



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

CATALINA DE GUIZA DE CENOBIO PANIAGUA

Contexto, análisis dramático y musical e interpretación vocal

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO EN

DOCTORADO EN MUSICA EN INTERPRETACIÓN MUSICAL

PRESENTA

VERÓNICA MURÚA MARTÍNEZ SALDAÑA

TUTOR PRINCIPAL

DR. HUGO BARREIRO LASTRA, UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

TUTORES

DRA. ZOILA ELENA VEGA SALVATIERRA,

UNIVERSIDAD NACIONAL SAN AGUSTIN DE AREQUIPA

DRA. EDITH RUIZ ZEPEDA, FACULTAD DE MUSICA, UNAM

MAESTRO DAVID GÓMEZ RAMIREZ

Ciudad Universitaria, CD. MX, NOVIEMBRE 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

«Más sea como fuere, legó a su patria un nombre ilustre, y deber de ésta es por lo mismo, perpetuar su memoria; y ¿qué monumento más adecuado y durable que la impresión de sus obras? ¿Llegará empero alguna vez nuestra cultura a levantárselo? *Ai posteri la sentenza*».

Manuel G. Revilla (mayo de 1901), *Obras*, p. 103.

Índice

Resumen.....	5
ABSTRACT.....	6
Agradecimientos.....	7
Prefacio.....	9
Introducción.....	13
Objeto de estudio.....	14
Propuesta de investigación.....	15
Objetivo general.....	15
Objetivos específicos.....	15
Estado de la cuestión.....	16
Cómo se desarrolló el contenido de la tesis.....	20
Marco metodológico.....	21
Capítulo 1. Contexto político y sociocultural en México, alrededor de la creación de la ópera <i>Catalina de Guisa</i> de Cenobio Paniagua.....	23
1.1 Primeros años (1821-1842).....	23
1.2 Ciudad de México.....	26
1.2.1 Situación política.....	29
1.2.2 La normalidad aparente.....	33
1.3 Antonio Gómez y Luis Baca Elorriaga.....	40
1.4 Max Maretzek y las compañías italianas.....	41
1.5 Subvenciones artísticas para <i>Catalina de Guisa</i>	43
1.5.1 Posibilidades de estrenar una ópera en la Ciudad de México.....	44
1.6 Vida al interior del teatro.....	47
1.7 El elenco de <i>Catalina de Guisa</i>	51
1.8 La noche del estreno.....	55
1.9 Crítica.....	57
1.10 Funciones posteriores a la premier de <i>Catalina de Guisa</i>	60
1.11 Muerte de Cenobio Paniagua.....	66
1.12 Presentaciones de <i>Catalina de Guisa</i>	68
Capítulo 2. La pieza teatral <i>Enrique III y su corte</i> de Alejandro Dumas.....	71
2.1 Fuentes históricas.....	71
2.2 Personajes y estructura de la obra.....	78
2.3 El poema de Pierre de Ronsard.....	80
2.4 El texto dramático vs el texto espectacular de <i>Enrique III y su corte</i> de Alexandro Dumas... ..	82
2.4.1 La acotación en un texto dramático.....	82
2.4.2 Ejemplos de acotaciones.....	85
Capítulo 3. El libreto <i>Caterina di Guisa</i> de Felice Romani.....	93
3.1 Sinopsis.....	93
3.2 Antecedentes estilísticos del libreto de <i>Catalina de Guisa</i>	97
3.3 Gestación de <i>Catalina de Guisa</i> de Felice Romani.....	99
3.4 Diferencias entre la pieza teatral y el libreto operístico.....	102
3.5 La estructura dramática: vestigios de la tragedia griega.....	103
3.6 Análisis poético del libreto de Romani.....	106
3.6.1 Versos sueltos y versos con rima asonante o consonante.....	106
3.6.2 Métrica.....	107
3.6.3 Aliteración.....	118
3.6.4 Esticomitia.....	119
3.6.5 Acotaciones.....	120
Capítulo 4. Análisis musical de la ópera <i>Catalina de Guisa</i> de Cenobio Paniagua.....	124

4.1 El proceso para la Edición Crítica de la partitura para voz y piano (ECVP).....	124
4.2 Estado físico de las partituras y consecuentes problemas para su restitución	125
4.3 Documentos relativos a la ópera <i>Catalina de Guisa</i>	126
4.4 Comparativo de clasificación entre el catálogo del AZP y la ECVP.....	129
4.4.1 Primer Acto.....	131
4.4.2 Segundo Acto.....	132
4.4.3 Tercer Acto	133
4.5 La solita forma	134
4.5.1 Antecedentes.....	134
4.5.2 Interacciones dialógicas entre personajes en el <i>Gran Duetto</i>	141
4.5.3 La <i>solita forma</i> en el aria y <i>cabaletta</i>	152
4.5.4 Estructura del coro de introducción “ <i>Lo vedesti? Il Dio pareo</i> ”	171
4.5.5 La presencia de la solita forma en los números 9, 10 y 11:.....	178
<i>terzettino, recitativo y duetto</i> con coro.	178
4.6 Teoría de tópicos.....	179
4.6.1 Tópicos encontrados en la ópera <i>Catalina de Guisa</i>	183
4.6.2 Tópicos utilizados en la ópera basados en ritmos bailables.....	194
4.6.3 Melomorfemas.....	198
4.6.4 Cláusulas.....	202
4.7 Lenguaje musical	206
4.7.1 El pedal y los retardos como disonancias	206
4.7.2 Paráfrasis musicales	211
4.7.3 <i>Rondinella</i> - serenata.....	216
4.7.4 Textura, timbre y Orquestación	219
4.7.5 Uso del acorde de séptima de dominante.....	222
4.7.6 Uso de las sextas aumentadas como recurso expresivo.....	223
4.8 Organización tonal de la obra completa.....	226
Capítulo 5. Propuestas de interpretación.....	230
5.1 El recitativo y el aria en <i>Catalina de Guisa</i> : diferencias	233
en la interpretación vocal	233
5.2 Séptimas de dominante en las líneas vocales.....	238
5.3 Propuesta de cadencias	240
5.4 Variaciones realizadas para la secciones de repetición.....	243
Capítulo 6. Conclusiones	247
6.1. Consideraciones finales	247
Apéndices: Compositores que musicalizaron <i>Catalina de Guisa</i> , en ocasiones con el nombre <i>Catalina di Clèves</i> o <i>Enrico di Guisa</i>	252
Bibliografía	254

Resumen

Entre los documentos pertenecientes al Archivo Zevallos–Paniagua (AZP), legado al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (Cenidim), dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), en 1997, existen varios manuscritos correspondientes a la ópera *Catalina de Guisa* (1859) del compositor mexicano Cenobio Paniagua Vázquez (Tlalpujahua, Michoacán, 30 de octubre de 1821 – Córdoba, Veracruz, 2 de noviembre de 1882). Tras su donación, el material fue digitalizado en la década siguiente y su acceso es ahora público. En 2017, gracias a un proyecto auspiciado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en coproducción con el Cenidim, del cual fui responsable, se realizó la primera Edición Crítica de la partitura para voz y piano (ECVP), la partitura de interpretación del tercer acto orquestal y la puesta en escena de esa ópera que cuenta con libreto del poeta italiano Felice Romani (Génova, 31 de enero de 1788 – Moneglia, 28 de enero de 1865). El punto de partida de este trabajo se configura, y a la vez continúa, tras haber tenido la oportunidad para desarrollar los productos de investigación mencionados. Las páginas que tiene ahora en sus manos profundizan desde perspectivas musicológicas en su objeto de estudio y se fundamentan en su contexto histórico, análisis musical y vocal, hasta derivar en una propuesta válida de interpretación. Al mismo tiempo, el texto y los materiales que componen este volumen permiten al lector interesado comprender las motivaciones fundamentales por las que la historiografía cita a *Catalina de Guisa* como un hito en la ópera mexicana del siglo XIX. En esencia, se compendian las razones de éxito original de este título, las de su posterior silencio (que abarcó casi ciento cincuenta años) y, más importante aún, las credenciales artísticas por las que debería retornar a los escenarios, a los intérpretes y, desde luego, al público.

ABSTRACT

Among the documents found in the Zevallos-Paniagua Archive (AZP), an institution under the auspices of the National Institute of Fine Arts and Literature (INBAL), one can find several manuscripts related to the opera Catalina de Guisa (1859) by the Mexican composer Cenobio Paniagua Vázquez (Tlalpujahua, Michoacán, October 30, 1821 – Córdoba, Veracruz, November 2, 1882). These documents were donated to the Carlos Chávez National Center for Musical Research, Documentation and Information (Cenidim) in 1997. In the decade following their donation these documents were converted to digital format and are now accessible to the public. In 2017, thanks to a project sponsored by the General Directorate of Academic Personnel Affairs (DGAPA) of the National Autonomous University of Mexico (UNAM), in co-production with Cenidim, the first Critical Edition of the score for voice and piano (ECVP) was developed, for which I was responsible. A performance score of the third orchestral act and the staging of the opera, with a libretto by the Italian poet Felice Romani (Genoa, January 31, 1788 – Moneglia, January 28, 1865) was also developed.

These new research materials provide a starting point for this work and continue to be of great use. The pages you now have in your hands explore the object of study from a musicological perspective. The work is based on historical context, as well as musical and vocal analysis, with the purpose of achieving a valid proposal for interpretation. At the same time, the text and materials that make up this volume provide the interested reader with the opportunity to understand the fundamental aspects as to why history cites Catalina de Guisa as a milestone in 19th-century Mexican opera.

In essence, the reasons for the original success of this title, as well as those for its subsequent silence (which spanned almost one hundred and fifty years), are here summarized, as are, more importantly, the artistic credentials for which it should return to the stage, to the performer and, of course, to audiences.

Agradecimientos

En 2012, mi único interés en Cenobio Paniagua era encontrar el aria de soprano de la ópera *Catalina de Guisa* que tanto se mencionaba en la historiografía para grabarla como intérprete e incluirla en una colección de arias para soprano de compositores mexicanos. Esa fecha que se antoja ya lejana, fue el punto de partida de todo lo que llegó después; la edición crítica de la partitura para canto y piano, la puesta en escena orquestada y, por último, este trabajo doctoral, que sin la ayuda de varias personas habría sido imposible concretar.

Es por eso que quiero agradecer a Hugo Barreiro Lastra, mi guía y tutor de tesis, quien leyó mis primeros bocetos y resolvió mis dudas, confrontaciones y confusiones. Agradezco su plática siempre llena de palabras de aliento, cariño y confianza. Nuestras tardes en el aula, su casa o huerto, me llevaron a admirar no sólo su entrega como docente sino su amor por México y su incansable deseo de desenterrar y publicar los tesoros que encierra y contagiar a todos sus alumnos para realizar lo mismo.

De igual manera agradezco el trabajo realizado bajo el cobijo de Alfonso Silva, con quien pasé tardes muy agradables y largas llamadas telefónicas decidiendo las directrices y estructuras más convenientes a partir de lo ya desarrollado. Debido a la pandemia, nuestras reuniones se vieron truncadas, sin embargo un segundo agradecimiento a él por haberme puesto en contacto con Zoila Vega, a quien agradezco por un lado el haber aceptado caminar conmigo la segunda mitad del sendero, y por otro lado su amabilidad y sonrisas, análisis certero, mirada aguda y consejos para abordar las lecturas precisas que potenciaran todos los capítulos, en particular las recomendaciones para desarrollar el análisis musical a partir de la teoría de tópicos.

Gracias también a mis asesores e integrantes del jurado David Gómez, Edith Ruíz y Ma de los Ángeles Chapa por su paciencia para leer, comentar y proponer mejoras a mi investigación, Gracias a Horacio Almada, quien guió la puesta en escena de la ópera en 2018 y a través de esta, me enseñó el mágico mundo del análisis dramático y su proceso para convertir un texto escrito en espectacular. Agradezco todos sus comentarios para depurar el segundo y tercer capítulos de este trabajo. De igual forma quiero mencionar a Áurea Maya, con quien realicé la edición crítica de la partitura, por sus comentarios al capítulo de contexto histórico, sus recomendaciones en la consulta de archivos historiográficos y conocimiento del rigor académico y a mi amigo Rob Myers por corregir mi abstract en inglés.

Gracias a Arturo Uruchurtu, por su colaboración en la edición de la partitura, las pláticas alrededor de los compositores mexicanos, el romanticismo y los acordes de sexta aumentada, pero sobre todo por su amistad y apoyo en tiempos de pandemia que me ayudaron a no claudicar en el proceso de escritura.

Gracias a José Noé Mercado, por enseñarme a cuestionar todo documento escrito y toda historia oficial. Por enseñarme una manera moderna y una visión crítica de visitar el pasado. Gracias por su revisión de estilo y por persuadirme de que todo trabajo escrito debe llevar un punto final, pero sobre todo porque su generosidad y su confianza en mi son infinitas.

Gracias a Fernando Nava, Mónica Sandoval y Jasmín Ocampo por ser un ejemplo de compromiso y bondad en la bella institución llamada Universidad Nacional Autónoma de México. Agradezco y dedico este trabajo a mis alumnos, en especial a quienes participaron en el montaje de la ópera, porque sin ellos, este trabajo no tendría ningún sentido.

Gracias a mis padres, ambos químicos y docentes, que no están ya en este plano terrenal pero que sembraron en mí el deseo de entender el mundo a través del método científico. En mi círculo hogareño, quiero agradecer a quienes me brindaron bienestar emocional tan importante como la aportación de conocimiento y sobre todo durante la crisis mundial vivida en los últimos tres años; a mis hermanos Eva, Alfredo y Yara por sus llamadas telefónicas y de vez en vez un pastel, a Ernesto Ortelli por sus abrazos y deliciosas cenas italianas, a Erika Coello por sus cafés, capacidad de orden y mimos, y a Tonna, mi perro san bernardo, quien jamás sabrá que le agradezco en mi tesis, pero que gracias a su compañía, mis noches en vela y solitarias de pandemia, estuvieron llenas de manotazos de amor.

Prefacio

Desde 1998 formo parte del cuerpo docente de la Facultad de Música (FaM) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Imparto las asignaturas de Canto, Fonética y dicción, Ópera de cámara y Ópera lírica, así como el Taller de repertorio vocal de música mexicana. Dentro de la misma institución realicé, a partir de 2007, encuentros de repertorio vocal mexicano donde participaron alrededor de 200 artistas entre maestros y alumnos, quienes generaron nuevas interpretaciones y reflexiones de partituras olvidadas a través de conciertos y conferencias. De esas jornadas anuales, surgió la producción de cuatro discos compactos dobles que incluyen repertorio de numerosos compositores que han configurado nuestras páginas musicales desde el virreinato de la Nueva España hasta la época actual.

Esa experiencia me permitió conocer una literatura lírica prácticamente ausente tanto de los planes y programas de estudio, como de las salas de concierto del país. De igual forma, me permitió apreciar su valor e importancia para el patrimonio nacional y desde entonces mi amor y necesidad de conocer más el repertorio mexicano no ha cesado. Bajo la confianza de haber adquirido las herramientas necesarias a través de estos trabajos previos y no sin la pasión de seguir descubriendo nuevos horizontes sonoros para compartirlos con el público, la ópera *Catalina de Guisa* (1859) de Cenobio Paniagua Vázquez (Tlalpujahua, Michoacán, 30 de octubre de 1821 – Córdoba, Veracruz, 2 de noviembre de 1882), llegó a mis manos como una criatura mítica que deseaba ser despertada y reconocida. Así fue como inicié, al lado de un equipo de generosos colegas, entre los que se encuentran Áurea Maya, Arturo Uruchurtu, James Pullés, Horacio Almada, Mauricio Trápaga y María José Zamora, la tarea de rescatar la partitura y desarrollar la puesta en escena que librara de su sueño a este ser operístico descomunal.

Después de que la obra fuera interpretada en 2019, de cierta manera como si fuera la primera vez, surgió una nueva preocupación: la de que este intangible tesoro procedente del siglo XIX mexicano no se olvidara otra vez. No, por lo menos, de forma tan abrupta y sin el esfuerzo por impedirlo.

Con esas consideraciones en mente, comprendí que el mejor camino para preservar el fruto de la faena realizada era plasmar el conocimiento aprendido en un trabajo escrito con un objetivo dual. Por un lado, que diera a conocer la reconstrucción efectuada, poniendo al alcance los materiales musicales generados; y, por otro, que aportara un análisis musicológico histórico y

sistémico que permita sumergirse de manera más profunda en la obra de este músico michoacano.¹

Desde que los materiales físicos del Archivo Zevallos Paniagua (AZP) fueron donados al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (Cenidim), dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), se mantienen bajo resguardo de la institución y sólo existe acceso público a sus versiones digitales. Todo lo que existe en él fue catalogado y difundido por los investigadores Áurea Maya y Eugenio Delgado, en 1997. El apartado concerniente a *Catalina de Guisa* se registró con el número de expediente 229.

A través de un acuerdo entre la Facultad de Música y el Cenidim, gracias al proyecto PAPIIT IN404017 aprobado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM, del cual fui responsable, realizamos la Edición Crítica de la partitura para voz y piano (ECVP) de esa ópera del compositor nacido en Tlalpujahua.² Esta nueva fuente corregida y publicada al igual que los otros materiales realizados en el proyecto, la partitura orquestal y la puesta en escena, son por tanto el material primordial con el que se desarrolló el presente trabajo.³

La ECVP trajo como reto trabajar con tres documentos que, por los tipos de caligrafía, sabíamos que provenían de tres manos distintas. La importancia histórica de esta obra nos llevó a tomar decisiones para contar, al final del proceso, con una partitura que reflejara lo mejor posible las ideas del compositor a lo largo de catorce años de gestación y cuatro más de presentaciones en escena, lo que supone una serie de correcciones a los manuscritos. A la par de la elaboración del dibujo y continuar con la edición crítica de la partitura, se iniciaron los ensayos con alumnos de la Licenciatura de Canto de la Facultad de Música. Gracias a este ejercicio de montaje pudimos detectar con rapidez los errores de los copiantes de la época y del trabajo propio que conlleva realizar una edición de este tipo.

Valga remarcar que uno de los privilegios de escuchar nuevamente la obra en vivo, y ocurrió desde que iniciamos los primeros ensayos, es que pudimos corroborar que nos encontrábamos ante una obra de melodías deleitables, tanto vocales como instrumentales;

¹ Antonio Alfonso Padilla Silva, “El análisis musical dialéctico”, *Revista Música e Investigación* del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Año III, No. 6, 2000, Buenos Aires, Argentina.

² Cenobio Paniagua, *Catalina de Guisa* (1859), ópera en tres actos, partitura para voz y piano, primera Edición Crítica, Verónica Murúa Martínez Saldaña, Áurea Maya Alcántara; colaboradores: Abelardo Olivera, Arturo Uruchurtu, James Pulles, Rodrigo García Vargas, María José Rodríguez, Steffano Santasilla. PAPIIT IN404017 UNAM.

³ Digitalización en programa *Sibelius* de la partitura de interpretación por Abelardo Olivera, Verónica Murúa Martínez Saldaña y Áurea Maya Alcántara a partir del manuscrito autógrafo del tercer acto orquestado y la puesta en escena realizada en 2019 en el Foro José Luis Ibáñez de la Facultad de Filosofía y Letras y el Teatro Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura de la UNAM bajo la responsabilidad de Horacio Almada Anderson y Mauricio Trápaga Delfín.

redescubrimos una ópera de particular riqueza en frases líricas para los cantantes y pasajes belcantísticos que despliegan el lucimiento vocal de sus intérpretes.

Lo más difícil dentro de un trabajo de esta naturaleza era entender y respetar el lenguaje del compositor para evitar *enmendarle la página*. Es decir, procurar que fueran sus ideas y no las del editor las que fluyeran a lo largo del proyecto. En el capítulo cuatro profundizaré sobre esas decisiones tomadas a partir de comprender la razón dramática por la que alguna melodía, cierta armonía o determinado ritmo se encontraba presente. Adicional a esto, también se tomaron decisiones en cuanto a la duración de la obra, con fines de su presentación escénica, basadas exclusivamente en lo encontrado en los manuscritos, ya que había páginas completamente tachadas o cortes señalados o sugeridos que en la ECVP quedaron bien definidos con la palabra *Vi-De*.⁴

Asimismo, los ensayos musicales y la puesta en escena nos permitieron entender algunos rasgos estilísticos del compositor como el tratamiento de la voz, los timbres deseados, las dinámicas y los fraseos a veces no marcados pero sugeridos; y elementos técnicos como la arquitectura formal de la obra o la riqueza de herramientas armónicas que configuran su andamiaje sonoro.

De igual forma tuve a mi cargo la dirección coral y los ensayos con solistas a piano y trazo escénico. La belleza de la obra de Paniagua nos puso ante la disyuntiva de presentar a piano los dos primeros actos y el tercero con orquesta, pero fue cuando tomamos la decisión, en el equipo de trabajo, de presentarla completamente orquestada. Ese nuevo escenario nos llevó a la tarea de involucrar a estudiantes de composición para que participaran en este proceso.

Se invitó entonces a jóvenes compositores que, bajo la guía de las maestras María Granillo y Gabriela Ortiz, utilizaron la ECVP junto con la orquestación autógrafa del tercer acto, un bosquejo de la orquestación del aria del Duque de Guisa del primer acto y el preludio orquestado por Manuel Paniagua para componer “a la manera de” los pasajes faltantes. A través de este ejercicio, escuchar las diferencias entre la orquestación de los alumnos y la del compositor fue tan clara, que me reveló que Paniagua era un músico de oficio depurado; que conocía bien los timbres de los instrumentos, sus posibles combinaciones, y que su experiencia con las familias instrumentales no era poca. Componía en contrapunto y armonía de gran refinamiento para el cuarteto de cornos, el trío de trombones o la sección de cuerdas. Todo esto aunado a que las capacidades técnicas instrumentales estaban siempre al servicio de la voz.

⁴Don Michael Randel, *The Harvard Concise dictionary of music* (Cambridge, Massachusetts, London, England 1978), pág. 540. “The term is used, with its syllables Vi- and -de placed at separate places of the score, to indicate an optional omission, the player being permitted to proceed from the place marked Vi- immediately to the place marked -de”.

“El término es usado con las sílabas Vi- y -de colocadas en diferentes lugares de la partitura, para indicar una omisión opcional. Al intérprete le es permitido ir del lugar donde está marcado vi- inmediatamente al lugar marcado -de”.

Si bien es cierto que la ópera *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua no es un descubrimiento rigurosamente nuevo para la historiografía, sí lo es para el mundo de la interpretación musical, puesto que la incógnita sobre el *¿a qué suena esta obra?* Por fin se respondió —y se gozó, como lo registraron diversas notas y críticas especializadas— gracias a todo el proceso de rescate realizado.

Sirva el presente trabajo como una memoria inmersiva en el trabajo de interpretación de esta ópera, y a la vez como un homenaje a las fuerzas artísticas de un compositor mexicano que no cesó de escribir música dentro de su patria —y para su público— hasta sus últimos días.

Introducción

El 29 de septiembre de 1859 se estrenó, en el Gran Teatro Nacional de México, la ópera *Catalina de Guisa* del compositor mexicano Cenobio Paniagua, nacido el 30 de octubre de 1821, en Tlalpujahua, Michoacán, y fallecido el 2 de noviembre de 1882, en Córdoba. Durante los tres años subsecuentes, nos cuenta la historiografía, esa obra que cuenta con libreto en italiano del poeta y dramaturgo Felice Romani (Génova, 31 de enero de 1788 – Moneglia, 28 de enero de 1865), se presentó más de una decena de veces que documentan su éxito para tratarse de una obra del catálogo nacional. Sin embargo, a partir del Segundo Imperio y hasta abril de 2019, cuando se volvió a escuchar nuevamente en recintos universitarios, no retornó a los escenarios de ningún teatro mexicano o extranjero.

El abogado, escritor y periodista capitalino Manuel G. Revilla (1864-1924), biógrafo de Cenobio Paniagua, menciona una última presentación en Orizaba, Veracruz, en 1872. No obstante, aun cuando él relata haber obtenido la mayor parte de la información a partir de conversaciones con Manuel Paniagua, hijo del compositor, de dicha función no se han encontrado, al día de hoy, fuentes documentales que la confirmen. Si tomamos por ciertos los datos de Revilla, la ausencia de los escenarios operísticos de *Catalina de Guisa* sumó cerca de 150 años.⁵

¿Cuál fue la razón de semejante silencio? Revilla cuenta que Paniagua dejó la Ciudad de México porque fue contratado por una empresa cubana para representar su *Catalina de Guisa* en tierras caribeñas y, al llegar a Veracruz, el contrato se canceló, por lo que decidió quedarse a vivir en Veracruz. Algunos cronistas narran que fue desterrado; otros simplemente lo atribuyen a la envidia o a cambios en las preferencias y gustos del público capitalino. De igual forma puede atribuirse a que los manuscritos no quedaron resguardados en ninguna biblioteca o archivo público. Una última hipótesis, de hecho, la que impera para la mayor parte de la música del siglo XIX nacional, fue la falta de visión de las autoridades culturales para promover la programación de dicha obra, su custodia o incluso su rescate temprano, ya que sin lugar a dudas es parte del patrimonio intangible nacional. La falta de protección de ese tipo de materiales se trataría de una

⁵ La primera parte de la biografía del compositor Cenobio Paniagua escrita por Manuel G. Revilla se publicó en el semanario de *El Tiempo Ilustrado*, (10 de junio de 1901, T I, Núm 24, p. 8-10); y una semana después, en la misma publicación apareció la segunda parte (17 de junio de 1901, T I, Núm 25, p. 1-3. Posteriormente, el 16 de mayo de 1908 se anunció en el mismo diario la venta de las obras literarias de Revilla, que incluían la biografía antes publicada, además de las de Antonio Valle (compositor), Pellegrin Clavé, Juan Cordero, Eugenio Landesio (pintores), Lorenzo de la Hidalga (arquitecto), entre otros artistas. Asimismo, se puede encontrar dicha información en el apartado “Cenobio Paniagua” de la *Revista Musical Mexicana*, t II, No. 8, 21 de octubre de 1942, Ciudad de México, p. 178. *La Revista Positiva* emite una crítica muy halagadora recomendando adquirir el libro de Manuel G. Revilla. Manuel G. A. Revilla, *Obras: Biografías (Artistas)*, (México: Imprenta de M. Agüeros, 1908) p. 75.

asignatura pendiente, ya que un bien lírico y sonoro no puede cobrar vida hasta que no regrese al escenario.

A partir de esas vertientes, el rescate de *Catalina de Guisa* en automático resulta importante. No es que componer óperas en el siglo XIX fuese un oficio nuevo, pues ya otros compositores del territorio nacional se habían aventurado a escribir en este género. Sin embargo, ninguno antes de Paniagua había logrado la cristalización de la puesta en escena y menos en el Gran Teatro Nacional.⁶

“[...]Por la primera vez desde que [había] teatro en México, se ofrec[ía] la partición de un maestro mexicano”⁷. *Catalina de Guisa* no sólo es el comienzo de las representaciones líricas realizadas por compositores mexicanos, sino que es una pieza fundamental en el entramado ideológico cultural de México.

¿Cómo se habrá escuchado para haber tenido tan estruendoso éxito? Y, sobre todo, ¿qué logró cambiar en el pensamiento de los individuos que formaban parte del quehacer musical para catapultar una vida musical escénica que modificara también la vida social, cultural y política en la Ciudad de México? Profundizar en la obra desde una perspectiva musicológica histórica y sistémica ofrecerá algunas respuestas a dichas preguntas.⁸

Objeto de estudio

El material primordial a estudiar es en su mayoría la ECVP de *Catalina de Guisa*. Sin embargo, se sumaron a este trabajo la partitura de interpretación del tercer acto orquestal, la orquestación de un aria del Duque de Guisa perteneciente al primer acto y una versión perteneciente a la *parte per suggerire*, diferente a la versión de la ECVP del aria de Arturo de Clèves del segundo acto.⁹ Al mismo tiempo, se incluyen los problemas enfrentados en el proceso del rescate de los manuscritos, no así las decisiones tomadas puesto que ya quedaron integradas tanto en el dibujo musical como en el aparato crítico de la ECVP realizada en 2020.

⁶ *Leonora* de Luis Baca o *Reynaldo y Elina* o *La sacerdotiza* [sic] *peruana* de Manuel Covarrubias, entre ellas. Existen otras de las que la historiografía da cuenta. Sin embargo, fueron estrenadas en el período virreinal o escritas por compositores españoles.

⁷ *La Sociedad*, septiembre 29, 1859, Hemeroteca Nacional Digital de México.

⁸ Cabe destacar que el estreno fue tan sustancial que se convirtió en el ejemplo a seguir de una pléyade de compositores que tuvieron el ímpetu para buscar también la escenificación de sus creaciones en el teatro. Melesio Morales, Miguel Meneses, Miguel Planas Ramón Vega, Octaviano Valle o Joaquín Beristáin, entre ellos. Léase Enrique de Olavarría y Ferrari, *Historia del teatro en México*, Vol II, Capítulo XIII, (México: Editorial Porrúa, año. 1895) p. 343. La primera incursión de Melesio Morales “...fue con *Romeo*, obra que comenzó a escribir en 1860 con un libreto de Felice Romani ya utilizado anteriormente por Vincenzo Bellini. El estreno de la obra fue hasta el 27 de enero de 1863...”, se consigna en el ensayo de Verónica Zárate y Serge Gruzinski, “Ópera, imaginación y sociedad, México y Brasil, Siglo XIX. Historias Conectadas: *Ildegonda* de Melesio Morales e *Il Guarany* de Carlos Gomes”, Vol. 58, Núm. 2 (pp. 803-860), *Historia Mexicana* (México: El Colegio de México, 2008). Consultado en <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1695>

⁹ Todos los documentos físicos y digitales se encuentran bajo custodia del Cenidim.

El libreto de *Caterina di Guisa* escrito por Felice Romani fue la base para realizar las correcciones de los textos de la ECVP. Ahora se estudiará junto con dicho librito, la pieza teatral *Enrique III y su corte* (1830) de Alejandro Dumas (1802–1870) para entender a través del análisis poético, literario y dramático que se desarrollará en los capítulos dos y tres, las decisiones musicales tomadas por el compositor.¹⁰

A fin de contextualizar la vida del compositor y su obra prima en la sociedad y en el clima político y cultural de su época —lo que contribuye a entender la razón de su éxito, influencia y, posteriormente, ausencia de los teatros mexicanos—, se recopilaron documentos hemerográficos principalmente de la Hemeroteca Nacional Digital de México, del Archivo General de la Nación y de archivos acordes con la investigación.¹¹

Propuesta de investigación

La ópera *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua se muestra casi como una pieza de museo, vaga y lejana en el quehacer actual de la música lírica de nuestro país, por su falta de programación. La propuesta de investigación se centra en desvelar, con ayuda de distintos enfoques musicológicos e interpretativos, los elementos que conforman su valor estético y patrimonial que la harían, por consecuencia, conspicua y digna merecedora de un lugar en la cartelera de teatros operísticos mexicanos y, por extensión artística, (¿por qué no?), del mundo.

Objetivo general

Exponer y examinar las características inherentes de la ópera *Catalina de Guisa* a partir de revisar el contexto social, cultural y político que enmarcaron el estreno, así como sus posteriores representaciones; y de llevar a cabo un análisis del libreto y de la partitura.

Objetivos específicos

Revisar las fuentes hemerográficas y otras fuentes primarias para añadir o confrontar la información existente del contexto social, político y cultural de la representación escénica de *Catalina de Guisa*

¹⁰ Alexandre Dumas, *Henri III et sa cour, Drame historique en cinq actes et en prose*, (Paris: Tresse Ed., 1874), consultado en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12810324/f50.item#>. El título se utilizará en español a lo largo del trabajo.

¹¹Eugenio Delgado y Áurea Maya, *Catálogo de manuscritos musicales del archivo Zevallos Paniagua: Obras de Cenobio y Manuel M. Paniagua*, (México: Conaculta, INBA, Cenidim, 2002).

Desarrollar un análisis poético del libreto de *Caterina di Guisa* de Felice Romani y comparar las diferencias respecto de la fuente original, *Enrique III y su corte*, de Alejandro Dumas.

Realizar un análisis comparativo del libreto de Romani respecto de la partitura de *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua.

Desarrollar un análisis musical de los materiales de *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua.

Realizar propuestas de interpretación vocal a partir del análisis realizado.

Estado de la cuestión

A la fecha, no existen publicados estudios o análisis del estilo musical de Cenobio Paniagua; ni en su ópera *Catalina de Guisa*, ni en otras de sus partituras escénicas. Únicamente se encuentran referencias en diarios de la época y libros especializados o artículos en revistas indexadas del suceso teatral de su estreno, en 1859, y sus cercanas presentaciones posteriores. En ciertos periódicos de la época se comentan a vuelapluma las características de la obra; sin embargo, no se incluyen análisis formales puesto que los materiales musicales no estaban disponibles. De igual modo, tampoco existe ningún trabajo relacionado con las fuentes literarias.

Acerca de la vida y obra del compositor, lo más amplio que se ha publicado es la biografía de Cenobio Paniagua escrita por Manuel Gustavo Revilla; no obstante, el biógrafo no refiere ninguna fuente documental y sólo agradece al hijo del compositor la ayuda proporcionada. Esta biografía de Revilla, de apenas unas cuantas páginas, data de 1901 y fuera de ella no existe nada más escrito en lo posterior, salvo artículos que la citan como fuente.

La obra *Reseña Histórica del Teatro en México* (1895) es, sin duda, uno de los puntos de partida obligado para hacer una investigación de las expresiones culturales escénicas en territorio nacional durante el siglo XIX.¹² Enrique de Olavarria y Ferrari (1844-1919) nuevamente proporciona datos del estreno de *Catalina de Guisa* en el Gran Teatro Nacional y en su sección dedicada a 1859 narra el gran éxito del estreno. Su escritura en forma de ensayo tampoco proporciona información de las fuentes. Olavarria narra con cierto detalle aquella primera función. Sin embargo, en los siguientes años da más importancia a contar los estrenos de otros compositores mexicanos o a relatar las producciones de compañías italianas que presentaban repertorio europeo, que a las reposiciones de la ópera de Paniagua. Es por ello que en este libro sólo se incluyen los nombres del elenco original.

¹² Enrique de Olavarria y Ferrari, *Op. cit.*

Revilla sitúa la última representación de *Catalina de Guisa* en el año 1872. Aunque la misma no se encuentra consignada en la obra de Olavarria y Ferrari. Ambos autores coinciden al mencionar que en una de las funciones se presentó un juguete lírico del mismo Paniagua llamado *Una riña de aguadores*.

En el libro *Cien años del Teatro en México [1810 -1910]* (1972), Luis Reyes de la Maza (1932-2014) también hace referencia al estreno de la ópera. El autor afirma que todos los compositores de esa época tenían la costumbre de ir a Italia a perfeccionarse, y que su ópera “más tarde fue representada por diversas compañías líricas y fue cantada en Italia”¹³. Revilla nos narra, al contrario de De la Maza, que la preparación de Paniagua fue autodidacta y que, al haber sido rechazado como alumno de Antonio Gómez, José Martínez de Castro, alumno del primero, le envió un método para que pudiese estudiar:

Después de enviar á vd. mis recuerdos como siempre respetuosos, tengo el gusto de remitirle el gran *Método de Harmonía y Composición [sic]* que me supongo sea el mejor, puesto que es el que se emplea en la Real Academia de Música de esta ciudad...Deseo que mi obsequio sea del agrado de vd., y espero lo reciba como una débil prueba de la gratitud que le tiene el último de sus discípulos que bien le quiere. José Martínez de Castro.¹⁴

“La obra a la que se refería [prosigue Revilla], era el *Curso de Composición Musical* de Antonio Reicha”.¹⁵ Reyes de la Maza y Revilla se contraponen. Esta contradicción abre una línea de investigación para conocer si realmente *Catalina de Guisa* se representó en Italia y si Paniagua logró viajar al extranjero, además de las verdaderas razones para establecerse en Veracruz.¹⁶

En las *Crónicas y Artículos Sobre Teatro. II* (1881-1882), de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), encontramos una nota al pie en una crónica sobre Cenobio Paniagua donde cita que: “gobernando de hecho parte del país el general Élie Frédéric Forey, a nombre de la regencia del Imperio, el compositor fue desterrado a Córdoba, Veracruz”.¹⁷ A diferencia de Bache, la información que Revilla proporciona es un poco distinta:

En circunstancias tan adversas, la empresa *Duclós y Ortiz* hizole proposiciones ventajosas para que su compañía de ópera fuese á trabajar á La Habana. Aceptadas tales proposiciones, formalizados los

¹³ Reyes de la Maza, *Cien años de teatro en México [1810-1910]*, pág. 79-80, (México: Secretaría de Educación Pública, 1972).

¹⁴ Revilla, *op. cit.* pág. 80

¹⁵ Antoine Reicha, *Cours de Composition Musicale ou Traité complet et Raisonné d'Harmonie Pratique, Dédié à Monsieur de la Ferté*, Propriété de l'Editeur, Déposé à la Librairie Chez Gambaro, Paris. Consultado en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9628872j.texteImage> el 5 de junio de 2020.

¹⁶ “El que se fue a Palermo fue Manuel”, nos dice orgullosa Laura Ortiz, la esposa de José Manuel Zevallos Paniagua, mientras nos muestra el diploma con la foto del hijo de Cenobio Paniagua. Conversación personal el 18 de diciembre de 2019.

¹⁷ “Frédéric Elie Forey fue nombrado comandante general del cuerpo expedicionario francés a México por Napoleón III.”, Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras IV/Crónicas y Artículos Sobre Teatro. II* (1881- 1882). Universidad Nacional Autónoma de México. Nota 2 al pie de página. pág. 398-399. (México: UNAM, 1998).

contratos y estando para salir de la República con la compañía referida, la falta de cumplimiento de lo convenido por parte de aquéllos empresarios, forzóle á detener su marcha en Veracruz en Junio de 1865,¹⁸ y á disolver la compañía con tanto esfuerzo organizada, y la que, si bien algunas utilidades le había proporcionado, acarreóle pérdidas con el último contratiempo.¹⁹

Si bien es cierto que Revilla menciona un destierro, parece que esta palabra es utilizada en sentido figurado porque al hablar en páginas anteriores del estreno de su ópera *Pietro D'Abano* (1863), comentó que “la obra [se acogió] con marcada reserva por motivos políticos. Grave error el de Paniagua, haber querido mezclar el arte con la política y en una época en la que la sociedad acaudalada adicta a la Intervención Francesa y que había sido tan favorable al maestro, volvió en esta vez las espaldas”. De igual manera, en otro fragmento, señala: “Destino bien triste el suyo: mucho afanar constantemente, una apoteosis al comienzo de su carrera tan deslumbradora como efímera, luego el destierro que se le impuso, y al cabo la indiferencia para él y el olvido.”²⁰

Robert Stevenson (1916- 2012), en el libro *Music in Mexico: a Historical Survey* (1952), sólo comenta la llegada de Paniagua a Córdoba en 1868, y la atribuye a razones meramente artísticas. El musicólogo juzga desfavorable que Paniagua haya formado una compañía familiar con su hija como prima donna.

Ansioso por aprovecharse del éxito de *Catalina*, fue poco sabio forzar a su propia hija en los roles principales de su *troupe* mexicana. Lo que había empezado como una aventura patriótica, degeneró en un asunto meramente familiar. La reputación de Paniagua declinó también cuando el público mexicano encontró similitudes notables entre *Catalina*, remontada en 1863, y una ópera italiana, *Marcos Visconti*, montada en México el mismo año, pero compuesta en 1855. Olvidando que Paniagua había compuesto su *Catalina* en 1845. Los críticos comenzaron a llamarlo plagiaro.²¹

La información de las fuentes anteriores vuelve a abrir una serie de preguntas. ¿Habrá sido realmente un destierro político o sólo cultural? ¿En verdad la falta de dinero no le permitió

¹⁸ “Sabemos y anunciamos con gusto que á fines del presente mes o principios del entrante, llegará a Veracruz la compañía Duclós - Ortiz, con el fin de trabajar en la temporada de invierno [...] y trae de director de orquesta al celebrado compositor mexicano, Sr. Paniagua. Bien venidos sean.”, “Más de Veracruz, Compañía Dramática” *La Sociedad*, septiembre 24 de 1865. Consultado en www.hndm.unam.mx

¹⁹ Revilla, *op. cit.* p. 94

²⁰ *Ibid*, *op. cit.* p.102.

