («Siglo diez y nueve, El. Orquesta de Señoritas.», 1893, p. 3).

La agrupación, en ese mismo año se presentó en el teatro del Conservatorio, pero con más integrantes, todas ellas relacionadas con la institución, ya sea como estudiantes o como maestras:

Director, Sr. D. Apolonio Arias
Primer violín, Srita Julia Ascorve

²⁰⁹ José Rivas (1837-1917). Uno de los fundadores del Conservatorio, profesor de violín en el plantel desde 1884. Director de orquesta de la compañía Ángela Peralta, de la que formó parte durante la gira donde murió la cantante. Fue director del CNM de manera interina cuando Bablot marchó a una Exposición en París (1889). Al regresar Bablot, asume nuevamente su cargo de director, pero muere en 1892, año en que Rivas asume oficialmente la dirección hasta 1906 (Herrera y Ogazón, 1917, pp. 60-61). Algunas biografías, entre ellas la de Herrera y Ogazón, proponen 1909 como su fecha de muerte, pero el maestro Fernando Carrasco me proporcionó el dato correcto de 1917 a la edad de 80 años, de acuerdo con los registros oficiales.

Segundos ídem, Sritas. Guadalupe Varela y Emilia Tanhauser
 Viola, Srita. María Saens
 Bandolones primeros, Sritas. Herlinda Pinto, Enriqueta Pinto, Hipólita Moreno, Concepción Flores, Adriana Delgado, Luz Vargas.
 Bandolones segundos, Sritas. María Tapia, Concepción Saucedo, Micaela Ponce, Eulalia Ciprés.
 Mandolinas primeras Sritas. Emilia Avila, Natalia Pinto.
 Mandolinas segundas, Sritas. Jacoba Pérez, Gertrudis Lejarza.
 Salterios primeros, Sritas. María Pizo y Rafaela Parra.
 Salterio segundo, Srita. Otilia Soto.
 Violonchelo primero, Srita. Dolores Couto.
 Ídem segundo, Srita. Rita Pérez de León.
 Flauta, Srita. Loreto Saucedo
 Bajos de armonía, Sritas. Hortensia Pinto, María Reyes y Carlota Cervantes.
 Arpas, Sritas. Guadalupe Vallejo y Flora López.
 Contrabajo, Srita. Paz Varela («Tiempo, El. Otra orquesta de señoritas.», 1893, p. 3)

Una noticia en el *Diario del Hogar* se refiere a la orquesta típica zacatecana del Sr. Filemón Echeverría. Estaba constituida por violines (1ro. y 2do.), viola, violonchelo, contrabajo, flauta, 3 mandolinas primeras, 2 mandolinas segundas, un salterio, 4 bandolones primeros, 5 bandolones segundos, 2 guitarras, 2 arpas y 3 bajos («Diario del Hogar. Orquesta típica», 1895, p. 2). Mientras que el mismo diario, proporciona la dotación de la orquesta típica zacatecana de señoritas, dirigida por los hermanos Primitivo y Eliseo Calero: 1 arpa, 2 bajo sextos, 2 violoncelos, 1 viola, 1 violín primero, 1 violín segundo, 4 bandolones primeros, 4 bandolones segundos, 1 flauta y 2 salterios (Ledesma, 1892, p. 2).

Un año después se tienen reseñas de sus presentaciones contratadas por la empresa de los hermanos Orrin, el circo que un tiempo después contrataría al “Mozart Mexicano” el niño salterista Ramón Rodríguez.

Orquesta de Señoritas.

La que ha formado en Zacatecas el Sr. Primitivo C[a]lero con el nombre de Orquesta Típica Zacatecana, y ha sido contratada por la Empresa de los Sres. Orrin, llegó en la tarde de anteayer á esta capital.

Dicha orquesta está compuesta de diez y ocho señoritas cuyos nombres é instrumentos que tocan, ponemos en seguida:

Bandolones.- Jesús [sería María de Jesús, Jesusa o había también un hombre además del director] Gutiérrez, Emilia Ramírez, Refugio Gutiérrez Librada Durán, Rosa Pedroza, Laura Avlia y Beatriz Torres.

Violines.- Serafina Gutiérrez y Manuela Calero.

Viola.- Antonia Ferrán.

Flauta.- Mercedes Cabral.

Salterios.- María Cabral y Matiana Gallardo

Violoncellos.- Micaela Hernández y Simona Batres.

Arpa.- Jovita Calero.

Bajos sextos. Adelaidi [sic] Garay y Gregorio Ramírez.

Acompaña en el piano el Sr. Aurelio Medina.

Enetre [sic] estas señoritas están en mayoría las simpáticas, que sin duda se mostrarán más atrayentes con el traje típico de la china mexicana, con el que se presentan al público para dar sus audiciones.

Entre las piezas de su repertorio, se encuentran algunas enteramente nuevas y no conocidas en esta capital («Siglo diez y nueve, El. Orquesta de Señoritas.», 1893, p. 3).

Este otro artículo de *El Universal* confirma la posibilidad, ya antes aludida, de que los términos *Estudiantina* y el de *orquesta típica* se utilizaran en la época como sinónimos, o que simplemente *Estudiantina*, se refiera a que las integrantes son “estudiantes”:

En el circo Orrin. Estreno de la Estudiantina Zacatecana.

Desde luego el espectáculo no puede ser más agradable. Al venerable é inspirado maestro Prieto le dejaría yo la pluma para que lo describiera. Sin duda que el viejo paladín de los antiguos romances esmaltaría con toques bellísimos, la figura de la *china*. Es de su propiedad ese tipo del pueblo. Quien intente decir algo de él, sólo conseguirá esbozarlo torpemente. Por eso no empapo el pincel; tomo la pluma. De una *china* graciosa no puede hablarse sin la venia del cantor más popular²¹⁰ de la República.

Con permiso, Maestro.

Las jóvenes de la Estudiantina de Zacatecas aparecen gallardamente en el palco escénico. Enaguas rojas adornadas de negro; rebozo á rayas arules [sic]; camisa bordada, de manga corta, trenzas desceñidas y sueltas por la espalda, rematando en nudos de cintas...

Zapatos amarillos.... y mucho donaire! He ahí la Estudiantina de Zacatecas! ¡Típica graciosa! Figúrese el lector ese conjunto de rostros simpáticos entre una vibración de colores vivos.

Las jóvenes se sientan en tres hileras de sillas, simétricamente colocadas.

La primera pieza de las que ejecutan, tiene una parte cantada y otra silbada. Tocan con mucho sentimiento y corrección y jamás se oye una nota discordante.

Como era natural, la noche del estreno, el entusiasmo del público, no tuvo límites. ¡Viva Zacatecas! ¡Viva México! gritaban las multitudes, en las gradas.

La Estudiantina tuvo que repetir dos piezas: "El obrero feliz" y una parte de "Aires Nacionales."

Se advierte en las jóvenes de la orquesta típica, alguna timidez. Todavía no tienen el desenfado de los artistas de profesión. Esa natural modestia es un adorno.

Seguramente que llamarán la atención en Chicago y que se harán aplaudir mucho.

Y en verdad que lo merecen («Universal, El. En el circo Orrin. Estreno de la Estudiantina Zacatecana», 1893, p. 4).

Hay datos de que la orquesta típica zacatecana de señoritas también fue contratada por los Hermanos Orrin, que se fueron de gira a Estados Unidos, donde se vestían de chinas poblanas, además de que coinciden las fechas de la contratación con las de la reseña anterior respecto a la Estudiantina. Dudo que se trate de una Estudiantina Zacatecana de señoritas, por un lado, y una orquesta zacatecana de señoritas por el otro. Me atrevo a asegurar que se trata de la misma y sólo el término no era tan específico como ahora. Sobre esta orquesta típica zacatecana encontré la siguiente noticia en *La Patria*, en 1894:

Celebridad.

La adquirieron en los Estados Unidos las señoritas que forman la Orquesta Típica Zacatecana.

Veamos lo que dice un periódico de Nogales, Arizona:

²¹⁰ Esta frase se entiende mejor conociendo del concurso convocado en 1890 por el periódico *La República* para saber quién era el poeta más popular y que Guillermo Prieto ganó. Prieto, Guillermo.(Prieto, 2009, p. 14).

"Esta famosa compañía dió tres audiciones como estaban anunciadas, y una extraordinaria la tarde del domingo último, dejando al público verdaderamente complacido y probando que todas las jóvenes que la componen son verdaderamente artistas.

El programa de cada función fue llenado á conciencia, distinguiéndose por sus dotes artísticas la Srita. Laura Avila, en el canto, la Srita. Antonia Ferrán en la viola, la Srita. Micaela Hernández, en el violoncello, la Srita. Mercedes Cabral en la flauta y la Srita. María Cabral en el Salterio.

Este simpática troupe salió para Hermosillo por tren del miércoles, y esta es hora en que aquella culta sociedad esté deleitándose con las audiciones de la afamada orquesta.

Deseamos que las simpáticas artistas obtengan en su gira á través del continente, tan buenos resultados pecuniarios como aplausos haber recogido en las poblaciones donde se han detenido".

Desgraciadamente, según saben nuestros lectores, en materia pecuniaria les ha ido muy mal á las simpáticas artistas («Patria, La. Celebridad», 1894, p. 3).

En la exposición de Búfalo²¹¹, participó una orquesta mixta, probablemente podría tratarse de una agrupación diferente a la anterior, compuesta por diez mandolinas primeras, ocho mandolinas segundas, ocho guitarras, cuatro bajos quintos, seis violines y cuatro salterios.

Se encuentra en esta capital el Sr. W.C. Miller, quien trae el objeto e ultimar los contratos con cuarenta músicos mejicanos que deben formar una orquesta típica y presentarse en la Exposición Internacional de Buffalo.

Este cuerpo musical se compondrá de diez mandolinas primeras, ocho mandolinas segundas, ocho guitarras, cuatro bajos quintos, seis violines y cuatro salterios.

Entre los músicos se encuentran doce mujeres, quienes deberán presentarse con trajes de china poblana. Los hombres luciendo trajes charros, pantalón negro de paño, con doble botonadura de plata, chaqueta y chaleco de cuero, ribeteado de galón de plata y con alamares y botones del mismo metal, corbata roja y sombreros blancos ribeteados igualmente.

Esta orquesta dará audiciones en Austin, San Antonio, Tejas, Chicago, Kansas y otras importantes ciudades, después de presentarse en la Exposición.

Se ha invitado á esta exposición á una de las mejores bandas militares («Orquesta mejicana en la Exposición de Buffalo», 1900, p. 3).

Con este fragmento de *El Correo Español*, se muestra que para algunas de estas orquestas típicas se hacían contratos formales, como para esta gira a varias ciudades de Estados Unidos. También que podían ser orquestas mixtas y que utilizaron la vestimenta de china poblana y el traje de charro. Este formato de orquestas típicas utilizado para giras con fines comerciales fue empleado por los hermanos Orrin cuando idearon la exposición *Aldea Azteca*, también en Estados Unidos. Ellos mismos contrataron la Orquesta Típica Zacatecana de señoritas, y es probable que la mencionada segunda orquesta dirigida por Curti, haya tenido también ese origen puramente comercial.

²¹¹ La exposición de Buffalo se realizó en 1901, de acuerdo con Zusman, como parte del proyecto panamericanista, intentando la hegemonía del continente por parte de Estados Unidos, delineado por la Doctrina Monroe (1823) (Zusman, 2012).

La orquesta típica Vega, a juicio de *El Universal*, era una de las más completas, estaba integrada por:

Respecto á la Orquesta Típica es de las más completas y la forman las siguientes personas:

Primeros bandolones: Andrés Díaz de la Vega, Mariano Pagani y Pedro Santaella.

Salterio: Margarito García.

Segundos bandolones: Vidal Ordaz y Saturnino Torres.

Bajo guitarra: Trinidad García.

Contrabajos: José Solís y Gumersindo Bravo.

Violines 1^{os}. Arturo Aguirre, Ignacio del Ángel, Carlos Osorno y Jesús López.

Violines 2^{os}. Ángel Martínez y Pedro Espinosa.

Violas.- Ventura Herrera y José Santibañez.

Violonchelo. Rafael Galindo

Flauta.- Anastasio Meneses.

Clarinetes. Emeterio Díaz y Agustín López.

Oboe.- Esteban Pérez.

Pistonos.- Navarro José y Antonio Herrera.

Trombones.- Juan Pontones, Darío Ponce y Luis Balcázar. («Universal, El. La Orquesta Típica Vega en el salón del Zócalo.», 1893, p. 2).

Una orquesta típica que participó en una tertulia en casa de un notario era con una dotación muy reducida:

Sres. Luis Zayas, violoncello; Luis H. Munguía, primer violín; Manuel Beltran, segundo id.; Lauro G. Sagredo, 1er. Bandolón; Alfredo Martínez, 2^o id.; Arturo G. Sagredo, bajo; y Miguel Alvarado, salterio («Siglo diez y nueve. Tertulia familiar.», 1886, p. 3).

En la exhibición de la *Aldea mexicana* en Estados Unidos, ya antes mencionada se presentó una orquesta típica con la siguiente dotación:

En esto se oyó el prelude de las bandurrias y guitarras de la orquesta típica mexicana, colocada en la escena allí inmediata. Oímos, admiramos y aplaudimos como todos los circunstantes. La orquesta es excelente y consta de nueve instrumentos: dos guitarras, cuatro mandolinas, un violín, una flauta y un salterio [...]. La música encanta á los americanos y los bailes nacionales de México, ejecutados por hábil pareja, les arranca vivos aplausos («Municipio libre, El. Feria azteca», 1886, p. 2).

Otra posible orquesta típica, en el periódico *El Monitor Republicano* se traduce una noticia del *Boston Herald*, ya antes referida por la descripción de la vestimenta y el salterio en Guadalajara: “Hay dos guitarras, cuatro mandolinas, un violin, una flauta y un salterio” («Monitor Republicano. La feria Azteca en Boston», 1886, p. 3).

José Zorrilla²¹², en un texto sobre “México y los mexicanos” publicado en *La Voz de México*, también menciona una orquesta que se podría denominar también típica:

[Los mexicanos] [g]randemente aficionados á la música y al baile, y dotados de grande instinto para aquella, tienen profesores que merecen el nombre de tales, y pueden contarse en la sociedad mexicana aficionados que rayan en profesores. La música popular mexicana, como en todo lo que caracteriza la nacionalidad de un pueblo, rebosa en originalidad. Sus instrumentos son una arpa pequeña y sin pedales, de agradabilísimo sonido y que tocan con admirable limpieza de ejecución: una guitarra de siete dobles cuerdas metálicas, de caja oval y de largo mástil, que sirve de tiple y que pulsan con una púa de nácar, otra guitarra de grandes dimensiones y de cuerda de tripa, que lleva los bajos, á la cual llaman *bandolón*; el salterio que llaman *dulzaina*, y la *bandurria*, á la cual llaman *jaranita*. Maravilloso es el efecto que produce la combinación de estos instrumentos, con una flauta que lleva el *cantabile* y un cornetín de pistón ó una trompa de llaves que ataque vigorosamente los compases de bravura. Con estos instrumentos, eterogéneos [sic] al parecer, forman una orquesta que ejecuta con prodigiosa exactitud, colorido y afinación las sinfonías más difíciles y las variaciones más complicadas de los modernos maestros europeos; y acontece mil veces que entre los ocho músicos que componen esta orquesta popular; hay dos ó tres que no conocen una nota y tocan de oído, y á estos llaman líricos los del país [las cursivas son originales](Zorrilla, 1879, p. 3)²¹³.

²¹²Dramaturgo y poeta español que fue una de las figuras más destacadas del romanticismo. Escritor enormemente prolífico, publicó cuarenta obras, en su mayoría historias nacionales, entre 1839 y 1849. Entre sus principales obras dramáticas figuran *Don Juan Tenorio* (1844) y *Traidor, infantera y mártir* (1849).

²¹³De este mismo texto, se transcribe otra parte de la descripción que hace Zorrilla sobre la música mexicana: “La música de las canciones mejicanas recuerda, como las botonaduras, los alamares y los bordados de sus trajes, los aires característicos de los bailes y cantares que alegran las alamedas que riegan el Darro y el Guadalquivir; pero las modificaciones que en ella han hecho el tiempo, la distancia y el carácter del pueblo en que se ha naturalizado, la han regenerado de tal manera, que solo reconocen su origen el corazón y el oído, del que, niño, se durmió con sus cadencias y las recordó, ya adulto, en extranjera tierra donde le halagaron despertando los dulces sueños de su memoria. El *jarabe*, que rompe franca y resueltamente en 16 compases de boleras, se aparta ya de este aire español desde la mitad de su primera parte; las cadencias de la copla, en cuyos compases hay más notas de las que requieren las reglas de contrapunto, se sostienen ó se quiebran de una manera tan agradablemente extraña y original, que hasta que el oído no se hace á ellas, se le figura que el cantador se ha perdido; y su acompañamiento de baile sale de tonos, y ondula y se mece y se rasga en armonías, arpegios y trinos tan profusamente ricos y nutridos de notas, volviendo mil veces sobre sí mismo, por medio de transiciones tan inesperadas, que lo músicos de todos los países y de todas las escuelas escuchan con placer hasta el último de aquellos compases, que acompañan un baile tan movido, tan voluptuoso y tan picante como el *Saltarello* y la *Tarantela de Nápoles*, las *Jotas de Aragón* y la *Corraleras de Sevilla*. Las mejicanas del pueblo bailan el *jarabe* con una languidez y un abandono tan incentivos como nuestros pueblos del Mediodía sus expresivas danzas. El *jarabe*, música y baile, es el aire más popular en toda la república mexicana; y es acaso, de todos los aires nacionales conocidos, el más rico y complicado en pasos y en armonías; los cuales como los de nuestras playeras y rondeñas, resistiendo á los esfuerzos de un extranjero, no pueden ser jamás ejecutados con perfección por manos ni pies que no sean mexicanos. Excusado me parece advertir que las mexicanas de a buena sociedad no bailan ya más que los bailes europeos del Norte, ó las *guasonas* habaneras que parecen inventadas para hacer dormir de pié a los pueblos [sic] del mediodía y á los de sangre caliente, que como el de México habitan altos y templados valles, en una atmósfera diáfana, ligera y embalsamada, que inspira la alegría y la vida de los meridionales. Aun quedan, sin embargo, algunas señoras que, en la sociedad íntima y en las familiares fiestas de sus haciendas, le bailan con gran contentamiento y aplauso de los que apreciamos con la imparcialidad de hombres de arte, la poesía, el carácter y los recuerdos nacionales de todos los países: y le bailan como la duquesa de Alva y otras de nuestras nobles señoras españolas no se desdeñaban en otro tiempo de bailar nuestros bailes; es decir, sin que el decoro y la dignidad de la dama hagan desmerecer un quilate de su gracia original al movimiento ondulado del cuello y la cabeza, á la cimbradora flexibilidad del talle, y á las atrevidas mudanzas de los enanos piés: que son absolutamente peculiares dotes de la muger y del valle mexicano” [las cursivas son originales] (Zorrilla, 1879, p. 3).

También se tienen datos de la existencia de otras orquestas típicas, como la Orquesta Mexicana²¹⁴. de Juventino Rosas²¹⁵, aunque no se tienen noticias sobre si se incluía el salterio:

Orquesta mexicana. - En el Teatro Martowe [Marlowe] de Chicago, se acaba de estrenar la orquesta mexicana de Juventino Rosas. La niña Manuelita Torres bailó el jarabe tapatío, siendo muy aplaudida por nuestros primos («Siglo diez y nueve, El. Orquesta Mexicana», 1893, p. 3).

3.7. Repertorio

Al seguir recopilando datos sobre el instrumento en el siglo XIX, la música que se ejecutaba es un aspecto fundamental para entender el contexto social en que se desarrolló el salterio. Por ello, se decidió clasificar dicho repertorio de acuerdo con las agrupaciones en que se presentaba al público, realizando la siguiente división: repertorio de solista o dueto, orquestas típicas y estudiantinas.

3.7.1. Repertorio de solista o dueto

Julia Irigoyén, alumna de salterio en el Conservatorio, tuvo múltiples presentaciones en eventos sociales y fiestas patrias: "[...] y la Señorita Julia Irigoyén ejecutó en el salterio, la introducción y Wals lento de Silvia" («Fiestas Patrias en la Escuela Preparatoria», 1898, p. 2).

²¹⁴ Francisco Moncada, en una parte de la biografía de Rosas menciona: “Estando en Monterrey, el 6 de febrero de 1893, Juventino se encontró a un amigo suyo, don Antonio G. García, quien era director de un conjunto denominado Orquesta Típica Mexicana, el cual estaba integrado por artistas mexicanos, a la que posiblemente ingresó de inmediato, puesto que el 16 del mismo mes la orquesta actuó en el Teatro Mercado, de Nuevo Laredo, Estado de Tamaulipas, apareciendo él como violinista del grupo, y su vals Sobre las Olas incluido en el programa. El 20 del mismo mes, la orquesta pasó a Estados Unidos, hacia Corpus Christi, Texas. Los diarios capitalinos de la época registran que la mencionada Orquesta Típica Mexicana, estaba obteniendo sonados triunfos en el vecino país del Norte. En el mes de mayo llegó la orquesta a Chicago, donde se presentó el día 22, en el Teatro Marlowe, en cuyo programa estuvo incluido el vals Sobre las Olas, y además, la actuación de Juventino como solista, tocando el cornetín. También se incluía en el programa el vals A la Orilla de la Playa, el que era anunciado como la última composición de Juventino; pero se ignora si efectivamente fue su última producción musical [...]. La Orquesta Típica Mexicana permaneció algunos meses en los Estados Unidos; sin embargo, no se sabe cuándo ni en qué circunstancias se separó Juventino de la agrupación, puesto que allí se pierden los datos sobre él. Ninguno de sus biógrafos dice para dónde se fue; pero se afirma que formaba parte, tal vez al principio de 1894, del conjunto musical del Circo Orrin, en donde, además, gran parte del repertorio que usaba era de Juventino, sin faltar el vals Sobre las Olas, con el que trabajaban dos trapeceistas” (Moncada García, 1979, pp. 237-243).

²¹⁵ Rosas Juventino (1868-1894). “A los siete años su familia se trasladó a la cd. de México, y juntos el padre y Juventino y sus dos hermanos constituyeron un conjunto musical callejero. El padre, D. Jesús, tocaba el arpa; Manuel, la guitarra; Juventino el violín, y Patrocinio era el cantante, especializados todos en sonos regionales del Bajío. Luego Juventino se hizo sacristán y violinista de la iglesia de San Sebastián; pudo asistir entonces al Conservatorio. En 1883 acompañó a Ángela Peralta en la gira trágica en que la célebre cantante murió. Ya componía música de salón desde muy joven: danzas, vales como Carmen y Ensueño seductor. En 1891 escribió el vals que habría de hacerlo célebre en el mundo entero: Sobre las olas. Entre sus obras se cuentan: Ojos negros, La cantinera, Flores de México, que son polkas; las mazurkas Último adiós y Lejos de ti, y muchas más que se hicieron populares” («Alberto Amaya, Juventino Rosas», 1995, pp. 3016-3017).



Figura 28. Fragmento de una partitura para salterio solo. *Aires mexicanos nacionales*. Autor desconocido. Colección particular de Jorge Martín Valencia Rosas.

Otra solista de salterio para una fiesta de la Sociedad Filarmónica Protectora de la Niñez: “El primer número fué desempeñado con maestría por la señorita Téllez Girón quien ejecutó en el salterio una preciosa obertura acompañada al piano” («Voz de México, La. Sociedad Infantil Protectora de la Niñez.», 1898, p. 1).

En el artículo de Carlos Fértil, dedicado al niño prodigio Ramón Rodríguez, se menciona una serie de composiciones de ese personaje, aunque no se especifica si son composiciones para salterio, xilófono, cristalófono o violín, que eran los instrumentos que el niño tocaba.

"Travesuras de la infancia," [danza]; Mi juventud, [marcha]; Adiós á mi Patria, [wals]; Carmen, [Polka]; Pensamientos de un ángel, [wals]; La Brisa, [paso doble]; En alta mar, (wals); Un recuerdo á Josefina, (schottish); Lupe, (wals) Triste melancolía, [danza]; Feliz momento, [danza]; Pensando en ti, (danza);

Inspiración de un niño (wals); ¿Porque tan triste? (polka)²¹⁶; Regreso á mi Patria, (paso doble); Las bellas hechiceras, (polka); A la orilla del mar, (schotitish); Mi adorada juventud, (polka); Risueña infancia, (danza); Hasta el cielo, [wals]; Un día feliz, [schottisch]. Además otra diez piezas cuyos nombres no publicamos por no hacer más larga la lista (Fértil, 1895, p. 2).

En una fiesta en el teatro Arbeu para celebrar el 7º aniversario de la sociedad "Unión y amistad", dentro del programa hubo banda militar y orquesta, estrenos de oberturas, polkas, walses, romanzas, tercetos y fantasías. El sexto número era un solo de salterio:

6.- "Amelia," wals²¹⁷ ejecutado al salterio por la niña Clotilde Alvarado, hija del socio Sr. Aniceto Alvarado («Nacional, El. En el Teatro Arbeu. 7º aniversario de la sociedad “Unión y Amistad”», 1891, p. 2).

Más adelante se añade un comentario acerca de la participación de la pequeña:

Como puede advertirse á primera vista entre los números de ese programa, los que más atractivos presentaron fueron las composiciones musicales de autores mexicanos que se ejecutaron, las piezas que cantó la Srita. Carmen Flores y el wals que con maestría ejecutó en el salterio la pequeña niña Clotilde Alvarado («Nacional, El. En el Teatro Arbeu. 7º aniversario de la sociedad “Unión y Amistad”», 1891, p. 2).

En conciertos de la propia *orquesta típica*, también se realizaban participaciones como solista de alguno de sus integrantes, como Encarnación García quien interpretó *Ecos*, una mazurka para salterio («Siglo diez y nueve, El. Concierto», 1884, p. 2) y un solo de *Semíramis* de Rossini («Monitor Republicano. Nueva York», 1885, p. 1).

También en los conciertos de la *orquesta típica de señoritas* del Conservatorio, se tenía esta práctica, como la participación de la señorita María Piza que interpretó *La Copa de oro* de Encarnación García («Nacional, El. Por los teatros.», 1893, p. 3).

Como ya se mencionó en el inicio de la sección de *orquesta típica*, era muy frecuente en la época tocar fragmentos, *recreaciones*, variaciones o fantasías de alguna aria u obertura de ópera, o alguna pieza de salón conocida y trasladarla a algún instrumento, como guitarra, arpa, piano, mandolina o bandolón.

²¹⁶ En un artículo posterior se aclara que esta pieza es para xilófono e “Inspiraciones de un niño” es para salterio (Ramírez, 1895, p. 1).

²¹⁷ Probablemente se haga referencia al Vals *Amelia* de Juventino Rosas.



Figura 29. Vals Amelia 1888 de Juventino Rosas (Wagner y Lieven Sucs). Colección de Carlos Monsiváis. Obtenida de http://www.museodelestanquillo.com/Partituras/index.php?option=com_k2&view=item&id=279:amelia&Itemid=2, consultado el 4/05/2015 (Rosas, s.f.).

El salterio no sería la excepción: en la ciudad de Puebla, para diversas fiestas: el Sr. Ángel Piña tocó en el salterio temas relacionados con las óperas del momento como: *Rigoletto* de Verdi («Voz de México, La. Fiesta en Puebla», 1898, p. 2), una obertura de *Semíramis* de Rossini («Voz de México. La Fiesta Patriótica de los Seminaristas poblanos.», 1897, p. 2) y una fantasía de *Il trovatore* de Verdi («Voz de México, La. Fiesta patriótica.», 1898, p. 3).



Figura 30. Selección de obras para piano basadas en el *Rigoletto* de Verdi, por E. Gavira. Obtenido de http://www.museodelestanquillo.com/Partituras/index.php?option=com_k2&view=item&id=149:rigoletto&Itemid=2 el 30/12/2020 (Gavira & Verdi, s.f.).

Para fundamentar esta idea, en el siguiente capítulo, cuando se hable del repertorio en la cátedra del salterio, se mencionarán otros ejemplos de esta práctica, basados en la propuesta de método para salterio que estaba realizando el profesor de las Piedras Aportela y otros ejemplos con las obras propuestas por Apolonio Arias.

3.7.2. Repertorio relacionado con las orquestas típicas

En el diario *El Siglo Diez y Nueve* en 1884, se invitaba a asistir a la primera audición de la orquesta típica mexicana de Carlos Curti:

En el salón del Conservatorio, concierto vocal e instrumental, arreglado por los miembros de la comisión mexicana de bellas artes, para la exposición de Nueva Orleans [...]

TERCERA PARTE

Primera audición de la orquesta típica mexicana

Raymond, A. Thomas.- Obertura orquesta.

Sonnámbula ed i Puritani, A. de la Vega- Fantasía (Bandolón), Sr. Andrés de la Vega.

Ecos, E. García.- Mazurca (Salterio), Sr. Encarnación García [la obra antes mencionada para salterio solo]

Tanhauser, Wagner.- Marcha Orquesta

Norma, Bellini.- Fantasía (Bandolón) Sr. Pedro Zariñana.

Recuerdos de la infancia, C. Curti.- A.- Mazurca, orquesta.

Aires nacionales, C. Curti,- B. Pot-pourri, orquesta.

Director Sr. Carlos Curti

Ocuparán el piano de acompañamiento los

Sres. Julio Ituarte²¹⁸ é Ignacio Quesadas.

Comenzará á las ocho y media

(«Siglo diez y nueve, El. Concierto», 1884, p. 2).

Continuando con la idea de cómo se retomaron elementos de la *estudiantina española Fíguro*, en el repertorio también existió algo de similitud; uno de los éxitos fue la Serenata de Schubert, tal y como señala este artículo:

En cuanto á la ejecución, la orquesta típica mexicana nos hizo recordar la Estudiantina española²¹⁹. La misma precisión; la misma suavidad; los mismos efectos, producidos con tan ingratos instrumentos. Cada una de las

²¹⁸ Es digna de hacer notar la participación de Julio Ituarte (1845-1905) dentro de la orquesta típica, pues fue un compositor, pianista, director de orquesta y coros muy reconocido en su tiempo. Compuso desde “difíciles fantasías y caprichos de concierto, danzas y *piezas características* de salón, e incluso, varias piezas de baile que, en atención a su fama y reputación de gran pianista, sólo se atrevió a publicar con un juego de palabras por firma: *Jules Ettonart (Jules / Julio, et ton art / y tu arte/ Ituarte)*” (Miranda, 2010, p. 21).

²¹⁹ Otra referencia donde se compara la orquesta típica con la estudiantina típica es la siguiente:

-Leemos en "La Patria:"

"De nuestro colega "St. Louis Globe Democrat" de St. Louis Missouri, fecha 31 del pasado, traducimos lo siguiente:

"No obstante haberse dado pocas noticias de la presentación de la Orquesta Típica Mexicana en el Teatro Olímpico, tuvieron grande auditorio en la tarde y noche de anteayer. El espectáculo es parecido al que dieron los estudiantes españoles, pero la superioridad de los mexicanos es incuestionable y su ejecución fué tan artística como nadie la esperaba. La organización se compone de veinte individuos que se presentan en el teatro con el sombrero típico («Monitor republicano. La orquesta típica», 1885, p. 4).

Sobre la Serenata interpretada por la Estudiantina en 1882, Olavarría y Ferrari, deja su descripción en la pluma maravillosa de Enrique Chávarri, cronista de El Monitor:

"Una de las piezas que más ha agradado en su ejecución, es la Serenata de Schubert. Con razón los trovadores usaban el laúd, con razón los instrumentos de cuerda suenan en la leyenda siempre al pie del almenado castillo, iluminado por la luna, y dejando entrever allá, en la cima del macizo torreón, la cabeza encantadora de la castellana que escucha temblando de emoción, las trovas, la serenata de su enamorado; los instrumentos de cuerda no cantan, suspiran el amor; no dejan oír el grito de alegría sino la queja del corazón que busca su gemelo, el sollozo del alma que aprisionada en el mundo, anhela romper sus ligaduras para volar al cielo del amor. Por eso la Serenata de Schubert, ese cántico de suave amor, ese trino de ardiente pasión, se escucha tan poética, tan sentimental, cuando las bandurrias le prestan sus notas más aterciopeladas, sus escalas más cristalinas. De repente, el sonido de los instrumentos se va extinguendo, es el canto que se aleja, la nota que desprendida de la tierra va volando hacia el cielo; el sonido se va perdiendo, apenas ya se escucha, apenas se percibe, cualquiera

piezas fué con justicia aplaudida; pero en nuestra opinión se llevó la palma, como ejecución la *Serenata* de Schubert, que ya habíamos oído á la Estudiantina Fígaro. Estamos seguros de que la Orquesta Típica será perfectamente acogida en Nueva Orleans y en las demas ciudades americanas que visite («Monitor Republicano, El. La orquesta típica mexicana», 1884, p. 3).

Esta misma orquesta de Curti tuvo múltiples presentaciones, varias de ellas con mucho éxito²²⁰, como sucedió en las presentaciones del teatro del Conservatorio, aquí un fragmento de una reseña de uno de los conciertos:

La última parte del programa fué ejecutada por la orquesta típica mexicana, organizada por el Sr. Cárlos Curti, que en aquella noche se distinguió como violinista, como compositor y por su maestría en llevar la batuta. Esta orquesta causó la más grata impresión en el auditorio. Ejecutó tres ó cuatro trozos con gran precisión y con notables efectos de colorido.

El Sr. de la Vega tocó una fantasía en bandolón, sobre temas de *La Sonámbula* y *Los Puritanos*, de una manera inmejorable.

El Sr. Zariñama ejecutó admirablemente otra fantasía sobre melodías de la ópera *Norma*, en el mismo instrumento.

Oímos una bonita mazurka, tocada con mucho gusto en el salterio por el Sr. García. Pero las piezas que más entusiasmaron al público fueron *Recuerdos de la Infancia* y los *Aires Nacionales*, la primera delicada composición del Sr. Cárlos Curti, y la segunda arreglada por él. Estos trozos fueron recibidos con estrepitosos aplausos («Patria, La. Ecos Musicales.», 1884, p. 2).

En otro concierto dado en St. Louis Missouri en 1885 se mencionan las siguientes piezas: Obertura *Raymonde*, de Thomas, *Lluvia de Oro* (vals) de Waldteufel, *Serenata* de Shubert, Obertura *Pique Damme* de Von Suppé. “Los solos en el bandolón, xilófono, salterio y violín fueron otras tantas brillantes partes que produjeron un efecto delicioso”, sin especificar qué piezas ni sus autores («Patria, La Orquesta Típica Mexicana», 1885, p. 3).

diría que es una sensación refleja, cualquiera diría que son las últimas vibraciones de las cuerdas que el genio mueve apenas con sus dedos rosa y de luz; sin embargo, están cantando todas las bandurrias, y sin embargo, aquel es un acorde prolongado, pianísimo, en medio del que se perciben las notas apasionadas de la sublime serenata; en seguida viene creciendo la armonía, el canto se acerca, ya no es el suspiro, ya es el grito del amor en sus grandes expansiones; el trovador no gime, su castellana ha acudido al reclamo, y está allí sobre el almenado torreón, enviándole desde lo alto un beso con la punta de los dedos de rosa, un beso que la brisa lleva en sus alas impalpables y cuyo chasquido se escucha casi en las notas brillantes con que termina aquel cántico sublime que los ángeles escucharían sonriendo" (Olavarría y Ferrari, 1961, pp. 1057-1058).

²²⁰ Como demuestra la siguiente reseña: “Ecos Musicales. Los Conciertos del Conservatorio están de moda ahora. Se verificó otro en el bonito teatro de aquel establecimiento la noche del sábado, y como los anteriores tuvo un éxito artístico de los más brillante. La concurrencia fué tan numerosa, que no cabía un alfiler como se suele decir, y tantas fueron las pedidas para localidades, que el Director se vió obligado á repetir el concierto la noche del Lunes, para poder complacer á los muchos solicitantes. [...]En fin, la orquesta mexicana entusiasmó á los diletanti que asistieron, y su organizador el Sr. Curti, puede quedar muy contento de su obra. Nos dicen que esta orquesta va á la Exposición de Nueva Orleans, y que los profesores se presentarán allí vestidos de charros. No dudamos del buen éxito que obtendrá la orquesta mexicana que hará honor á nuestro país. En el concierto que se verificó la noche del lunes, el teatro del Conservatorio estaba completamente lleno” («Patria, La. Ecos Musicales.», 1884, p. 2).

Tal vez como un posible ejemplo de qué solos se ejecutaban, *El Monitor Republicano* lo podría aclarar:

Lo variado de su repertorio puede juzgarse por el programa de anoche que constó de las piezas siguientes:

Primera parte.- Obertura "Raymond," Thomas.- Vals, "La pluie d'or" Waldteufel.- Serenata de Schubert.- "Jarabes" mexicanos.

Segunda parte.- Sólo de bandolon, "Norma", por el Sr. Zarinana,- Sólo de salterio, "Semiramis", por el Sr. García. [la obra antes mencionada para salterio solo]- Sólo de violín, "Roberto il Diavolo," por el Sr. Figueroa.

Tercera parte.- Obertura, "Pique Dame," Suppé.- Polka "American ladies," Curti.- Mescolanza de canciones populares («Monitor Republicano. Nueva York», 1885, p. 1) ²²¹.

En el ya mencionado *Boston Herald* respecto a la Feria Azteca *El Monitor Republicano* enlista una serie de piezas ejecutadas por la orquesta:

La música tiene un carácter español muy marcado, y han gustado especialmente las danzas "A media noche," "Pero por qué," "La Brisa" y "Pica -pica," que son brillantes, arrebatadoras y soñadoras y hacen recordar los efluvios de las flores tropicales, los cocuyos que vuelan entre la enramada y el rumor melancólico de las olas al estrellarse sobre baucos de coral («Monitor Republicano. La feria Azteca en Boston», 1886, p. 3).

Cuando Luis G. Ledesma va a un ensayo de la orquesta típica femenil zacatecana, invitado por Genaro Codina²²², menciona el siguiente programa:

Hé aquí los nombres y los autores de las piezas que tuve la fortuna de oír:

I. "Zacatecas", marcha militar dedicada al Sr. Gral. D. Jesús Aréchiga.- G. Codina.

II. "Alegría," wals.- E. Waldteufel.

III. "Campanone."- Mazza

IV. "Grata ilusión," mazurca.- G. Codina.

V.- "Raymond." Obertura.- Tomas

VI. "Las típicas zacatecanas," polka.- G. Codina(Ledesma, 1892, p. 2).

En otra reseña sobre una presentación de la orquesta típica mexicana se dan otras claves de su repertorio y de cómo se presentaba el espectáculo ante el público:

LA ORQUESTA TÍPICA MEXICANA.

-Se nos ha facilitado esta traducción de algunos párrafos del "Daily Herald" que se publica en "Los Angeles," California y lleva fecha de 28[?] de Enero último en el que se hace la crónica de la primera función que, en dicha ciudad, dieron nuestros compatriotas. Copiamos del artículo referido lo siguiente:

"La ORQUESTA TÍPICA MEXICANA.- El teatro de la Gran Opera albergó anoche entre sus muros una de las más distinguidas, así como numerosas concurrencias, que por mucho tiempo se hayan reunido allí, con el fin de gozar de la función inaugural de la Orquesta Típica Mexicana. Los artistas de esta hábil combinación

²²¹ En esta misma noticia se menciona que: "Los empresarios Sres Mc Caull y Alexander Brown han escriturado á esa comparsa para dar algunos conciertos en las principales ciudades de los Estados Unidos, y con el objeto de presentarlos al público de la metrópoli dieron anoche la función citada, por invitación particular, y á ella asistió una concurrencia numerosa que aplaudió con entusiasmo á los artistas mexicanos" («Monitor Republicano. Nueva York», 1885, p. 1).

²²² Genaro Codina (1852-1901) Compositor zacatecano, autor de la famosa marcha Zacatecas (1892) dedicada al gobernador del estado, el general don Jesús Aréchiga, era pirotécnico y fabricante de globos aerostáticos (Moncada García, 1979, pp. 81-83).

merecieron, en todo sentido, la recepción que se les hizo. Podemos asegurar, que su ejecución fué más dulce y sus variaciones musicales más agradables, que las de cualquiera otra compañía que haya favorecido con su presencia la Ciudad de los Angeles desde que ella existe. El que estas líneas escribe tuvo el sentimiento de llegar algo tarde al concierto, porque esta Orquesta tiene la rara virtud de la puntualidad; y por lo tanto solo pudo apreciar la vibración de las últimas notas de la exquisita composición del maestro Aguirre, la cual fué calurosamente aplaudida.

El concierto continuó con una jota que, según nos informamos por el programa, fue bailada por la más celebrada de las bailarinas de la República Mexicana, Srta. Paca Martínez, acompañada por el Sr. Antonio Martínez. Cualquiera que haya vivido en los Angeles ha podido apreciar los fandangos, y ha visto bailar la jota, cuyo nombre es el de la 11ª letra del alfabeto; y por lo tanto el público se hallaba preparado á juzgar con suficiente criterio la ejecución de un baile tan ponderado en el programa. Tenemos la satisfacción de asegurar, que la Srta. Martínez es, en ese baile, el alma de la gracia encarnada en la poesía del movimiento, y que el Sr. Martínez, ha probado ser un galante compañero, contribuyendo con su animación y sus simétricos movimientos, al mayor lucimiento de la danza. El aspecto del cuadro presentado por estos dos elegantes y cumplidos artistas, en sus graciosas evoluciones, nos trajo á la memoria las de la fantástica Zingarella, la Mignon de Goethe, cuyo baile favorito es verdaderamente encantador. A una exquisita perfección, tanto en la forma, como en la acción, la Srta. Martínez reúne una facilidad de movimientos admirable, y un arte, tal de fascinar, que encantado el público anoche, estalló en frenéticos aplausos."

Sigue el artículo del "Herald" haciendo elogios de los Sres. Curti Carlos, Galarza y García. Llama al primero Rey del xilophon; y al segundo y al tercero los considera como hábiles maestros en el manejo del clarinete y del salterio; y concluye diciendo: que la función terminó con el jarabe mexicano bailado por la referida Srta. Martínez." («Monitor Republicano. La Orquesta Típica Mexicana», 1886, p. 3).

Esta reseña explica una de las formas de presentación de la Orquesta típica, en que se acompañaba con una pareja de bailarines, tocando piezas como la jota y el jarabe mexicano, también hace referencia a la ejecución de Curti, en el xilófono, Galarza en el clarinete y Encarnación García en el salterio.

Al seguir buscando otras noticias en diarios de la época, en *El Monitor Republicano*, respecto a una cita de otro diario estadounidense se encuentra:

LA ORQUESTA TÍPICA MEXICANA.

-Hé aquí lo que, refiriéndose á ella, leemos en "La Patria:"

"Traducimos del "Evansville, Indiana" periódico que se publica en la ciudad del mismo nombre de los Estados Unidos, de fecha 27 del pasado, lo siguiente:

"DELICIOSA MÚSICA. Nunca hemos tenido sorpresa tan agradable en Evansville como el concierto de anoche ejecutado por la Orquesta Típica mexicana, despues de la venida de la Compañía de Opera Hispano-Americana, que tuvo lugar hace diez o doce años, y que apénas se anunció cautivó por completo el gusto de nuestros "dilettanti" por las piezas dramáticas y cómicas de tan alta escuela y verdaderamente espléndidas que nos presentó. [...] Los miembros de la Orquesta Típica Mexicana son circunspectos, cumplidos caballeros, y revelan desde luego en su simple aspecto el cruzamiento de la raza India con la Española. Llevan traje azul oscuro, adornado con botonadura de plata al estilo mexicano. Usan sarapes de diversos colores y fieltros aplomados de anchas alas y alta copa. El Director maneja la batuta con tanta gracia y facilidad, como una dama española maneja su abanico. Los ejecutantes no usan papeles de música cuando tocan, porque no los necesitan, pues además de que son artistas de mérito, tienen una gran práctica. El bandolon es un instrumento semejante á la guitarra, pero con cuerdas de metal y sonido como cítara. El salterio se coloca horizontalmente sobre las rodillas y es un instrumento de muchas cuerdas de metal tambien. El xilófono es un instrumento, segun nos aseguran de madera. Todas las piezas ejecutadas con perfecta armonía, fueron trozos de óperas y un potpourri de aires nacionales mexicanos y americanos. Los pasajes pianísimos fueron notablemente dulces y los fortísimos, ejecutados por todos los instrumentos de cuerdas, fueron admirables. ¡Nunca se ha oído aquí más deliciosa música! El solo por el Sr. Sariñana en el bandolon, el del Sr. Curti en el Xilófono y el del Sr. Figuerona en el

violín, fueron maravillosamente ejecutados. Los "diletanti" que no oyeron el concierto de la Orquesta Típica Mexicana, deben sentir sobre manera no haber asistido á él" («Monitor Republicano. La Orquesta Típica Mexicana», 1886, p. 3).

De esta crónica resulta relevante la frase: “Los ejecutantes no usan papeles de música, porque no los necesitan, pues son artistas de mérito, tienen gran práctica”, es decir tocaban de memoria; supongo que al mencionar esto se sugiere que no era una práctica común pues sólo los *artistas de mérito* y con gran práctica ejecutaban de esta manera. También se hace una referencia al programa que incluía fragmentos de ópera y un potpurri de aires nacionales mexicanos y americanos.

Aunque se encuentran muchas publicaciones donde señalan el éxito de las presentaciones de esta orquesta, años más tarde en 1893, seguramente referida a otra *orquesta mexicana*, también hay otras que revelan que no les fue del todo bien en su Estados Unidos:

La orquesta mexicana toca actualmente en un café de Midway Plaisance. Es bien triste que por la falta de recursos se haya visto precisada á abandonar el teatro en que trabajaba; pero advertiré que nada tiene eso de particular, pues por ejemplo las bandas militares alemanas y la orquesta húngara dan conciertos en las cervecerías todas las tardes (Poulat, 1893, p. 1).

La Orquesta Típica Vega, dirigida por el Sr. Antonio Herrera, citada por *El Universal*, interpretó las siguientes piezas:

"La Gitana", gran valse de Buccalossi.

"Marcha solemne," de la ópera "Moctezuma II," por D. Antonio Herrera.

Últimas danzas humorísticas del maestro Felipe Villanueva («Universal, El. La Orquesta Típica Vega en el salón del Zócalo.», 1893, p. 3).

La Orquesta Típica de Señoritas, fundada en el Conservatorio, en su concierto de presentación²²³, compartió algunas piezas del repertorio de la orquesta típica de Curti:

²²³ Es curiosa la reseña que se hace sobre la “odisea” que significó asistir a dicho concierto: “El último sábado por la noche hizo su presentación al público en el teatro del Conservatorio, la Orquesta Típica de Señoritas, formada por alumnas y algunas profesoras de ese plantel.

La noche estaba fatal; no podía haber sido peor, porque grandes masas de nubes negras que cruzaban el espacio, eran anuncio de un chaparrón que ni para visto, y temiendo seguramente á la tempestad, muchas familias que tenían tomadas las principales localidades, no asistieron al concierto inaugural; así es que el decorado saloncito del Conservatorio se veía algo solo, y casi, casi tristón.

Y la verdad, vale la pena mojarse los pies en las enlodadas calles ó pagar los treinta y un centavos de rigor por un simón amarillo, para concurrir á las audiciones de esa orquesta, perfectamente formada y que tanto agradó la noche de su presentación.

Se corrieron los rojos cortinajes, apareciendo una parvada de blancas palomas que por beneficio del buen Dios, saben arrancar dulces armonías á las vibrantes cuerdas” («Nacional, El. Por los teatros.», 1893, p. 3).

La primera ovación fué conquistada con la obertura *Raymond*, perfectamente ejecutada y con el precioso vals de Waldtenfel *Lluvia de oro*. Allí apareció también la viejísima *Bella*, recordándonos tiempos de muchos años atrás.

Después siguieron los solos, siendo los números más aplaudidos *La Copa de oro*²²⁴, ejecutado en el salterio por la graciosa chicuela María Piza, á quien se le ofreció un precioso ramo de flores color de su alma²²⁵; [...] La tercera parte fué llenada con la deliciosa Gavota de Arditi, la famosa *Serenata* de Schubert, una de las piezas mejor matizadas por la Típica, y que tuvo que repetir, y el sandunguero danzón *El Charro*, del maestro Rivas, que es un conjunto de aires nacionales que agradó muchísimo («Nacional, El. Por los teatros.», 1893, p. 3).

En otra reseña de una actuación de esta misma orquesta de señoritas, se mencionan otras piezas y la ejecución exitosa en el salterio:

Entre los números del programa que fueron repetidos, recordamos los siguientes; la "Bella," Mazurka de Waldtenfel, "la Serenata," de Schubert, y el "Charro" danzón de Don José Rivas. [...] La Srita. María Piza, con su salterio, y la niña Rita Pérez León, con su violoncello, arrancaron de los concurrentes prolongadas ovaciones («Siglo diez y nueve, El. El concierto del domingo», 1893, p. 3)²²⁶.

Todavía en 1898 se tienen noticias de una orquesta típica de señoritas, alumnas del Conservatorio, pero ya con el nombre de *Orquesta típica "La Carmelita"*, en honor a la señora Romero Rubio de Díaz.

Ecos del último concierto en el Conservatorio

La orquesta típica "La Carmelita," que tuvo la galantería de dar concierto en honor de la señora Romero Rubio de Díaz, ha dispuesto dar una serie de audiciones, dedicando los productos á favor de establecimientos de beneficencia como son la Casa Amiga de la Obrera, el Asilo de Mendigos, el Hospicio de Pobres, etc. Componen dicha orquesta las siguientes señoritas:

²²⁴ Dentro del concierto inaugural tocaron algunas piezas solistas, entre ellas una de salterio, del compositor y salterista de la Orquesta típica mexicana, Encarnación García, el programa presentado en varios periódicos de la época incluía:

SEGUNDA PARTE

IV. La Copa de Oro, Solo de salterio ejecutado por la niña María Piza.- E. García.

[...]

[...] TERCERA PARTE

IX. "La Ingénua" Gavota.- Arditi.

X. "La Serenata".- Schubert

XI. "El Charro" Danzón.- J. Rivas («Siglo diez y nueve, El. Noticias diversas. Concierto inaugural», 1893, p. 2).

²²⁵ Olavarría y Ferrari añade sobre el éxito de la niña María Piza que alcanzó los *honoros de la repetición*. Además, añade sobre el segundo concierto de la típica de señoritas dado el 27 de agosto del mismo año: "La orquesta de señoritas estuvo dirigida por el Sr. D. Apolonio Arias, quien empezó á organizarla á fines de 1892, de modo que al presentarse en Agosto de 1893 apenas unos cuantos meses de estudio llevaba: pero á todo suplieron la dedicación y el talento de las simpáticas ejecutantes (Olavarría y Ferrari, 1895, p. 327-324).

²²⁶ Sobre la participación y pertinencia de la orquesta, la misma reseña opina que:

"Con pena hemos visto que el éxito pecuniario que alcanzan las estudiosas alumnas del Conservatorio Nacional de Música que forman la Orquesta Típica de ese plantel, no corresponde á los inauditos esfuerzos que hacen por agradar al público. Así, por ejemplo, al que se verificó en el teatro del mencionado establecimiento anteayer, á las diez y media de la mañana, asistió escasa, aunque escogida concurrencia la que salió muy complacida al ver los adela[n]tos de las señoritas que se han dedicado á tan divino arte. La ejecución de las piezas deja satisfecho al más exigente; varios de los números del programa obtienen el honor de la repetición; todos ellos muy frenéticamente aplaudidos, los diletante [sic] no recompensan los afanes de esas artistas.

[...]En nuestro concepto, no debe dejarse de oír esta orquesta, á la que enviamos nuestras calurosas felicitaciones, deseándole llegue á alcanzar el satisfactorio resultado á que se está haciendo acreedora («Siglo diez y nueve, El. El concierto del domingo», 1893, p. 3).

Mandolinas: Blanca Kofabi, Beatriz Arenal, Lucrecia Arenal, Ignacia Marchena, Guadalupe Lombardo, Rebeca Purón, Josefina Inostrosa, Amparo Sánchez Mármol, Luisa Thompson, Eva Sánchez Mármol y Merced Inostrosa.

Salterios: María Piza, Julia Irigoyen.

Violines: Emilia Dalhaus, Enriqueta Arenal, Dolores Guerrero y Guadalupe Varela.

Viola: Luz Flores.

Violoncelos: Rita Pérez de León, María Flores y Virginia Moreno.

Contrabajo: Paz Varela.

Guitarras: Ana Sánchez Mármol y Artemisa Elizondo.

Arpas: Guadalupe Vallejo, Cora [?] Sánchez Mármol y Adela García Flores.

Hay entusiasmo por oír esta notable orquesta en público, siendo la novedad de ella que la forman alumnas muy aventadas [aventajadas?] del Conservatorio Musical («Voz de México, La. Ecos del último concierto en el Conservatorio», 1898, p. 3).

3.7.3. Estudiantinas y otras agrupaciones

En una velada en Puebla organizada en honor a Jaime Nunó²²⁷ por el “Círculo Católico”, una estudiantina femenil interpretó el siguiente repertorio.

IV. a. "Minueto" Paso doble.-Jordá.- b.Cinou. Vals.-Monti.- c. "Media noche," Danza.- Avilés.- Señoritas Blumenkrón, Carrasco, Diego, Espinosa, León, Pinto, Reynal, Rivero y Vilar. Señoritas Calva, Ovando, Rivero, Talavera y Villar.

[...]Todos los números fueron ruidosamente aplaudidos, especialmente los de canto, violín, y en el que se presentó la estudiantina compuesta por catorce bellísimas señoritas, entre las cuales una tocó el salterio. Cinco caballeros tocaron con ellas bajos y guitarras. Al terminar la danza, como el público pidiera repetición, la estudiantina ejecutó el Himno Nacional y otra pieza más («País, El. La velada en el Círculo Católico», 1901, p. 1).

En un programa de la ya mencionada Estudiantina Queretana se interpretaron:

A las 6 p.m. la justamente famosa *Estudiantina Queretana*, compuesta de varios jóvenes, ejecutó en la sala de la casa del Sr. Gobernador las siguientes piezas: Obertura *Pique Dame*.- Wals, *Graciella*.- Serenata, *Shuberd* [sic].- Obertura, *Juana de Arco*²²⁸.- Polka, *Trik Trak* («POE de Querétaro. La sombra de Arteaga. [concierto Estudiantina Queretana]», 1888, p. 154).

²²⁷ Jaime Nunó (1824-1908). Compositor catalán, recordado especialmente por ser el creador de la música del himno nacional mexicano. En 1901 el gobierno de México le hizo algunos homenajes, algunas otras sociedades hicieron lo propio, como esta de Puebla. (Molina Álvarez & Bellinghausen, 2004, pp. 57-69).

²²⁸ Ahondando sobre el tema de la similitud de repertorio entre la Orquesta típica con la Estudiantina española Fíguro, Olavarría y Ferrari enlista entre 1882 y 1883 estas piezas:

“[...] la estudiantina Fíguro y su cuadro anexo de zarzuela, habían seguido haciendo la delicia de numeroso público, encantado con las obrillas Matamoros, Dar la castaña, El lucero del alba, Artistas para la Habana, Monomanía musical, El Conde Patrizio, Pelos y pelitos, Picio, Adán y Compañía, Gallina Ciega, Por seguir la pisa, Música Clásica, Fuego en guerrillas, Torear por lo fino, El Barón de la castaña, Matar o morir, Sensitiva, El hombre es débil, y otras”.

Posteriormente sigue citando otras piezas sobresalientes:

“Fanny Elssler, polka de Lluemes; sinfonía de Aroldo, de Verdi; Serenata morisca, de Capí; Miserere del Trovador; Puerto Real, paso doble de Jarraz; Introducción y preludio de Hernani; Ave María de Gounod; Sinfonía Giralda de Adam; Serenata de Schubert; sinfonía de El poeta y el aldeano [*Poeta y campesino* de Von Suppé]; Aires provinciales españoles; sinfonía de Juana de Arco, de Verdi [sic]; Gavotta, de Arditti; Lo que fue sonará; Un beso, y las varias piezas de Granados: Madrid, Zuria, Mirtos de oro, Esperanza, valeses y Rumania, marcha” (Olavarría y Ferrari, 1961, p. 1063). Las obras Gavotta, Juana de Arco, Serenata, Poeta y Aldeano, son frecuentes en el repertorio de la orquesta típica o del salterio solo.

En la sección de agrupaciones se había mencionado un ensamble que tocó en la Sociedad Mutualista de Señoras “El Tesoro del Hogar”, la obra interpretada ahí en salterio fue la obertura *El Quijote de la Mancha*, ejecutada al violín, flauta, salterio y bajo por las niñas Alvarado, el niño Flores y el señor Pedro Palacios («Convención Radical Obrera. Gacetilla.», 1892, p. 1).

Seguramente con el transcurso de los años, si se revisan más bases de datos digitales o archivos hemerográficos, habrá muchos ejemplos más de este tipo que puedan aportar otros elementos para este perfil del instrumento en el siglo XIX a partir de las publicaciones periódicas. Por lo pronto, para ir sacando las conclusiones derivadas del análisis de ellas, uno de los puntos importantes se refiere a los intérpretes del instrumento, considero pertinente hacer un listado de salteristas tanto solistas como integrantes de agrupaciones:

De conjunto:

- Encarnación García (Orquesta Típica Mexicana)
- Ismael Aburto (Orquesta Típica Mexicana)
- Mariano Aburto (Orquesta Típica Mexicana)
- Margarito García (Orquesta típica Vega)
- Miguel Alvarado (orquesta formada para una tertulia)
- María Pizo (Orquesta Típica de Señoritas “Carmelita” del CNM)
- Rafaela Parra (Orquesta Típica de Señoritas “Carmelita” del CNM)
- Otilia Soto (Orquesta Típica de Señoritas “Carmelita” del CNM)
- Vicenta Calderón (Orquesta Típica de Señoritas “Carmelita” del CNM)
- Clotilde Alvarado (Estudiantina de Señoritas)
- María Cabral (Orquesta típica zacatecana de señoritas)
- Matiana Gallardo (Orquesta típica zacatecana de señoritas)

Solistas:

- Encarnación García
- Julia Irigoyén o Yrigoyén
- Srita Téllez Girón
- Niña Clotilde Alvarado
- Ángel Piña

Es probable que haciendo el seguimiento por separado de cada uno de ellos se podrán obtener otros datos, si continuaron en otras orquestas, si continuaron estudiando (en el caso de los estudiantes),

rastreando a su descendencia se podrán encontrar quizás instrumentos, fotografías, partituras, grabaciones, entre otras cosas.

Del mismo modo, con todas estas noticias se da un panorama general de la concepción social que se tenía del instrumento, desde su utilización en poemas, datos y noticias curiosas, hasta el repertorio y agrupaciones instrumentales en las que formaba parte. Respecto a la concepción social es importante recuperar, que tanto en poemas como en diversos textos se menciona que el instrumento era tocado por diversas divinidades como querubes, serafines, ángeles, y personajes bíblicos como Jubel, David y el Rey Salomón; lo que le da un carácter especial, no cualquier persona lo toca. Además en caso de ser usado por una persona común se consideraba un instrumento digno para cantarle a María; o con un poder tal que su sonido era capaz de curar las tristezas o los espíritus malignos que atormentaban a Saúl, lo que le da un carácter místico y mágico al instrumento.

Respecto a la descripción de su sonido, se tiene una paleta interesante de adjetivos, desde los amorosos y dulces, hasta los juguetones con el “brinca y salta” de Guillermo Prieto, o los calificativos de ruido infernal cuando es tocado por la muerte misma.

De estas noticias varias, se puede concluir que existió un pequeño movimiento comercial relacionado con el salterio, desde la venta de instrumentos a principios del siglo XIX en la ciudad de México, la construcción de salterios en los estados de Hidalgo, Tlaxcala y Puebla; hasta la venta de clavijas en la ciudad de Puebla. Como se mencionó anteriormente se puede ir trazando un ámbito geográfico en esta época que abarca la ciudad de México y los estados de Puebla, Tlaxcala, Hidalgo y Querétaro.

También con estas pesquisas se confirmó el uso del término dulzaina como sinónimo de salterio, y que la práctica de su ejecución en el siglo XIX no es exclusivamente sobre las piernas, sino también sobre una mesa, como se realizaba en España y Portugal. En últimas fechas en Querétaro, que es de los pocos lugares donde se enseña el salterio desde la infancia²²⁹, es utilizando un soporte de madera.

²²⁹ En la ciudad de México también se enseña en la Casa de la Música Mexicana y en la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza del Centro Cultural Ollin Yolliztli.

La enseñanza del salterio en siglo XIX incluye su uso en tres ámbitos: el privado, con clases particulares; el institucional, en la Escuela de Ciegos y el Conservatorio Nacional de Música; y el popular, como la enseñanza de los carpinteros en Tlaxcala. Esta educación podía ser impartida por maestros con preparación musical, enseñando “por nota”, o con maestros “líricos”.

En un periódico actual jamás se leería la noticia de una pedrada a un salterista turco, pero es interesante tener esta diversidad de noticias en las publicaciones del siglo decimonónico, pues pueden proporcionar pistas, como el empleo del instrumento por los migrantes turcos. Otras pueden no dar otros caminos de investigación, como el robo de los salterios, el posible salterista asesino o el intérprete ciego que no quería tocar en el tren, donde el instrumento no tiene un papel primordial dentro de la narración.

El apartado del salterio en el teatro aporta muchas facetas del instrumento. Su participación dentro de los intermedios instrumentales en los sainetes; su intervención en los sonecitos del país en esta etapa gestacional de la identidad nacional previo a la independencia; su utilización en escena, ya sea como mera utilería, acompañando la voz o tocando pequeñas danzas, como el minuet y las contradanzas. El sainete transcrito por Altamirano, abre la posibilidad de considerar el empleo del instrumento como propio de las damas de la alta sociedad, y que su aprendizaje en una clase social más baja, podía servir como una forma de escalafón social.

A través de estas crónicas de finales del siglo XIX fueron mencionados de manera recurrente dos intérpretes: Ramón Rodríguez, el niño prodigio mexicano e Ismael Aburto, integrante de la primera orquesta típica, que murió en una situación inesperada y trágica, por ello su constante mención en los medios escritos.

Además de los conciertos de estudiantinas y orquestas típicas, se encontró el uso del salterio en eventos sociales, como fiestas y tertulias. El salterio fue parte de agrupaciones pequeñas como: salterio y guitarra; salterio y bajo; arpa, bandolón, salterio y guitarra; violín, flauta, salterio y bajo; y de agrupaciones más grandes como las estudiantinas y las orquestas típicas.

Respecto al repertorio, se destacan cuatro rubros: música de salón; recreaciones, es decir transcripciones, variaciones o versiones de fragmentos de óperas; composiciones propias de salteristas (como las del niño Ramón Rodríguez y de Encarnación García); y por último, el repertorio relacionado con las orquestas típicas. Dicho repertorio incluía tanto obras de carácter nacionalista (por ejemplo, las

composiciones de Curti o Codina) como repertorio de compositores reconocidos como Von Suppé o Schubert.

Incluso estas noticias, pueden generar muchos caminos para seguir investigando, como el ya citado uso del salterio en Guadalajara. Sería interesante, por ejemplo, hacer una investigación a profundidad sobre el uso del salterio en el circo, considerando que hay algunos ejemplos con el niño Ramón Rodríguez, la Orquesta Típica Zacatecana de señoritas, o el mismo hecho que los hermanos Orrin, no propiamente el circo, idearon la exhibición *Aldea Azteca*. Otra posible línea de investigación es el paso de las orquestas típicas en Estados Unidos. De todo esto se puede constatar que, contrario a lo que se conocía respecto al salterio, su papel social al final del siglo XIX es constante, lo mismo que sus menciones en las publicaciones periódicas de la época.

Sin duda este capítulo, proporciona muchos datos y elementos a analizar para ulteriores investigaciones y confirma la importancia del análisis de las publicaciones periódicas como un mecanismo eficiente para la musicología, estas crónicas proporcionan un gran aporte para armar este rompecabezas de la historia del salterio en el siglo XIX.

CAPÍTULO 4. LA CÁTEDRA DE SALTERIO EN EL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA DE MÉXICO

En nuestros días, pensar en la existencia de una cátedra de salterio en una institución profesional como el Conservatorio puede parecer extraño, por el supuesto *desuso* en que ha caído el instrumento, porque ahora se estudian instrumentos “académicos” con un perfil limitado al repertorio dentro del canon de la música “clásica y porque no se recuerda que alguna vez existió la cátedra de salterio en dicha institución.

Si bien, en los últimos años se puede pensar en un resurgimiento de este, durante varias décadas su uso había estado restringido a la música popular mexicana. Por ello, el capítulo anterior sirve para justificar la posible creación de la cátedra de salterio en una institución como el conservatorio. Lógico también es intuir que el furor generado durante esa época por la internacionalización de las orquestas típicas hizo que existieran más personas interesadas en interpretar instrumentos que pudieran incluirse en dicha formación.



Figura 31. Salterio del CNM. Fotografía del autor, tomada del taller de instrumentos.

4.1. Posible motivación de la cátedra

En el periódico *La Patria*, en noviembre del año 1887 se ubica este pequeño comentario:

Instrumentos de cuerda. - Varios alumnos del Conservatorio Nacional de Música van á llevar un respetuoso curso al Sr. Secretario de Justicia²³⁰, encareciéndole en el documento la necesidad de fundar en aquel Plantel clases de instrumentos especiales como bandolon, bajo, salterio, guitarra y otros que no existen. Fundan su petición en que hay multitud de jóvenes que desearían aprender esta clase de instrumentos pero que no lo hacen por carecer de recursos tanto para la compra del instrumento como para pagar un profesor especial que los enseñase («Patria, La. Noticias. Instrumentos de Cuerda», 1887, p. 3).

Aquí se puede concluir que instrumentos como el bandolón, bajo, salterio y guitarra, eran considerados en la época, o por lo menos por los alumnos que le escribieron esta carta al Secretario de Justicia como *instrumentos especiales*, de *otra clase de instrumentos*²³¹ y que podía ser difícil pagar para la compra de uno y/o para los servicios de un profesor especializado.

Esta carta fue realizada en 1887, es de suponerse que fue tomada en cuenta dado que la cátedra de salterio comenzó en 1889, es decir, un par de años después. Lo que no queda claro es por qué se inició solamente la de dicho instrumento y no la de los demás mencionados en ese escrito. No se comenzó nunca la de bajo. La de bandolón, de acuerdo con Gabriel Pareyón²³² principió en 1895 y terminó 10 años después (cabe señalar que en los años que yo consulté directamente en el fondo histórico del Conservatorio -1889 a 1900-, no apareció ni un alumno inscrito, ni un examen, ni un solo registro de profesor o asistencia a clase realizada, por lo que asumo que esto no es verdad)²³³; y la plaza de guitarra

²³⁰ En esa época el Ministro de Justicia e Instrucción Pública era Joaquín Baranda y Quijano (1840-1909), político, escritor, historiador y maestro mexicano, gobernador de Campeche y Secretario de Justicia e Instrucción pública con Porfirio Díaz por casi diez años.

²³¹ Seguramente nombrarlos “instrumentos especiales” o de otra “clase de instrumentos” es para establecer una diferencia con los instrumentos orquestales que son los que se enseñaban en esa época en dicha institución.

²³² De acuerdo con Pareyón:

Pedro Zariñana, por su parte, publicó un Método de bandolón (Otto y Arzo, 1908) y en 1895 fundó la cátedra de bandolón en el CNM. Muy concurrida, dicha cátedra fue clausurada en 1906 al renovarse los planes de estudio del plantel por instancias de Ricardo Castro (Pareyón, 2007, p. 113).

²³³ La mayoría de los bandolonistas aseguran que sí existió, pero hasta el momento no he encontrado evidencia alguna en el CNM, ni en la tesis doctoral de Zanolli Fabila, sobre la profesionalización de la enseñanza musical en México, donde estudia a fondo el CNM, (Zanolli Fabila, 1996). Puede ser que se incluyera el aprender el instrumento en la clase de *Guitarra y plectros*. En una plática que tuve con el maestro Alejandro Salcedo (maestro en la Facultad de Música de la UNAM y en el CNM), quien dio durante algunos años esa clase, me dijo que se llegaba a dar clase de mandolina, pero esporádicamente y que nunca supo que se diera bandolón. Oficialmente, como ya se dijo, la guitarra en el CNM se instituyó en la década de los años treinta. Por otro lado, si tanto en la Orquesta Típica Mexicana como en la Orquesta Típica de Señoritas se utilizaba el instrumento (hay que recordar que ambas orquestas estaban vinculadas con la institución), no es de extrañarse que se dieran clases extra-oficiales del mismo.

Además, Pedro Zariñana tiene una relación directa con el Conservatorio y con quien fuera su yerno, Apolonio Arias Ramos, quien tomaría la cátedra de salterio al morir José de las Piedras Aportela y fue director de la Orquesta Típica de Señoritas que incluía bandolón. Para empezar, fue maestro de Apolonio en la Escuela de Infantes Músicos de la Catedral Metropolitana, en las clases de solfeo y de violín. En

el registro del Acervo Histórico del Conservatorio Nacional de Música (AHCNM): SJIP/CNM/03.16.09.00/57/1891 encontré una hoja con la información siguiente:

El Martes 27 de Octubre a las cuatro de la tarde está asignado el exámen de Salterio para Señoritas [no hay de varones].

Profesor: Sr. José de las Piedras Aportela.

Como sinodales.

Sr. José Rivas.

Sr. Pedro Zariñana.

El señor Profesor

Suplente, Sr. R. Galindo.

Duración dos horas.

Es decir, Pedro Zariñana (es muy probable que se trate del mismo, puesto que lo he encontrado en distintas fuentes como: Zariñana, Zariñana, Sariñana y Zarinana) fungía como sinodal para los exámenes de salterio en el CNM.

En ese mismo año, pero en el documento AHCNM: SJIP/CNM/03.13.01.00/47/1891 el director solicitaba que se revisara el Método de Bandolón del maestro Zariñana:

Minuta sobre método:

Conservatorio Nacional de Música

Minuta

El Señor Pedro Zariñana ha manifestado el deseo de que este Conservatorio apruebe el método de Bandolon que tengo la honra de acompañar a Uds., y ruego á Uds. se sirvan decirme su opinión sobre dicha obra y si puede accederse al propósito del interesado.

Libertad y Constitución. México, Agosto 18 de 1891.

A. Bablot

Señores Profesores.

Dn. Lauro Beristain

Dn. Rafael Galindo

Dn. José de la Piedras y Aportela

Presentes.

Teniendo el resultado en el documento del año siguiente AHCNM: SJIP/CNM/03.11.01.00/46/1892,

En respuesta a la solicitud del método de Bandolón.

Los que suscribimos comisionados por la Dirección del Conservatorio N. De Música para dictaminar acerca de las doctrinas teórico- prácticas contenidas en el Método para aprender a tocar el Bandolón compuesto por el Sr. Pedro Zariñana, tenemos la honra de exponer que, habiendo hecho un estudio prolijo de las obras sometidas á nuestra insuficiencia y deliberado según nuestro leal saber y entender en la materia, de común acuerdo la encontramos digna de su objeto si bien nos parece poco progresiva particularmente en el ejercicio número 3 y en el capítulo consagrado al estudio de las escalas cromáticas.

Los diseños iniciados en el volumen que hemos tenido a la vista exigen un desarrollo que seguramente en una segunda parte tendrían buen campo de acción, motivo por el cual nos permitimos indicarlo así al ameritado Autor.

En cuanto a la parte teórica parecenos que está tratada con cordura; el Sr. Zariñana revela en ella su idoneidad y los vastos conocimientos que posee, los cuales transmite al lector con ingenua sencillez.

Creemos que el Sr. Zariñana ha prestado un excelente servicio al género típico nacional en el estudio del Bandolón y tal vez se consiga más todavía en los goces que proporciona su audición cuando nuestros aficionados a tocarlo observen las reglas que con tanto acierto ha fijado el Sr. Zariñana. Damosle por sus laboriosos trabajos nuestra más sincera felicitación deseando que coseche la recompensa á que por su noble afán se ha hecho acreedor

Con el temor que proviene de nuestra incapacidad hemos emitido las razones que anteceden las cuales muy humildemente sometemos al ilustrado criterio de Ud.

Libertad y Constitución. México, Mayo 24 de 1892.

Firman:

Lauro Beristain

R. Galindo

José de las Piedras Aportela.

Al Sr. Director del Conservatorio Nacional de Música

Presente.

salió a concurso hasta el año hasta 1934. La otra posibilidad es que se dieran clases que no estuvieran incluidas “oficialmente” y por eso no se hace mención a ellas en los registros de la Institución.

Al respecto, el periódico *El tiempo* publicó en 1893, un largo texto de Manuel Cervantes²³⁴ titulado *Antonio Hermosa. Autor, perfeccionador, reformador y fabricante de la Nueva Lira*, en el que se asegura que en el Conservatorio se daban lecciones de guitarra y bandolón, además de las de salterio:

Conducente y de justicia nos parece, llamar la atención del señor Ministro Licenciado Don Joaquín Baranda, quien tanto se interesa por el desarrollo de la instrucción, á fin de que establezca en el Conservatorio Nacional de Música, la clase de lira. Allí se dan clases de guitarra, bandolón y salterio, instrumentos ya conocidos; tanto más conveniente nos parece cuanto que se trata de un instrumento nuevo, lleno, como ninguno otro de poesía, que además de su originalidad, tiene la recomendación de ser inventado y construido por un mexicano que ha prestado servicios de importancia á la patria (Cervantes, 1893, p. 1)²³⁵.

La copia que poseo de este método en la dedicatoria dice: “A los discípulos de Mandolon del Conservatorio N. de Música de México. El autor”, sería otro indicativo de que sí tuvo alumnos en la institución. Los editores Otto y Arzoz, en Alemania y dice “Copyright 1898, by Breitkopf & Härtel.

De acuerdo con la Mtra. Epifanía Abascal Sherwell Sánchez, jefa del Departamento de Acervos del CNM en el tiempo en que realicé la consulta en el acervo, quien amablemente me apoyó en toda la pesquisa, era usual que maestros externos al Conservatorio solicitaran la aprobación de sus métodos. Por cierto, este método fue registrado oficialmente hasta 1908, según el Archivo General de la Nación. AGN: GD 126 Propiedad Artística y Literaria, caja 105. México. Distrito Federal. Literatura: “Método para bandolón” por Pedro Zarinana. Exp. 3830, fs. 57, Año: 1908. Sobre este tema, el Conservatorio, ante la necesidad de aprobar textos que iban a funcionar para la institución, en 1895 asentó las bases sobre los criterios que se deberían usar para la aprobación o no de los textos (ver Apéndice 1: Escrito sobre las bases que deben tener los textos del Conservatorio).

Por último, otro dato que encontré de este personaje relacionado con el CNM fue su contratación como celador en el año 1900. AGN: GD125 Instrucción pública y Bellas Artes. Vol. 27, exp. 63, 5 fs. Año: 1900 Distrito Federal, Conservatorio Nacional. Nombramiento como celador de varones a Pedro Zariñana.

²³⁴ Es probable que se trate de Manuel Cervantes Imaz (1848- 1935) quien fue director de la Escuela de Niños del Orfanatorio y colaboró en la Escuela Nacional de Ciegos, Secretario y vicepresidente de la Academia Nacional de Profesores. Fue Regidor del Ayuntamiento de la Ciudad de México (1893-1896). Fundador de la Escuela Nacional Núm. 7. («Biografía Manuel Cervantes Imaz», s. f.)

²³⁵ En este artículo se publica una biografía extensa (para ser en una publicación de este tipo) donde se mencionan aspectos musicales de su vida: ayudaba con la orquesta que dirigían Ituarte y Campos (en la sociedad Netzahualcóyotl), escribió artículos como *Algunas palabras sobre el Conservatorio Nacional de Música*,

en cuyo importante artículo, están perfectamente trazados los puntos fundamentales y las bases que pueden hacer del Conservatorio un plantel útil para los que allí se educan y para todos los filarmónicos de la República. Además ha escrito para la guitarra un nuevo Método práctico, para tocar sin necesidad de conocimientos musicales y sin maestro las escalas y los tonos [en la publicación también se menciona que escribió un método de teoría y solfeo] [...]. Pero como más ha llamado la atención el Sr. Hermosa, es sin duda, como perfeccionador y reformador de la Lira, instrumento poético que él sólo ha revivido en México, pues se hallaba casi olvidado y que además sabe pulsar con gran sentimiento y habilidad (Cervantes, 1893, p. 1).

Se habla de sus bondades en el instrumento, que ha hecho de varios tipos y que está por terminar un nuevo instrumento llamado Arpiano, de una forma elegante, armonioso, de dulces y sonoras veces, con un mecanismo ingenioso para dar los semitonos.

En toda la búsqueda en el archivo histórico-administrativo del CNM, no se encontró evidencia alguna de la mencionada lira, ni de algún otro de los instrumentos mencionados.

4.2. Antecedentes de otras investigaciones sobre la cátedra de salterio

En el capítulo anterior se mencionaron algunos anuncios de periódico donde se anunciaban clases de salterio o dulzaina, incluso solicitud de maestros, y se mostró que las ofertas para comprar dicho instrumento existían en los periódicos de la época. Se ha establecido cómo el instrumento estaba presente en muchas facetas y desde variados rubros, por lo que se dan muchas bases para pensar que la creación de la cátedra de salterio en el Conservatorio haya sido producto de una necesidad social y cultural, y probablemente como producto de ese *habitus* musical que se estaba creando con la participación de las orquestas típicas.

- El *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, menciona que se contrató a Apolonio Arias para la cátedra de salterio en 1895 (Casares Rodicio, 1999, p. 673); se comprobará más adelante que esto es cierto.
- Gabriel Pareyón asegura que Arias fundó la cátedra en 1895 y que fue muy concurrida (Pareyón, 2007, p. 938). Esto es inexacto, pues ni fue Arias quien la fundó, ni la fecha es correcta, sólo en lo que es correcta la información es que fue muy concurrida.
- Zanolli sostiene que, derivado de las reformas realizadas al Conservatorio en 1883 fueron fundándose cátedras de instrumentos como arpa, oboe (separada de la de fagot), sax y que poco después de 1886 en que se fundó la de órgano, “figuró también la materia de Salterio, a cargo de Apolonio Arias, maestro de varias materias de la institución”. Esto es cierto, aunque no es específico, ya que si bien Arias dio la cátedra, no fue quien la fundó. Dice Zanolli que al oficializar la cátedra entró en lugar de Arias el maestro José de las Piedras Aportela, pero esto se comprobará más adelante que es erróneo, pues el que empezó la cátedra desde antes de oficializarse fue el mismo de las Piedras, y Arias el que lo suplió (Zanolli Fabila, 2017, p. 179). Menciona a de las Piedras como maestro de sax, y también se verá posteriormente la existencia de un documento en el Fondo Reservado donde la palabra Sax está tachada y con lápiz dice en su lugar salterio (Zanolli Fabila, 2017, p. 155). Otro dato interesante que provee la investigadora

es una carta²³⁶ del Director del CNM José Rivas dirigida a Joaquín Baranda, donde sugería tomar en cuenta para el Nuevo plan de estudios “los adelantos musicales del Arte, las reconocidas dotes musicales de nuestros compatriotas, las necesidades sociales que ha creado el cultivo de dicho arte en la Nación, y los elementos docentes con que el Supremo Gobierno se ha servido dotar a este establecimiento. (Zanolli Fabila, 2017, p. 178). Por otro lado, notificaba que se había fusionado la materia de Sax en la de *Clarinete e instrumentos congéneres*, y solicitaba la inclusión oficial de la clase de salterio, justificando el valor de este “interesante instrumento que por su sonoridad suficiente en las agrupaciones musicales, por su timbre delicado y por la singularidad de su mecanismo tan apropiado para las rápidas ejecuciones, constituye una adquisición que proporciona un timbre de que carece actualmente la Orquesta Sinfónica” (Zanolli Fabila, 2017, p. 179). Otra información que está en la publicación de Zanolli del 2017²³⁷, es el documento *Textos para el año de 1908, enviados para su conocimiento por José Rivas al Secretario de Instrucción Pública, Joaquín Baranda*²³⁸, donde se incluye el Método de salterio hecho por el maestro José de las Piedas Aportela, texto que hasta el momento no se ha localizado. Será necesario verificar directamente en el AGN²³⁹ si este documento incluye todos los textos citados o es sólo un listado (Zanolli Fabila, 2017, p. 192).

- Carmen Itze Serrano Viveros realizó un esfuerzo muy loable para investigar acerca del salterio en México durante el porfiriato, pero usa exclusivamente fuentes secundarias. Toma como base lo escrito por Zanolli en cuanto a la cátedra de salterio. Para la biografía de Apolonio Arias utiliza como fuente a Pareyón, por lo que al analizar las fechas de ambos investigadores (dadas las frecuentes inconsistencias de Pareyón), Serrano encuentra inconsistencias, como por ejemplo que Arias tendría 8 años al momento de incluirse en la planta docente del CNM. De la misma manera, hay inconsistencias en las fechas de su jubilación (Serrano Viveros, 2013, p. 58). Lo que no queda claro en la tesis de Serrano es por qué propone que la clase de salterio empezó de manera informal en 1887, pues en ningún otro momento habla de esa fecha (2013, p. 60).

²³⁶ Localizada por Zanolli en el Archivo General de la Nación (AGN), fechada el 31 de mayo de 1893, agn, ipba, caja 61, exp. 41, 3r.

²³⁷ En el entendido que anteriormente hubo una versión de este libro en su tesis de 1996.

²³⁸ Ubicado en el AGN: agn, ipba, caja 80, exp. 8.

²³⁹ Considerando que dadas las condiciones actuales de la pandemia de este año 2020 en que se limita el acceso a las colecciones del AGN, pero más adelante será un rubro para continuar la investigación.

4.3. El CNM en el período de la creación de la cátedra

Alfredo Bablot asume la dirección del CNM en 1882 y se enfrentó a una serie de problemas que aquejaban el buen funcionamiento de la institución, en palabras de Melesio Morales, quien critica la gestión de Bablot. El proyecto que formuló Bablot: *Plan de reformas radicales que necesita este Plantel*²⁴⁰, fue sometido a la aprobación de las autoridades. Éste planteaba los siguientes problemas y en algunos casos, posibles soluciones:

- 1.-Instrucción musical incompleta e inútil, debido a la falta de egresados notables.
- 2.-Alto costo de la música impresa y de los instrumentos, lo cual hacía que la clase no pudiese limitara sus estudios. Lo que proponía Bablot era la adquisición de obras musicales en Europa, para luego venderlas directamente a los alumnos del Conservatorio a bajos precios.
- 3.-Para evitar los altos índices de deserción, proponía la implantación de algunos mecanismos como premios anuales y concursos, obsequios de instrumentos musicales, para así estimular a los alumnos y disminuir un poco los altos índices de deserción (Kuri Trujeque, 2001, pp. 25-26).

Una de las medidas drásticas adoptadas por él fue despedir a todos los miembros del personal. Se recontrataron algunos y se incluyeron nuevos catedráticos y nuevas materias, entre ellas la de instrumentos del sistema de Sax. Para esta materia fue contratado unos años más adelante José de las Piedras Aportela²⁴¹, quien fuera fundador de la cátedra de salterio. Otra medida fue la supresión de los cursos de primaria y secundaria que se les daba a las alumnas, dejando sólo las materias relacionadas con la música y algunos idiomas.

Así mismo, Bablot consideró que era necesario la fundación de un Orfeón, que fuera especialmente mexicano, ya que existía un Orfeón Alemán, uno Francés y uno Español, pero no un mexicano. Además, tanto el Orfeón de la Sociedad como el de los artesanos, ya habían sido disueltos, por ello, el Director del Conservatorio planteaba la necesidad de fundar tres clases de Orfeones: 1.- Orfeón para Artesanos. 2.- Orfeón para Señoritas 3.- Orfeón para adultos aficionados (Kuri Trujeque, 2001, p. 26).

²⁴⁰ De acuerdo con Moreno Gamboa este plan se convirtió en el “Proyecto de organización del Conservatorio Nacional de Música” en “Memoria de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública 1881-1883”, doc. Núm. 134 [s.f.] (Moreno Gamboa Olivia, 2009, p. 40).

²⁴¹ AHCNM. GD125 Instrucción pública y Bellas Artes, vol. 61, exp. 6, 14 fs.. Año: 1889. Distrito Federal. Conservatorio Nacional. Nombramiento como profesor de instrumentos de sax a José de las Piedras.

Por esta iniciativa, se creó un nuevo plan de estudios que entró en vigor el 1º de enero de 1883. Es en este contexto de reformas a la institución, que seis años después comienza la cátedra de salterio en 1889.

De acuerdo con el *Proyecto de Organización del CNM* (1883), artículo 3, los estudios se dividen en:

I. Preparatorios, II. Vocales, III. Instrumentales, IV. Técnicos superiores, V. De conjunto, VI. De perfeccionamiento y VII. Auxiliares. En los estudios instrumentales, con duración de seis años, se incluían piano, arpa, órgano, instrumentos de arco: violín, viola, violonchelo y *contrabajos de tres y cuatro cuerdas*; instrumentos de aliento: sistemas de Sax, sus similares y derivados; flautas, oboe, corno-inglés, clarinetes, fagotes, sarrusófonos²⁴², trompas, cornetín, trompeta, bugle²⁴³, trombones, bombardón²⁴⁴, oficleide²⁴⁵ y las familias respectivas) y los instrumentos de percusión²⁴⁶ (Moreno Gamboa Olivia, 2009, p. 40). Como se hace evidente, en este plan de 1883 aún no se considera el salterio para formar parte de los estudios instrumentales.

4.4. Desarrollo de la cátedra de salterio en el CNM

El Acervo histórico del Conservatorio (AHCNM) tiene las siguientes fuentes donde se puede revisar el desarrollo de una clase, la mayoría escritos a mano:

1. Para las clases de señoritas hay un libro de inscripciones y un libro de exámenes por año.
2. Para las de varones en un solo libro se incluyen los dos aspectos.
3. El archivo histórico en general, donde se revisan los documentos que van desde cartas, minutas, documentos oficiales, hasta las hojas de asistencia a clase de los alumnos.

Como lo mencioné anteriormente, contrario a la información que había encontrado en las fuentes antes mencionadas, fue José de las Piedras Aportela el fundador de la cátedra de salterio del CNM. Sobre él, aparte de lo encontrado en el AGN y en el CNM, no hay prácticamente ningún dato. No aparece en

²⁴² Sarrusófono: Lo inventó un director de orquesta militar francés llamado Sarrus, en el año 1856. Se hizo pronto popular en las fanfarrias, tanto en Francia como en Italia e incluso figuraba en los conjuntos de jazz de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Era un instrumento de metal con tubo cónico y embocadura de lengüeta doble (Blasco Vercher & San José Huguet, 1994, p. 228).

²⁴³ Bugle. Instrumento de cobre arrollado sobre sí mismo una vez, patentado por Joseph Haliday en Dublín en 1810 (Remnant, 2002, p. 146).

²⁴⁴ Bombardón: Instrumento de metal muy grave, con tres cilindros, su timbre es parecido al figle, fluglehorn, y al euphonium, para muchos es un saxhorn bajo. (Joyce Kennedy & Rutherford-Johnson, 2013, p. 242).

²⁴⁵ Oficleide, oficleido o figle. De ophis= serpiente y kleides= llaves. Fue inventado por J. Halary en 1817. Se destinaba sobre todo a la música militar, pero llegó incluso a formar parte de la orquesta del período romántico hasta que fue sustituido por la tuba (Blasco Vercher & San José Huguet, 1994, p. 229).

²⁴⁶ El Art. 21º dice: “La enseñanza de los Instrumentos de percusión es objeto de pocas lecciones que estarán a cargo de los directores de estudios sinfónicos”.

ninguno de los periódicos consultados en la época, ni está su nombre como parte de una orquesta. Solamente hay información acerca de su muerte; su acta de defunción²⁴⁷ (aunque el segundo apellido aparece como Apostela) indica que murió el 21 de enero de 1895 a las 7:45 p.m., en la calle del Ave María letra J, debido a una neumonía doble. También menciona que era de Puebla y tenía 65 años. Era soltero, filarmónico, hijo de los finados José de las Piedras Apostela y de María de Jesús Nava y Mota, y que sería sepultado en el panteón de Dolores. Al final del acta se aclara que no era pensionista del Gremio Federal. Considerando lo anterior, se puede inferir su año de nacimiento c. 1830.