²¹ “Eager to cash in on his *Catalina* Success, he very unwisely intruded his own daughter into principal roles in his Mexican troupe. What he started as a patriotic adventure degenerated into a mere family matter. Paniagua’s reputation also declined when the Mexican public discovered notable similarities between *Catalina*, revived in 1863, and an Italian opera, *Marcos Visconti*, which had been mounted in Mexico the same year, but had been composed in 1855, Forgetting that Paniagua had composed his *Catalina* in 1845, the critic began to call Paniagua a plagiarist.”, Robert Stevenson y Robert Murrell, “The Operatic Nineteenth Century. Crowell”, *Music in Mexico: A Historical Survey*, 2da. edición, (Texas: Crowell-University of Texas, 1971), p. 196-197.

regresar a la Ciudad de México? ¿Habría padecido alguna enfermedad que hiciera conveniente quedarse en un clima como el de Veracruz?

Por último, Manuel G. Revilla explica que todas las presentaciones de *Catalina de Guisa* fueron llevadas a cabo en el Gran Teatro Nacional salvo la última, que sitúa en 1872, en la ciudad de Orizaba. El biógrafo refiere que D. Rafael Delgado, el famoso poeta orizabeño, leyó un poema en honor a Paniagua en esa función. Hasta el momento no se han encontrado referencias hemerográficas de este acontecimiento salvo una cita en un diario de la ciudad de México que menciona una presentación de la ópera por un grupo de aficionados en la ciudad veracruzana. De igual forma, se consultó una biografía y una publicación que contiene los discursos del poeta orizabeño y no existe texto que haga referencia a dicha presentación.²²

Los manuscritos del compositor jamás pertenecieron a un acervo nacional, sino que fueron heredándose de generación en generación entre los miembros de la familia. Afortunadamente, los hijos de Cenobio Paniagua fueron músicos: Mariana Paniagua, cantante; y Manuel Paniagua, compositor y director de orquesta, quien estudió en Palermo. Ambos personajes, bajo una apreciable visión artística, preservaron los documentos de su padre.²³ No obstante, ocupados cada uno en su oficio, no lograron presentar nuevamente ninguna de sus óperas. Una de las nietas, Isabel Paniagua, por ser pianista y maestra de piano, heredó el archivo de su abuelo y lo conservó a lo largo de los años. Al morir sin haber tenido descendencia, su sobrina Esther Paniagua Somohano, madre del Sr. José Manuel Zevallos Paniagua, heredó los materiales. Su hijo nos cuenta que sin saber dónde guardarlos ni qué hacer con ellos, le dijo: “Aquí tienes estos documentos de la casa donde vivía la tía Isabel, guárdalos pues parecen importantes”. Gracias a esa loable decisión, la música de Paniagua, y en particular *Catalina de Guisa*, llega al siglo XXI casi intacta. Sin embargo, muchos de sus originales están perdidos; por ejemplo, las partituras orquestales del primer y segundo acto, las partichelas de los músicos y otros dos cuadernos no autógrafos copiados en limpio, pues los que se conocen son de dos copistas diferentes y los cuadernos autógrafos de la partitura para voz y piano.

²² Rafael Delgado, *Discursos, Obras Completas*, Volumen 4, Ediciones de la Universidad Veracruzana (Tall. de Imp. del Departamento Editorial de la Universidad Veracruzana), Jalapa, Veracruz, México, 1953. <http://hdl.handle.net/10347/12098>, consultado durante septiembre de 2019. De igual manera se consideró Margarita Villaseñor, “Rafael Delgado: un perfil en la niebla”, p. 205-240. *Tema y variaciones de literatura*. No. 5, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1995, consultado en <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1375>. El correo del comercio, 24 de agosto de 1873, www.hndm.unam.mx consultado el 1 de julio de 2021.

²³ Conversación con el tataranieta de Cenobio Paniagua, José Manuel Zevallos Paniagua, quien heredó y a su vez donó el archivo personal de la familia —actual Archivo Zevallos Paniagua— al Cnidim. A partir de la plática pudimos realizar un breve árbol genealógico, no nombrado por la historiografía. Manuel Paniagua, hijo del compositor, tuvo un primogénito a quien también nombró Cenobio Paniagua, en honor a su padre. Este último, se casó con una mujer de apellido Somohano y procrearon a Esther, Concepción, Victoria, Manuel y Fernando. De estos dos últimos, el primero fue saxofonista de la Orquesta Villa del Mar, en la ciudad de Veracruz; y el segundo tocaba en la Orquesta de la Cervecería de Orizaba. También el hijo del compositor tuvo una hija llamada Isabel, quien al fallecer heredó el archivo a su sobrina Esther, madre de José Manuel, vía por la cual llegó a sus manos.

Cómo se desarrolló el contenido de la tesis

En su eje principal, este trabajo desarrolla un análisis dramático y musical de las partituras de la ópera *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua. Su finalidad es la de dar a conocer las fuentes abrevadas por el compositor, al igual que los elementos individuales presentes en su obra, además de crear un repertorio de recomendaciones para su interpretación fundamentado en el estudio realizado. Como eje secundario, la investigación responde a preguntas sobre el contexto socio-cultural, histórico y político que permitió que se estrenara la primera ópera mexicana en el país. Esas respuestas atienden las circunstancias tan particulares, inéditas, para que en una tradición lírica como la nuestra, caracterizada por programar óperas primordialmente del repertorio italiano, se permitiera que un mexicano presentase su trabajo en el Gran Teatro Nacional. El trazo histórico de ese periodo resulta relevante para comprender también cómo pudo estrenarse una ópera mexicana en un período tan inestable como el de la Guerra de Reforma y, por consecuencia, cómo es que se logró el estreno ante un régimen que estaba radicalmente dividido en sus inclinaciones políticas. ¿Quiénes fueron los actores que se sumaron al esfuerzo del compositor no sólo para concretar una primera función, sino más de doce posteriores? ¿Fueron sus amigos, el público amante del arte operístico, el apoyo de personajes gubernamentales o acaso los ahorros propios del músico los que proporcionaron el subsidio para que la hazaña se materializara?²⁴

Si obtuvo apoyo del gobierno, ¿de qué tipo fue: en especie, monetario, político, secreto o público? En la elección de Paniagua para musicalizar precisamente este libreto, ¿existió sólo interés artístico y dramático o también alguna injerencia política que lo inclinara para hacerlo?

Por otro lado, en el contexto interno de la obra, el análisis elaborado a partir del presente trabajo considera si el libreto de Romani es un buen reflejo de la pieza teatral de Alejandro Dumas y, por consiguiente, logra aportar una estructura sólida y atractiva como libreto operístico. Reflexiona, de igual manera, en la fórmula de Paniagua para desarrollar el texto dramático y convertirlo en un texto musical. En ese punto, pueden también examinarse cuáles son las herramientas musicales que le permitieron estructurar una obra de tanto éxito entre sus connacionales, y cuál es su estilo musical como autor, sus estructuras formales, sus materiales melódico-armónicos. ¿Cómo compositor, su obra dialogó con la de sus contemporáneos, fue innovadora o imitativa? Y, finalmente, en una panorámica integral, ¿qué claves nos ofrece la partitura para su interpretación?

²⁴“¿Cuál era la ganancia para los empresarios? Los riesgos eran muy altos, si se esperaba que el teatro estuviera lleno todas las funciones. La participación del gobierno fue indispensable para su mantenimiento, aun fuera a costa de las partidas de gastos secretos.”, Áurea Maya Alcántara, *La producción de ópera italiana en México durante la primera mitad del siglo XIX*, (Tesis doctoral, TESIUNAM, 2019), p. 293, <https://repositorio.unam.mx/contenidos/3455779>, Pdf proporcionado por la autora.

Después de encontrar respuestas argumentadas para el catálogo de preguntas surgidas, los hallazgos se estructuraron en cinco capítulos. El primero comprende el contexto histórico, político, social y cultural en el que fue creada la obra y, a partir de la crítica de la época, se evalúa la recepción de la misma. El segundo capítulo analiza la importancia de Alejandro Dumas y las fuentes literarias que dieron paso a la creación del libreto. El tercer capítulo presenta una revisión del quehacer diario de los libretistas en el siglo XIX y presenta un análisis poético y dramático del libreto de Felice Romani. De igual forma repara, a través de explicar qué es un texto dramático y un texto espectacular, en los procesos que pudo haber realizado Paniagua para poner música al libreto. El siguiente capítulo incluye los problemas enfrentados en el proceso del rescate de los manuscritos (las decisiones tomadas fueron publicadas tanto en el dibujo musical como en el aparato crítico de la ECVP realizada en 2020), y desarrolla un análisis musical donde se explican los componentes melódicos, rítmicos, armónicos y formales. El quinto y último capítulo ofrece propuestas de interpretación basadas en la práctica de la época y en las indicaciones dialógicas y no dialógicas encontradas en la partitura.

Al final de la tesis se presenta, a manera de cierre, un capítulo de conclusiones, tablas, anexos y bibliografía.

Cabe mencionar que para las citas de otros autores decidí presentarlas tal cual fueron encontradas en las fuentes originales; no se realizaron correcciones y opté por añadir un [*sic*] donde existen diferencias o errores del castellano actual. Cuando los textos aparecen en otros idiomas se incluyen en el cuerpo del texto en español, con una nota al pie en el idioma original salvo cuando se trata de la partitura que aparecen ambos en el texto principal; todas las traducciones son personales, salvo que se explicita algo distinto. Todas las citas hemerográficas de rotativos mexicanos fueron obtenidas de la Hemeroteca Nacional Digital de México, a menos que se indique alguna excepción.

Marco metodológico

La metodología utilizada para elaborar el trabajo del capítulo uno que corresponde al ámbito musicológico histórico se basó, en primera instancia, en la revisión de fuentes primarias, manuscritos del compositor y materiales hemerográficos, así como en la revisión de fuentes secundarias como biografías del compositor y libros anteriores a este trabajo, donde la obra o el autor fueron referidos, lo mismo en una entrevista presencial realizada en 2019 al tataranieta de Cenobio Paniagua, el licenciado Juan Manuel Zevallos Paniagua. Esta sección no termina en la última representación de *Catalina de Guisa*, sino que incluye también algunos datos del compositor hasta 1882, año de su fallecimiento.

Para el capítulo dos se realizó un estudio comparativo de las fuentes literarias, en el que se revisa la estructura de la novela escrita por Alejandro Dumas. Se trabajó a partir de las investigaciones que José Luis García Barrientos, Tadeusz Kowzan y Guillermo De Toro han hecho acerca del texto dramático y espectacular; y se definen los conceptos de acotación y didascalía, para posteriormente realizar el análisis comparativo del texto teatral con el libreto de Felice Romani. El capítulo cuatro presenta un análisis poético del libreto, tanto en el significado como en la estructura del verso, el metro, el ritmo y la rima, además de la revisión, nuevamente, ahora en este texto, de las acotaciones.

Para el trabajo musicológico sistémico se decidió realizar un análisis melódico, rítmico, armónico y formal a partir de las siguientes metodologías: Para el estudio formal de la obra se aprovechó la teoría de la *solita forma* de Abramo Basevi y, por otro lado, se utilizó la teoría de tópicos de Leonard Rattner, extendida para el *bel canto* del siglo XIX en los trabajos de Edgecombe, quien desarrolló nuevos tópicos a partir del análisis de óperas de Gaetano Donizetti. Para ciertos pasajes importantes a reflexionar, donde la teoría de tópicos no puede aplicarse, se recurre a un análisis musical clásico.

Por último, el capítulo cinco presenta las propuestas de interpretación vocal fundamentadas en los análisis literario y musical realizados en los capítulos anteriores y en la consulta de manuales y libros de técnica vocal vigentes en la época del compositor.

Capítulo 1. Contexto político y sociocultural en México, alrededor de la creación de la ópera *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua

«Si tan solo la décima parte del mismo coraje se extendiera hacia un compositor neoyorkino como lo han hecho aquí los mexicanos hacia su “*Panyagua*” [sic] un talento más brillante podría emerger a la superficie»

“Sharps and flats”, *Revelations of an opera manager in 19th Century America* Max Maretzek

1.1 Primeros años (1821-1842)

En este capítulo se revisarán los acontecimientos relevantes sucedidos desde que México dejó de ser la Nueva España, para entender las circunstancias que hicieron realidad el estreno de una ópera de un compositor mexicano, con libreto en italiano, en el recinto más importante de esa época: el Gran Teatro Nacional de México.

El contexto en el que se llevó a cabo la presentación de la ópera *Catalina de Guisa*, escenificada el 29 de septiembre de 1859, forma parte de una de las épocas más convulsas, casi inoperantes, de la nación mexicana. La Guerra de Reforma, iniciada en 1858, se gesta en un país que aún después de casi cuarenta años de su independencia, no podía ponerse de acuerdo entre sus habitantes sobre qué era lo mejor para la patria en ciernes. “Murieron más mexicanos en la Guerra de Tres Años que en cualquier otra guerra del siglo XIX, lo que llevó incluso a un historiador estadounidense a equipararla con un holocausto”.²⁵ Los conservadores, sin aceptar la visión de los liberales, prefirieron buscar en un gobernante extranjero, una monarquía que viniera a remediar la división de ideologías con el deseo perverso no de resolver las diferencias sino de eliminar por completo al adversario.²⁶ Aún así, Will Fowler (1966), en su libro *La Guerra de Tres Años*, describe este período como el enfrentamiento más sangriento en donde más mexicanos se han matado entre sí. El historiador comenta que no fue una guerra entre dos extremos irremediables, sino una guerra en la que se enfrentaron brutalmente dos visiones liberales antagónicas: la de los moderados y la de los puros.

²⁵ Will Fowler, *1857-1861, La Guerra de Tres años, el conflicto del que nació el Estado Laico Mexicano*. Memoria Crítica de México, (México: Planeta de libros Paidós, 2020).

²⁶ Francisco De Paula de Arrangoiz y Berzabal, *México desde 1808 hasta 1867*, Colección Sepan Cuantos 82, (México: Editorial Porrúa, 2008).

Lo que sucedía al interior de los teatros de la capital, en consecuencia, estaba estrechamente relacionado con lo que ocurría en la vida social y política. ¿Cómo fue posible que, en un período de tanta inestabilidad, pudieran presentarse espectáculos operísticos, tener visitas de compañías líricas extranjeras y, en medio de todo el desánimo provocado por la violencia y el luto, se lograra estrenar una ópera mexicana, compuesta por un músico michoacano?

Tras el inicio del movimiento independentista con el Grito de Dolores, el 16 de septiembre de 1810, habrían de pasar once años de lucha, traiciones y acuerdos, hasta que el 27 de septiembre, pero de 1821, se consuma la Independencia de México. Con ella, tres siglos de colonialismo español quedaron atrás. El carácter soberano de nuestro país fue reconocido internacionalmente ese mismo año. Sin embargo, a partir de esa fecha, las heridas y cicatrices que dejó la batalla, así como la falta de un proyecto de nación unificado, se reabrirían a lo largo del siglo XIX a través de guerras internas, golpes de Estado, invasiones extranjeras, pérdidas de territorio y miles de muertes.

En un artículo escrito por Jefferson Rea Spell (1886-1967),²⁷ encontramos que previo a esas revueltas, se presentaban en el Coliseo primordialmente tonadillas, zarzuelas, óperas extranjeras y piezas teatrales. Las obras de compositores italianos como Domenico Cimarosa (1749-1801) y Giovanni Paisiello (1740-1816) tuvieron cabida en los teatros de la Nueva España, pero traducidas al español.

Durante casi siglo y medio, desde la presentación de *La Partenope* (1711) del presbítero Manuel de Sumaya (1678-1755), no se había estrenado una ópera compuesta por un compositor mexicano hasta la *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua, programada en 1859 para celebrar el cumpleaños del presidente Miguel Miramón (1831-1867). Pueden citarse un par de casos como *El extranjero [sic]* y *Ribales de amore[sic]* de Manuel de Arenzana (1792-1821) presentadas en el Teatro Coliseo Nuevo o Principal en 1805, pero “ni de la obra ni de sus éxitos tenemos noticias y este dato será suficiente para juzgar ambas cosas”, aunque no del todo cierto puesto que ni siquiera se conoce a la fecha alguna edición musical de la obra para poder emitir un juicio de valor.²⁸

La zarzuela, las tonadillas y sainetes tuvieron más éxito de programación en este periodo y, sobre todo a raíz de la Independencia, las óperas de compositores italianos desbordaron el panorama teatral mexicano. Las primeras empresas de ópera fueron las de Andrés del Castillo (1824-1826) y Luis Castrejón (1827-1829). Este último presentó en 1826, como tenor

²⁷ Jefferson Rea Spell, “The Theater in Mexico City, 1805-1806”, *Hispanic Review Journal*, Vol. 1, No. 1 (Jan., 1933), pp. 55-65, University of Pennsylvania Press.

²⁸ Luis Castillo Ledón, “Los Mexicanos autores de óperas” *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, Tercera época (1909-1915) Tomo II. Núm. I (México: Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1910), p. 334. Consultado en <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/6674/7517>

principal, a Manuel del Pópulo García (1775-1832), conocido simplemente como Manuel García, un compositor y cantante para quien Gioachino Rossini (1792-1868) había compuesto su *Otello* (1816) y *El Barbero de Sevilla* (1816).²⁹ La llegada de este personaje fue crucial en la vida musical de México, porque reactivó el debate, tan fuerte en España entonces, de si se debía cantar en castellano o en italiano.”³⁰ García presentó en el Teatro de los Gallos en 1827 obras escenificadas de su propia musa: *Un ora di matrimonio*, *Zemira ed Azor*, *El Abufar ossia la famiglia araba* y, en 1828, *Ascendi*. Finalmente, el tenor cede al castellano presentando *Los maridos solteros*, *Semiramis*, *Xaira* y *el Gitano por amor*.

En 1829, los españoles intentan reconquistar México. El General Antonio López de Santa Anna (1794-1876) y Manuel Mier y Terán (1789-1832) los derrotan en Tampico y, en un alarde de triunfo, todos los españoles fueron desterrados de México; a García se le permite continuar, pero la paga y los insultos en el teatro le hicieron dejar la capital, y perder todas sus ganancias en un asalto a las faldas del volcán Iztaccíhuatl, antes de dejar por completo el país.³¹

Regresando algunos años en la historia, unos días después de la entrada del Ejército Trigarante a la Ciudad de México, pero en un lugar menos conspicuo, el 30 de octubre de 1821 nació Cenobio Paniagua Vázquez, en el pueblo de Tlalpujahua, Michoacán.

De ese periodo de su vida no existe ningún documento hemerográfico que brinde información fidedigna, salvo la biografía de Revilla y algunas anotaciones de Stevenson, quienes relatan cómo Paniagua poco a poco aprendió a tocar varios instrumentos, al tiempo que ayudaba a su tío con la carga de alumnos de violín. Existen discrepancias en los nombres de quienes lo formaron en el seno familiar sobre todo el nombre de su tío materno que nos lleva a dudar hasta del segundo apellido del compositor michoacano. Esta discrepancia se genera a través de una pequeña biografía publicada por González de la Torre en el Diario La Patria del 11 de noviembre 1877 donde se indica que su madre es Da. Rafaela Escobedo sin embargo en conversaciones con su tataranieta no hubo nunca una corrección acerca del apellido Vazquez. (insertar nota al pie del diario La Patria)

De vuelta a la Ciudad de los Palacios, capital de México, en términos líricos tenía gran presencia la compañía del bajo romano Filippo Galli, quien entre 1831 y 1838 presentó en el teatro únicamente obras de compositores italianos. Había transcurrido casi una década de la partida de Manuel García, pero Italia mantenía la estirpe dominante de un arte que había nacido

²⁹ Maya, *La producción*, pp. 11-13. Si se desea profundizar en la vida de Manuel García véase James Radomsky, *Manuel García, (1775- 1832): Maestro del Bel canto y compositor*, (Madrid: ICCMU, 2002).

³⁰ Alberto Romero Ferrer y Andrés Moreno Mengibar, *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*, (Cadiz: Universidad de Cadiz, 2006).

³¹ Payno escribió el capítulo de “La ópera en el monte” en forma de ficción, sin embargo, está basado en el destino de cantantes que debieron salir del país con este decreto quedándose sin nada; se cree que alude específicamente a Manuel García y su familia. Manuel Payno, “La ópera en el monte” *Los bandidos de Río Frio*, Segunda parte, capítulo III, 22a ed., (México: Porrúa, 2003)

en su seno durante el Renacimiento y era claro que ningún país podía mantenerse al margen del renombre de sus compositores y su influencia, cuya corriente imperante en esa época era el *bel canto*. Manuel Covarrubias y Rafael Palacios, por ejemplo, incursionan en la composición *alla italiana* porque ambos fueron alumnos de los italianos recién desembarcados en el país. Sus óperas *Reynaldo y Elina o La Sacerdotisa Peruana*, con libreto en español, y *La Vendetta* respectivamente, nunca fueron estrenadas.

... merced al excelente [*sic*] método de enseñanza de la Sra. Pellegrini y de los señores Galli y Sirletti, [...] Hemos oído [...] entre otras, un *Stabat Mater*, una Misa, y algunas piezas de la ópera *La Vendetta*, [de Rafael Palacios] que deseáramos continuara escribiendo para darla al teatro [...] También un ensayo hecho por otro aficionado, El Sr. D. Manuel Covarrubias. Es una ópera titulada: *La Sacerdotisa peruana*. Se ve allí un talento no común, y mas si se advierte que el autor carece de los conocimientos del contrapunto, y que á pesar de esta falta, ha instrumentado los tres actos de su ópera, llena de ideas melancólicas y enteramente nuevas.³²

En 1838, el padre Agustín Caballero formó junto con Joaquín Beristain, una academia privada de música. Hacia 1839 los alumnos cantaron *La Sonámbula*, en un salón de la Ex-Inquisición.³³ No existe en los diarios reseña alguna que hable del evento en dicho año; sin embargo, en 1864, José González de la Torre afirma en el periódico *La Sociedad* que el evento fue llevado a cabo.³⁴ Olavarria y Ferrari incluye en su *Reseña Histórica del Teatro en México*, otros títulos presentados por esta compañía; *Norma* y *Sonámbula* de Vincozo Bellini (1801-1835) y *Lucrecia Borgia* de Gaetano Donizetti (1797-1848). Los títulos cobran relevancia al ver que todas las óperas presentadas además de itálicas son historias realizadas por Felice Romani, el mismo libretista utilizado por Cenobio Paniagua para su *Catalina de Guisa*.

1.2 Ciudad de México

³² En la Revista *Panorama de las señoritas*, el título de la ópera se incluye incompleto. *Panorama de las señoritas*, 1o de enero de 1842. www.hndm.unam.mx. La tesis de Elías Morales Cariño expone que “en la primera página del manuscrito de Manuel Covarrubias se inscribe el título siguiente: *Reynaldo y Elina o la Sacerdotiza [sic] Peruana*”. Dicha ópera tuvo su estreno mundial en mayo de 2018, con el Taller de Ópera de la Facultad de Música de la UNAM, como parte complementaria del proyecto de maestría de Morales. Elías Morales Cariño, *Reynaldo y Elina o la Sacerdotisa peruana (1838), ópera en tres actos de Manuel Covarrubias, transcripción, edición crítica y estudio preliminar*, (tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018), consultada en <https://repositorio.unam.mx/contenidos/74840> el 4 de junio de 2020.

³³ “En 1854 se convirtió en la Escuela Nacional de Medicina, que 102 años más tarde se trasladó a Ciudad Universitaria, donde, tras la aprobación de los cursos de posgrado (1960), se convirtió en la Facultad de Medicina (FM). En tanto, el antiguo Palacio de la Inquisición fue remodelado y el 22 de diciembre de 1980 se inauguró como el Museo de la Medicina Mexicana”. Mariana Montiel, “El palacio, antigua sede de la Inquisición”, *Gaceta Facultad de Medicina*, Sección Cultura, 17 de enero de 2018. Cultura. Consulta realizada en <https://gaceta.facmed.unam.mx/index.php/2018/01/17/el-palacio-antigua-sede-de-la-inquisicion/> el 4 de junio de 2020.

³⁴ José González de la Torre, “Variedades, la música en México” *La Sociedad*, 29 de septiembre de 1864.

En 1842, el joven compositor Cenobio Paniagua se mudó a la ciudad de México y permaneció ahí hasta 1865. Del período de Toluca, ni Stevenson ni Revilla proporcionan información. El primero sólo menciona que cuando el tío del músico michoacano se fue a la capital, se llevó a su sobrino con él.³⁵

Revilla narra, sin confirmar sus fuentes, que Paniagua trabajó en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. En 2017, la musicóloga Alejandra Hernández ofrece la información precisa para confirmar lo dicho por el biógrafo: “el paso de Paniagua y Triujeque por la Catedral como parte de la orquesta, puede confirmarse en las fuentes Catedralicias”.³⁶ De igual manera, el músico y cronista campechano Gerónimo Baqueiro Foster (1892-1967) sitúa a Cenobio Paniagua y a su tío Eusebio en la Ciudad de México como miembros de la Junta de Fomento de Artesanos, la cual, en 1844, dio un recital extraordinario.³⁷ A través de esta lista podemos relacionarlo nuevamente con Triujeque y con músicos que se convertirían en los bastiones del mundo musical mexicano: el padre Agustín Caballero, Ygnacio Ocadíz, Miguel Beristain, Tomás León, José Antonio Gómez y Manuel Covarrubias, entre otros. Olavarría y Ferrari narra que Agustín Caballero dio un concierto para esta agrupación con alumnos formados en su academia de música.

En lo concerniente al trabajo de Paniagua en la catedral, encontramos lo siguiente en el libro de Revilla:

Su estancia en la capital de la República, dióle ocasión de trabar relaciones con J. P. Ignacio Triujeque, maestro de capilla de la iglesia Catedral, quien como le oyese tocar la flauta y el clarinete, quedó tan favorablemente impresionado de su ejecución, que hubo de ofrecerle un puesto de planta en la orquesta que dirigía. [...] presentóle Paniagua [...] algunas de las piezas religiosas que por mera afición tenía escritas, [...] Triujeque [respondió]: “Todo cuanto valgo y poseo, daríalo gustoso por tener la inspiración de este joven.”[...] añadió, será mi segundo en la dirección de esta orquesta...”

En esta pequeña cita podemos conocer ya la formación integral del joven músico; instrumentista, compositor y director de orquesta. Stevenson relata también que Paniagua aprendió a tocar el violín con su tío Eusebio, en Morelia. Alejandra Hernández, a diferencia de Revilla, sólo refiere que el compositor tocaba como flautista en la Catedral Metropolitana, empero esta investigación se limita a los años en que Triujeque era el director.

³⁵ Stevenson, *op. cit.* p 196.

³⁶ ACCMM, Correspondencia, Cenobio Paniagua, solicitud de plaza, caja 1, ex. 21, 1f, [ca 3 de agosto 1850]. Consultado en: Alejandra Hernández Sánchez, *La orquesta y la colección de obras reunidas por José Ignacio Triujeque: La introducción de una formación independiente en la práctica musical de la Catedral de México (1838-1850)*. p. 92. (Tesis de maestría, Facultad de Música, UNAM, 2017).

³⁷ Gerónimo Baqueiro Foster, “Evolución y transformación de la Orquesta” *Historia de la música en México*, (México: SEP-INBA, Investigaciones científicas, 1884), p. 370.

Aunado a los instrumentos ya mencionados, en un artículo escrito por la violonchelista e investigadora Evguenia Roubina puede recabarse mayor información de las habilidades del compositor al leer que “desde 1858, ocupará la plaza de contrabajo en la orquesta de la Colegiata de Guadalupe y posteriormente se desempeñará como primer contrabajo en la ‘grande orquesta de la ópera en México’ dirigida por Eusebio Delgado.”³⁸ Por su lado, González de la Torre en la biografía ya mencionada le adjudica el conocimiento para tocar once instrumentos. Por su parte, Stevenson de igual manera refiere que si bien es cierto que la orquesta de Triujeque no tenía el nivel para complacer a Mme. Calderón de la Barca, este espacio le sirvió a Paniagua para rodearse de personajes famosos como el contrabajista Giovanni Bottesini (1821-1889).³⁹ Roubina corrobora la información que el Sr. Marezek ya había escrito en su libro *Sharps and Flats*, donde asegura que Panyagua[sic] era el contrabajista de su orquesta cuando aceptó producir la *Catalina de Guisa* en 1861.⁴⁰

Aunque Stevenson menciona su relación con Bottesini, no confirma que Paniagua fuera contrabajista; sin embargo, Revilla sí menciona una audición de contrabajo que el michoacano realizó, donde el italiano fungió como jurado. Por último, la lista de habilidades continúa cuando en *La Sociedad* leemos que en el estreno de *Catalina de Guisa*, el “Sr. D. Cenobio Paniagua [será el] maestro al cémbalo y director de la Orquesta”.⁴¹

Los primeros nueve años de la vida musical de la familia Paniagua en la Ciudad de México, de 1842 hasta 1851, pasan desapercibidos para los diarios. A partir de esa fecha, las citas hemerográficas comienzan a surgir sin presentar algún interés artístico, sino más bien social. La primera, una tertulia anunciada en casa de Cristóbal de la Torre, donde la Señorita Paniagua cantó; en la segunda, el nombre de Cenobio Paniagua aparece impreso por haber resuelto una charada publicada en el número anterior de *La Estrella*. En 1853, hay una aparición un poco más notoria donde se le menciona como el compositor del himno cantado por los niños y niñas de la Sociedad de Beneficencia, dedicado al presidente Antonio López de Santa Anna.

Dentro de la falta de información de esos años, se sabe únicamente por retrospectiva (cuando en 1859 Paniagua publicó un remitido en su defensa), que en 1845 escribió los primeros

³⁸ Evguenia Roubina, “Los instrumentos de arco en el México del primer siglo de la Independencia: obras teóricas y repertorio didáctico de los autores mexicanos”, *Perspectiva interdisciplinaria de Música* (México, Revistas UNAM, 2010) consultado en <https://www.academia.edu/1593302>

³⁹ “The ‘music-master’ whose direction of the cathedral orchestra so offended Mme. Calderón de la Barca, Ignacio Triujeque, took an instant liking to the young player, and offered him a place in the cathedral orchestra. If the orchestra was indeed as bad as she thought, then his years in it were valueless musically. But he made contacts with such famous individuals as Bottesini while playing in it.” Stevenson, *op. cit.* p. 197.

⁴⁰ Max Marezek, “Sharps and flats”, *Revelations of an opera manager in 19th Century America*, (New York: Dover Publications Inc., 1968).

⁴¹ “Diversiones públicas” *La Sociedad*, 29 de septiembre de 1859.

bocetos de *Catalina* y aseguró que para 1850 ya la había transcrito en limpio un copiante de apellido Olivares.⁴²

1.2.1 Situación política

¿Qué sucedía en México mientras Paniagua componía su ópera? En 1845 las circunstancias políticas derivarían en otra pérdida de territorio nacional; Valentín Canalizo (1794-1850) fue nombrado presidente por segunda vez; esta última como sustituto, al salir Santa Anna. Ante una nueva rebelión, José Joaquín de Herrera (1792-1854) queda como presidente, quien habría de serlo en tres ocasiones. De Herrera organizó tropas para pelear contra Estados Unidos, con la intención de recuperar Texas, pero al final ese estado habría de ser anexado al país vecino.

En 1846, Mariano Paredes y Arrillaga (1797-1849), conservador y con inclinaciones monárquicas, subió al poder y se pronunció por contratar a los americanos dirigidos por el Capitán Zachary Taylor (1784-1850), quien, al avisar a su Congreso del ataque, no sin manipulación, logró internar sus fuerzas en Tamaulipas. El General Mariano Arista (1802-1855) perdió dos batallas y Taylor se instaló en Matamoros. Juan Nepomuceno Almonte (1803-1869), quien era liberal, fue a buscar a Santa Anna a Cuba. Mientras tanto, y para salir a luchar, Paredes nombró a Nicolás Bravo (1786-1854) como presidente sustituto. Los republicanos nombraron a Santa Anna “caudillo en la gloriosa empresa” y, en consecuencia, Paredes fue desterrado por su afán de encontrar a un candidato de la Casa de Borbón para que gobernara en México. Los rojos o liberales, nombran a Santa Anna presidente nuevamente y Valentin Gómez Farías (1781-1858) es nombrado vicepresidente; sin embargo, fue él quien quedó al mando, mientras el primero partió a pelear a Saltillo. Aun cuando Santa Anna ganó la primera batalla, regresó a México por miedo a perder el poder. En ese momento Gomez Farías ya planeaba desamortizar los bienes de la Iglesia, la cual argumentaba que dichas posesiones habían sido utilizadas para ayudar al gobierno.

Los polkos, civiles casi todos pertenecientes a familias acomodadas y religiosas, vieron mal que Gómez Farías despojara a la Iglesia y lo derrocaron al enterarse de lo que había hecho Santa Anna en La Angostura.⁴³ El que los polkos hayan preferido dar un golpe de Estado contra

⁴² Cenobio Paniagua envía un remitido al *Diario de Avisos* para defenderse contra la acusación de plagio. Revilla comenta en la biografía del compositor que el primero y segundo acto se presentaron a piano en la casa del Padre Caballero y fue ahí donde lo instaron a terminarla para estrenarla en algún teatro. Cenobio Paniagua, “Remitido” *Diario de avisos*, 28 de octubre de 1859, Consultado en www.hndm.unam.mx. (Remitido: artículo o noticia cuya publicación interesa a un particular y que a petición de este se inserta en un periódico mediante pago. Consultado en www.rae.es).

⁴³ “El origen del término ‘polko’ se debe a que muchos de los miembros de estos cuerpos de guardias nacionales, quienes pertenecían a estratos socio-económicos altos, tenían gran gusto por las entonces populares ‘polkas’. El apelativo lo recibieron antes de que se produjera el levantamiento armado que depondría al vicepresidente Gómez Farías. Suelen ser asociados como

el gobierno liberal de Gómez Farías antes que ir al Puerto de Veracruz a hacer frente al invasor militar extranjero que agredía y amenazaba la soberanía nacional, fue considerado decisivo para el resultado de la guerra.

Los norteamericanos se internaron en el país por Veracruz en 1846 y sitiaron la ciudad; al no permitirse la salida de los extranjeros, muchos cónsules dieron hospedaje a mujeres y niños. Las fuerzas mexicanas fueron vencidas casi inmediatamente entre Veracruz y Jalapa debido a diversas decisiones tomadas erróneamente. Posteriormente, Nicholas Trist (1800-1874), ya en Puebla, ofreció un armisticio en agosto de 1847. Hasta entonces, podría decirse que la capital, aún gobernada por Santa Anna, era un paraje seguro donde las batallas no habían realmente mostrado efectos. En esa época, Churubusco, Molino del Rey, San Ángel o Chapultepec, eran aún las afueras de la Ciudad. Pero el 14 de septiembre de 1847, aun cuando los polkos aceptaron defender estas demarcaciones, Estados Unidos ganó la batalla de Churubusco y su bandera fue izada en el Zócalo capitalino.

Después de que las tropas estadounidenses dejaron el país, se convocó a elecciones y Mariano Arista fue uno de los pocos presidentes que llegó al poder por elección popular. No obstante, a pesar de haber sido libremente elegido, las intrigas por el poder, el descontento y la pobreza con la que gobernó, provocaron el *Plan del Hospicio* que convocaba a Santa Anna a regresar al gobierno. La situación política que se vivía en esos años afectaba directamente el ámbito artístico y, sin duda como paradoja, proveyó razones que veremos después para llevar a cabo el estreno de *Catalina de Guisa*.

Desde la salida de los norteamericanos y hasta 1853, Santa Anna mantuvo sus adeptos. Regresó a México desde Colombia, donde se había autoexiliado y una vez más tomó el poder. En 1854, Ignacio Comonfort (1812-1863), Florencio Villarreal (1806-1869) y Juan Álvarez (1790-1867), proclaman, con apoyo de los liberales, el *Plan de Ayutla*, el cual desconocía a Antonio López de Santa Anna como presidente de la República.

A partir del *Plan de Ayutla* y hasta 1864, cuando la República se convirtió en el Segundo Imperio con Maximiliano de Habsburgo (1832-1867), el país no cesó de tener guerra de guerrillas. Durante este periodo se aprobaron una serie de leyes por impulso de los liberales, que fueron mermando el poder y la dominación de la Iglesia y de los militares, lo que causaría encono entre los conservadores. Las leyes más importantes fueron dos: *La Ley Juárez*, que

traidores a la patria, pues el mote es asociado de alguna manera con el apellido del presidente de los Estados Unidos en aquella época: James K. Polk, el artífice de la invasión a México, que resultó en la pérdida de más de la mitad del territorio nacional mexicano con la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo”. Doralicia Carmona, “Los Batallones polkos se sublevan contra el gobierno al grito de ¡Muera Gómez Farías! y ¡Mueran los Puros!” Memoria política de México, consultado en <https://www.memoriapoliticademexico.org/Efemerides/2/17021847.html> el 7 de octubre de 2021.

abolía los derechos de los militares y religiosos, los cuales podían ser juzgados por cualquier tribunal del Estado en asuntos civiles; y *La Ley Lafragua*, que promovía la libertad de imprenta.

También en 1856, se suprimió la coacción civil de los votos religiosos y se creó la *Ley Lerdo o de Desamortización de Fincas Rústicas y Urbanas*, en propiedad de corporaciones civiles y eclesiásticas. Se arrebató al clero el control de la población creándose el Registro Civil manejado por el Estado. En 1857, se promulgó la *Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos* y, finalmente, *La Ley Iglesias* prohibió el cobro de obvenciones parroquiales, derechos y diezmos a los pobres.

Estos cambios que poco privilegiaban a las clases ricas, al clero y a los militares generaron revueltas en todo el país, pobreza e inestabilidad económica, además de incontables altercados políticos en todo el territorio. En 1857, Ignacio Comonfort llegó al poder por elección popular e intentó abolir la constitución en la que él mismo había colaborado; para ello, se adhirió al *Plan de Tacubaya* en el que aun cuando ganaron las fuerzas conservadoras, se masacró a muchos combatientes de ambos bandos.

Comonfort abdicó al poder porque perdió control de su propio golpe de Estado. Dentro del gabinete formado por él mismo, quien debía tomar el poder era el Ministro de Justicia Benito Juárez (1806-1872), quien además se había deslindado de la corriente conservadora. Juárez asumió la presidencia, pero tuvo que trasladar su gobierno a Guanajuato porque Félix María Zuloaga (1813-1898), militar conservador, arrebató la silla presidencial en la Ciudad de México.⁴⁴ Juárez, perseguido y convencido de la autenticidad de su presidencia, huyó después a Guadalajara y a Nayarit; desde el puerto de San Blas se embarcó para cruzar por Panamá para llegar a Nueva Orleans, donde podría embarcarse nuevamente hacia la ciudad de Veracruz. En este destino se atrinchera junto con su gobierno, en el Fuerte de San Juan de Ulúa.

Con esta situación bi-gubernamental inició una guerra que duraría tres años, de [1857] 1858 a 1860 [1861], donde los dirigentes conservadores solicitarían ayuda a los países europeos y los liberales a Estados Unidos.⁴⁵ Los primeros firman el tratado *Mon-Almonte* y España, Francia e Inglaterra deciden sitiar los puertos del Atlántico reclamando el pago de la deuda, una simulación acordada para dar fuerza al partido conservador y ser avalado como gobierno auténtico.⁴⁶ Dicho documento fue firmado el 26 de septiembre de 1859 y ratificado por el gobierno conservador el 7 de noviembre de ese año.

⁴⁴ Véase “De la prisión a la presidencia” <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/4/1961/16.PDF>

⁴⁵ Véase Fowler, *La Guerra de Tres años*, para explicación de las discrepancias en fechas de dicha guerra.

⁴⁶ Véase Jorge Fernández Ruíz, “De Mon-Almonte a McLane-Ocampo”, capítulo XVI, *Cuadernos Juaristas*, Comisión Nacional para la Conmemoración del Centenario del nacimiento de Don Benito Juárez, Instituto de investigaciones jurídicas, UNAM, núm. 4, abril, 1974. Consultado en <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/4/1961/20.PDF>

Catalina de Guisa se estrena sólo tres días después de la firma de tal pacto. Miramón fungía como presidente interino, por parte del partido conservador que gobernaba la Ciudad de México. Es por esto que la ópera de Paniagua fue dedicada “en celebridad del cumpleaños del excelentísimo señor Presidente de la República, general de división Miguel Miramón”.⁴⁷ Miramón era un joven de 26 años que, según De Paula, era ambicioso y conservador. Se hizo dar el título de presidente sustituto justo a los cuatro días de que Felix María Zuloaga tomara el poder, argumentando que el segundo dejaría la silla abandonada por irse a combatir. Es importante recordar que la gran mayoría de los presidentes interinos o sustitutos del siglo XIX eran militares. Zuloaga no era la excepción y, ante la situación militarizada del país, tampoco era extraño que actuaran a su vez como generales de tropas.

Después del estreno de *Catalina de Guisa*, el General Miramón decidió ir tras Benito Juárez. Con ayuda de naves españolas, intentó vencerlo, pero este último firma el *Tratado McLane-Ocampo* con Estados Unidos, por lo que en marzo de 1860, con tres buques norteamericanos, las fuerzas conservadoras son vencidas y sus barcos sustraídos hasta Nueva Orleans.