137
 Cuarenta y tres y tres cuartos del día 21 de enero y siete.
 Piedras Apostela José de las

En la Ciudad de México a las 12 3/4
 horas de la noche de 1895 mil ochocientos noventa y cinco, ante mi
 Enrique Valle Jefe del Registro Civil
 del Compromiso el Ciudadano Pe-
 dro Bonnet, de México, casado, em-
 pleado, viene en la Calle de la Ma-
 riscalá número 3 tres y dijo: que a
 noche a las 7 3/4 siete y tres cuartos
 en la Calle del Ave María letra J
 baxo el falleció de Neumonia do-
 ble el Ciudadano José de las Pie-
 dras Apostela, de Puebla de 65 de
 sesenta y cinco años, soltero, filarmó-
 nico, hijo de los finados José de las
 Piedras, Apostela y María de Jesús
 Nava y Mota. Se dio boleto para
 su enterramiento en el panteón de
 Dolores. Son testigos Presencio Ji-
 menez y Francisco Gabresa de las ge-
 nerales y domicilio del comparente.
 Leida esta acta la ratificaron y
 firmaron; agregando que el finado
 no era pensionista del Gremio fedé-
 ral. = V. Valle. = M. Bonnet. = O. Jimé-
 nez. = F. Gabresa.

Figura 32. Acta de defunción de José de las Piedras Aportela. Imagen obtenida por el investigador Fernando Carrasco.

²⁴⁷ Información proporcionada por el investigador Fernando Carrasco de <https://www.familysearch.org/es/>.

El otro dato externo a estas fuentes fue encontrado en el *Compendio Histórico Formado*, en un escrito comenzado en 1874, pero que continuó hasta 1883, de Vicente Villagrán Gutiérrez y Bárcena:

Tengo vigüela también, pues ésta la compré hace algunos años, desde que vivíamos en el Parque; pues es el instrumento más viejo que tengo; hace dos años y meses que le compré a mi compadre Santos Sánchez, un salterio, que me lo dió en nueve pesos; el mismo me buscó maestro, que fue un señor José Aportela, muy bueno para tocar dicho salterio, me enseñó a templar primerito, después me estuvo enseñando algunos tonos con sus armonías; y me puso el Himno Nacional; pues por cada lección le daba yo real y medio; tan luego como nos venimos para acá a Carretones, muy poco vino, porque desde la Merced me dijo que no seguía enseñándome, porque se iba a emplear en el gobierno; y en las últimas veces que vino, me trajo a un señor con su bajo, propio para acompañar al salterio, a fin de que se lo comprara, lo tratamos y se me quedó; tanto, que como le cambiamos la encordadura por una nueva, (al gusto del señor Aportela, porque él fue conmigo a mandarla hacer) me tiene de costo diez pesos. Pues ahora tengo salterio, con su bajo; se fue dicho señor y no volvió porque me echó corte de tres pesos; pues me dijo, que tan luego como se colocara, me traería dichos tres pesos; ni se colocó ni me ha traído mi dinero; viendo yo que no parecía, le encargué a mi compadre Santos, otro maestro, y me mandó a un señor Secundino Ortega²⁴⁸; este señor no tocaba tan mal también, aunque era lírico, y el otro no, porque es profesor, pero sin embargo, comenzó a ponerme algunas piezas (Villagrán Gutiérrez y Bárcena, 1992, pp. 254-255).

De este texto se puede inferir un poco del sistema de enseñanza y estrategias didácticas del maestro de las Piedras:

- “Me enseñó a templar primerito”, es decir, a afinar.
- “algunos tonos con sus armonías”, se refiere a algunas piezas o melodías con algo de acompañamiento.
- Usaba el Himno Nacional como una estrategia didáctica²⁴⁹.

Además dice que José de las Piedras era “muy bueno para tocar dicho salterio”, que cobraba un real y medio por clase, que se iba a emplear en el gobierno. Otro dato importante es que no era lírico sino “profesor” y dada la fecha en que Villagrán escribió, podemos suponer que llevaba por lo menos 6 años dando clase de salterio cuando empezó la cátedra (de 1883 en que fue escrito el libro a 1889) (Villagrán Gutiérrez y Bárcena, 1992, p. 254).

²⁴⁸Sobre este profesor continúa el relato de Villagrán, diciendo que incluso se fue a rentar un cuarto, a su casa con su familia, que formaron una escoleta donde el maestro tocaba el salterio y él tocaba el bajo, que le enseñaba una o dos piezas por semana e incluso narra episodios de su vida, pues hasta acabó en la ya mencionada cárcel de Belém, por encontrarse ido de los sentidos, y aporrear a unos inditos carboneros. (Villagrán Gutiérrez y Bárcena, 1992, p. 255)

²⁴⁹ Como en el aprendizaje significativo propuesto por Ausubel, donde se parte de lo ya conocido para transformar el conocimiento y que pueda ser utilizado en problemáticas similares (Ocaña, 2013, p. 32)

El análisis de las clases arrojó ciertos resultados cuantitativos: inscripciones, evaluaciones y deserción, entre otros, que serán resumidos en esta sección, pero en el apéndice 2 se podrán encontrar, por cada año escolar, tablas y gráficas de porcentaje correspondientes a:

- Tablas de inscripciones y exámenes de acuerdo con los libros de inscripciones y de exámenes, con una columna con los nombres, nivel al que se inscribieron y cuál fue la evaluación correspondiente
- Gráfica: Cantidad de alumnas inscritas por nivel (a partir de 1890)
- Gráfica: Evaluaciones de salterio para señoritas (con dos parámetros, alumnas con evaluación y alumnas sin registro de evaluación)
- Gráfica: En los años que lo ameriten, dado que en varios años no hay alumnos varones inscritos, cantidad de alumnos por sexo (varones y señoritas)

La cátedra se desarrolló de 1889 a 1899. En los primeros años hubo un alto registro de estudiantes en inscripciones, aunque pocas terminaron completo el ciclo para presentar el examen final. La inscripción de alumnos varones fue mínima, sólo once en todos los años que duró la cátedra y sólo dos de ellos lograron terminar el año completo para ser evaluados. Evidentemente se puede concluir que la cátedra de salterio fue preponderantemente para las señoritas. Por ello el análisis cualitativo y comparativo del desarrollo de las clases se hará únicamente de la clase de señoritas:

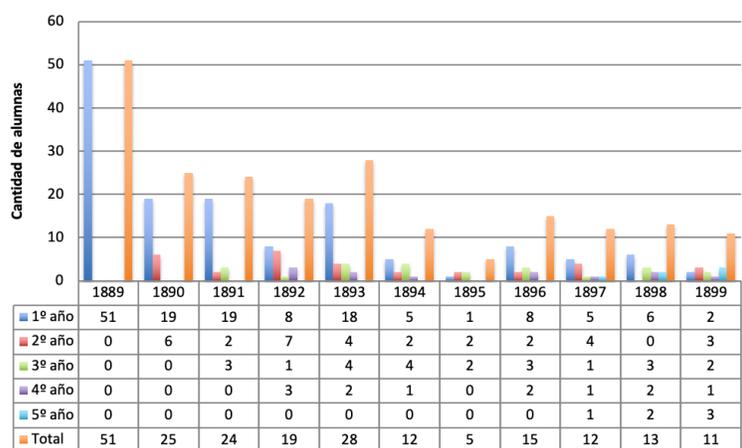


Figura 33. Gráfica de alumnas inscritas por año.

En lo referente a inscripciones, se puede observar que los primeros años de la cátedra fueron los más concurridos, con una tendencia hacia la baja, siendo 1895 el año que menos se inscribieron. Esto

coincide con el fallecimiento del maestro José de las Piedras Aportela (1894). Con el maestro Apolonio Arias se estabilizó el número de estudiantes en un rango entre once y quince por año, pero es considerablemente bajo si se compara con los primeros años del primer maestro.

También es de notar que el primer año o nivel de salterio (excepto en 1895 y el último año) fue el más concurrido. Aportela nunca tuvo alumnas en 5ª año, lo máximo que llegaron con él fue a 4º y Arias tuvo seis alumnas en ese último nivel. El año de la fundación de la cátedra tuvo más estudiantes inscritas (cincuenta y un señoritas y cuatro varones). Después de eso bajó a más de la mitad y fue hasta el año de 1893 en que hubo un repunte. Es probable que esto se haya debido a que durante ese año fue el furor de la orquesta típica de señoritas y existía la posibilidad de ir a la exposición de Chicago. En total llegaron a inscribirse ciento diez estudiantes, noventa y nueve señoritas y once varones en todo el desarrollo de la cátedra.

De acuerdo con los documentos analizados, Rosas Roberta sería la primera y única señorita que haya tenido una evaluación aprobatoria del último año de salterio en 1899. Seguramente por ser *supernumeraria*²⁵⁰ es que no se considera como alumna egresada de instrumento-salterio²⁵¹. Cabe añadir que justo en ese año, 1899, el Conservatorio tiene su primer examen profesional²⁵², de acuerdo con el expediente SJIP/CNM/03.06.04.00/04/1899. En el informe del conservatorio dado por José Rivas se lee que:

“Se verificó el primer examen profesional en este Conservatorio. Dicho acto lo sustentó la alumna señorita María Luz Miranda, obteniendo la aprobación unánime del jurado en la carrera de profesora de canto”.

²⁵⁰ De acuerdo con Zanolli, el plan de 1893 promovido por José Rivas tenía la novedad de proponer la distinción entre los que querían estudiar de manera profesional, los numerarios; de los *amateurs*, con el calificativo de *supernumerarios*, es decir que no se consideraba para la profesionalización desde su inscripción, ni siquiera llevaban el total de las materias según el plan de estudios. Este reglamento mandado para su aprobación fue localizado por Zanolli en el AGN, IPBA, Caja 61, exp. 41, f. 4 r-v., incluso la investigadora propone la posibilidad de una categoría extra de alumnos *oyentes* (Zanolli Fabila, 2017, p. 182). No obstante, es un error considerar estas tres categorías como novedosas, ya que se encuentran tanto en el *Plan de Estudios y Reglamento Interior del Conservatorio de Música y Declamación de la Sociedad Filarmónica Mexicana* (1873), artículo 2 (Zanolli Fabila, 1996, p. 161) como en el *Proyecto de organización del Conservatorio Nacional de Música* (1883), artículo 65 (Zanolli Fabila, 1996, p. 198).

²⁵¹ Esto se puede verificar con las inscripciones de otras materias de la estudiante. En 1899 sólo se inscribió a 5º de salterio; en 1898: 5º de salterio y 4º piano; en 1897: 4º salterio y 4º piano; en 1896: 3º salterio y 4º piano, en 1895: no aparece inscrita; en 1894: 1º teoría, 1º francés, 1º gráfica, 3º salterio, 4º piano y orfeón; en 1893: 1º teoría, perfeccionamiento de Solfeo, 3º salterio, 3º piano y orfeón; en 1892: 1º teoría, perfeccionamiento de coro, 3º piano y 2º salterio; y en 1891: 1º teoría, perfeccionamiento de solfeo, 3º coro, 1º salterio y 2º piano. Se puede observar por sus inscripciones que no llevó el total de las materias del plan de estudios.

²⁵² En el decreto donde se oficializó el *Plan de Estudios de 1893*, publicado en *Diario Oficial de la Federación* el 13 de enero de 1894, se incluye por primera vez la posibilidad de tener título profesional, aspecto que no estaba considerado explícitamente en el *Plan* de 1893 (Zanolli Fabila, 2017, pp. 184-185).

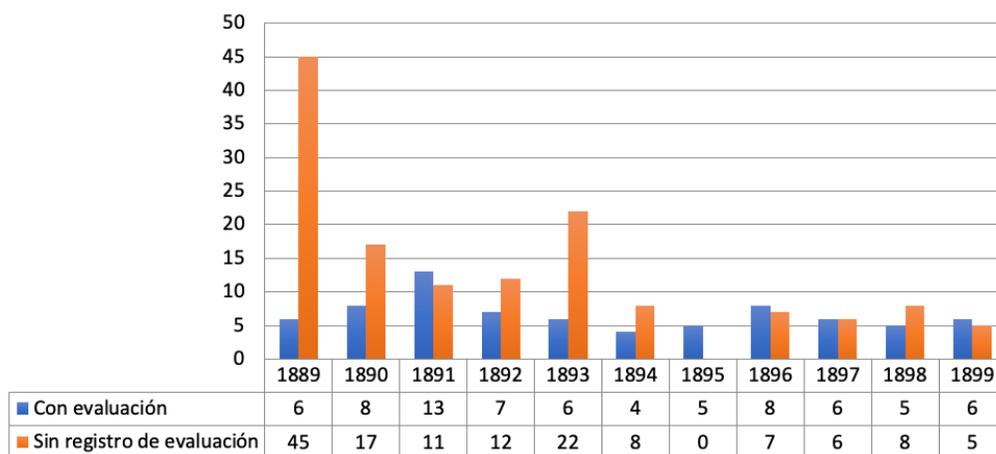


Figura 34. Gráfica del registro de evaluaciones por año.

La inexistencia de un registro de evaluación para la mayoría de las estudiantes, significa que no llegaron a cumplir con lo que el plan de estudios sugería y que por lo tanto no harían la evaluación final. Esto se debía en muchos casos a la inasistencia, en otros por el desempeño en clase.

Es interesante que durante los años de la clase de José de las Piedras Aportela (1889-1894) la tendencia es muy fuerte hacia las estudiantes que se quedan sin registro de evaluación. Por otra parte, el período de Apolonio Arias (1895-1899) es mucho más estable y hasta se invierte dicha tendencia, es decir, que, aunque era mucho menor la cantidad de señoritas inscritas con Arias, el maestro lograba que un mayor porcentaje de alumnas se presentara a los exámenes al fin del ciclo escolar.

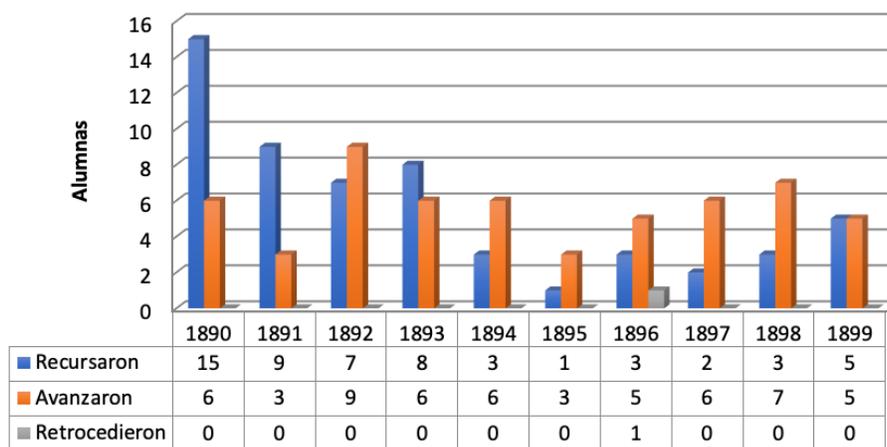


Figura 35. Historial de avance por año (de acuerdo con la inscripción).

Al inicio de la cátedra se registra que muchos estudiantes recursaron asignaturas, lo que, conforme pasan los años, se estabiliza y muestra una mejor eficiencia educativa.

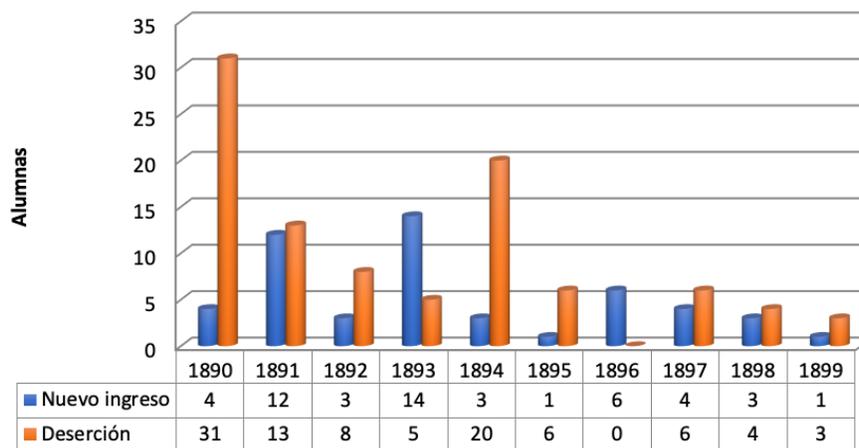


Figura 36. Nuevo ingreso vs deserción (por año).

El primer año de reinscripción junto con el 94, año en que se realizaron las modificaciones al plan de estudios, son los de mayor deserción. El nuevo ingreso tiene un repunte en el 91 y el 93, probablemente por el furor de la posibilidad de ir a Chicago con la orquesta de señoritas.

Después del análisis de los datos generales de inscripción y deserción de la cátedra de salterio se mostrarán algunos documentos y noticias en publicaciones periódicas que resulten significativas para el desarrollo de dicha cátedra. Se dividirá en dos periodos de acuerdo con el maestro correspondiente, de las Piedras Aportela (1889-1894) y Apolonio Arias (1895-1899).

4.4.1. Notas en publicaciones periódicas relacionadas con la cátedra de salterio (1889-1894)

La primera evidencia relacionada con la cátedra, encontrada en el AHCNM, es del año 1889 en el archivo AHCNM: SJIP/CNM/03130200/19/1889:

Carta de José de las Piedras Aportela al Director

Tengo el honor de poner en superior conocimiento de esta Dirección, que en cumplimiento de la Circular fecha 22 del presente, en vista de su contenido manifiesto lo siguiente:

El método y estudios para la clase de instrumentos de sax [escrito en pluma y sobrepuesto en lápiz "el salterio"] son compuestos por el profesor que suscribe, y corresponden al entrante año escolar de 1890.

Libertad y Constitución, México, 24 de Agosto de 1889.

José de las Piedras Aportela.

C. Director del Conservatorio Nacional de Música

Presente

Contrastando con la información del AGN, el contrato del maestro José de las Piedras Aportela era para dar clase de saxofón.

GD125 Instrucción pública y Bellas Artes, vol. 61, exp. 6, 14 fs.. Año: 1889. Distrito Federal. Conservatorio Nacional. Nombramiento como profesor de instrumentos de sax a José de las Piedras.

Sólo se encontraron dos alumnos inscritos en saxofón en el periodo registrado, pero aparecieron las inscripciones a la clase de salterio desde 1889. Una posibilidad es que al no haber tanto quórum en la clase de sax, le concedieron la clase de salterio a de las Piedras.

La calificación se asentaba en el libro de evaluaciones de acuerdo con los criterios que se habían aprobado en el reglamento de 1891 (apéndice 1), pero que se empleó desde antes. Las calificaciones podían ser aprobado por mayoría de votos o aprobado por unanimidad, en el segundo caso con las letras M (medianamente), B (bien), MB (medianamente bien) y PB (perfectamente bien). Es decir, sólo se asentará la calificación si el alumno fue aprobado por unanimidad.

Entre las estudiantes destacadas en el año 1889 por sus evaluaciones destacan Alfonsa Díaz de 19 años, con la palabra premio²⁵³, María Piza, con tres evaluaciones PB y María Zárate también con las tres evaluaciones en PB y la nota “16 años. Premio Especial. Es una alumna distinguida por su edad y demás condiciones artísticas, debe seguir estudiando este instrumento. Será una propagandista muy estimable”²⁵⁴. Estos pequeños comentarios muestran que la evaluación en la clase de salterio era cualitativa, pues se valoraban muchos aspectos de la interpretación, además de haber cumplido o no con los estudios correspondientes a ese año (criterio riguroso ya antes mencionado para las alumnas de cuarto año). Por otro lado, el tener tres evaluaciones por alumna es un indicio de que era evaluación colegiada (el apéndice 1 muestra los maestros que hicieron las evaluaciones, donde por cierto aparece Pedro Zariñana, el maestro de bandolón). No todas las estudiantes evaluadas tienen anotada la edad, pero están entre 15 y 20 años (ver en el apéndice 2 una tabla con las edades encontradas).

En las evaluaciones de salterio de 1890 nuevamente destaca María Zárate (2º año) con un premio especial y un premio particular. Otilia Soto (2º), Rosa Gil (1º), Delfina Dávila (1º) y María Piza (2º) también destacan.

El periódico *El Municipio Libre* en enero de 1891 publicó la lista de obras que servirían para las clases del Conservatorio, y dentro del apartado *salterio* se especifica *Método, Aportela*, como la obra

²⁵³ No es muy clara la diferencia entre premio especial y premio, pero en el plan de 1873, se menciona que los premios podían ser una obra didáctica o una pieza de música (Zanolli Fabila, 1996, p. 172) y en el *Plan de reformas radicales...*, ya antes mencionado, se proponen premios, concursos y obsequios de instrumentos musicales (Kuri Trujeque, 2001, pp. 25-26).

²⁵⁴ Libro de inscripciones y evaluaciones del año 1889 del AHCNM.

que se utilizará para la cátedra en dicha institución («Municipio Libre, El. [Obras que servirán para las clases del conservatorio]», 1891, p. 2). En el AHCNM con el número SJIP/CNM/03.13.01.00/47/1891 está un documento de J. E. Durán²⁵⁵ donde se aprueban las obras de texto. Llama la atención el hecho de que primero se publicaran en el periódico y después se les informara *oficialmente* a las autoridades del Conservatorio.

Otro dato relevante respecto a este año es que desaparecieron las inscripciones de varones a salterio. Hasta años después volverían a inscribirse alumnos masculinos, por lo que la enseñanza del instrumento en el CNM tuvo una fuerte tendencia, casi exclusiva, a las féminas.

Cada año en junio se hacía la planeación del siguiente ciclo escolar, que comenzaba en enero y terminaba entre octubre y noviembre. En dicha planeación se debía incluir cuál era el libro de texto a utilizar. Al respecto se encontró la siguiente información en el AHCNM: SJIP/CNM/03.13.01.00/47/1891:

Conservatorio Nacional de Música.

Clase de Salterio

Tengo la honra de manifestar á Ud. el programa de estudios de dicha Clase, para el próximo año escolar de 1892. Como libro de texto, Método especial por el que suscribe dividido en unos años que a continuación se espresa:

1er año
25 Estudios Método Aportela
2º año
30 estudios por el mismo
3º año
26 estudios por el mismo
4º año
30 estudios por el mismo
5º año
30 estudios por el mismo
Perfeccionamiento 1º y 2º año [:] piezas

Libertad y Constitución,
México, Junio 15 de 1891.
José de la Piedras Aportela

Al Sr. Dr. del Conservatorio
N. de Música.
Presente

²⁵⁵ Durán, J.E. [¿? -¿?] Encargado de la Junta Directiva de Instrucción Pública durante una buena parte del porfiriato.

Con ello es de suponerse que el catedrático había elaborado, o al menos bosquejado, un método con por lo menos 141 *estudios y piezas*. En este plan de estudios se propone una cantidad específica de estudios por año, que serían parte del Método Aportela, pero aún no sé ha encontrado evidencia de la existencia de ese método. Lo que no se conoce son las características de los estudios o ejercicios del texto, pues no aparece registrado por José de las Piedras Aportela en derechos de autor. Por otra parte, considerando que ya había señoritas de hasta tercer año, es de suponerse que por lo menos ya estaban terminados los “estudios” de dicho periodo²⁵⁶, pero existe la posibilidad ya antes mencionada, que en el Archivo General de la Nación se encuentre en el expediente de los *Textos para el año 1908*, y que incluya efectivamente todos los textos. Llama la atención que se haya integrado ese método en esa lista, ocho años después de la desaparición de la cátedra.

El año de 1892 es muy trascendente en la historia del Conservatorio, debido a que fallece en el mes de marzo el director Alfredo Bablot, pilar del periodismo y la cultura en México. Con su muerte, retorna a la dirección José Rivas, quien había sido director interino²⁵⁷ mientras Bablot estuvo como delegado en la exposición de París en 1889; con su regreso, se realizaron una serie de cambios y adaptaciones en el plantel que tendrán que ver directamente con el desarrollo de la cátedra de salterio.

En el año de 1892 hubo un aumento en la cantidad de señoritas que asistían a la institución, lo que implicó el requerimiento de la contratación de una celadora (ver apéndice 1 AHSCNM: SJIP/CNM/02.27.01.00/30/1892, en el expediente no. 9).

Regresando al desarrollo de la cátedra, en el archivo AHCNM: SJIP/CNM/03.16.03.00/32/1892 se encuentra un texto donde el maestro Aportela explica el desempeño de sus estudiantes. Ahí escribe la frase “Las alumnas de cuarto año no presentaron, por no haber terminado los estudios”. Considerando que la planeación del *Método Aportela* consideraba treinta estudios correspondientes al 4º año, quiere decir que un criterio para el maestro era que cumplieran con esa cantidad de estudios. Además, eso habla del nivel de exigencia para el desempeño de la clase (ver la transcripción completa en el apéndice 1). En

²⁵⁶ Por otro lado, más adelante se hablará del segundo maestro que abordó la cátedra, Apolonio Arias Ramos, quien siguió utilizando el método Aportela en sus clases. Se ha tenido contacto vía telefónica con dos de sus nietos, también músicos reconocidos. Emmanuel y José Arias, tienen muchos documentos de su abuelo y ninguno sabe de la existencia de este método.

²⁵⁷ Durante su estancia en este cargo, Rivas organizó la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, cuya finalidad era trasladar los conciertos fuera de las aulas del Conservatorio, para que se pudiera fomentar la vida musical en la sociedad en general (Kuri Trujeque, 2001, p. 27).

una carta fechada el 11 de julio de 1892, el maestro de las Piedras Aportela propuso trabajar con el mismo método “Aportela” (SJIP/CNM/03.13.01.00/47/1892).

En 1893 se planteó la necesidad de trabajar en un nuevo plan de estudios, y es justamente cuando se crea oficialmente la cátedra de salterio del Conservatorio. El 31 de mayo de 1893, Rivas propone el *Reglamento General del Conservatorio Nacional de Música* (1893) donde establece en el artículo 2º, un *Plan de Estudios*, para las carreras de Profesor de Composición, Artista de Canto y la de Instrumentos, entre los que se encuentra el salterio. Este plan de estudios para salterio tenía una duración de once años: dos para los “Estudios Generales”, seis para los de instrumento y tres de perfeccionamiento, como se puede ver en el esquema del curriculum de salterio que se muestra a continuación:

Salterio.	Nociones de Contrapunto
PRIMER AÑO	Práctica de Música de Cámara y Orquesta
1er año de Salterio	
Solfeo analítico y al dictado	Perfeccionamiento
1er año de Piano	PRIMER AÑO
1er año de Italiano	1er año de Perfeccionamiento en Salterio
SEGUNDO AÑO	1er año de Estética teórica aplicada, Historia de la Música y Biografía de sus Hombres Célebres
2º año de Salterio	Interpretación de Composiciones para Salterio
2º año de Piano	Práctica en la Orquesta
2º año de Italiano	SEGUNDO AÑO
Orfeón	2º año de Perfeccionamiento de Salterio
TERCER AÑO	Ejecución de Composiciones para Salterio
3er año de Salterio	Práctica en la Orquesta
1er año de Composición. Bajo cifrado.	TERCER AÑO
Orfeón	3er año de Perfeccionamiento de Salterio
CUARTO AÑO	
4º año de Salterio	
2º año de Composición. Polifonía	
Acústica y Fonografía	
Orfeón	
QUINTO AÑO	
5º año de Salterio	
Nociones de Instrumentación	
Práctica de Música de Cámara y Orquesta	
SEXTO AÑO	
6to año de Salterio	
	Práctica en la Orquesta.

En el Reglamento General publicado en el Diario Oficial en diciembre de 1893 y que aparecen en distintos periódicos hasta enero del año siguiente se mantiene el salterio dentro de los instrumentos considerados en la carrera de instrumentista, el Reglamento establece que:

[...]

El Sr. Presidente de la República [Porfirio Díaz] se ha servido expedir el siguiente decreto:
"Art. 1º. Se establece en el Conservatorio Nacional de Música, la carrera de Instrumentista, la de Cantante y la de Compositor.

[...]

Art. 4º En la carrera de Instrumentista se comprende el aprendizaje de alguno de los instrumentos siguientes: Violín y su congénere la viola, violoncelo, contrabajo, arpa, salterio, flauta y congéneres, oboe y congéneres, clarinete, sus congéneres y saxofones, fagot y sarusofón, trompa, cornetín y sus congéneres del sistema Sax, oficleide y trombón de cañas, piano y órgano" («Siglo diez y nueve, El. Nueva enseñanza en el conservatorio.», 1894, p. 3)²⁵⁸.

Sin embargo, en el artículo 5º donde se especifican los estudios técnicos para el aprendizaje de cada uno de los instrumentos, el de salterio aparece limitado nada más a 5 años, en lugar de 6, es decir, desaparece la posibilidad de hacer perfeccionamiento en el instrumento. De la propuesta de *reglamento* hecho por el director, a la versión oficial, parece haber sufrido cambios el plan de estudios. Algunas razones posibles podrían haber sido que no había tanto repertorio para el instrumento o que eran muchos años para un instrumento en proceso de *academizarse*, pero en ningún documento se expresan las razones de estos cambios. El plan de estudios oficial en 1893 es el siguiente:

Salterio.	Orfeón
PRIMER AÑO	CUARTO AÑO
1er año de Salterio	4º año de Salterio
Solfeo analítico y al dictado	2º año de Composición. Polifonía
1er año de Piano	Acústica y Fonografía
1er año de Italiano	Orfeón
SEGUNDO AÑO	QUINTO AÑO
2º año de Salterio	5º año de Salterio
2º año de Piano	Nociones de Instrumentación
2º año de Italiano	Práctica de Música de Cámara y Orquesta
Orfeón	(Zanolli Fabila, 1996, pp. 229-230)
TERCER AÑO	
3er año de Salterio	
1er año de Composición. Bajo cifrado.	

El artículo 8º establece la modalidad en que los alumnos se pueden inscribir, como expliqué antes, estableciendo la diferencia entre alumnos de número que serán obligados a seguir los cursos rigurosamente, y los *supernumerarios* que se podrán inscribir cursando alguna o algunas de las materias, sin seguir el orden normal de estudios, excepto las materias propuestas en el artículo 2º²⁵⁹.

²⁵⁸ Este reglamento salió publicado en tres diarios más: *El Nacional*, *El Partido Liberal* y *La Voz de México*, entre el 17 y 18 de enero de 1894.

²⁵⁹ En el art. 9º se propone que todos los alumnos, para ser admitidos, deben haber cumplido los 12 años y haber terminado su instrucción primaria elemental, además de un certificado de sanidad.

Son de importancia los artículos 10° y 11° pues en ellos se estipula que el director podría asignar al alumno un instrumento además de aquel por el que tenga particular afición; y lo más importante es que es la primera vez en que se propone un título para las carreras musicales en el CNM.

Respecto a estas modificaciones del plan de Rivas y el publicado en el decreto oficial, Serrano Viveros afirma que:

[...] el Salterio fue el único que tuvo una reducción de un año en su estructura; lo cual nos lleva a suponer que al implementar el estudio del salterio y no tener antecedentes en esa modalidad, se estaban sentando las bases para que los alumnos que culminaran sus estudios de Salterio fueran los futuros profesores de la materia, por consiguiente alcanzar un mayor nivel de ejecución e interpretación y así aumentar e igualar la cantidad de años de estudio con los demás instrumentos (Serrano Viveros, 2013, p. 55).

Considero que esta suposición es errónea, puesto que no había considerado que todos los alumnos estaban inscritos como supernumerarios, aficionados que querían tocar el instrumento, pero sin una intención de profesionalización como requeriría ser profesor de este instrumento en la institución.

Todas las reformas derivadas del nuevo reglamento se aplicaron para el siguiente año escolar. De inmediato se evidencia una reducción significativa en la inscripción a la cátedra de salterio, y todas las alumnas aparecen inscritas como *supernumerarias*, es decir, no estaban considerando realizar la carrera profesional de salterio. De las inscripciones de este año, destaca que se inscribieron dos varones, aunque no presentaron examen final (Ver apéndice 1, fólder AHCNM: SJIP/CNM/03.16.03.00/42/1894).

La regularización de la situación laboral del maestro Aportela también fue producto de las reformas a la institución, como lo demuestra esta minuta encontrada en el fólder SJIP/CNM/02.23.01.00/26/1894 donde se encuentra el cambio del profesor José de las Piedras de instrumentos de Sax a salterio y una carta oficial con dicho nombramiento. El 29 de enero de 1894, tomó posesión de su cargo con un sueldo de 602.35 pesos al año. Varias cartas y minutas encontradas en ese fólder son un indicativo de cómo, en un plazo corto de tiempo, las reformas realizadas con el *Reglamento General del CNM* incidieron en el funcionamiento administrativo de la institución, pues se estaba normalizando la situación laboral de profesores, celadores y prefectos, además de la cuestión puramente académica.

Como sucedía cada ciclo escolar, en verano se tenía que mencionar cuál era el método a utilizarse para el próximo año. El maestro José de las Piedras entregó la planeación correspondiente al siguiente año (1895), señalando que seguiría usando el mismo método Aportela. Esto se encuentra en el expediente SJIP/CNM/03.13.01.00/35/1894, y aunque pareciera algo rutinario, leer el escrito hizo notar que la letra era diferente a la de las otras cartas, como si alguien le hubiera ayudado. Su firma, comparada a las cartas de otros años, tenía un trazo muy diferente, está realizada con trabajo, como si estuviera enfermo y le costara trabajo escribir, tal vez desde entonces ya tuviera problemas de salud.

4.4.2. Notas en publicaciones periódicas relacionadas con la cátedra de salterio (1895-1899)

El maestro José de las Piedras Aportela, como ya se mencionó, falleció el 21 de enero de 1895; es de suponerse que llevaba algún tiempo enfermo y eso le impedía ya dar clases. Esto se hace notar ya que el nombramiento del nuevo profesor se realizó unas semanas antes de su muerte. La designación del profesor de salterio sustituto generó mucha polémica, tal y como confirma esta noticia del 2 de enero:

NOMBRAMIENTO EN EL CONSERVATORIO DE MÚSICA. -

Dice el *Gil Blas* que un profesor de fagot ha sido nombrado profesor de salterio en el Conservatorio de Música. Pues el nombramiento no es muy adecuado que digamos («Monitor Republicano, El. Nombramiento en el Conservatorio de Música.», 1895, p. 2).

Es interesante que la noticia mencionada en el *Gil Blas* haya salido antes de la solicitud realizada por el director, anticipándose nuevamente la publicación periódica al trámite administrativo, que según la siguiente minuta AHCNM: SJIP/CNM/02.27.01.00/09/1895, con fecha del 22 de enero.

Conservatorio Nacional de Música.

Minuta.

Habiendo fallecido el Profesor de Salterio de este Conservatorio, D. José de las Piedras Aportela, me tomo la libertad, señor Ministro, de proponer á Ud. al C. Apolonio Arias profesor distinguido que ha prestado al plantel muy buenos servicios como Director de Orquesta Típica, y que por sus méritos artísticos podrá cubrir la vacante que deja el finado C. Aportela, si dicha propuesta fuere de la Superior aprobación de Ud.

Libertad y Constitución, México, Enero 22 de 1895.

[firma] J. Rivas

Señor Secretario de Justicia é Instrucción Pública

Presente

En el *Diario del Hogar*, el 25 de enero, se señala la muerte del maestro de salterio, el Sr. José de las Piedras Aportela y lo que estaba alrededor de la selección del maestro sustituto.

La clase de salterio en el Conservatorio.

Por fallecimiento del Sr. Aportela, maestro que fué en el Conservatorio, de la clase de salterio, hay infinidad de solicitantes para cubrir esta plaza²⁶⁰, pero ninguno conoce el instrumento, ni sabe tocarlo. En vista de esto, algunas discípulas del Sr. Aportela, desearían que esta clase se diera por oposición, y no se trate de favorecer á persona que goce de influencia («Diario del Hogar. La clase de salterio en el Conservatorio.», 1895, p. 3)²⁶¹.

Clase por oposicion.
Dice un periódico:
"Por fallecimiento del Señor Aportela, maestro que fué en el Conservatorio, de la clase de Salterio, hay infinidad de solicitantes para cubrir esta plaza, pero ninguno conoce el instrumento, ni sabe tocarlo.
En vista de esto algunas discípulas del Sr. Aportela, desearían que esta clase se diera por oposicion, y no se trate de favorecer á persona que goce de influencia."

Figura 37. Noticia sobre la clase de salterio («Tiempo, El. Clase por oposición», 1895, p. 2) Obtenida el 12/03/2015.

Justamente al día siguiente de salir la nota en el *Diario del Hogar*, aparece esta carta AHCNM: SJP/CNM/02.27.01.00/09/1895:

Conservatorio Nacional de Música.
Nombrado por el Supremo Gobierno el C. Apolonio Arias Profesor de Salterio en este Establecimiento, hoy ha tomado posesión de su empleo.
Comunicolo a Ud. para su inteligencia y demás fines.
Libertad y Constitución. México Enero 26 de 1895.
[firma] J. Rivas.
C. Mayordomo de este Establecimiento.

Presente

Para oficialmente tomar su cargo el 29 del mismo mes.

Es cercano a estas fechas que regresa de Cuba el maestro Alberto F. Amaya, que según afirmaba el anuncio antes citado del 30 de enero en *El Universal* («Universal, El. Regreso de un profesor de violín», 1895, p. 3), daría clases de violín, salterio, mandolina y guitarra. La pregunta que surge es: ¿por qué no se designó un maestro que tocara salterio para retomar la cátedra?

En las conversaciones telefónicas que se tuvieron con los maestros Emmanuel y José Arias, nietos de Apolonio, no recuerdan que su abuelo tocara el salterio, ni que tuviera dicho instrumento.

²⁶⁰ En el AHCNM no encontré ninguna de estas solicitudes, pero es probable que estuvieran clasificadas de otra forma o que no se conservaran.

²⁶¹ Un día después se replica esta noticia en *El Tiempo*, es decir, el 26 de enero de 1895.

Hasta el momento no se han encontrado evidencias que confirmen que tocara salterio (los documentos localizados respecto al maestro Apolonio se pueden revisar en los apéndices 3 y 4).

No se duda de la capacidad que haya tenido el maestro Apolonio para impartir la clase de salterio, instrumento que sin duda conocía muy bien y manejaba mucho del repertorio por su cercanía con las orquestas típicas y seguramente por su suegro Pedro Zariñana, pero sí es un hecho que las evidencias de él como salterista no han aparecido y las notas en el *Diario del Hogar* y el *Monitor Republicano* indican que había inconformidad sobre su nombramiento. Es muy probable que aquellas noticias tuvieran algo de razón, pues nunca es pertinente que haya un maestro de instrumento que no lo toque. Si se revisan los documentos de los apéndices 3 y 4, se comprobará que el maestro Arias era un músico muy reconocido y estimado en las altas esferas gubernamentales, pero tal vez no un especialista en salterio.

En 1896 comienza otro movimiento que deseaba reformar y reorganizar el conservatorio. Melesio Morales así lo afirma en el periódico *El Tiempo*:

Por los años 1896, la prensa hospedó tres proyectos más, de los cuales dos llegaron al bufete del ministerio, sin haber sido atendidos. Uno de ellos, escrito nada menos que por un abogado, el señor Juan Nepomuceno Cordero²⁶² [1852-1916], quien, no obstante la buen puntería de que blasona en asuntos de pedagogía y de música, no dio al blanco; otro, por el profesor señor Carlos J. Meneses²⁶³, incompleto; y el tercero, llamado Estudio...", etc. por don Eduardo Gariel²⁶⁴ [1860-1923]. Esta obra, a decir de un autor, estaba basada en principios pedagógicos, "que concibió con tanta lucidez", no ha aparecido. Respecto del "Estudio-proyecto", después de hacer un viaje a Italia, en busca de prosperidad, regresó al país, a ocupar su puesto en la biblioteca de su autor (Morales, 1904, p. 3).

Además de severas críticas al desempeño del CNM, existen tentativas de hacer un "Conservatorio Libre ²⁶⁵", que aunque los intentos en esta época fracasan, sí se crea dicho conservatorio, pero hasta 1917 (Carrasco, 2014). Esto quiere decir que había muchas posiciones encontradas acerca del desempeño que estaba teniendo la instituciones como pionera de la educación musical en México, propuestas de reformas, críticas como las ya mencionadas y propuestas de nuevas escuelas hablan de ello.

²⁶² Abogado de profesión, pero con publicaciones acerca de la música: Origen del sistema diatónico. Breves Consideraciones Filosóficas (1896) y La Música Razonada. Estética teórica y aplicada (1897), destacó como profesor dando la materia de Principios Generales de la Pedagogía. Los datos de su nacimiento y muerte me fueron proporcionados por el investigador Fernando Carrasco.

²⁶³ Designado por la *Secretaría* para analizar las causas de la decadencia, según indica el propio Gariel (Gariel, 1896, p. 3)

²⁶⁴ El nombre preciso sería *Causas de la decadencia del Arte Musical en México. Estudio* publicado en 1896. (Gariel, 1896)

²⁶⁵ Usando ese nombre seguramente para deslindarse del Conservatorio que era subvencionado por el gobierno.

Respecto a la situación imperante en la institución, Alba Herrera y Ogazón, critica el desempeño de la gestión de Rivas en la dirección, refiriéndose al año de 1898 :

[...] Este período de la dirección de Rivas se señaló por desagradables campañas opositoras y litigios públicos del peor gusto, en los que se enconaron las rivalidades musicales hasta llegar a la virulencia máxima. Lejos estaban ya los tiempos de la ardiente fraternidad artística y el olvido de todas las miserias personales en el culto de la música...!

[...] El Sr. Rivas, acaso por cansancio, acaso por escepticismo de viejo luchador, experto en todos los achaques de la guerra, y capaz de presentir la derrota lo mismo que el triunfo, envolvióse, los últimos años de su administración, en una indiferencia sonriente y filosófica; su actitud parecía decir, sin amargura ninguna: ¿cui bono? (Herrera y Ogazón, 1917, pp. 64-65).

Continuando con la cátedra de salterio, hay una carta de Apolonio Arias donde informa que usará el método de Aportela para su clase para el ciclo de 1896 (Ver en apéndice 1 AHCNM: SJIP/CNM/03.13.01.00/35/1895) y tres años después se menciona como el método aprobado por la Junta general de Profesores para el ciclo 1899 (AHCNM: SJIP/CNM/03.13.01.00/ 41/ 1898).

Al realizar toda la pesquisa de información en el archivo histórico-administrativo, en muchas ocasiones existen muchos expedientes que no aportan ningún dato sobre el salterio, como sucedió en los años de la cátedra de Apolonio Arias. A veces revisan folders donde de antemano se sabe que no habrá información relevante para el tema buscado, pero aún así se debe intentar, pues puede haber descubrimientos inesperados. Un ejemplo es el archivo SJIP/CNM/05.01.03.00/08/1898, relacionado con los pianos existentes en el Conservatorio, en ese archivo se encontró información sobre el espacio físico en que se realizaba la cátedra: *Clase de salterio, 2 verticales en regular uso, 1 cuadrilongo inservible*. Eso quiere decir que había un salón para la clase de salterio, con las dimensiones necesarias para tener tres pianos, independientemente que uno sea un *cuadrilongo inservible*.

A la par de las clases de instrumento, se realizaban los ensayos de la Orquesta Típica de Señoritas, mencionada en el capítulo anterior. Se debe añadir que la mayoría de las estudiantes que formaron parte de dicha orquesta, en algún momento tomaron clases de salterio, aunque este no fuera su instrumento principal.

A partir de 1900 desaparece cualquier registro relacionado con la cátedra de salterio, pero se debe continuar con esta búsqueda en los años posteriores, para confirmar si efectivamente no se encuentra algún indicio de las causas de desaparición de dicha cátedra. Este tema se desarrollará en el apartado 4.6 de este capítulo.

4.5. Audiciones y repertorio de la cátedra de salterio

Me pareció pertinente abordar el tema de las audiciones y repertorio de la cátedra en un apartado diferente, ya que constituye todo un campo de investigación y que sería muy útil para rescatar algo de la música que se produjo en aquella época.

Para el año 1890 se tienen noticias en *El Universal* de las audiciones para exámenes del conservatorio.

Los exámenes del Conservatorio.

Para mañana á las diez, fagot é instrumentos de Sax para varones; á las once y á las cuatro, salterio para señoritas; á las cinco, salterio para varones; á las seis de la tarde solfeo para varones («Universal, El. Los exámenes del Conservatorio.», 1890, p. 2).

En el expediente AHCNM: SJIP/CNM/04.02.01.00.30/1890 estaba el programa general de dichas audiciones:

Programa General.

Audición del Viernes 14 de octubre de 1890 a las siete de la noche.

Profesor: José de las Piedras Aportela, alumna: Otilia Soto, obra: Pequeña Fantasía sobre Rigoletto de Verdi (salterio), autores. S. Jacobi.

Audición del lunes 17 de octubre? de 1890

Aportela, nombre del estudiante: María Zárate, obra: Pequeña fantasía sobre tema de *Un Ballo in maschiera* (verdi) salterio.. S. Jacobi.

Al año siguiente, el martes 27 de Octubre 1891, se realizó el examen de salterio. El profesor era José de las Piedras Aportela y los sinodales, Sr. José Rivas y Pedro Zariñana, el sinodal suplente R. Galindo.

La información que da el libro de exámenes de 1891, AHCNM: SJIP/CNM/03.16.09.00/57/1891 sobre las piezas que tocaron las examinadas es que:

- Vicenta Calderón tocó “Fausto”, probablemente se refiera a algún tema de la ópera *Faust*, de Charles Gounod (1818-1893).
- Hipólita Moreno interpretó un tema del *Barbero de Sevilla* de Rossini.
- Dolores Enríquez tocó *La ingenua*, gavota de Luigi Arditi (1822-1903).
- Jacoba Pérez con *Una furtiva lágrima* que es una romanza de la ópera *L’elisir d’amore* de Gaetano Donizetti.
- Ángela Reza tocó la *Serenata* de Franz Schubert.
- María Delfina Reyes algún tema de *Il trovadore* de Giuseppe Verdi

- Roberta Rosas con un tema de *Lucrezia Borgia* de Gaetano Donizetti
- Otilia Soto interpretó un tema de *La traviata* de Giuseppe Verdi.

Es en el expediente AHCNM: SJIP/CNM/03.16.03.00/32/1892 donde se da información sobre la audición de ese año, ya que aparece un *programa-invitación del Conservatorio Nacional de Música. Año Escolar 1892*.

Programa – invitación

Audición Especial.

Del sábado 19 de Noviembre de 1892.

Á las siete de la noche.

[...]

María Piza con la obra: Fantasía sobre motivos de la ópera *Sonámbula* [de Bellini (1801-1835)], para Salterio. Autor Jacobi.

María Reyes con una Fantasía sobre motivos de la ópera *La Favorita* [de Donizetti], para Salterio del autor Greggh.

Para el año 1893, sólo se tiene un dato en el libro de exámenes respecto a Virginia Hernández quien tocó un *Potpourri del Barbero de Sevilla*.

En el diario *El Universal* en 1894 apareció la nota respecto a las audiciones dadas en el teatro del Conservatorio:

En el Conservatorio Nacional. Audición de los días 16 y 17. [...]

El sábado 17 dieron la audición en piano, canto superior, oboe, violoncelo, violín, flauta, clarinete y salterio, las señoritas Concepción Enriquez, Dorotea Hagelstein, Sara Sasuri, Carmen Murguía, Esther Mafion, Emilia Dalhaus, Paulina Morante, Rita Pérez de León, María Piza, Dolores Davila é Ines Briseño («Universal, El. En el Conservatorio Nacional. Audición de los días 16 y 17.», 1894, p. 4).

En una reseña sobre el concierto de los alumnos del conservatorio el 17 de noviembre de 1894, se encontraba la siguiente frase: “La Srita. María Piza tocó bastante bien el salterio” («Nacional, El. En el conservatorio.», 1894, p. 4).

En las fiestas patrias del año 1894, organizadas por la Quinta Demarcación, varias alumnas del Conservatorio se presentaron, entre ellas:

XIII. "Traviata" Siugelee. - Pieza en el salterio por la Srita María Piza, y acompañamiento de piano por el Sr. Gregorio Inostrosa («Voz de México, La. Actualidades. Las fiestas patrióticas en la quinta demarcación.», 1894, p. 2).

A partir del siguiente año, ya como parte de la cátedra de Apolonio Arias, sólo se obtiene información a partir de los periódicos de la época, pues no hay registros tan específicos en los documentos del Conservatorio como con el primer maestro:

En el Conservatorio. Audición Musical

Un grupo de alumnas y alumnos de[1] Conservatorio Nacional de Música dispusieron para la noche del viernes en el Teatro del mismo plantel, un concierto que dedicaron á su profesor D. Ricardo A. Lodoza. [...] Tocó en el arpa el vals del "Beso" la señorita Adela Flores; una canzonetta en el salterio, la señorita Julia Irigoyen; [...] («Universal, El. En el Conservatorio. Audición Musical», 1895, p. 4).

Dentro de las prácticas de declamación en dicha institución, se incluían números musicales, como sucedió en 1897.

V. <<Baile de Máscaras>> Pieza ejecutada en el salterio por la señorita Luz Suárez, acompañada al piano por la señorita Isaura Magro («Imparcial, El. Prácticas de declamación», 1897, p. 2).

En el mismo año, en el Conservatorio se podía festejar con números musicales a algún maestro:

Velada Lírico- Dramática en el Conservatorio.

La noche de hoy se efectuará en el Teatro del Conservatorio Nacional de Música una fiesta dedicada á la señora Gema Tiozzo de Antinori por sus discípulas. [...]La señorita Julia Irigoyen ejecutará una pieza en el salterio («Imparcial, El. velada lírico-dramática en el Conservatorio.», 1897, p. 3).

En un apartado del periódico *El País* en 1899, se anunciaba el recital con los exámenes del Conservatorio, se puede leer que se interpretó una pieza de salterio:

En el Conservatorio Nacional de Música

Exámenes de Canto y audiciones.

Jueves 16 á las 7 y 30.

Señoritas y señores alumnos: Virginia Monasterio, Sonata op. 9 para piano, Dussek. Alfredo Tamayo, Romanza en la ópera "Ermani," Verdi.- Antonio Guillermo, Andantino y Rondo del 2º Concierto para violín, Bériot.- Elena Marín, Aria de la ópera "Don Carlos," Verdi.- Luisa Thompson, "Sueño de amor después de un baile," ejecutado en el Salterio, Czibulka.- Josefina Contreras, "2ª Balada" para piano, Chopin.- Eduardo Melo y Andrade, Romanza en la ópera "La Bohemia," Puccini («País, El. Notas Artísticas. En el Conservatorio Nacional de Música.», 1899, p. 2).

Hasta el momento, no se han encontrado en el Conservatorio las partituras de las piezas exactas que se han comentado hasta aquí, que sean hechas exclusivamente para salterio. Algunos de los ejecutantes actuales del salterio con los que he platicado, me han dicho que el repertorio procede de piezas de piano, o de violín y piano, que son adaptadas para el instrumento, y es posible que no hayan sido editadas exclusivamente para el salterio.

En una de las múltiples visitas que hice al CNM, mientras esperaba ser atendido, noté una caja de partituras y libros viejos, que habían sido donados a la institución aguardando pacientemente en esa caja para ser archivados. Mi curiosidad acrecentada por la espera a ser atendido me hizo poner los ojos en un método de mandolina de F. de Cristóforo, editado por Enrique Lemoine en París (De Cristofaro & Llompart, 1896). Me llamó la atención, puesto que pensé que la mandolina también

tiene ese carácter tremolado en sonido derivado de la forma de utilizar el plectro, pudiendo ser similar al sonido obtenido con el salterio en la forma de tocar *tremolada*. Al revisarlo fue evidente que estaba dividido por lecciones o estudios y *recreaciones*, que ya antes se mencionó era un recurso frecuente en el bandolón, en la guitarra y en el piano. La casualidad hizo que algunas de esas *recreaciones* coincidieran en nombre con piezas del repertorio de exámenes de salterio: *canzonetta*, *Barbero de Sevilla*, *Serenata* de Schubert, *Septimino* de Ernani. Revisando las adaptaciones, el nombre completo de una de ellas era “*Pequeña Fantasía sobre el Barbero de Sevilla*”, entre otras, es decir el nombre muy parecido al que aparecía en los programas.

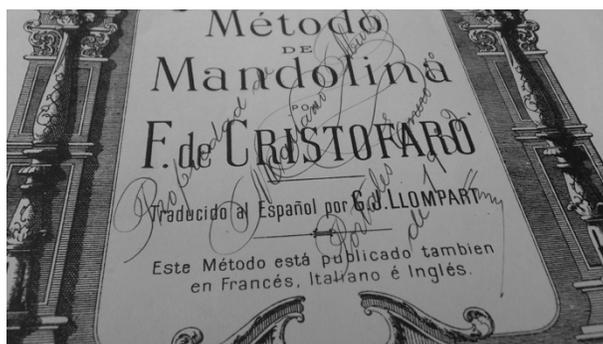


Figura 38. Método de Mandolina de Cristóforo. Biblioteca Candelario Huízar del CNM.

Se solicitó permiso para obtener una copia de dicho método y al revisar nuevamente la portada, con pluma azul decía: “*Propiedad de Mariano Aburto. Portales, Enero 1º de 1932*”, en otras palabras, ese método perteneció a Mariano Aburto, hermano de Ismael Aburto, el salterista de la típica sobre el que se escribió tanto alrededor de su muerte (en el capítulo anterior). Como ya se dijo, Mariano después tomó su lugar en la Orquesta Típica Mexicana, y fue maestro en la Escuela de Ciegos, donde tenían la estudiantina de señoritas. Esto simplemente quiere decir que este método era conocido por este maestro y era de su propiedad; no se sabe si lo usó también en su salterio, pero al menos fue de su propiedad. También podría ser que de las Piedras Aportela se hubiera basado en un método similar para la propuesta de su método y que esas fueran piezas de moda. Considero que seleccionar este tipo de repertorio sería también una forma de legitimar el lugar que tenía el salterio dentro de la formación académica. Esto coincide además con lo mencionado por Bablot y Rivas que tenía que irse incluyendo el salterio en el ámbito académico (aunque ellos lo proponían más en su inclusión dentro del repertorio sinfónico, para que fuera un instrumento orquestal).

4.6. Desaparición de la cátedra

El 1 de junio de 1897, el presidente Díaz solicita la reorganización del plantel, pues se estaban renovando las distintas escuelas nacionales para las escuelas de Jurisprudencia, Medicina, Ingeniería, Bellas Artes, Artes y Oficios para Hombres, además del Conservatorio, consultando para ello a las *personas más idóneas* (Zanolli Fabila, 2017, p. 186).

Melesio Morales comenta en su artículo *El Conservatorio: reminiscencias*, sobre cómo transcurrió el período difícil de dichas reformas, realiza una crítica fuerte del trabajo que se hizo en esta reforma donde cabe señalar que fue ahí donde se suprimió la clase de salterio, y que dicho plan fue impuesto desde el gobierno, con asesores externos a la institución:

En 1899, la dirección del Conservatorio recibió orden de dictar un plan de estudios, con relativo reglamento, adecuado a las necesidades reinantes. La dirección encomendó este trabajo a una comisión, de la que fui miembro inútil, como inútil fue toda ella, que después de perder precioso tiempo, en ociosas y enmarañadas discusiones, sólo pudo, para salir del aprieto, entregar un sentón, que el director acogió con disgusto, ordenando, "*motu proprio*", a su secretario, que lo retocara. El señor secretario aparejó otro documento al de la comisión, y en forma cuata fueron leídos los dos mamarrachos en junta de profesores.

Quiso la suerte que la secretaría se cansara de esperar y en 1900 impuso un plan suyo que, mal asesorado, había confeccionado. En él aglomeró multitud de materias inconducentes, con la mira de educar artistas muy sabios; cambió el orden establecido; destituyó profesores y empleados, nombrando nuevos; rebajó sueldos; embrolló algunas asignaturas y desplazó el objeto de la institución, sembrando el descontento general.

Dos años se perdieron en la prueba del bien intencionado error, el cual, una vez comprobado por la experiencia, desapareció, abriendo paso a nuevos proyectos. Quise en esta ocasión ensayar mis fuerzas, y me atreví a ofrecer mi contingente, concebido conforme a mis ideales; lo puse en manos del señor subsecretario de quien escuché halagueñas promesas en pro del arte y sus cultores, que ha ido cumpliendo pero a mi trabajo no le hizo caso. Durante este pequeño período de transición aparatosa, muchos profesores encontraron coyuntura para verificar convenientes cambios, que no habrían llevado a cabo tiempos normales, siendo uno de ellos la elección de nuevas obras de texto. [...].

En 1903, el plan de 1900 quedaba sustituido por otro, debido a la oportuna iniciativa del Sr. subsecretario; este nuevo plan fue formado de opiniones periciales, parcialmente seleccionadas, recogidas al cuerpo oficial de profesores (Morales, 1904, p. 2).

La Ley de Enseñanza para el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, decretada el 25 de noviembre y se pone en vigor a partir del 15 de diciembre de 1899 (Zanolli Fabila, 2017, p. 186).

Por otro lado, llama la atención que en el plan de 1903 que sustituyó al de 1900, no se restituyera la cátedra, pero se incluyera el *método Aportela*, en los textos del Conservatorio para 1908. Por desgracia eso tendrá que esperar para ulteriores investigaciones que permitan aclarar este y otros puntos.

Analizando fríamente los números de la cátedra, sólo hubo una estudiante (de noventa y nueve que se inscribieron) que terminó los cinco años del programa de salterio, pero que no concluyó las demás materias. Cuando se expidió el nuevo *Reglamento de 1893*, ninguna estudiante se inscribió como *numeraria*, todas como *supernumerarias*, es decir, que ninguna aspiraba a ser instrumentista en salterio. Esto quiere decir que ninguna señorita tomaba tan en serio sus estudios en el instrumento como para profesionalizarse. El primer profesor, de las Piedras tuvo sólo alumnas inscritas en 4º, nunca una de 5º. Cuando hubo el cambio de maestro, las alumnas más avanzadas no continuaron estudiando, es de suponer que por la indignación que provocó la asignación de un nuevo profesor que no tocara salterio, independientemente de la calidad como músico que poseyera Arias. Si bien fueron menos las alumnas inscritas con Apolonio Arias, los resultados se iban estabilizando. Lo cierto es que once años es poco tiempo para esperar resultados en un instrumento que nunca había sido parte de una educación formal. Por ello la decisión de eliminar la cátedra fue precipitada, sin prever el potencial que el instrumento podría tener.

Eduardo Gariel, mencionado antes por Morales como uno de los personajes que elaboró un análisis sobre el Conservatorio entregado al ministro de Educación Joaquín Baranda, escribió en el documento ya mencionado *Causas de la decadencia del Arte Musical en México. Estudio*, dos cosas relativas al salterio. Cuando enlista los instrumentos de cuerda, en nota al pie añade: “Hay además en esta categoría la viola, el contrabajo y el arpa; sin contar la guitarra, el bandolón, el salterio y algunos otros que han caído en desuso” (1896, p. 9). Pero, al abordar el tema del plan de estudios:

Paso ya á ocuparme del plan de estudios contenido en los artículos 2º al 7º inclusives, del cual dije que es absurdo y antipedagógico. Es absurdo, porque contiene asignaturas inútiles, como la de <<Gráfica Musical>> y la de <<salterio,>> y porque exige invariablemente ONCE AÑOS, comprendiendo los dos preliminares de solfeo, para todos los instrumentos. ¿Como si todos fueran igualmente difíciles! (Gariel, 1896, pp. 32-33).

Es decir, Gariel, consideraba tanto la *Gráfica Musical*, como el incluir la materia de salterio, algo absurdo e inútil y como bien menciona Zanolli, respecto a Meneses y Gariel: “ninguno de ellos [los planes propuestos por dichos maestros] se puso en práctica, [pero] con el tiempo terminarían influyendo en los derroteros del Conservatorio, a partir del hecho de que tanto Gariel como Meneses llegaron a ocupar la dirección de éste” (Zanolli Fabila, 2017, p. 186).

No se localizó en el AHCNM algún informe respecto al desempeño de la cátedra, o algún documento donde se explicarían las razones o fundamentos de la desaparición. Es probable que simplemente tanto en la comisión “inútil” –según Morales, como el secretario de Rivas, y la comisión

hecha por la *Secretaría de Instrucción Pública y Justicia*, se haya decidido que no era pertinente continuar con la clase de ese instrumento.

Desde otro punto de vista, en México también existía una tendencia europeizante: sólo lo que se asemejaba a los moldes europeos era lo aceptado socialmente en el canon. El salterio, aunque en el repertorio de los exámenes estaba más enfocado a las *recreaciones* de óperas europeas, tendía a ser utilizado más en las recién creadas orquestas típicas, que representaban lo *mexicano*. Su utilización en la orquesta *sinfónica* era prácticamente nula, es decir, no cabía dentro de los *cánones* europeos. Al parecer, en los últimos años del siglo decimonónico y en las primeras décadas del siglo XX, existió esa tendencia europeizante en la educación, y es probable que el salterio no estuviera incluido en esa tendencia. Estas razones pudieron influir en la desaparición de la cátedra, y en que el instrumento cayera en desuso en el ámbito académico. Mayer- Serra comenta al respecto en su *Panorama de la Música Mexicana*:

las obras musicales escritas durante este periodo histórico son de inspiración netamente europea y trabajadas, en una imitación esclava, sobre los moldes italianos, y posteriormente, franceses y alemanes (Mayer-Serra, 1996, p. 74).

También Miriam Vázquez en su artículo *Romanticismo musical en México: ¿Imitación o asimiliación?*, refiere esta tendencia:

La música también fue partícipe de ese nuevo espíritu; a semejanza de los escritores, los compositores abrazaron sin recelo a la cultura francesa y llegaron a autodenominarse 'los franceses' o 'los francesistas' para distinguirse de 'los italianos' que era el grupo de Melesio Morales (Vázquez Montano, 2005, p. 130).

Entre los seguidores de la Escuela Francesa destacó un grupo de estudiantes del propio conservatorio: Ricardo Castro, Gustavo E. Campa, Felipe Villanueva, Carlos J. Meneses, entre otros. Ellos fueron los fundadores de la *Sociedad Anónima de Conciertos*²⁶⁶ (1892) para competir con la *Sociedad de Conciertos del Conservatorio* (1889) de la Escuela Italiana. Esta última sociedad estuvo encabezada por Rivas (Zanolli Fabila, 2017, p. 201).

Se mencionó ya que Meneses había sido contemplado para participar en la reforma de 1899. Junto con Gustavo E. Campa quien ingresó como maestro en el CNM el 1 de enero de 1900, y

²⁶⁶ Por cierto, apoyada por el licenciado José Yves Limantour (1854-1935), político, secretario de Hacienda, líder del grupo de “los científicos” que congregaba a una serie de políticos, intelectuales y hombres de negocios.

posteriormente el Gobierno mexicano lo comisionó a estudiar en Europa para *reorganizar el Conservatorio mexicano*, es decir, afrancesar el CNM. Para cumplir su encomienda, visitó distintos planteles en el viejo continente y más adelante fue nombrado Inspector de Enseñanza Musical (1902). (Robles Cahero, 1992, pp. 35-36). Meneses sustituiría a Rivas en el cargo de director de la Orquesta del Conservatorio y Ricardo Castro lo sustituiría en la dirección del CNM (1907). Luego Campa fue director (1907-1913) con un interinato de Meneses (1908-1908), con lo que “los francesistas habían ganado la guerra” (Robles Cahero, 1992, p. 36).

Según Miriam Vázquez, más que el “despojo del romanticismo europeo”, el romanticismo mexicano fue volviéndose más hacia el modernismo hispanoamericano, y cita a José Emilio Pacheco:

[...] no fue una simple imitación sino más bien una asimilación de un hecho que fue una constante en las demás artes: el cosmopolitismo. Tampoco es justo considerar a los compositores como imitadores, ya que, al igual que los literatos, vivían en un continente que si bien se había independizado de España - como explica Pacheco- "no tenían más camino que mirar a Europa. Imposible restaurar en la edad del progreso el imperio inca o la lengua náhuatl" (Vázquez Montano, 2005, p. 138)²⁶⁷.

En otras palabras, si se quería avanzar, no había qué voltear hacia lo *tradicional mexicano*, y justamente eso era lo que representaba el salterio en la educación musical en México. Tan es así que sólo en el CNM existió la clase de este instrumento entre todos los conservatorios o escuelas de educación superior de México. Lo *musicalmente adecuado* tenía que mirar a lo que se hacía con las orquestas y a las composiciones del viejo mundo, que no incluía salterio mexicano en su dotación. Inútil era incluir al salterio en la orquesta sinfónica, era más fácil eliminarlo. Aun considerando que había más alumnas inscritas en salterio que en otros instrumentos como el propio fagot, dado por Arias, o el arpa. La cátedra de salterio fue cancelada y las cátedras de los otros instrumentos subsistieron porque esos instrumentos eran imprescindibles en las orquestas sinfónicas.

Como colofón de este capítulo, el vincular fuentes de primera mano, como las encontradas en el AGN y el AHCNM, con las publicaciones periódicas y las investigaciones previas, logró una sinergia para tratar de subsanar lo que no estaba en una fuente con la otra y de esa manera tener un primer trazo del desarrollo de la cátedra de salterio en el CNM desde diversos puntos de vista.

²⁶⁷ Cita a Pacheco, José Emilio, *Prefacio* a Antología del Modernismo, México, UNAM, 1999, p. XV y p. XXIX.

CONCLUSIONES

Al hacer las reflexiones finales es importante regresar a lo planteado en la introducción y el primer capítulo, para evaluar si los presupuestos, las acciones operativas y las preguntas de investigación, se cumplieron, fueron resueltas o quedaron sin resolución.

Las acciones operativas planteadas en el primer capítulo se realizaron, pues se logró trazar una breve historia del salterio, incluyendo un primer esbozo de su historia en Latinoamérica y por supuesto en la Nueva España y en el México de los primeros años de independencia. Se categorizaron las notas de prensa respecto al instrumento, de acuerdo con el tipo de información que ofrecieron. También se analizaron los datos respecto a la cátedra de salterio del Acervo Histórico del Conservatorio Nacional de Música (AHCNM), además de complementar dichos datos con la información que las publicaciones periódicas brindaban respecto a la misma cátedra.

Respecto a los presupuestos sobre los que partió la investigación, se comprobó que la información acerca del salterio en México tenía muchas inconsistencias, Pareyón tiene muchos errores en su *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, datos equivocados, fechas erróneas y actores cambiados, como la atribución que le hace a Apolonio Arias como fundador de la cátedra de salterio. El capítulo 3 sirvió para conocer el papel social que tenía el salterio en el siglo XIX a partir de las publicaciones periódicas, lo que pudo ser un motivo para la creación de la cátedra de salterio en el CNM. En la parte final del capítulo 2 se mostraron algunas fuentes que confirman la llegada del salterio a la Nueva España con los primeros conquistadores, pero este tema aún debe estudiarse a profundidad. Por último, las publicaciones de la prensa proporcionaron múltiples menciones al salterio, dichas publicaciones proporcionaron todo el desarrollo del capítulo 3 y también sirvieron para confirmar información del capítulo 4, por lo que la prensa puede considerarse como un elemento esencial para esta investigación documental.

En el primer capítulo se plantearon algunas preguntas: ¿cuál sería la percepción que se tenía del salterio en aquella época? A través de las publicaciones periódicas se logró un panorama general de la concepción social que se tenía del instrumento pues era mencionado en poemas, noticias curiosas; por medio de los publicaciones se pudo conocer sobre su repertorio y las agrupaciones instrumentales en las que formaba parte. También es importante recuperar, que de acuerdo con distintos poemas y textos de la época, el instrumento era tocado por diversas divinidades, además su

sonido tenía un poder tal capaz de curar las tristezas o alejar a los espíritus malignos, es decir era un instrumento místico y mágico.

También se comprobó que había una fuerte presencia del salterio en la Ciudad de México, y ante la pregunta ¿ese auge del instrumento lo llevó a ser enseñado en el conservatorio? Considero que sí, en especial su participación en las orquestas típicas y estudiantinas, generó un furor hacia este instrumento. Es probable que influyera también la petición hecha a Joaquín Baranda, entonces Secretario de Justicia e Instrucción Pública, donde se solicitaba que se dieran clases en el Conservatorio de instrumentos “especiales” entre ellos el salterio. Reitero que de esos instrumentos la única cátedra que se creó oficialmente fue la de salterio, aunque existe la posibilidad que también la de bandolón.

La última cuestión, ¿Es posible que las fuentes de la época den respuestas sobre las posibles causas del inicio, desarrollo y desaparición de la cátedra de salterio? Tanto las publicaciones periódicas, como el AHCNM resolvieron muchas cuestiones respecto a la cátedra de salterio. Sobretudo del inicio y desarrollo, pero es importante recalcar que de la desaparición de la cátedra no se encontró nada en el AHCNM, ninguna reflexión, análisis o texto que mencionara que ya no debía de existir dicha cátedra. Sólo se pudieron encontrar notas periodísticas o proyectos de reformas donde se evidenciaba que había una crisis educativa y administrativa en el interior del Conservatorio, pero en concreto ninguna que expusiera el caso del salterio.

Uno de los temas más interesantes de este trabajo es la historia del instrumento. Descifrar toda esa complejidad entre los posibles nombres, cómo fue usado desde la religión para ponerle una justificación teológica, produciendo un salterio imaginario, hasta su adecuación morfológica en que se adapta del salterio diatónico al cromático. Tratar de entender este pasado histórico, hace comprender por qué en México también se llegó a llamar de distintas formas.

El papel social del salterio en la aristocracia por medio de la revisión de la prensa española sirvió como un camino que reflejara lo que se podía esperar encontrar en las publicaciones periódicas en Latinoamérica. Aparentemente había pocas fuentes de ello, pero conforme se *rascaba*, salían más y más referencias al instrumento, cada una implicaba un nuevo camino posible de investigación, y, por consiguiente, más desvelos personales en su búsqueda, pues las evidencias de su presencia se encontraron en la mayoría de los países de esa región. En particular, la parte latinoamericana no ha

sido aún abordada por los musicólogos más allá de los estudios del libro de María Antonia Palacios y del manuscrito brasileño. Se pueden hacer estudios comparativos entre estas fuentes para descubrir posibles nexos históricos y musicales.

Ese mismo panorama a nivel Latinoamérica era lo que se esperaba para México, pues a primera vista (o a primera búsqueda) parecía que no había muchas referencias, pero pasó exactamente igual que en el caso del salterio en España. Las publicaciones periódicas constituyeron el eje para crear un primer esbozo para esta historia hasta ahora inexistente del salterio en nuestro país, los primeros pasos que las huellas y pistas que los periódicos iban dejando, abonaron para ir trazando dicha reconstrucción, pero corresponderá a otras investigaciones y/o investigadores ávidos por descubrirla, perfeccionarla y complementar con los datos aquí proporcionados. Si bien, se decidió incluir crónicas y noticias de todo tipo, cada división podría dar pautas para ulteriores investigaciones hechas con mayor profundidad.

Con respecto a las orquestas típicas, aunque sólo se analizó una primera etapa, los primeros años de la Orquesta Típica Mexicana, los elementos obtenidos contribuyeron a confirmar que esa tradición inventada, con el transcurso de los años constituyó un elemento más para la generación de ese nuevo *habitus* musical, lo mismo que la cátedra del salterio en el CNM con ese intento de formalizar la educación de este instrumento típico. Se confirmó, que en ambos espacios (cátedra de salterio y orquesta típica) las pretensiones en cuanto a repertorio no se limitaban al repertorio nacional, como algunas fuentes aseguraban, sino que se incluía repertorio de compositores europeos dentro del *canon*.

También se incluyeron en esta investigación varios ejemplos en que el bandolón, salterio y guitarra eran elementos constantes de la dotación instrumental, sin querer hacerlo de manera forzada, ¿se podría pensar en un *BSG movement* en analogía con el *BMG movement* de Estados Unidos? Si bien, en ese país solían estar como una sola dotación, es decir, conjuntos que exclusivamente tenían esos tres instrumentos (banjo, mandolina y guitarra), en México eran ensambles más grandes que incluían bandolón, salterio y guitarra de manera regular, por lo que no se puede pensar en un movimiento totalmente igual. No obstante, el repertorio de algunos métodos tanto del salterio (el

Aportela aún desaparecido) como del bandolón (Zariñana y De la Luz Cárdenas)²⁶⁸ en un intento de legitimación y probablemente como parte de un plan no deliberado por parte de las autoridades, intérpretes y pedagogos, incluía la ejecución de las denominadas *recreaciones*, variaciones, fantasías o temas de ópera ejecutados en dichos instrumentos. Además, ese *plan* que desde la institucionalidad fue apoyada desde los dos directores del CNM (Bablot y Rivas), tenía la intención de que los compositores incluyeran a estos dos instrumentos en el repertorio *sinfónico*. Esta búsqueda de repertorio resulta un hallazgo significativo, ya que una buena parte de la memoria colectiva acerca del instrumento se encuentra exclusivamente en el repertorio relacionado con la orquesta típica y la música mexicana que, a juzgar por los recitales relacionados con el Conservatorio, era un enfoque totalmente diferente.

La información obtenida de las publicaciones periódicas ha sido sustancial, y aunque existen algunos vacíos de ejemplares en las bases de datos virtuales, los datos son muy valiosos y funcionan perfectamente para contrastar y muchas veces complementar la pesquisa con los datos obtenidos en el acervo histórico del propio conservatorio. Además de esto, la diversidad de noticias proporciona un contexto más amplio del fenómeno social del instrumento. En particular la noticia del ciego en el tren de Veracruz llama la atención y sorprende que algo trivial, pero maravillosamente narrado, como un salterista que no se dejó convencer de tocar hasta que le ofrecieron un habano, fuera un motivo digno de ser puesto en papel. También la del niño prodigio, el Mozart mexicano tuvo un seguimiento constante por parte de la prensa, con críticas y comentarios extensos a su favor. Es interesante ver cómo fue sumamente mencionado en la prensa, aunque después de un tiempo el niño Ramón Rodríguez fue olvidado; tal vez conforme creció dejó de ser una novedad.

Por otro lado, los documentos presentados respecto a venta y construcción del instrumento, sirven para concluir que aunque no fue muy amplio, sí existió un movimiento comercial relacionado con el salterio a principios del siglo XIX en la ciudad de México, la construcción de salterios en los estados de Hidalgo, Tlaxcala y Puebla; hasta la venta de clavijas en la ciudad de Puebla. Se puede ir trazando un ámbito geográfico en esta época que abarca la ciudad de México y los estados de Puebla, Tlaxcala, Hidalgo y Querétaro.

²⁶⁸ Incluso los usados por los mandolinistas, como el que encontré propiedad de Mariano Aburto (De Cristofaro & Llompart, 1896).

Se confirmó el uso del término dulzaina como sinónimo de salterio, y que la práctica de su ejecución en el siglo XIX no es exclusivamente sobre las piernas, sino también sobre una mesa, como se realizaba en España y Portugal.

Respecto a la enseñanza del salterio en siglo XIX se encontró su uso en tres ámbitos: el privado, con clases particulares; el institucional, en la Escuela de Ciegos y el Conservatorio Nacional de Música; y el popular, como la enseñanza de los carpinteros en Tlaxcala. Se enseñó tanto “por nota” como de manera “lírica”.

El salterio en el teatro tiene muchas aristas, usado dentro de los intermedios instrumentales en los sainetes; participando en los sonecitos del país en las primeras décadas del siglo decimonónico; y su empleo en escena: como utilería, acompañando la voz o tocando pequeñas danzas. También el texto de un sainete presentado en una publicación periódica, abre la posibilidad de considerar el empleo del instrumento como propio de las damas de la alta sociedad, y que su aprendizaje en una clase social más baja, podía servir como una forma de escalafón social, pero sobre este tema no hay muchas fuentes que lo confirmen, pues es más frecuente la mención del piano para las damas acomodadas de la época.

En lo que concierne al repertorio, se destacan cuatro categorías frecuentes: música de salón; recreaciones, variaciones o versiones de fragmentos de óperas; composiciones propias de salteristas; y por último, el repertorio relacionado con las orquestas típicas.

El capítulo de la cátedra de salterio proporcionó muchos elementos de su desarrollo: posibles motivaciones para su creación, el análisis cuantitativo de las alumnas inscritas, aspectos administrativos, aspectos pedagógicos (evaluación colegiada, criterios definidos apoyados en un método del instrumento hasta ahora desaparecido, con lecciones y obras diseñadas con un objetivo didáctico). Además se logró concluir que fue una cátedra dirigida principalmente a señoritas, lo que podría ser abordado desde la investigación de género. Por otro lado, fue invaluable aprovechar los comentarios de las publicaciones periódicas para poner en contexto los planes de estudio y los datos que de primera mano daba el acervo histórico del CNM y el AGN. Por ejemplo, la sucesión de la cátedra es un caso interesante, pues la indignación mostrada en los periódicos se ve reflejada en la cantidad de alumnas inscritas. No sólo en ese rubro, sino también en la continuidad de las alumnas más aventajadas y la falta de productividad, pues sólo hubo una alumna que concluyó en su totalidad

la cantidad de años considerados en el plan de estudios. La investigación pudo documentar el perfil erróneo en la sucesión del profesor, al no considerar alguien que tocara el instrumento; el desinterés que este hecho provocó en las alumnas del conservatorio que ya estaban inscritas; que todas las alumnas fueran supernumerarias (dilentantes); y que las reformas en la institución estaban orientadas a replicar conservatorios europeos, pudieron ser las causas de la desaparición de la cátedra.

Los apéndices se incluyeron para mostrar toda la información obtenida en el AHCNM y otras fuentes con la idea de que fomenten futuras investigaciones. El primero de ellos proporciona transcripciones de los documentos relacionados con la cátedra de salterio en el AHCNM. El segundo incluye las tablas y gráficos realizados con la información recopilada acerca de la cátedra de salterio. Los datos obtenidos de los dos apéndices sirvieron para sacar las conclusiones que figuraron en el capítulo cuatro, pero que no era necesario incluir todo en el cuerpo del texto y que pueden servir para una investigación respecto a la educación musical en México. Los últimos dos apéndices, generados para encontrar evidencia sobre la participación de Apolonio Arias como salterista, son fuentes fundamentales si alguien quiere hacer una biografía sobre él.

Así como esta tesis proporcionó muchos datos sobre el instrumento, también abre muchas líneas posibles de investigación. Por ejemplo: la aportación de los húngaros en la llegada del salterio en México; el salterio en las regiones de Tlaxcala, Hidalgo, Querétaro y Puebla; el salterio mixteco; la historia del salterio en Guadalajara en el siglo XIX; el papel del salterio en el circo de nuestro país; la gira de las orquestas típicas en Estados Unidos y otros países; el salterio en el teatro en el siglo XIX; la historia de las orquestas típicas; la enseñanza de los instrumentos tradicionales en los países latinoamericanos; la existencia de la cátedra de bandolón en el CNM, como curso extracurricular o a manera de talleres; la posibilidad de encontrar el método Aportela de salterio en el AGN y con ello realizar un análisis y una grabación de sus estudios y/o piezas o un estudio sobre las metodologías de enseñanza-aprendizaje utilizadas en dicho método de salterio; la localización de más descendientes de alumnas, maestros o personas relacionadas con la cátedra de salterio en el CNM o con los intérpretes mencionados en las publicaciones periódicas; la práctica y construcción del salterio en Tlaxcala, lo mismo que salterios antiguos; el salterio en el México en el Segundo Imperio; el salterio en las crónicas de costumbristas, conquistadores y misioneros; los niños prodigio en la música en México: como Felipe Villanueva, Ramón Rodríguez o su primo Pedro Cortés; la historia del zacatecano Ramón Rodríguez; las ordenanzas del gremio de violeros en la Colonia; la presencia de la música de salterio en los archivos coloniales tanto en México como en el extranjero; el salterio en

el Archivo Histórico de la Ciudad de México; estudios de género sobre la cátedra de salterio u otras cátedras en el CNM a finales e inicios de los siglos XIX y XX; la relación entre el salterio italiano y el mexicano; la estudiantina en México, entre otras.

Finalmente, espero haber brindado elementos para reconstruir esta microhistoria, dentro de un periodo histórico tan complejo como el decimonónico, pues el salterio es parte esencial de nuestra música y de nuestra identidad como mexicanos. Por ello, investigaciones con estas temáticas son elementales para contribuir a romper ese canon de las investigaciones musicológicas en México.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adán, V. [atribuido] (mediados del siglo XVIII). *Manuscrito. Tomo 19. Piezas de salterio. Cuaderno de Música para salterio*. Recuperado 29 de diciembre de 2015 de <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000113398>.
- Aguilar Ruz, L. del R. (2011). *La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1826-1860*. Tesis de maestría, Programa de Maestría y Doctorado en Música, Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado 12 de diciembre de 2013 de <http://132.248.9.195/ptb2011/mayo/0669431/Index.html> Texto completo.
- _____ (2018). *La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1860-1877* Tesis doctoral, Programa de Maestría y Doctorado en Música, Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado 29 de diciembre de 2020 de <http://132.248.9.195/ptd2018/noviembre/0783126/Index.html> Texto completo.
- Alamán, L. I. J. (1844). *Disertaciones sobre la historia de la república Mexicana, desde la época de la conquista que los Españoles hicieron hasta la independencia*, vol. 2.
- Altamirano, I. M. (1870a, abril 4). "Editorial". *El Siglo diez y nueve*, p. 2.
- _____ (1870b, septiembre 11). "Editorial: Revista de la semana". *El Siglo diez y nueve*, p. 2.
- Alvarado Solís, N. P. (s. f.). *Gitanos en México*. Recuperado el 24 de diciembre de 2020, de <https://gitanosdemex.hypotheses.org>.
- Álvarez de la Cuadra, D. (1872, agosto 28). "Aniversario del cumpleaños del Sr. D. Ignacio Trigueros, fundador de la Escuela de Ciegos, hecho por los alumnos del establecimiento". En *El Defensor Católico*, p.1-2.
- Álvarez, J. R. (1978a). "Arias, Apolonio" en *Enciclopedia de México*. vol. I, Editora Mexicana, p. 1210.
- _____ (1978b). "Música" en *Enciclopedia de México*. Vol. IX, Editora Mexicana, p. 1239.
- Álvarez Martínez, R. (1999). "El arpa-cítara (rota): su probable origen bizantino y su trayectoria mediterránea hacia la Europa occidental". En *Revista de Musicología*, 22(1), Recuperado 04 de diciembre de 2010 <https://doi.org/10.2307/20797571>, p. 11-48.
- _____ (2015). *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: Los cordófonos*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- _____ (2017). "El mundo musical bizantino a través de la mirada de los artistas plásticos". En *Cuadernos del CEMyR*, vol. 25, p. 49-146. Recuperado 14 de agosto de 2020 <https://doi.org/10.25145/j.cemyr.2017.25.002>.
- Amigón Jiménez, M. G. (2010). *Las mexicanas, la política y las revistas femeninas en el siglo XIX. El Caso de Violetas Del Anáhuac (1887-1889)*. Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Anónimo. (1800a). *Dos tiranas, y dos minues nuevos para cantar al clave, con acompañamiento de violín ó salterio*. Recuperado 29 de diciembre de 2020 de <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000078284>.
- Anónimo. (1800b). *Sonata di salterio*. Recuperado 05 de mayo de 2020 de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000061053&page=1>.
- Antonio, I. (1992). "Impression of Music: Periodical Press and Documentation in Brazil". En *Fontes Artis Musicae*, vol. 39 (3/4), p. 235-245.
- "Apolonio Arias Luna" (2015 junio 9) en *Diccionario de la Música*, consultado el 6 de mayo de 2021. <https://musica.enciclo.es/articulo/apolonio-arias-luna>
- Attali, J. (1995). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI.
- Bablot, A. (1875, noviembre 24). "Los Funerales de Aniceto Ortega. En nombre de la sociedad filarmónica mexicana y del conservatorio de música y declamación". *El Siglo diez y nueve*, p.2
- _____ (1884, octubre 1). "Una carta del Sr. Bablot". *El Monitor republicano*, p. 2.
- Báez de la Mora, J. R. (2016, septiembre 3). *El siglo del Salterio. Percepción social del Salterio a través de periódicos* [Conferencia concierto. Ensamble Pulque para dos. Festival de Salterio e instrumentos típicos]. Recuperado 29 de diciembre de 2020 de <https://prezi.com/mvixn59wbzt/-el-siglo-del-salterio/?present=1>.
- _____ (2017, septiembre 8). *La cátedra de salterio en el CNM a finales del siglo XIX* [Conferencia concierto. Ensamble Pulque para dos. Festival de Salterio e instrumentos típicos]. Recuperado 29 de diciembre de 2020 de <https://prezi.com/srnq5efxalzs/la-catedra-de-salterio-en-el-cnm-a-finales-del-siglo-xix/?present=1>.
- _____ (2018, septiembre 15). *Repertorio para salterio en el período de la cátedra del Conservatorio Nacional de Música* [Conferencia concierto. Ensamble Pulque para dos. Festival de Salterio e instrumentos típicos]. Recuperado 29 de diciembre de 2020 de <https://prezi.com/ip3wozzq2ubf/repertorio-para-salterio-en-el-periodo-de-la-catedra-del-con/?present=1>.
- _____ (2019, julio 26). *Música Mexicana con salterio. Conversaciones musicales. Un re-encuentro con nuestras músicas de la Ciudad de México* [Charla para la Fonoteca Nacional del INAH]. Recuperado 29 de diciembre de 2020 de <https://prezi.com/r8zv--ddyn3v/charla-musica-mexicana-con-salterio/?present=1>.
- Báez Galván, D. (2018). *El alma del danzón. La historia simbólica de los timbales en la fragua de la música orquestal de Cuba y México*. Tesis de maestría, Programa de Maestría y Doctorado en Música, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ballano, A. (1807). *Diccionario de Medicina y Cirugía ó Biblioteca Manual Médico-quirúrgica*. vol.5, imprenta Real.

- Barrenechea Vergara, P. (2005). "María Antonia, Esclava y Músico. La traza de un rostro borrado por/ para la literatura chilena". En *Atenea, Universidad de Concepción*, vol. 491(1), p. 87-98.
- Barry, P. (1910). "Psantherin Acording to Daniel III. 5". En *The Monist*, vol. 20 (3), p. 402-413.
- Bavaresco de Prieto, A. M. (2013). *Proceso metodológico en la investigación (Cómo hacer un Diseño de Investigación)* (Sexta edición). Imprenta Internacional, CA.
- Bellinghausen, K. (1999). *Melesio Morales. Catálogo de Música*. CENIDIM.
- Benavente de, T. F. (Motolinía). (2014). *Historia de los indios de la Nueva España. De la edición, estudio y notas: Mercedes Serna Arnaiz y Bernat Castany Prado*. Real Academia Española. Recuperado 16 de septiembre de 2020 de <https://www.fundacionaquae.org/wp-content/uploads/2017/07/Historia-de-los-Indios.pdf>.
- Bermejo, I. A. (1892, enero 26). "Políticos de antaño". *El Correo Español*, p. 4.
- Bermúdez, E. (1995). *La música en el arte colonial de Colombia*, ed. G. T. G. T, segunda edición, Fundación de Música. Recuperado 05 de octubre de 2020 el https://books.google.com.mx/books?id=_74XAQAIAAJ
- Beteta, E. P. (1893, abril 9). "La Semana Santa". *Diario del hogar*, p. 1.
- Bitrán, Y. (2012). *Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)*. Tesis doctoral, Royal Holloway, University of London.
- Blasco Vercher, F., & San José Huguet, V. (1994). *Los Instrumentos Musicales*. Universitat de Valencia.
- Bohlman, P. V., & Bergeron, K. (Eds.). (1992). *Disciplining Music. Musicology and Its Canons*. University of Chicago Press.
- Bordas Ibáñez, C. (1984). "Instrumentos españoles de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español de Madrid". En *Revista de Musicología*, vol. 7(2), Recuperado 29 de noviembre de 2020 de <https://doi.org/10.2307/41888663>, p. 301-333.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una Sociología de la cultura*. Siglo XIX.
- Braojos Garrido, A. (1991). "Prensa y «opinión pública» política en la Andalucía contemporánea: Breve estado de la cuestión: Ponencia presentada en los V Coloquios de Historia de Andalucía, Historia Contemporánea, celebrados en Córdoba, en mayo de 1990, revisada y ampliada". En *Alfar*, vol. 8. Recuperado 13 de diciembre de 2020 de <https://books.google.com.mx/books?id=pK3ezQEACAAJ>.
- Brenscheidt gen.Jost, D. (2018). "Cuerpo y música en la descripción de Sonora de Ignaz Pfefferkorn". En *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. 39. Recuperado 13 de diciembre de 2018 de <https://doi.org/10.24901/rehs.v39i156.388>, p. 227-255.