Según Maximiliano de Habsburgo, Miramón reunió los fondos del gobierno y como excusa de ayuda a su ejército, se los llevó a Alvarado, Veracruz, y embarcó el tesoro por su propia cuenta. Después, “hizo tomar los fondos del ministro inglés, perdió la batalla de Calpulalpam [*sic*], poniendo fin a su presidencia.”⁴⁸

La Ciudad de México se asumía lejos de las revueltas, aunque hacia finales de septiembre, fecha del estreno de nuestra ópera en cuestión, las tropas conservadoras se habían apoderado ya de Guanajuato, Querétaro, León, Zacatecas y otras ciudades derramaban mucha sangre.

No podía ocultarse la situación devastadora que arrasaba al país. Muchos proyectos se movían sobre terrenos arenosos; presidentes sustitutos e interinos subían a la silla presidencial y bajaban del poder a veces en días; el clero tenía motivos para estar a disgusto por la desamortización de los bienes de la Iglesia. En dicho contexto, la sociedad amante de la cultura, de cierta manera, hacía lo imposible por mantenerse asida a eso que les proporcionaba una normalidad aparente.

⁴⁷ “Diversiones públicas”, *El siglo Diez y Nueve*, 29 de septiembre de 1859.

⁴⁸ “En la Secretaría particular de Maximiliano se encontró un libro empastado a la holandesa, compuesto de 197 páginas, distribuidas en las letras del alfabeto. En la parte interior de la pasta, tiene pegada una tarjeta impresa, que dice lo que sigue: “Fábrica de libros en blanco y encuadernación de A. y A. Delanoé hermanos, calle del Puente del Espíritu Santo núm. 10. — México. —Manos 4, \$2’. En la primera página de dicho libro se encuentra la siguiente leyenda en francés: “Asuntos sobre los que se han obtenido buenos informes”, (atribuido a) Maximiliano de Habsburgo, *Los traidores pintados por sí mismos, Libro secreto de Maximiliano, en que aparece la idea que tenía de sus servidores*. Publicado con la certificación del C. Oficial mayor del ministerio de relaciones exteriores y de comercio. Imprenta del gobierno en Palacio, a cargo de José María Sandoval, 1867. <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080012927/1080012927.PDF>.

Tan sólo en las publicaciones de los diarios se muestran dos facetas antagónicas de un mismo México. Mientras que se anunciaba la presentación de la nueva ópera *Catalina de Guisa* en el Gran Teatro Nacional, en la misma página encontramos un inserto de periódico que mostraba todo lo opuesto a un país en calma y civilizado:

[...] la oración fúnebre pronunciada ayer por el Sr. Lic. D. Luis C. Pastor [...] Por donde quiera que volvamos la vista, no hallamos sino los horrorosos estragos de la guerra civil: en todas partes motivos poderosos de amargura y desconsuelo: [...] ¿qué responderéis a nuestros hijos [...]? Les presentareis una época de horror de carnicería; innumerables madres y esposas, que sumergidas en las mas espantosas miserias, lamentan la muerte de sus hijos o de sus esposos; campos devastados, vírgenes violadas, pueblos que gimen en la abyección y abatimiento, artes sin estímulo, comercio en ruina; les presentaréis pérdidas en lugar de beneficios [...] Les mostraréis tantos lugares santos profanados y saqueados; la religión de nuestros padres escarnecida; sus dogmas ridiculizados; sus ministros ultrajados; disoluciones capaces de atraer sobre nosotros la cólera del cielo; blasfemias, abominación, escándalo; en una palabra, los horrores todos de la guerra civil. ¿Qué responderéis a nuestros hijos? ¿Les referiréis crímenes en vez de victorias!”⁴⁹

1.2.2 La normalidad aparente

Desde que los norteamericanos sitiaron la ciudad, el espectáculo operístico cedió paso a funciones de circo y magia; a piezas dramáticas o jocosas presentadas por compañías españolas, cuyas escenas incluían también canto y baile. El nombre de la señorita María Cañete llama particularmente la atención, pues aparece semanalmente en casi todos los diarios. Dicha actriz presentaba obras como *La contrabandista de la Calabria*, *El pillado de Paris*, *La taréntula[sic] napolitana*, *El amante prestado*, entre otras. Era costumbre realizar funciones a favor de los artistas que tenían cierto reconocimiento o eran muy queridos por el público. La Señorita Cañete no fue la excepción. En este beneficio en particular, aunque era teatral se presentó con orquesta aumentada.

Durante los nueve meses de la invasión norteamericana, *The American Star* tomó las riendas de la información.⁵⁰ Sin embargo, ya para el 6 de julio de 1848, *El Siglo XIX* anunció que el Gran Teatro Nacional abriría nuevamente sus puertas con los empresarios Vicente Pozo y Juan Manuel Lasquetty, quienes promovían una agrupación teatral y el deseo “de traer una buena

⁴⁹ *La Sociedad*, 29 de septiembre de 1859.

⁵⁰ Kenya Bello, “The American star: El destino manifiesto y la difusión de una comunidad imaginaria”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, enero-junio Vol 31 No. 31, (México: UNAM 2006). Consultado en <https://doi.org/10.22201/iih.24485004e.2006.031.3142> el 8 de mayo de 2020.

compañía que vendr[ía] probablemente de La Habana”.⁵¹ El domingo 16 de julio se llevó a cabo en dicho recinto la comedia *Un enemigo oculto* y el drama *La capilla de Glenstorm*⁵².

El primero de agosto del mismo año, se presentó también una gala de ópera a beneficio de la *Signora* Magdalena Massini de Sirletti que, con la suma de otras manifestaciones artísticas, incluía: “Al inicio, un aria de ópera cantada por la Srita. Berrueta, de la ópera *Los Capuletos*⁵³ de Bellini, un gimnasta de argollas, un contorsionista, una sesión de lucha greco romana, y para cerrar, otra aria de *Nabucodonosor* de Verdi”. Este tipo de presentaciones variopintas pueden encontrarse reseñadas en los diarios de la época una y otra vez durante este período.

El nueve de agosto, tuvo lugar un concierto a beneficio de la Srita. María de Jesús Zepeda y Cosío; dicho evento incluía un programa completo de repertorio operístico, aun cuando no todo era vocal. Se aludía al género lírico en forma de fantasías, paráfrasis instrumentales y, por supuesto, se presentaban algunas arias del “más famoso compositor de Europa...”, refiriéndose a Giuseppe Verdi (1813-1901). Dirigida la orquesta por el violinista, “que marcaba el ritmo a todos los músicos”.

El nueve de septiembre, los señores Pozo y Lasquetti informaron al público que no se había podido contar con el presupuesto para traer a la compañía operística prometida. No era para menos, pues en esa misma página rotativa se imprimieron los estragos de la guerra contra Estados Unidos; el país tenía una deuda nacional de \$143’046,491. La ópera, solventada muchas veces con partidas gubernamentales, tuvo que esperar a que la situación económica mejorase pues era imposible proveer de manera privada dicha encomienda.⁵⁴

El 15 de septiembre se promueve el festejo del Grito de Dolores, con la presentación de *Lucrecia Borgia* de Donizetti en voz de cantantes mexicanos. Las presentaciones de ópera eran escasas y aún después de varios meses, el drama y la comedia las superaban en número. El 27 de septiembre sólo se presentó el primer acto de la *Norma* de Bellini, con el Sr. Solares y la Srita. Cosío. Las presentaciones teatrales se salpimentaban con esfuerzos de elencos nacionales que se aventuraban a presentar ópera. Por ejemplo, a finales de 1848 se presentó en dos ocasiones *La Sonnambula* con las cantantes Berrueta y Cabrera y los solistas Solares, Flores y Zanini.⁵⁵

Similar a las funciones de beneficio, las obras de teatro también insertaban uno que otro espectáculo circense y de encantamiento como *La pata de cabra*, “espectáculo de magia

⁵¹ Teatro”, *El siglo XIX*, 6 de julio de 1848. Consultado en www.hndm.unam.mx

⁵²A diferencia de los anuncios en los diarios de las presentaciones de óperas donde sí se incluía y era importante el nombre del autor, los que anunciaban presentaciones de comedia o drama raras veces lo incluían. “Diversiones públicas”, *La Sociedad*, 7 de agosto de 1859.

⁵³El título original en italiano es *I Capuletti e I Montecchi* (1830) de Vincenzo Bellini.

⁵⁴ “...Presupuesto proveniente de las partidas secretas de los distintos regímenes. Situaciones imprevistas como el sitio de la capital o las epidemias –por citar dos ejemplos–, no fueron obstáculo para que, apenas la situación se normalizara, la ópera reiniciara funciones...”, *Maya, La producción*, p. 329.

⁵⁵ Gran Teatro Nacional, 6 de diciembre” *El Siglo XIX*, 6 de diciembre de 1848.

artificial” que se presentó con el drama *El guante de Corradino* en el Nacional en 1849, o las funciones del Sr. Rossi en el Teatro de Nuevo México que incluían seis números de magia como *El tesoro eléctrico* y escenas de ventriloquismo.⁵⁶

La ópera era un espectáculo muy deseado, sin embargo, era muy caro para el periodo de posguerra. Para ventaja del género, todo lo que oliera a espectáculo operístico y sus escándalos se degustaba bien. Los diarios aprovechaban el gusto lírico y a falta de verlo en el teatro al menos publicaban noticias del mundo lírico en otros teatros en el mundo, como el suceso que se publicase el 21 de enero de 1849, donde se comentaba que en Nueva Orleans se había cantado la palabra *Libertá*, entonces prohibida por la censura de ese escenario.

El 24 de febrero, en la Ciudad de México, los empresarios del Teatro Nacional anunciaron la ópera *Lucia di Lammermoor* de Donizetti con las cantantes Cosío, Mosqueira, Berrueta y López; y los líricos eran Moreno, Flores, Solares, Leonardi y Zanini. También anunciaron que en cuaresma se continuarían las funciones los jueves y domingos.⁵⁷

A medida que el año avanzó y dejó atrás el tema de la invasión, poco a poco los teatros programaron otros elencos y producciones operísticas. Aun cuando en julio se publicaban comentarios como “desde 1836 no hay buenas compañías de ópera” o “No hay dinero para traer a la ópera”, el 14 de julio de 1849 llegó a México una de las cantantes líricas más reconocida en el mundo: la soprano inglesa Anna Bishop (1810-1884), quien en su primer concierto cantó arias de *Norma*, *Tancredi* y *Linda di Chamounix* presentadas con “orquesta, coros y toda la escenografía”.⁵⁸

La soprano Anna Bishop presentó más repertorio operístico a medida que pasaron los meses: actos completos de alguna ópera, arias o ensambles que se intercalaban nuevamente con entremeses orquestales. Con la llegada de esta gran artista, vino también la visita del intérprete y empresario italiano Attilio Valtellina (1808-1880) y el director de orquesta francés Nicolas Bochsa (1789-1856), arpista, profesor y amante de la cantante. La compañía de Valtellina presentó las óperas de Verdi por primera vez en México. También participó en conciertos con la Bishop, de repertorio belcantista. “[Attila] Valtellina [el] *primo basso* cantante [...] [presentará la] cavatina *Vi ravisio o luoghi ameni*, *La Sonnambula*, Bellini”⁵⁹

⁵⁶ Teatro de Nuevo México”, *El Siglo XIX*, 13 de enero de 1849. Consultado en www.hndm.unam.mx

⁵⁷ Martes, jueves y domingo aún son los días en los cuales se presentan los espectáculos operísticos en el Teatro del Palacio de Bellas Artes en el siglo XXI.

⁵⁸ *Norma*, tragedia lírica de Vincenzo Bellini, estreno en *Teatro alla Scala*, Milan 1831. *Tancredi*, *Melodramma eroico* de Gioacchino Rossini, estreno en Teatro *La Fenice* 1813. *Linda di Chamounix* de Gaetano Donizetti, estreno en Kärntner Theater, Vienna 1842. Consultado en www.oxfordonline.com.

⁵⁹ “Gran Teatro Nacional, Madame Anna Bishop” *El Monitor Republicano*, 12 de julio de 1849. Consultado en www.hndm.unam.mx. W.L. Hoffmann, revisión de Richard Davis, “*Anna Bishop: The Adventures of an Intrepid Prima Donna*”, *The Canberra Times*, 9 de agosto de 1997

A la par de estos espectáculos operísticos con intérpretes extranjeros, estaban las tertulias musicales, organizadas por el virtuoso pianista Henry (Enrique) Herz. Aquellas veladas se realizaban en una Sala de Juntas de la Lonja de México. Los programas incluían conciertos escritos por el mismo Herz —uno de ellos dedicado al rey Luis Felipe, derrocado por la Revolución francesa—, y obras como el trío de *Attila* de Verdi; variaciones para violín y orquesta de la ópera *Otello*; el dueto de *Lucrezia Borgia* y una fantasía de *I Puritani*. Los conciertos con pedacería operística eran apetecibles desde el punto de vista musical, pero el mayor atractivo era el de lucir galas y dejarse ver en un concierto donde se anunciaba que asistirían el presidente, los ministros y el cuerpo diplomático extranjero.⁶⁰

Parte del éxito de Heinrich Herz residió en que además de su talento musical, acertó a realizar una convocatoria para ponerle música a un poema patriótico que se convirtiese en *Himno Nacional*. En un país que apenas se recuperaba del despojo e invasión territorial, sus ciudadanos simpatizaron inmediatamente con el nacionalismo propuesto por el pianista.

Los conciertos de Anna Bishop y Heinrich Herz se acompañaban con orquesta; Nicolas Bochsa era el maestro concertador de los espectáculos de la primera y el Sr. Chávez dirigía la otra agrupación con el pianista. Con sólo ojear la programación anunciada en los diarios de la época, queda claro que Cenobio Paniagua y los músicos de la ciudad escuchaban muchas obras en el estilo belcantista. Aunque no es sino hasta el 16 de agosto que se presenta una ópera completa: *Norma* de Bellini. No podían faltar los entreactos, donde se insertó un juguete lírico del propio Bochsa en el que cantaron también la Bishop, Zanini y Valtellina. Esta costumbre de presentar algo más ligero llegó a México desde el siglo XVIII. En páginas posteriores veremos con más detalle las obras insertadas en los entreactos de *Catalina de Guisa*.

Las obras teatrales convocaban a la sociedad a través de avisos en el periódico que publicaban únicamente los títulos y no los autores; era rara la ocasión donde se diera a conocer el nombre del autor o los artistas. Por el contrario, los empresarios operísticos generaban la expectativa de las funciones con meses de antelación; primero al anunciar contratos con los cantantes desde otro país; después al informar al público cuándo zarpara el barco de Europa, Estados Unidos o Cuba; posteriormente publicando el arribo a Veracruz, su paso por diferentes ciudades y, finalmente, el día de la presentación en el Gran Teatro Nacional.

El 10 de octubre de 1849 *El siglo Diez y Nueve* comenzó a vender la idea de que llegaría a México una compañía italiana directamente desde el Teatro Tacón de La Habana. Entre los

⁶⁰El mismo anuncio se publica en los diarios más importantes de la ciudad: *El Siglo XIX*, *El Universal*, *El Monitor Republicano*, el 4 de agosto de 1849. Para mayor información acerca de Henry Herz (Henri o Heinrich), léase: Gloria Carmona, *La música mexicana a través de sus crónicas*, “Henry Herz y el nacionalismo musical mexicano”, <https://www.yumpu.com/es/document/view/14554485/texto-completo-PDF>. Yael Bitrán Goren, “La invención de un artista romántico en el México decimonónico”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (2013) http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762013000100003.

músicos que integraban la empresa, se encontraba el famoso contrabajista Giovanni Bottesini, a quién ya habíamos mencionado como amigo de Paniagua.⁶¹ Vale la pena hacer una reflexión en este punto, ya que se ha especulado que Bottesini ayudó a Paniagua en la escritura de la ópera; sin embargo, Paniagua declaró que el copiante [*sic*] Sr. Olivares terminó de pasar en limpio la obra completa en 1850. Es seguro que la primera versión no fue asesorada y mucho menos compuesta por el contrabajista italiano; no obstante, Bottesini vivió en México hasta 1853, por lo que pudo haber revisado la obra y dado algunos comentarios.

Los problemas económicos persistían. El empresario Juan López, administrador del Teatro, deseaba solventar los costos para traer a tan distinguida agrupación y solicitó una compra de abonos en adelanto, con la promesa de poder acceder a nueve funciones de ópera y 22 de teatro. El 12 de noviembre se informó en *El siglo Diez y Nueve* que sí habría ópera en el Gran Teatro Nacional, pero no con la Compañía Italiana de Tacón por no haber logrado los abonados suficientes.

Como ejemplo de costos, sabemos que una función con la soprano Anna Bishop, al igual que un concierto con Henry Herz, costaba ocho pesos el palco para seis personas y el patio un peso cuatro reales; en la galería sólo se pagaban cuatro reales, un real más del costo del librito de *Catalina de Guisa*.⁶² Ello, a diferencia de las obras dramáticas que cobraban seis pesos el boleto de palco, un peso el patio y sólo dos reales para la galería o cazuela.⁶³

En 1850, los periódicos no dejaban de divulgar los arreglos para traer artistas italianos; como el del Sr. Marty, del Teatro Tacón de La Habana, o el del Sr. Zanini que había ido a Estados Unidos a pactar contratos con la compañía de Attilio Valtellina, quien ya se encontraba en México. Pero no es sino hasta el sábado 12 de abril de 1850, fecha por demás cercana a la que encontramos en la última página del primer cuaderno manuscrito de la partitura para voz y piano de *Catalina de Guisa*, que logró presentarse una ópera completa, con un elenco puramente italiano. Todos bajo la batuta de Eusebio Delgado, quien desde el 28 de marzo se había anunciado como el nuevo director de orquesta junto con el Sr. Antonio Barilli. Ambos personajes fueron fundamentales en la vida profesional de Paniagua y colaboradores en el estreno de *Catalina de Guisa*.

⁶¹ “Algo curioso sucedió al día siguiente: se expidió a Jaime Nunó su destitución como director de Bandas. Para restituir ese sueldo, Santa Anna quiso asignarle un puesto como director de un futuro Conservatorio Nacional de Música, Declamación y Baile; para ello, abrió una convocatoria. [...] el *Diario Oficial* dio a conocer a Juan Bottesini, Antonio Barilli y Tomás León como jurados de dicho concurso”, “Jaime Nunó: el músico favorito de Santa Anna que “ganó” el concurso del *Himno Nacional*”, Verónica Aguilar, *Revista Quixe*, consultado en <https://revistaquixe.com/2019/09/14/jaime-nuno-el-musico-favorito-de-santa-anna-que-gano-el-concurso-del-himno-nacional/>

⁶² “Gran Teatro Nacional” *Diario Oficial del Supremo Gobierno*, 2 de octubre de 1859. También en “Diversiones públicas, Gran Teatro Nacional” *El Siglo Diez y nueve*, 22 de noviembre de 1862, “En la contaduría se encontrarán los cuadernillos de la ópera al precio de tres reales”. Consultado en www.hndm.unam.mx.

⁶³ “Gran Teatro Nacional”, *El Universal*, 2 de enero de 1853.

Como podemos observar, al inicio de la década de los cincuentas, cuando Paniagua anunció que el manuscrito estaba terminado y pasado en limpio, no existía en realidad una verdadera infraestructura para producir continuamente óperas: ni con elencos mexicanos ni extranjeros.

No existe mucha información acerca de los instrumentistas que participaban en las orquestas. En los recuadros rotativos de “Diversiones públicas”, se listaban únicamente los nombres de apuntadores, guardarropa, maquinista, figurantes o cuerpo de baile. Por fortuna, el concertino siempre aparecía en la propaganda de los diarios. Fernando Carrasco refiere a Eusebio Delgado, de origen cubano, ya presente en México desde 1835.⁶⁴ De igual manera Roubina relaciona a Eusebio Delgado con Paniagua en 1853 a través de la Colegiata de Guadalupe y por supuesto los anuncios del estreno de *Catalina de Guisa* lo refieren como el primer violín del evento.

Desde 1850 y hasta la premier de *Catalina de Guisa* el esquema cambió paulatinamente; continuó la presentación de zarzuelas, juguetes líricos, comedias y obras dramáticas. Sin embargo, los espectáculos operísticos cobraban cada día más fuerza. Esto hizo que otros ámbitos se viesan influidos también por el fenómeno lírico.

Al emprender una revisión a vuelapluma en los diarios de la época, vemos que, tanto en el teatro, como en la música de salón, lo imperante era la música operística italiana. Las casas editoras publicaban repertorio italiano por un lado y por otro, romanzas *alla italiana* para voz y piano o paráfrasis y fantasías de temas operísticos escritas por compositores mexicanos.

Era común encontrar elogios como el siguiente para los compositores italianos: “*Luisa Miller*, esta nueva ópera de Verdi ha sido representada en París con un gran éxito, se dice que es la más bella de cuantas ha compuesto el célebre maestro.”⁶⁵

De igual manera observamos, en el repertorio teatral, innumerables referencias a la música italiana:

...Una grave indisposición de la Sra. Sontag, impidió anoche en el teatro de Santa Anna la representación de *Lucrezia Borgia* [...] En el Teatro de Oriente fue muy escasa la concurrencia [...] Salió bastante bien el último acto de *Norma*; los Sres. Rovere y Rossi fueron muy aplaudidos en el dúo de la *prova d'una opera seria*, [...] en el último acto de *Lucia* salió perfectamente el dúo del desafío, la Sra. Steffenone cantó [...] la grande escena del delirio; y el Sr. Salvi estuvo como siempre en el aria final, es decir inimitable, insuperable. El Sr. Revere estuvo felicísimo en la *cavatina* de la *Cenerentola*. Hubo [...] un dúo de la ópera *Luisa Miller* de Verdi, [...] cantado por la

⁶⁴Fernando Carrasco, blog *MusicologíaCasera: Repositorio para artículos musicológicos*, consultado en <https://musicologiacasera.wordpress.com/2021/01/30/eusebio-delgado-el-extrano-caso-del-flautista-cubano-que-se-convirtio-en-violinista-mexicano-su-agitada-vida-y-su-terrible-homicidio-imprudencial-a-manos-de-un-dentista-incompetente-y-un-charlatan-s/> el 18 de febrero de 2022.

⁶⁵ “Luisa Miller”, *El Universal*, 10 de febrero de 1853.

Sra. Steffenone y el Sr. Beneventano. La música de Verdi es elocuentísima para espresar [sic] tan variados e íntimos afectos [...] ⁶⁶

Asimismo, las casas editoras se vanagloriaban con la publicación de piezas para voz y piano de compositores mexicanos además de las piezas extranjeras que eran todas partituras y métodos de estudio de compositores italianos:⁶⁷

Van publicados 32 números del tomo 6º de este interesante semanario y contiene las piezas siguientes para piano: “Varsovianas, la flor de los recuerdos, el fin del mundo (galop) Polka-Mazurca-Rigoletto, La Traviata, El trovador, Macbeth, I Masnadieri, Luisa Miller, Recuerdo a una flor. Walses - El pensil delicioso, la lluvia de las perlas, el obsequio. Canciones. El querub de mis ensueños, quiero tu amor, la casada, a la luna, (romanza) El tulipan. Piezas de óperas. Aria de la Traviata, aria de Fígaro en el Barbero de Sevilla, Lucrecia Borgia (romanza), La Jenny Lind (fantasía de la hija del regimiento) Lucia de Lamermoor, (duetto), Hernani, (Settimino) Sonnambula (duetto), La Traviata (el Brindis) [...]Vocalizaciones para todas las mañanas por Rossini,” [...] Asioli, Principios elementales de música, 7 reales.

Hacia 1852, podría decirse que los estragos de la invasión americana habían quedado lejos. No obstante, las diferencias de pensamiento seguían generando convulsiones políticas. Aun así, las personas en la ciudad se dejaban ver en los eventos musicales que servían como pasarelas de moda como la narrada por Olavarria y Ferrari al describir un espectáculo llamado “Gran Concierto *Promenade a la parisiense*”:

El espectáculo durará de las seis de la tarde á las doce de la noche: el teatro estará dispuesto como magnífico salón, doblemente iluminado y de modo que la concurrencia pueda disfrutar de la diversión con comodidad en todos los departamentos. Todos los artistas de la Compañía, los coros, la orquesta y las bandas contratadas al efecto, tomarán parte en el concierto. El pórtico será transformado en un hermoso jardín.⁶⁸

En esa normalidad aparente de la Ciudad de México, las compañías extranjeras conformadas por cantantes europeos, en su mayoría italianos y también algunos españoles, brindaban sin proponérselo una pasarela de moda a imitar: “Las compañías extranjeras se convertían en *passeurs* culturales que ponían a México en armonía con los gustos musicales de la otra orilla del Atlántico.” ⁶⁹

En los diarios se anunciaba la ropa formal para eventos públicos: levitas, fracs jacquettes, sacos o montecristos para los hombres.⁷⁰ En *El Semanario de las Señoritas Mexicanas*, revista para mujeres, se narraba la moda de ciudades como Londres o París [...] “tales como una

⁶⁶ “Teatros”, *El siglo Diez y Nueve*, 12 de junio de 1854.

⁶⁷ “El Repertorio”, *Diario de avisos*, 27 de octubre de 1857.

⁶⁸ Enrique de Olavarria y Ferrari, *Reseña*, p. 331.

⁶⁹ Laura Suárez de la Torre, “Los libretos: Un negocio para las imprentas”, *Los Papeles para Euterpe, la música en la ciudad de México desde la historia cultural: Siglo XIX*. p. 114 (México: Instituto Mora, 2014).

⁷⁰ *El Universal*, 7 de enero de 1853.

pelarina, una falla ó gorro, una doblonera, un lazo para el cuello, y dos bolsas ó ridículos para la mano”.⁷¹

La moda elegante, diseñada para lucirse en sociedad, anunciaba sus novedades para el gran momento que significaba asistir a una noche de ópera. “AVISOS. – ATENCION. – Para la ÓPERA que está por llegar se recomienda el magnifico surtido de GUANTES DE CABRITILLA. A UN PESO el par que acaba de recibirse en el NÚM. 11, escalerillas, 247, 12a, 9.”⁷²

Hacia el año de 1854, la oferta de ópera no podía contenerse en un solo teatro, de tal suerte que el público se quejaba de no poder ver tanto:

Fusión. Creemos que por el interés mismo de las compañías de ópera [...] deben unirse y dar sus representaciones líricas en un solo teatro. [...] puesto que, habiendo artistas de gran mérito en ambas compañías, para oír a los unos, no tendría que privarse del gusto de oír a los otros. Indicamos esta idea a Mr. René Musson, única persona que podría llevarla a cabo en nuestro concepto.⁷³

El empresario Pedro Carbajal, quien había prometido presentar ópera también, inició actividades en el Teatro de Oriente. Trabajó en cercana colaboración con Eusebio Delgado pero la orquesta no era fija sino una agrupación de músicos contratados por el músico cubano.⁷⁴

1.3 Antonio Gómez y Luis Baca Elorriaga

En 1852, regresaba a México Luis Baca Elorriaga (1824-1853), después de haber depurado su oficio de compositor en Francia.⁷⁵ Francisco Zarco narra en *El siglo Diez y Nueve* su educación musical y menciona el triunfo arrollador de su *Ave Maria*, compuesto para la Iglesia de Nuestra Señora de Loreto en París, cantado por Jenny de Rossignon, soprano reconocida en esa ciudad.⁷⁶

⁷¹ I. G. “Modas”, *Semanario de las Señoritas Mexicanas*, 1 de enero de 1842, p. 143

⁷² *La voz de México*, 24 de julio de 1872.

⁷³ René Musson informó que desconocía las actividades del Sr. Carbajal. Asimismo, comenta que: “Mis obligaciones para el gobierno son exclusivamente entre el gobierno y yo.”, “Más sobre ópera”, *El Universal*, 26 de marzo de 1854.

⁷⁴ “En el siglo XIX y bien iniciado el XX, las orquestas en la Ciudad de México que actuaban en las temporadas de ópera en el Coliseo de México, llamado Teatro Principal a partir de 1821, en el Teatro Nacional - inaugurado en 1844 -, el Arbeau, el Hidalgo, el Colón y el Renacimiento, estaban formadas en su mayoría por músicos italianos, ingleses, españoles y franceses que eran parte estable de las compañías que visitaron nuestro país entre 1831 y 1909, aproximadamente, y que realizaron las grandes temporadas de ópera, género que tiene ya dos siglos de tradición en México. Si bien se invitaba a músicos mexicanos, violinistas principalmente, como José María Chávez, Eusebio Delgado, Pablo Sánchez, Luis Morán y Alberto Amaya, entre otros distinguidos ejecutantes, no fue sino hasta 1910 cuando las orquestas de ópera, con compañías nacionales, comenzaron a conformarse casi en su totalidad por músicos mexicanos.” “Orquesta del Palacio de Bellas Artes” <https://palacio.inba.gob.mx/81-historia/179-orquesta-del-teatro-de-bellas-artes.html>, consulta realizada el 18 de junio de 2020.

⁷⁵ Fernando Carrasco Vázquez, *Luis Baca Elorriaga (1824-1853), más de siglo y medio con los datos equivocados*, Blog, <https://musicologiacasera.wordpress.com/2020/05/07/luis-baca-elorriaga-1824-1853-mas-de-siglo-y-medio-con-los-datos-equivocados-por-fernando-carrasco-vazquez/>, consultado el 15 de agosto de 2020.

⁷⁶ Francisco Zarco narra que cuando sus padres mueren, el hermano de su madre adopta a Luis Baca y lo lleva a la Ciudad de México para estudiar y tomar sus primeras lecciones de piano. Un dato gracioso narrado por Zarco, quien era un destacado político, periodista, historiador, constituyente y notable escritor liberal fue el que “Baca estudiaba leyes cuando un temblor tomó

En México, la cavatina de *Leonora*, su *Ave Maria* y varias *polkas mazurcas*, una de las cuales se titula *Jenny*, se anunciaban en los diarios para su venta en “La Librería Mexicana, localizada en la esquina de los portales de Mercaderes y Agustinos.”⁷⁷ En 1852, *El siglo Diez y Nueve* anunció la presentación de la “Escena y cavatina (di bravura) de la Ópera inédita del célebre maestro mexicano D. LUIS BACA, titulada: LEONORA, Cantada por MADAMA KOSKA.”⁷⁸ No obstante, las óperas de Baca nunca fueron llevadas a escena. No existe ninguna relación entre Baca y Paniagua, salvo el deseo de estudiar con José Antonio Gómez (1805-1876), organista de la Catedral de México, aspiración concedida sólo al primero.⁷⁹ Cuando Paniagua se acercó a Gómez para pedirle clases de armonía y composición, éste lo rechazó y le recomendó poner sus esfuerzos en algo más productivo.⁸⁰ Una ironía del destino arranca la vida a Luis Baca y con esto la posibilidad de mostrar su talento desarrollado en el extranjero, al mismo tiempo que Paniagua, al no recibir ayuda del reconocido maestro, se allegó los medios para depurar su *Catalina de Guisa* que se había presentado ya, no sabemos si completa, en casa del P. Caballero. Un alumno que estuvo presente en dicha presentación viajó a Europa y prometió enviarle libros: *El Traité d’harmonie, Practique et théorique, de Antonin Reicha* llega a manos de Paniagua con el cual depura su oficio de manera autodidacta.^{81 82}

1.4 Max Maretzek y las compañías italianas

En otros temas, en 1852 llegó también a la capital la compañía de Max Maretzek (1821-1897), cuya *prima donna* era la soprano Balbina Steffenone (1825-1896). El empresario moravo presentó *La favorita*, *Lucrezia Borgia* y *Lucia di Lammermoor*. Esta asociación sería particularmente significativa para Paniagua, pues en 1861 reestrenará la *Catalina de Guisa* en el Teatro Nacional.

Los ciudadanos se veían a sí mismos como poseedores de un centro importante de ópera; lo que se escuchaba en San Petersburgo, Milán, Londres, París, Nueva Orleans, Nueva York y La

por sorpresa a su academia, un ataque de risa nerviosa por la situación, provocó su expulsión. Su padre adoptivo, queriendo demostrar el error de la institución, lo envía a Francia a estudiar Medicina”, Francisco Zarco, “Biografía de Don Luis Baca” *El siglo Diez y Nueve*, el 26 de marzo de 1852. Consultado en www.hndm.unam.mx

⁷⁷ “Avisos”, *El Universal*, 24 de mayo de 1851. Consultado en www.hndm.unam.mx

⁷⁸ “Leonora”, *El siglo Diez y Nueve*, 4 de abril de 1852. Consultado en www.hndm.unam.mx

⁷⁹ Luis Baca, alumno de Gómez, publica en París su *Ave Maria*, que dice en la portada: “composta e dedicata / al / Signor Don José Antonio Gómez / Maestro de *Capella Della Santa Chiesa Metropolitana / di / Mexico.*” BACA, 1850, *apud.* John G. Lazos, “Dice José Antonio Gómez, célebre profesor de Forte-piano: “¿Y es esto todo lo que hay que tocar de más difícil?” *Revista Anuario Musical*, 67(2012), 185-214, <https://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/141>

⁸⁰ Revilla, *op. cit.* pp. 78-80.

⁸¹ El *Catálogo de manuscritos musicales del Archivo Zavallos Paniagua* menciona entre las pertenencias de Cenobio Paniagua, el *Traité d’harmonie, Practique et théorique*, París, Lemoine, 188 pp, Número de plancha 1600HL, Incompleto, (E-198) de Antonin Reicha. p. 342 del catálogo. Eugenio Delgado y Áurea Maya, *op. cit.*

⁸² En el libro de Revilla se incluye una anécdota casi novelada de un manual que llega a manos de Paniagua, a través de su alumno José Martínez de Castro, quien lo compra en París, y lo envía en un buque a México. El manual llega, pero el alumno no porque al enfermar decide tomar el buque siguiente y dicha embarcación se hunde en el Atlántico. Manuel Revilla, *op. cit.* p. 79-80.

Habana, se escuchaba también aquí. Por ejemplo, Max Maretzek comenta en 1861 en el periódico *La Independencia* que los cantantes eran todos “elegidos cuidadosamente entre las dos grandes compañías de ópera de la academia de música de Nueva York y Tacón de la Habana, para cuya formación se ha[bían] empleado en Europa agentes eficaces y experimentados.”⁸³ De igual forma los comunicados adulan al público mexicano y agradecen hacer realidad las producciones con el pago de abonos.

Los empresarios extranjeros veían como muy buena inversión viajar a México. El dinero ganado no era solamente a través de los abonos vendidos. Producir ópera era para los gobernantes una forma de ganar adeptos. De mostrar estatus y desarrollo cultural. Similar a los acuerdos casi personales entre gobernantes y el clero, la milicia o la prensa, así también los empresarios culturales garantizaban el espectáculo perfecto que enalteciera al gobierno. Luis de Pablo Hammeken (1979) comenta: “Los gobernantes sabían que la ópera era un espectáculo que representaba civilización y progreso [Este espectáculo les daba la oportunidad para legitimarse y a cambio, los empresarios] recibían grandes apoyos, financieros, jurídicos y simbólicos de parte de las instituciones políticas, tanto locales como nacionales.”⁸⁴

Maya describe que siempre que llegaba una compañía de ópera del extranjero se convertía en símbolo de cultura y civilización. De la misma forma, la investigadora hace hincapié en la idea del grado de civilización que implicó la ópera en la concepción de ese momento. Asimismo, comprueba con documentación notarial que no se aventuraban a actuar en la Ciudad de México tan sólo por los presupuestos obtenidos en la taquilla, sino que aseguraban el retorno en la inversión a través de los gobernantes en turno. El período estudiado incluye las gestiones realizadas por Lucas Alamán y Cayetano de Paris para traer a los primeros cantantes italianos, hasta las fechas de las últimas presentaciones de la compañía Vestvali.

De igual manera, hace un recuento de la llamada Compañía Galli, formada por Fillipo Galli que en realidad era un grupo de cantantes reclutados por el artista, pero contratados directamente por el Teatro Principal. El trabajo finaliza con los espectáculos de la compañía Roca-Castellan y la compañía fusionada de Roncari-Vestvali.⁸⁵ De esta última agrupación surgieron los cantantes solistas que participaron en el estreno de *Catalina de Guisa* en 1859.

⁸³ “Gran Teatro Nacional, Ópera Italiana, El Sr. Max Maretzek” *La Independencia*, 1 de abril de 1861, consultado en www.hndm.unam.mx el 26 de junio de 2020.

⁸⁴ Luis de Pablo Hammeken, “Ópera y política en el México decimonónico, El caso de Amilcare Roncari”, *Secuencia, Revista de Historia y Ciencias Sociales*, (2017): pp.140-169, <http://www.scielo.org.mx/PDF/secu/n97/2395-8464-secu-97-00140.PDF>.

⁸⁵ “En 1854 dos compañías se presentaron de forma simultánea, las compañías de René Masson y Pedro Carvajal. Ante una epidemia de cólera (en la que falleció la célebre soprano Henriette Sontag, condesa de Rossi, además de otros miembros de ambas empresas), decidieron fusionarse y terminar una temporada hacia el mes de octubre. Varios de sus cantantes fueron contratados por la compañía de Roncari-Vestvali, (1855)” Olavarría, *Reseña*, 561 y 569. Carmona, *Historia*, 62-64. Nota al pie Maya, *La producción*.

Lo que no se incluye en esta investigación es, por un lado, lo que se dejaba de desarrollar al apoyar estos espectáculos con las partidas secretas que suponían menoscabos económicos en otros rubros durante toda la primera mitad del siglo XIX; y, por otro, a cuánta gente llegaba en realidad el espectáculo teatral que se soñaba educativo y parámetro civilizatorio. Revisar estos temas en alguna otra pesquisa académica o periodística quizá pueda brindarnos una visión más global sobre si la ópera realmente cumplía esa función oficial.

La travesía de la empresa del director de orquesta y manager checo Max Maretzek, avecindado en Nueva York, plantearía un escenario distinto al que Maya comenta: aquel hombre de negocios navegó en un paquebote desde Nueva Orleans hasta Veracruz, para finalmente presentar su compañía lírica en la Ciudad de México. En el libro *Revelations of an Opera Manager in 19th Century America*, describe los percances que tuvo que pasar en 1853 para lograr su cometido artístico. Desde rentar burros para transportar el vestuario, hasta el miedo que tenía de fracasar cuando el primer día se abrió la taquilla al público.

Estas peripecias son contadas a través de cartas enviadas a Frederick Gye (1810-1878), agente de la ópera real italiana en el Covent Garden. La experiencia narrada por el propio empresario en territorio mexicano permite cuestionarnos hacia dónde se quería proyectar el grado de civilización del país: ¿era un ideal entre la gente pudiente que asistía a la ópera? ¿Era una imagen que se quería proyectar hacia el extranjero? ¿Se apoyaba o no a los empresarios extranjeros para presentar sus óperas por motivos artísticos?

Maretzek narra desde los abusos que tuvo que sobrellevar para contratar los carruajes que lo llevarían de Veracruz a la Ciudad de México, hasta el sinnúmero de *mordidas* que tuvo que pagar para que no lo llevaran a la cárcel, entre ellos los cien pesos que entregó al Sr. Rubio al haber vendido su palco, que era de abono sin haberle avisado. O la impresión descrita al asistir a una corrida de toros y salir horrorizado al darse cuenta de que no sólo las personas de bajos recursos, quienes se sentaban en el área de “sol”, sino también los aristócratas, agrupados en el área de “sombra”, gritaban salvajemente más a favor del toro que del hombre que se jugaba la vida en el ruedo. Ese público, comenta, más bien astuto y vulgar, era el mismo que asistía a la ópera y que en el primer día de taquilla había comprado todos los abonos de la temporada.