- Budasz, Rogerio. (1996, julio). "Uma Tablatura para saltério do século XIX". En *II Encontro de Musicología Histórica*, p. 112-121.
- _____ (estudio y transcripciones musicales), & Santos, A. V. dos, (2002). *Cifras de música para Saltério. Antônio Vieira dos Santos. Musica de salao em Paranaguá e Morretes no início do século XIX (1784-185)*. Editorial de la Universidad Federal de Paraná.
- Burke, P. (2009). "Obertura: La nueva historia, su pasado y su futuro". En *Formas de hacer historia / New Perspectives on Historical Writing*. Alianza Editorial.
- Campos, R. M. (1949). "La música popular de México". En *Revista de Estudios Musicales*, vol. I (I-VIII), p. 81-91.
- _____ (1991). *El folklore y la música mexicana: Investigación acerca de la cultura musical de México (1525-1925)*. (Reimpresión facsimilar [1928]). CONACULTA, INBA, CENIDIM. Recuperado 14 de septiembre de 2020 de <http://hdl.handle.net/11271/866>.
- _____ (1995). *El folklore musical de las ciudades: Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar. Reimpresión facsimilar [1930]*. CONACULTA, INBA, CENIDIM. Recuperado 13 de junio de 2016 de <http://hdl.handle.net/11271/776>.
- Caro Cocotle, B. G. (2008). *La música publicada en las revistas femeninas del siglo XIX en la Ciudad de México: Un análisis musicológico e histórico en la construcción social de género*, tesis de maestría, Programa de maestría y doctorado en Música, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Carrasco, F. (2014, enero 16). "Redescubriendo a Eduardo Gabrielli" en *Musicología casera. Repositorio para artículos musicológicos*. Recuperado 18 de diciembre de 2017 <https://musicologiacasera.wordpress.com/2014/01/16/redescubriendo-a-eduardo-gabrielli-por-fernando-carrasco-v/>.
- Casares Rodicio, E. (1999). *Diccionario de La Música Española e Hispanoamericana*. vol I. Sociedad General de Autores y Editores.
- Castillo García, F. J. (2013). *El aporte de los universales a la historiografía de la música. Hacia una propuesta que articule cambio y permanencia en el relato histórico*. Tesis de maestría en Estudios Artísticos, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Recuperado 2 de diciembre de 2017 de <http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/1874/CastilloGarciaFranciscoJose2013.pdf;jsessionid=F409A46EA2993206D2395878A400270B?sequence=1>.
- Cervantes, M. (1893, mayo 21). "Antonio Hermosa. Autor, perfeccionador, reformador y fabricante de la Nueva Lira". *El Tiempo*, p. 1.
- Chamorro Escalante, A. (2010). "La orquesta típica purépecha". En *Orquestas típicas de México*. CONACULTA/ Secretaría de Cultura del Estado de Puebla.
- Chávarri, E. (1884, octubre 26). "Charla de los domingos". *El Monitor republicano*, p. 1.

- _____ (1895, febrero 17). "Charla de los domingos". En *El Monitor republicano*, p. 42.
- Chávez, C. (Ed.). (1930). *Música, Revista Mexicana* [re-edición facsimilar 1995], vol. 1-10, CENIDIM.
- Chirico, T. (1994). "La música nella famiglia Zacchei Corvi Tragaglini di Spoleto". En *Ottocento e oltre: scritti in onore di Raoul Meloncelli*, Editoriale Pantheon, p. 9-24.
- _____ (2001). "Il salterio in Italia fra Seicento e Ottocento". En *Recercare*, vol.13, p. 147-199.
- Clark de Lara, B., & Zavala Díaz, A. L. (Eds.). (2002). *La Construcción Del Modernismo*. Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de humanidades.
- Contreras Arias, G. (1998). *Atlas Cultural de México*. Planeta.
- _____ (2020, noviembre 13). *Conoce a la típica, los instrumentos típicos. Charla con el Mtro. Guillermo Contreras sobre la organología de los instrumentos típicos*. [Facebook live]. Recuperado 12 de septiembre de 2020 de <https://fb.watch/1WwAY7m6CD/>.
- _____ (2020, noviembre 27). *Fuentes sobre el salterio en México* [Comunicación personal].
- Cordero, J. N. (1896). *Origen del sistema diatónico. Breves Consideraciones Filosóficas*. Secretaría de Fomento. Recuperado 12 de agosto de 2020 de https://www.mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:DGB:TransObject:5bce59897a8a0222ef15e481&word=Juan%20N.%20Cordero&r=3&t=2373.
- _____ (1897). *La Música Razonada. Estética teórica y aplicada*. La Europea. Recuperado 29 de diciembre de 2020 de https://www.mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:DGB:TransObject:5bce59897a8a0222ef15e599&word=Juan%20N.%20Cordero&r=1&t=2373.
- Corona Audelatt, V. M. (2004). "La Orquesta Típica de la Ciudad de México: Origen y vínculos con el Conservatorio Nacional de Música". En *Conservatorianos. Revista de Información, Reflexión y Divulgación Culturales*, año 2(Vol. 9), 45-46.
- _____ (2010a). "Desfile de orquestas típicas mexicanas. Siglos XIX y XX". En *Y la música se volvió mexicana*, vol. 51, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- _____ (2010b). "La orquesta típica de la Ciudad de México." *Orquestas típicas de México*, CONACULTA/ Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, p. 80.
- Corrado, O. (2004, 2005). "Canon, hegemonía y experiencia estética: Algunas reflexiones". En *Revista Argentina de Musicología*, vol. 5-6, p. 17-44.
- Cruz Mendoza, R. D. (2010). *Coronel Vicente Villagrán. «Patriota liberal y servidor público»*. Programa editorial de identidad municipal. Recuperado 13 de diciembre de 2020 de <https://docplayer.es/56802849-Coronel-vicente-villagran-gutierrez-patriota-liberal-y-servidor-publico-serle-de-coleccion-personajes-de-la-historian-volumen-4.html>.

- Curt Lange, F. (1986). "El extrañamiento de la Compañía de Jesús del Río de la Plata (1767). Los bienes musicales y la constancia de su existencia a través de los Inventarios Practicados". En *Revista Musical Chilena*, vol. XL (165), p. 4-14.
- D. L. A. M. (1788, noviembre). "Advertencias a la descripción de la Tarantula [sic]". En *Memorial literario*, LXXIII. Recuperado 03 de diciembre de 2020 de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0012146195&search=&lang=es>.
- Dahlhaus, C., Dahlhaus, F. P. M. C., & Robinson, J. B. (1983). *Foundations of Music History*. Cambridge University Press.
- De Cristofaro, F., & Llompert, G. J. (1896). *Método de mandolina. 1a. Parte*. Enrique Lemoine y cía.
- De Jesús Mañón Arredondo, M. (1992). *Crónicas de la ciudad primada: Apuntes históricos de la muy noble y lustrosa ciudad de Santo Domingo primada de Indias*. Ayuntamiento del Distrito Nacional, Comisión Municipal para la Celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento y Evangelización de América. Recuperado 13 de agosto de 2020 de <https://books.google.com.mx/books?id=NWt7AAAAMAAJ>.
- De la Luz Cárdenas, J. (1897). *Método de Bandolón*. H. Nagel y Sucesores.
- De Leta, A. (siglo XVIII). *Carta laudatoria á don Vicente Adan, en acción de gracias por la publicacion de su obra, intitulada: Documentos para instruccion de Músicos y Aficionados, que intentan saber el arte de la composicion ... / Se la dirige en nombre de la Juventud Músico Aficionada D. Anacleto de Leta [sic]*. Recuperado 07 de julio de 2020 de <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000075894>.
- Díaz Mirón, S. (1874, septiembre 22). "Variedades. A Hidalgo". *El Siglo diez y nueve*, p. 3.
- Díaz y de Ovando, C. (2006). *Invitación al Baile. I y II*. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM.
- Díaz y de Ovando, C., & García Barragán, E. (2006). *La Escuela Nacional Preparatoria. Los afanes y los días 1867-1910*. Tomo II, segunda ed., Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial. UNAM.
- Díaz-Santana Garza, L. A. (2009). *Tradición musical en Zacatecas (1850-1930). Una historia sociocultural*. Instituto Zacatecano de Cultura.
- _____ (2015). *Historia de la música nortea mexicana: desde los grupos nortea precursores al auge del narco-corrido*. Plaza y Valdés. Recuperado 29 de diciembre de 2018 de https://books.google.com.mx/books?id=7DUKDDQAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=inaut hor:%22Luis+D%C3%ADaz-Santana+Garza%22&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwi-qKmp09_tAhVNS6wKHZ_WBS8Q6AEwAHoECAAQA#v=onepage&q&f=false.
- Dickson, J. (2010). *Orquesta típica*. Oxford University Press. Recuperado 18 de septiembre de 2020 de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2085469>.

- Donostia, José Antonia de. (1955). "Instrumentos Musicales del Pueblo Vasco". En *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 7, <https://doi.org/10.2307/834621>, p. 109-110.
- Do Sacramento Lopes Gama, M. (1996). *O carapuceiro: O padre Lopes Gama e o Diário de Pernambuco, 1840-1845* (J. A. G. de Mello, M. da Conceição Luna Rodrigues, & L. D. Silva, Eds.). Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana. Recuperado 29 de agosto de 2020 de <https://books.google.com.mx/books?id=NdYrAAAAYAAJ>.
- Duckles, V., Pasler, J., Stanley, G., et al., (2014). "Musicology". En *Grove Music Online*. Oxford University Press. Recuperado 05 de noviembre de 2020 de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46710>.
- Escudero Suástegui, M. (2017). "Noticias sobre música en el Papel Periódico de la Havana (1790-1805)". En *Música de salón en publicaciones periódicas, La Habana 1829-1867*. Vol. 1 Libro I. (pp. 21-47). CIDMUC. Recuperado 03 de octubre de 2020 https://www.academia.edu/35432254/_Noticias_sobre_música_en_el_Papel_Periódico_de_la_Havana_1790_1805_en_Música_de_salón_en_publicaciones_periódicas_La_Habana_1829_1867_Libro_I_Colección_Patrimonio_Musical_Cubano_Ediciones_CIDMUC_La_Habana_2017_pp_21_47.
- Esteva, A. A. (1885, agosto 30). "De rodillas". *El Nacional*, p. 2.
- Fernández Fernández, I. (2004). *Historia de México*. Pearson Education.
- Fernández Marcos, N., & Spottorno Díaz-Caro, M. V. (2008). *La Biblia Griega Septuaginta. I. El Pentateuco: Vol. I*. Sígueme. Recuperado 09 de abril de 2016 <http://www.sigueme.es/docs/libros/la-biblia-griega-septuaginta-i.pdf>.
- Fértil, C. (1895, febrero 10). "Ramón Rodríguez. El Mozart Mexicano". *El Demócrata*, p. 2.
- Fleischanderl, F. (2020). "Salterio practice at the Collegio San Francesco Saverio in Bologna". En *Dramma scolastico e oratorio nell'età barocca*, p. 536.
- Flores y Escalante, J., & Dueñas Herrera, P. (1994). *Cirilo Marmolejo: Historia del mariachi en la Ciudad de México*. Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C./ Dirección General de Culturas Populares. Recuperado 14 de septiembre de 2020 de <https://books.google.com.mx/books?id=YI5aAAAAMAAJ>.
- Font, P., & Eixarch, T. (2000). *Fray Pedro Font: Diario íntimo y diario de Fray Tomás Eixarch* (J. C. M. Martí, Ed.). Plaza y Valdés/ Universidad de Sonora. Recuperado 29 de diciembre de 2015 de <https://books.google.com.mx/books?id=ZLlwA0eU1J4C>.
- Gabriel Saldívar. (1987). *Historia de la música en México*. SEP/Ediciones Gernika, S.A.
- Galindo, M. (1992). *Historia de la música mejicana* (Reimpresión facsimilar [1933]). CONACULTA, INBA, CENIDIM. <http://hdl.handle.net/11271/862>.

- Gamboa, O. M. (2009). *Una cultura en movimiento: La prensa musical de la ciudad de México (1866-1910)*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- García García, F. de A. (2012). "David músico". En *Base de datos digital de Iconografía Medieval. Universidad Complutense de Madrid*, vol. IV (8), p. 11-25.
- García López, P. J. (2004). *El Banjo en la Música de Cuerdas de la Mixteca. San Miguel Piedras, Nochistlán, Oaxaca*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gariel, E. (1896). *Causas de la decadencia del Arte Musical en México. Estudio*. Tip. De El tiempo. Recuperado 29 de diciembre de 2020 de https://www.mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:DGB:TransObject:5bce59887a8a0222ef15e2e6&word=El%20arte%20musical%20en%20M%C3%A9xico,&r=1&t=447186.
- Gavira, E., & Verdi, G. (s. f.). *Las joyas de la ópera 6. Polkas Mazurkas. Rigoletto*. Recuperado 30 de diciembre de 2020, de http://www.museodelestanquillo.com/Partituras/index.php?option=com_k2&view=item&id=149:rigoletto&Itemid=2.
- Gaxiola, M. (s. f.). "Sobre la historia del Excéntrico Circo Orrín". En *MxCity. Guía insider*. Recuperado 24 de diciembre de 2020, de <https://mxcity.mx/2017/11/la-historia-del-excentrico-circo-orin/>.
- Gifford, P. M. (2001). *The Hammered Dulcimer: A History*. Scarecrow Press.
- Godwin, J. (2000). *Armonías del Cielo y de la Tierra. La dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia*. Paidós.
- González, J. P. (2009). "Musicología y América Latina: Una relación posible". En *Revista Argentina de Musicología*, vol.10, p. 43-72.
- González, P. A. (1884, diciembre 2). "Detalles sobre la muerte del Sr. Ismael Aburto". *Monitor republicano*, p. 3.
- Gottfried, J. (2010, diciembre). El bajo de espiga en la Sierra Norte de Puebla. En *Antropología: boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, vol. 90, p. 68-78.
- Granados Maldonado, F. (1854, junio 21). "Por la muerte de la Sra. Enriqueta Sontag. Condesa de Rossi". *El Siglo diez y nueve*, p. 3.
- Grenor, P. J. (1950). "Nuestra primera música instrumental: Datos históricos: Segunda edición con un prólogo de Francisco Curt Lange". En *Revista de Estudios Musicales*, Año 2, no. 5-6, p. 11-96.
- Grout, D. J. (2015). "Current historiography and Music History". En *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, Princeton University Press. Recuperado 16 de octubre de 2020 de <https://books.google.com.mx/books?id=w0rWCgAAQBAJ>, pp. 23-40.

- Guzmán Bravo, J. A., Stevenson, R., & Estrada, J. (1986). *La música de México: 1530 a 1810. Historia. Periodo virreinal*, vol. I y II. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Halffter, R. (Ed.). (1947). *Nuestra Música* (Vol. 1-8). Ediciones Mexicanas de Música, A.C.
- Heredia, J. M. (1894, marzo 11). "Alada. A Salvador Rueda". *El Partido Liberal*, p. 2.
- Herrera y Ogazón, A. (1917). *El arte musical en México*. Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes.
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (Eds.). (2012). *La invención de la tradición*. Crítica.
- Holman, P. (2010). *Life After Death: The Viola Da Gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch*. Boydell Press. Recuperado 13 de mayo de 2020 de https://books.google.com.mx/books?id=RUzBfC_NRAIC.
- Hurtado, L. (1951, otoño). "Apuntes sobre historiografía musical". En *Revista Musical Chilena*, 7(41), p. 17-36.
- Iguiniz, J. B. (1913). *Catálogo de seudónimos, anagramas e Iniciales de escritores mexicanos*. Librería de la Vda. Ch. Bouret.
- Jancsó, K. (2011). "Húngaros en las tropas de Maximiliano, emperador de México". En *Iberoamericana Quinqueeclesiensis*. Universidad de Pécs.
- Jáuregui, J. (2012). "Los papaquis, un género mariachero arcaico vigente desde antes de la Independencia y después de la Revolución". En *Memorias del Coloquio El Mariachi. Patrimonio cultural de los mexicanos. X Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional, México, Gobierno de Jalisco*, p. 39-117.
- _____ (2015). "Un fandango en medio de la travesía hacia la Alta California: Los colonos sonorenses—Sinaloenses 1775". En *Antropología: boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 100. <https://books.google.com.mx/books?id=etU-jDiqY38C>.
- Joyce Kennedy, M., & Rutherford-Johnson, T. (2013). "Saxhorn". En *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford University Press.
- Kenyon de Pascual, B. (1985a). "La música española para salterio en la segunda mitad del siglo XVIII". *Revista de Musicología*, vol. 8 (1). Recuperado 29 de mayo de 2020 de <https://doi.org/10.2307/20794973>, p. 103-114.
- _____ (1985b). "Los salterios españoles del siglo XVIII: Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII. Parte III". En *Revista de Musicología*, 8(2). Recuperado 14 de mayo de 2020 <https://doi.org/10.2307/20794997>, p. 303-321.
- _____ (2001). "Pla family". En *Grove Music Online*. Oxford University Press. Recuperado 28 de agosto de 2020 de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42259>.

- Kerman, J. (1983). "A Few Canonic Variations". *Critical Inquiry*, vol.10 (1). Recuperado 29 de noviembre de 2020 de <https://doi.org/10.1086/448239>, p. 107-125.
- _____ (1985). *Contemplating music: Challenges to Musicology*. Harvard University Press.
- Khun, T. (1980). "Los paradigmas científicos". En *Estudios sobre sociología de la ciencia*. Alianza Editorial.
- Kircher, A. (1650). *Athanasii Kircheri ... Musurgia vniuersalis siue Ars magna consoni et dissoni in X libros digesta ...* vol. 1. ex typographia haeredum Francisci Corbelletti. Recuperado 13 de enero de 2016 de <https://books.google.com.mx/books?id=Ebv8SNgKNnoC>.
- Koegel, J. (2001a). "Music and Christianization on the Northern Frontier of New Spain". En *Conversion to Christianity from Late Antiquity to the Modern Age: Considering the Process in Europe, Asia, and the Americas*, vol. 1, University of Minnesota Libraries Publishing. Recuperado 28 de octubre de 2020 de <https://umnlibraries.manifoldapp.org/read/conversion-to-christianity/section/6eb76c45-30e7-4133-b2a0-207b97d9e57d>.
- _____ (2001b). "Spanish and French Mission Music in Colonial North America". En *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 126(1), p 1-53.
- Kuri Trujeque, M. D. (2001). *El Conservatorio de Música y Declamación Del Estado de Puebla, 1916-1967*, tesis de licenciatura en Historia, Colegio de Historia de Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Lacárcel Fernández, J. A. (2016). *Soriano Fuertes y la prensa musical española del XIX*. Universidad de Granada. Recuperado 14 de agosto de 2020 de <http://hdl.handle.net/10481/43468>.
- Lacunza, J. M. (1894, marzo 7). "Sobre Ixmiquilpan". *La Patria*, p. 2.
- Latham, A. (ed.) (2008). "España". En *Diccionario Enciclopédico de la Música*, vol. 1, Fondo de Cultura Económica, p. 1683.
- _____ (2008). "Salterio". En *Diccionario Enciclopédico de la Música*, vol.1, Fondo de Cultura Económica, p. 1683.
- _____ (2008). "Musicología". En *Diccionario Enciclopédico de la Música*, vol. 1, Fondo de Cultura Económica, p. 1683.
- Ledesma, L. G. (1892, septiembre 3). "Zacatecas". En *Diario del Hogar*, p. 2.
- León-Portilla, M (2007). "La música en la literatura náhuatl" En *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. vol. 103, p. 8-36.
- _____ (1995) "Alberto Amaya". En *Diccionario Porrúa. Historia, biografía y geografía de México*, vol. I, sexta edición, Porrúa, p. 3892.
- _____ (1995) "Apolonio Arias", *Diccionario Porrúa. Historia, biografía y geografía de México*, vol. I, sexta edición, Porrúa, p. 3892.

- _____ (1995) "Juventino Rosas". En *Diccionario Porrúa. Historia, biografía y geografía de México*, vol. V, sexta edición, Porrúa, p. 3892.
- López Cano, R. (2011). "Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina". En *Música popular y juicios de valor: Una reflexión desde América Latina*, Fundación Celarg, p. 217-259.
- Mañón, M. (1932). *Historia del teatro principal de México*. [Edición facsimilar 2009]. Cultura, Centro Nacional para la Cultura y las Artes.
- Maquívar, M. del C. (1995). *La 'América abundante' de Sor Juana. Ciclo de Conferencias: Sor Juana y la Cultura Barroca*. Museo Nacional del Virreinato, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Marchant, G. (1999, diciembre). "El Libro Sesto de Maria Antonia Palacios, c. 1790. Un manuscrito musical chileno". En *Revista Musical Chilena*, Año LIII, vol. 192, p. 27-46.
- Marín-López, J. (2017). "Música, nobleza y vida cotidiana en la Hispanoamérica del siglo XVIII: hacia un planteamiento". En *Acta musicológica. International Musicological Society*, vol. 89 (2), p. 123-144.
- Martín Sánchez, B. (1986). *Patrología. Santos Padres de la Iglesia. Padres apóstólicos y doctores. Apostolado Mariano*. Recuperado 13 de febrero de 2014 de <http://www.apostoladomariano.com/pdf/4341.pdf>.
- Martínez González, J. (2015). *El arte de los violeros españoles, 1350-1650*. Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Universidad Nacional de Educación a Distancia. Facultad de Geografía e Historia, Madrid.
- Mauleón Rodríguez, G. (2017). *Miradas al patrimonio musical universitario. Solfas, letras, figuras y artilugios*. Biblioteca José María Lafragua, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Mayer-Serra, O. (1996). *Panorama de la Música Mexicana. Desde la Independencia Hasta la Actualidad. (El Colegio de México, 1941)* [reimpresión facsimilar]. CENIDIM.
- McKinnon, J. W., Bernard, N. van R., Remnant, M., & Pascual, B. K. de. (2001). "Psaltery". En *Oxford University Press*. Recuperado 13 de junio de 2020 de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000022494>.
- Medrano Ruiz, S. (2018). *Las Orquestas Típicas en Zacatecas. De la invención a la consolidación de una tradición, 1889-1991*. Tesis de doctorado en Historia, Universidad Autónoma de Zacatecas «Francisco García Salinas».

- _____ (2020). "<<El Bandolón>>...instrumento emblemático del México independiente". En *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, vol. 6(1). Recuperado 13 de diciembre de 2020 de <https://doi.org/10.5070/D86150852>, p. 97-112.
- Méndez Cano, E. (2014). *Entre el ritmo de la vida y el arpegio de los recuerdos. Movimiento sonoro cultural los salterios de Alzayanca*. Tesis de licenciatura Antropología, Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Mendieta, de, G., Fray. (1870). *Historia Eclasiástica Indiana. [Obra escrita a fines del siglo XVI / por Fray Gerónimo de Mendieta; la publica por primera vez Joaquín García Icazbalceta]*. biblioteca virtual universal.
- Mendoza, Vicente T. (2012). "La tonadilla de La Solterita". En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 4(13). Recuperado 14 de noviembre de 2020 <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1945.13.408>.
- Menéndez de Avilés, P. (1965). *Vida Y Hechos de Pero Menéndez de Avilés. Pedro Menéndez de Avilés, Founder of Florida, Written by Bartolomé Barrientos. Translated with an Introduction by Anthony Kerrigan. Containing a Facsimile Reproduction of the Sole Printed Edition of the Original Spanish Work Published in «Dos Antiguas Relaciones de la Florida», Edited by G. García, México, 1902*. University of Florida Press. Recuperado 13 de octubre de 2020 de <https://books.google.com.mx/books?id=VTwmMwEACAAJ>.
- Mersenne, M. (1637). *Harmonie Universelle: Vol. Libro III*. Recuperado 13 de agosto de 2020 de <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/481882>.
- Minguet e Yrol, P. (1754). *Reglas y advertencias generales*.
- Miranda, R. (2004). "Tesisuras encontradas: Canon y musicología en México o tres reflexiones sobre un juego de estampas". En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 86. Recuperado 15 de noviembre de 2020 de <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2005.86.2190>, pp. 95-110.
- _____ (2010). "La Seducción y sus pautas". En *Artes de México: Música de la Independencia a la Revolución*. no. 97, marzo, pp. 15-25.
- Molina Álvarez, D., & Bellinghausen, K. (2004). *Mas Si Osare Un Extraño Enemigo... CL Aniversario Del Himno Nacional Mexicano. Antología Conmemorativa*. Océano, Secretaría de Cultura.
- Moncada García, F. (1979). *Pequeñas Biografías de Grandes Músicos Mexicanos*, 2^{da} edición, Framong.
- Monteiro Baena, A. L. (1969). *Compêndio das eras da Província do Pará*. Universidade Federal do Pará. Recuperado 14 de agosto de 2020 de https://books.google.com.mx/books?id=C_orAAAAAYAAJ.
- Montero, J. [atribuido] (1764). *[Música para psalterio, órgano, clave, piano y orquesta]*. Recuperado 13 de mayo de 2020 julio de <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000113422>.

- Montoya Arias, L. O., & Medrano de Luna, G. (2016). *La música norteña mexicana*. Universidad de Guanajuato.
- Morales, M. (1904, octubre 14). "El Conservatorio: Reminiscencias". *El Tiempo*, p. 2.
- Moreno Gamboa, O. (2009). *Una Cultura en Movimiento. La prensa musical de la ciudad de México (1860-1910)*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Moreno Rivas, Y. (2008). *Historia de la música popular mexicana*. Océano.
- Neves, C. das. (1893). *Cancioneiro de musicas populares contendo letra e musica... Collecção recolhida e escrupulosamente trasladada para canto e piano por Cesar das Neves, coordenada a parte poetica por Gualdino de Campos...* Porto. Recuperado 13 de abril de 2015 de <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb431768485>.
- Noonan, J. (2008). *The Guitar in America: Victorian Era to Jazz Age*. University Press of Mississippi.
- Ocaña, A. O. (2013). *Modelos pedagógicos y teorías del aprendizaje*. Ediciones de la U.
- Olavarría y Ferrari, E. (1961). *Reseña Histórica del Teatro en México: Vol. II*. Porrúa, S.A.
- _____ (1895). *Reseña Histórica del Teatro en México: Vol. IV*. La Europea.
- Olmos, Á. M. (2017). *Papeles Barbieri. Teatro de los Caños del Peral* (Vol. 10). Discantus More Hispano. Recuperado 15 de junio de 2018 de https://www.academia.edu/35940843/Papeles_Barbieri_Teatro_de_los_Caños_del_Peral_vol_10.
- Orellana, de, M. (1971). "La imagen de la música en México". En *Artes de México*, vol. 148, p. 3-105.
- Othón, M. J. (1892, julio 26). "Himno de los Bosques". *El Correo Español*, p. 6.
- Palacios, M. (2011). "La música en las publicaciones periódicas venezolanas del siglo XIX". En *Boletín musica. Revista de música Latinoamericana y caribeña*, p. 3.
- Pareyón, G. (2007). *Diccionario Enciclopédico de Música en México: Vol. I y II*. Universidad Panamericana.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro* (J. Melendres, Trad.). Paidós. Recuperado 08 de diciembre de 2020 de <https://books.google.com.mx/books?id=chqDQgAACAAJ>.
- Peña, M. (2010). *The Mexican American Orquesta: Music, Culture, and the Dialectic of Conflict*. University of Texas Press. Recuperado 08 de mayo de 2015 de <https://books.google.com.mx/books?id=d5ahAwwAAQBAJ>.
- Perdomo Escobar, J. I. (1963). *Historia de la música en Colombia*. Editorial ABC. Recuperado 04 de junio de 2020 de <https://books.google.com.mx/books?id=WzRzAAAAMAAJ>.

- Pereira, M. C. (2013). *A circulação de instrumentos musicais no Rio de Janeiro do período colonial ao final do primeiro reinado*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Pereira Salas, E. (1941). *Los orígenes del arte musical en Chile*. Publicaciones de la Universidad de Chile.
- Pérez González, J. (2007). "La historia de la música en Colombia: Actores, relaciones y tendencias [ponencia]". En *Primer Encuentro Interdisciplinario de investigaciones musicales*, 1-15. Recuperado 28 de agosto de 2020 de https://www.academia.edu/14329689/La_historia_de_la_música_en_Colombia_actores_relaciones_y_tendencias.
- Pfefferkorn, I. (1988). *Sonora, a Description of the Province* (T. E. Treutlein, Trad.). University of Arizona Press. Recuperado 04 de agosto de 2020 de <https://books.google.com.mx/books?id=XVALAQAAIAAJ>.
- P.L. (1855, junio 27). "Dedicado a María". En *El Universal*, p. 3.
- Ponce, M. M. (1928). *Gaceta Musical* [re-edición facsimilar 1994]. Vol 1. CENIDIM.
- _____ (Ed.). (1936). *Cultura Musical* [re-edición facsimilar 1993]. Vol. 1-12. CENIDIM.
- Ponce, M. M., & Campos, R. M. (1919, agosto 15). "Máscaras musicales: Felipe Villanueva". En *Revista Musical de México*/ Ediciones México Moderno, tomo I no. 4, p. 11-12.
- Poulat, J. (1893, junio 20). "La orquesta típica mexicana". *El Universal*, p.1.
- Praetorius, M., 1571-1621. (1620). *Theatrum Instrumentorum seu sciagraphia M. Prætorii darinnen Eigentliche Abriss und Abconterfeyung fast aller ... Musicalischen Instrumenten, etc.* Wolfenbüttel, 1620. Recuperado 13 de agosto de 2015 de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Syntagma20.png>.
- Prieto, G. (1889, octubre 13). "Auroras de Cuautla: Mañanitas". *El Universal*, p. 1.
- _____ (2009). *Guillermo Prieto: La Patria Como Oficio. Selección, prólogo y estudio preliminar: Vicente Quirarte*. Fondo de Cultura Económica, Fundación para las Letras Mexicanas, A.C. y Universidad Nacional Autónoma de México.
- Racine, J. B. (1904). *Bajazet. Tragédie*. Garnier Frères.
- Ramírez, J. (1895, junio 26). "Fiestas en San Juan del Río". *Monitor republicano*, p. 1.
- Real Academia Española (2020). "Alcarreña". En *Diccionario de la lengua española* (23ª ed., [versión en línea]). Recuperado 29 de diciembre de 2020, de <<https://dle.rae.es>>.
- _____ (2020). Canon. En *Diccionario de la lengua española* (23ª ed. [versión 23.4 en línea]). Recuperado 15 de noviembre de 2020, de <https://dle.rae.es>.
- _____ (2020). Polla. En *Diccionario de la lengua española* (23ª edición [versión 23.4 en línea]). Recuperado 28 de diciembre de 2020, de <https://dle.rae.es>.

- _____ (2020). Tradición. En *Diccionario de la lengua española* (23^a ed. [versión 23.4 en línea]). Recuperado 21 de diciembre de 2020, de <https://dle.rae.es>.
- Remnant, M. (2002). *Historia de los instrumentos musicales. Los Instrumentos, Su Evolución Formal y Sonora y Su Función Orquestal Desde La Antigüedad Hasta Hoy*. Ediciones Robinbook.
- Robles Cahero, J. A. (1992). "Un mexicano en París: Ricardo Castro y las crónicas de El Imparcial". En *Heterofonía*, vol. 107, p. 32-49.
- _____ (1994). "Los libros de Euterpe en la Nueva España". En *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos*, vol. 31, p. 161-172.
- Rodríguez y Cos., J. M. (1888, marzo 25). "Las violetas". *Monitor republicano*, p. 2.
- Romero, J. C. (1950). "Galería de músicos mexicanos: Apolonio Arias". *Carnet Musical*, vol. VI (2).
- Rosas, J. (s. f.). *Vals Amelia* [Partitura]. Recuperado 4 de mayo de 2015, de Imagen de http://www.museodelestanquillo.com/Partituras/index.php?option=com_k2&view=item&id=279:amelia&Itemid=2.
- Ruiz, J. (Arcipreste de H., & Isla, A. B. (1977). *Libro de buen amor* [1330]. Vol. 3, ediciones de la Banda Oriental. Recuperado 4 de mayo de 2015, <https://books.google.com.mx/books?id=FRYKAQAAIAAJ>.
- [S/A]. (1894, septiembre 15). "Actualidades. Las fiestas patrióticas en la quinta demarcación". *La Voz de México*, p. 2.
- [S/A]. (1886, octubre 31). "[Anécdota de salterista]" *Diario del hogar*, p. 2.
- [S/A]. (1895, febrero 14). "A punta de pluma y de tijera". *El Correo Español*, p. 1.
- [S/A]. (1851, mayo 13). "Armonías del Cristiano. Dolores de María". *El Siglo diez y nueve*, p. 3.
- [S/A]. (2013) *Atltzayanca de Salterios. Taller para la Construcción y Ejecución de Salterio. Manual Técnico*. INDESOL, Huellas de Arte A.C. Recuperado 12 de diciembre de 2020 <http://indesol.gob.mx/cedoc/pdf/III.%20Desarrollo%20Social/Artesan%C3%ADas/Atltzayanca%20de%20Salterios,%20Taller%20para%20la%20Construcci3n%20y%20Ejecuci3n%20de%20Salterio%20manual%20T3cnico.pdf>.
- [S/A]. (1830, julio 29). "Aviso". *El Sol*, p. 3.
- [S/A]. (1830, julio 29). "Aviso". *El Gladiador*, p. 504.
- [S/A]. (1833, febrero 12). "Avisos". *El Fénix de la Libertad*, p. 4.
- [S/A]. (1828, enero 22). "Avisos". *Correo de la Federación Mexicana*, p. 4.
- [S/A]. (s.f.) "Biografía Manuel Cervantes Imaz". En *Biblioweb UNAM*. Recuperado 13 de septiembre de 2013, de http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/biografias/bio_c/cervantes_imaz.htm.

- [S/A]. (1895, febrero 17). "Circo Orrin". *El Tiempo*, p.3.
- [S/A]. (1894, mayo 2). "Celebridad". *La Patria*, p. 3.
- [S/A]. (1895, enero 26). "Clase por oposición". *El Tiempo*, p.4.
- [S/A]. (1898, septiembre 16). "Comprimes de Vichy. La fiesta de la preparatoria". *La Voz de México*, p. 3.
- [S/A]. (1884, septiembre 20). "Concierto". *El Siglo diez y nueve*, p. 3.
- [S/A]. (1888, abril 8). "Concierto Estudiantina Queretana". *POE de Querétaro. La sombra de Arteaga*, p. 154.
- [S/A]. (s. f.). "Con la vara que midas serás medido". En *Significados.com*. Recuperado 20 de diciembre de 2020, de <https://www.significados.com/con-la-vara-que-midas-seras-medido/>.
- [S/A]. (1868, julio 13). "Crónica de teatros". *El Siglo diez y nueve*, p. 1.
- [S/A]. (1891, diciembre 11). "Crónica Musical. Cleopatra". *El Siglo diez y nueve*, p. 1.
- [S/A]. (1884, diciembre 30). "Defunciones". *El Hijo del Trabajo*, p. 3.
- [S/A]. (2019). *Dicta el musicólogo Gustavo Mauleón conferencia «El salterio histórico en Tlaxcala»*. Recuperado 13 de diciembre de 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=ZIE3B0S5cW4>
- [S/A]. (1893, febrero 18). "Disensiones en el Conservatorio Nacional". *El Tiempo*, p. 2.
- [S/A]. (1895, febrero 17). "Diversiones Públicas. Gran Circo Orrin". *El Demócrata*, p. 4.
- [S/A]. (1895, agosto 18). "Ecos de sociedad". *El Universal*, p. 2.
- [S/A]. (1898, julio 26). "Ecos del último concierto en el Conservatorio". *La Voz de México*, p. 3.
- [S/A]. (1884, septiembre 25). "Ecos Musicales". *La Patria*, p. 2.
- [S/A]. (1871, julio 1). "Editorial. Melior est mors quám vita". *El Eco de Dos mundos*, p. 1.
- [S/A]. (1893, agosto 29). "El concierto del domingo" *El Siglo diez y nueve*, p. 3.
- [S/A]. (1895, febrero 13). "El Mozart Mexicano". *La Voz de México*, p. 3.
- [S/A]. (1884, noviembre 23). "Encarnación?.....". *Diario del hogar*, p. 7.
- [S/A]. (1893, febrero 25). "En el circo Orrin. Estreno de la Estudiantina Zacatecana". *El Universal*, p. 4.
- [S/A]. (1894, noviembre 24). "En el conservatorio". *El Nacional*, p. 4.
- [S/A]. (1895, noviembre 23). "En el Conservatorio. Audición Musical" *El Universal*, p. 4.

- [S/A]. (1894, noviembre 21). "En el Conservatorio Nacional. Audición de los días 16 y 17". *El Universal*, p. 4.
- [S/A]. (1891, septiembre 13). "En el Teatro Arbeu. 7º aniversario de la sociedad «Unión y Amistad»". *El Nacional*, p. 2.
- [S/A]. (1892, agosto 28). "En la Capital. La Estudiantina de Señoritas". *El Universal*, p. 5.
- [S/A]. (1887, abril 1). "Espléndida recepción". *El Siglo diez y nueve*, p. 3.
- [S/A]. (1886, diciembre 11). "Feria azteca". *El Municipio Libre*, p. 2.
- [S/A]. (1902, agosto 13). "Fiesta de Fantasía". *El Imparcial*, p. 2.
- [S/A]. (1898, enero 3). "Fiesta en Puebla". *La Voz de México*, p. 2.
- [S/A]. (1898, septiembre 19). "Fiestas Patrias en la Escuela Preparatoria". *El Imparcial*, p. 2.
- [S/A]. (1898, septiembre 22). "Fiesta patriótica". *La Voz de México*, p. 3.
- [S/A]. (1892, marzo 13). "Gacetilla". *Convención Radical Obrera*, p. 3.
- [S/A]. (1894, junio 23). "Gacetilla. Otro Niño Artista". *El Tiempo*, p. 3.
- [S/A]. (1898, agosto 10). "Germany's Hero". *Mexican Herald*, p. 8.
- [S/A]. (1858, septiembre 13). "Huanuco- elecciones". *El Comercio*, p. 2.
- [S/A]. Imprenta Real (Ed.). (1786). *Biblioteca periódica anual para utilidad de los libreros y literatos*. Imprenta Real. Recuperado 14 de agosto de 2020 de https://books.google.com.mx/books?id=MApUAAAACAAJ&pg=RA1-PA6&dq=Biblioteca+periodica+anual+para+utilidad+de+los+libreros+y+literatos+1786&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwj_rJntt-TtAhWZbs0KHVD9Bf0Q6AEwAHoECAAQAq#v=onepage&q=Biblioteca%20periodica%20anual%20para%20utilidad%20de%20los%20libreros%20y%20literatos%201786&f=false.
- [S/A]. (2016) *Iniciativa se declara al Salterio y su Música, Patrimonio Cultural de Atzayanca Dip María de Lourdes Huerta*. Recuperado 29 de agosto de 2020 de <https://docplayer.es/64507764-Maria-de-lourdes-huerta-breton.html>.
- [S/A]. (1876, agosto 5). "Interior. Puebla", *El Siglo diez y nueve*, p. 2.
- [S/A]. (s.f.) "Instrumentos más representativos de la colección. Salterio". En *Casa de la Cultura de Ecuador. Benjamín Carrión*. Recuperado 15 de noviembre de 2020, de http://casadelacultura.gob.ec/archivo.php?ar_id=3&mu_id=2&palabrasclave=Museo%20de%20instrumentos%20musicales%20Pedro%20Pablo%20Traversari&title=Museo%20de%20instrumentos%20musicales%20Pedro%20Pablo%20Traversari.
- [S/A]. (1884, noviembre 25). "Isabel Aburto". *El Siglo diez y nueve*, p. 3.

- [S/A]. (1884, noviembre 26). "Ismael Aburto" *Monitor republicano*, p. 3.
- [S/A]. (1884, noviembre 26). " Ismael Aburto" *Diario del hogar*, p. 2.
- [S/A]. (s.f.) "La cárcel de Belem, la historia de las cárceles mexicanas hasta la actualidad". En *MxCity. Guía insider*. Recuperado 24 de diciembre de 2020, de <https://mxcity.mx/2019/05/la-carcel-de-belem-la-historia-de-las-carceles-mexicanas-hasta-la-actualidad/>.
- [S/A]. (1895, enero 25). "La clase de salterio en el Conservatorio". *Diario del hogar*, p. 3.
- [S/A]. (1892, agosto 6)."La estudiantina femenil". *Diario del hogar*, p. 3.
- [S/A]. (1888, octubre 21). "La Estudiantina Queretana". *POE de Querétaro. La sombra de Arteaga*, p. 42.
- [S/A]. (1885, noviembre 26). "La estudiantina Queretana" *El Siglo diez y nueve*, p. 2.
- [S/A]. (1886, octubre 5). "La feria Azteca en Boston". *Monitor republicano*, p. 3.
- [S/A]. (1897, septiembre 22). "La Fiesta Patriótica de los Seminaristas poblanos". *La Voz de México*, p. 2.
- [S/A]. (1885, junio 24). "La orquesta típica". *Monitor republicano*, p. 4.
- [S/A]. (1885, junio 22). "La Orquesta Típica Mexicana". *La Patria*, p. 2.
- [S/A]. (1886, febrero 2). "La Orquesta Típica Mexicana". *Monitor republicano*, p. 3.
- [S/A]. (1884, diciembre 11). "La orquesta típica mexicana". *Monitor republicano*, p. 3.
- [S/A]. (1893, noviembre 9). "La Orquesta Típica Vega en el salón del Zócalo". *El Universal*, p. 4.
- [S/A]. (1884, septiembre 28). "La Semana en la Pluma". *El Nacional*, p. 1.
- [S/A]. (1901, octubre 5). "La velada en el Círculo Católico". *El País*, p. 1.
- S/A. (s. f.). "Lírico". En *Enciclopedia Universal [versión en línea]*. Recuperado 28 de diciembre de 2020, de https://enciclopedia_universal.esacademic.com/126925/1%C3%ADrico#.
- [S/A]. (1862, abril 26). "Literatura y Variedades. Amor Espiritual. A Lola". *El Siglo diez y nueve*, p. 3.
- [S/A]. (1855, marzo 3). "Literatura y variedades. María". *El Siglo diez y nueve*, p. 1.
- [S/A]. (1890, octubre 26). "Los exámenes del Conservatorio". *El Universal*, p. 2.
- [S/A]. (1897, marzo 18). "Maldad inaudita". *El Imparcial*, p. 3.
- [S/A]. (1807, julio 20). "Anuncios [Maestro de dulzayna]". *Diario de México*, p. 324.

- [S/A]. (1788, febrero 2). "Música" *Diario de Madrid*, p. 4.
- [S/A]. (1807, octubre 25). "Música". *Diario de México*, p. 2 [248].
- [S/A]. (1884, septiembre 24). "Música de bandolones". *El Monitor Republicano*, p. 3.
- [S/A]. (1894, octubre 17). "Niño Músico". *El Tiempo*, p. 3.
- [S/A]. (1895, febrero 1). "Nombramiento en el Conservatorio de Música". *Monitor republicano*, p. 2.
- [S/A]. (1899, noviembre 16). "Notas Artísticas. En el Conservatorio Nacional de Música". *El País*, p. 2.
- [S/A]. (1890, julio 11). "Noticias del Reporter[o]. Un salto á Belem por un salterio". *La Patria*, p. 3.
- [S/A]. (1893, agosto 18). "Noticias diversas. Concierto inaugural". *El Siglo diez y nueve*, p. 2.
- [S/A]. (1887, febrero 11). "Noticias. Instrumentos de Cuerda". *La Patria*, p. 3.
- [S/A]. (1787, septiembre 6). "Noticias particulares de Madrid. Libros". *Diario Curioso, Erudito, Economico y Comercial*, p. 123-124.
- [S/A]. (1887, marzo 26). "Noticias Varias. Brillante recepción". *Monitor republicano*, p. 2.
- [S/A]. (1894, enero 17). "Nueva enseñanza en el conservatorio". *El Siglo diez y nueve*, p. 3.
- [S/A]. (1885, junio 31). "Nueva York". *Monitor republicano*, p. 1.
- [S/A]. (1891, enero 17). "Obras que servirán para las clases del conservatorio". *El Municipio Libre*, p. 2.
- [S/A]. (1893, febrero 25). "Orquesta de Señoritas". *El Siglo diez y nueve*, p. 3.
- [S/A]. (1893, junio 5). "Orquesta Mexicana". *El Siglo diez y nueve*, p. 3.
- [S/A]. (1900, julio 18). "Orquesta mejicana en la Exposición de Buffalo" *El Correo Español*, p. 4.
- [S/A]. (1892, marzo 15). "Orquesta Típica". *El Siglo diez y nueve*, p. 3.
- [S/A]. (1895, marzo 7). "Orquesta típica". *Diario del hogar*, p. 2.
- [S/A]. (1893, septiembre 13). "Orquesta típica". *El Correo Español*, p. 3.
- [S/A]. (1893, agosto 17). "Otra orquesta de señoritas". *El Tiempo*, p. 2.
- S/A (2020). "Paje". En *Diccionario de la lengua española* (23 °. ed. [versión en línea]).
- [S/A]. (1892, julio 18). "Para contraer matrimonio". *El Siglo diez y nueve*, p. 3.
- [S/A]. (1886, octubre 3). "Poema". *El Álbum de la mujer*, p. 8.