1.5 Subvenciones artísticas para *Catalina de Guisa*

¿Habría sido también la presentación de *Catalina de Guisa* una deferencia del apoyo gubernamental sabiendo que se promovió como un evento para el festejo del cumpleaños de Miramón? Los hermanos Leandro y Miguel Mosso enviaron un remitido al diario *El siglo Diez y Nueve* en el que afirmaban que ningún empresario musical podía culminar un proyecto sin el

apoyo del gobierno. Consideraban que un apoyo al teatro era un intercambio apropiado si existía el deseo de dedicar funciones o composiciones a los gobernantes en turno que habían colaborado con la producción. El argumento del grado de civilización en México comparado con otros países, es utilizado por los hermanos Mosso como un sutil chantaje para solicitar que a los artistas les fueran condonadas las contribuciones o impuestos del gobierno.⁸⁶

1.5.1 Posibilidades de estrenar una ópera en la Ciudad de México

Además del gusto por las romanzas de corte italiano y las paráfrasis operísticas, la historiografía cuenta que los músicos mexicanos —ya fuesen aficionados o inteligentes⁸⁷— solicitaban clases a los músicos extranjeros que llegaban a la capital mexicana; por ejemplo, Rafael Palacios, Miguel Covarrubias o María de Jesús Zepeda estudiaron con Galli y Sirleti.⁸⁸

La situación de los teatros era totalmente distinta en cuanto al negocio de la ópera se refería; si bien el espectáculo lírico se hacía con apoyo de los gobernantes, los empresarios mexicanos eran quienes en realidad arriesgaban su dinero para realizar los montajes teatrales. En el capítulo primero se describió la forma en que las compañías líricas extranjeras, todas con cantantes italianos, llegaban a la Ciudad de México desde Europa, Estados Unidos o Cuba, presentándose antes en Veracruz y Puebla. Los vestuarios, instrumentos, partituras, *atrezzo*, telones, y sobre todo cantantes y algunos atrilistas, llegaban también en esos trasatlánticos. Es decir, el montaje completo se importaba. Ello da pie a inferir que aun cuando hubo esfuerzos para crear compañías nacionales, éstas no prosperaron lo suficiente como para comisionar a un dramaturgo que escribiese un libreto para ellas.

Revilla menciona que la decisión de usar el libreto de *Catalina de Guisa* fue en gran medida por la carencia de libretistas a los cuales acudir para desarrollar un drama lírico. Sin embargo, algo que queda en duda es si esta carencia era por que no entendían la estructura del

⁸⁶ Miguel y Leandro Mosso, “Remitido”, *El siglo Diez y Nueve*, 2 de diciembre de 1849.

⁸⁷ Inteligente en el sentido de sabio, experto, instruido; aficionado en el sentido de que cultiva o practica, sin ser profesional, un arte, oficio. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*. <https://dle.rae.es/>, consultado el 4 de noviembre de 2020. Véase usos en: *El Diario del Hogar*, 22 de noviembre de 1885. *El Siglo Diez y Nueve*, 10 de julio de 1861 o *Diario Oficial del Supremo Gobierno*, 5 de agosto de 1860. Consultado en www.hndm.unam.mx el 20 de agosto de 2021.

⁸⁸ *Semanario de las Señoritas*, p. 296. 1 de enero de 1842. Véase también la tesis de Alma Delia Guerola Landa que rescata canciones y música de salón de los compositores Luis Baca, Vicente Blanco, Jesús Valadés entre otros, que utilizaron formas musicales muy similares a la romanza italiana con poemas en italiano los más, y algunos en español. Alma Delia Guerola Landa, *Canciones y música de salón, partituras inéditas halladas en el Archivo general del Gobierno del estado de Veracruz*, (tesis de maestría, Universidad Veracruzana, julio 2007). <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/29821/GuerolaLandaAlma1d2.PDF?sequence=3&isAllowed=y>, consultada el 28 de julio de 2020. De igual manera a Stevenson, “posteriores a Paniagua surgieron compositores como Melesio Morales, Miguel Meneses, Miguel Planas, Octaviano Valle, Leonardo Canales, entre otros, quienes compusieron obras vocales para canto y piano y óperas con textos en italiano. Morales, por ejemplo, toma su primer libreto del mismo Felice Romani, *I Capuletti e i Montecchi*”. Stevenson, Murrell, *op. cit.* p. 198.

drama o porque no existía quien lo escribiese en italiano, en cuyo caso surge otra pregunta: ¿por qué Paniagua no se interesó en buscar un libretista que le hubiese proporcionado un libreto en español con temática nacional si en los teatros de la época se presentaban innumerables piezas teatrales con esas premisas?⁸⁹ La respuesta quizá la encontramos en Stevenson, cuando asegura que las compañías extranjeras aceptaron estrenar su ópera con la condición de que fuese en italiano.⁹⁰ Sin embargo, Paniagua afirmaría que inició la composición en 1845 y se estrenó hasta 1859, por lo que no puede saberse realmente cuál compañía fue la que impuso esa condición; lo único que puede aseverarse es que él aceptó las condiciones y sumando todos los factores ya explicados anteriormente, el estreno de *Catalina de Guisa* fue un éxito.

¿De dónde obtuvo nuestro compositor el libreto en italiano? Maya comenta que, por ejemplo, en el inventario de 1833 del Teatro de México, aparece una mención de “4,053 programas de distintas óperas”.⁹¹ No queda claro si estos librillos eran exclusivamente de presentaciones de dicho recinto; sin embargo, es probable que el inventario tuviese también programas de otros teatros, porque al hacer el comparativo de libretos del texto en italiano que se transcribió en el librillo mexicano es copia fiel del libreto de Romani-Coccia de 1833. Nuevamente González de la Torre ofrece luz a esta situación al asentar en la biografía de Cenobio Paniagua, que su alumno Octaviano Muñoz Ledo se lo regaló.⁹²

Habiendo determinado el idioma ¿Por qué se decide por esa historia? A la fecha no se han encontrado documentos que aclaren esta decisión. Sin embargo, al revisar los diarios de la época en cuanto a presentaciones de ópera se refiere, podemos observar que sólo en los casos en que el libretista era Romani, su nombre se incluía en el anuncio de la función; de igual manera los cuadernillos de la época sólo llevan a Romani en la portada cuando éste es el creador del libreto operístico. Otra razón que pudo haber influido es que Dumas era leído en México, no sólo en libros sino a través del *roman-feuilleton* que llegó a los rotativos mexicanos con muchas de sus piezas teatrales.⁹³ Sin duda, Paniagua debió haber considerado que *Catalina de Guisa* surgía de la pluma de un libretista y dramaturgo reconocidos, que podían asegurarle, en contraposición a

⁸⁹ Manuel G. Revilla, *Op. cit.* p. 75.

⁹⁰ En otra sección de su libro, Stevenson hace una crítica a la élite musical mexicana del siglo XX y XXI por el abandono en que se ha tenido a los compositores nacionales del siglo XIX, sin tomar en cuenta que muchos compositores italianos, de los que no se recuerda mucho actualmente, eran reconocidos en su época, a pesar de las cuatro grandes fuerzas compositivas que arrasaron su memoria: Rossini, Donizetti, Bellini y posteriormente Verdi. De Paniagua comenta que la decisión de usar *Catalina de Guisa* lo hizo estar muy cerca de convertirse en una copia carbón de Donizetti. Stevenson, Murrell, *op. cit.* p. 197.

⁹¹ Maya, *La producción*, p. 336.

⁹² *La Patria*, “El Maestro Cenobio Paniagua”, José González de la Torre, 11 de noviembre de 1877, consultado en www.hndm.unam.mx, 20 de agosto de 2021.

⁹³ Hugo Barreiro Lastra expone que entre 1831 y 1838 se presentaron doce óperas en el Gran Teatro Nacional con libretos de Felice Romani durante la estancia de la compañía de Filippo Galli. Hugo Barreiro Lastra, “Aproximación al repertorio de libretos operísticos de la primera compañía italiana de ópera que visitó México entre 1831 y 1838: nueva fuente documental musicológica como objeto de investigación académica educativa”, *Materiales didácticos que apoyan el proceso de enseñanza-aprendizaje de disciplinas musicales y musicológicas*. Fabrizio Ammetto (Comp.), (Italia: LIM. Librería Musicale Italiana, 2012).

lo que pensaba Jules Clarétie, una posibilidad mayor de estrenar una ópera en el Gran Teatro Nacional.⁹⁴

De igual manera, la situación política que existía en ese momento hacía que el poder se balancease entre el conservadurismo borbónico y el liberalismo norteamericano; la historiografía no lo confirma, sin embargo, queda abierta la posibilidad de que Paniagua haya decidido tomar el libreto de *Catalina de Guisa* para retratar de manera velada el conflicto existente entre las logias masónicas de yorkinos y escoceses, que mantenían intereses enfrentados desde la creación de la república. Aun cuando el libreto no es un conflicto entre logias, sino más bien un conflicto religioso-político entre la Liga Católica del Rey Enrique de Navarra contra los hugonotes protestantes apoyados por Enrique III en el siglo XVI, la reyerta mexicana y su ambición por el poder tiene similitudes. Queda por explorar esta hipótesis que, en estos momentos, por falta de documentación, es imposible de confirmar.

No se han encontrado documentos de filiaciones políticas o alguna declaración hecha por Paniagua para confirmar si tenía inclinaciones conservadoras, aunque algunos datos historiográficos podrían incluirlo en esa tendencia; primero, la *premier* de la ópera se anunciaba en los diarios “con motivo del onomástico del presidente sustituto Miguel Miramón”,⁹⁵ quien formaba parte del ala conservadora; segundo, en la primera página de la partitura autógrafa fechada en 1850 se encuentra, igualmente, una dedicatoria a otro personaje del lado conservador: el “Ministro de Fomento actual D. Octaviano Muñoz Ledo (1815-1874).”⁹⁶ Por último, el drama musical de Romani-Paniagua otorga la razón a los católicos conservadores castigando a los liberales y a la misma duquesa Catalina de Guisa.

La incógnita permanecerá, puesto que las dedicatorias a personajes poderosos eran práctica común en el siglo XIX; es posible que el evento social haya sido una estrategia comercial con vistas a futuro, conveniente para el teatro y para el mismo Paniagua en el sentido de honrar a un presidente para lograr un apoyo monetario ulterior, para producir con mayor dignidad las obras escénicas del compositor. Más aún, la confusión de su filiación crece cuando

⁹⁴ Alejandro Dumas padre era conocido y frecuentemente publicado en los diarios de México. Prueba de ello es la publicación de *La Caza del Mirlo* en *El Monitor Republicano* el 6 de octubre de 1847 o *Las Dos Dianas*, una novela que aparece en el mismo diario el 26 de noviembre de 1849 y donde el duque de Guisa es también un personaje de la trama.

Clarétie afirma que los compositores mexicanos cometieron el error de componer melodramas basado en libretos italianos en lugar de utilizar historias nacionales. De igual manera comenta que los nombres aztecas son detestables para la composición y para la escena, concluyendo que la ópera nacional debió utilizar historias de tiempos de la dominación española. Jules Clarétie, *op. cit.* p. 242.

⁹⁵ “Diversiones públicas, Gran Teatro Nacional”, *La Sociedad*, 29 de septiembre de 1859.

⁹⁶ Octaviano Muñoz-Ledo fue un político conservador; senador en 1847 cuando el Congreso declaró la guerra a Estados Unidos; formó parte de la Comisión Senatorial que ratificó los Tratados de Guadalupe Hidalgo (1848); gobernador interino y constitucional (1839-1840 y 1851-1853) de Guanajuato; durante la Guerra de Tres Años fue gobernador de Querétaro (1858); secretario del Despacho de Fomento y de Relaciones Exteriores (1859-1860) en el gobierno de Miguel Miramón. Francisco Suárez Fariás, “Familias y Dinastías políticas de los presidentes del PNR, PRM y PRI”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, Sociedad y Política Moderna*, Volumen 38, No. 151, pp. 67-68, (México: UNAM 1993).

en su segunda ópera, *Pietro D'Abano*, estrenada el 5 de mayo de 1863, la dedica al primer aniversario de la victoria de las tropas mexicanas contra las francesas.⁹⁷

Por último, vale la pena destacar que el libreto de Romani muestra su buena factura pues no sólo resultó atractivo para Coccia o Paniagua, sino que fue puesto en escena por los compositores Giuseppe Mazza (1836), Luigi Savij⁹⁸ (1837), Fabio Campana (1838), Francesco Chiaromonte (1850), Antonio Gandolfi (1859), Beniamino Rossi (1861) y Giacomo Nascimbene (1868).⁹⁹

1.6 Vida al interior del teatro

Para 1859, la noche había ganado su lugar para los espectáculos públicos a partir de la iluminación en las ciudades. En el virreinato, la convivencia nocturna se limitaba a espacios cerrados, puesto que el alumbrado en espacios abiertos resultaba oneroso. El virrey Conde de Revillagigedo (1738-1799) mandó construir más de mil faroles de vidrio y hojalata, con mecheros que se encendían con aceite de nabo; el primer cambio importante fue cuando Comonfort, más de sesenta años después, colocó faroles con mecheros de gas en las calles de Plateros y San Francisco. El anuncio del estreno de una farola de gas en la Plaza Mayor, fue motivo de festejo en los diarios.¹⁰⁰ La nueva era tecnológica se anunciaba a la par con el inicio del hito musical mexicano: el 29 de septiembre de 1859, la ópera *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua se estrenaba en el Gran Teatro Nacional.

A medida que transcurría la segunda mitad del siglo XIX, es posible observar en los diarios que los teatros comenzaban a especializarse en el tipo de espectáculo que presentaban; cada uno priorizaba un género distinto: El Teatro Principal, por ejemplo, presentaba obras de teatro y algunas veces se tocaban en los entreactos oberturas o intermezzos de óperas italianas; en el Teatro de Iturbide se ofrecían también obras teatrales, espectáculos cómicos y una que otra

⁹⁷ Antonio de María y Campos dedicó su *Olga de Monterrojo* a Porfirio Díaz y *La Leyenda de Rudel* de Ricardo Castro fue dedicada al secretario de cultura Yves Limantour. En esa vertiente, como menciona Zárate Toscano: Melesio Morales “tuvo el tino o la osadía” de dedicar el estreno en Italia de su *Ildegonda* al Rey Vittorio Emmanuelle. Véase Verónica Zárate Toscano y Serge Gruzinski, “Ópera, Imaginación y Sociedad. México y Brasil, Siglo XIX. Historias conectadas: *Ildegonda* De Melesio Morales e *Il Guarany* De Carlos Gomes. *Historia Mexicana* 58, no. 2 (2008): 803-60. <http://www.jstor.org/stable/25139868>, consultado el 8 de octubre de 2020. Asimismo, véase Antonio de María y Campos, *Olga de Monterrojo*, (México: Wagner y Levien, 1968) y Ricardo Castro, *La Leyenda de Rudel*, (México: Wagner y Levien, 1906).

⁹⁸ La obra de Luigi Savij lleva el título *Caterina di Clèves* (1837), sin embargo, utilizó el mismo libreto de Romani. En este libreto pueden encontrarse otras secciones que Paniagua no utiliza. Luigi Savi, *Caterina di Clèves*, libretto de Felice Romani (Novara: Vercelli, 1837).

⁹⁹ Véase apéndice para información de los compositores que musicalizaron el libreto de Felice Romani. No obstante, la historia de los Valois no sólo tuvo eco en la ópera italiana; la ópera *Los hugonotes* de Giacomo Meyerbeer toca también el tema; sin embargo, utiliza un libreto de Eugène Scribe y Emile Deschamps. De igual manera el francés Paul Delaroche pinta *El asesinato del Duque de Guisa* en 1834. En el siglo XIX, se filmó una película de cine mudo producida por los hermanos Lumière, que narra también la escena del asesinato con música de Camille Saint-Sans.

¹⁰⁰ Alejandra Contreras Padilla, “La noche y la Ciudad de México”, *Bitácora arquitectura*, número 28, p. 47, octubre-noviembre 2014. (México: UNAM, 2014) consultado en <http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/56113/49765>.

zarzuela, mientras que el Gran Teatro Nacional era el lugar reservado para las puestas en escena de las óperas completas con compañías italianas —aunque, esporádicamente, los distintos tipos podían sucederse en los tres espacios—. ¹⁰¹

A la usanza del siglo XVIII, el Gran Teatro Nacional también llenaba los intermedios con obras menores, que bien podían ser intermezzos instrumentales e interpretaciones de artistas destacados; en México, se sustituyó a la ópera *buffa* que se tocaba en los intermedios de la ópera seria, por los juguetes líricos.

En el caso de la presentación de *Catalina de Guisa*, el mismo Paniagua compuso para la ocasión el juguete lírico cómico titulado *Una riña de aguadores*, presentado el primero de noviembre. ¹⁰² Esta forma musical, como su nombre lo dice, recreaba temáticas cotidianas y ligeras; eran piezas teatrales breves con números musicales y en español.

De igual manera, varios artistas eran programados para tocar en los entreactos. Entre los intérpretes que se presentaron en el estreno de *Catalina de Guisa* se encuentra Mariana Paniagua, hija del compositor, quien cantó en una de las funciones un aria de gran despliegue vocal de la ópera *L'étôile du nord* de Giacomo Meyerbeer. El 16 de octubre de 1859, se introdujo la propuesta de los profesores D. Felipe Ramírez y Agustín Valadés, ¹⁰³ quienes tocaron una fantasía del *Rigoletto* de Verdi en la fiesta escenificada después del primer acto. Asimismo, encontramos la interpretación del joven D. Carlos Patiño, de 12 años de edad, que ofreció tocar unas “preciosas y escogidas variaciones.” ¹⁰⁴ A través de las fuentes hemerográficas, encontramos que cuando se trataba de funciones de beneficio, ya fuera para los bancos de sangre, hospitales o para provecho de los propios artistas, se insertaban dos y hasta tres intermedios para presentar distintas variedades que colaboraran con la causa.

Previo al estreno, Paniagua ya había tenido la oportunidad de probar en el escenario la cavatina de Enrico, Duque de Guisa, en un concierto de la contralto italiana Drusilla Garbato, con la participación del Sr. Ignacio Solares en el Gran Teatro Nacional. Nótese también que el Sr. Ottaviani, quien posteriormente cantarí el personaje de Arturo de Clèves, participó también en ese concierto.

Por la misma época, dio algunos conciertos en el Gran Teatro, presentada por Zanini y acompañada por los muy estimables Luis Stefani y Alejandro Ottaviani, que habíanse quedado en la Capital, la *signora* Drusilla Garbato, artista muy aplaudida en California [...] En su primer concierto verificado el 30 de agosto, la Garbato

¹⁰¹ El Teatro fue construido bajo el régimen de Santa Anna por el arquitecto Lorenzo de la Hidalga. Manuel G. Revilla, *op. cit.* p. 31.

¹⁰² Juguete lírico: Desde el siglo XVIII, se empleó en los intermedios de obras teatrales de prolongada duración, en sustitución de la tonadilla escénica (más extensa que el juguete). Durante el periodo romántico se compusieron numerosas obras de este tipo.

¹⁰³ “Gran Teatro Nacional”, *Diario Oficial del Supremo Gobierno*, 15 de octubre de 1859.

¹⁰⁴ “Teatro Nacional”, *La Sociedad.*, 9 de octubre de 1859.

cantó varias piezas de: *I due Foscari*, *Barbero*, *Trovador*, *Roberto y Lombardos* y se oyó por primera vez una cavatina de *Catalina de Guisa* del compositor mexicano Cenobio Paniagua cantada por Ignacio Solares.¹⁰⁵

Las fuerzas administrativas y culturales de los teatros en 1859 estaban en manos de los hermanos Mosso. Javier Rodríguez Piña escribe que “Pasada la semana santa, en marzo de 1849, un acontecimiento vino a mover el mundo del espectáculo. El Gran Teatro Nacional, pero también el Principal y el Nuevo México, los tres existentes en ese momento, fueron adquiridos por los hermanos Miguel y Leandro Mosso”.¹⁰⁶ El estreno de *Catalina de Guisa* se realizó mucho en parte por estos empresarios que, “tuvieron la bondad de cederle el teatro [a Cenobio Paniagua] para la función del 29 de setiembre [sic] sin retribución alguna.”¹⁰⁷

Como ya se había comentado, la puesta en escena de la ópera de Paniagua fue anunciada como una “Función extraordinaria para la noche del jueves 29 de Setiembre de 1859, en celebración del cumpleaños del Exmo. Sr. Presidente sustituto de la República Mexicana, general de división D. Miguel Miramón”. No sólo era el hecho de quedar bien con los gobernantes para lograr subvenciones, sino casi un asunto de vida o muerte profesional, aunque no se recibiese apoyo. Estar con el gobierno en turno significaba poder ejercer la profesión en el mejor de los casos o mantener la vida en otros.

Los insertos anuncian con gran orgullo que la música había sido escrita por el profesor mexicano D. Cenobio Paniagua y sería representada en el Gran “Teatro Nacional por algunos artistas italianos de la última compañía lírica que trabajó en México, y por varios cantantes mexicanos.”¹⁰⁸

Ahora bien, ante el homenaje por el cumpleaños de Miguel Miramón, es importante aclarar que no hemos encontrado ninguna dedicatoria a dicho mandatario dentro de los archivos que pertenecen al expediente de *Catalina de Guisa* (AZP-Cenidim), ni en el libreto impreso para la función.¹⁰⁹ Lo único encontrado en puño y letra del compositor es un agradecimiento al Secretario de Fomento en tiempos de Miramón; el Sr. D. Octaviano Muñoz Ledo.¹¹⁰ La dedicatoria de la partitura es muy clara, la dedica a un amigo que ayudó a que la puesta en

¹⁰⁵ Enrique de Olavarria y Ferrari, *op. cit.* pág. 372.

¹⁰⁶ Javier Rodríguez Piña, “Con mano protectora de la civilización: Los difíciles primeros años del Gran Teatro Nacional de México. 1842-1850” p. 293, en *Los papeles para Euterpe: la música en la ciudad de México desde la historia cultural: Siglo XIX* / Laura Suárez de la Torre (Ed.); Ana Cecilia Montiel Ontiveros [y otros], (México, Instituto Mora, 2014). Edición en PDF.

¹⁰⁷ También en este pequeño inserto se menciona que: ... “según *La Estafette*, el Sr. Antonio Barilli está por terminar la composición de una ópera cómica intitulada: ‘Un día de campo en Santa Anita’; el libreto de esta ópera, que pronto será puesta en escena, es obra de los Sres. Landaluce y Casanova”. “Teatro”, *La Sociedad*, 3 de octubre de 1859.

¹⁰⁸ “Teatro Nacional” *Ibid.*, 9 de septiembre de 1859.

¹⁰⁹ Felix Romani, *Caterina di Guisa: Melodramma in tre atti, Catalina de Guisa*, ópera seria en tres actos, representada en el Gran Teatro Nacional de México en 1859, Música de Cenobio Paniagua, libreto en italiano y traducción al español, tipografía de Nabor Chávez, 1859.

¹¹⁰ En *La Estafette* se menciona lo siguiente: “La función según el anuncio que insertamos en la sección respectiva, tendrá lugar en celebración del cumpleaños del Exmo, Sr. presidente de la República, a quien el profesor mexicano ha dedicado su partitura”; quizá por este anuncio surge la confusión de que la partitura fue dedicada a Miramón, pero sólo queda claro que se representó para festejar su cumpleaños.

escena fuera realidad. De igual manera un artículo publicado en el *Diario de avisos* corrobora que: “El Excelentísimo señor Don Octaviano Muñoz Ledo allanó las dificultades que se presentaban a la ejecución de *Catalina de Guisa*.”¹¹¹

Al inicio del primer cuaderno manuscrito que contiene los dos primeros actos, fechado en 1850, se encuentran las siguientes líneas, escritas por el autor:

AL PUBLICO.

“Dedicado desde la infancia al arte encantador de la música ha sido mi constante deseo enriquecer el repertorio nacional, con una partición, y lejos de abrigar pretensiones esageradas, ajenas [*sic*] de mi carácter y en contraposición con la escasez de mi talento, no ha sido mi objeto otro que indicar a la juventud una senda, difícil es verdad, pero de gloria para el artista y de honra para la patria en que nacimos.

Las innumerables dificultades de una empresa de tanta magnitud, la escasez de elementos y todos los obstáculos consiguientes de una obra de este género, no me han arredado, sino antes bien, acrisolando mis deseos me han dado fuerzas para llegar al colmo de mi esperanza. Doy a luz mi partición a instancias de mis amigos – y principalmente de las de el ministro de fomento actual el Exmo. Sr. D. Octaviano Muñoz Ledo –, y sólo fiado en el buen juicio del público que sabrá comprender el entusiasmo de un compatriota amante de los adelantos de su país y le otorgará sin duda su indulgencia-. Cenobio Paniagua.

En el periódico *La Sociedad* y en otras revistas de la época, se publica de igual forma, la dedicatoria escrita en la partitura para voz y piano y el reparto que posteriormente publicaría Olavarria en su *Reseña Histórica*.¹¹² La diferencia es que la frase donde aparece el nombre de Muñoz Ledo fue eliminada.

La publicación continúa diciendo:

Catalina de Guisa. Por la primera vez, desde que hay teatro en México, se ofrece al público la partición de un maestro mexicano. Este acontecimiento sin necesidad de recomendaciones ni comentarios, basta para mover el patriotismo y la indulgencia del ilustrado público de esta capital. Después de innumerables obstáculos y penosos sacrificios, y merced a la deferencia de los artistas, se ha logrado poner en escena la ópera seria en tres

¹¹¹ *La Sociedad*, 6 de octubre de 1859.

¹¹² Olavarria presenta en su libro un resumen de lo publicado en varios periódicos: “El reparto que se dio a la ópera, fue el siguiente: Enrique, Duque de Guisa, jefe de la liga, Solares; Catalina de Clèves, su mujer, Elisa Villar de Volpini; Arturo de Clèves, primo y escudero de la Duquesa, Ottaviani; el Conde de San Megrino, favorito del Rey de Francia, Volpini. Al terminar el primer acto de la ópera, la concurrencia, que era numerosa, hizo que Paniagua se presentase en escena, y en ella fue coronado por una comisión de la Compañía Dramática del Teatro Principal; al terminar la obra, Paniagua fue sacado en triunfo y se le hizo recorrer algunas calles al eco de varias bandas de música y entre entusiastas aclamaciones. El viernes 7 de octubre se cantó por tercera vez *Catalina de Guisa*, á beneficio de Paniagua; en el primer intermedio, el autor fue nuevamente coronado, entre los acordes de un himno al caso compuesto por D. José Bustamante sobre letra de D. José Cuéllar. D. Octaviano Valle y D. Toribio Guerrero, tocaron una fantasía para piano compuesta por Valle; D. Tomás León, D. Agustín Balderas, D. Francisco San Román y D. Jerónimo Vázquez, hicieronle un obsequio semejante, y el hábil D. Jesús Medinilla tocó en el clarinete otra pieza también dedicada a Paniagua. En otra audición que de la misma obra se dio en el Principal el 1o de noviembre, Paniagua hizo cantar su juguete lírico en un acto, intitulado: Una riña de aguadores.”, Enrique de Olavarria y Ferrari, *Op. cit.* Véase también *La Sociedad*, 6 de octubre de 1859.

actos, música del maestro Cenobio Paniagua, intitulada: *Catalina de Guisa*, cuyo libreto fue escrito por el poeta italiano Félix Romani. (Fig 1.1) ¹¹³

DIVERSIONES PÚBLICAS.

GRAN TEATRO NACIONAL.

ÓPERA ITALIANA.

Funcion extraordinaria para la noche del jueves 29 de Setiembre de 1859, en celebrad del cumpleaños del Excmo. Sr. presidente ministro de la República Mexicana, general de division D. Miguel Miramón.

CATALINA DE GUISA.

Por la primera vez, desde que hay teatro en México, se ofrece al público la partición de un maestro mexicano. Esto conbolsimulato sin necesidad de recomendaciones ni comentarios, basta para mover el patriotismo y la indulgencia del ilustrado público de esta capital.

Despues de innumerables obstáculos y penosa sacrificios, y merced á la deferencia de los artistas, se ha logrado poner en escena la ópera seria en tres actos, intitulada: **CATALINA DE GUISA,**

Cuyo libreto fué escrito por el poeta italiano Félix Romani.

Al frente de la partición se encuentran los siguientes líneas del autor:

AL PÚBLICO.

“Dedicado desde mi infancia al estudio del arte encantador de la música, he sido mi constante deseo enriquecer el repertorio nacional con una partición y lejos de abrigar pretensiones exajeradas, ajeno de mi carácter y en contraposición con la escasez de mi talento, no he sido mi objeto otro que el iniciar á la juventud catódica una senda, difícil es verdad, pero de gloria para el artista y de honra para la patria en que nacimos.

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

El reparto de la ópera es el siguiente:

PERSONAJES.	ACTORES.
Enrique, duque de Guisa, gefe de la Liga.....	Sr. Solares.
Catalina de Cleves, su mujer....	Sra. Villar de Volpini.
Arturo de Cleves, primo y escudero de la duquesa.....	Sr. Ottaviani.
El conde de San Megrino, favorito del rey de Francia.....	Sr. Volpini.

COROS Y COMPARSAS.

Caballeros.—Damas.—Individuos de la Liga.—Amigos del conde.—Damas de la duquesa.—Oficiales y soldados, &c., &c., &c.

La acción es en París en 1578, en tiempo de la Liga catódica contra los hugonotes.

Maestro al cúbalo y director de la orquesta, Sr. D. Cenobio Paniagua.

Primer violín, Sr. D. Eusebio Delgado.

La función comenzará tan luego como el Excmo. Sr. presidente se presente en su palco.

EDITOR RESPONSABLE, FRANCISCO VERA

IMPRENTA DE J. M. ANDRADE Y F. ESCALANTE,
Calle de Cadena núm. 13.

Fig 1.1 Anuncio del estreno de la ópera *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua en el diario *La Sociedad*, 9 de septiembre de 1859.

1.7 El elenco de *Catalina de Guisa*

El inserto del periódico publica el elenco:

El reparto de la ópera es el siguiente: Enrique, duque de Guisa, gefe [sic] de la liga...Sr. Solares. Catalina de Cleves, su mujer...Sra. Villar de Volpini. Arturo de Clèves, primo y escudero de la duquesa...Sr. Ottaviani. El conde de San Megrino, favorito del rey de Francia...Sr. Volpini. COROS Y COMPARSAS, Caballeros, Damas, individuos de la Liga, Amigos del Conde, Damas de la Duquesa, Oficiales y soldados, &c., &c., &c. La

¹¹³ Romani escribió un sinnúmero de libretos, utilizados por Bellini, Donizetti, Mercadante, Coccia, entre otros. Véase Alessandro Roccatagliatti y Karen Henson, *Felice Romani, Librettist by Trade*, Cambridge Opera Journal, Vol. 8, No. 2 (Cambridge: Cambridge University Press, 1996) pp. 113-145 Consultado en <https://www.jstor.org/stable/823664>

acción es en París en 1578, en tiempo de la Liga Católica contra los hugonotes.¹¹⁴ Maestro al cémbalo y director de la orquesta, Sr. D. Cenobio Paniagua. Primer violín, Sr. D. Eusebio Delgado. La función comenzará tan luego el Exmo. Sr. Presidente se presente en su palco. Editor responsable, Francisco Vera. Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, Calle de Cadena núm. 13.”

A continuación, se presenta información de los artistas que participaron en el estreno, encontrada en fuentes hemerográficas de la época. (Fig 1.2)

Elenco	Compañía
Duque de Guisa- Ignacio Solares Nacionalidad: Mexicana (1827-1894)	<i>Basso comprimario</i> . Perteneció a las compañías de Amilcare Roncari (1855-1856) y la de Felicitas Vestvali (1856-1857)
Catalina-Elisa Villar de Volpini Nacionalidad: Española	Tiple, cantante de zarzuela. Debutó en México en el Teatro Iturbide, con la ópera <i>Marco Visconti</i> de Petrella en febrero de 1859
Conde-Ambrosio Volpini Nacionalidad: Italiana	Primer tenor absoluto. El domingo 18 de octubre de 1857 hace su debut en el Teatro Nacional cantando en <i>Lucia di Larmermoor</i> . (<i>Diario de avisos</i>)
Arturo Clèves-Alessandro Ottaviani Nacionalidad: Italiana	Primo baritono assoluto Felicitas Vestvali (1856-1857)
Concertino: Eusebio Delgado Nacionalidad: Cubana	Desde su llegada a México, Delgado continuó tocando y fue participante de la formación de la Orquesta Sinfónica Nacional

Fig. 1.2 cantantes que participaron en el estreno de *Catalina de Guisa*, su nacionalidad, la compañía con la que llegaron a México y otros datos relevantes.

El tenor Volpini participó el 15 de octubre de 1857 en la presentación de *La traviata* de Giuseppe Verdi en el Gran Teatro Nacional junto a Adelaida Cartosi y el barítono Ottaviani, todos bajo la dirección de Carlos Fattori.

Existen muy pocas referencias de actividades líricas del elenco de *Catalina de Guisa* en los diarios mexicanos. Al parecer, el Sr. Volpini realizó un contrato de arrendamiento el 10 de enero de 1859. El documento no aclara qué es lo que se arrienda; sin embargo, es muy probable que se refiera a la renta de escenografía pues se establece que las cortinas y los cojines no serán incluidos en la renta. Asimismo, el uso de lo arrendado se establece por dos meses y el costo

¹¹⁴“Hugonotes: Los protestantes de Tours solían congregarse de noche en un local próximo a la puerta del rey Hugo, a quien el pueblo tenía por un espíritu y como, con ocasión de esto, un fraile hubiese dicho, en su sermón, que los luteranos habían de llamarse hugonotes, como súbditos del rey Hugo, puesto que únicamente podían salir de noche, como hacían; el apodo se hizo popular desde 1560, y por mucho tiempo se conoció por hugonotes a los protestantes franceses.” *Enciclopedia Universal Ilustrada*, (Espasa-Calpe, Madrid, 1925), tomo 28, pp. 618-619.

sería de \$400.00. Aparecen los nombres de las siguientes personas morales: Cía de Coros de la Ópera, representado por José Murillo; Cía. de cantantes, poderdantes y su apoderado Agustín Díaz; y, la última, Concurso de Bienes al Teatro Iturbide representado por el Director de Orquesta Eusebio Delgado.¹¹⁵

El 10 de enero de ese mismo año, en *La Sociedad* se ventila un asunto legal: la denuncia publicada contra la Sra. Doña Angelina Agustini donde encontramos involucrado al tenor Volpini y al Sr. Ottaviani:

En los autos que en el juzgado 5o de lo civil de esta capital, sigue D. Alejandro Octaviani [*sic*] contra Da. Angelina Agustini, sobre pesos, y tercería de dominio interpuesta por D. Ambrosio Volpini, el señor juez ha mandado en auto de hoy, que por pura equidad se vuelva á citar por los periódicos a la espresada [*sic*] Da. Angelina Agustini, para que en el término de ocho días comparezca por sí ó por apoderado bastante á continuar el juicio; apercibida que de no comparecer se entenderán las diligencias con los estrados del juzgado...

México. Marzo 10 de 1859. - Francisco Villalón, escribano público de la nación. 171– 3a¹¹⁶

En otra acta, fechada el 12 de marzo de 1859, encontramos que el Sr. Octaviani [*sic*] solicitaba un aval de la Sra. Agustini. El Sr. José Maria del Pozzo “se constituy[ó] fiador por la cantidad dicha que se haya en depósito y que se le van a entregar a Volpini, siempre que este sea vencido por la tercería de que se ha hecho mérito y se manda entregar la repetida cantidad”.¹¹⁷

Al parecer, la Sra. Agustini no se dio por entendida pues en otra acta del 18 de marzo encontramos lo siguiente: “El Sr. Suárez se constituye carcelero del Sr. Valdespino y se obliga a devolverlo a la prisión dentro de un mes en el plazo que averigüe el paradero de la Sra. Agustini o de los bienes que se le embargaron y de que fue depositario.” El Sr. Octaviano [*sic*], listado en el acta como solicitante del encarcelamiento de la Sra. Agustini por no pagar solicita ante el notario encarcelar al Sr. Valdespino como preso afianzado y al señor Juan Suárez como fiador. El Sr. José Maria del Pozzo al parecer se desvinculó del asunto puesto que en esta acta ya no aparece.

Valga la petición de la reposición en *El Constitucional* de Catalina de Guisa en 1861 para mostrar lo sobresaliente del barítono Ottaviani: “Cuando se estrenó esta composición, tuvimos la desgracia de oírla muy mal desempeñada por los artistas cantantes, a escepción [*sic*] del Sr. Ottaviani quien con su acostumbrada maestría sobresalió en el papel de Arturo”.¹¹⁸

¹¹⁵ AGN, Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México, Acta 87563, Folio 1582, Tipo: Arrendamiento, Notario: Francisco Villalón. 10 de enero de 1859. Consultado en www.notarias.colmex.mx el 26 de junio de 2020.

¹¹⁶ *La Sociedad*, 18 y 20 de marzo de 1859.

¹¹⁷ AGN, Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México, Acta 87599, Folio 1619, Tipo: Fianza, Notario: Francisco Villalón. 12 de marzo de 1859. Asimismo, Acta 87600, Folio 1618, Tipo: Fianza, Notario: Francisco Villalón. 18 de marzo de 1859. Consultadas en www.notarias.colmex.mx el 26 de junio de 2020.

¹¹⁸ *El Constitucional*, 20 de abril de 1861.

La Sra. Elisa Villar de Volpini no sólo se movía en el mundo de la ópera sino también participaba igualmente en otras expresiones escénicas. Por ejemplo, en mayo de 1859, unos cuantos meses antes del estreno de *Catalina de Guisa*, debutó en el Nacional cantando la zarzuela *Catana la Lagartija*. Es el mismo programa donde el Sr. Ottaviani cantó la cavatina de la ópera de Verdi: *I Masnadieri*.¹¹⁹ Desafortunadamente existe poca información del Sr. Ottaviani, salvo lo que nos informa Maya de su llegada a México con la compañía de Felicitas Vestvali.¹²⁰

La Sra. Villar participó también en el estreno de la ópera *Marco Visconti* (1854) de Errico Petrella (1813-1877), presentada en el Teatro Iturbide el 27 de febrero de 1859. Tanto la diva como la ópera se escucharían en ese escenario por primera vez.¹²¹ Esta presentación fue tan bien recibida que cerca de un mes después, el 21 de marzo del mismo año, la casa editorial H. Nagel y Cia. anunció para su venta la canción “*Rondinella pellegrina*” y aprovecharía el nombre de la soprano para su publicidad.¹²²

El 1 de mayo del mismo año, volvió a presentarse *Marco Visconti*, esta vez en el Gran Teatro Nacional y con la presencia del presidente sustituto Miguel Miramón. Paradójicamente, el violín primero y el elenco de solistas de esa ópera fue el mismo que estrenaría *Catalina de Guisa* cuatro meses después. Maya, de igual manera, incluye a Eusebio Delgado en el listado de miembros de la Compañía Vestvali e informa que también había trabajado para la anterior Cía. de Roca-Castelán; sin embargo, en dicha tesis no encontramos el nombre de Cenobio Paniagua ocupando algún atril aun cuando sabía tocar varios instrumentos.¹²³

El Sr. Ignacio Solares, quien pisó el escenario como bajo comprimario desde muy joven, es de quien más información puede obtenerse en los diarios.

A pesar de que en 1849 se publicase una crítica dónde le recomiendan pararse bien, disculpándolo por ser un principiante,¹²⁴ *El Universal* lo defiende preguntando: “¿Cómo es que ahora se vitupera al Sr. Solares, echándole en cara que desempeñó mal su papel, no habiendo desmerecido en nada de las anteriores esta última representación de la *Norma*?” [...]; y continúa diciendo: “¿Será por ventura indispensable hacer sentir las faltas, si las hubo, á quien sólo imitó á los que habían desempeñado el papel de sacerdote en otro tiempo, únicamente porque la persona criticada es un mexicano?”¹²⁵

¹¹⁹ *Diario oficial del Supremo Gobierno*, 1o. de mayo de 1859.

¹²⁰ Maya, *La producción*, pp. 84-317.

¹²¹ *La Sociedad*, 26 y 27 de febrero de 1859.

¹²² *Ibid*, 21 de marzo, 1859.

¹²³ Maya, *La producción*, p. 284.

¹²⁴ *El siglo Diez y Nueve*, 3 de marzo de 1849.

¹²⁵ *El Universal*, 3 de marzo de 1849.

No obstante la crítica, ese año también compartió escenario en la serie de conciertos organizados por el famoso pianista Henry Herz en el Teatro Nacional.¹²⁶ En 1855, ya compartía el escenario con otros cantantes de la compañía de Felicitas Vestvali.¹²⁷ Hacia 1856 se había convertido en miembro de la misma agrupación como bajo comprimario. También en ese año participó con el elenco de la agrupación del Sr. Amilcare Roncari.¹²⁸

Estableció una carrera sólida y metódica, aunque siempre fue anunciado como *primo basso comprimario*. Ya para 1859 era un cantante solicitado y apreciado; la cavatina de *Catalina de Guisa* le ganó muchas críticas positivas en los rotativos. Tuvo una vida longeva y hacia finales del siglo XIX, en 1873, fundó una Academia de Música en la calle de Santa Teresa la Antigua No. 6 en el Centro Histórico de la Ciudad de México, “con el deseo de proporcionar... a los padres de familia que aprendan sus hijos el divino arte, pues hay muchas señoritas y jóvenes con muy buenas disposiciones para la música que podrán dar más tarde brillo y honra a nuestra querida patria.”¹²⁹

1.8 La noche del estreno

Con la información sobre el estreno de *Catalina de Guisa* en los diarios, comenzaba una nueva época para los compositores nacionales. Por fin, un mexicano había logrado estrenar una ópera; el logro no era menor, pues si bien utilizaba un libreto italiano conseguía poner en escena una forma musical permitida, hasta ese momento, sólo a los compositores europeos. La comunidad musical mexicana mostraba al mundo, después de casi cuatro décadas de su reconocida independencia, que los mexicanos podían también componer óperas dignas de ser cantadas por artistas italianos y estrenarse en el escenario más importante del país. Más aún: con la presencia del presidente en turno, Miguel Miramón, y la de todos sus ministros, se avalaba no sólo el suceso sin parangón, sino que legitimaba a los mexicanos la capacidad de desarrollar el ideal cultural de nación a través de las artes.

La Noche [...] ha sido de satisfacción [...] en las glorias artísticas de México. La nueva ópera *Catalina de Guisa* obtuvo en su primera representación el éxito brillante d[e] que es digna por su mérito. Al terminar el primer acto, la concurrencia, que era numerosísima, hizo que el Sr. Paniagua se presentase en la escena, [...] fue coronado de laureles por una comisión de la compañía dramática del teatro principal. Manifestándole [...] en presencia del público, [...] el júbilo ocasionado por el primer triunfo de un mexicano en nuestra escena lírica, y los votos que formula por la continuación y el aumento de su gloria. El teatro estaba completamente lleno, como

¹²⁶ *El siglo Diez y Nueve y El Universal*, 18 de agosto de 1849.

¹²⁷ *Ibid.*, 10 de noviembre de 1855.

¹²⁸ *Le Trait d'Union*, 3 de octubre de 1857.

¹²⁹ *El siglo Diez y Nueve*, 7 de julio de 1873.

pocas veces se ha visto, lo cual prueba que los mexicanos no somos tan indiferentes [...], respecto de las obras de nuestros artistas. Asistió a la función lírica S. E. el presidente acompañado de todos sus ministros, [...] la concurrencia sacó en triunfo al Sr. Paniagua y lo hizo recorrer algunas calles al eco de las bandas de música. Reciba el modesto artista nuestro humilde parabién por el buen éxito de su ópera, que volverá a ser puesta en escena el domingo en la noche, según se ha anunciado al público.¹³⁰

Las felicitaciones impresas en los rotativos nos ofrecen un claro panorama de esa noche en la vida musical de México. “Hemos concurrido a la repetición de *Catalina de Guisa*, y si es dable formar un juicio con sólo oír por la primera vez, diremos que bajo el aspecto del buen gusto y de la habilidad de instrumentación, el Sr. Paniagua, compositor mexicano, se ha estrenado con una obra de mérito.”¹³¹

Una felicitación más aparece en un remitido del “director y alumnos de la ‘Academia de música con protección del supremo gobierno’, quienes elevan la debida enhorabuena, [...] por la ópera original suya *Catalina de Guisa* deseándole que prospere en sus desvelos, y que sea el que abra el camino que deben seguir los artistas mexicanos, los cuales han admirado con justicia y entusiasmo el talento y gusto musical del autor de la primera ópera mexicana.”¹³²

El comentario encierra no sólo la felicitación por el evento, sino lo que subsistía en el imaginario colectivo del siglo XIX, al menos el de la elite que asistía al teatro: el deseo hecho realidad de que un mexicano pudiese transformar la escena nacional para ser el puntero de toda una generación de nuevos compositores.¹³³

La siguiente felicitación, enviada por un grupo de aficionados de Guadalajara, muestra, que más allá de que el espectáculo lírico se incluyese en el concepto de civilización, existía ese deseo sincero de que México destacara no sólo por los rimbombantes extranjeros que se presentaban en los recintos nacionales, sino porque un mexicano fuese el que por fin creara esa identidad propia en lo cultural:

Existe en esta capital una sociedad de personas aficionadas a la música dedicadas a cultivar este arte encantador: sociedad formada sin designio preconcebido, casi a la casualidad, sin pretensiones y aún sin nombre. A los oídos de las personas que la componen, ha llegado la noticia de que el día 29 de septiembre próximo pasado se puso por primera vez en escena en México, la ópera *Catalina de Guisa*, composición del Sr. D. Cenobio Paniagua, mexicano; y que el éxito de esa y las demás representaciones ha sido para el autor un triunfo tan espléndido como merecido. Los que formamos la sociedad enunciada, con el doble título de mexicanos y filarmónicos, deseamos el engrandecimiento de nuestra patria y la gloria del arte; así es que, nos apresuramos a

¹³⁰ *La Sociedad*, 1 de octubre de 1859.

¹³¹ *La Sociedad*, 29 de septiembre de 1859 (tomado del diario *L'Estafette*)

¹³² Joaquín T. Iturria, Laurella T. y Luz Flores, “Remitido, parabien”, *La Sociedad*, 12 de octubre de 1859. Consultado en www.hndm.unam.mx

¹³³ “la representación operística...constituyó la base [de] un sentimiento patriótico y nacionalista...un sentido de identidad que estimuló el orgullo y la lealtad de los ciudadanos” Maya, “La ópera en el siglo XIX”, en *Los Papeles para Euterpe*, p. 338.

presentar al distinguido artista mexicano nuestros más sinceros y cumplidos plácemes, porque él, antes que nadie, ha abierto entre nosotros un camino que otros vendrán a recorrer después. Nuestra humilde felicitación no constituye por sí sola una corona; pero es una nueva hoja que, cordialmente ofrecida, no desdenará al Sr. Paniagua añadirla a los laureles con los que los cultos habitantes de México han ceñido su frente.¹³⁴

En un remitido del periódico *La Sociedad* encontramos que “los miembros de la Sociedad de Santa Cecilia, movidos por una invitación que se hizo en el teatro, acudieron ayer noche al ensayo, todos dispuestos, con sus instrumentos en la mano, para cooperar gratuitamente a la ejecución de la ópera de nuestro compatriota el Sr. Paniagua dispuestos a cooperar gratuitamente a la ejecución de la ópera”. Paniagua no aceptó trabajar con dichos músicos probablemente porque obtuvo patrocinio de otras personas. Aunque el diario dice que pudo ser “...quizá por resentimientos, que esperamos cordial y sinceramente ver terminados”. Aun así, los miembros de la agrupación le desearon un éxito completo por ser “el primer mexicano que ha precedido a sus compatriotas en tan gloriosa carrera”.¹³⁵

El apoyo lo obtuvo, según *El Diario de Avisos* “del Exmo. Sr. Don Octaviano Muñoz Ledo [quien] allanó las dificultades que se presentaban a la ejecución de *Catalina de Guisa*¹³⁶. Declaración que se comprueba en un documento encontrado en el AGN donde se hace referencia a la subvención para su ópera.¹³⁷

1.9 Crítica

No todos los insertos de las revistas fueron positivos. Entre parabienes y felicitaciones se publicó una crítica de José González de la Torre donde de forma irónica se acusaba a Paniagua no tanto de plagiarlo, pero sí de poco original. El autor llega al punto de comparar trozos completos con los de la ópera *Marco Visconti* de Errico Petrella y le recomienda escuchar “el ruido del torrente, el estruendo de la tempestad, el canto del ave en los bosques, el balar de las ovejas y hasta el zumbido del pequeño insecto, [como] fuentes de inspiración.”¹³⁸

Tales comentarios repercutieron, según Revilla, en la falta de programación en años posteriores de esta obra y en el fracaso de *Pietro D'abano*, su segunda ópera, en 1863.

¹³⁴ J. Torres Mocha, “La ópera del Sr. Paniagua”, *La Sociedad*, 1 de diciembre de 1859. Consultado en www.hndm.unam.mx

¹³⁵ Eduardo Gavira, “Artistas”, *La Sociedad*, 30 de septiembre de 1859. Consultado en www.hndm.unam.mx

¹³⁶ “La ópera del Sr. Paniagua, según el *Diario de Avisos*”, *La Sociedad*, 6 de octubre de 1859. Consultado en www.hndm.unam.mx

¹³⁷ “Subvención a Cenobio Paniagua para su ópera *Catalina de Guisa*”, AGN/México Independiente/Justicia y negocios eclesiásticos/Instrucción pública y Bellas Artes (era Serie) / Caja 233/69478/59/expediente 59.

¹³⁸ José González de la Torre, “Catalina de Guisa, ópera del Sr. Don Cenobio Paniagua”, *La Sociedad*, 24 de oct. 1859. Publicado también en el *Diario Oficial del Supremo Gobierno*, 28 de octubre de 1859. Consultado en www.hndm.unam.mx

[...] el compositor, con muy poca malicia, en los efectos de su arte, ha dejado algunas notas que recuerdan trozos de otras óperas. Citaremos uno que a juicio de la multitud poco analizadora, debe haberle causado mucho mal. Aún vibran en el oído las notas de la romanza de la *Rondinella* de *Marco Visconti*, y el autor ha comenzado con las mismas notas que principian la *Rondinella*, su hermosísima aria de barítono en que hay tanta originalidad como ternura; y en la que el señor Ottaviani, sea dicho de paso, se ha visto, por decirlo así, inspirado, pues jamás lo habíamos oído cantar con tanto sentimiento. Nosotros no acusamos al autor de *Catalina* de plagiarlo, sí de poco original [...]. A nuestro entender esta exclamación tan natural depende de que educado el señor Paniagua en la escuela italiana arrastra demasiado, y acaso a su pesar, las cadenas de esas melodías tan dulces y tan apasionadas siempre, que forman el núcleo de esa escuela.

La crítica fue tan hiriente para Paniagua que, no obstante tantas felicitaciones, no pudo abstenerse de escribir una larga respuesta para refutar cada uno de los puntos expuestos. En la primera parte del remitido, Paniagua rechaza ser un plagiarlo y argumenta que ciertos patrones armónicos son comunes a las composiciones, pero que se diferencian entre sí por la melodía que los acompaña, pudiendo tener algunos motivos cortos similares, aunque no iguales:

Lejos de mí la necia presunción de crearme un genio, [...] pero no puedo pasar desapercibido el cargo que [...] me hace el Sr. González, asegurando que yo, *con muy poca malicia he dejado algunas notas que recuerdan trozos de otras óperas* [...] Prescindiendo de lo que sería carecer de sentido común, que yo pretendiera dar por míos trozos de óperas tan conocidas en esta capital, creo que el Sr. González y cualquiera otro que conozca la música, no juzgará plagios ciertas coincidencias, puesto que en una obra de esta clase no es difícil se presenten casos en que aunque la armonía tenga igual marcha, la melodía sea distinta, y por consiguiente el motivo [...]

Más adelante, Paniagua argumentó que no sólo no había copiado trozos de otros compositores, sino que la obra con la cual lo comparan ni siquiera se había escuchado en México sino hasta 1857, revelando, como ya se ha comentado, que su primer borrador en limpio era del año 1850. Paniagua declara que utiliza la escuela italiana por la afinidad que sentimos los mexicanos por este país y su música:

[...] La música de *Marco Visconti*, ha llegado á nosotros a principios del presente año, y la *cavatina*, que según el Sr. González es la que ha motivado la calificación antedicha y a la que por lo mismo me refiero, ha sido cantada hace dos años largos por el Sr. Ottaviani en una reunión de confianza. Bastaría esto, pero aún añadiré que la relacionada *cavatina* ha sido escrita por mí en el año de 50, como puede testificarlo el Sr. D. Simeón Olivares, que en esa fecha la copió en limpio y cuya copia conservo original. Respecto de *las melodiosas cadenas que arrastro demasiado*, debo decir que si elegí con preferencia la escuela italiana, fue porque la considero más acomodada al carácter de la ópera. La analogía que existe entre nuestro clima y el de Italia, entre nuestras tendencias hacia aquel país, en el punto de que se trata, unidos a que la composición es absolutamente italiana, me hicieron creer que no se acomodaba á la profundidad de la escuela alemana y al fuego bélico de la francesa.

Además de las recomendaciones sarcásticas de González de la Torre, también lo llama pobre y tímido. Paniagua toma sus comentarios como una afrenta al oficio de compositor:

Dejo a un lado el consejo de que yo me dedique a estudiar el balido de las ovejas, el zumbido de los insectos, &c., porque cualquiera conocerá que esto conviene más a un naturalista que a un compositor; pues si pueden encontrarse en todo esto sus armonías, no son, en mi concepto, las más propias para una ópera. Concluiré diciendo que es falso que yo, pobre y tímido, no haya podido entrar en los círculos filarmónicos. Por el contrario, aseguro, en obsequio de la verdad, que sin embargo de mis circunstancias, a que de una manera tan humillante alude el Sr. González, ha habido personas que con bastante empeño me han invitado a concurrir a las pocas sociedades de esta especie que se han establecido en México, a cuyas instancias no he podido corresponder por mis muchas ocupaciones.¹³⁹

El asunto quedó ahí, puesto que no existe una segunda publicación de González de la Torre que dé respuesta a este remitido de Paniagua.¹⁴⁰

En 1861, el mismo crítico vuelve a mencionar el parecido con otras óperas; sin embargo, esta vez justifica las acciones comentando que Verdi hacía lo mismo.

El libreto de *Catalina de Guisa* tiene bastante semejanza con el de *Maria de Rohan*. Aquí como allá, la duquesa tiene un amante que descubre el duque, y a quien castiga, como parece debe hacerlo todo marido ultrajado. El Sr. Paniagua revela mucho talento en su composición, y si bien puede decirse que en esta se encuentran reminiscencias de otras óperas, y aun trozos que se parecen mucho a otros que hemos oído, lo mismo en música que en literatura sucede esto, y no hay más que oír cualquier partitura de las de Verdi, para conocer que el célebre maestro ha bebido de otras fuentes, sin embargo, a nadie le ocurre dudar que Verdi es un gran compositor como no dudamos de [...]Paniagua.¹⁴¹

El análisis musical del cuarto capítulo responderá finalmente a las últimas frases del agudo defenestrador: “Quede para otros la tarea de un análisis científico y concienzudo, nosotros hemos hablado sólo de impresión; pero si se quiere una prueba de que la ópera vale algo, escúchese en la boca de los filarmónicos los motivos de la *Catalina* [...]”.

La reflexión obligada después de leer los parabienes y también las críticas es que ningún compatriota se expresa negativamente por el uso de un libreto en italiano. Por el contrario, “nadie desconoce el mérito de esta brillante composición digna de la pluma de un Donizetti”.¹⁴² Existen posteriores comentarios en cuestión únicamente de preferencia al utilizar la escuela itálica o la francesa; sin embargo en esos momentos el espectáculo lírico se asumía cantado en una lengua distinta al español.

¹³⁹ Cenobio Paniagua, “Remitido”, *Diario de avisos*, 28 de octubre de 1859. Consultado en www.hndm.unam.mx.

¹⁴⁰ A pesar de lo hiriente de esta crítica, gracias a ella y a la respuesta de Paniagua, pudimos obtener información valiosa para la ECVF de *Catalina de Guisa*. Véase en el capítulo 4 la descripción de los documentos y fuentes utilizadas para la edición de la obra.

¹⁴¹ “Teatro Nacional”, *La Unidad Católica*, 3 de julio de 1961.

¹⁴² “Catalina de Guisa”, *El Constitucional*, 20 de abril de 1861.

1.10 Funciones posteriores a la premier de *Catalina de Guisa*

La segunda visita de Max Maretzek coincide con la restauración de la República o “la restauración de la paz”, considerada por Fowler, “como fecha que puso punto final a la Guerra de Tres Años, es decir, el viernes 11 de enero de 1861.”¹⁴³

La importancia de Maretzek en la vida de Paniagua se explica por un hecho de incumplimiento de contrato de la diva Adelina Patti (1843-1919). Maretzek había anunciado que la *prima donna* participaría en una serie de óperas; sin embargo, ‘La Patti’ a última hora envió un telegrama desde Cuba comunicándole que se iba a Londres y que cantaría en cualquier lugar menos en México porque temía por su vida.

Habiéndose quedado sin solista y presionado por el público mexicano que envió varios remitidos a los diarios solicitándole la reposición de *Catalina de Guisa*, se produjo el escenario ideal para que el empresario cediera a la exigencia y comenzase ensayos con su *troupe* para el reestreno. “No olvide el Sr. Maretzek nuestra súplica respecto de “la Catalina de Guisa”.¹⁴⁴

El 27 de junio de 1861, se volvió a montar en escena la *Catalina de Guisa* en el Gran Teatro Nacional con una temporada de cinco funciones. El elenco fue: Enrico Duque de Guisa - Annibale Biacchi; Catalina Duquesa de Guisa - Inés Nataly; Arturo de Clèves - Alessandro Ottaviani; y el Conde de San Megrino - Giovanni Sbriglia. Al frente de la orquesta repitió el compositor michoacano Cenobio Paniagua.

Del estreno, no existe información de ninguna persona que hubiese estado a cargo de la puesta en escena; ni siquiera sobre si se utilizó alguna escenografía al menos de telones o utilería. En este caso debe interpretarse que el trazo escénico, probablemente muy básico, se realizó a través de ponerse de acuerdo entre los mismos cantantes y su director musical Paniagua. En 1861, aunque tampoco existen referencias de la puesta en escena, es posible que el Sr. Juan Zanini, quien dirigía la escena en las óperas de la compañía de Max Maretzek y de igual manera dirigió la segunda ópera de Paniagua, *Pietro D’Abano*, haya ayudado en el montaje de esta nueva producción.

Existe cierta discrepancia sobre cómo el empresario europeo recaudó el presupuesto para producir la segunda tanda de funciones de *Catalina de Guisa*. El empresario “[...] no p[odía] menos que manifestar su gratitud al público de esta capital, por la benevolencia con que acogió y

¹⁴³ Will Fowler, *1857-1861, La Guerra de los Tres años, el conflicto del que nació el Estado Laico Mexicano*. Memoria Crítica de México, (México: Planeta de libros Paidós, 2020).

¹⁴⁴ F. Elorriaga, “Revista de espectáculos”, *El Siglo Diez y Nueve*, 28 de abril de 1861.

premió sus tareas en la primera visita que hizo a ella [1853] y por las grandes utilidades que le proporcionó su proverbial liberalidad.”¹⁴⁵

En este nuevo período, los anuncios que él mismo pagaba en *El Monitor Republicano* donde invitaba “al público generoso, para que lo ayud[as]e a llevar adelante tan ardua empresa...los sacrificios hechos para el ajuste de tan costoso [espectáculo]...han elevado los gastos a una cantidad...enorme”. Sin embargo, da a entender que recibió un apoyo gubernamental al decir que la ópera era: “el más *fashionable* de todos los espectáculos, cuya importancia es tan conocida por los gobiernos, acordándole su especial cuidado, protección y material ayuda.”¹⁴⁶ Debió haber sido una mezcla de los dos pues a pesar de los sinsabores vividos, el productor vio bien regresar una segunda vez a México.

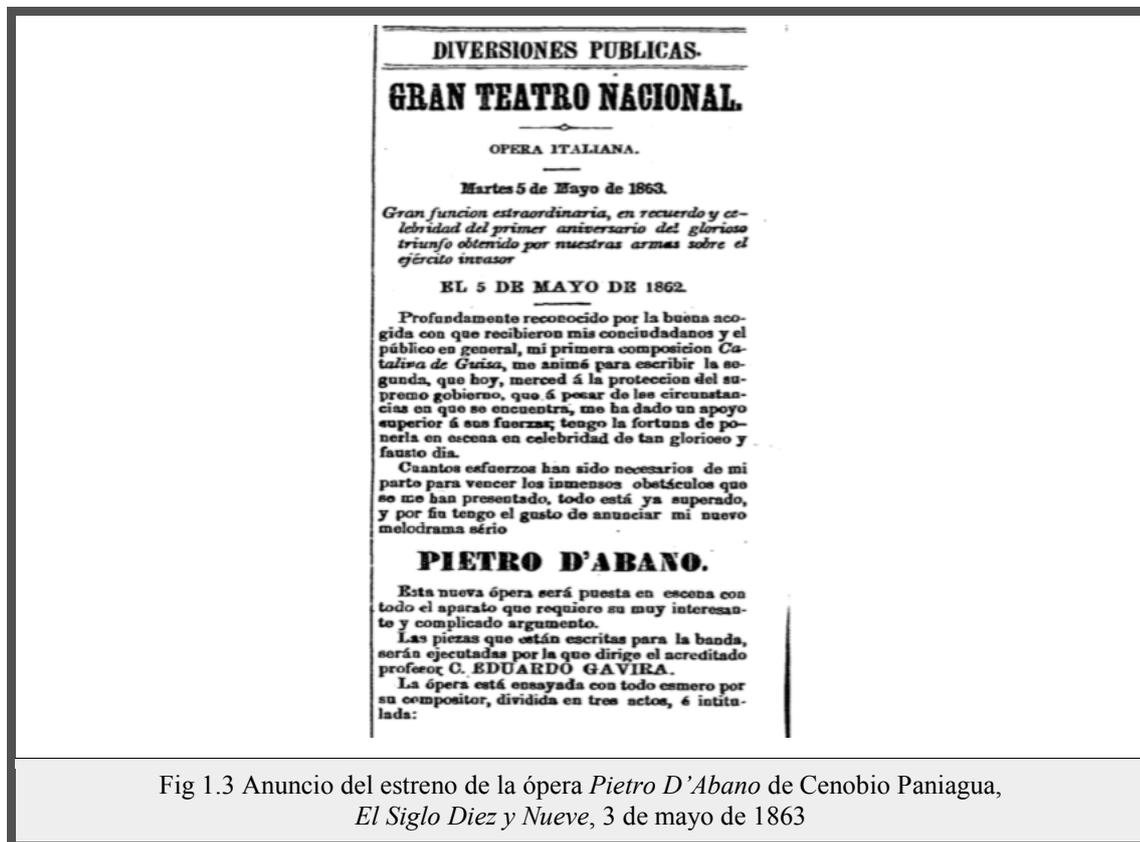
Después de las presentaciones de *Catalina de Guisa*, el teatro abrió sus puertas a otros compositores que animados por la hazaña lograda por Paniagua se aventuraron también a escribir ópera. No es sino hasta el cinco de mayo de 1863 que la música de Paniagua vuelve a ser escuchada en el teatro a través de su ópera *Pietro D'Abano*, que conmemoraba el triunfo de Zaragoza contra los franceses. Los diarios publicaban: “en recuerdo y celebridad del primer aniversario del glorioso triunfo obtenido por nuestras armas, sobre el ejercito invasor.”¹⁴⁷ Revilla cuenta que la insidia de González de la Torre se debe a que la elite que asistía a las funciones de ópera era la misma “sociedad acaudalada adicta a la intervención francesa, que le había sido tan favorable al maestro y volvió esta vez las espaldas” por dedicar el estreno de su segunda ópera en celebridad a los héroes de la batalla de Puebla y haberla producido gracias al patrocinio del gobierno de Juárez.¹⁴⁸

¹⁴⁵ *El Monitor Republicano*, 1 de abril de 1861.

¹⁴⁶ Max Maretzek, “Diversiones públicas, Gran Teatro Nacional”, *El Monitor Republicano*, 2 de abril de 1861.

¹⁴⁷ “Profundamente reconocido por la buena acogida con que recibieron mis conciudadanos y el público en general mi primera composición *Catalina de Guisa*, me animé para escribir la segunda, que hoy, merced a la protección del supremo gobierno, que a pesar de las circunstancias en que se encuentra, me ha dado un apoyo superior a sus fuerzas; tengo la fortuna de ponerla en escena en celebridad de tan glorioso y fausto día”. Cenobio Paniagua, “*Ópera italiana*”, *El Siglo Diez y Nueve*, 5 de mayo 1863, consultado en www.hndm.unam.mx.

¹⁴⁸ Manuel Revilla, “El compositor D. Cenobio Paniagua”, “Semanario Literario Ilustrado” de *El tiempo Ilustrado*, 17 de junio de 1901. Véase también *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, el 13 de abril de 1863. Consultado en www.hndm.unam.mx.



Recordemos que Yolanda Bache, en su edición de las obras de Manuel Gutiérrez Nájera, incluye una nota al pie dónde menciona que Paniagua fue desterrado a Veracruz por el militar Frédéric Élie Forey; desafortunadamente la nota es de la editora y no contiene referencia bibliográfica. A la fecha, no se ha podido encontrar ningún documento gubernamental que establezca el tipo de destierro decretado, ni si es que existió tal. Aunque por las cartas que escribe el mariscal aliado del Gral. Comonfort y del Gral. Douay y enemigo de las fuerzas del Gral. González en Puebla, se puede entender que no le haya agradado el estreno de *Pietro D'Abano*, pues su misión era allanar el terreno para la llegada de Maximiliano de Habsburgo y no tolerar disidentes.

El 16, después del medio día [de 1863], entrando en explicación sobre la capitulación que pedía el general (González) Mendoza, me propuso que dejase salir la guarnición de la plaza con armas y bagajes, una parte de su artillería de campaña, los honores de la guerra y permiso de retirarse a México. Yo rehusé tales pretensiones y respondí que las únicas condiciones admisibles serían, que la guarnición saliese con los honores de la guerra, desfilar ante el ejército francés, deponer sus armas y darse por prisioneros de guerra. Después de una larga conversación sobre la situación de México, despedí al parlamentario, encargándole dijese al general (González) Ortega me remitiese proposiciones escritas. Durante la noche, quebró el enemigo sus armas, desmuñonó sus

cañones, destruyó una parte de sus municiones, licenció sus soldados y, al rayar el día, el general (González) Ortega me escribió que la plaza estaba a mi disposición [...]”¹⁴⁹

Horacio Guadarrama también corrobora la situación y describe lo siguiente: “En 1863 compone la ópera *Pietro D’Abano*, obra que celebraba el triunfo del ejército mexicano sobre el francés el 2 [sic]¹⁵⁰ de mayo del año anterior y estrenada en el Coliseo de la Ciudad de México. Esta ópera le costaría a Paniagua ser hostigado y perseguido por los conservadores, por lo cual intentó, sin lograrlo, exiliarse en Cuba, quedándose entonces a radicar unos años en el puerto de Veracruz [...]”¹⁵¹

Por su parte, Castillo Ledón comenta que aun cuando su ópera *Pietro D’Abano* “dio muestras [...] de mayor ciencia, de más hábil técnica, de tanta inspiración como en *Catalina* [...] lo deficiente del libreto y la mezcla de la política que en él se notaba, hicieron que fuera mal recibida y que no se diera sino una vez, pues la situación era asaz delicada por su lucha entre republicanos e imperialistas [...] Se le empezó a atacar; se le excluía, por sistema, de las orquestas; poco a poco fue perdiendo sus clases, y al fin hubo de emigrar a Veracruz, de donde, en 1868, pasó a radicarse a Córdoba.”¹⁵²

Suponiendo que el destierro sí haya sido político, queda una duda a resolver: ¿cómo es que Cenobio Paniagua quedó asignado como participante en la Comisión de Orquestas y Músicas Militares que actuarían en las “solemnidades que han de verificarse para la entrada a esta capital de su M[ajestad] el Emperador”?¹⁵³ Aún en agosto de 1865, se pueden encontrar algunas citas periodísticas que hacen referencia al Teatro Imperial, nombre que tomó el Gran Teatro Nacional en época de Maximiliano de Habsburgo, donde Paniagua participó. *La Sombra* anunció la presentación de una zarzuela con la *Compañía Duclós y Ortiz*, que es la misma agrupación con la que Revilla afirma que Paniagua se iría a La Habana:

¹⁴⁹ Ellie Frederic Forey, “1863 Parte oficial de Forey sobre la ocupación de Puebla, Puebla, mayo 20 de 1863”, carta del General Comandante en jefe Forey al Sr. Ministro de Guerra en París. Consultado en <http://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/4IntFrancesa/1863-POF-OP.html> consultado 5 de junio, 2020.

¹⁵⁰ Aparece como fecha dos de mayo en el libro, sin embargo, debe ser el cinco de mayo.

¹⁵¹ Horacio Guadarrama Olivera, “Córdoba: de la República restaurada a la Revolución (1867-1910)”, *Historia General de Córdoba y su región*, Ed. por Adriana Naveda y Enrique Flores-Cano. Colección Veracruz Siglo XXI (Veracruz, Universidad Veracruzana, 2013), pp. 238-244.

¹⁵² Luis Castillo Ledón, *Op. Cit.*

¹⁵³ Además de Paniagua, también participaron en la comisión de los festejos de entrada del emperador el Sr. Regidor D. Francisco Villalón, el presbítero D. Agustín Caballero, D. José María Oviedo, D. Francisco Melé, D. Miguel Sanromán, D. Miguel Meneses y D. Manuel Bustamante. José del Villar y Bocanegra, “Comisiones”, *La Sociedad*, 17 de abril de 1864, consultado el 7 de julio de 2021.

Gran Teatro Imperial, *Empresa Duclós-Ortiz*, Primera función del cuarto abono para la noche del martes 15 de agosto de 1865. La comedia denominada: *FORTUNA CONTRA FORTUNA* y la zarzuela intitulada: *LA ISLA DE SAN BALANDRÁN*.¹⁵⁴

El anuncio de la empresa no es lo importante, sino el que diez días después, el 25 del mismo mes, el diario narra que la obra interpretada era una reconstrucción de Cenobio Paniagua, puesto que la había escrito de las melodías tarareadas de los miembros del elenco:

¡Pifias! Entre los enormes que cierta empresa ha dado, existe el de la música de *La Isla de San Balandrán*; anunció haber recibido la partitura, con mucho encomio de su desvelo por el público; y no obstante esto, la música que se ha tocado no es la que Oudrid hizo, ni la empresa ha recibido tal partitura; la música ha sido del Sr. Cenobio Paniagua, profesor mexicano, que ha tenido el mérito de escribirla e instrumentarla, guiándose únicamente por la que le han tarareado las actrices y actores que habían hecho en La Habana la mencionada zarzuela.¹⁵⁵

Este hecho nos muestra por un lado uno más de los talentos de Paniagua como músico; el de transcriptor y arreglista; y, por otro, lo coloca si no en la Ciudad de México, sí en relación cercana con la empresa que según Revilla lo invitó a Cuba y que habiéndose malogrado el contrato lo obligó a quedarse en Veracruz. También puede confirmarse de cierta manera lo que Castillo Ledón escribió cuando declara que ya su trabajo no era apreciado en los círculos de la élite porque ya no se encuentran publicaciones en los diarios de otra actividad que no sea la de la zarzuela cubana por lo que la expulsión de dichos circuitos parece una razón mas real para su exilio que un destierro oficial que pudiera haber firmado el Gral. Forey.

En el Archivo de Notarías de la Ciudad del Puerto de Veracruz, existe una carta escrita al alcalde municipal, Don Francisco de P. Rosas, fechada en 1866, la cual ubica a Paniagua en esa ciudad dando clases en las escuelas *amigas* de educación primaria.¹⁵⁶

Exmo. Sr., con fecha de hoy he tenido el honor de recibir el atento oficio de V.S. en que se sirve notificarme el acuerdo del Sr. Prefecto Político del H. Ayuntamiento de esta capital, en que han tenido a bien nombrarme director de la clase de música en la escuela y amiga municipal [...] Dios guarde a V. S. Muchos

¹⁵⁴ “Diversiones públicas”, *La Sombra*, agosto 15 de 1865. El motivo de esta nota al pie es el anuncio de la presentación de *La isla de San Balandrán*; sin embargo, llama la atención el subtítulo que los editores adjudican al nombre de su rotativo “periódico jocosero ultraliberal y reformista, escrito en los antros de la tierra por una legión de espíritus, dirigidos por Asmodeo”. Consultado en www.hndm.unam.mx

¹⁵⁵ “¡Pifias!”, *La Sombra*, agosto 25 de 1865. De igual manera, en la misma página de este número se puede encontrar el anuncio de la partida de la compañía cubana de la Ciudad de México con las obras *El Jorobado*, *Viva la Libertad* y *La Cola del Diablo*. “Despedida”, *La Sombra*, agosto 25, 1865.

¹⁵⁶ Llamadas escuelas amigas a las primarias para niñas.

años. Veracruz, Agosto 30 de 1866 [firma legible]. Cenobio Paniagua. [la última línea separada y con tipo de letra manuscrita]. Sr. Alcalde municipal D. Francisco de P. Rosas.¹⁵⁷

También en 1866, el Sr. Regino Aguirre comenta que Paniagua se va de la ciudad de Veracruz, sin haber podido formar la Academia Filarmónica:

...nosotros, a instancias de varias personas respetables, propusimos que se planteara, [...] la Academia Filarmónica, que costeara el ayuntamiento e indicamos al Sr. Paniagua para que la dirigiera [...] la observación no se tuvo en cuenta por algún motivo [...] hoy el maestro Paniagua se ha ido de Veracruz y hemos ido a decir que se va a plantear la referida academia teniendo presente la mira de proteger a un maestro que, según dicen, no es mexicano. El hecho en sí no es de grandes consecuencias; pero tiene la desventaja de desanimar a los que gastan sus mejores años en darle gloria al país en que vieron la luz.¹⁵⁸

Sin embargo, en ese archivo se encontró también una carta fechada en octubre de 1867, donde Paniagua se queja por no haber recibido el pago de sus clases del mes de mayo en los establecimientos municipales. Comparando fechas con el remitido de Aguirre, parecería ser que la exigencia sea ya para el ayuntamiento de la Ciudad de Córdoba, pues también pertenece al Estado de Veracruz.

[Sello] Segunda clase, para el bienio de mil ochocientos sesenta y seis y sesenta y siete, 7 CENTS. 5. [izq.]
Octubre 23/1867 Aprobado, comuníquese la resolución al interesado.

El que suscribe ante usted como representante de la H. Corporación, por el curso más oportuno, digo que el Exmo. Ayuntamiento me es deudor de la cantidad de cien pesos por mis honorarios del mes de Mayo de este año, como catedrático de Música en los Establecimientos Municipales. Habiendo ocurrido al Sr. Tesorero, me ha manifestado la necesidad de un acuerdo espreso [*sic*] para este pago. Como por una disposición reciente, los créditos de trabajo personal deben ser preferidos, y siendo el mío de esta naturaleza, ruego a V. tenga a bien acordar de conformidad, en lo que espero recibir justicia que juro con lo necesario. (rasgo ilegible) H. Veracruz, octubre 14 de 1867. C. Paniagua.

El 28 de mayo de 1868, Paniagua publica en *El siglo Diez y Nueve* su deseo de vender las partituras de sus dos óperas:

Catalina de Guisa.
Pietro D'Abano.

Estas dos óperas en italiano fundadoras del repertorio nacional mexicano con su instrumental y las partituras originales empastadas, las pone en venta el que suscribe, que es el autor, cediendo la propiedad para su publicación y explotación. Las personas que se interesen por cualquiera de ellas o las dos, ocurran al número 26

¹⁵⁷ Documento histórico En *Caja 230 Volumen 323*. Veracruz: Archivo y Biblioteca Históricas. Diego Daniel Enríquez Molina, *Educación musical en el puerto de Veracruz: De la Independencia a la Reforma, Monografía* (tesis de licenciatura, Universidad Veracruzana, 2016). p. 72. Pdf proporcionado por el autor.

¹⁵⁸ Regino Aguirre, "Evangelio del día, Nuestro pueblo" *La Sombra*, viernes 27 de abril de 1866. Consultado en www.hndm.unam.mx

de la calle del 5 de mayo [antes de Las Damas] donde podrán verlas y arreglarse en el precio con Cenobio Paniagua. Las personas de los estados podrán encargar alguna persona de esta ciudad para el arreglo. Veracruz, mayo 10 de 1868.

En el año de 1872, el rotativo *Boletín del Hospicio de Orizaba*, refiere la creación de un Orfeón, donde Cenobio Paniagua sería el profesor. Mismo año en el que Manuel Revilla sitúa en Orizaba la última presentación de *Catalina de Guisa* con su creador a la batuta.¹⁵⁹

Revilla menciona que el poeta Rafael Delgado (1853-1914) leyó un poema para dicha presentación. Hasta esta fecha, no se ha encontrado ningún escrito del poeta que tenga relación con Paniagua o su ópera, ni referencias hemerográficas que confirmen este acontecimiento. Esto no quiere decir aún que no haya sucedido tal como nos relata Revilla, sino probablemente fue una función más local que no se publicó en los diarios, por ejemplo, la única referencia de una función en Orizaba es la que se publica en el *Correo de Comercio* en 1873, donde menciona que recibió solamente un laurel pintado dando también a entender que no recibió paga alguna. Al realizar una búsqueda en la Hemeroteca de la Ciudad de Orizaba los bibliotecarios refieren muchos diarios extraviados y en particular los de 1872. De igual forma, la relevancia del poeta Rafael Delgado no inicia sino hasta 1891, con la publicación de su novela *La calandria*.¹⁶⁰

Guadarrama lo ubica en Córdoba en 1870, como parte de los profesores que iniciaron clases en el Colegio Preparatorio de la ciudad, donde se podía elegir entre cursar música o gimnástica.¹⁶¹

En el Archivo Histórico de la Ciudad de Córdoba podemos ubicar con total certeza a la familia Paniagua a partir del censo de población de 1874. En dicho documento aparecen los nombres del compositor, su esposa, sus dos hijos (Manuel y Mariana) y otros dos nombres registrados en la misma dirección con el oficio de asistencia en el hogar.¹⁶²

1.11 Muerte de Cenobio Paniagua

El 13 de diciembre de 1865 se publicó en *La Sociedad*, un obituario que daba cuenta de la muerte del compositor michoacano Cenobio Paniagua. Aunque no de inmediato, la noticia se tornó internacional. *El Noticioso* y *Le Menestrel* retomaron la información el 4 de febrero de

¹⁵⁹*Boletín del Hospicio de Orizaba*, Periódico de política, Historia, Ciencias, Literatura y Artes, Tomo I, 2da época, Orizaba, noviembre 19 de 1872. Núm. 31. Sin clasificación, AGN.

¹⁶⁰ *El Correo de Comercio*, 24 de agosto de 1873, Consultado en www.hndm.unam.mx el 15 de diciembre 2021.

¹⁶¹ Horacio Guadarrama Olivera, *Op. cit.* p. 189.

¹⁶² Archivo histórico de la ciudad, ubicado en el palacio municipal de Córdoba.

1866.¹⁶³ El supuesto deceso era falso. La muerte real de Paniagua ocurriría más de quince años después. Sin embargo, sirva el error para subrayar la siguiente observación: aun cuando ya se había escuchado su segunda ópera y se habían estrenado títulos operísticos de otros compositores mexicanos, la esquila exaltaba que esta “partitura [de *Catalina de Guisa*] que encierra pasajes excepcionales y belleza real, es, sin lugar a dudas, la más notable que haya sido escrita por un mexicano. Fue interpretada, hace algunos años, en el Teatro Nacional, con éxito bien merecido.”¹⁶⁴

¿Quién o quiénes habrían querido esparcir una noticia falsa y no verificada? ¿Sería una equivocación, un rumor, un chisme o un árdid? Cualquiera que sea la respuesta, no debe haber sido agradable para el compositor recibir su *nota luctuosa* y menos aún después de haberse alejado de la sociedad capitalina. Paniagua maneja la situación graciosamente y publica a través de un tercero que “no ha querido ser ingrato con los que se propusieron esparcir la noticia de su muerte; y al efecto ha compuesto una danza titulada: *Muérete y verás*. Según el Sr. Paniagua, ha querido demostrar lo que puede un muerto-vivo.”¹⁶⁵

Unos días antes de su verdadera muerte, en noviembre de 1882, el músico recibió un rechazo más en relación a la obra que lo hizo triunfar entre la sociedad mexicana. El gran éxito que tuvo *Catalina de Guisa* se había quedado en el olvido. Los días de las coronas de laureles y los aplausos no fueron suficientes para convencer a las autoridades de que su obra era valiosa para pertenecer al acervo del Conservatorio Nacional de Música.

Dada cuenta al previo de la Rep. con el ocurso¹⁶⁶ de M. fha 16 del actual, en que solicita se compre para el Conservatorio Nacional de Música la ópera que ha escrito intitulada *Catalina de Guisa*, ha tenido a bien acordar diga a M. en su contestación: que por no haber partida en el presupuesto a que cargar el gasto que sería necesario hacer, no puede accederse a su pretensión. Comunico a Vd. como resultado de su referido ocurso. Cenobio Paniagua, Cordoba. L y C Mexº Octº 25 de 1882.

¹⁶³ “Necrologie”, *Le Menestrel, journal de musique*, 4 de febrero de 1866. Consultado en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5615086s/f7.item> el 23 de agosto de 2021. También en José María Roa Bárcena, “Defunción”, *La Sociedad*, 13 de diciembre de 1865.

¹⁶⁴ “*Cette partition, qui renferme des passages hors ligne et des beautés réelles, est, sans contredit, la plus remarquable qui ait encore été écrite par un Mexicain. Elle fut jouée, il y a quelques années, au théâtre national, avec un succès de bon aloi...*”, [Esta partitura, que encierra pasajes fuera de serie y de belleza verdadera, es, sin duda, la más notable que haya escrito hasta ahora un mexicano. Se representó, hace algunos años en el Teatro Nacional con un éxito genuino...], “Necrologie” [obituario], *Le Menestrel, journal de musique*, 4 de febrero de 1866. Consultado en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5615086s/f7.image.r=cenobio%20paniagua?rk=21459;2> el 23 de agosto de 2021.