- [S/A]. (1902, enero 5). "Poliantea Semanaria". *La Voz de México*, p. 1.
- [S/A]. (1893, agosto 22). "Por los teatros". *El Nacional*, p. 3.
- [S/A]. (1895, enero 6). "Por un salterio". *El Siglo diez y nueve*, p. 2.
- [S/A]. (1897, marzo 16). "Prácticas de declamación". *El Imparcial*, p. 2.
- [S/A]. (1896, octubre 1). "Presupuesto". *Anuario de Legislación y Jurisprudencia*, p. 370.
- [S/A] (1898, febrero 16) "Recaudería". *La Voz de México*, p. 3.
- [S/A] (1895, enero 30). "Regreso de un profesor de violín". *El Universal*, p. 3.
- [S/A] (1895, junio 10). "Retratos al G.I.S. Poeta-niño". *Gis Blas Cómic*, p. 1.
- [S/A]. (1781). *Salterio de Isidora de Riveros, Lima, Perú. Realizado por Pascual Castellón*. Recuperado 13 de diciembre de 2016 de <https://www.surdoc.cl/registro/3-1063>.
- [S/A]. *Salterio mexicano siglo xix*. (1890). n. de inventario 0878. Recuperado 28 de diciembre de 2014 de https://mimo-international.com/MIMO/doc/IFD/OAI_RMAH_111500_NL?_ga=2.180199588.1886314851.1596147963-335794413.1595645333.
- [S/A]. (1898, octubre 13). "Sociedad Infantil Protectora de la Niñez". *La Voz de México*, p. 1.
- [S/A]. [S/T] (1816, marzo 20). *Diario de México*, p. 2.
- [S/A]. (1886, agosto 25). "Tertulia familiar". *El siglo diez y nueve*, p. 3.
- [S/A]. (1890, junio 23). "Traigo Jesús divino". *El Correo Español*, p. 2.
- [S/A]. (1910, noviembre 24). "Una estudiantina de ciegas". *El Imparcial*, p. 3.
- [S/A]. (1892, diciembre 11). "Un buen consejo". *México Gráfico*, p. 3.
- [S/A]. (1894, diciembre 2). "Un niño artista". *POE de Querétaro*, p. 447.
- [S/A]. (1867, diciembre 25). "Variedades. Influencia de la Música". *La Iberia*, p. 2.
- [S/A]. (1843, julio 18). "Variedades. La bufá de Zacatecas". *El Siglo diez y nueve*, p. 3.
- [S/A]. (1897, agosto 4). "Velada lírico-dramática en el Conservatorio". *El Imparcial*, p. 3.
- [S/A]. (1806, junio 4). "Venta". *Diario de México*, p. 143-144.
- [S/A]. (1797, abril 10). "Ventas". *Diario de Madrid*. Recuperado 16 de julio de 2020 <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001581034&page=3&search=salterio&lang=es>.

- [S/A]. (1807, septiembre 13). "Ventas". *Diario de México*, p. 52.
- Sagredo, J. L. (2010). "Las orquestas típicas mexicanas ¿a la deriva y en extinción? Comentarios y propuestas". En *Orquestas típicas de México*. CONACULTA, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla.
- Sayón. (s. f.). En *Diccionario de la lengua española* (23ª ed. [versión en línea]). Recuperado 15 de septiembre de 2016, de <<https://dle.rae.es>>.
- Sepp, Antonio. (1971). *Relación de viaje a las misiones jesuíticas: Edición crítica de las obras del padre Antonio Sepp S.J., misionero en la Argentina desde 1691 hasta 1733*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- _____ (1974). *Antonio Sepp, Jardín de flores paracuero*. Vol. 3, EUDEBA.
- Sepp, A., Hoffmann-Harnisch, W., Schneider, A. R., & Böhm, A. (1972). *Viagens às missões jesuíticas e Trabalhos apostólicos*. Libreria Martins Editora.
- Serralde Ruíz, J. M. (2004). *Música y Músicos En Los Cines de La Ciudad de México (1910-1916)*. Tesis de licenciatura en piano. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Serrano Viveros, C. I. (2013). *El salterio en México durante el porfiriato 1884-1910*. Tesis de Licenciatura en Educación Musical. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sobrino, R. (1993). "Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índices informáticos de la prensa musical española". En *Revista de Musicología*, vol. 16 (6), Recuperado 13 de agosto de 2020 de <https://doi.org/10.2307/20796950>, p. 3510-3518.
- Talavera, J. C. (2015, agosto 8). "Reviven Orquesta Mexicana, creada por Carlos Chávez en 1933". En *Música en México* [página web]. Recuperado 15 de agosto de 2015 de <https://musicaenmexico.com.mx/reviven-orquesta-mexicana-creada-por-carlos-chavez-en-1933/>.
- Torre, de la, Á. (1986). "Chiflo y salterio en el Alto Aragón". En *Revista de Folklore*, tomo 6b, no. 70, p. 119-127.
- Turrent, L. (1993). *La conquista musical de México*. Fondo de Cultura Económica.
- Valdrighi, L. F. (1879). "Il Salterio. Avvertimenti di Giambattista Dall'Olio pe' suonatori di Salterio, 1770". En *Musurgiana. Scràndola-Pianoforte-Salterio (Tipografía de Cesare Olivari)*, Recuperado 28 de agosto de 2014 de <https://books.google.com.mx/books?id=4gEtAAAAYAAJ>. p. 31-54.
- Varela De Vega, J. B. (1981). "La tonadilla escénica española y lo popular". En *Revista de Folklore*, Tomo 1b (12), p. 26-31.
- Vargas Liñán, M. B. (2012). *La música en la prensa española (1833-1874) fuentes y metodología. Estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*, tesis de doctorado, Universidad de Granada.

- Vázquez, E. (2013). "Salterio Doble, 1750". En *Museo del Traje. Modelo del mes*. Recuperado 28 de febrero de 2018 de <https://es.calameo.com/read/00104445697e88935ce47>.
- Vázquez Montano, M. (2005). "Romanticismo musical en México: ¿Imitación o asimilación?". En *Discanto. Ensayos de Investigación Musical, I*, p. 127-138.
- Velde, van de, R. (2012, marzo 18). "Depedirse de Livinus". *La jornada Semanal [en línea]*. Recuperado 14 de julio de 2015 de <https://www.jornada.com.mx/2012/03/18/sem-roger.html>.
- Ventura Quintana, S. (2020). "Reglas y Advertencias Generales de Pablo Minguet (1754 y 1774): Estudio de sus diferentes ediciones y análisis de las pautas para la interpretación de la guitarra". En *Cuadernos De Investigación Musical. Centro Investigación y Documentación Musical. Universidad de Castilla-La Mancha, 9*, 57-83. Recuperado 15 de agosto de 2020 <https://doi.org/10.18239/invesmusic.v0i9.2212>.
- Vera, A. (2010). "¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico". En *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 31(1), p. 1-39.
- _____ (2014). La circulación de la música en la América virreinal: El virreinato del Perú (siglo XVIII). *Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Simpósio Brasileiro de Pós Graduando em Música*.
- _____ (2020). *The Sweet Penance of Music: Musical Life in Colonial Santiago de Chile*. Oxford University Press. Recuperado 15 de agosto de 2020 <https://books.google.com.mx/books?id=uZn9DwAAQBAJ>.
- Vicente Canela, A. L., & Moreno Ramos, M. T. (2009). "Identidad nacional: Planteamiento y evaluación de un modelo estructural". En *Revista Obets*. Universidad de Alicante, vol. 3, p. 19-27.
- Vila Redondo, A. G. (2009). "La música como dispositivo de control social en las misiones guaraníicas de la Provincia jesuítica del Paraguay (S XVII-XVIII)". En *XII Jornadas Interescuelas*, Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche. Recuperado 14 de junio de 2020 de <http://www.aacademica.org/000-008/668>.
- Vilar, J.M. (2006). "Un mètode d'afinació del salteri del segle XVIII". En *Recerca Musicològica*, vol 3. Recuperado 13 de agosto de 2020 <https://www.raco.cat/index.php/RecercaMusicologica/article/view/42707>.
- Villagrán Gutiérrez y Bárcena, V. (1992). *Compendio Histórico Formado [1874]. Por el C. Vicente Villagrán GS. y Bárcena, relativo a un rasgo de su vida desde sus primeros tiempos, hasta la fecha, y siguiente si el tiempo lo permitiere*. Gobierno del Estado de Hidalgo / Instituto Hidalguense de Cultura.
- Virdung, S. (1511). *Musica Getutscht*. Recuperado 14 de agosto de 2020 de [https://imslp.org/wiki/Musica_getutscht_\(Virdung%2C_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Musica_getutscht_(Virdung%2C_Sebastian)).

- Waisman, L. J. (2017). "Características y límites de la alfabetización musical en las misiones jesuíticas sudamericanas (siglos XVII-XVIII)". En *Revista de Musicología*, vol. 40 (2). Recuperado 14 de agosto de 2020 de <https://doi.org/10.2307/26250048>, 427-448.
- Walton, J. H., & Chavalas, M. W. (2004). *Comentario del contexto cultural de la Biblia: Antiguo Testamento*. Editorial Mundo Hispano. Recuperado 07 de diciembre de 2015 de <https://books.google.com.mx/books?id=Ikpopqv4VUoC>.
- Wyeth, L. (2008). 1880 "Estudiantina Fígaro and the Mandolin Orchestra". En *American Musical Styles of the 1800s and 1900s*. Recuperado 14 de diciembre de 2020 de https://web.archive.org/web/20081017183427/http://www.acousticmusic.org/American-Musical-Styles-of-the-1800s-and-1900s-sp-73.html#Mandolin_Orchestras.
- Zalpa Ramírez, G. (211d. C.). *Cultura y acción social, Teoría (s) de la cultura*. Universidad Autónoma de Aguascalientes y Plaza Valdés.
- Zanolli Fabila, B. L. de M. A. (1996). *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional. Vol. II*. Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ (2017). *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional. Vol. I*, Instituto Nacional de Bellas Artes / Conservatorio Nacional de Música. Recuperado 16 de mayo de 2019 de <http://hdl.handle.net/11271/1752>.
- Zarco, F. (1862, noviembre 13). "Función de teatro a beneficio de los hospitales militares". *El Siglo diez y nueve*, p. 3.
- Zariñana, P. (1898). *Método para Bandolón por Pedro Zariñana*. Breitkopf & Härtel.
- Zorrilla, J. (1879, agosto 8). "México y los mexicanos". *La Voz de México*, p. 3.
- Zusman, P. (2012, noviembre 1). "Panamericanismo e imperialismo no formal: Argentina y las exposiciones universales estadounidense de Búfalo (1901) y San Francisco (1915)". En *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, XIV [versión en línea]* vol. 418 (64). Recuperado 04 de diciembre de 2020 de <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-418/sn-418-64.htm>.

ÍNDICE DE TABLAS

TABLA 1. REFERENCIAS LITERARIAS AL SALTERIO. ELABORACIÓN PROPIA.	64
TABLA 2. DOTACIONES DE LAS ESTUDIANTINAS QUE INCLUÍAN SALTERIO. ELABORACIÓN PROPIA.	88
TABLA 3. DIFERENTES DOTACIONES ENCONTRADAS DE LA ORQUESTA TÍPICA MEXICANA. ELABORACIÓN PROPIA.	97
TABLA 4. LIBRO DE INSCRIPCIONES Y EVALUACIONES DEL AÑO 1889	196
TABLA 5. LIBROS DE INSCRIPCIONES Y EVALUACIONES DEL AÑO 1890.....	198
TABLA 6. LIBROS DE INSCRIPCIONES Y EVALUACIONES DEL AÑO 1891.....	201
TABLA 7. EDADES APROXIMADAS DE ALGUNAS SEÑORITAS	203
TABLA 8. LIBROS DE INSCRIPCIONES Y EVALUACIONES DEL AÑO 1892.....	205
TABLA 9. LIBROS DE INSCRIPCIONES Y EVALUACIONES DEL AÑO 1893.....	207
TABLA 10. LIBROS DE INSCRIPCIONES Y EVALUACIONES DEL AÑO 1894.....	208
TABLA 11. LIBRO DE INSCRIPCIONES Y EVALUACIONES DEL AÑO 1895	210
TABLA 12. LIBRO DE INSCRIPCIONES Y EVALUACIONES DEL AÑO 1896	211
TABLA 13. LIBROS DE INSCRIPCIONES Y EVALUACIONES DEL AÑO 1897.....	213
TABLA 14. LIBROS DE INSCRIPCIONES Y EVALUACIONES DEL AÑO 1898.	215
TABLA 15. LIBROS DE INSCRIPCIONES Y EVALUACIONES DEL AÑO 1899.....	216

ÍNDICE DE FIGURAS

- FIGURA 1. PRIMERA BIBLIA DE CARLOS EL CALVO (BIBLIA DE VIVIEN), TOURS (FRANCIA), C.846. PARÍS, BNF, Ms. LAT. 1, FOL. 215V. [HTTP://GALLICA.BNF.FR/ARK:/12148/BTV1b8455903b/f4_38.IMAGE](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/BTV1b8455903b/f4_38.image) (EXTRAÍDO EL 28/07/2020). 23
- FIGURA 2. PÁGINA DE UN MANUSCRITO ANTIGUO DE LA CARA DE PSEUDO-JERÓNIMO A DARDANUS, NORTE DE FRANCIA, MITAD DEL SIGLO IX (F-AN 18, F.13R); EL REY DAVID SOSTIENE EL LLAMADO 'PSALTERIUM DECACHORDUM' O 'PSALTERIUM QUADRATUM', TAMBIÉN APARECEN OTROS INSTRUMENTOS— GROVE MUSIC ONLINE. ACCEDIDO EL 29/JUL/2020, DE [HTTPS://WWW-OXFORDMUSICONLINE-COM.PBIDI.UNAM.MX:2443/GROVEMUSIC/VIEW/10.1093/GMO/9781561592630.001.0001/OMO-9781561592630-E-8000005575](https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-8000005575). 23
- FIGURA 3. DETALLE DE LA TAPA DE MARFIL DEL SALTERIO DE LA REINA MELISENDA DE JERUSALÉN, PRIMERA MITAD DEL SIGLO XII. MUSEO BRITÁNICO, CODEX EGERTON 1139. OBTENIDO DE [HTTPS://WWW.PINTEREST.ES/PIN/460563499383322279/](https://www.pinterest.es/pin/460563499383322279/). 24
- FIGURA 4. SALTERIO DE ALA ENTERA. CANCIONERO DE AJUDA (C. SIGLO XII) [HTTPS://ICONOSMEDIEVALES.BLOGSPOT.COM/2014/11/NOTICIA-DE-UN-CANCIONERO-INEDITO.HTML](https://iconosmedievales.blogspot.com/2014/11/noticia-de-un-cancionero-inedito.html) OBTENIDO EL 12/08/2020 25
- FIGURA 5. HACKBRETT DEL MÚSICA GETUTSCH (1511) DE SEBASTIAN VIRDUNG. OBTENIDO EL 16/08/2020 DE [HTTPS://IMSLP.ORG/WIKI/MUSICA_GETUTSCH_\(VIRDUNG%2C_SEBASTIAN\)](https://imslp.org/wiki/Musica_Getutsch_(Virdung%2C_Sebastian)). 25
- FIGURA 6. HACKBRETTER REPRESENTADO EN THEATRUM INSTRUMENTORUM DE PRAETORIUS (1620; PLATE.XXXVI) EXTRAÍDO DE [HTTPS://COMMONS.WIKIMEDIA.ORG/WIKI/FILE:SYNTAGMA20.PNG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Syntagma20.png) EL 15/08/2020..... 26
- FIGURA 7. PSALTERION DIATÓNICO EN MERSENNE, M. (1637, P. 174). HARMONIE UNIVERSELLE: SEGUNDA PARTE. LIBRO III. OBTENIDO EL 15/08/2020 EN [HTTPS://IMSLP.ORG/WIKI/SPECIAL:REVERSELOOKUP/481882](https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/481882). 27
- FIGURA 8. DIAGRAMA DEL SALTERIO DE KIRCHER. KIRCHER, A. (1650). *ATHANASII KIRCHERI. MUSURGIA UNIVERSALIS SIUE ARS MAGNA CONSONI ET DISSONI IN X LIBROS DIGESTA*. (NÚMERO VII, P. 495). EXTRAÍDO DE [HTTPS://BOOKS.GOOGLE.COM.MX/BOOKS?](https://books.google.com.mx/books?) OBTENIDO EL 23/08/2020. 28
- FIGURA 9. "MÚSICOS NUM TERRAÇAO". PANEL DE AZULEJOS HECHO POR WILHELM VAN DER KLOET. MUSEO NOGUEIRA DA SILVA. EXTRAÍDO DE (BUDASZ & SANTOS, 2002, P. 17). 29
- FIGURA 10. FRONTISPICIO DEL LIBRO DE PABLO MINGUET E YROL: REGLAS Y ADVERTENCIAS GENERALES (1754). EXTRAÍDO DE [HTTP://BDH-RD.BNE.ES/VIEWER.VM?ID=0000161188&PAGE=1](http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000161188&page=1) EL 12/03/2018..... 30
- FIGURA 11. PLANTILLA DEL SALTERIO DE DALL'OLLIO. (EXTRAÍDA DE VALDRIGHI, 1879, P. 55). 31

FIGURA 12. PLANTILLA DE LA REFORMA DE PLÁ. (EXTRAÍDA DE VALDRIGHI, 1879, P. 56).....	32
FIGURA 13. RETRATO DE PIETRO FRANCESCHI DEL PINTOR LUIGI CRESPI.(EXTRAÍDO DE FLEISCHANDERL, 2020, P. 297) EL 28/08/2020.	33
FIGURA 14. SALTERIO, S. XVIII. MUSEO DE LA MÚSICA DE BARCELONA (MDMB15) (EXTRAÍDO DE VÁZQUEZ, 2013, P. 4).	38
FIGURA 15. SALTERIO, CA. 1734-1767. ITALIA. GERMANISCHES NACIONAL	39
FIGURA 16. SALTERIO DE ISIDORA DE RIVEROS, 1781. (SALTERIO DE ISIDORA DE RIVEROS, LIMA, PERÚ. REALIZADO POR PASCUAL CASTELLÓN, 1781) EXTRAÍDO DE HTTPS://WWW.SURDOC.CL/REGISTRO/3-1063	43
FIGURA 17. SALTERIO COLOMBIANO DEL SIGLO XVIII. MUSEO DE ARTE COLONIAL. BOGOTÁ. EXTRAÍDA DE (BERMÚDEZ, 1995, P. 94).	45
FIGURA 18. DIAGRAMA DE AFINACIÓN DEL SALTERIO DE COLOMBIA. EXTRAÍDA DE (BERMÚDEZ, 1995, P. 94).....	45
FIGURA 19. SALTERIO ELABORADO POR ANTONIO MIZ SANTIAGO EN RÍO DE JANEIRO EN 1767 (EXTRAÍDA DE BUDASZ & SANTOS, 2002, P. 15).	46
FIGURA 20. SALTERIO HECHO EN RÍO DE JANEIRO POR ANTÓNIO “MIZ”MARTINS SANTIAGO, 1765 (PEREIRA, 2013, P. 80).	47
FIGURA 21. ILUSTRACIÓN DEL LIBRO C[IFRAS DE MÚSICA PARA] S[ALTERIO. (EXTRAÍDA DE BUDASZ & SANTOS, 2002, P. MANUSCRITO PAG. 1).	48
FIGURA 22. SALTERIO TOCADO POR UN ÁNGEL. CAPILLA DE GUADALUPE. CONVENTO FRANCISCANO DE SAN MARTÍN TEXMELUCAN. (EXTRAÍDA DE ORELLANA, DE, 1971, P. 49).....	52
FIGURA 23. SALTERIO MEXICANO DE 1797. (EXTRAÍDA DE MAULEÓN RODRÍGUEZ, 2017, P. PORTADA).....	56
FIGURA 24. SALTERIO MEXICANO DEL SIGLO XIX. MUSEO DE INSTRUMENTOS MUSICALES DE BRUSELAS (SALTERIO MEXICANO SIGLO XIX, 1890, EXTRAÍDO DE HTTPS://MIMO-INTERNATIONAL.COM/MIMO/DOC/IFD/OAI_RMAH_111500_NL?_ga=2.180199588.1886314851.1596147963-335794413.1595645333).	57
FIGURA 25. <i>DANZA DE LA MUERTE</i> GRABADO DE HOLBEIN.....	64
FIGURA 26. CONJUNTO TÍPICO DE LA ESCUELA DE CIEGOS C. 1912.	88
FIGURA 27. CONJUNTO TÍPICO DE SALÓN (CA. 1910). FOTOGRAFÍA (ALBÚMINA) DEL ESTUDIO "YRIS" DE G. GUTIÉRREZ. TACUBAYA, CIUDAD DE MÉXICO. COLECCIÓN PARTICULAR DE JORGE MARTÍN VALENCIA ROSAS.	89

FIGURA 28. FRAGMENTO DE UNA PARTITURA PARA SALTERIO SOLO. <i>AIRES MEXICANOS NACIONALES</i> . AUTOR DESCONOCIDO. COLECCIÓN PARTICULAR DE JORGE MARTÍN VALENCIA ROSAS.	107
FIGURA 29. VALS AMELIA 1888 DE JUVENTINO ROSAS (WAGNER Y LIEVEN SUCS). COLECCIÓN DE CARLOS MONSIVÁIS. OBTENIDA DE HTTP://WWW.MUSEODELESTANQUILLO.COM/PARTITURAS/INDEX.PHP?OPTION=COM_K2&VIEW=ITEM&ID=279:AMELIA&ITEMID=2, CONSULTADO EL 4/05/2015 (ROSAS, S.F.).	109
FIGURA 30. SELECCIÓN DE OBRAS PARA PIANO BASADAS EN EL RIGOLETTO DE VERDI, POR E. GAVIRA. OBTENIDO DE HTTP://WWW.MUSEODELESTANQUILLO.COM/PARTITURAS/INDEX.PHP?OPTION=COM_K2&VIEW=ITEM&ID=149:RIGOLETTO&ITEMID=2 EL 30/12/2020 (GAVIRA & VERDI, S.F.).....	109
FIGURA 31. SALTERIO DEL CNM. FOTOGRAFÍA DEL AUTOR, TOMADA DEL TALLER DE INSTRUMENTOS.	121
FIGURA 32. ACTA DE DEFUNCIÓN DE JOSÉ DE LAS PIEDRAS APORTELA. IMAGEN OBTENIDA POR EL INVESTIGADOR FERNANDO CARRASCO.	129
FIGURA 33. GRÁFICA DE ALUMNAS INSCRITAS POR AÑO. ELABORACIÓN PROPIA.	131
FIGURA 34. GRÁFICA DEL REGISTRO DE EVALUACIONES POR AÑO. ELABORACIÓN PROPIA.....	133
FIGURA 35. HISTORIAL DE AVANCE POR AÑO (DE ACUERDO CON LA INSCRIPCIÓN). ELABORACIÓN PROPIA.	133
FIGURA 36. NUEVO INGRESO VS DESERCIÓN (POR AÑO). ELABORACIÓN PROPIA.	134
FIGURA 37. NOTICIA SOBRE LA CLASE DE SALTERIO («TIEMPO, EL. CLASE POR OPOSICIÓN», 1895, P. 2) OBTENIDA EL 12/03/2015.	142
FIGURA 38. MÉTODO DE MANDOLINA DE CRISTÓFARO. BIBLIOTECA CANDELARIO HUÍZAR DEL CNM. COPIA FOTOSTÁTICA PROPIEDAD DEL AUTOR.	148
FIGURA 39. EVALUACIONES DE SALTERIO PARA SEÑORITAS AÑO 1889	197
FIGURA 40. ESTUDIANTES DE SALTERIO AÑO 1889.....	198
FIGURA 41. ESTUDIANTES DE SALTERIO AÑO 1890	200
FIGURA 42. ALUMNAS INSCRITAS POR NIVEL (1890).....	200
FIGURA 43. EVALUACIONES DE SALTERIO PARA SEÑORITAS AÑO 1890	201
FIGURA 44. ALUMNAS INSCRITAS POR NIVEL (1891).....	204

FIGURA 45. EVALUACIONES DE SALTERIO PARA SEÑORITAS AÑO 1891	204
FIGURA 46. ALUMNAS INSCRITAS POR NIVEL (1892)	206
FIGURA 47. EVALUACIONES DE SALTERIO PARA SEÑORITAS AÑO 1892	206
FIGURA 48. ALUMNAS INSCRITAS POR NIVEL (1893)	208
FIGURA 49. EVALUACIONES DE SALTERIO PARA SEÑORITAS AÑO 1893	208
FIGURA 50. ALUMNAS INSCRITAS POR NIVEL (1894)	209
FIGURA 51. EVALUACIONES DE SALTERIO PARA SEÑORITAS AÑO 1894	210
FIGURA 52. ALUMNAS INSCRITAS POR NIVEL (1895)	211
FIGURA 53. ALUMNAS INSCRITAS POR NIVEL (1896)	212
FIGURA 54. EVALUACIONES DE SALTERIO PARA SEÑORITAS (1896)	212
FIGURA 55. ALUMNAS INSCRITAS POR NIVEL 1897	214
FIGURA 56. EVALUACIONES PARA SEÑORITAS (AÑO 1897)	214
FIGURA 57. ALUMNAS INSCRITAS POR AÑO (1898)	215
FIGURA 58. EVALUACIÓN DE SALTERIO PARA SEÑORITAS AÑO 1898	216
FIGURA 59. ALUMNAS INSCRITAS POR NIVEL (1899)	217
FIGURA 60. EVALUACIONES DE SALTERIO PARA SEÑORITAS AÑO 1899	217

APÉNDICE 1. DOCUMENTOS RELACIONADOS CON EL SALTERIO EN EL AHCNM

Documentos correspondientes al año 1891.

AHCNM: SJIP/CNM/03.16.09.00/57/1891

Reglamento de exámenes del CNM (1891).

Programa de los exámenes generales del año escolar de 1891

Conservatorio nacional de música. México. 1891.

En el reglamento.

Artículo 1º. Los exámenes anuales de los alumnos del Conservatorio Nacional de Música son públicos.

Art. 2º. Los exámenes del presente año escolar se verificarán, conforme a la ley, todos los días útiles, del 15 de Octubre al 15 de Noviembre y a las horas que se señalarán oportunamente.

Art. 3º. Los Jurados de exámenes se compondrán de un Presidente, un vocal y un Secretario nombrados por el Director.

Art. 4º. Formará parte del Jurado el Profesor del curso respectivo.

Art. 5º. Para cada examen se nombrará un Vocal suplente.

Art. 6º. No se podrá ser miembro del Jurado:

Cuando el sinodal tenga parentesco de consanguinidad ó afinidad hasta el tercer grado, con uno de los sustentantes;

Cuando haya dado á uno de ellos lecciones particulares

Cuando, siendo á la vez profesor del Establecimiento y de algún Colegio particular, los alumnos de éste presentaren exámen en el Conservatorio.

Art. 7º. Los examinados tienen la facultad de ocurrir ante la Dirección pidiendo que uno de los miembros del Jurado no sea sinodal, y la Dirección, oyendo los motivos que para ellos se aleguen, determinará prudentemente si es de atenderse ó desecharse la petición.

Art. 8º. En los cursos individuales, el exámen durará por los menos treinta minutos, y á lo más una hora, para cada alumno que haya tenido en el año escolar una cumplida asistencia, y será gradualmente de mayor duración y rigor para los que hayan dejado de concurrir con la debida puntualidad, observándose en estos casos las reglas siguientes:

– Sufrirán el exámen ordinario los alumnos que hubieren tenido un número de faltas de asistencia menor que el de la cuarta parte de las lecciones dadas en el curso anual respectivo;

- Cuando las faltas de asistencia excedieren de la cuarta parte, sin llegar al tercio de las lecciones anuales; el exámen será de doble duración que el ordinario.

– Si el número de faltas de asistencia fuere mayor que el de la tercera parte de las lecciones, el exámen será de duración indefinida, y el exceso de tiempo que señale el Jurado, de acuerdo con la Dirección, se invertirá en ejercicios prácticos.

Art. 9º. La duración máxima del exámen ordinario podrá aumentarse á pedimento del alumno y de su profesor.

Art. 10. La duración del exámen en conjunto de los concursantes en clase de estudios colectivos será por lo menos de una hora.

Art. 11. El interrogatorio comprenderá, en teoría y en práctica, las materias cursadas en el año escolar, cuyo programa se presentará al Jurado, pudiendo extenderse incidentalmente á los puntos estudiados en el curso de los años anteriores, pero que no serán objeto de nueva calificación.

Art. 12. Estarán á disposición de los sinodales, para que formen juicio sobre cada alumno que se presente á exámen, las calificaciones que durante el año escolar haya emitido el correspondiente profesor en sus informes y en las listas de asistencia.

Art. 13. El interrogatorio comenzará por el Secretario y terminará por el Presidente del Jurado.

Art. 14. Los sustentantes serán llamados á examen por orden alfabético.

Art. 15. Las calificaciones del Jurado, después de discutirse, se harán, no por la instrucción teórica ó la habilidad vocal ó instrumental relativa del alumno, comparativamente con los otros examinados, sino por el mérito absoluto que en lo general manifieste el sustentante.

Art. 16. Terminado el exámen de cada alumno en los cursos individuales, y del personal de toda la clase en los cursos colectivos, cuyos alumnos serán examinados y calificados individualmente, se procederá en escrutinio secreto á votar la aprobación y reprobación por medio de cédulas que se entregarán en número igual á los votantes y llevarán impresa una A y una R respectivamente. Los sinodales depositarán su voto en la urna, comenzando el Presidente y terminando el Secretario. Concluida la votación, el Secretario vaciará la urna sobre la mesa, y el Presidente hará el cómputo de las cédulas á la vista de los examinadores, examinados y concurrentes. El resultado se asentará inmediatamente por el Secretario en el libro de actas de exámenes y en seguida se hará saber al alumno examinado.

Art. 17. Cuando el alumno resultare aprobado sólo por mayoría de votos, no será calificado; más, si lo fuere por unanimidad, se procederá á la calificación conforme á los grados generales siguientes:

Medianamente.....M.

Bien..... B.

Muy bien M.B.

Perfectamente bien P.B.

Podrán combinarse estas letras de modo que resulten otras calificaciones intermedias, á juicio del Jurado.

Art. 18. Concluido el exámen de cada clase, el Secretario del Jurado leerá públicamente y en alta voz el acta respectiva, que será firmada por los examinadores.

Art. 19. Las calificaciones supremas no se prodigarán y se concederán tan sólo á los alumnos que, en opinión de los sinodales, se distinguen por un aprovechamiento excepcional y una aptitud sobresaliente.

Art. 20. Los alumnos que fueren aprobados pasarán al curso siguiente.

Art. 21. Los que merecieren la reprobación del Jurado del exámen, repetirán el curso anual en que fueren reprobados.

Art. 22. Los alumnos reprobados podrán ser admitidos al curso siguiente, siempre que fueren aprobados en un exámen previo, el cual será sustentado en los mismos términos y ante el mismo Jurado, ántes de la apertura de las clases del año escolar inmediato.

Art. 23. Los alumnos podrán ser examinados en los cursos en que no estuvieren inscritos, con tal de que hubieren ganado anteriores; y si fueren aprobados, serán admitidos en el curso siguiente. La duración del exámen será indefinida, no pudiendo ser menos de una hora ni exceder de dos.

Art. 24. Si, en concepto del Jurado, el alumno no manifestare instrucción ó habilidad práctica suficiente en alguna materia del curso, podrá pasar al curso siguiente, con la previa condición de quedar obligado á repetir el estudio y exámen de la materia en que no hubiere sido aprobado, antes de presentar los exámenes del curso siguiente.

Art. 25. Todo alumno que no concurra al exámen que le corresponda en los días y horas fijadas al efecto, quedará privado del derecho de ser examinado, á no ser que alegue causa de impedimento, plenamente justificada á juicio del Director, quien, en este caso, autorizará el exámen, señalando nuevo día y hora para este acto excepcional.

Art. 26. La Secretaría del Conservatorio, con el Vº. Bº. de la Dirección, comunicará por escrito á todo alumno aprobado, que lo solicite, el resultado de la votación que hubiere recaído en sus exámenes; asimismo expedirá á aquel que lo pida el certificado de las calificaciones que hubiere obtenido. Dichas calificaciones se expresarán en ambos documentos con palabras íntegras y no por medio de iniciales ó abreviaturas.

Art. 27. Las listas de calificación se fijarán desde la conclusión de cada exámen hasta la apertura de las clases del próximo año escolar, en el lugar en que se acostumbra publicar los avisos relativos al órden interior y económico del Conservatorio.

Art. 28. En el propio lugar se fijará con ocho días de anticipación, el presente Reglamento y el programa de los exámenes del año escolar.

Art. 29. Antes de procederse á los exámenes, el programa de ellos y este Reglamento se comunicarán a los Jurados para su observancia.

México, Octubre de 1891.

Por la Secretaría
MAXIMIANO VALLE

AHCNM: SJIP/CNM/03.13.01.00/47/1891.

Donde se aprueban las obras de texto:

La Sria. De Justicia ha tenido á bien aprobar las obras que han sido designadas por esa Escuela para que sirvan de texto en el presente año escolar.

Lo que tengo la honra de comunicar a Ud. para su conocimiento y fines consiguientes.

Libertad y Constitución. México, Enero 17, 1891.

J.E. Durán.

AHCNM: SJIP/CNM/03.16.03.00/54/1891.

Informe sobre la presentación de exámenes.

Examen de Alumnas

Señoritas de 1er año. Rafaela Parra, Amalia Tapia, Carmen Gonzalez, Rosa Gil, Roberta Rosas, Angela Reza, Hipolita Moreno, Dolores Enriquez, María de Reyes

Señoritas de 3er año [de 2do a 3er año]

Jacoba Perez, Otilia Soto, Vicentita Calderón

AHCNM: SJIP/CNM/03.16.03.00/54/1891.

Carta dirigida al director José Rivas

Conservatorio Nacional de Música

Clase de salterio

Se inscribieron en el presente año 25 alumnas de las cuales algunas, por diversas causas no concurrieron, quedando dispuestas a presentar Examen las siguientes:

Señoritas de 1er año

Rosa Gil, Angela Reza, María Reyes, Roberta Rosas, Rafaela Parra, Emilia Tapia [en la otra hoja decía claramente Amalia, aquí dice claro Emilia], Hipolita Moreno, Dolores Enriquez

Señoritas de 3er año

Vicenta Calderón, Otilia Soto

México, Septiembre 10 de 1891

José de las Piedras Aportéla

Sr. Director del Conservatorio

Nacional de Música

Documentos relacionados con el salterio del AHCNM correspondientes al año de 1892

AHSCNM: SJIP/CNM/02.27.01.00/30/1892, en el expediente no. 9

Carta del director Rivas al Ministro solicitando una celadora.

C.N.M. de Música.

Minuta.

Señor Ministro

Tengo la honra de manifestar a ud., que la asistencia diaria de Señoritas alumnas del Conservatorio ha aumentado de un modo notable en el presente año, y hay necesidad imprescindible de ocupar la planta alta y la baja del edificio en las distribuciones escolares de las Señoritas. Esta circunstancia hace necesaria mayor vigilancia en el Establecimiento, y me tomo la libertad de suplicar a Ud. se designe disponer el nombramiento de una nueva Celadora en bien de las alumnas que asisten á este plantel.

Para el caso de que Ud. tuviere la bondad de acceder a esta petición, me permito proponer a Ud. para ese encargo á la Srita. Josefa Rodríguez, persona de finos modales, muy juiciosas y que reúne en mi concepto, las condiciones necesarias para el desempeño de dicho empleo.

L. y C. México, Mayo 25 de 1892.
[Firma de José Rivas]

Sr. Srío. de Justicia e Instrucción Pública.

AHCNM: SJIP/CNM/03.16.03.00/32/1892

Aportela explica el desempeño de sus estudiantes.

Conservatorio Nacional de Música
Clase de Salterio.

Tengo el honor de poner en conocimiento de esta Dirección las Alumnas que se inscribieron en el presente año, fueron diez y siete, de las cuales algunas por diversas causas no concurrieron, quedando dispuestas a presentar examen las siguientes:

Señoritas.

1er año.

Loreto Saucedo

Guadalupe Martínez

Concepción Estrada

Virginia Herman

2do año.

Carmen González Báez [escrito en lápiz verde, lo demás con pluma]

Roberta Rozas

Rafaela Parra

María D. Reyes [escrito en lápiz Delfina]

3er año

María Piza

4º año

Vicenta Calderón

Otilia Soto

Jacoba Pérez

Las alumnas del cuarto año no presentaron, por no haber terminado los estudios.

Alumnas que no concurrieron de 1er año. Victoria Vega y Ismaela Arriola, de 2º año Dolores Enriquez, Angela Reza, Hipolita Moreno.

México, Septiembre 17 de 1892.

Firma José de las Piedras Aportela.

Sr. Director del Conservatorio Nacional de Música.

Presente.

[hay una nota en lápiz que dice: falta programa]

Documentos relacionados correspondientes al año de 1894.

SJIP/CNM/03.16.03.00/42/1894

Informe del desarrollo de la cátedra.

Conservatorio Nacional de Música
Clase de Salterio

Tengo la honra de poner en conocimiento de esta Dirección, que en el presente año escolar, se inscribieron quince Alumnas, de las cuales algunas por diversos motivos no concurrieron, quedando las que terminaron sus estudios, con arreglo al programa.

Primer año, Anastacia Valle. Ana Muñoz, Celestina Rodríguez.

Segundo año, Luz Suárez. Tercer año, Hipolita Moreno. Cuarto año, María Piza.

Libertad y Constitución.

México, Septiembre 9 de 1894.
José de las Piedras Aportela.
Sr, Director del Conservatorio Nacional de Música.
Presente

Informe salterio señoritas

“Salterio Señoritas” examen de salterio:

En la Ciudad de México, 30 de Octubre de 1894, á las nueve y cuarenta y cinco minutos de la mañana y ante el Jurado que suscribe, se presentaron á examen de Salterio las alumnas que á continuación se expresan; y el resultado de la votación y calificación fue como sigue:

1er. Año. Srita Muñoz Ana A A A B MB MB
1er año “ Rodríguez Celestina A A A MB MB PB
2º año “ Suárez Luz A A A MB MB PB
4º año “ Piza María A A A PB PB PB

Hay otra lista, pero no dice más que los nombres, año al que se inscribieron y tipo de estudiante, supongo por los nombres y grados de inscripción que corresponde a una lista tentativa de inscripción para el próximo año.

Salterio
3er año Moreno Hipólita. Sup. 1
2do rodríguez Celestina sup[ernumerario] 1
1º Irigoyen Julia Sup. 1º
3º. Reyes María Delfina sup1
1º Serrano Dolores sup1º.
3º Suárez Luz sup 1º
1º Freyra Isabel Sup

Al respecto de la inscripción encontré una última lista que incluía dos estudiantes varones, que luego no los encontré en el libro de exámenes de varones

1er año. Sarabia Arturo Sup 1º
“Romo Daniel J. Sup 1º.

SJIP/CNM/02.23.01.00/26/1894

Cambio del profesor José de las Piedras, de instrumentos de Sax a salterio y una carta oficial con dicho nombramiento.

C.N. de Mª.
Minuta.

Con motivo de la nueva organización de este Conservatorio, y de las modificaciones acordadas por Ud. para el nuevo presupuesto relativo, tengo la honra de manifestar a Ud. que:

[entre muchos otros cambios o re-acomodos]

El profesor C. José de las Piedras Aportela, deja el empleo de profesor de instrumentos de Sax, y desempeñará en cambio el de profesor de salterio con el mismo sueldo anual de 602.25,

Esperando que sean aceptadas por esa Superioridad las propuestas que quedan referidas, ruego a Ud., Sr. Ministro se sirva autorizar los nombramientos que correspondan, y, entre tanto, tengo la honra de reiterar á Ud. las protestas de mi distinguida consideración.

Libertad y Constitución,
México, Enero 10 de 1894.

Firma J.R.

Sr. Secretario de Justicia é Instrucción Pública.

Presente

En ese mismo fólder, una carta de J.E. Durán con el nombramiento:

La Sria de Justicia con fecha 29 de Enero último dice á esta Junta, en comunicación recibida hoy, lo que sigue:

“Con esta fecha se nombra al C. José de las Piedras Aportela, Profesor de Salterio del Conservatorio N. De Música, con el sueldo anual de \$602.25 cts, que a dicho empleo asigna el Decreto de 13 de Diciembre p[asa]do] y concediéndole el plazo de un mes para presentar su despacho”.

Y lo transcribo a Ud. para su conocimiento y fines consiguientes.

Lib. y Constitución, México, Febrero 17 de 1894.

Firma J.E. Durán

Al C.

Director del Conservatorio

N. de Música.

Presente

Además hay una carta de J. Rivas dirigida al Señor Vice-Presidente de la Junta Directiva e Instrucción Pública, informando que el 29 de enero de 1894, tomó posesión de su cargo el citado maestro Aportela.

AHCNM: SJIP/CNM/03.05.02.00/36/1894

Respecto a los ensayos de la orquesta de señoritas.

Conservatorio Nacional de Música.

Debiendo reorganizarse los estudios de la “Orquesta Típica de Señoritas de este Conservatorio, me permito suplicar a Uds., se sirvan concurrir á este Establecimiento el próximo sábado 21 á las tres de la tarde en punto para hacer el primer estudio, que terminará á las 5 de la tarde: á la vez ruego á Uds. se tomen la molestia de traer el citado día los papeles que conservan en su poder pertenecientes á esta Orquesta, y firmar enteradas.

Libertad y Constitución, México, abril 18 de 1894.

Firma J. Rivas.

[Dirigida a las] Señoritas

Adriana Delgado, Hipólita Moreno, Eulalia Ciprés, Enriqueta Pinto, Guadalupe Gómez, Concepción Flores, Isabel Santibañez, Micaela Ponce, Herlinda Pinto, Jacoba Pérez, Encarnación Nava, Concepción Flores, Antonia Ciprés, Angela Nava, Natalia Pinto, Clara Hong, Emilia Avila, Carmen Ortega, María Reyes, Hortencia Pinto, Carlota Cervantes, María Piza [dice en otra tinta acequia 7, al parecer una dirección], Rafaela Parra, Otilia Soto, Roberta Rosas, Sara Sauri, Carmen Rivera, Julia Ascorve, Emilia Dalhaus, Guadalupe Varela, Julia Castellanos, María Sáenz, Felipa Palacios, Dolores Couto, Rita Pérez de León, Agustina Palacios, Paz Varela, Flora López, Guadalupe Vallejo y Jacoba Pérez.

AHCNM: SJIP/CNM/03.13.01.00/35/1894.

Conservatorio Nacional de Música.

Cátedra de Salterio

Tengo la honra de proponer como libro de texto para esta cátedra en el año escolar de 1895, el Método y Estudios del que suscribe.

Libertad y Constitución, México, junio 25 de 1894.

Documentos correspondientes al año de 1895.

Escrito sobre las bases que deben tener los textos del Conservatorio (1895)

Conservatorio Nacional de Música.

Bases á que deben sujetarse las propuestas de textos de estudio en el Establecimiento.

A partir de la fecha en que se aprueben las siguientes bases, toda iniciativa que se haga en el Conservatorio, por sus funcionarios, profesores o personas extrañas al plantel, con el objeto de introducir, á título de mejora ó reforma en el Sistema docente de la Escuela, una obra de texto, sea para establecer nuevas clases ó para sustituir ó aumentar las destinadas á clases ya establecidas, se observarán los trámites que á continuación se expresan:

I.- Toda obra de texto que se destine á las clases del Conservatorio, deberá ser remitida á la Secretaría del Plantel, acompañada de una comunicación en que se pida, fundamente, la adopción de las obras, señalando con precisión las cualidades que pudieran favorecer el pedido.

II. La obra podrá ser original ó conocida, pero en todo caso adecuada al objeto á que va destinada.

III. El Director del Conservatorio, visto el texto de la obra, nombrará una Comisión compuesta de tres Profesores peritos, elejidos de esta Escuela, á la que consignará la obra pidiéndole dictamen en prudente y determinado plazo, transcribiéndole para su mejor inteligencia los artículos condicionales de la ley de Instrucción Pública, que sean convenientes al caso.

IV. El dictamen de la Comisión será presentado discutido y aprobado (ó desechado), en junta de profesores, previo conocimiento de la obra en cuestión, á cuyo efecto la Dirección dictará las disposiciones que juzgare oportunas.

V. Conforme al resultado de la discusión, la obra será declarada:

(a)- aprobada con modificaciones,

(b) . aprobada sin modificaciones, ó

(c) desechada absolutamente.