¹⁶⁵ “Veracruz”, *La Sociedad*, 12 de enero de 1866. Consultado en www.hndm.unam.mx

¹⁶⁶Ocurso. (Del lat. *occursum*, encuentro, choque). l. m. Guat. y Méx. Petición por escrito. Consultado en www.rae.es

El deceso de Cenobio Paniagua acaeció el 2 de noviembre de 1882, día en el que en México recordamos a nuestros difuntos. Revilla nos cuenta que al sentir la muerte próxima, se dedicó a escribir un oficio fúnebre “con la mira de que fuese ejecutado en sus funerales”.¹⁶⁷

La oposición radical publicó:

Funerales. He aquí, como describe *El Obrero Cordobés*, los funerales del maestro Paniagua: A las siete de la mañana del día 3 del presente, las campanas de nuestro templo parroquial llamaban a los fieles a la oración. Se iban a celebrar las honras fúnebres en memoria del maestro Sr. Cenobio Paniagua, y nada más justo que los discípulos ofrecieran a su maestro en momentos tan solemnes, esa ofrenda propia, en testimonio de especial reconocimiento. Después de las honras, partió la comitiva, en esta forma: Cuerpo filarmónico. Sr. Regente y profesores de los establecimientos de instrucción. Alumnos de los mismos. Invitados todos en mayor número de cien. Llegados al pa[n]teón, el cadáver fue inhumado en su espacio distinguido, que el Superior Gobierno del Estado cedió graciosamente. El Círculo Industrial Cordobés, del que fue socio honorario el Sr. Paniagua, depositó en la tumba de éste, una corona de inmortales. ... Justo, y muy justo, han sido los homenajes que se le tributaron al hombre que supo honrar a su patria...¹⁶⁸

Del cementerio donde fue inhumado, en la ciudad de Córdoba, Veracruz, sólo queda una gran avenida para tránsito de vehículos, una escuela preescolar, un enorme busto del benemérito Benito Juárez y la moderna estación de bomberos. La mirada de José Manuel, su tataranieta, se ilumina al reconocer las tres palmeras que indicaban lo que en aquel tiempo era la entrada al cementerio.¹⁶⁹ Nos narra con orgullo que había sido enterrado en el Panteón de Rejas y no en El Guayabal y que aún recuerda que durante su infancia, algunos músicos iban a tocar a la tumba de su tatarabuelo en el día de su cumpleaños.¹⁷⁰ Que en paz descanse el músico mexicano Cenobio Paniagua Vázquez.

1.12 Presentaciones de *Catalina de Guisa*

A partir de todos los materiales que se conocen de *Catalina de Guisa*, se corroboró y completó la información de fechas específicas, número de actos, elencos y artistas que participaron *exprofeso* en los *intermezzi* de la misma. (Fig1.3)

¹⁶⁷Revilla, *op. cit.* p. 101.

¹⁶⁸“Funerales”, *La oposición radical*, 10 de Noviembre de 1882. Asimismo, en otro rotativo se publicó lo siguiente: “Ha fallecido el Sr. D. Cenobio paniagua, excelente artista que con sus obras musicales llegó a ocupar un puesto distinguido en México. El nombre del maestro Paniagua es del número de los que guarda la historia en sus inmortales páginas, “Maestro Paniagua, *El Nacional*, 7 de noviembre de 1882.

¹⁶⁹ Paseo y conversación por la ciudad con el Lic. José Manuel Zevallos Paniagua, tataranieta de Cenobio Paniagua y su esposa. 19 de diciembre de 2019, Córdoba, Veracruz, México.

¹⁷⁰“Un par de cementerios, uno particular para las familias acomodadas (el Panteón de Rejas) y otro para el pueblo en general (el Guayabal) al sureste de la ciudad, muy cerca de la estación ferroviaria...”, Horacio Guadarrama, *op.cit.* p. 184.

año	fechas	Reparto	Teatro	no. de funciones
1859	6 funciones 29 de septiembre (estreno), 2, 7 y 15 de octubre, 10* y 13 de noviembre.	Duque de Guisa- Ignacio Solares Catalina-Elisa Villar de Volpini Arturo Clèves- Alessandro Ottaviani Conde-Ambrosio Volpini Primer violín- Eusebio Delgado Director de Orquesta-Cenobio Paniagua	Gran Teatro Nacional	estreno y primera temporada 6 funciones 7 de octubre a beneficio del autor
1861	5 funciones 27 y 30 de junio, 2, 3 y 8 de julio	Duque de Guisa- Annibale Biacchi Catalina-Inés Nataly Arturo Clèves- Alessandro Ottaviani Conde-Giovani Sbriglia Director de Escena- Juan Zanini Primer violín- Eusebio Delgado Director de Orquesta-Cenobio Paniagua	Gran Teatro Nacional Cuerpo de artistas del Sr. Marezek	segunda temporada 5 funciones
1862	Una función 18 de noviembre	Compañía de Paniagua	Teatro Principal	1 función a beneficio de Paniagua que donó dinero para bancos de sangre**
1863	3 funciones 7*** y 23 de agosto, 20 de diciembre	Compañía de Paniagua		cuarta temporada 3 funciones
1872	Una función	Compañía de Paniagua.	Teatro Ignacio de la Llave, Orizaba, Veracruz	última representación en el Siglo XIX.***
2019	Enero 2019	Taller de ópera de la Facultad de Música, UNAM	Sala Xochipilli, funciones a piano, mise-en-espace	
2019	27 de abril	Taller de ópera de la Facultad de Música, UNAM	Foro José Luis Ibáñez, UNAM	

2019	3,7, y 9 de mayo	Taller de ópera de la Facultad de Música, UNAM	Teatro Arq. Carlos Lazo, UNAM	
------	------------------	--	-------------------------------	--

Notas.

Estreno, 29 de septiembre de 1859, Gran Teatro Nacional.

*El 10 de noviembre se estrenó también en el entreacto un juguete lírico de Paniagua titulado *Una riña de aguadores*.

**La guerra civil demandaba mucha sangre para los heridos. Hospitales de Sangre del Ejército de Oriente.

***Según Manuel G. Revilla; aunque no existe otro documento que de cuenta de ella.

****A Beneficio de la Casa de Establecimientos. En esta función faltaba el barítono que representaba a Arturo por lo que fue sustituido, previa autorización del compositor, por la *prima donna* contralto Srita. Agustina Cuervo”.

Esta información fue tomada del libro *Ópera en México* de José Octavio Sosa; en *El Siglo Diez y Nueve* su presentación se anuncia el domingo 7 de julio de 1861. Paniagua colabora con los liberales para hacer funciones de música y poesía para enviar ganancias a hospitales y bancos de sangre.

Fig. 1.4 Funciones de *Catalina de Guisa* a lo largo del siglo XIX, XX y XXI, fechas, reparto, teatros, funciones a beneficio, y notas aclaratorias a las discrepancias encontradas en las fuentes de información.

Capítulo 2. La pieza teatral *Enrique III y su corte* de Alejandro Dumas¹⁷¹

2.1 Fuentes históricas

La literatura francesa de principios del siglo XIX influyó ampliamente en las historias que seleccionaban los libretistas y compositores italianos para crear sus óperas. ¿Cuál es la razón de qué precisamente la novela gálica fuese tan atractiva? En principio, porque la Revolución francesa de 1789 tuvo impacto no sólo en Francia, sino en toda Europa. Los ideales de igualdad se exacerbaban tanto en lo social como lo cultural por el resquebrajamiento de los sueños revolucionarios de finales del siglo XVIII y principios del XIX.¹⁷²

La caída de la Casa de los Borbones, la restauración de la República Francesa con el uso sangriento de la guillotina, las guerras napoleónicas también llamadas de coalición, junto con el ascenso de Napoleón I entre otros eventos, crearon una gran desilusión en toda Europa. La Ilustración mostraba que era incapaz de resolver todo a través de la razón. Los artistas percibían que se habían dejado de lado dos elementos necesarios e inherentes al ser humano; el sentimiento y la imaginación.¹⁷³ Los nuevos pensadores comenzaron a rechazar la postura ilustrada buscando entender al mundo a través de la memoria, el sueño, el pensamiento o la creatividad.¹⁷⁴

A diferencia de la aspiración estética del Siglo de las Luces, que buscaba lo finito o lo autocontenido, su contraparte, el romanticismo, se construyó sobre lo opuesto: lo infinito, lo indefinido o deforme; lo trágico, lo desmedido o inconmensurable; lo oculto, lo críptico o lo alquímico. Los escritores emplazaron sus historias en periodos lejanos; les atraían otras épocas, como la renacentista llena de magia y misterio. Se enaltecía lo placentero, se desarrollaron personajes melancólicos, se ensayó lo prohibido o lo demoniaco. Es precisamente en este

¹⁷¹ Alejandro Dumas, *Enrique III y su corte / La Torre de Nesle*, Mariluz Suárez Herrera, (trad.), (México: Ed. Praxis, 2005).

¹⁷² Thomas Hampson y Carla Maria Verdino-Süllwold, "Romanticism, Rebellion, and the Music of the Future", De las notas en el librito del CD *Berlioz, Wagner, and Liszt: Romantic Songs* (EMI, 1994).

¹⁷³ Arthur W. Locke, *The Background of the Romantic Movement in French Music*, *The Musical Quarterly*, Vol. 6, No. 2, (Oxford: Oxford University Press, 1920), pp. 257-271, consultado en https://www.jstor.org/stable/737870?seq=1#metadata_info_tab_contents. Consultado el 3 de marzo de 2022.

¹⁷⁴ Simon Bainbridge, *Romanticism and War* (Oxford: Oxford handbooks, 2016), publicación en línea PDF.

<https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935338.001.0001/> Consultado el 7 de enero de 2021.

movimiento artístico donde pudieron surgir personajes como Fausto o Werther; ambos seres ensimismados, uno cercano a Mefistófeles y, el otro, depresivo, próximo a la muerte.¹⁷⁵

Alberto Yegres comenta que la búsqueda de la libertad, la igualdad y el amor —valores revolucionarios— motivó a los escritores franceses a buscar una sociedad justa y nociones universalmente válidas sobre el bien y el conocimiento verdadero.¹⁷⁶ Buscaban crear personajes que se enmarcasen en épocas pasadas, sociedades secretas, o con amores imposibles. Según Fernande Bassan, estas características surgen a partir del estreno de *Enrique III y su corte*. Los personajes que se favorecían eran “seres de excepción, intachables, que llama[ban] la atención por su cultura pero melancólicos, movidos por una pasión fatal, separados por el destino o por la presencia de un personaje más o menos malvado”.¹⁷⁷ Dichos atributos poseían un valor apetecible para los creadores italianos. No sólo consideraban atractiva la trama sino también el abanico de posibilidades escenográficas (tanto visuales como auditivas) que ofrecían, al igual que la oportunidad de desarrollar situaciones de conflicto a partir de un diálogo que bien podía ser un dueto, un trío o un ensamble más grande; ya de amor, fraternidad, odio, celos o intriga.

Lo que ya existía en la poesía, se trasladó al teatro a partir de Alejandro Dumas padre y se convirtió en un evento escénico con características románticas; no es que el drama histórico hubiese desaparecido, sino que se nutrió de los nuevos ideales.

Juan Ignacio Ferreras comenta que el romanticismo fue también una recuperación y liquidación definitiva del neoclasicismo dieciochesco.¹⁷⁸ Fue tal el éxito del nuevo estilo, que la audiencia no sólo se volvió asidua al teatro sino que, posteriormente, debido a la aprobación, surgió una especie de novela por entregas o folletín que se publicó en los periódicos de la época con mucho éxito para los rotativos franceses.¹⁷⁹ En México también arraigó el género. Prueba de ello es que podemos encontrar en *El Monitor Republicano* la publicación por entregas de *Las dos Dianas* o la novela histórica *El caballero de Harmental*, ambas de Alejandro Dumas.¹⁸⁰

¹⁷⁵ Burton D. Fisher, *A History of Opera: Milestones and metamorphoses*, Opera journeys Lecture Series, Opera Classics Library (Miami: Opera Journeys Publishing, 2005).

¹⁷⁶ Alberto Yegres Mago, “Filosofía, Ilustración y Romanticismo”, *Revista de Investigación* N° 86 Vol. 39 (Venezuela: Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico de Caracas, 2015), <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=376144131002>. Consultado el 13 de agosto de 2020.

¹⁷⁷ Fernande Bassan, “*Alexandre Dumas père et Le Théâtre Romantique*”, *The French Review* 47, no. 4 (1974): 767-72. www.jstor.org/stable/388450. Consultado el 28 de junio de 2020.

¹⁷⁸ Juan Ignacio Ferreras, *El teatro en el siglo XIX* (Madrid, Taurus, 1989), p. 51. apud. “Sobre la novela y el drama románticos”, *Ínsula Barañaira*, blog de literatura de Carlos Mata Indurain, <https://insulabaranaria.com/2013/02/25/sobre-la-novela-y-el-drama-romanticos/>. Consultado el 13 de agosto del 2020.

¹⁷⁹ Fernande Bassan, “*Le Roman-feuilleton et Alexandre Dumas père (1802-1870)*”, *Nineteenth-Century French Studies* 22, no. 1/2 (1993): 100-11, www.jstor.org/stable/23537435. Consultado el 1 de julio de 2020.

“*Roman-feuilleton* m. Sección de un periódico en la que se publicaban por entregas textos dedicados a asuntos ajenos a la actualidad, como ensayos o novelas.” Diccionario de la Real Academia Española. <https://dle.rae.es/follet%C3%ADn>. Consultado el 10 de agosto, 2020.

¹⁸⁰ “Boletín”, *El Monitor Republicano*, 12 de julio y 16 de diciembre de 1849.

¿Qué generó tanta fascinación en el público que asistió al estreno de *Enrique III y su corte*?¹⁸¹. Por un lado, Dumas proporcionó diálogos llenos de viveza y, yendo más allá, introdujo en el escenario golpes de espada, fuerza bruta y escenas sensuales. Asimismo, proporcionó un sinnúmero de instrucciones para la *mis-en-scene*, decorados atractivos y seductores para quien pagaba una butaca en el teatro.¹⁸² De la misma manera, como muchos de los escritores de su época, Dumas logró dar vida detallada a un periodo histórico lejano donde sus personajes eran sólo un pretexto para realmente tratar temáticas de la Francia decimonónica; incluso, vestidos con ropajes de cuello isabelino, y espadas roperas, los diálogos eran las preocupaciones de su época. El escenario lograba, lleno de crítica severa hacia la realeza, intrigas y traiciones, el ámbito perfecto para que a través de una distancia histórica, el espectador pudiese reflexionar sobre sí mismo.¹⁸³

Basado en un hecho histórico, la pieza de Dumas narra la disputa entre la Liga Católica contra los hugonotes en la Francia del siglo XVI, específicamente en el año de 1578. Involucra nombres de algunos personajes reales que participan como protagonistas y algunos otros ficticios que ayudan a desarrollar la trama. La historia sucede en el intervalo de dos días solamente; el espacio-tiempo del domingo 20 al lunes 21 de julio de 1578.

Dumas adaptó la anécdota que alguna vez leyó por casualidad en el armario de un amigo, tomado de un volumen de Anquetil.¹⁸⁴ De la misma manera, “M. Villenave, el padre de su patrona, Mélanie, le hizo leer dos libros significativos: *La confesión de Sancy* y *La isla de los hermafroditas*.”¹⁸⁵ Estas tres obras se convertirían en la base para escribir el drama.

¹⁸¹ Dumas escribe en sus memorias que “la premier de la obra no sólo fue un éxito, sino un delirio creciente”. Como prueba del éxito obtenido el escritor narra que entre los asistentes al evento se encontraba la famosa cantante María Malibran y el duque de Orleans. María Malibran fue hija de Manuel del Pópulo García, el tenor para quien Gioachino Rossini compuso *Il barbiere di Siviglia*. Manuel García y sus dos hijos, Pauline Viardot y Manuel García, vivieron en México de 1827 a 1829. Malibran partió de Nueva York directamente a París donde tuvo gran éxito como soprano en la *Opéra National de Pari*, en la época en que *Enrique III y su corte* se estrenó en el teatro.

¹⁸²El término instrucciones se refiere a las didascalias o acotaciones incluidas en la pieza teatral.

¹⁸³[Con respecto a] la novela romántica, son representativos no sólo Alejandro Dumas, sino también Musset, Vigny y Victor Hugo. De este último, el compositor italiano Giuseppe Verdi pidió realizar a Francesco Maria Piave el libreto para la ópera homónima *Ernani* y de igual forma Romani adapta *Lucrezia Borgia* para Gaetano Donizetti. Si bien es cierto que los representantes de este género atraen a los creadores italianos, los hay también quienes utilizan historias por ejemplo del enciclopedista Voltaire; *Semiramis* de Gioacchino Rossini o *Alzira* de Verdi. De igual manera, las piezas modernas al estilo del drama histórico de los galos Arnault o Scribe son usadas para las óperas de la primera mitad del siglo XIX. De este último son *Le Comte Ory* de Gioachino Rossini, *La favorita* y *L'elisir d'amor* de Gaetano Donizetti, *Gustave III* que cambia su nombre por *Un ballo in maschera* o *I vespri siciliani* de Giuseppe Verdi. Alejandro Dumas hijo contribuye al formato lírico con *La dame aux camelias* que muta su nombre a *La traviata* de la dupla Piave –Verdi.” *The New Kobbé's Opera Book*, (New York: Penguin Putnam, 1997).

En el primer capítulo ya fue planteado que la obra de Paniagua puede de igual manera extrapolarse a la situación política que generaba la Guerra de Reforma.

¹⁸⁴Louis Pierre Anquetil, “Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la révolution de 1789”, (Paris: DMB Editeur, 1861) Consultado en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6543699n.r=Anquetil%20Megrin?rk=21459;2> el 25 de marzo de 2022.

¹⁸⁵ “M. Villenave, père de sa maitresse, Melanie lui fit lire deux livres eloquents: *La Confession de Sancy* et *L'Ille des Hermaphrodites*”, Jean LaCouture, *Alexandre Dumas, à la conquête de Paris* (1822-1831), (Paris: Editions Complexe, 2005),

...leí en la página 95 las líneas siguientes: cualquier apegado al rey, [...] enemigo del duque de Guisa, San Megrino, no amando menos a la duquesa, Catherina de Cleves, y se decía que Catalina también lo amaba. El autor de esta anécdota nos representa al esposo indiferente sobre la infidelidad real o pretendida de su esposa. El resistió a pesar de que sus parientes lo presionaron a vengarse, [...] el duque irrumpe en su habitación y le ordena elegir entre morir con un puñal o con veneno, ésta elige el brebaje y se hinca y recomienda a Dios [...] y una hora más tarde, el duque entra sereno, y le confiesa que sólo ha bebido un consomé...¹⁸⁶

Después de leer dicho volumen, revisó asimismo las referencias del libro que lo llevaron a *Las memorias de L'Estoile*, donde se describe detalladamente la personalidad y muerte de San Megrino. Pierre de L'Estoile fue un ferviente coleccionista de panfletos y de todo documento que tuviera que ver con las masacres durante las guerras de religión en Francia; su acerbo describía muy bien ambas facciones puesto que al coleccionista no le importaba que bando lo hubiese impreso.¹⁸⁷

Dentro de aquella colección se encontraba una descripción detallada del Conde de San Megrino, referido como un joven bordolés, rico y de buena cuna, quien formaba parte de los queridos del rey. De igual manera, L'Estoile narra el ataque mortal que recibió el verdadero San Megrino: “Al salir del Louvre a las once horas de la tarde, donde el rey se encontraba, en la misma calle del museo, cerca de la calle Saint-Honoré, fue golpeado a cachazos, con espadas y cuchillos por veinte o treinta hombres desconocidos que lo dejaron por muerto sobre el pavimento”. De igual forma, L'Estoile narra que el conde sobrevivió al ataque, murió al día siguiente y fue enterrado por órdenes del rey en la Iglesia de San Pablo al lado de sus compañeros. Esta última información ya no se incluyó ni en la novela y mucho menos en el libreto.

De igual manera, el libro narra la suerte de Bussy D'Ambroise, primer caballero del duque y abad de Bourgueil, asesinado cuando llegaba a una cita de amor tramada por el Señor de Monsoreau, pero firmada por medio de engaños por la esposa de este último. Bussy D'Ambroise y su mensajero, el teniente criminal de Saumur, fueron abatidos por once o doce personas lideradas por el esposo burlado. Dumas sustituye a Bussy D'Ambroise por San Megrino y al

<https://books.google.com.mx/books?id=gDnmZ4FqF2sC&pg=PA128&lpg=PA128&dq=Dumas+a+lire+La+Confession+de+Sanc+y+et+L%27Ile+des+hermaphrodites&source=bl&ots=12O6p-DfEH&sig=ACfU3U0ubfoPTHwZF5GtfqrRJn-tEBCE4w&hl=en&sa=X#v=onepage&q=Dumas%20a%20lire%20La%20Confession%20de%20Sancy%20et%20L'Ile%20des%20hermaphrodites&f=false>. Consultado en el 25 de abril de 2022.

¹⁸⁶ Mariluz Suárez Herrera, “Introducción a *Enrique III y su corte* de Alejandro Dumas padre”, traducción francés-español; según Suárez, el volumen al que se refiere es *El Espíritu de la Liga* de Anquetil, sin embargo no se define en las memorias de Dumas. http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/suarez_mariluz/enrique_III_y_su_corte.htm. Consultado el 20 de mayo de 2020.

¹⁸⁷ Alexandre Dumas, *Mes mémoires*, Cinquieme Série, CXVII, Isabelle Logan, (Ed.), p. 3127, Calmann-Lévy, Ed. (France: Arvensa Editions, 1884). Consultado en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205080h> o en <https://www.arvensa.com/bibliotheque-numerique/titres-a-lunite/mes-memoires-alexandre-dumas/>.

mensajero por Arturo de Clèves, y es así como al sumar ambas anécdotas la pieza teatral y el libreto concluyen.

La obra, postulada al comité de la Comedia Francesa, se presentó por primera vez el 11 de febrero de 1829 en el *Théâtre Nationale* de París. La curiosidad del público hizo que se agotaran los boletos ocho días antes del estreno. La historia de *Enrique III y su corte* causó revuelo; sin embargo, fue anunciada como ‘el primer esfuerzo serio del casi nada educado semi-negro de 26 años’. El fenotipo de Dumas llevaba implícita la sorpresa e incredulidad de que alguien que no fuese caucásico pudiese haber creado un éxito de tal magnitud. Lo admirable en Dumas es que su color de piel no lo amedrentó jamás. Renegó de su apellido francés y de su título nobiliario para asumirse descendiente americano, portando con orgullo el apellido de su abuela. Su madre, por el contrario, le suplicó aceptar el apellido para obtener una pensión; no obstante, el apellido Dumas y su color de piel fueron dos motores para su fuerza creativa. En otras palabras, se convirtieron en razones emblemáticas para conquistar el mundo parisino por él desconocido.¹⁸⁸

En contraste con lo anterior, algunas veces Dumas no se atrevía a firmar sus obras o utilizaba seudónimos no por vergüenza a partir de quién era, sino para evitar la persecución de sus acreedores. Sin embargo, con *Enrique III y su corte*, según cuenta en sus memorias, no tuvo reparo en hacerlo, ya que estaba convencido de que tendría un éxito rotundo, como al final lo demostraron las cuarenta y tres representaciones en ese año.

La obra dramática se caracteriza por conversaciones sencillas y naturales; los personajes no tienen discursos de profundidad ideológica o psicológica, sino más bien a través de los mismos desvelan sus particularidades como personajes. Los diálogos son fluidos y no presentan juicios de valor sobre ningún individuo, sino que el espectador va formándose una idea propia a medida que la trama se desenvuelve.

Acusado de plagio, el escritor galo se autonombra “arreglista de historias”.¹⁸⁹ La concepción de sí mismo, relatada en sus memorias, era a partir de reelaborar ideas, retrabajar el material de otros con genialidad, dar oportunidad a otros autores de pasar de la “mala sociedad a la buena”. Durante toda la historia de las letras, muchos escritores han tomado obras para reinterpretarlas o aderezarlas con nuevos o distintos pensamientos.

Dumas negaba rotundamente la acusación de plagio, sin embargo, aceptaba haber trabajado varios dramas en conjunto con otros escritores y haber reestructurado obras de

¹⁸⁸ Fernande Bassan, “Alexandre Dumas Père et Le Théâtre Romantique”, *The French Review* 47, no. 4 (1974): pp.767-72. www.jstor.org/stable/388450. Consultado julio 28 de 2020.

¹⁸⁹ Coincidentemente, en el capítulo primero se comentó que Cenobio Paniagua también fue acusado de plagio. José González de la Torre, “Catalina de Guisa, ópera del Sr. Don Cenobio Paniagua”, *La Sociedad*, 24 de octubre de 1859. www.hndm.unam.mx, consultado el 12 de julio de 2020.

escritores no franceses. Aun cuando su nombre se acuña en cerca de trescientas obras, Dumas declara en sus memorias haber escrito sólo alrededor de catorce sin coautoría. Entre las más famosas se encuentran *Los tres Mosqueteros* y *El Conde de Montecristo*.¹⁹⁰ A propósito de estos célebres títulos y de una infancia personal donde lo deportivo era muy valorado, el autor muestra gran destreza en el desarrollo de personajes como San Megrino o Porthos; este último, personaje de *Los tres mosqueteros*, extraordinarios espadachines de corazón honesto.

Jerningham menciona que “esta concepción de grandeza masculina aunado a la fuerza física podía satisfacerse sólo en su imaginación”; pero, a decir verdad, es mucho más probable que su niñez, una rodeada de naturaleza en *Villers–Cotterets* con práctica de esgrima y ejercicios a caballo, le haya dado las herramientas suficientes para conocer y describir a fondo a estos personajes.¹⁹¹

Dumas rompió con las viejas costumbres del teatro, “con el diálogo sentimental y engañoso de la vieja tragedia, y lo sustituye con el conversar vivaz y natural del drama [...] mandava [*sic*] a paseo a los romanos y griegos del señor Arnault y del señor Jouy e introducía en la escena a los franceses del medioevo, los hombres de Shakespeare, Goethe, Walter Scott y Schiller”¹⁹²

También es característica de su obra la confección de personajes históricos con tintes políticos y cierto grado de violencia en el espacio escénico. Para otorgar más fidelidad al periodo o época en que se desenvuelve la trama, se esmeraba en especificar el decorado, la ropa, los accesorios, entre otros recursos expresivos. De igual manera, escribe textos complementarios que no eran usuales en su época, entre ellos la copia para el apuntador, correcciones y cortes hechos por él mismo y las acotaciones.¹⁹³

Lo atractivo e innovador de Dumas fue la exactitud con la que describió y acotó sus personajes y escenarios. Puede decirse que su obra comenzó a precisar con tal detalle el texto dramático que lo que se presentaba en el escenario no sólo eran los diálogos escritos, sino que se convertía en el propio director de escena al incluir cada uno de los detalles que él mismo deseaba que aparecieran.

El sinnúmero de detalles que incluyen las descripciones de un texto y que no se manifiestan en el escenario de forma hablada al público, sino más bien como un discurso no

¹⁹⁰Sin embargo, ahora se sabe bien que Auguste Maquet (1839-1851) intervino en varias de sus novelas, bien en la recopilación de datos históricos y en tareas de edición. Bassan confirma que algunas de las obras en las que participó son las mencionadas arriba, además de *La Reine Margot* o *Les Quarantcinq*. Fernande Bassan, “*Le Roman-feuilleton et Alexandre Dumas père (1802-1870)*”, *Nineteenth-Century French Studies* 22, no. 1/2 (1993), pp. 100-11. www.jstor.org/stable/23537435. Consultado el 26 de marzo de 2022.

¹⁹¹ H. Jerningham, “Alexandre Dumas”, *The Modern Language Quarterly* (1900-1904) 7, no. 2 (1904), pp. 73-80. www.jstor.org/stable/41065057. Consultado el 20 de junio, 2020.

¹⁹²Alessandro Dumas, *Enrico III, Museo Drammatico*, serie II, Vol. V. (Milano, 1839) versión de Giaccinto Battaglia. El traductor menciona en la introducción que el estreno tuvo lugar el 11 de febrero de 1829. Suárez cita el estreno el día anterior.

¹⁹³Mariluz Suárez Herrera, *Op. Cit.*

verbal, algún recurso auditivo, visual o de recomendación interpretativa, integran junto con el contenido que sí se verbaliza aquello que en análisis dramático se conoce como un *texto espectacular*. De esa manera, elementos como los decorados, la utilería o el vestuario se conjugan con intenciones de pronunciación o emocionales de los actores (en el caso de una ópera lo sería de los cantantes o de la orquesta) para conformar una obra integral.

Esta precisión en la puntualidad en los detalles de la obra de Dumas es en realidad una característica que puede observarse en muchos ámbitos creativos con el surgimiento del artista romántico. En la música, los compositores comenzaron a desarrollar un control cada vez mayor en lo que debía o no tocarse en la partitura. Las libertades que los cantantes se tomaban al cambiar una cadencia o añadir notas no escritas, muchas veces más agudas, para despliegue vocal, eran cada vez menos autorizadas por sus creadores y pronto las partituras comenzaron a llenarse de indicaciones de agógica, dinámica, fraseo, orquestación por decir algunas que permitían menos cambios. Puede decirse que la partitura definía con más precisión lo que se pretendía escuchar como texto espectacular en el escenario.

Para el objetivo de esta tesis, el texto espectacular de Alexandre Dumas se revisará de manera somera para entender los conceptos utilizados y posteriormente trasladados al libreto de Felice Romani y la partitura de Cenobio Paniagua, los cuales se estudiarán de forma más acuciosa en los elementos más destacados de cada texto espectacular.

2.2 Personajes y estructura de la obra.

<i>Enrique III y su corte, Alejandro Dumas Padre (1829)</i> Personajes
Enrique III - Rey de Francia
Catalina De Médicis - Reina madre
Henri de Lorraine - Duque de Guisa
Catalina de Clèves - Duquesa de Guisa
Paul Estuert - Conde de San Megrino, favorito del rey
Arthur - paje de madame La Duquesa de Guisa
Nogaret de la Valette - Barón D'Épernon, favorito del rey
Anne d'Arques - Vizconde de Joyeuse, favorito del rey
Saint-Luc Bussy D'Amboise - favorito del Duque d'Anjou
Balzac D'Entragues también llamado Anraguet
Cosme Ruggieri - astrólogo
Saint-Paul - ayuda de campo del Duque de Guisa
Brigard - tendero
Bussy-Leclerc - procurador
La Chapelle-Marteau - Encargado de las cuentas
Crucé
Du Halde
George - sirviente de San Megrino
Madame De Cossé - dama de La Duquesa de Guisa
Marie - dama de La Duquesa de Guisa
Cuatro pajes del duque de guisa
Tres pajes de los tres favoritos del rey
Ocho señores de la corte
Cuatro ujieres
Dos guardias suizos
Dos alabarderos

La historia se desarrolla en cinco actos y treinta escenas, algunas de ellas tan cortas como “sale corriendo por una capa”, que sirven únicamente para acelerar o dar ilación a la siguiente. Dumas centra la historia durante el reinado de Enrique III de Francia —hijo de Enrique II y Catalina de Medici—, último descendiente de la dinastía de los Valois y tercer hermano en ocupar el trono, luego de Francisco II y Carlos IX.

Ambientada la obra en 1578, Enrique III es presentado como un rey afeminado, débil y corrupto, manipulado por su madre y rodeado de jóvenes delicados, consagrados a adularlo. No obstante, aun cuando él es la figura central en la obra de Dumas, no lo es en el libreto de Romani y por consecuencia tampoco en la ópera de Paniagua. Su presencia es eliminada y sólo es mencionado en una de las escenas: El rey Enrique III se convierte en una especie de fuerza externa invisible que provoca acciones y reacciones sobre los demás.

Por su lado, Enrique, el duque de Guisa, líder de la Liga Católica, ambiciona expulsar a los hugonotes de Francia. La reina madre y tía del duque, Catalina de Medici, define muy bien la personalidad del duque al comentar que “en el momento que un súbdito, por su propia voluntad, se convierte en defensor de su rey, pronto será un rebelde”.¹⁹⁴ Esta convicción de que el reino puede verse afectado y por consecuencia ella misma, hace que urda un plan para distraer a Guisa y elabora con ayuda de Cosme Ruggieri, un alquimista y súbdito fiel de la reina, una estratagema para hacerlo pensar que su mujer le ha sido infiel en brazos del conde de San Megrino. Ruggieri urde un encuentro casual, donde la duquesa Catalina de Cleves, previamente sedada por la reina madre, se despierta en los brazos de Megrino. Un pañuelo queda como testigo del encuentro y será encontrado por el duque en la escena siguiente.

Tan sólo en esta escena podemos reconocer la tendencia romántica de crear ambientes que tienen que ver con lo mágico o alquímico. En sus memorias, Dumas admite la admiración que sentía por Shakespeare; así pues, observamos que usa la misma prenda utilizada en *Otello, el moro de Venecia* para sembrar duda y posteriormente venganza. De igual manera, una forma de atraer al público era presentar escenas vívidas de espadachines sobre el escenario. En *Enrique III y su corte*, San Megrino es quien posee la destreza en el arte de la esgrima por lo que se incluye una escena donde reta al Duque de Guisa a duelo, en este caso no en defensa de una dama ofendida, sino de los ideales religiosos.

Entre el repertorio dumasiano encontramos personajes de *Enrique III y su corte* en la trilogía *Los Valois*, que incluye *La Reina Margarita*, *La Dama de Monsoreau* y *Los Cuarenta y Cinco* que enmarcan un momento en la historia de Europa, que fue un periodo de reflexión para muchos artistas, extendido incluso hasta la lírica italiana, a través de privilegiar las historias caballerescas renacentistas.¹⁹⁵ Esta dinastía fue precisamente la que cayó al final del reinado de Enrique III y dio paso a la Casa de los Borbones.¹⁹⁶ Dumas imprime gran importancia a la intriga política. Veremos en el capítulo siguiente que la casa de los Guisa, el duque, Catalina y

¹⁹⁴ Alejandro Dumas, *Enrique III y su corte*, primer acto, escena V. p. 50, descargado de <https://www.alexandredumasobras.com/2017/01/enrique-iii-y-su-corte-1829-libro-gratis.html>, consultado el 18 de junio de 2021.

¹⁹⁵ *Ibid.* p. 59.

¹⁹⁶ Cuando Antonio de Borbón (1518-1562) se casó en 1548 con la reina Juana de Albret, la familia accedió al trono de Navarra. Su hijo Enrique IV (1533-1610), rey de Navarra (con el nombre de Enrique III), se convirtió en rey de Francia en 1589, en virtud de la crisis sucesoria que se produjo al final de las guerras de religión. Desde entonces instauró la Ley Sálica, que preveía la sucesión por vía masculina, y que regiría la vida de la dinastía durante doscientos años.

Le sucedieron los cuatro «Luises» de la Casa de Borbón: Luis XIII, Luis XIV, Luis XV y Luis XVI (1754-1793), que fue destronado por la Revolución francesa y murió en la guillotina. Acabado el periodo revolucionario y vencido Napoleón Bonaparte en los campos de batalla, fue restaurada la monarquía borbónica en la persona de Luis XVIII (1755-1824), hermano de Luis XVI, que accedió al trono francés en 1814; le sucedió su hermano Carlos X (1757-1836), conde de Artois, el último Borbón propiamente dicho que reinó en Francia. Tomás Fernández y Elena Tamaro, “Casa de Borbón”, en *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea* [Internet] (Barcelona, España, 2004), disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/borbon.htm>. Consultado el 29 de octubre de 2021.

Arturo obtendrán un mayor peso específico en el libreto de Romani y aún más la duquesa Catalina en la ópera de Paniagua.

2.3 El poema de Pierre de Ronsard

Dumas, como escritor romántico, privilegiaba periodos históricos del pasado para poner en boca de sus personajes ancestrales querellas políticas coetáneas. Una de las maneras de las que se valió para llevarnos inmediatamente a la época renacentista fue la inclusión de un poema de aquel entonces.

En el tercer acto, escena II, Madame de Cossé dice a Catalina: “también vino el señor Ronsard. Quería verla sin excusa. Usted le reprochó el otro día, en casa de Madame de Montpensier, que no cuidaba sus rimas lo suficiente, y él le traía una pequeña obra en verso”. El poema al que se refieren es en realidad una obra escrita por Pierre de Ronsard (1524-1585): *Mignonne, allons voir si la rose* (Fig. 2.1).¹⁹⁷ En el escenario, Catalina lo entrega a su paje, el público entonces escucha el poema completo en boca de Arturo de Clèves. La poesía pertenece a la colección *Les Odes* escritas entre 1550 -1552. La selección de esta obra es un acierto de Dumas puesto que logra situarnos inmediatamente, cosa que hace con maestría a lo largo de todos sus dramas históricos, en la época misma de la creación de la Liga Católica contra de los hugonotes.¹⁹⁸

¹⁹⁷Ronsard fue uno de los poetas destacados del renacimiento francés, conocido como el ‘príncipe de los poetas, y el poeta de los príncipes’. De igual forma, junto con Joachim du Bellay, formó un grupo de poetas conocido como La Pléyade, cuyos postulados fueron defender la lengua vernácula francesa y equipararla al latín que en ese momento era el idioma considerado para la literatura. Gaston Bizos, *Ronsard*, (Paris:Société française d'imprimerie et de librairie), ca. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb353200798>

¹⁹⁸ Alejandro Dumas, *Henri III et sa Cour*, Acte III, Scène II, Edición libre, (Texas: Coppel, 2020), traducción libre al español por la autora.

Acte III, Scène II.	
Mignonne, allons voir si la rose	Au vrayment marastre nature!
Qui, ce matin, avoit desclose	Puisqu'une telle fleur dure
Sa robe de pourpre au soleil,	Que du matin jusques au soir!
N'a point perdu, cette vesprée,	Or donc, écoutez-moi, mignonne :
Les plis de sa robe pourprée,	Tandis que votre âge fleuronne,
Et son teint au vostre pareil.	Dans sa plus verte nouveauté;
Las! voyez comme en peu d'espace,	Cueillez, cueillez votre jeunesse;
Mignonne, elle a, dessus la place,	Comme à cette fleur, la veillesse
Là, là, ses beautés laissé choir.	Fera ternir votre beauté.
Querida, vamos a ver si la rosa Quien, esta mañana había mostrado Su vestido purpúreo al sol, No ha perdido, en esta víspera, Los pliegues de su vestido morado, Y su tez a la tuya parecida. ¡Alas! Mira como en poco espacio, Cariño, deja encima del lugar, ¡Ahí! ¡Ahí! Sus bellezas deja caer.	¡En verdad un desastre natural! ¡Cómo es que tal flor dura ¡Sólo de la mañana a la noche! Escúchame pues, pequeña: Mientras tu edad florece En su más tierna primicia, Escoge, elige tu juventud; Así como a esa flor, La vejez empañará tu belleza.
	Fig. 2.1 <i>Ode a Cassandre</i> ; poema perteneciente a <i>Les Odes (1550)</i> de Pierre de Ronsard, insertado en la novela <i>Enrique III y su corte</i> de Alejandro Dumas.

Cada verso contiene nueve sílabas; es decir, es un eneasílabo.¹⁹⁹ La oda puede considerarse anacreóntica pues invita a disfrutar los placeres de la vida en la juventud antes de que llegue la vejez.²⁰⁰ Esta escena muestra la capacidad de Dumas para transitar de una emoción a otra. Al inicio de la escena, Catalina se encuentra en un estado de nerviosismo por haber

¹⁹⁹ “Son versos de arte mayor, los que tienen nueve o más de nueve sílabas. Versos de nueve sílabas, o eneasílabos. Con bastante frecuencia se les encuentra en la poesía francesa y en la provenzal. [...] Alberto Tauro del Pino, “Versos Españoles”, *Revista de Educación* (Perú: Ministerio de Educación pública, 1940), p. 187, <https://bit.ly/3urvXpc>. Consultado el 27 de marzo de 2022. Véase también Rudolf Baehr, Cap. 2 “La poesía anisilábica: El Verso de Arte mayor” p. 184, *Manual de versificación española*, Ed. K. Wagner y F. López Estrada, Biblioteca Románica Hispánica, (Madrid: Ed. Gredos, 1973). El octosílabo (llamado también verso de arte real, verso de arte menor, y verso de redondilla mayor).