VI. En las labores de la Comisión no se admitirá la presencia del autor, ni del proponente.

VII. Las obras aprobadas por el profesorado del Conservatorio podrán ser utilizadas en las clases, cuando el interesado garantice á satisfacción del Director del Establecimiento, la existencia sobrada de ejemplares, conforme á las necesidades de la Escuela. Sin este requisito la obra no será admitida.

VIII. A fin de caminar de acuerdo con las prácticas de la Ley y del uso observadas actualmente, y mientras éstas no sean modificadas, la Comisión encargada de dictaminar sobre este ó aquel texto, combinará sus labores, que habrán de ser consideradas como preventivas- con la anticipación debida.

IX. Cuando una clase carezca de texto, el profesor de ella tendrá la obligación de subvenir á la necesidad con trabajo propio ó ageno. No siendo posible llenar el vacío de alguna de las dos maneras, la Dirección expedirá una convocatoria en los términos que crea convenientes, á efecto de conseguir el libro necesario.

X. Las obligaciones de la Comisión con respecto á las obras sometidas á su dictamen, no se limitarán a la simple manifestación de aprobativa o reprovativa; será preciso que lleven el propósito de uniformar la enseñanza en sus bases generadas de escuela.

México, Julio de 1895.

Melesio Morales.

Aprobadas en esta fecha por el que suscribe director del Conservatorio Nacional de Música.

Firmado en Agosto 9 de 1895.

AHCNM: SJIP/CNM/02.27.01.00/09/1895.

Minuta

Conservatorio Nacional de Música.

Minuta.

Habiendo fallecido el Profesor de Salterio de este Conservatorio, D. José de las Piedras Aportela, me tomo la libertad, señor Ministro, de proponer á Ud. al C. Apolonio Arias profesor distinguido que ha prestado al plantel muy buenos servicios como Director de Orquesta Típica, y que por sus méritos artísticos podrá cubrir la vacante que deja el finado C. Aportela, si dicha propuesta fuere de la Superior aprobación de Ud.

Libertad y Constitución, México, Enero 22 de 1895.

[firma] J. Rivas

Señor Secretario de Justicia é Instrucción Pública

Presente

AHCNM: SJIP/CNM/02.27.01.00/09/1895:

Nombramiento de Apolonio Arias, como profesor de salterio.

Conservatorio Nacional de Música.

Nombrado por el Supremo Gobierno el C. Apolonio Arias Profesor de Salterio en este Establecimiento, hoy ha tomado posesión de su empleo.

Comunicolo a Ud. para su inteligencia y demás fines.

Libertad y Constitución. México Enero 26 de 1895.

[firma] J. Rivas.

C. Mayordomo de este Establecimiento.

Presente

Nombramiento corroborado por la Junta Directiva de instrucción Pública, en el mismo expediente.

La Sría de Justicia con fecha del 23 del corriente dice á esta Junta en comunicación recibida hoy, lo que sigue:

Con esta fecha se nombra al C. Apolonio Arias, Profesor de Salterio, en el Conservatorio N. De Música, con el sueldo anual de \$602.25 cvs. Que se le pagará con cargo á la partida 5.637 del presupuesto vigente.

Lo que tengo la honra de transcribir á Ud. para su conocimiento y fines consiguientes.

Lib. y Cons. México, Enero 28 1895.

[firma] J.E. Durán.

Al C. Director del Conservatorio N. De Música.

Presente

AHCNM: SJIP/CNM/03.13.01.00/35/1895.

Libro de texto a emplear para el año 1896.

Conservatorio N. De Música.

Cátedra de Salterio

Tengo el honor de proponer para el año escolar de 1896 el Método de Salterio de José Aportela.

Distribuido en los años correspondientes conforme al programa de esta clase.

Libertad y Constitución.

México, junio de 1895.

[Firma] Apolonio Arias.

Director del Conservatorio N de Música

APÉNDICE 2. ESTADÍSTICA DESCRIPTIVA DE LA CÁTEDRA

Tablas y gráficas del año de 1889.

Los datos del primer ciclo en que se dio salterio en el CNM son los siguientes (NAC= No aparece su calificación):

Tabla 4. Libro de inscripciones y evaluaciones del año 1889

Nombre	Inscripción	Evaluación
Aguillón Antonia	1º salterio	NAC
Aguirre Jacinta	1º salterio	NAC
Balmaceda Jesús	1º salterio	NAC “no asistió”
Calderón Vicenta	1º salterio	NAC “no asistió”
Chéne Celia	1º salterio	NAC “no asistió”
Cuenca Felicitas	1º salterio	NAC
Dávila Delfina	1º salterio	NAC “19 años”
Dávila Dióscora	1º salterio	NAC “13 años”
Díaz Alfonsa	1º salterio	MB MB MB, “19 años” premio
Domínguez Sofía	1º salterio	NAC
Escalona Candelaria	1º salterio	NAC
Escalona Josefina	1º salterio	NAC
Estrada Concepción	1º salterio	NAC
Enríquez Concepción	1º salterio	NAC
Enriquez Dolores	1º salterio	NAC
Enriquez Rosario	1º salterio	NAC
Gallardo Clarisa	1º salterio	NAC
Gallardo Sofía	1º salterio	NAC
García María	1º salterio	NAC “no asistió”
García Ysaura	1º salterio	NAC “no asistió”
González Báez Carmen	1º salterio	NAC
Hernández H. Emma	1º salterio	NAC
Hurtado Carlota	1º salterio	NAC
Ménendez Concepción	1º salterio	NAC
Manzanares Dolores	1º salterio	NAC
Mucharrás Carolina	1º salterio	NAC
Padilla Inés	1º salterio	MB MB MB “regular disposición”
Perez Jacoba	1º salterio	B B B “20 años”
Pichardo Clara	1º salterio	NAC
Piza María	1º salterio	PB PB PB
Querezaza Teresa	1º salterio	NAC
Rangel Ángela	1º salterio	NAC “no se presentó”
Rangel María	1º salterio	NAC
Reza Ángela	1º salterio	NAC “no se presentó”
Rodríguez Ana María	1º salterio	NAC “15 años”
Salazar Inés	1º salterio	NAC
Saucedo Loreto	1º salterio	NAC
Soto Otilia	1º salterio	PB PB PB “20 años”
Torres Feliciano [¿?]	1º salterio	NAC
Torres Tomasa	1º salterio	NAC
Torrescano Josefina	1º salterio	NAC

Valle Sofia	1º salterio	NAC “15 años” [aunque en otra página dice que tiene 19 años]
Vallejo Angela	1º salterio	NAC “no se presentó”
Vallejo Guadalupe	1º salterio	NAC “no se presentó”
Vargas Luz	1º salterio	NAC
Vega María	1º salterio	NAC
Velázquez Francisca	1º salterio	NAC
Villegas Guadalupe	1º salterio	NAC “no se presentó”
Vega Josefina	1º salterio	NAC
Zárate María	1º salterio	PB PB PB “16 años” “Premio Especial. Es una alumna distinguida por su edad y demás condiciones artísticas, debe seguir estudiando este instrumento. Será una propagandista muy estimable”.
Zea María	1º salterio	NAC

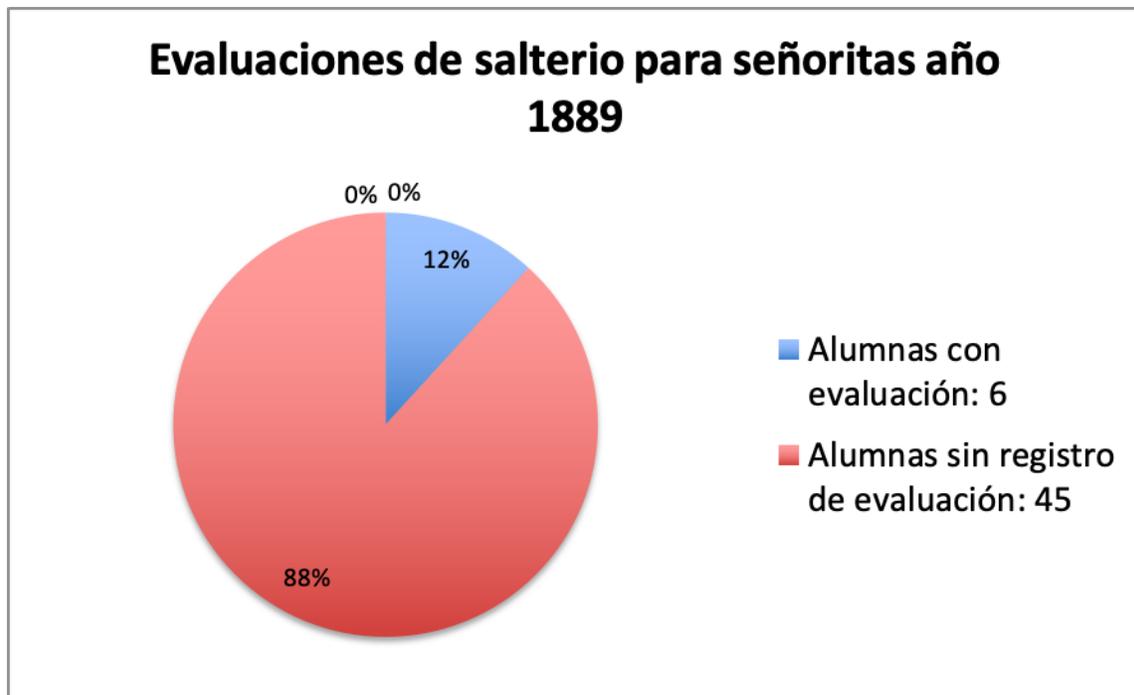


Figura 39. Evaluaciones de salterio para señoritas año 1889

En 1889 se encuentran inscritos en 1º de salterio cuatro alumnos varones que no asistieron.

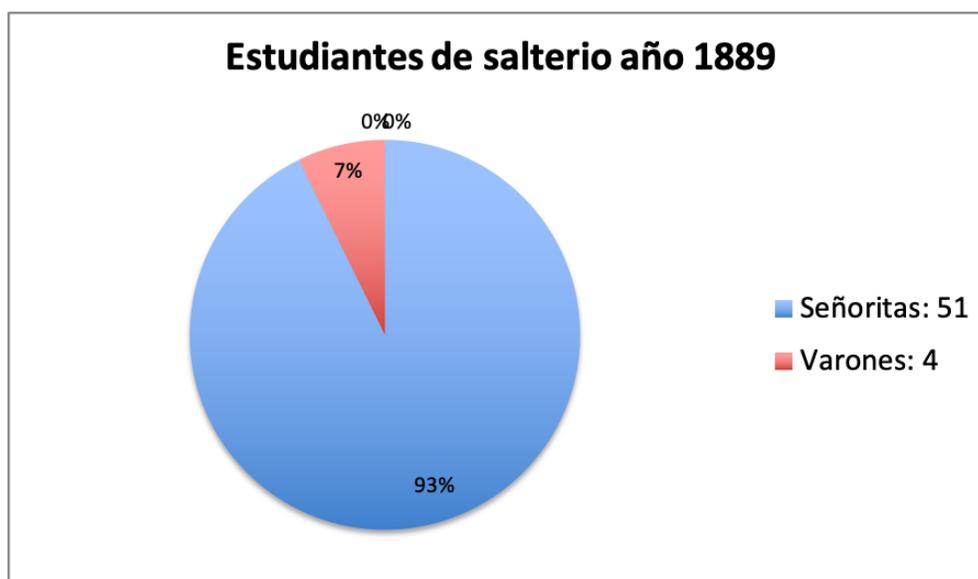


Figura 40. Estudiantes de salterio año 1889

Tablas y gráficas de 1890.

A continuación, se muestra una tabla con los datos correspondientes a 1890 (NAC= No aparece su calificación):

Tabla 5. Libros de inscripciones y evaluaciones del año 1890.

Nombre	Inscripción	Evaluación
Dávila Delfina	1º salterio	MB PB PB
Escalona Candelaria	1º salterio	NAC
Estrada Concepción	1º salterio	“débil en todo aunque no al grado de no pasar”
Enriquez Rosario	1º salterio	NAC
Enriquez Dolores	1º salterio	NAC
Franco Luisa	1º salterio	NAC
Gil Rosa	1º salterio	MB MB PB
García Ysaura	1º salterio	NAC
García María	1º salterio	“no se examinó sin disposiciones”

González Báez Cármen	2º salterio	PB PB PB
Menéndez Concepción	1º salterio	NAC
Martínez Josefa	1º salterio	NAC
Mucharrás ²⁶⁹ Carolina	1º salterio	NAC
Perez Jacoba	2º salterio	B MB MB
Piza María	2º salterio	MB MB PB
Palacios Felipa	1º salterio	“Ausente, en Europa”
Rangel María	1º salterio	NAC
Reza Angela	1º salterio	Sólo tiene calificación en la materia de 2º de gráfica.
Soto Otilia	2º salterio	MB PB PB
Tapia Amalia	1º salterio	Hay evaluación en tres materias pero no en salterio
Villegas Guadalupe	2º salterio	NAC
Velázquez Francisca	1º salterio	NAC
Vega Josefina	1º salterio	NAC
Vallejo Angela	1º salterio	NAC
Zárate María	2º salterio	PB PB PB “premio especial” y “premio part”

²⁶⁹ Lo encontré escrito como Mucharrás o Mucharraz.

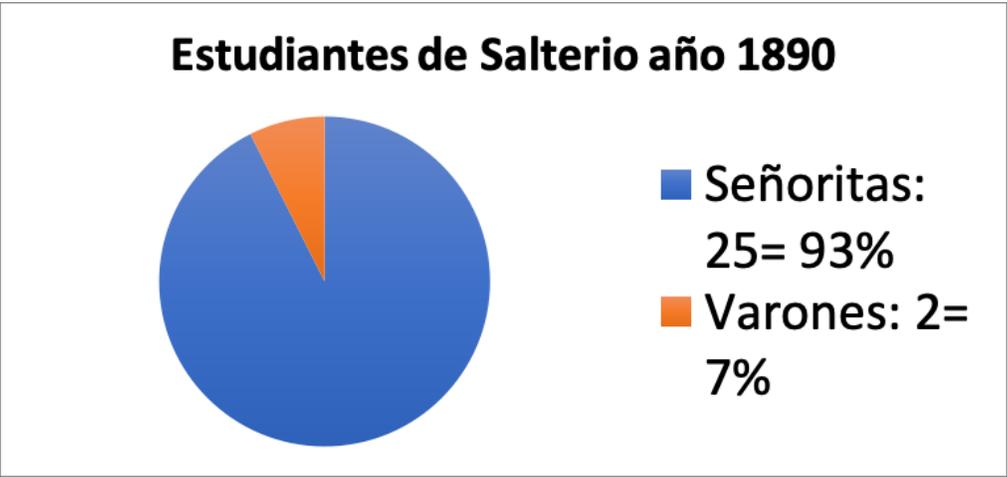


Figura 41. Estudiantes de Salterio año 1890

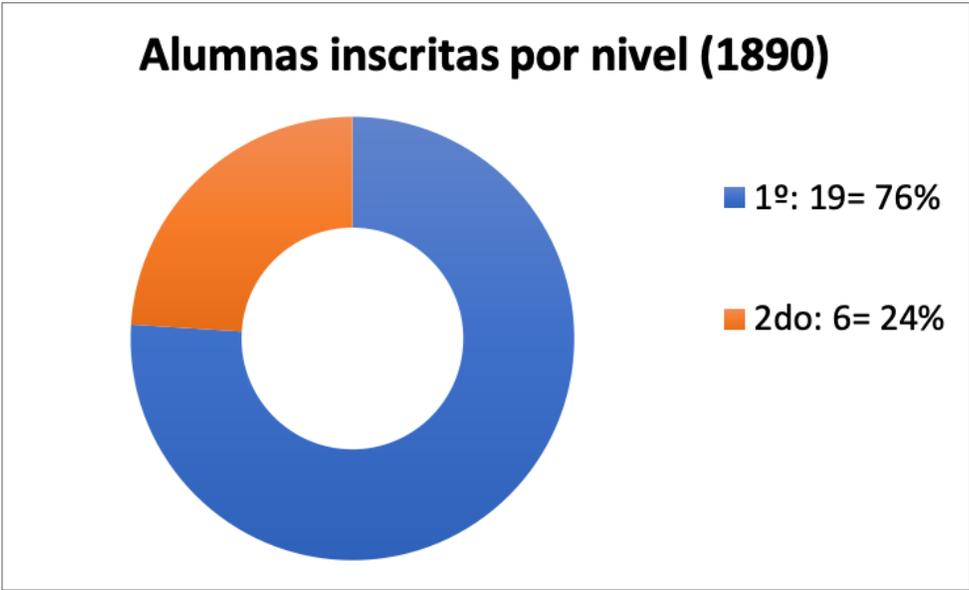


Figura 42. Alumnas inscritas por nivel (1890)

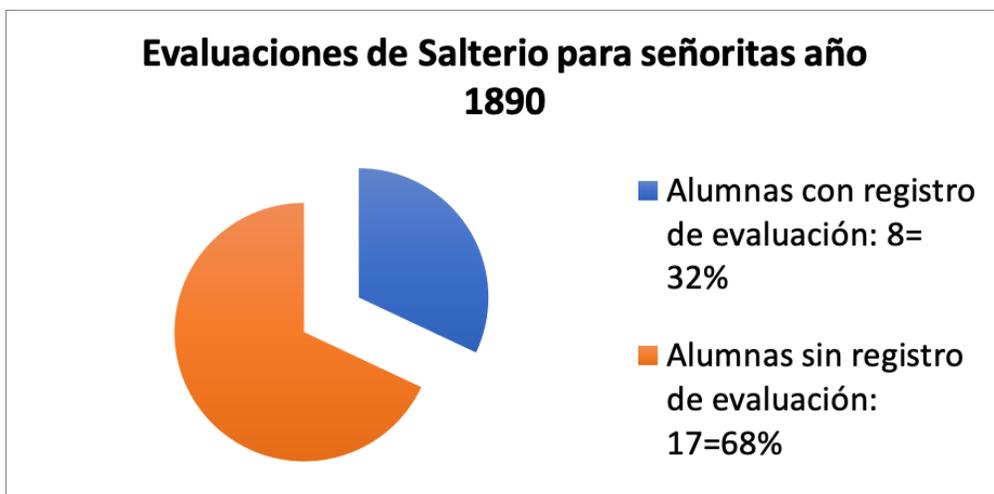


Figura 43. Evaluaciones de Salterio para señoritas año 1890

Tablas y gráficas de 1891.

Las inscripciones y evaluaciones del año 1891 se resumen en la siguiente tabla (NAC= No aparece su calificación; NALE= No apareció en el libro de evaluaciones):

Tabla 6. Libros de inscripciones y evaluaciones del año 1891.

Nombre	Inscripción	Evaluación
Calderón Vicenta	2º salterio	“Mención” PB PB PB Tocó Fausto [poco legible] ²⁷⁰
Davis Ana María	1º salterio	NAC
Enriquez Dolores	1º salterio	Calif. PB PB PB “Bastante buena” “Tocó la de Ardití” ²⁷¹
Estrada Concepción	1º salterio	NAC

²⁷⁰ Probablemente se refiera a algún tema de la ópera Faust de Charles Gounod (1818-1893), uno de los músicos franceses más destacados del siglo XIX.

²⁷¹ Comparando esta información con la encontrada en los periódicos, se refiere a “La ingenua”, gavota de Luigi Ardití (1822-1903) que era muy tocada tanto por las orquestas típicas como por las estudiantinas de la época. “Noticias Diversas. Concierto Inaugural.” Siglo Diez y Nueve, El. Agosto 18, 1893.

Garay Mercedes	1º salterio	Sin calificación en salterio
Gil Rosa	1º salterio	B MB MB
González Báez Carmen	2º salterio	PB PB PB
González Carmen	1º salterio	B MB MB
Moreno Hipólita	1º salterio	PB PB PB “regular” “(tocó Barbero de Sevilla, medianamente)”
Martínez Josefina	1º salterio	Sin calificación en salterio
Márquez de León Victoria	1º salterio	NALE
Negrete Rosaura	1º salterio	Sin calificación en salterio
Parra Rafaela	1º salterio	MB MB MB En su clasificación de piano decía “justa, expresión, buenos dedos, sentimiento musical, promete <<mención>>”
Pérez Jacoba	3º salterio	PB PB PB “tocó la Furtiva Lagrima ²⁷² ” “Con punto gusto Y sentimiento”
Piza María	3º salterio	NAC
Reza Ángela	1º salterio	MB MB PB “regular tocó Serenata de Schubert ([ilegible], en compás, al fin[al], adelantándose)
Reyes María Delfina	1º salterio	“Precisión, demostró fuerza.- expresión, sentimiento musical (tocó pieza de El trovador ²⁷³ , muy bien)”
Rosas Roberta	1º salterio	PBPBPB “Pulsar suave y delicado Unas Variaciones-compás-lento [ilegible] Tocó pieza de Lucrecia de Borgia ²⁷⁴ ”
Soto Otilia	3º salterio	PB PB PB “adelantada

²⁷² “Una furtiva lágrima” es una romanza de la ópera L’elisir d’amore de Gaetano Donizetti (1797-1848)

²⁷³ Algún tema de Il trovadore de Giuseppe Verdi (1813-1901).

²⁷⁴ Lucrezia Borgia de Gaetano Donizetti

		tocó pieza traviata ²⁷⁵
Salazar Inés	1º salterio	NALE
Tapia Amalia	1º salterio	MB MB MB
Vega Victoria	1º salterio	Hay evaluación en tres materias pero no en salterio
Vega Josefina	1º salterio	NALE
Velázquez Francisca	1º salterio	NALE

Tabla 7. Edades aproximadas de algunas señoritas

Nombre	Edad estimada	Año de ingreso a la cátedra
Dávila Delfina	19 años	1889
Dávila Dióscora	13 años	1889
Díaz Alfonso	19 años	1889
Parra Rafaela	12 años	1891
Pérez Jacoba	20 años	1889
Reyes María Delfina	20 años	1891
Rodríguez Ana María	15 años	1889
Rosas Roberta	16 años	1891
Soto Otilia	20 años	1889
Valle Sofía	15 años	1889
Zárate María	16 años	1889

²⁷⁵ La traviata de Giuseppe Verdi

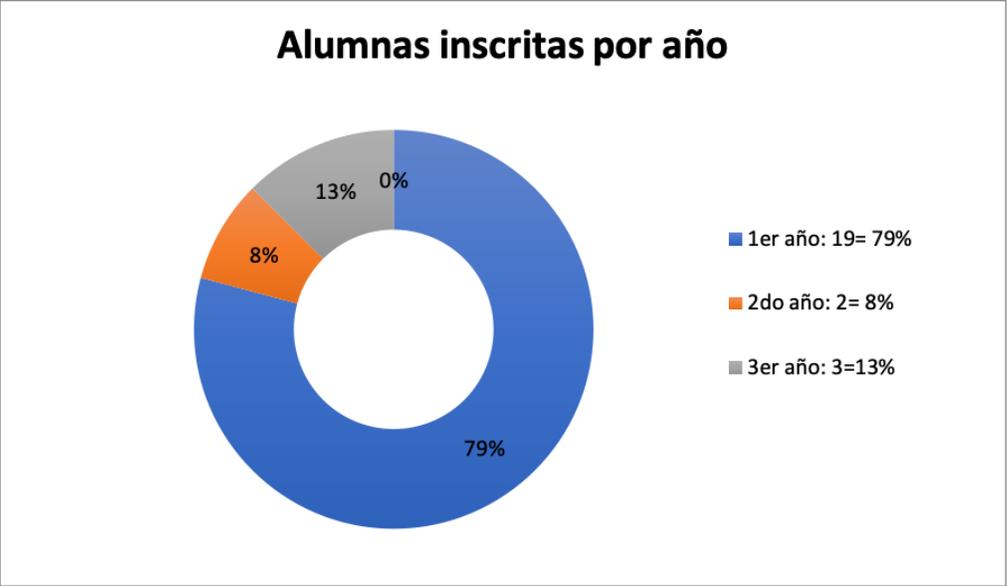


Figura 44. Alumnas inscritas por nivel (1891)

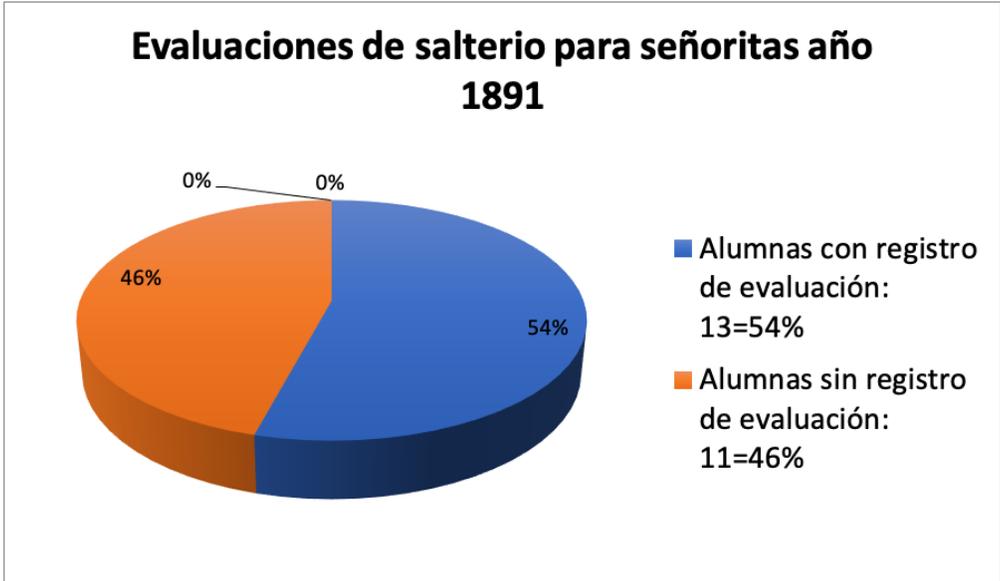


Figura 45. Evaluaciones de salterio para señoritas año 1891

Tablas y gráficas del año 1892.

Sobre el año 1892, estos son los resultados (NAC= No aparece su calificación; NALE= No apareció en el libro de evaluaciones):

Tabla 8. Libros de inscripciones y evaluaciones del año 1892.

<i>Nombre</i>	<i>Inscripción</i>	<i>Evaluación</i>
1. Arriola Ismaelina	1º salterio	NAC
2. Calderón Vicenta	4º salterio	NALE
3. Estrada Concepción	1º salterio	NAC
4. Enriquez Dolores	2º salterio	NAC
5. Garay Mercedes	1º salterio	NAC
6. González Báez Carmen	2º salterio	B B MB
7. Hernández Virginia	1º salterio	MB MB MB
8. Martínez Josefa	1º salterio	NAC
9. Moreno Hipólita	2º salterio	NAC
10. Negrete Rosaura	1º salterio	NAC
11. Pérez Jacoba	4º salterio	NAC
12. Piza María	3º salterio	PB PB PB
13. Parra Rafaela	2º salterio	PB PB PB “Será uno de los mejores apóstoles para el cultivo artístico de este instrumento perfeccionado en nuestro país. Muy aprovechada”.
14. Rosas Roberta	2º salterio	MB MB MB
15. Reyes María Delfina	2º salterio	PB PB PB
16. Reza Ángela	2º salterio	NALE
17. Saucedo Loreto	1º salterio	B B B
18. Soto Otilia	4º salterio	NAC
19. Vega Victoria	1º salterio	NAC

Alumnas inscritas por nivel (1892)

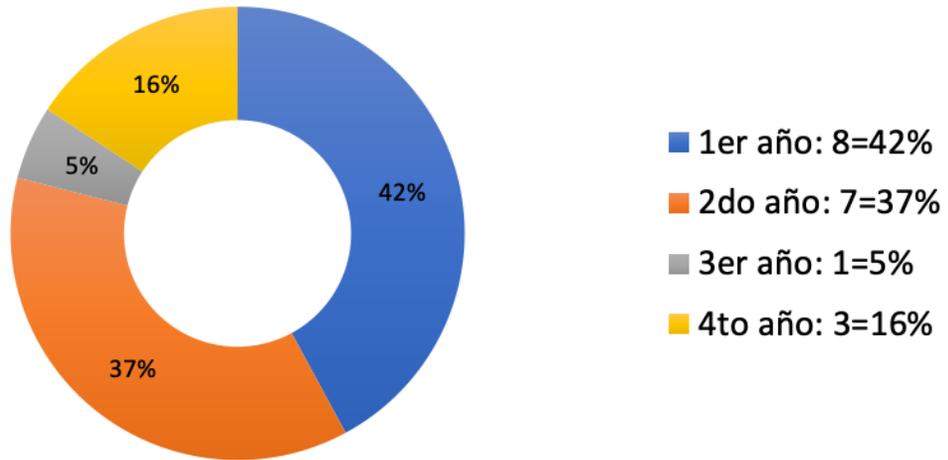


Figura 46. Alumnas inscritas por nivel (1892)

Evaluaciones de salterio para señoritas año 1892

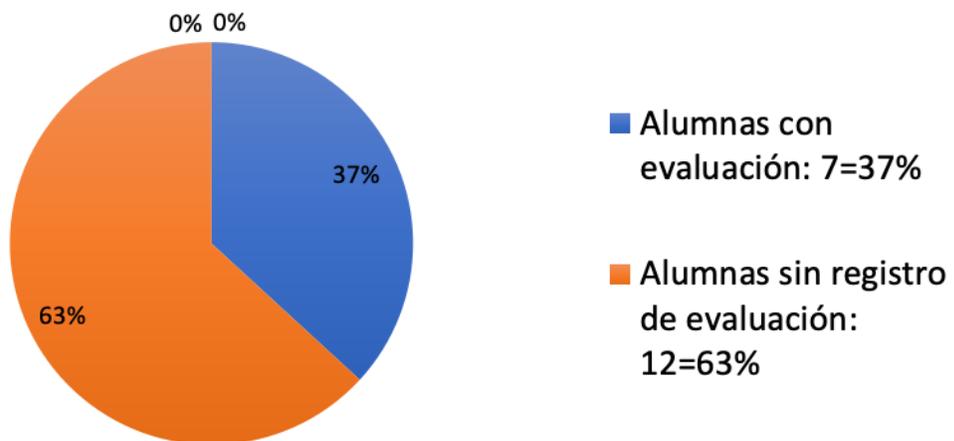


Figura 47. Evaluaciones de salterio para señoritas año 1892

Tablas y gráficas de Año 1993.

Libros de inscripciones y exámenes 1893 (NAC= No aparece su calificación; NALE= No apareció en el libro de evaluaciones):

Tabla 9. Libros de inscripciones y evaluaciones del año 1893

Nombre	Inscripción	Evaluación
Arriola Ismaelina	1º salterio	NALE
Arredondo Adelaida	1º salterio	NALE
Chavarría Guadalupe	1º salterio	NALE
Castro Virginia	1º salterio	NALE
Espinosa Natalia	1º salterio	NALE
Estrada Concepción	1º salterio	NALE
Freyre Isabel	1º salterio	NALE
González Fernanda	1º salterio	B MB Mb “Mediana”
González Báez Carmen	3º salterio	NALE
García María	1º salterio	NALE
Hernández Virginia	2º salterio	MB MB MB “tocó un potpourri del Barbero de Sevilla, de mal gusto, sin los aires debidos y <u>rascándolo</u> ”
Martínez Virginia	1º salterio	NALE
Mayorga María	1º salterio	NALE
Moreno Hipólita	2º salterio	B B B “ hay dureza en la pulsación y poca disposición a la melodía”
Muñoz Ana	1º salterio	NAC
Parra Rafaela	3º salterio	MB MB PB “no estudió lo debido seguramente porque siendo apta, estuvo incorrecta
Pérez Jacoba	4º salterio	NALE
Piza María	3º salterio	PB PB PB
Quintana María	1º salterio	NAC
Rosas Roberta	3º salterio	NAC
Soto Otilia	4º salterio	NALE
Suárez Luz	1º salterio	MB MB MB “promete”
Saucedo Loreto	2º salterio	NAC
Tapia Amalia	2º salterio	NALE
Vázquez Carmen	1º salterio	NAC
Velázquez Francisca	1º salterio	NALE
Valle Anastasia	1º salterio	NALE
Zires Eloísa	1º salterio	NALE

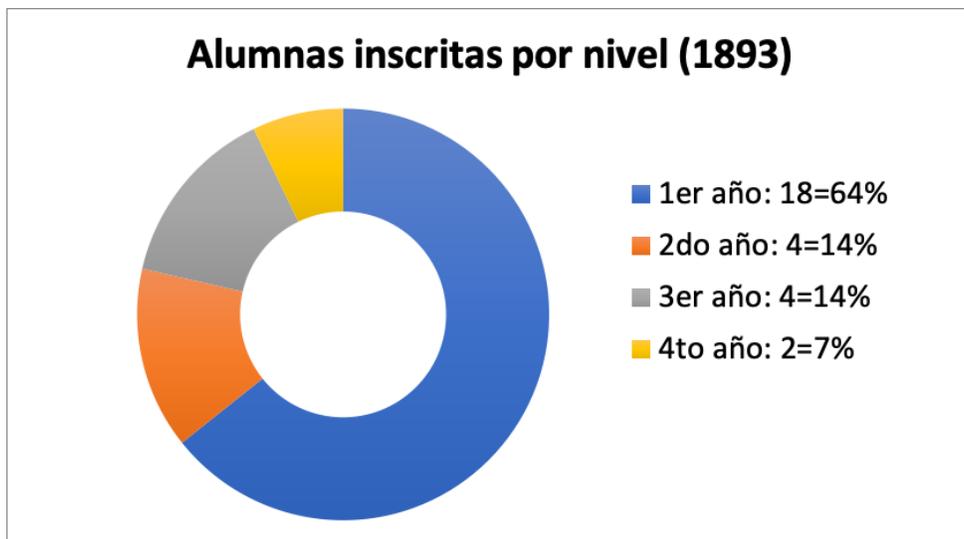


Figura 48. Alumnas inscritas por nivel (1893)

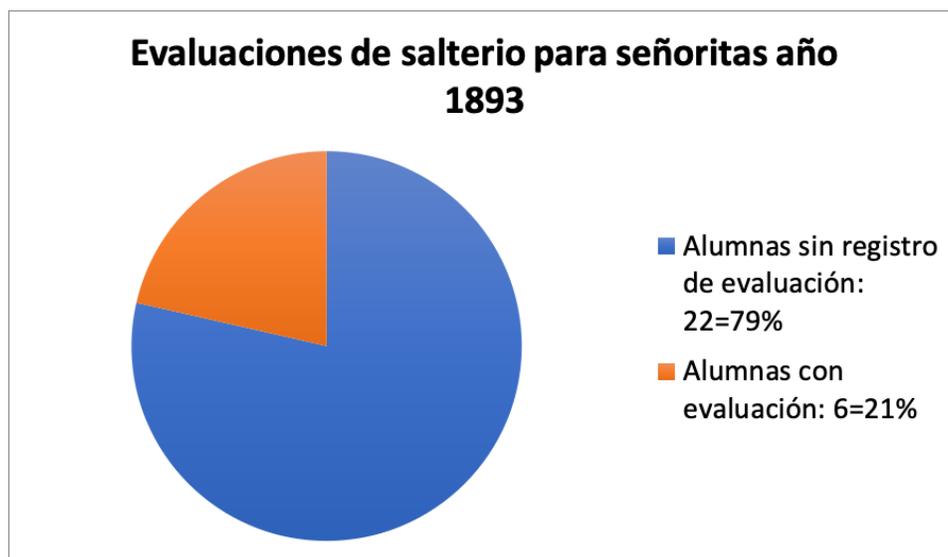


Figura 49. Evaluaciones de salterio para señoritas año 1893

Tablas y gráficas de 1894.

De acuerdo con los libros de inscripciones y evaluaciones, esta es la inscripción de señoritas (NAC= No aparece su calificación; NALE= No apareció en el libro de evaluaciones):

Tabla 10. Libros de inscripciones y evaluaciones del año 1894.

<i>Nombre</i>	<i>Inscripción</i>	<i>Evaluación</i>
1. González Fernanda	2º salterio	NALE

2. Hernández Virginia	3° salterio	NAC
3. Moreno Hipólita	3° salterio	NAC
4. Muñoz Ana	1° salterio	B MB MB
5. Piza María	4° salterio	PB PB PB
6. Reyes Ma. Delfina	3° salterio	NALE
7. Rodríguez Celestina	1° salterio	MB MB PB
8. Rosas Roberta	3° salterio	NALE
9. Romero Juana	1° salterio	NALE
10. Suárez Luz	2° salterio	MB MB PB
11. Trejo Manuela	1° salterio	NALE
12. Valle Anastasia	1° salterio	NALE

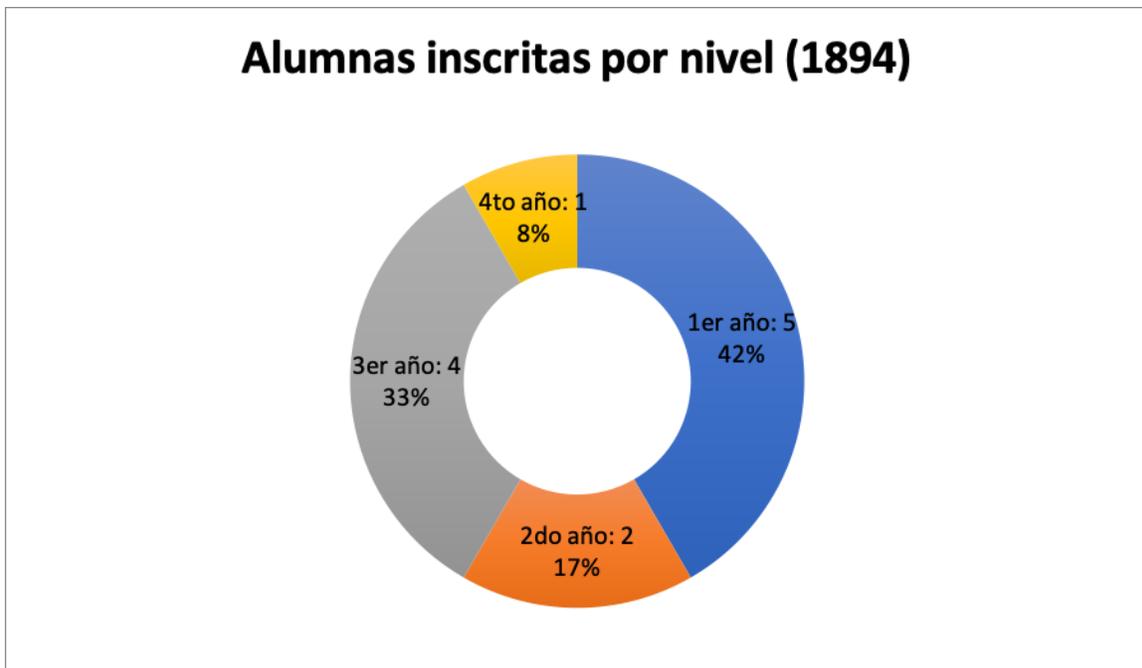


Figura 50. Alumnas inscritas por nivel (1894)

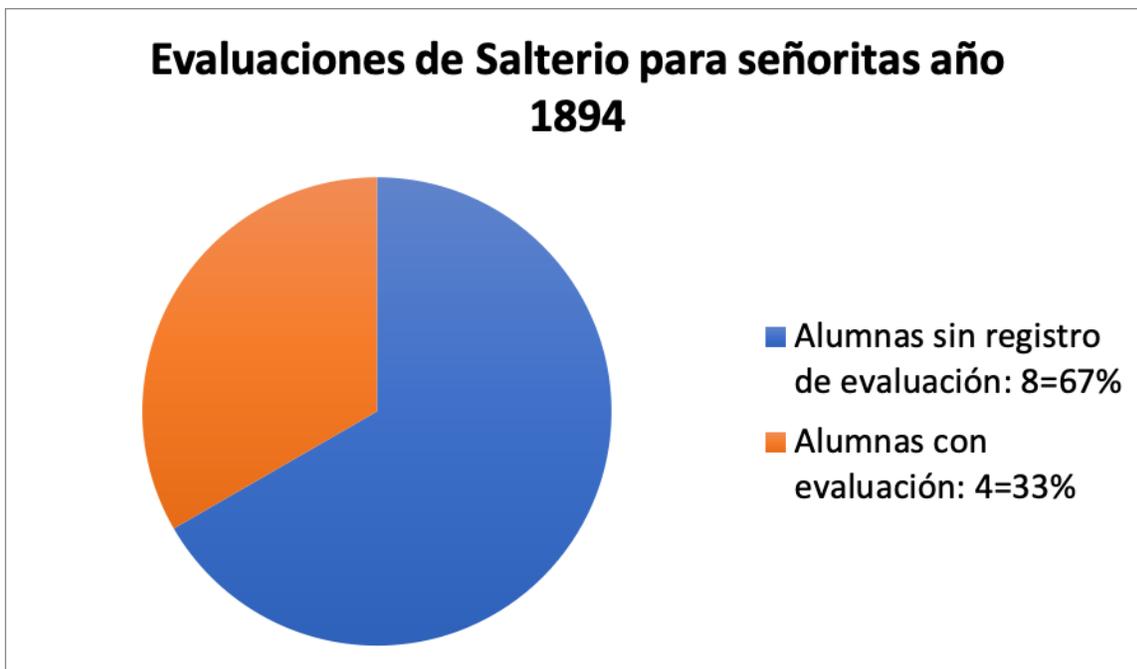


Figura 51. Evaluaciones de Salterio para señoritas año 1894

Tablas y gráficas de 1895.

En este año no hay libro de inscripciones, sólo de exámenes, tanto de varones como de señoritas, pero no aparece ningún varón inscrito en salterio, sin embargo en las listas de asistencia de varones se encuentran dos: Arturo Sarabia y Daniel Romo, aunque no se especifica en qué año de salterio se inscribieron (NAC= No aparece su calificación; NALE= No apareció en el libro de evaluaciones):

Tabla 11. Libro de inscripciones y evaluaciones del año 1895

<i>Nombre</i>	<i>Inscripción</i>	<i>Evaluación</i>
1. Irigoyen Julia	1° salterio	MB MB PB
2. Moreno Hipólita	3° salterio	PB PB PB
3. Muñoz Ana	2° salterio	MB PB PB
4. Rodríguez Celestina	2° salterio	PB PB PB
5. Suárez Luz	3° salterio	PB PB PB

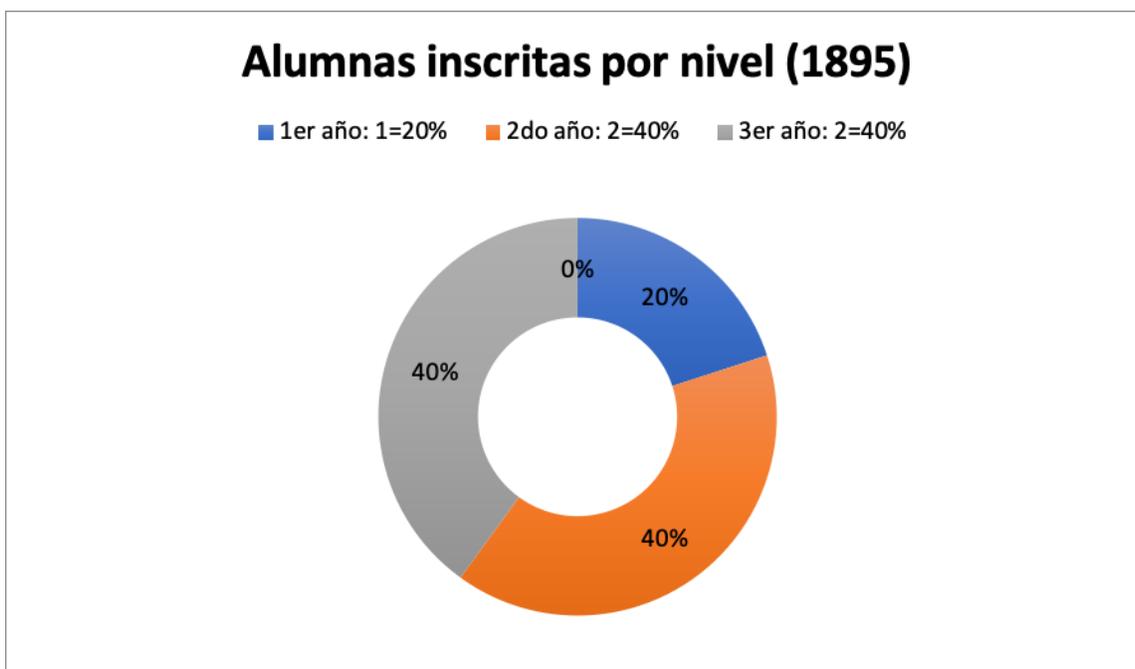


Figura 52. Alumnas inscritas por nivel (1895)

Tablas y gráficas de 1896.

También en este año, aparece otro alumno varón de salterio: Vicente Cabrera en 1º salterio, con la evaluación final de MB MB MB, todas las demás son señoritas, que se enlistan a continuación (NAC= No aparece su calificación; NALE= No apareció en el libro de evaluaciones):

Tabla 12. Libro de inscripciones y evaluaciones del año 1896

<i>Nombre</i>	<i>Inscripción</i>	<i>Evaluación</i>
1. Ciprés Josefa	1º salterio	B B MB
2. Estevá de Ochoa Guadalupe	1º salterio	NALE
3. Freire Isabel	1º salterio	B MB MB
4. Irigoyen Julia	2º salterio	PB PB PB
5. Lombardo Guadalupe	1º salterio	MB MB MB
6. Ana Muñoz	3º salterio	B B MB
7. Moreno Hipólita	4º salterio	PB PB PB
8. Olaez María	1º salterio	NAC
9. Paul Guadalupe	1º salterio	NAC

10. Rivera Elisa	1° salterio	NAC
11. Rodríguez Celestina	3° salterio	NAC
12. Rosas Roberta	3° salterio	MB PB PB
13. Saucedo Loreto	2° salterio	NAC
14. Tapia Amalia	1° salterio	NAC
15. Suárez Luz	4° salterio	PB PB PB

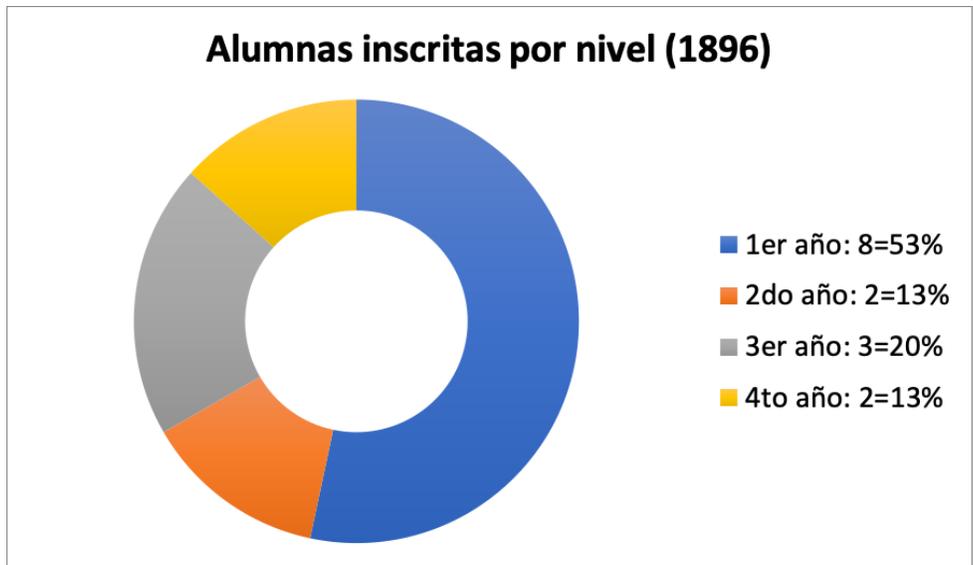


Figura 53. Alumnas inscritas por nivel (1896)

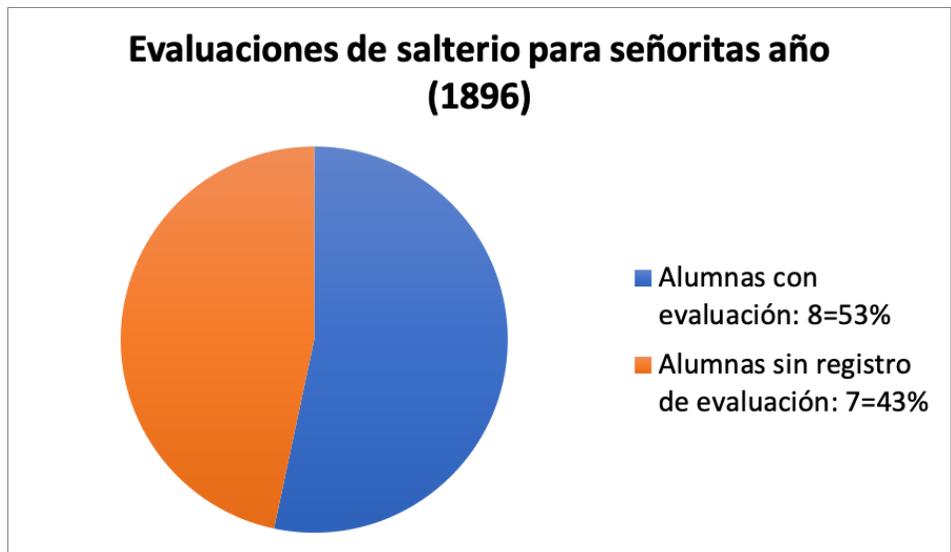


Figura 54. Evaluaciones de salterio para señoritas (1896).

Tablas y gráficas de 1897.

La inscripción de varones a salterio nuevamente desapareció, la de señoritas es así (NAC= No aparece su calificación; NALE= No apareció en el libro de evaluaciones):

Tabla 13. Libros de inscripciones y evaluaciones del año 1897.

<i>Nombre</i>	<i>Inscripción</i>	<i>Evaluación</i>
1. Ciprés Josefa	2º salterio	B B MB
2. Freire Isabel	2º salterio	MB MB PB
3. Gasca María	1º salterio	NALE
4. Irigoyén	3º salterio	PB PB PB
5. López Luz	1º salterio	NAC
6. Lombardo Guadalupe	2º salterio	MB PB PB
7. Pérez de León Casimira	1º salterio	NALE
8. Ruiz Guadalupe	1º salterio	NAC
9. Rivera Elisa	1º salterio	NALE
10. Rosas Roberta	4º salterio	MB MB MB
11. Suárez Luz	5º salterio	PB PB PB [nota: está tachada una evaluación con el mismo tipo de letra con que se había evaluado a las demás alumnas. La evaluación era mb mb mb corregido con otra tinta y otra letra está la evaluación final]

Alumnas inscritas por año 1897

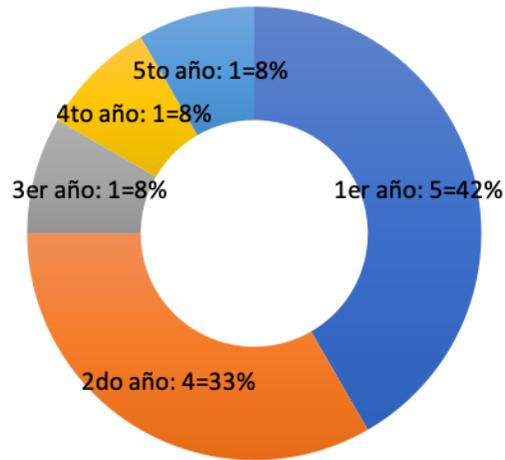


Figura 55. Alumnas inscritas por nivel 1897

Evaluaciones para señoritas (año 1897)

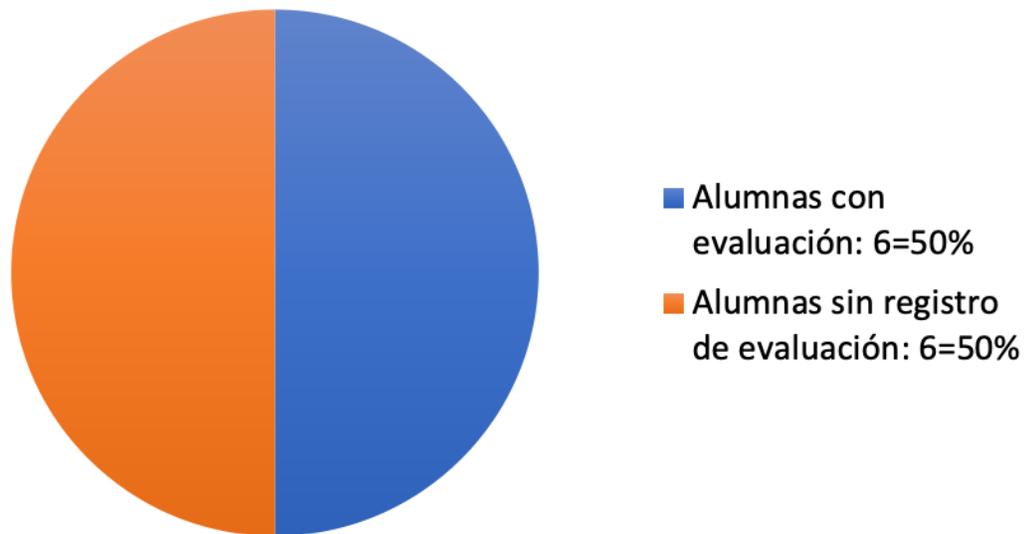


Figura 56. Evaluaciones para señoritas (año 1897)

Tablas y gráficas de 1898

En este año, nuevamente se inscribe un varón a salterio, llamado Pilar de la O, con una evaluación de B B B. Por su parte, las inscripciones de señoritas son así (NAC= No aparece su calificación; NALE= No apareció en el libro de evaluaciones):

Tabla 14. Libros de inscripciones y evaluaciones del año 1898.

<i>Nombre</i>	<i>Inscripción</i>	<i>Evaluación</i>
1. Ciprés Josefa	3° salterio	NAC
2. Freire Isabel	3° salterio	NALE
3. Gasca María	1° salterio	MB MB MB
4. Irigoyén Julia	4° salterio	PB PB PB
5. Lombardo Guadalupe	3° salterio	PB PB PB
6. Labastida Ángela	1° salterio	MB MB MB
7. Moreno Hipólita	5° salterio	NAC
8. Muñoz Ana	4° salterio	NAC
9. Ortiz Carmen	1° salterio	NALE
10. Pérez de León Casimira	1° salterio	NALE
11. Rivera Elisa	1° salterio	NALE
12. Rosas Roberta	5° salterio	NALE
13. Thompson Luisa	1° salterio	PB PB PB

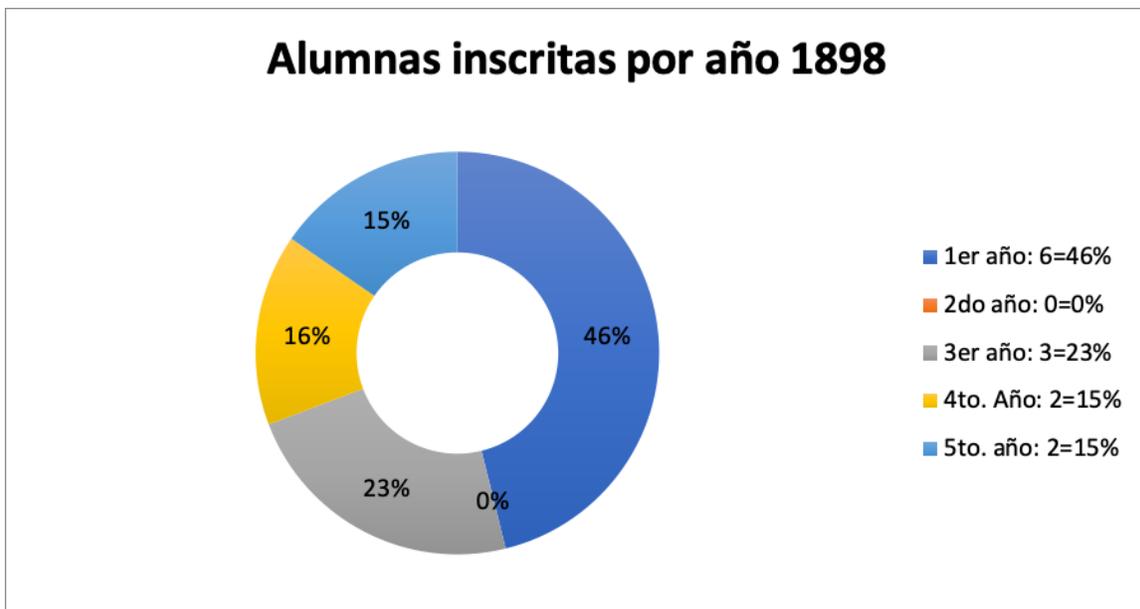


Figura 57. Alumnas inscritas por año (1898)



Figura 58. Evaluación de salterio para señoritas año 1898

Tablas y gráficas de 1899.

En 1899 nada más existen los libros de sritas (inscripción y exámenes), no se encuentra el de varones de varones, pero en las listas de asistencias sigue apareciendo el joven Pilar de la O., aunque con nulas asistencias. (NAC= No aparece su calificación; NALE= No apareció en el libro de evaluaciones):

Tabla 15. Libros de inscripciones y evaluaciones del año 1899.

<i>Nombre</i>	<i>Inscripción</i>	<i>Evaluación</i>
1. Ciprés Josefa	3º salterio	MB MB MB
2. Freire Isabel	3º salterio	PB PB PB
3. Gasca María	2º salterio	B MB MB
4. Lombardo Guadalupe	4º salterio	PB PB PB
5. Labastida Ángela	2º salterio	NALE
6. Moreno Hipólita	5º salterio	NAC
7. Pérez de León Casimira	1º salterio	NAC
8. Rosas Roberta	5º salterio	PB PB PB
9. Thompson Luisa	2º salterio	MB MB MB
10. Vega Victoria	1º salterio	NAC
11. Yrigoyén[Yrigollen]Julia	5º salterio	NAC

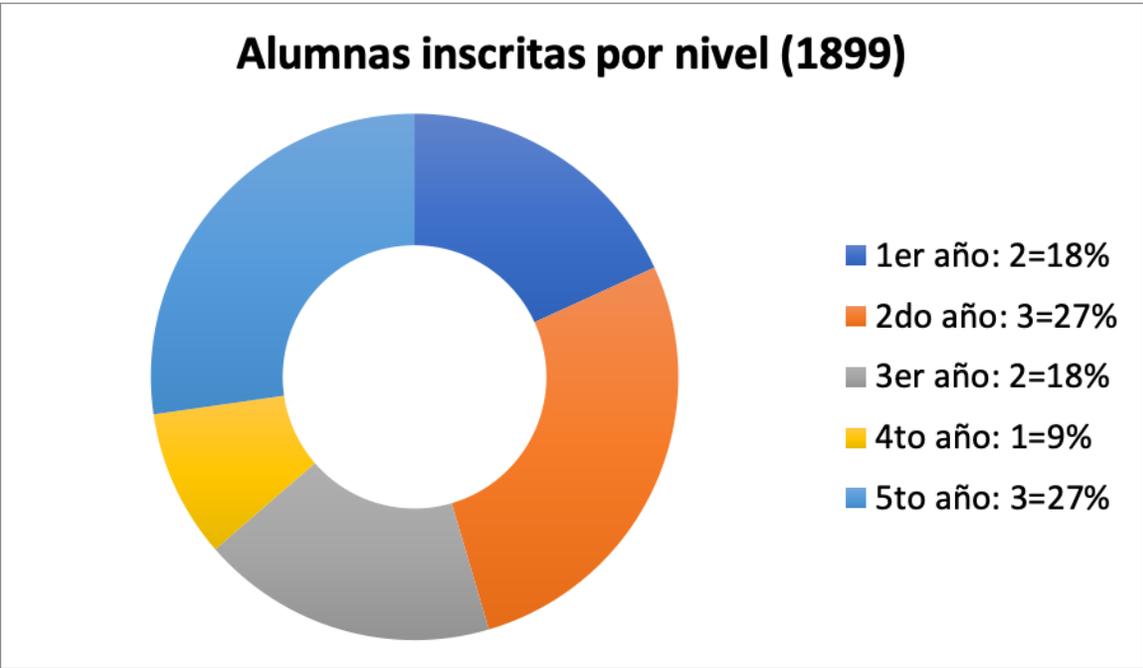


Figura 59. Alumnas inscritas por nivel (1899)

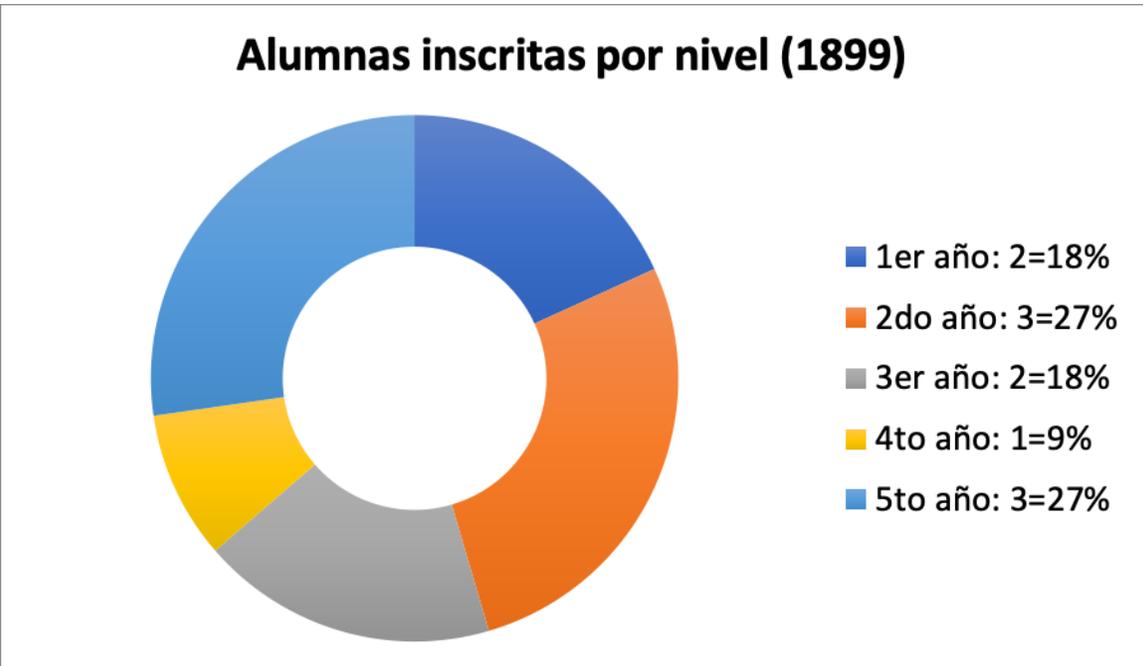


Figura 60. Evaluaciones de salterio para señoritas año 1899

APÉNDICE 3. APOLONIO ARIAS

Biografías de Apolonio Arias.

Apolonio, Arias.

n. y m. en la Ciudad de México (1864-1935). Empezó a estudiar violín a los 6 años en la Escuela de Infantes Músicos de la Catedral Metropolitana, pero más tarde, en el Conservatorio Nacional, sobresalió como ejecutante de fagot. Tocó en orquestas y bandas del país, España y Estados Unidos. Hasta muy avanzada edad fue profesor del Conservatorio y fagotista de la Orquesta Sinfónica Nacional. En 1889 concibió y formó la primera orquesta típica mexicana, patrocinada por la compañía Barrero y Martínez. Posteriormente dirigió la Típica de Rurales y la de Aguascalientes. (Álvarez, 1978, p. 738).

Apolonio Arias (1864-1935). Músico. N. en la cd. de México. Inició sus estudios regulares en la Esc. Lancastreriana Hidalgo; ingresó en 1870 en la Escuela de Infantes Músicos de la Catedral Metropolitana, donde estudió violín con el maestro Pedro Zariñana. Dejó la escuela en 1876 y figuró como violinista en un teatrillo ambulante que solía establecerse en la Plaza del Seminario, donde cobraba 6 centavos por tanda. El mismo año ingresa en el Conservatorio Nac. para aprender violín con el Profr. Pedro Manzano, y fagot con el maestro Ignacio Cázares. En 1885, fagotista en la Banda del 8º Regimiento, con la que tocó en México y en diversos lugares de los EUA. de 1889 a 1891; en España en 1892 y nuevamente en los EUA. en 1897, 1898 y por último en 1904. Uno de los precursores de las llamadas Orquestas Típicas. En 1889, Dir. de la Típica Mexicana que organizó la Cía. Barrero y Martínez y en 1893 forma la Típica Femenil "Carmen Romero Rubio de Díaz" con alumnas del Conservatorio Nac. En 1913 dirigía la Típica de Rurales y en 1924 la de Aguascalientes. En 1892 ocupó y desempeñó hasta su jubilación la clase de fagot en el Conservatorio Nac. En 1887 formó parte del cuarteto de alumnos del Conservatorio y años más adelante tocó la viola con los cuartetos de los maestros Gaos Berea, Ricardo Castro y Luis G. Saloma. Fue socio fundador de la Unión Filarmónica en 1910. Tocó con la Orquesta de la Ópera en 1885 y figura como colaborador muy activo en la fundación de las siguientes orquestas: en 1892, de la Orquesta de la Soc. Anónima de Conciertos; en 1893, de la Soc. de Música del Conservatorio; en 1902, de la Orquesta del Conservatorio; en 1903 de la del Ateneo Mexicano; en 1917, de la Sinfónica Nac. y de la de la Esc. Nac. de Ciegos; en 1922, de la Sinfónica de Aguascalientes, y en 1929 de la Orquesta Sinfónica de México. También fue Profr. de música de cámara y canto llano en la Esc. de Música Santa Cecilia. Autor de la *Introducción al estudio de la Música de Cámara*, que durante años se usó como texto en el Conservatorio Nacional. M. en su cd. natal («Alberto Amaya, Juventino Rosas. Apolonio Arias», 1995, pp. 210-211).

Arias Ramos Apolonio

Arias (Ramos), Apolonio (n. cd. de México, 9 feb. 1864; m. Tacubaya, DF, 13 ago. 1935). Fagotista, violinista, salterista y director de orquesta. En 1870 ingresó a la Escoleta de Infantes de la catedral metropolitana y allí recibió clases de solfeo y violín con el maestro Pedro Zariñana (padre de su futura esposa, Paz). En 1876 se incorporó como violinista a la orquesta del teatro ambulante de la plaza del Seminario. Meses más tarde ingresó al Conservatorio Nacional, donde fue discípulo de Pedro Manzano y José Rivas (violín), Ignacio Cázares (fagot) y Melesio Morales (teoría). En 1885 ingresó como fagotista a la Banda de Música del Octavo Regimiento, dirigida por Encarnación Payén, la cual se presentó ese año en la Exposición Algodonera de Nueva Orleans. Participó también en las giras que realizó aquella banda por EU, en 1889 (Texas), 1892 (Chicago, Filadelfia y Nueva York), 1895 (California) y 1897-1898 (Nueva Orleans); y por España, en 1892. Por último, estuvo en 1904 en San Luis Missouri, con la Banda de Artillería. Pionero en el género de las orquestas típicas, en 1886 estuvo en EU como tesorero de la Orquesta Típica de Arturo Cuyás*; en 1889 fue designado director de la Orquesta Típica de la compañía Barrero y Martínez, y con ella actuó en Chicago en 1890; en 1893 organizó la agrupación Carmen Romero Rubio de Díaz, la primera compuesta sólo por elementos femeninos, las cuales eran alumnas del Conservatorio Nacional y que se presentó en público en el teatro de ese instituto el 19 de agosto. En 1895 fundó la cátedra de salterio en dicho Conservatorio. Más tarde dirigió la Orquesta Típica de Rurales (1913) y la Típica de Aguascalientes (1924), de las que también fue fundador. Hallándose en Chicago fue requerido por Alfredo Bablot para que ocupara la cátedra de fagot en el Conservatorio Nacional de México, vacante con la muerte de Cázares; Arias desempeñó tal puesto desde 1892 hasta su jubilación. Desde 1897 figuró como violinista con conjuntos de cámara de la ciudad de México, alternando con Luis G. Saloma, Gaos Berea, Ricardo Castro, Wenceslao Villalpando, Lauro Beristáin y Julio Muirón. En varias ocasiones fungió como sinodal en exámenes a textos académicos del Conservatorio y como jurado calificador en concursos de oposición como el convocado por la Secretaría de Guerra en 1899 para seleccionar al director de la Banda de Música

del Estado Mayor; en los convocados por el Conservatorio en 1905 y 1909 para ocupar plazas en las cátedras de cornetín, tuba, flauta y chelo; o en el concurso de bandas de las fiestas de Covadonga, efectuado en el parque España en 1909. Fue socio fundador de la Unión Filarmónica Mexicana y miembro de la comisión que redactó su reglamento. Su actividad orquestal fue amplísima: en la Orquesta de la Ópera desde 1885; en la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio (1887); en la Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos (1892); en la Orquesta de la Sociedad de Música del Conservatorio (1893); en la Orquesta Sinfónica del Conservatorio (1902); en la Orquesta del Ateneo Mexicano (1903), la cual dirigió; en 1917 en las orquestas Sinfónica Nacional y de la Escuela Nacional de Ciegos; en la Orquesta Sinfónica de Aguascalientes (1922), que organizó y dirigió; en la OSM (1928), y en la Orquesta Sinfónica Mexicana que dirigió José Iturbi (1933). En 1917 regresó temporalmente a las bandas, al ser nombrado director de la Banda de la Dirección General de Enseñanza. En 1919, cuando Enrico Caruso* visitó México, Arias Ramos figuraba como fagotista de la orquesta lírica; al ensayar Caruso el aria Una furtiva lacrima, de Elisir d'amore, solicitó a Arias que fuese el fagotista oficial de la orquesta que le acompañó en su gira por las Américas, papel que desempeñó el músico hasta fines de ese año. En 1930 se incorporó al Ateneo Musical Mexicano; ese mismo año fue jubilado del Conservatorio Nacional y se dedicó desde entonces, y hasta su muerte, a preparar a sus alumnos en su domicilio particular. Entre sus numerosos discípulos figuran los fagotistas Luis M. Posadas, Tiburcio González, Rosendo Campos, José Ambía, Leonardo Lara, José Romero, Álvaro Cerda y Fidel Ramírez. Escribió el tratado Introducción a la música de cámara, dedicado en especial a los instrumentos de aliento, y el cual, luego de haberlo dictaminado y aprobado Gustavo E. Campa, inspector general de enseñanza musical, fue mandado imprimir en Leipzig por el Ministerio de Instrucción Pública de México (1906). (Romero, 1950, pp. 65-66)

Arias Ramos, Apolonio. Valle de Santiago, Guanajuato (México), 9-II-1864; México, D.F., 13-VIII-1935. Fagotista, violista, director y pedagogo. Nació en una cabecera de municipio en la región del Bajío, y fue trasladado de niño a la ciudad de México. En 1870 ingresó en la escuela de infantes de la catedral metropolitana. Allí recibió clases de música y violín del maestro Pedro Zarifiana [sic]. En 1876 ingresó en la orquesta del teatrillo ambulante que solía establecerse en la plaza del Seminario, espacio aledaño a la catedral. Ese mismo año se incorporó al Conservatorio Nacional de Música (CNM), quedando inscrito en la cátedra de Violín de Pedro Manzano, después en la de Fagot de Ignacio Cázares y por último en la de Perfeccionamiento de Violín de José Rivas. Sus adelantos como fagotista determinaron que en 1885 ingresara a la famosa Banda de Música del Octavo Regimiento; aquel año la agrupación marchó a la Exposición Algodonera de Nueva Orleans. Arias también participó en las giras que dicha banda efectuó por Estados Unidos en los años 1889 y 1891, España en 1892, California en 1897 y Nueva Orleans en 1898. Como miembro de la Banda de Artillería estuvo en 1904 en San Luis, Missouri. Fue uno de los pioneros de los conjuntos instrumentales conocidos en México como orquestas típicas, puesto que en 1886 estuvo en Estados Unidos como tesorero de la Típica Mexicana, dirigida por Antonio Cuyas. En 1889 fue director del mismo conjunto, organizado por la Compañía Barrero y Martínez, que actuó en Chicago en 1890. En 1893 organizó la Típica Femenina Carmen Romero Rubio de Díaz con alumnas del CNM. EN 1895 fue nombrado catedrático de Salterio en el CNM. En 1913 dirigió la Típica de Rurales y en 1924 la Orquesta Típica de Aguascalientes. Encontrándose en Chicago, fue llamado por Alfredo Bablot, director del Conservatorio, para que cubriera la vacante de catedrático de Fagot que había en el establecimiento, plaza que ocupó en 1892, desempeñándola hasta su jubilación. También fue uno de los primeros cultivadores de la música de cámara en México, pues en 1887 formó parte del Cuarteto de Alumnos del conservatorio que se presentó en público al fin del curso tocando el *Cuarteto op. 18 n.º1* de Beethoven. Desde entonces figuró como cuartetista en los grupos organizados por Gaos Berera, Ricardo Castro, Luis G. Saloma y otros. Integró las comisiones dictaminadoras del conservatorio, tales como la que en 1896 aprobó como texto los *Elementos de gráfica musical* del catedrático Julio M. Morales; la que juzgó en 1897 la *Teoría de Transposición del clarinete* y el *Círculo transpositor* del maestro potosino Flavio F. Carlos, y la que falló en 1901, la *Teoría del clarinete*, las *Cien progresiones cromáticas para clarinete* y las *Cien cadencias para clarinete* del profesor Juan Hernández Ruiz. Formó parte también, en 1902, del grupo que formuló el *Programa docente de instrumentos de aliento- madera* y el de *Música de cámara*; de la comisión que en 1904 fijó los medios apropiados para implantar en México la adopción obligatoria del diapason normal; del grupo que en 1903 fijó el personal que debía integrar una banda de música moderna, trabajo que aprovechó para organizar la Banda de Policía del Distrito Federal, del que en 1905 formuló el *Proyecto de reglamento de la Escuela Nocturna de Música*, y del que en 1908 resolvió acerca de los *Métodos que adoptaría el CNM en el aprendizaje de los instrumentos de aliento sistema Boehm*. Por su parte, en 1906, presentó la *Iniciativa para formar la Orquesta de Alumnos del CNM*, y en 1907 la iniciativa que tendió a lograr homogeneidad en los instrumentos de aliento del conservatorio para el progreso de los alumnos. Formó parte de varios jurados.

En los aspectos gremiales de la actividad musical participó en 1910 como socio fundador de la Unión Filarmónica, de la que fue vocal en 1911 y miembro de la comisión que redactó su reglamento. Su actividad orquestal fue amplísima: en la Orquesta de la Ópera desde 1885; en 1887 como fundador de la Sociedad de Conciertos del CNM; en 1892 en la Orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos; en 1893 como miembro de la Sociedad de Música del CNM; en 1902, en la Orquesta del CNM; en 1903, como director de la Orquesta del Ateneo Mexicano; en 1917, en la Orquesta Sinfónica Nacional y en la dirección de la Orquesta de la Escuela de Ciegos; en 1922, en la Sinfónica de Aguascalientes, que organizó y dirigió por cuatro años; en 1928, en la Orquesta Sinfónica Mexicana; en 1929 en la Orquesta Sinfónica de México, y en 1933 en la Sinfónica del Instituto Mundial de la Vida Impersonal, que él organizó y dirigió, y en la orquesta José Iturbi. Estas actividades le hicieron el paladín de sus compañeros de orquesta, según lo testimonia el memorial que formuló para que los conciertos de 1905 de la Orquesta del CNM se aplazaran, a fin de que sus componentes pudieran trabajar en la de la Ópera. En 1917 fue director de la Banda de la Dirección General de Enseñanza. También ejerció la docencia en la Escuela Católica de Música Santa Cecilia, sostenida por el arzobispado de México, en la cual ocupó las cátedras de Música de Cámara y de Canto Llano en el año 1906. En Aguascalientes ocupó, después de 1923, el puesto de delegado de la Dirección de Cultura Estética. Fue autor de una *Introducción al estudio de la música de cámara*, dedicada especialmente a los instrumentos de aliento, y la cual, después de haber merecido dictamen aprobatorio de Gustavo E. Campa, inspector general de Enseñanza Musical, fue mandada a imprimir a Leipzig, en 1906, por el Ministerio de Instrucción Pública de México. Sus más destacados discípulos fueron: Luis M. Posada, Tiburcio González, Rosendo Campos, José Ambia, Leonardo Lara, José Romero, Álvaro Cerda y Fidel Ramírez (Casares Rodicio, 1999, pp. 672-673).

Cartas y minutas encontradas en el AHCNM

AHCNM: SJIP/CNM/09.03.01.00/11/1892

Carta de la Secretaría de Estado y del Despacho de Justicia e Instrucción Pública.

Conservatorio N. De Música.

Minuta.

He tenido la honra de recibir la respetable comunicación que Ud. , fecha 29 de junio del presente año, en que Ud., se sirve a decirme que el C. Secretario de Guerra, con fecha 27 del mismo mes, comunica á esa superioridad: que el Presidente de la República se ha servido disponer, que la Secretaría del digno cargo de Ud. se sirva librar sus órdenes para que el maestro de fagot de este conservatorio nacional C. Apolonio Arias, quede á disposición de la Secretaría de Guerra con objeto de que asociado á la música del 8º Regimiento, concurra á la Exposición de Madrid.

Esta dirección, con fecha de hoy, hace la transcripción correspondiente, para sus efectos, al profesor de este Establecimiento, C. Apolonio Arias.

L. y C. Mé. Julio 5 de 1892.

J.R.

Señor Oficial Mayor Encargado de la Sria de Justicia e Instrucción Pública.

Presente.

AHCNM: SJIP/CNM/02.27.01.00/30/1892 expediente 27.

Hay una serie de cartas relacionadas con el maestro Arias.

Carta de nombramiento

C.N. de Música.

Minuta

Nombrado por el Supremo Gobierno, el C. Apolonio Arias, profesor de Fagot y Zarrusófono en este Establecimiento, con esta fecha ha tomado posición de su empleo, previa protesta legal.

Lo que tengo la honra de decir a Ud. para los fines correspondientes.

L y C. México, Enero 1º de 1892.

Señor Mayordomo del Conservatorio N. De Música.

Presente.

Otras cartas al respecto

La Sria de Justicia con fecha 26 de Diciembre último dice á esta Junta lo que sigue:

Con esta fecha se nombra al C. Apolonio Arias Profesor del Fagot y Zarrusófono en el Conservatorio Nacional de Música, en lugar del finado C. Ignacio Cázares, con el sueldo anual del \$602.25cs- que se le pagará con cargo á la partida 5.621 del presupuesto vigente; dándole dos meses de plaza para presentar su despacho”.

Lo que tengo la honra de transcribir á Ud. para su conocimiento y fines consiguientes.

Lib. y Constitución, México, Enero 2 de 1892.

J.E. Durán

Al C. Director del Conservatorio N. De Música

También una carta de la Secretaría de Estado y del Despacho de Gobernación. Sección 1.

Con la nota de ud. fecha 1º del actual, se ha recibido en esta secretaria un ejemplar del acta de protesta prestada por el Ciudadano Apolonio Arias, nombrado Profesor del Fagot y zarrusofono en ese Establecimiento, de guardar sin reserva alguna la Constitución política de la República, con sus adiciones y reformas.

Libertad en la Constitución. México, 5 de Enero de 1892.

[La Firma es ilegible: M. A. Menado?]

Al Director del Conservatorio N. De Música

Presente

Igualmente, de la Secretaría de Estado y del Despacho de Justicia é Instrucción pública.

Quedo enterado por el oficio relativo de ud. de que, con fecha, primero del actual, tomó posesión del empleo de Profesor de Fagot y Zarrusófono, en ese Conservatorio el C. Apolonio Arias.

Acuso á Ud. recibo del acta de protesta que conforma á la ley otorgó el interesado.

Libertad y Constitución. México, 12 de Enero de 1892.

J. O. Del Srio.

M García

Al Director del Conservatorio N. De Música.

Presente.

Una más con sello de la Secretaría de Estado y del despacho de Justicia é Instrucción Pública.

Con esta fecha se nombra Al C. Apolonio Arias Profesor de Fagot y Zarrusófono en ese Establecimiento en lugar del finado C. Ignacio Cázares, con el sueldo anual de \$602.25 cts. Que se le pagará con cargo á la partida 5621 del presupuesto vigente, dándole dos meses de plazo para presentar su despacho.

Comunicolo á ud. para su inteligencia y como resultado de su oficio relativo fecha 7 del mes [ilegible]

Libertad en la Constitución. México, Diciembre 26 de 1891.

Firma Barandas.

C. Director del Conservatorio N. De Música

Presente.

AHCNM: SJIP/CNM/03.13.01.00/47/1892

Carta de Apolonio Arias, sobre el rendimiento de sus alumnos de fagot

Conservatorio Nacional de Música.

Cátedra de Fagot.

Lista de los alumnos que cursan en el presente año escolar.

Manuel Otea 1er año. No estudió solfeo en el Establecimiento.

Emilio Ortiz. 3er año. No estudió solfeo en este Establecimiento, presentó el año pasado 1º y 2º de fagot.

No asiste.

Rosendo Campos 5º año. No estudió solfeo en el establecimiento, ha estudiado los años anteriores en orden.

Luis Posadas. 1º perfeccionamiento. Está al corriente en sus estudios de solfeo y fagot.

México, junio 22 de 1892.

Firma Apolonio Arias.

Referente a los métodos a utilizarse, con fecha 5 de julio de 1892, Apolonio Arias sugiere los métodos siguientes:

Antonio Romero y Andía

Cokken

Y 12 estudios de Orsellí Para fagot

Y los métodos de Beltrán y de Beer para saxofón. (Julio 6 de 1892)

APÉNDICE 4. PUBLICACIONES PERIÓDICAS CON INFORMACIÓN EXTRAMUSICAL SOBRE APOLONIO ARIAS

Dentro de la pesquisa de pistas sobre Apolonio Arias, apareció un anuncio en el periódico *El Siglo diez y nueve*, donde se comentaban las intenciones de contraer matrimonio entre el maestro Arias y la señorita Paz Sariñana:

Para contraer matrimonio.- Se han presentado en el Registro Civil, durante los días del 1º, al 15 del presente mes de Julio, las siguientes personas:

[...]

Apolonio Arias y Paz Sariñana («Siglo diez y nueve, El. Para contraer matrimonio», 1892, p. 3)

Archivo General de la Nación

Se encuentra en los expedientes subsiguientes:

- **GD 125 Instrucción Pública y Bellas Artes**, vol. 61, exp. 17, 13 fs. Año 1891. Distrito Federal. Conservatorio nacional. Fallecimiento de Ignacio Cázarez lo sustituye Apolonio Arias.
- **GD 125 Instrucción Pública y Bellas Artes**, vol. 61, exp. 27, 3 fs. Año 1892. Distrito Federal. Conservatorio Nacional. Nombramiento como delegado de México en la exposición de Madrid a Apolonio Arias.
- **GD 125 Instrucción Pública y Bellas Artes**, vol. 63, exp. 16, 6 fs. Año 1900. Distrito Federal. Conservatorio Nacional. Nombramiento como profesor de segundo año de música de cámara y de conjuntos diversos a Apolonio Arias.
- **GD 125 Instrucción Pública y Bellas Artes**, vol. 64, exp. 31, 2 fs. Año 1903. Distrito Federal. Conservatorio Nacional. Licencia a Arturo Rocha, Apolonio Arias, Jesús Desachz, Marcos Rocha y Susano Robles.
- **GD 125 Instrucción Pública y Bellas Artes**, vol. 65, exp. 24, 26 fs. Año 1904. Distrito Federal. Conservatorio Nacional. Licencia a Apolonio Arias y nombramiento como profesor de fagot a Tiburcio González, y de conjuntos de instrumentos de madera a Susano Robles.

- **GD 125 Instrucción Pública y Bellas Artes**, vol. 67, exp. 110, 5 fs. Año 1908. Distrito Federal. Conservatorio Nacional. Nombramiento como profesor de fagot a Apolonio Arias.
- **GD 125 Instrucción Pública y Bellas Artes**, vol. 70, exp. 5, 3 fs. Año 1911. Distrito Federal. Conservatorio Nacional. Nombramiento de Apolonio Arias, como profesor de conjuntos de instrumentos madera y latón.
- **GD 125 Instrucción Pública y Bellas Artes**, vol. 78bis, exp. 101, 5 fs. Año 1917. Distrito Federal. Orquesta Sinfónica Nacional. Nombramiento de primera plaza de fagot a Apolonio Arias.
- **GD 125 Instrucción Pública y Bellas Artes**, vol. 330 exp. 16, 9 fs. Año 1914. Distrito Federal. Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Nombramiento como profesores de instrumento de aliento a Apolonio Arias y a José Rivas de cornetín y bugle.
- **GD 125 Instrucción Pública y Bellas Artes**, vol. 331, exp. 25, 7 fs. Año 1914. Distrito Federal. Conservatorio Nacional de Música y Declamación, autorización para que la Dirección del Conservatorio utilice las cantidades para gastos imprevistos en compra de instrumentos que vende Apolonio Arias.
- **GD 125 Instrucción Pública y Bellas Artes**, vol. 331, exp. 64, 3 fs. Año 1914. Distrito Federal. Conservatorio Nacional de Música y Declamación. El director del Conservatorio pide cesión a Apolonio Arias de algunos instrumentos.
- **GD 126 Propiedad Artística y Literaria**, caja 88. México. Literatura: “Introducción al estudio de la música de cámara y de orquesta para los instrumentos de aliento- madera” por Apolonio Arias. Exp. 6041, fs. 199, Año: 1907.
- **GD 126 Propiedad Artística y Literaria**, caja 139. México. Partitura: “Invernal”, letra Rafael Zayas Enríquez, música Apolonio Arias. Exp. 7824, fs. 9, Año: 1909.
- **GD125 Instrucción pública y Bellas Artes**, vol. 62, exp. 15, 13 fs. Año: 1895. Distrito Federal. Conservatorio Nacional. Fallecimiento de José de las Piedras y los sustituye Aportela Arias [seguro es un error, debe ser Apolonio]

- **Registro de expedientes del AGN, Tribunal Superior de distrito.** 1881. Juicio por Lesiones en el sexto correccional demanda a Apolonio Arias y en 1881 por robo en el juzgado cuarto correccional. 1883 lesiones cuarto correccional Apolonio Arias y otro.
- **Registro 57499 AHSCJN Asuntos Económicos**, fecha 1890-05-20, exp. 78816. Caja 641, exp. Original 512. Acuse de recibo del juicio de amparo promovido por Apolonio Arias, contra actos de la jefatura política del Cantón de Orizaba.

Participación musical de Apolonio Arias en distintas agrupaciones (en la búsqueda de alguna evidencia como salterista)

Participó como violista en una orquesta dirigida por Carlos Meneses, en una celebración al príncipe Bismarck, realizada en el club alemán:

Violists

Andres Herrera, Ventura Herrera, Antonio Saloma and Apolonio Arias. («Mexican Herald. Germany's Hero.», 1898, p. 8)

Como director de Orquesta:

[hablando sobre los directores del conservatorio] Lo sucedió Alfredo Bablot, de origen francés, radicado en México desde varios años atrás y miembro fundador de la Sociedad Filarmónica Mexicana: reorganizó el plantel y formó la Orquesta del Conservatorio, que durante más de 9 años fue dirigida indistintamente por Melesio Morales, Julio Ituarte, Lauro Beristáin, Apolonio Arias, Carlos Meneses y otros. (Álvarez, 1978, p. 1239).

Director de una orquesta típica con alumnos del Conservatorio y también como director de la Orquesta de Señoritas:

Orquesta típica

La que bajo la dirección del Sr. D. Apolonio Arias han formado en esta capital las alumnas del Conservatorio Nacional de Música, y que, como dijimos oportunamente, se dirigieron días pasados à Pachuca con el fin de dar en esa ciudad una serie de conciertos, después de hacerse encontrado en dos audiciones, regresó antier á esta capital.

Según sabemos, de hoy a mañana, partirá á Morelia con igual objeto («Correo Español, El Orquesta típica», 1893, p. 2).

Como jurado de concurso de bandas en 1909, como sostiene Fernando Carrasco en un artículo sobre Eduardo Gabrielli.

Al año siguiente, 1909, nuevamente es convocado como jurado del mismo concurso. Repite además de nuestro personaje la figura de Carlos J. Meneses; intervienen, además: José Viñas, Apolonio Arias, José Rivas, Pedro Valdés Fraga, José Rocabrana, Luis G. Jordá y Arturo Rocha. Nuevamente Arzóz y Gascón son los representantes de la Junta directiva. (Carrasco, 2014).

SIGLAS

AGN (Archivo General de la Nación)

AHCNM (Acervo Histórico Del Conservatorio Nacional De Música)

CENIDIM (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez)

CNM (Conservatorio Nacional De Música)

CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes)

ENM (Escuela Nacional De Música)

FaM (Facultad De Música)

IPBA (Instrucción Pública y Bellas Artes)

INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia)

INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes)

MIMO (Musical Instrument Museum Online)

UNAM (Universidad Nacional Autónoma De México)