²⁰⁰ Oda [...] toda composición poética que podía ser cantada [...] Blair en su retórica puede afirmar que “sólo observo que otros poemas se emplean a veces en la narración de acciones, mientras que la oda tiene casi siempre por objeto los sentimientos”. De acuerdo con su contenido [...] la oda [es] anacreóntica, si canta los placeres de la vida sensible como lo hizo Anacreonte. *Gran Enciclopedia Larousse*, Tomo VII, (Barcelona: Editorial Planeta, 1980).

perdido su pañuelo; de inmediato, el poema leído por su primo la tranquiliza y nos transporta a una escena donde el amor cortés que profesa Arturo por ella sustituye la intranquilidad previa.

Esta es una de las escenas que Romani decidió conservar en la adaptación del francés al italiano. El poema de Ronsard es reemplazado por versos heptasílabos escritos por él mismo. La lectura del poema queda diseñada en el texto lírico para que dos estrofas sean leídas por Arturo y la última por este y Catalina a la vez. Esta decisión permitió a Paniagua posteriormente desarrollar una escena a dueto entre ambos personajes.

2.4 El texto dramático vs el texto espectacular de *Enrique III y su corte* de Alexandro Dumas

2.4.1 La acotación en un texto dramático

En párrafos anteriores se han descrito ya algunos elementos que integran un texto espectacular y aclarado que en el espacio escénico no sólo se complace al oído a través de las palabras, sino que todos los sentidos se convierten en receptores de estímulos. Gracias a ello, el texto puede diseñarse desde un inicio con la intención de generar una activación en particular. Luego entonces, en el teatro, el texto dramático se convierte en fenotexto: todo aquello que se percibe en el mundo sensorial.

De Toro explica que el texto dramático es un objeto maleable que utiliza el dramaturgo para adaptarlo, cambiarlo, esculpirlo; en el caso de un libreto de ópera, será el libretista y posteriormente el compositor los que le den estructura y transformación.²⁰¹ Es decir, el texto origen transmuta para manifestarse en el espacio escénico; ya sea dialógicamente o sin palabras para percepción de otros sentidos: luces, vestuario, música, canto, trazo escénico, entre otros.

Al igual que una partitura asegura por medio de la obra el encuentro entre el compositor y el intérprete, en un evento escénico se resguarda la permanencia del discurso a través de la escritura del texto que, según De Toro, se convierte en el lugar donde se encuentran el escritor y el actor-lector.²⁰² Sin embargo, para que el texto o partitura se convierta en un fenómeno escénico, hace falta el tercer factor que es el receptor ulterior: el público.

El espacio-tiempo escénico es donde el texto espectacular podrá cobrar vida. Un texto dramático puede tener varias salidas al escenario como texto espectacular; por ejemplo,

²⁰¹ De Toro, *op.cit.*

²⁰² Fernando de Toro, "Texto, texto dramático, texto espectacular", *Semiosis*, no. 19, pp. 101-128 (Veracruz: Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias. Universidad Veracruzana, 1987), <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6330>. Consultado el 22 de enero de 2019.

convertirse en un discurso sin palabras como el de un mimo, en un ballet, en una sinfonía programática o en el fenómeno que abraza muchos textos a la vez: el arte lírico.

Según José Luis García Barrientos, no hay una sola palabra que no contenga un correlato espectacular.²⁰³ En algunas excepciones una acotación puede aparecer como parte de un texto que se manifiesta de forma dialógica en el escenario, sin embargo, la acotación se inclina más hacia lo poético; hacia las instrucciones y comentarios en primera persona del autor. Es, según Barrientos, en la mayoría de las veces “si se quiere, ilegible y autónoma al cien por cien, representativa y poética, funcional y literaria”.

Es común utilizar también la palabra didascalía, que introduce un nivel mixto de texto, entendida como un texto deíctico. Por ejemplo, en la escena II, la Duquesa de Guisa pronuncia: “¡Esta puerta está todavía abierta! ¡Huya, señor conde, huya!”, donde no es necesario escribir una acotación para informar que la puerta se queda abierta pues la indicación está en el texto hablado. Otro podría ser cuando, para escapar, el conde de San Megrino dijese a Arturo: “¡Aviéntame la soga!”. Sabríamos todos que no es necesario escribir una acotación que diga: (Arturo entra con una soga). No obstante, para fines de este trabajo utilizaremos sólo la palabra acotación basándonos en la definición de la Real Academia Española que acepta las dos como sinónimos.²⁰⁴

Vale la pena mencionar que la acotación en la obra de Dumas presenta lo que ya hemos destacado como característico del escritor romántico. Barrientos explica: “Así, por ejemplo, las acotaciones, casi inexistentes en la tragedia griega y en el clasicismo francés y muy poco desarrolladas en el teatro isabelino y en el español del Siglo de Oro, llegan a proliferar, en ocasiones hasta la hipertrofia, en los siglos XIX y XX.”²⁰⁵

A continuación, se ejemplificarán algunas acotaciones del texto dramático de Dumas correlacionadas con la clasificación que presenta García Barrientos. La importancia de realizar este ejercicio es, en principio, rastrear desde dónde viene una idea y cuáles son sus transformaciones a lo largo de los dos siguientes textos dramáticos: el libreto de Romani y la ópera de Paniagua. Una segunda finalidad es entender cómo es que la acotación adquiere una

²⁰³ José Luis García Barrientos, “La triple vida del texto dramático”, *Boletín de puertas abiertas*, (Medellín: Academia de teatro de Antioquia, 2017), <http://academiadeteatrodeantioquia.com/Boletin%20N%206%20-%202017.PDF>. Consultado el 20 de septiembre 2020.

²⁰⁴ “Acotación”. De “acotar”, de “coto”, “latín *cautus*, defendido (ing.: stage direction; fr: didascalie; it: didascalìa; al.: Bühnenanweisung, port: rubrica). Notación de los componentes extraverbales y paraverbales de una obra de teatro, que comprende todo lo que en el texto escrito no es diálogo, discurso de los personajes.”, José Luis García Barrientos, *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (Ed.) (Madrid: Consejo Superior de investigaciones científicas, 2019).

²⁰⁵ José Luis García Barrientos, “La triple vida”, p. 4. “Según Pavis (1980: 26): «Es lo que ocurre históricamente en los siglos XVIII y XIX: la búsqueda del individuo socialmente determinado (drama burgués) y la toma de conciencia acerca de la necesidad de una puesta en escena conllevan un notable aumento de las *didascalias*. Parece como si el texto quisiese garantizar su futura escenificación. De este modo las acotaciones escénicas ya no se refieren solo a las coordenadas espacio-temporales, sino sobre todo a la interioridad del personaje y al ambiente del escenario».

forma expresiva distinta en cada obra, cuáles son esas transformaciones y comparar si se mantienen o cambian al llegar a cada nuevo texto y a la partitura, que debemos entender como el texto espectacular ulterior, motivo de esta investigación.

A partir de dicho análisis, podremos responder algunas interrogantes sobre si la melodía logra la intención o el significado de la palabra; si las melodías vocales respetan la acentuación del lenguaje o si existe algún texto que se refiera al período histórico, a la ambientación o al decorado que resalta la música a través de regiones o secuencias armónicas, melodías, uso de tonalidades u orquestación.

De igual manera es posible descubrir si algún personaje de la novela o del libreto se convirtió en una línea melódica instrumental, si generaron *leitmotiven* a partir de desarrollar sus acotaciones o bien si es posible definir un fragmento musical a través de las acotaciones emotivas.

Partamos entonces de que García Barrientos clasifica todo lo escrito en una pieza teatral, basado en la clasificación de Thomasseau entre texto y paratexto; este último es definido como “todo lo que se encuentra fuera de los límites del texto escrito [es decir, todo lo que no es], diálogos y acotaciones”. De igual manera, ordena al paratexto en preliminar (prologo, dedicatoria o similares que lo preceden), posliminar (epílogo o asimilados consecuentes) e interliminar (como las notas a pie de página).

A su vez, el paratexto puede ser clasificado como autoral, donde el creador puede hablar en primera persona (el prólogo, el epílogo, entre otras secciones), a diferencia de las acotaciones en donde debe hablar de forma objetiva, impersonal, no en primera persona y sin voz alguna, real o imaginaria, que lo introduzca en el espectáculo. Ejemplo de paratexto autoral es la dedicatoria que publica Cenobio Paniagua en el anuncio del periódico para el estreno de la ópera de *Catalina de Guisa*, misma que se encuentra también en el manuscrito del primer acto.²⁰⁶

Paratexto autoral	<i>Un mot. “Peut-être s'attendait-on à voir, en tête de mon drame, une préface dans laquelle j'établirais un système et me déclarerais fondateur d'un genre [...]” Alexandre Dumas</i>	<i>Avvertimento dell'autore. Son note le dissensioni, che affissero la Francia nel decimosesto[...] Felice Romani</i>	Dedicado desde mi infancia al estudio encantador del arte de la música [...] Cenobio Paniagua
--------------------------	--	--	--

También existe el paratexto crítico, escrito por otros, del cual no mostraremos ejemplos.

Ahora bien, dentro de lo que sí son acotaciones y diálogos utilizaremos la clasificación de Guillermo Schmidhuber (1943). Dicho texto será traducido de manera no verbal en el texto

²⁰⁶ Véase capítulo 1.

espectacular y puede situarse en dos lugares: la acotación extradialógica que se encuentra fuera de los diálogos (normalmente al inicio de la obra o de las escenas) y la inter o intradialógica, que va intercalada entre los diálogos o implícito en el texto.²⁰⁷

Acotación extradialógica:

- I. El título de la obra.
- II. El listado inicial de los *dramatis personae*.
- III. Las especificaciones genéricas, estructurales, temáticas, estilísticas (entre otras), en prólogo, actos o cuadros.
- IV. Las descripciones escenográficas.
- V. Las descripciones de personajes y sus vestuarios.
- VI. La información sobre los diversos espacios en que se llevarán a cabo las escenas: castillo, campo, puerta de ciudad y demás.
- VII. Las especificaciones temporales de las escenas: siglo, año; mañana, tardenoche o amanecer, por ejemplo.
- VIII. Los nombres de los personajes que identifican los diálogos correspondientes.

Acotación intradialógica:

- I. Proxémicas o de entradas/salidas y de movimiento de personajes en la escena.
- II. Sicológicas, si describen la emoción del personaje.
- III. Connotativas, si expresan la opinión o el punto de vista del dramaturgo acerca de su percepción del mundo y de la obra.

2.4.2 Ejemplos de acotaciones

Ejemplos de acotaciones encontrados en los tres textos dramáticos de la obra previa a la partitura de Catalina de Guisa de Cenobio Paniagua. (Fig. 2.2)

Autor	M. A. Dumas	Felice Romani-Carlo Coccia	Felice Romani-Cenobio Paniagua Nabor Chávez, impresor
Acotaciones	Extradialógicas		

²⁰⁷ El autor utiliza indistintamente interdialogicas e intradialógicas. Guillermo Schmidhuber de la Mora, Dramaturgia como proyecto de vida (Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017). Consultado en <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0849995>, Consultado el 6 de mayo de 2021.

I-Título de la obra	<i>Henri III et sa cour</i>	<i>Caterina di Guisa</i>	<i>Catalina de Guisa</i>
II-El listado inicial de los <i>dramatis personae</i>	<p>Enrique III, Rey de Francia Catalina De Médicis, Reina madre Henri de Lorraine, Duque de Guisa Catalina de Clèves, Duquesa de Guisa Paul Estuert, Conde de Saint-Mégrin, favorito del rey Nogaret de la Valette, Barón D'Épernon, favorito del rey Anne d'Arques, Vizconde de Joyeuse, favorito del rey Saint-Luc Bussy D'Amboise, favorito del Duque d'Anjou Balzac D'Entragues, también llamado Antraguét Cosme Ruggieri, astrólogo Saint-Paul, ayuda de campo del Duque de Guisa Arthur, paje de madame La Duquesa de Guisa Brigard, tendero Bussy-Leclerc, procurador La Chapelle-Marteau, encargado de las cuentas Crucé Du Halde George, sirviente de Saint-Mégrin Madame De Cossé, dama de La Duquesa de Guisa Marie, dama de La Duquesa de Guisa Cuatro pajes del duque de guisa Tres pajes de los tres favoritos del rey Ocho señores de la corte Cuatro ujieres Dos guardias suizos Dos alabarderos</p>	<p>Enrico, Duca di Guisa, capo della Lega Caterina di Cleves, sua moglie Arturo di Cleves, cugino e scudiere della Duchessa Il conte di San Megrino, favorito del Re di Francia Cori e comparse, Cavalieri e dame, Membri della Lega, amici di San Megrino; Dame della Duchessa, cortigiani, ufficiali e soldati</p>	<p>Enrique, duque de Guisa, jefe de la Liga Catalina de Clèves, su mujer Guido, Conde de San Megrino, favorito del rey de Francia Arturo de Cleves, primo y escudero de la Duquesa Coros y comparsas, caballeros, damas, individuos de la liga, amigos del conde, damas de la duquesa, oficiales y soldados</p>
III. El señalamiento de la estructura dramática en prólogo, actos, cuadros	<i>Drame historique en cinq acts en prose</i>	<i>Melodramma in due atti</i>	Ópera seria en tres actos
IV. Las descripciones escenográficas.	<p>“A gauche, deux fauteuils et quelques tabourets préparés pour le roi, la reine mère et les courtisans. Joyeuse est couché dans l'un de ces fauteuils, et Saint-Mégrin, debout, appuyé sur le dossier de l'autre. Du côté opposé,</p>	<p><i>Cabinetto della Duchessa di Guisa. Una finestra di fronte praticabile Porta da un lato, visibile e vicina agli spettatori, chisa da un chivistello.</i> <i>Un lume sur un tavolino.</i></p>	<p>Gabinete de la Duquesa de Guisa, al fondo una ventana practicable, puerta lateral cercana y visible para los espectadores, la cual estará cerrada con cerrojo. Una mesa con luces.</p>

	d'Epéron est assis à une table sur laquelle est posé un échiquier.”		
V. Las descripciones de personajes y su vestuario	“LE DUC DE GUISE (Il est couvert d'une armure complète, précédé de deux Pages, et suivi par quatre, dont l'un porte son casque)”.	<i>Il conte e avvolto nel mantello dei partigiani del Duca.</i>	El conde entra embosado en una capa del color de la de los partidarios del duque.
VI. La información sobre los diversos espacios en que se llevarán a cabo las escenas.	<i>Scène première</i> “Un grand cabinet de travail chez Côme Ruggieri; quelques instruments de physique et de chimie; une fenêtre entrouverte au fond de l'appartement, avec un télescope.”	<i>Scena prima</i> <i>Galleria nel Louvre, che mette a spazione sale riccamente illuminate</i>	Escena I. Galleria del Louvre, que conduce a varios salones magníficamente iluminados.
VII. Las especificaciones temporales de las escenas.	L'action se déroule les dimanche et lundi 20 et 21 juillet 1578.	<i>L'azione e in Parigi. L'epoca del 1578.</i>	La acción es en París en 1578, en tiempos de la Liga católica contra los hugonotes.
VII. Nombres de los personajes que identifican los diálogos correspondientes.	“ RUGGIERI: <i>J'étais loin de m'attendre à l'honneur...</i> ”	Coro: <i>Lo vedeste? ...Il Dio pareo...</i>	Coro: Lo habéis visto?...parecía el Dios
Acotaciones	Intradialógicas		
I. Proxémica trazo escénico (derecha, proscenio, tras bambalinas, entre otros) o proxémicas.	“ CATHERINE <i>Mon père... (Le touchant.) Mon père !</i> ”	Guisa: (<i>Allontanandosi da loro</i>)	Guisa: (Alejándose de ellos)
II. Psicológica	<i>Ver ejemplo de acotación psicológica en cap. 3, sección 3.7.5</i>		
III. Connotativa	En este texto no se incluye la palabra fin, sino un monólogo que pronuncia el Duque de Guisa que bien podría tener que ver con su autor, anunciando una continuación de la misma historia : La trilogía de <i>Los Valois</i> . “ <i>Bien! et maintenant que nous avons fini avec le valet, occupons-nous du maître.</i> ”	—	—

	Fig. 2.2 Tipos de acotaciones según Schmidhuber.		
--	---	--	--

A diferencia de Schmidhuber, García Barrientos clasifica las acotaciones en tres géneros: dramática, extradramática y metadramática.²⁰⁸

A) Dramáticas: Deben referirse sólo al drama, no incluyen a los paratextos.

B) Extradramáticas o autónomas:

a) Escénicas (técnicas, es decir que tienen que ver con el montaje de tramoya, utilería, iluminación, sonidos, pero no con el contenido de la historia). Un ejemplo de esta acotación en un texto musical, la partitura, es la dotación orquestal que se incluye en la definición de la colocación escénica de la orquesta.

b) Diegéticas (argumentales o literarias no configuradas según el modo de representación teatral, *quasi* poéticas que invita a una lectura literaria)

C) Metadramáticas: rompimiento de la cuarta pared, referencia a otras obras o textos expresados por un personaje con la intención de que sean dirigidos más que a los actores, al público.

a) Teatro dentro del teatro²⁰⁹

b) Ceremonia dentro del teatro

c) Juego de papeles dentro del personaje

d) Referencias literarias y de la vida real

e) Autorreferencialidad de la obra de teatro

f) Ficcionalización del autor

García Barrientos propone otro acomodo al reducir la acotación a las indicaciones necesarias para materializar la puesta en escena en el mundo físico; algo similar a la propuesta de los signos que existen en el texto espectacular que propone Tadeusz Kowzan:²¹⁰

²⁰⁸ *Ibid*, nombradas por el autor como acotaciones interdialogicas.

²⁰⁹ La definición de acotaciones metadramáticas es de José Luis García Barrientos, sin embargo, el listado de posibilidades es de Hornby, quien describe cinco metateatralidades, Schmidhuber incluye una sexta definida por Olga Peña Doria. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/dramaturgia-como-proyecto-de-vida-849995/>. Consultado 29 de noviembre de 2021.

²¹⁰ Kowzan plantea trece elementos que deben ser considerados como parte de los mensajes o textos que se representan en un escenario; identifica a partir de un texto dramático, trece discursos o textos espectaculares a los que llama signos: la palabra, el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el vestuario, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música y los efectos sonoros. Tadeusz Kowzan, "El signo en el Teatro, Introducción a la semiología del arte del espectáculo", *El teatro y su crisis actual*, "Documentos", (Caracas: Monteavila Editores, 1992). www.academia.edu. y <https://vdocuments.mx/kowzan-el-signo-en-el-teatro-introduccion-a-la-semiologia-del-arte-del-del.html>. Consultado el 14 de junio de 2020.

1) Personales (referidas al actor y, si se da el caso, al público)

a) Nominativas

LES MÊMES, HENRI, D'ÉPERNON, SAINT-LUC, BUSSY, DE HALDE, PLUSIEURS PAGES et SEIGNEURS ; puis CATHERINE DE MÉDICIS.

b) Paraverbales

“LE DUC DE GUISE, Saint-Paul! (À part.) Tu me provoques trop tard, ton sort est décidé. (Haut.) Anraguet, tu seras mon second... ”

c) Corporales

i) De apariencia

“CATHERINE, (Elle remet son masque et sort par la porte secrète.)”

ii) De expresión

“RUGGIERI, (avec crainte) Je le sais... je le sais.”

iii) Psicológicas

“HENRI, hésitant De la résolution !”

“LA DUCHESSE DE GUISE, distraite

Qu'avez-vous fait ? encore quelque espièglerie ?...”

“LA DUCHESSE DE GUISE, avec distraction

Sur la rime ?...”

iv) Operativas (esfera de la acción: amar, matar, etc)

“CATHERINE, ouvrant la porte du passage secret

Pensez-vous que j'aie consulté sa volonté ?”

“LE DUC DE GUISE, dictant

2) Espaciales (decorado, iluminación, accesorios) ver tabla 2.2

3) Temporales (ritmo, pausas, movimiento; tiempo interno de las acciones)

4) Sonoras (música, efectos, ruidos)

Por último, se muestran ejemplos de acotaciones metadramáticas mencionadas por ambos autores.

D) Metadramáticas:

a) Teatro dentro del teatro (no se encuentran en la pieza teatral)

b) Ceremonia dentro del teatro

Un reto a duelo entre Guisa y San Megrino.

c) Juego de papeles dentro del personaje, disfrazarse o jugar a ser otro.

“LE DUC DE GUISE, dictant

“Plusieurs membres de la Sainte-Union se rassemblent cette nuit à l'hôtel de Guise; les portes en resteront ouvertes jusqu'à une heure du matin; vous pouvez, à l'aide d'un costume de

ligueur, passer sans être aperçu... L'appartement de madame la duchesse de Guise est au deuxième étage...”

“Muchos miembros de la Santa Unión se reunirán esta noche en el albergue de Guisa, las puertas permanecerán abiertas hasta la una de la mañana, usted podrá, con la ayuda de un traje de los miembros de la liga, pasar desapercibido...El departamento de la señora duquesa de Guisa está en el segundo piso...”

Megrino simula ser un miembro de la Liga para entrar a los aposentos de Catalina.

d) Referencias literarias y de la vida real

La totalidad de los personajes de la obra son personajes históricos salvo algunos secundarios o que son nombrados por su oficio. De igual manera, Dumas inserta el poema de Ronsard como texto dialógico el cual se convierte en una referencia metadramática.

e) Autorreferencialidad de la obra de teatro y f) ficcionalización del autor no se encuentran presentes en ninguno de los dos textos dramáticos ni el musical.

Si nos detenemos un poco en García Barrientos, sobre el reparto comenta que:

[...] al emparejar cada persona ficticia (papel) con la persona real (actor) que la representa da cuenta de la genuina doble o desdoblada naturaleza del personaje dramático. No obstante o por eso mismo, el reparto (y toda noticia sobre representaciones particulares) no puede considerarse parte del texto, interior a él, y por tanto acotación; carácter que por el contrario hay que atribuir sin discusión a la mera relación de las *dramatis personae*.²¹¹

Sin embargo, los cuadernillos de ópera daban un lugar muy importante a los nombres de los cantantes como parte de ese texto metadramático.

²¹¹ José Luis García Barrientos, *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (Ed.) p. 19, (Madrid: Consejo Superior de investigaciones científicas, 2019).

Personajes.	Actores.
ENRIQUE, duque de Guisa, jefe de la Liga	Sr. IGNACIO SOLARES.
CATALINA DE CLEVES, su muger.	Sra. ELISA VOLPINI.
ARTURO DE CLEVES, pri- mo y escudero de la duquesa,	Sr. ALEJANDRO OTTAVIANI.
EL CONDE DE SAN ME- GRINO, favorito del rey de Francia.	Sr. AMBROSIO VOLPINI.

Fig. 2.3. Texto metadramática (paratexto) Correlación de personajes y el nombre de los actores.

La importancia de desmenuzar el sinnúmero de acotaciones que contienen los textos dramáticos es destacar su potencial de convertirse en discursos que son utilizados para relacionarse con el mundo de lo sensorial.

En cambio, el fenotexto se reduce paradójicamente en una partitura musical a un sólo sentido, el del oído. Es así que entonces todas las acotaciones dramáticas que se distribuyen como salidas espectaculares para varios sentidos en la obra teatral se convertirán en el mundo de lo auditivo en una melodía, una armonía, un color orquestal, una tonalidad, un ritmo, un leitmotiv, un contrapunto, entre otros.

Ese es precisamente el reto cumbre del texto espectacular musical operístico, donde el compositor busca, se confronta y encuentra su propia paleta de posibilidades sonoras para integrar además del texto dialógico, el sinnúmero de acotaciones existentes.

Con esto no se niega el carácter escénico del fenómeno operístico, sino que se reafirma, exalta o renueva su idiosincrasia a partir de la superposición de signos que estimulan otros sentidos que acentúan los ya presentes en el texto musical desarrollado por el compositor *a priori* del evento escénico.

El compositor debe encontrar las soluciones para el texto impreso —libreto— en el lenguaje espectacular de la música. De Toro explica que el texto en el papel puede definirse como algo infinito y dinámico que contiene el sinfín de posibilidades que se pueden materializar en un evento escénico y que mientras más se definan, más se especifiquen las acotaciones, más se convertirá en un texto finito y autocontenido.

Veamos un ejemplo: la acotación “Catalina deja caer un pañuelo”, puede actuarse de mil formas; pero el texto espectacular puede detallar que sea de color blanco, bordado, con el escudo de la casa de los Guisa en el centro, hecho de seda y de cierta medida, entre otros detalles, lo que lo convierte en un texto finito y autocontenido.

El mismo proceso aplica a la composición; el autor musical puede transformar el texto que nos informa de la caída del pañuelo con un acorde disminuido sonado por un arpa, por ejemplo, o decidir que el pañuelo será un objeto acotado a través de un *leitmotiv* que cada que se escuche recuerde no sólo al objeto, sino a su significado: el engaño o la traición.

Otra muestra puede ser una acotación espacio-temporal que defina una noche oscura y llena de ventiscas, que transmute a texto espectacular como el sonido de flautas y oboes, o voces en susurros con melodías cromáticas o trémolos en las cuerdas o una tonalidad menor.

Por último, una acotación de vestuario para el Duque de Guisa puede ser susceptible de presentarse con un toque de trompetas en forma de fanfarria que identifique su nivel social.

En el libreto de *Catalina de Guisa*, Paniagua transmuta una indicación dramática que contiene posibilidades infinitas como “El reloj suena la una”, a un sólo texto espectacular autocontenido: el de una campana tubular dando un sólo golpe de octavo a la nota Mi.

Podemos reconocer entonces que el signo *la música y los efectos sonoros* que define Kowzan tomará las riendas en un evento operístico; aunque permitirá a los otros signos superponerse o estar al servicio de estos y que los dos primeros signos, *la palabra y el tono*, pertenecen al discurso dialógico en un texto espectacular teatral y que en una ópera son el texto lírico vocal irremplazable determinado por el libreto.

Capítulo 3. El libreto *Caterina di Guisa* de Felice Romani

«Le défaut de ces compositeurs a été de broder leurs partitions sur de vieux livrets italiens, au lieu d'écrire directement sur des épisodes tirés de l'histoire nationale...”

Jules Claretie ²¹²

En este capítulo se analizarán primero las diferencias entre la pieza teatral de *Enrique III y su corte* de Alejandro Dumas y el libreto de *Catalina de Guisa* de Felice Romani. Posteriormente, se presentarán los cambios que Romani desarrolló para que pudiera cumplir con los requerimientos impuestos por la compañía de ópera para la cual lo escribió y la forma musical utilizada en esa época. Al final, se realizará un análisis de las formas literarias utilizadas, los textos que permanecieron, se eliminaron o transformaron para correlacionar, en el próximo capítulo, las decisiones musicales que realizó Cenobio Paniagua en su ópera *Catalina de Guisa*.

Comenzaremos por presentar la sinopsis del libreto de Romani, quien no sólo hizo una simple traducción del francés al italiano de la pieza teatral de Dumas, sino que creó un texto dramático nuevo, con un lenguaje distinto. Una de las transformaciones más notorias es el cambio de prosa a texto versificado, por lo que este libreto poseerá, como punto de partida, una estructura, un ritmo y un metro propio, elementos que acotarán desde el origen la creación del *melodramma* de Paniagua.

3.1 Sinopsis²¹³

Acto I

En la galería del palacio del Louvre se lleva a cabo un baile de máscaras. Guido, conde de San Megrino y favorito del rey, así como algunos miembros de la corte y en particular de la Liga Católica, están presentes. (Coro: *'Lo vedeste? - Il Dio pare'*). Catalina de Clèves irrumpe la escena cubierta por un dominó, San Megrino la corteja: se ha enamorado de ella, a pesar de que es la esposa de su enemigo, Enrique, el duque de Guisa, jefe de la Liga Católica. Catalina se siente intimidada pero, a la vez, tímida, devuelve sus atenciones (dueto: *'Non fuggirmi: in me destasti'*). Al partir, Catalina pierde su pañuelo. El drama se desata cuando el duque entra en un

²¹² Jules Claretie, “Art et Literature”, *Le Mexique au debut du XX Siècle*, Tome II, p. 243, (Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1904).

²¹³ Charles Oppenheim, “Programa de mano, *Catalina de Guisa* (1859) de Cenobio Paniagua (1821-1882)”, Proyecto PAPIIT UNAM IN404017, (México: Facultad de Música, UNAM, 2019).

salón del Louvre donde previamente había visto a una mujer cubierta con un dominó y al conde. El duque los sigue con la mirada y pronto, al encontrar un pañuelo en el suelo y descubrir su propio escudo de armas en la tela, deduce que la mujer que estaba con el conde era su esposa, sospechando que hay una relación amorosa entre ellos. Entonces promete a su séquito justicia para la Liga Católica y venganza por el engaño marital (aria: '*Grave, tremendo arcano*'). Guido regresa al lugar e invita a todos a la justa deportiva entre espadachines; el duque y San Megrino se encuentran y se acusan mutuamente de conspirar contra el rey (dueto: '*Non è licenza*'). San Megrino reta al duque a duelo, pero este último evade el reto sabiendo que es más viejo que el conde; sin embargo, su argumento es que un reto entre dos títulos nobiliarios de distinto nivel no será aceptado por el rey.

Acto II (o segunda parte del acto 1) ²¹⁴

La escena tiene lugar en el palacio de Guisa. Arturo de Clèves, primo y paje de la duquesa, también enamorado de ella, narra momentos de la infancia para concluir que su amor es imposible (aria: '*Con la luce, con la vita*'). Aparece Catalina con sus damas, preocupada por haber perdido su pañuelo, pero Arturo se acerca y lee algunos versos del poeta francés Ronsardo para tranquilizarla (dueto con coro de mujeres: '*Deh! Non pensar, che spegnere*'). Entra Guisa, pide salir a las cortesanas y a Arturo para posteriormente obligar a Catalina a escribir una misiva para engañar al conde, aprestándolo a reunirse con ella. Todo es un ardid del duque para atraparlo cuando llegue (dueto: '*Non vi prenda stupor*'). Arturo duda en llevar la carta, Catalina le ruega hacerlo, forzada por su esposo que observa escondido tras una cortina (terzettino: '*Cielo! Arturo!*'). Catalina, desconsolada, se queja de su suerte y el Duque la reprende (dueto: '*Veggio, ah!, veggo il destin che m'aspetta*'). Poco a poco los cortesanos entran y el final del acto se convierte en concertante con las mismas melodías con las que empezó el dueto.

Acto III ²¹⁵

Al inicio del tercer acto, nos enteramos por los cortesanos que San Megrino ha logrado el favor del rey y lo ha convertido en duque para que pueda batirse a duelo con Guisa (coro).²¹⁶ No sin antes cuestionar sus sentimientos, Arturo entrega la carta de Catalina a San Megrino. Al enterarse ambos del contenido de la carta, el Conde le ofrece cumplir cualquier deseo que este tenga. Arturo, entristecido, comenta que los votos que ha hecho en la tierra se han desvanecido

²¹⁴ Aquí es donde Paniagua divide el primer acto en dos; sin embargo, esta sección es parte del primer acto en el libreto Romani-Coccia. Se tomó en cuenta la estructura que utiliza Paniagua, basándonos en el librito para el estreno de la ópera en el Gran Teatro Nacional. Félix Romani, *Caterina di Guisa: Melodramma in tre atti, Catalina de Guisa*, ópera seria en tres actos, representada en el Gran Teatro Nacional de México en 1859, Música de Cenobio Paniagua, libreto en italiano y traducción al español, tipografía de Nabor Chávez, 1859. Pdf obtenido en el Instituto Mora.

²¹⁵ Por lo tanto, el acto III para Paniagua comienza donde inicia el acto II en el libreto de Romani-Coccia.

²¹⁶ Escena extraviada tanto en el manuscrito para voz y piano como en el manuscrito orquestal del tercer acto. Sin embargo, podemos encontrarlo en la *parte per suggerire* únicamente con las voces y un bajo de acompañamiento.

como el humo y sólo le resta morir (dueto: *'Un segreto è in te riposto'*). Mientras tanto, Guisa ha ordenado a sus guardias permitir la entrada al palacio a cualquiera, para atraer a San Megrino, a la vez que prohíbe la salida, para atraparlo. Mientras espera la noche, reflexiona ante su séquito sobre la traición y la venganza (aria: *'O miei sudati allori'*). Catalina, encerrada en sus aposentos, espera ansiosa la llegada de San Megrino para advertirle del peligro; ruega a Dios que el Conde no venga y no encuentre el horror que le espera con su esposo (aria: *'Ah! Fidar potessi almeno'*).²¹⁷ Llega San Megrino sin impedimento, subrepticamente, cubierto con una capa de la corte de Guisa y atranca la puerta, pero Catalina le advierte de la trampa. Él le declara su amor (dueto: *'Non m'ingannai, storta'*). Las huestes de Guisa se oyen a lo lejos; San Megrino pone cerrojo a la puerta. Desde afuera, Arturo arroja una cuerda al balcón que permite a San Megrino huir justo antes de que la turba derrumbe la puerta (dueto: *'Ov' è desso?'*). Afuera, los soldados de Guisa persiguen y hieren mortalmente a San Megrino y Arturo. Catalina, postrada a los pies de Guisa, le ruega que la mate (arioso: *'Lascia in prima, ah! lascia almeno'*), pero Guisa, arrojándole el pañuelo que ella perdió, para que enjague la de su amado, le responde: “No, indigna; vive para que tengas siempre ante tus ojos la venganza del ultrajado Guisa...no es bastante para calmar la rabia de mi corazón la sangre vertida... Él quiere llanto eterno y lo tendrá”. Los soldados traen malheridos a Megrino y Arturo, poco a poco sus vidas se extinguen (Cuarteto final: *'Ecco o Duca, ecco il reo'*).

²¹⁷ El manuscrito para voz y piano no contiene la cabaletta; sólo se encuentra en el guión del apuntador y la partitura orquestal. El texto de la misma aparece en el librito de Nabor Chávez, por lo que es muy probable que haya sido interpretada desde la primera función de la ópera.

<p><i>Enrique III y su corte</i> Alejandro Dumas Padre (1829) Personajes</p>	<p><i>Caterina di Guisa</i> Felice Romani Personajes</p>
<p>-Enrique III - Rey de Francia</p> <p>-Catalina De Médicis - Reina madre</p> <p>-Henri de Lorraine - Duque de Guisa -Catalina de Clèves - Duquesa de Guisa -Paul Estuert - Conde de San Megrino (San Megrino), favorito del rey Arthur - paje de madame La Duquesa de Guisa</p> <p>Nogaret de la Valette - Barón D'Épernon, favorito del rey Anne d'Arques - Vizconde de Joyeuse, favorito del rey Saint-Luc Bussy D'Amboise - favorito del Duque d'Anjou Balzac D'Entragues también llamado Antraguët Cosme Ruggieri - astrólogo Saint-Paul - ayuda de campo del Duque de Guisa Brigard tendero Bussy-Leclerc - procurador La Chapelle-Marteau - Encargado de las cuentas Crucé Du Halde George - sirviente de San Megrino Madame De Cossé - dama de La Duquesa de Guisa Marie - dama de La Duquesa de Guisa Cuatro pajes del duque de guisa Tres pajes de los tres favoritos del rey Ocho señores de la corte Cuatro ujieres Dos guardias suizos Dos alabarderos</p>	<p>No existe</p> <p>No existe</p> <p>-Enrique, duque de Guisa, jefe de la Liga -Catalina de Clèves, su mujer -Guido, Conde de San Megrino, favorito del rey de Francia</p> <p>Arturo de Clèves, primo y escudero de la Duquesa</p> <p>A partir de aquí todos los personajes quedan sintetizados en la participación del coro. Algunos de ellos se mencionan en el texto pero ninguno de los personajes secundarios de la obra de Dumas fue convertido para ser cantante comprimario en el libretto de Romani.</p> <p>Coros y comparsas. Caballeros, Damas, Individuos de la Liga, Amigos del conde, Damas de la Duquesa, Oficiales, soldados, pueblo.</p> <p>Fig. 3.1 Tabla comparativa de la adecuación de los personajes de <i>Enrique III y su corte</i> de Alejandro Dumas al libretto de <i>Caterina di Guisa</i> de Romani.</p>

Romani elimina la participación de Cosme Ruggieri, Catalina de Medici y Enrique III rey de Francia, quienes representan el conflicto político y selecciona como protagonistas al Duque de Guisa, a su esposa, al Conde de San Megrino y a Arturo de Clèves, primo de Catalina, como los cuatro protagonistas del conflicto emotivo. Lo anterior, para lograr un texto que cumpliera con la estructura musical solicitada en los melodramas de la época que, de cierta manera, ya había estandarizado un elenco principal de cuatro ejes: soprano, tenor, barítono y mezzosoprano.

De igual modo, elimina a todos los protegidos del rey y caballeros de la corte de Guisa como personajes solistas, pero los integra al coro.²¹⁸ Fernand Bassan comenta que Dumas definía sus escritos como llenos de inmoralidad; defendía la pasión y notablemente el adulterio. “No buscaba dar lecciones a nadie, lo que le permitía escribir textos originales y humanos”.²¹⁹ Romani sabía bien que temáticas tan delicadas en cuestiones políticas, como las escenas de los queridos del rey, podían hacer que la censura retrasase la aprobación de un libreto.

3.2 Antecedentes estilísticos del libreto de *Catalina de Guisa*

Desde que Christoph Willibald Gluck (1714-1787), a finales del siglo XVIII, creó sus postulados reformistas a las estructuras musicales operísticas, los libretistas comenzaron a desarrollar personajes con mayor profundidad psicológica, hecho que influyó también en la evolución de la forma musical.

Para el último tramo de aquella centuria, el movimiento conocido como *Sturm und Drang* —tormenta e ímpetu— cambió el encuadre de sus temáticas y estéticas, para hacer hincapié más en la subjetividad y no tanto en el racionalismo desarrollado con la Ilustración de Rousseau y Montesquieu. El malestar y desasosiego del hombre se exacerbó en la nueva sociedad al sentirse atrapado en la vida común por diferencias sociales e hipocresías morales. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), su máximo exponente, abordó la temática de la rebeldía de un joven contra los estándares aceptados, la depresión y muerte por la incapacidad de controlar sus emociones en *Las cuitas del joven Werther*. Se promovía el lado irracional de la experiencia, la sensibilidad, la imaginación y la fantasía. La brecha entre clases sociales que creó la Ilustración, generaría posteriormente la Revolución Francesa.

Desafortunadamente, la sociedad civil se vio traicionada por el hambre de poder de Napoleón Bonaparte, aun cuando sus primeros deseos eran restaurar la dignidad y libertad a los seres humanos, atacando a los principales opresores del Imperio Austro Húngaro. Su caída ante la alianza de Austria, Prusia, Gran Bretaña y Rusia provocó un reacomodo en el poderío europeo que no sólo delimitaría fronteras claras para Francia, sino que también provocaría la invasión de la nueva alianza que se convirtió en la dirigencia de países como Grecia, Checoslovaquia, Holanda, Bélgica, Polonia, Hungría y, en particular, los Estados Confederados Alemanes.

²¹⁸ Giorgio Pagannone, “Il duetto nell’opera dell’Ottocento: forma e dramma”, *Musica Docta, Rivista digitale di Pedagogia e didattica della musica*, [S.l.], v. 2, p. 55-68, nov. 2012. ISSN 2039-9715. <https://musicadocta.unibo.it/article/view/3227/2612>. Consultado el 10 de octubre de 2019. También en <https://doi.org/10.6092/issn.2039-9715/3227>.

²¹⁹ Fernand Bassan, “*Alexandre Dumas père et Le Théâtre Romantique*”, *The French Review* 47, no. 4 (1974): 767-72. www.jstor.org/stable/388450. Consultado el 12 de septiembre de 2019.

La búsqueda de pertenencia se vio reflejada, por ejemplo, en la canción alemana, en su música sinfónica y de cámara, así como en la cimentación de su poderosa escuela operística. Lo mismo ocurrió en otras latitudes. Los países eslavos —que en un principio adoptaron las expresiones italianas—, forjaron poco a poco una tradición nacionalista con leyendas, pasajes históricos y mitos propios en sus respectivos idiomas.

El rechazo al racionalismo que generó el enciclopedismo provocó en los reinos italianos —que sólo hasta 1870 se unificarían con Vittorio Emanuele en lo que conocemos actualmente como Italia—, un desenfreno de la emoción. El compositor que abanderó ese sentimiento fue Gioacchino Rossini, quien con la selección de sus historias reflejaba estampas del *paese italiano*. Su desbordamiento emotivo en términos musicales lo reflejó en lo vocal y, particularmente, en la ópera.

Fue el *Cisne de Pésaro* quien transformó las estructuras sonoras del género y, al mismo tiempo, el gusto del público. Algunas de sus decisiones innovadoras reducen la duración de las secciones de recitativos y promueve la eliminación del bajo continuo; de igual manera, descarta por completo los puentes conectores de texto en forma *parlato* (hablado) y enfatiza el desarrollo melódico sobre ciertas palabras del texto que se convirtieron en grandes melismas, para explorar así su significado.

Las secciones líricas se llenan de parafernalia vocal, que con el tiempo tomaría el adjetivo de *rossiniana*; es decir, frases ornamentadas, ágiles, veloces y de registros amplios, puestas al servicio de una trama psicológica o emotivamente complicada y, desde luego, al lucimiento incluso excesivo de los cantantes.

Las tramas argumentales tenían más relación con personajes simples que con dioses o reyes, como puede apreciarse en *Il barbiere di Siviglia*, historia basada en un capítulo de la trilogía homónima de Pierre-Agustin de Beaumarchais (1732-1799), donde se percibe la mezcla de clases sociales iniciada ya por Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) en su ópera *Le nozze di Figaro*. A diferencia de compositores anteriores, Rossini comenzó a limitar la cantidad de personajes y a eliminar tramas secundarias. La fórmula se depuró hasta llegar a uno o dos protagonistas, normalmente la soprano y el tenor, con uno o dos antagonistas, la mezzo y el barítono, que permitieron desarrollar el *dueto* como forma dramática expresiva, en manifestaciones ya fuese de amor, rivalidad o celos.²²⁰

Esta manera de componer, que se asienta a lo largo del siglo XIX a partir del genio creativo de Rossini, construyó una estructura dramático musical que basó su efectividad en el

²²⁰ El romanticismo francés —Hugo, Dumas, Scribe— se adueña de la escena italiana a través de los libretos operísticos. Véase Lorenzo Bianconi, “Introducción”, *La drammaturgia musicale*, Ed. Lorenzo Bianconi (Bologna: Il Mulino, 1986).

dueto, y que fue abrazada también por compositores como Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Saverio Mercadante y el joven Giuseppe Verdi.²²¹

El uso de dicha estructura, desarrollada y después aprendida casi por instinto por Cenobio Paniagua, fue definida en 1859 —precisamente el año del estreno de su *Catalina de Guisa*—, por el compositor y teórico Abramo Basevi como *solita forma*.²²²

3.3 Gestación de *Catalina de Guisa* de Felice Romani

¿Cómo elaboraba entonces Romani un libreto para la escena lírica de su tiempo? Mucho puede ya inferirse en cuanto al tipo de relatos escogidos y las estructuras musicales. Sin embargo, la vida laboral al interior de los teatros también definía la forma en que esas historias eran contadas. El punto de partida debía conciliar desde un inicio todas las fuerzas participantes, incluida la censura política, religiosa y moral hecha a la sinopsis o a la temática de la obra. Es por ello que al tratar de conciliar todas las sinergias el libreto de la primera mitad del siglo XIX ha sido considerado por algunos críticos como un género literario menor.

Este desprecio, que llega hasta nuestros días, nació con Richard Wagner (1813-1883) en Alemania, Henri-Marie Beyle Stendahl (1783-1842) en Francia y en la misma Italia, años después, con Arrigo Boito (1842-1918) y el grupo de la *Scapigliatura*.²²³ A pesar de todo,

²²¹ Burkholder muestra un cuadro explicativo del aria y el dueto en las óperas de Rossini; la figura de dicho libro y la figura presentada en el presente trabajo es lo mismo. Sin embargo, los autores no mencionan el término *solita forma* aun cuando Basevi ya lo había definido un siglo atrás. Donald J. Burkholder, Donald Jay Grout y Claude Palisca, “Romantic Opera and musical Theater to mid century”, Chap. 27, *A history of Western Music*, p. 659, fig. 27.3 (New York, London: W. W. Norton And Co., 2014).

²²² Abramo Basevi, “Prefazione”, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Tipografia Tofani, Firenze, 1859.

²²³ “*In the opera house of Italy there gathered an audience which passed its evenings in amusement; part of this amusement was formed by the music sung upon the stage, to which one listened from time to time in pauses of the conversation; during the conversation and visits paid from box to box the music still went on, and with the same office as one assigns to table music at grand dinners, namely, to encourage by its noise the otherwise timid talk [...] Rossini entirely unconcerned for form, just because he left it altogether undisturbed, he turned his whole genius to the invention of the most amusing hocus-pocus for execution within those forms. To the singers, erst while forced to study the dramatic expression of a wearisome and nothing-saying "text," he said: 'Do whatever you please with the words; only, before all don't forget to get yourselves liberally applauded for risky runs and melodic entrechats'*”

En la casa de ópera de Italia se reunía un público que pasaba las veladas en entretenimiento, parte de este entretenimiento estaba integrado por la música que se cantaba en el escenario, que se escuchaba de vez en vez entre las pausas de la conversación; durante la conversación y las visitas entre palco y palco la música seguía sonando. y con la misma pericia que uno puede comentar de la música de fondo en grandes cenas, para animar las conversaciones tímidas, Rossini totalmente ignorante de la forma, sólo porque deja todo sin cambios, invirtió todo su genio a la invención de la más efectiva hocus-pocus de las ejecuciones dentro de esas formas. Para los cantantes, que anteriormente eran forzados a estudiar expresiones dramáticas de un texto caduco y que nada dice el dijo: Hagan lo que quieran con el texto; sólo, antes que nada, no olviden provocar el aplauso cantando escalas arriesgadas y melismas”

Véase Albert Goldman y Evert Sprinchorn, *Wagner on music, A compendium of Richard Wagner's prose works and drama*, H. Ashton Ellis (trad.), p 46 y 104, (New York: Da Capo Press, 1964).

Felice Romani es un caso de excepción puesto que fue y es reconocido como un excelente libretista.²²⁴

El oficio de crear libretos era como ser el sastre a la medida que hilvanaba, en la génesis de la creación literaria, todos los elementos que conformaban las compañías de ópera. No sólo debía plantearse una estructura clara y balanceada de la trama y proveer al compositor de frases bellas, con rima atractiva y métrica regular que, además, narraban la historia y proporcionaban una estructura dramática; también había que propiciar el resplandor de todos los involucrados: los cantantes solistas, el coro, los vestuaristas, los escenógrafos y el cuerpo de baile, entre ellos. Y, acaso lo más importante, procurar el brillo, pero en oro, de los empresarios.

El trabajo al que se enfrentaba el libretista después de seleccionar la historia era primero organizarla en números de cuadros dramáticos, que sobre todo tenían estrecha relación con el presupuesto del teatro para el cual se escribían. Por lo general se establecían tres o máximo cuatro cambios de escena, debido a los gastos de confección que conllevaban. En ese sentido, la *solita forma* se gestaba antes de la partitura; el libretista debía desarrollar los actos brindando equilibrio entre las secciones cinéticas con versos libres y las estáticas donde se utilizaban versos con rima consonante e isometría.²²⁵

La estrofa (*stanza o refrain* en *it.*), que integraba un cierto tipo de métrica, sería distinta para cada sección también; por ejemplo, un octosílabo para las piezas estáticas y para las acciones la esticomitia, prosa versificada o la silva.

Otras consideraciones tenían que ver no sólo con las demandas de los compositores, sino con las de los solistas, que solicitaban líneas vocales llenas de melismas y con gran extensión tanto en tesitura como en duración. Incluso había que considerar a los cuerpos de coro y baile, a escenógrafos y a todos los equipos de creativos que participaban en la puesta en escena. En Francia, a diferencia de Italia, el cuerpo de ballet era tan importante como los solistas. Debemos recordar que las historias del siglo XVIII eran seleccionadas o al menos aprobadas por los duques o príncipes que patrocinaban a los artistas. No obstante, ya en el siglo XIX, la ópera

²²⁴ Alessandro Roccatagliati, “Felice Romani, librettist by trade”, *National Traditions in XIX Century Opera, Italy, France, England and the Americas*, Vol. I, p. 101, Steven Huebner, (ed.), versión en PDF, (Canada: McGill, 2016).

Arturo Delgado Cabrera, *Un texto teatral específico: el Libreto de ópera*, (Simposio “O teatro e o seu ensino”: ponencia presentada al I Seminario Internacional en la Coruña), (España: Universidad de Las Palmas, G. C. Repositorio *Universidade da Coruña*, 1993) p. 57-64 <https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/8558/CC-04art5ocr.PDF>. Consultado el 26 de julio de 2020.

²²⁵ El uso de los términos cinético y estático son comentados en el artículo “The ‘candeur virginale’ of Tancredi”, escrito por Philip Gosset, *Musical Times* 112, no. 1538 (April 1971): 326–29. Asimismo, véase Stefano Castelvechi, glosario de la trad. al inglés p. xxvi en Abramo Basevi, *The Operas of Giuseppe Verdi*, (U.S.A: The University of Chicago Press. 2013): “*The more speech-like versi sciolti being set as recitative that was dramatically “kinetic” (presenting situations and moving the action forward at a naturalistic pace), and versi lirici being set as musical numbers (predominantly solo arias at first) that were generally dramatically “static” (the fictional time represented on stage would slow down or stop entirely as action yielded to reflection or the expression of feelings)*”.

convertida en una empresa independiente, basaba su selección también en el gusto del público que pagaba una entrada a la función.

Las *prime donne* y los *primi uomini* influían también en la narrativa y estructura de la trama: ¿Cuántos solistas había en la compañía? ¿Qué tipo de voz tenían, de qué extensión y tesitura vocal? No sólo había héroes y heroínas de voces frescas y juveniles, sino también intérpretes de voz madura o con desgaste vocal que habían tenido una carrera respetable al interior de la empresa a los cuales el libretista debía considerar de igual manera. El balance debía darse para que los cantantes pudiesen representar física y vocalmente al personaje.

Antes de la impronta lírica del Giuseppe Verdi intermedio y maduro, no era práctica común que el compositor contratase al libretista, quienes por lo común eran empleados directamente por la administración de los teatros. La mancuerna del músico con el dramaturgo la decidía el empresario y era esta figura la que establecía un contrato para desarrollar cierto número de obras al año. Se definía en el contrato el número de óperas serias o bufas a componer, los tiempos de entrega, así como el número de revisiones. Aunque existía siempre la posibilidad de que el creativo musical solicitara a algún libretista en específico, la norma era la asignación directiva desde un inicio. Las fechas de entrega establecidas eran de aproximadamente mes y medio después de definir el tema; en ellas se entregaba el primer acto y se pagaba la mitad de lo acordado y el libreto debía entregarse completo por lo menos un mes antes del estreno, cuando se liquidaba la segunda mitad.

El compositor, por su parte, componía y entregaba a los cantantes la música a medida que recibía el material literario. Durante ese proceso también se gestaban cambios; en específico, a partir de las demandas de los cantantes. Las más de las veces, las figuras vocales solicitaban arias para lucir su instrumento, pero también piezas o fragmentos cómodos, que les permitieran descansar, en el caso de que el trabajo en el teatro fuese demasiado pesado.

El negocio lírico demandaba cierta celeridad para estrenar nuevas historias y era un tren de trabajo que seguramente influía en la vacuidad de algunas de ellas. El caso de Felice Romani, uno de los dramaturgos mejor pagados en Italia, era especial, pues tenía estipulado entregar sólo cuatro libretos al año.²²⁶

En esa dinámica tan clara de entregas, encontramos en la historiografía que el caso de *Catalina de Guisa* fue una excepción. El libretista genovés inició el libreto para tres solistas el 16 de junio de 1832. Sin embargo, el 26 de agosto de ese mismo año, la administración le solicitó concebir la obra para cuatro solistas y entregarla el 20 de septiembre. Casi un mes después de esta última fecha, el 18 de octubre, Romani informó a los gerentes que no había

²²⁶ Tomaseo en 1839 ganaba 5,700 liras. En comparación, Romani hacia el final de sus días obtuvo una oferta de contrato por 9,180 liras. Véase Alessandro Roccatagliati, *op.cit.*

terminado aún. La empresa lo instó a concluirlo y, además, adaptarlo para una *prima donna* específica, bajo la amenaza de que si no aceptaba, su libreto y el trabajo musical de Coccia ya no serían necesarios.

El caso llegó a los juzgados y no fue sino hasta que la dupla Romani–Coccia integró los elementos solicitados que pudo estrenarse *Catalina de Guisa* en Milán, el 14 de febrero de 1833.²²⁷

Como ya se mencionó, Romani eliminó el conflicto político y sólo dejó en el coro algunos comentarios que mencionan la rivalidad entre San Megrino y Guisa, así como la relación de ambos con el rey. De los cuatro personajes principales desarrolló secciones para el lucimiento vocal en las arias y el contraste emotivo en la combinación de los duetos posibles y requeridos por la época: soprano y tenor —Catalina y el Conde de San Megrino—; dos duetos de amor, soprano y barítono —Catalina de Guisa y Arturo de Cleves—; amistad o amor fraternal.²²⁸ De igual manera incluye un dueto de rivalidad entre el Duque de Guisa y Guido de San Megrino y un quinto de empatía entre Arturo de Clèves y Guido de San Megrino para contrastar con otro de franco desprecio entre el Duque y su esposa Catalina.

3.4 Diferencias entre la pieza teatral y el libreto operístico

Además de los cambios ya mencionados en cuanto al número de personajes y la eliminación de escenas, las siguientes modificaciones del libreto respecto de su fuente original tuvieron que ver específicamente con el estreno en el *Teatro alla Scala de Milán* del compositor italiano Carlo Coccia (1782–1873).²²⁹

Los cinco actos de la pieza teatral son reducidos por Romani a dos; y, por limitaciones presupuestales para la producción, redistribuye las acciones en sólo cuatro lugares: una galería

²²⁷ “Coccia, Carlo (b Naples, 1782; d Novara, 1873) Italian composer. First opera, *Il matrimonio per lettera di cambio*, failed in Rome, 1807, but he wrote 21 more between 1809 and 1817, mostly for Venice, the most successful being *Clotilde* (1815). Eclipsed in It. by Rossini, so went to Lisbon 1820 and to London 1824, where he taught singing at RAM. Comp. *Maria Stuarda* for Pasta, 1827. Returned to It. 1828, but only his *Caterina di Guisa* (Milan, 1833) had any success. Wrote his 37th and last opera in 1841[...].”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, 2004.

[Coccia, Carlo, (Nápoles, 1782; Novara, 1873) compositor italiano. Primera ópera, *Il matrimonio per lettera di cambio*, fracasó en Roma, 1807, pero escribió 21 más entre 1809 y 1817, mayormente para Venecia, la más exitosa *Clotilde* (1815). Eclipsado en Italia por Rossini, viaja a Lisboa en 1820 y a Londres en 1824, donde enseñó canto en la RAM. Compuso *Maria Stuarda* para Giuditta Pasta en 1827. Regresó a Italia en 1828, pero sólo su *Catalina de Guisa* (Milán, 1833) tuvo algo de éxito. Escribió su trigésima séptima y última ópera en 1841[...].”, trad. de la autora.

²²⁸ Véase cuadro comparativo (Fig. 3.1) de los personajes en Dumas y Romani al inicio del capítulo.

²²⁹ El melodramma de Coccia se estrenó el 14 de febrero de 1833, en el Teatro alla Scala de Milan. Existen varios libretos digitalizados en la biblioteca Google ebooks que fueron utilizados en diferentes teatros y para diferentes compositores. Los libretos utilizados para la edición crítica fueron el librito mexicano de Nabor Chávez ed. de 1859, los libretos de Carlo Coccia fechado en 1842 de la ópera *Cuneo* y un libreto de Luigi Savij editado en Novara sin fecha. El elenco del estreno en Milán de la ópera de Coccia fue el siguiente: Duca di Guisa: Domenico Reina, Caterina di Clèves, Signora Adelaide Tossi, Arturo di Clèves, Signora Isabella Fabbria, Conte di San Merino Signore Francesco Pedrazi.

en el Louvre, una sala del Palacio de Guisa, una plaza pública con vista al Louvre y la recámara de Catalina. Además, en el contexto metateatral, el poema original de Ronsard que incluye Dumas, es eliminado por Romani, quien introduce uno propio.²³⁰

Dumas hace fluir la escena siempre con diálogos vivaces, pero Romani añade también soliloquios para el desarrollo de *cavatinas*, secciones a solo en los duetos y *cabalettas*. En cuanto a tesituras, que no son cuestiones del libreto, pero ilustran el ideal de presentación de personajes en el texto espectacular musical, Coccia utiliza las tesituras de barítono, tenor, mezzosoprano y soprano para los personajes principales. Por su parte, Cenobio Paniagua añade un peso específico mayor a la obra al utilizar voces más graves: bajo, barítono, tenor y soprano.

En lo que respecta a la selección de tesitura para Arturo de Cleves, es importante recordar que el uso del cantante *castratto* o capón participaba en las óperas con roles de muchachos jóvenes, nodrizas o mujeres viejas o adivinas. Sin embargo, hacia finales del siglo XVIII, con la prohibición de esta práctica quirúrgica, quedaban pocos cantantes de ese tipo en el siglo XIX. Después de la restricción, la voz femenina de contralto o mezzosoprano sustituyó, por tanto, los roles de estos personajes.²³¹ Para 1845, fecha en que Paniagua inició la composición de su ópera, la influencia de Verdi era más fuerte que la de Rossini.²³²

El compositor michoacano decidió para el joven Arturo de Clèves, quien sólo tiene quince años de edad, la voz de barítono. No existen anotaciones del por qué de su decisión; aunque, además de las razones antes expuestas, podría atribuirse a que la atracción y deseo por una mujer, como sucede en la vida real, se da también con el cambio de voz en los varones. De cualquier modo, llama la atención un dato publicado en *La Sociedad*, donde se menciona que cuando el barítono Pineda estuvo ausente en una de las funciones en el año 1863, el músico mexicano permitió que la “*Prima Donna Contralto Señorita Agustina Cuervo*”, lo supliera.²³³

3.5 La estructura dramática: vestigios de la tragedia griega

²³⁰ “Settenario: Verso composto di sette sillabe metriche, con accento principale fisso sulla sesta e uno o due altri su una delle prime quattro sillabe, da cui una grande varietà di armonia. Prevalde il ritmo giambico, con accenti sulla 2ª, 4ª e 6ª sillaba (“*Rettor del cielo, io cheggio*”, F. Petrarca). È il verso più usato dopo l'endecasillabo, per lo più congiunto a questo e al quinario in varie forme strofiche. Consultado en <https://www.treccani.it/enciclopedia/settenario/> el 27 de marzo de 2022.

²³¹ Nicolás Morales, “El real colegio de niños cantores y una práctica discutida a finales del siglo XVIII, la castración”, p. 427, *Revista De Musicología* 20, no. 1: pp. 417-31, (1997). Consultado el 20 de septiembre de 2020. doi:10.2307/20797428.

²³² “Durante la década de los 50 del siglo XIX y previo al estreno de *Catalina de Guisa*, se representaron en el Teatro Nacional las óperas de *Ernani*, *I due Foscari*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Nabucco* y *Macbeth*” del compositor Giuseppe Verdi. Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de Música en México*, Tomo II, p. 780. México, s/f.

²³³ “Diversiones públicas, Gran Teatro Nacional, Ópera Italiana por la Compañía Mexicana”, *La Sociedad*, 7 de agosto, 1863. De igual manera, el elenco de la puesta en escena de la Facultad de Música de la UNAM incluyó en funciones distintas a un barítono y a una mezzosoprano para el personaje de Arturo de Clèves. Lo interpretaron Carlos Fernando Reynoso Jurado y Carla Edith Hernández Orozco.

Catalina de Guisa es la malhadada historia de amor de la protagonista, Catalina, esposa de Enrique, el duque de Guisa, líder de la Liga Católica. Su corazón es de Guido, conde de San Megrino y opositor del marido. La acción se desarrolla en París, en 1578, durante el reinado de Enrique III de Francia, en tiempos de la reyerta de la Liga Católica contra los hugonotes.

En las obras líricas con influencia de la tragedia griega, la figura del dios que todo lo ve y por ende resuelve, actúa moviendo los hilos de la vida de sus hijos mortales. En el caso de Dumas, ese papel lo adquiere Catalina de Médicis, quien urde el plan para mantener distraídos al duque de Guisa y a San Megrino y no perder el poder del reino ejercido a través de su hijo el rey Enrique III. La ayuda de Cosme Ruggieri a través de pociones mágicas introduce la percepción metafísica del control del destino.

En la obra de Romani, lo metafísico se elimina. El coro, a semejanza de su uso en el teatro griego, es el testigo crítico que sirve de interlocutor a los personajes principales. Las damas y caballeros (*donne e cavalieri*) justifican su presencia al comentar o juzgar la acción: son partidarios de Enrique en su furia; confidentes de Catalina; seguidores que ensalzan las virtudes de Guido de San Megrino o bien mensajeros de las decisiones del rey.

El libreto del estreno en el *Gran Teatro Nacional* fue impreso de forma bilingüe: en el lado izquierdo se encontraba el libreto en italiano versificado, versión de Nápoles; y en el derecho, la traducción al español en prosa. En él se incluían todos los textos traducidos, tanto las acotaciones y los paratextos, como el elenco del estreno y, por supuesto, el texto poético.

La siguiente figura es una copia de la página diez del libreto, en su sección en italiano.²³⁴ En primer lugar, encontramos el número de página; posteriormente se nos informa que se trata de la escena III. Continúa el texto con una acotación proxémica: “entra el Duque de Guisa en medio de sus partisanos, desde el fondo de la galería en el momento en que la Duquesa y San Megrino se alejan”. Le sigue una acotación psicológica: “Guisa los sigue con la mirada sospechosa”. Una vez situado el tiempo-espacio, el texto dialógico comienza a fluir. Encontramos las acotaciones nominativas: sólo el coro y el Duque de Guisa están presentes.

Los libretos italianos y, en este caso, el impreso mexicano, marcan el inicio de cada estrofa realizando una sangría después del primer verso; así pues, esta información visual da cuenta inmediata del número de estrofas y los versos de cada una; si está escrito para un personaje o repartido en varias voces; es decir, en esticomitia.

²³⁴Félix Romani, *Caterina di Guisa: Melodramma in tre atti, Catalina de Guisa, op. cit.* versión italiano español, p. 49.

SCENA III.

Il Duca di Guisa in mezzo ai suoi partigiani entra dal fondo della galleria nel momento che la **Duchessa** e **San Megrino** si allontanano.
Guisa li segue d'occhio sospettoso.

Coro. Vedi? il regal favore
Poco á per lui valore:
Vuol esser da beltá—pur favorito.

Duca. (*Veide a terra il fazzoletto.*)
E mal ne serba il dono.... Ei l' ha smarrito.
(*Coglie il fazzoletto, e si turba.*)

Coro. Veggiam, veggiam.—Turbato.
Perché se' tu cosí?

Duca. (*Allontanandosi da loro.*) (*L' arme di Guisa!*)
Ella qui vennel.... e qui per lui!.... mendaci
Non fur dunque i sospetti!... e il fallo é certo.)

Coro. Guisu!... tu fremi!
Duca. Io.... sí.... (*Stringiendo in mano il fazzoletto.*)
Coro. Che hai tu scoperto?

Duca. Grave, tremendo arcano
Di penetrar m' é dato,
Ch' esser dóvea dal fato
Chiuso in eterno a me.
Tal di vendetta ho pegno
Saldo e sicuro in mano;
Che al traditor sostegno
Mal fia l' amor d' un Re.

Coro. Ma per punir l' indegno
Qual via tentar si dé?

Duca. Tremendo é il mio disegno....
Ma chiuso in petto egli é.
(*Io ti odiava, e sommo, estremo*
L' odio mio sembró a me stesso:

Fig. 3.2 Página 10 del libreto impreso por Nabor Chávez para el estreno de *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua en 1859, en el Gran Teatro Nacional.

Antes de realizar el análisis poético de los versos de la figura 3.2 y profundizar de igual manera en algunos otros, vale la pena destacar que el diseño del libreto mismo es de particular ayuda para tomar decisiones en el momento de la composición musical. *Catalina de Guisa* de Coccia nunca se tocó en México y puede surgir la interrogante sobre cómo saber qué secciones son líricas y cuáles servirán para recitativo.

El libreto muestra, por ejemplo, en “*Grave, tremendo arcano*”, que el Duca tiene una intervención de dos estrofas de cuatro versos de rima consonante cada una, puesto que la siguiente sangría se sitúa después de “*Tal di vendeta o pegno*”, además de que el coro complementa con dos versos uno consonante y otro asonante las dos últimas líneas del duque.

3.6 Análisis poético del libreto de Romani

3.6.1 Versos sueltos y versos con rima asonante o consonante

El libreto de *Catalina de Guisa* es en su totalidad un texto poético, a diferencia del de Dumas escrito en prosa. El primero incluye los dos tipos de versos ya mencionados: los *versi sciolti* o versos sueltos, libres o blancos utilizados para el recitativo, y los *versi lirici* para las secciones cantábile con rima consonante, ritmo y metro homogéneo, organizados en estrofas, en su mayoría octosílabos.^{235 236}

El término *versi lirici* acuñado por Verdi no debe confundirse con *metri lirici* (para la poesía lírica) en contrapartida con el *metri drammatici* (para las obras sacras o versiones teatrales seculares), que por su característica excluye estrofas versificadas en los diálogos. Si bien es cierto que el término *versi sciolti* se refiere primordialmente al endecasílabo llano sin rima (verso blanco), en los libretos de ópera se utiliza principalmente para indicar la combinación libre de endecasílabos y heptasílabos (*endecasillabi y settenari*), con una rima obligatoria sólo al final del último par de versos.²³⁷ Estas son exactamente las características del *versi in selva*, o la silva en español, un término que describe mejor los *versi sciolti* en el libreto operístico.²³⁸

El texto poético, antes de convertirse en una melodía musical, contiene su propia musicalidad. A continuación, revisaremos la rima y métrica de los versos pertenecientes al libreto para posteriormente compararlos con los ritmos y metros musicales utilizados por Paniagua.

²³⁵ Con respecto al término *versi lirici*, Andreas Giger comenta que son llamados así posiblemente “porque Verdi utilizó este término, sin embargo, tal definición no aparece en ningún vocabulario de la prosodia italiana.” Andreas Giger, “Rhythm and stanza in French and Italian librettos”, *Verdi and the French Esthetic, Verse, stanza and Melody in nineteenth century opera*, p. 37, Louisiana State University, (New York: The Cambridge University Press, 2008).

²³⁶ El cómputo de la métrica se realizó con base en la denominación de los versos, a partir del conteo de sílabas en referencia a la sílaba acentuada. Bajo esa regla se clasifican en tres tipos: A: el verso llano donde el acento cae sobre la penúltima sílaba y el número de sílabas poéticas es igual al de las sílabas gramaticales. B: el verso agudo donde el acento cae en la última sílaba y se añade una más al número de sílabas gramaticales. C: el verso esdrújulo donde el acento cae en la antepenúltima sílaba y se resta una del conteo. Aurora Conde Muñoz, *Manual de métrica italiana*, Departamento de Filología Italiana, p. 38, (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015).

²³⁷ “Selva: Nella metrica italiana, componimento in cui endecasillabi e settenari si succedono irregolarmente senza schema strofico; la rima è assente o compare sporadicamente. Si diffuse nel sec. 16° (L. Alamanni, B. e T. Tasso) ed ebbe seguito fra i poeti barocchi (G. Marino)”. [Silva: en la métrica italiana, estructura donde endecasílabos y heptasílabos se suceden irregularmente sin un esquema estrófico; la rima está ausente o aparece esporádicamente. Se extendió en el siglo XVI (L. Alamanni, B. e T. Tasso) y tuvo seguidores entre los poetas barrocos (G. Marino)], trad. de la autora. Consultado en <https://www.treccani.it/enciclopedia/selva/> el 24 de noviembre de 2021. Véase también: Rudolf Baehr, Cap. 3 “La Silva”, p. 378, *Manual de versificación española*, Ed. K. Wagner y F. López Estrada, Biblioteca Románica Hispánica, (Madrid: Ed. Gredos, 1973).

²³⁸ Andreas Giger, “Rhythm and stanza” p. 37,

3.6.2 Métrica

Antes de iniciar el análisis poético debe resaltarse primero que el sistema métrico italiano “debe [estudiarse] a partir de su rasgo constitutivo que es el de ser un sistema silábico-acental.”²³⁹ El conteo de sílabas se realiza en consecuencia, como la suma de sílabas que terminan con la última palabra con acento llano o grave. La cuantificación del número de sílabas en un verso será lo que defina la métrica del mismo.

En italiano existen versos desde tres a once sílabas los más comunes, aunque también son considerados los monosílabos y los versos llamados *versi doppi*: *doppio quinario*, *doppio senario*, es decir seis más seis; *doppio settenario* llamado de igual manera *martelliano* o *alessandrino* de siete más siete; y el *doppio ottonario*.

Existen a su vez ciertos modificadores en el lenguaje italiano, conocidos como metaplasmos en el español, que cambian el conteo del verso afectando el número de sílabas, por lo que pueden servir para darle variedad a la estrofa logrando regularidad en la métrica. Estos son la diéresis, la sinalefa, el hiato, la elisión, la apócope, la síncopa, la epéntesis, la prótesis y la paragoge. Sin embargo, el único acento importante en un verso italiano es el último; todos los demás pueden variar y aparecer en diferentes sílabas del verso. Es indispensable diferenciar entre los acentos gramaticales y el acento métrico, este último también llamado acento secundario o ictus.

Comenzaremos por revisar los ocho primeros versos que canta el coro al inicio de la ópera. Scena I. Núm. 1 *Introduzione* [e Coro]. “*Lo vedeste? Il Dio pareo!*” (Coro). Nos encontramos con un verso octosílabo que contiene dos acentos; uno en la tercera sílaba y otro en la séptima, que pueden pronunciarse opcionalmente con variaciones de altura y duración. Esto último podrá posteriormente aprovecharse para definir en la melodía, por ejemplo, a la sílaba acentuada con notas más largas y agudas. (Fig 3.3)²⁴⁰

²³⁹ Aurora Conde Muñoz, *op. cit.*, p. 38.

²⁴⁰ Todas las estrofas fueron tomadas del cuadernillo impreso por Nabor Chávez para el estreno de *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua en el Gran Teatro Nacional y a su vez fueron también cotejadas con el libretto de Coccia-Romani publicado en 1833.

Atto I, Scena 1, Coro

- 1 *Lo vedeste? - Il Dio pareo*
2 *Della festa, della corte.*
3 *Sguardi alteri in noi volgea,*
4 *Qual signor di nostra sorte.*
5 *Guisa istesso invan fremente*
6 *tra la folla a lui plaudente,*
7 *nè un accento di favore,*
❖ 8 *nè un sorriso avea dal Re.*

Fig 3.3 Fragmento de *Scena I*. Núm. 1 Introduzione. [Coro]. “Lo vedeste?” (Coro)

La primera estrofa (versos 1 a 4), presenta en su segundo verso sílabas métricas que no contienen encabalgamientos ni sinéresis —es decir, no contiene agrupamientos de vocales entre palabras o al interior de la palabra—, por lo que ofrece un conteo puro de sílabas. La cuenta nos da ocho sílabas con acentos en la tercera y séptima sílaba. El número de sílabas y la última sílaba acentuada determina el tipo de verso: nos encontramos ante un octosílabo llano (*ottonario piano*).

Con base en este verso se realiza el conteo de todos los demás, concluyendo que los versos de ambas estrofas son octosílabos llanos excepto uno; el octavo verso es octosílabo agudo, el acento lo lleva en la sílaba gramatical siete como todos. Sin embargo, ya no hay una sílaba más después de esta. El conteo, no obstante, en estos versos es el número de sílabas gramaticales más uno.

Vale la pena resaltar que Romani termina el octosílabo agudo (*it. ottonario tronco*) con la palabra *Re* (Rey en español), que por estar al final del verso y ser la última sílaba adquiere relevancia. El eterno ausente siempre presente en el pensamiento de todos los personajes.

Al igual que el segundo verso, el cuarto verso tampoco necesita hacer uso de los recursos poéticos para considerarse un octosílabo; sin embargo, los demás contienen los recursos mencionados que demuestran variedad y colorido, y aun cuando el conteo métrico no sea igual al gramatical serán siempre de ocho sílabas poéticas.

A reserva de comentar que la lectura en voz alta es una solución fácil e inmediata para el conteo de sílabas, se describen adelante las reglas de la poesía italiana aplicadas a los versos del libreto.

La sinéresis o las sinalefas son las “variaciones silábicas internas del verso”.²⁴¹ En italiano, al final del verso, debe utilizarse una diéresis.²⁴² Por ejemplo:

<i>Lo-ve-des-<u>teil</u>*-Dio**-pa-rea*** = 7 sílabas + 1 octosílabo tronco</i>
<i>sinalefa*, sinéresis** síncopa***</i>
Sin embargo podría utilizarse como octosílabo piano aplicando una diéresis a la palabra pa-rea que es como la utiliza Paniagua.
<i>Sguar-<u>dial</u>*-te-<u>riin</u>*-noi-vol-ge-a** = 8 sílabas</i>
*sinalefa **sinéresis

*sinalefa,*²⁴³ una sinéresis²⁴⁴ y diéresis²⁴⁵

En la siguiente tabla se muestra el conteo de cada verso y los recursos poéticos utilizados para lograr el octosílabo. (Fig. 3.4)

²⁴¹En conversación personal, el maestro Horacio Almada Anderson comenta que en la práctica se cuenta en el oído y no en el papel. Esto quiere decir que existen muchas reglas para el conteo de sílabas, pero la lectura en voz alta ofrece una solución más eufónica y sencilla para contar. Para complemento del tema, véase Conde Muñoz, *Ibid*.

²⁴² Marco Beghelli, *Guida alla identificazione metrica dei versi italiani*. Notas escritas para los estudiantes de la Universidad de Bolonia, sin publicación, proporcionadas por el Dr. Fabrizio Ammetto, profesor de la Universidad de Guanajuato. “*Il metodo computazionale qui illustrato funziona per tutti i tipi di verso in uso nella metrica italiana, e se applicato con rigore non fallisce. Si consiglia un esercizio ripetuto di riconoscimento metrico, effettuato preferibilmente sui libretti d’opere italiane di metà Ottocento, che adottano le più varie misure di verso*”.

Traducción: El método de cómputo aquí ilustrado funciona para todos los tipos de verso en uso en la métrica italiana, y si es aplicado con rigor no hay error. Se aconseja un ejercicio repetido de reconocimiento métrico, efectuado preferiblemente en los libretos de ópera italiana de mitad del siglo XIX que adoptan las más variadas medidas del verso.

N.a. vale la pena mencionar también que estas reglas aplican también al español por ser una lengua romance.

²⁴³ Sinalefa: f. Fon. y Métr. Unión en una única sílaba de dos o más vocales contiguas pertenecientes a palabras distintas; p. ej., mu-tuoin-te-rés por mu-tuo-in-te-rés. Consultado en www.drae.es el 10 de septiembre de 2020.

²⁴⁴ Sinéresis: f. Fon. y Métr. Reducción a una sola sílaba, en una misma palabra, de vocales contiguas que normalmente se pronuncian en sílabas distintas; p. ej., aho - ra por a - ho - ra. www.drae.es el 10 de septiembre de 2020.

²⁴⁵ Diéresis: f. Métr. Pronunciación en sílabas distintas de dos vocales que normalmente forman diptongo; p. ej., en ru - i - na por rui - na, vi - o - le - ta por vio - le - ta. www.drae.es el 11 de septiembre de 2020.

Verso								
1	Lo	Ve	Des	te_il*	Dio**	pa	re***	A
2	Del	La	Fes	Ta	Del	La	Cor	Te
3	Sguar	di_al*	te	ri_in*	Noi**	Vol	Ge***	A
4	Qual	Si	Gnor	Di	Nos	Tra	Sor	Te
5	Gui	sa_is*	Te	sso_in*	Van	Fre	Men	Te
6	Tra	La	Fol	la_a*	Lui**	Plau	Den	Te
7	ne_un*	Ac	cen	To	Di	Fa	Vo	Re
❖	8	ne_un*	So	Rri	so_a*	Vea**	Dal	Re Tronco más uno

Sinalefa*, *Sinéresis* *** *Diéresis* “*dialefa*”
❖ *ottosílabo tronco*, octosílabo agudo

Fig. 3.4 Conteo de sílabas en la estrofa del coro inicial.
Escena 1, Acto 1, *Catalina de Guisa*, Melodrama en 3 actos de Felice Romani

En el octosílabo, ya sea agudo, grave o esdrújulo, el único acento obligatorio es el de la séptima sílaba. El tipo de palabras que se incluyan y dónde se coloquen en el verso determinarán la variación donde se encuentre el acento; es decir, el patrón de sílabas fuertes o débiles, átonas o tónicas. La periodicidad de dichos acentos ofrece una clasificación del verso también a través de su ritmo. Los ritmos más utilizados en el octosílabo son el troqueo, dáctilo, yambo o anfibraco.²⁴⁶ En el caso de la *Scena I*, todos los versos están estructurados con el ritmo troqueo (Fig 3.5).

²⁴⁶ Troqueo: Del lat. trochaeus, y este del gr. τροχᾶϊος trochaïos. 1. m. Métr. En la poesía griega y latina, pie compuesto de dos sílabas, la primera larga y la otra breve.

2. m. Métr. En la poesía española, por imitación de la latina, pie compuesto de una sílaba acentuada y otra átona; p. ej., prado.

Yambo: Del lat. iambus, y este del gr. ἴαμβος iambos.

1. m. Métr. En la poesía griega y latina, pie compuesto de dos sílabas, la primera, breve, y la otra, larga.

2. m. Métr. En la poesía española, pie que tiene una sílaba átona seguida de otra tónica; p. ej., pastor.

Dáctilo: Del lat. dactylus, y este del gr. δάκτυλος dáktylos; propiamente 'dedo'.

1. m. Métr. Pie de la poesía griega y latina compuesto de una sílaba larga seguida de dos breves.

2. m. Métr. En la métrica española, grupo de sílabas formado por una tónica seguida de dos átonas. U. t. c. adj.

Anfibraco: Del lat. amphibrachus, y este del gr. ἀμφίβραχος amphibrachys.

1. m. Métr. En la poesía griega y latina, pie compuesto de tres sílabas, una larga entre dos breves.

Términos consultados en https://enciclopedia_universal.es-academic.com el 20 de septiembre del 2020.

Lo vedeste il Dio para tónica-átona-tónica-átona-tónica-átona-tónica-átona
 1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8

Fig. 3.5 Sílabas del verso primero en ritmo troqueo.

¿Por qué el análisis poético es relevante para la partitura? Después de ubicar que el octosílabo es troqueo, observamos que Paniagua utilizó un ritmo de 6/8 con un bajo continuo de negra-corchea ♩ ♪. Dicho ritmo nos remite inmediatamente al del verso, presente todo el tiempo como pedal instrumental que brinda apoyo y dobla al ensamble vocal. (Fig. 3.6)

De igual manera, observamos que la línea melódica respeta la acentuación del idioma; las sílabas tónicas poseen una duración mayor que las átonas además de ser más agudas que las segundas. Sólo en el caso del segundo compás, una sílaba átona o débil es más aguda que la sílaba tónica al inicio del compás; sin embargo, la trayectoria de esa frase continúa ascendente y logra un clímax en otra sílaba tónica, suavizando la contradicción anterior.

En la Scena VII. Núm. 18 [Duetto. “Non m’ingannai”] (Catalina y Conde), a partir del *Poco più vivo* c. 319 p. 72 del segundo acto: “*Cessa deh cessa ai misero...*”, observamos versos heptasílabos esdrújulos (*settenari sdruciolli*), lo cual hace que el verso tenga la acentuación en la sílaba métrica séptima, tomando en cuenta que el verso esdrújulo contabiliza una sílaba menos.

Sin embargo, después del acento se suman dos sílabas gramaticales más que deberán contemplarse a la hora de la composición. Se observa también el uso de la esticomitia. (Fig. 3.7).

Personaje	Verso	Tipo de verso	Núm. de Sílabas gramaticales	Recurso poético para realizar el conteo	Número de sílabas poéticas
Conte	<i>Cessa...deh! cessa... ghi misero!...</i>	hept. esdrújulo	9	Sinalefa esdrújulo menos 1	7
	<i>M'ami...e perir degg'i/ o!</i>	hept. Grave	8	Sinalefa	7
Catalina	<i>Oh! Il tuo morir perdonami...</i>	hept. esdrújulo	10	Sinalefa, sinéresis, esdrújulo menos 1	7
	<i>Scontato ei fia dal'mi/ o...</i>	hept. Grave	9 o 10 en caso de diéresis en <i>fia</i>	sinalefa, sinéresis, diéresis	7
Conte	<i>Di', che non è possibile,</i>	hept. Esdrújulo	8	Esdrújulo menos 1	7
	<i>Di', che un delirio egli è</i>	hept. Agúdo	9 o 10 en caso de diéresis en <i>delirio</i>	3 sinalefa, agúdo más 1	7
Catalina	❖ <i>Non maledirmi, io supplico:</i>	hept. Esdrújulo	9 o 10 en caso de diéresis en <i>io</i>	Sinalefa y sinéresis Esdrújulo menos 1	7
	❖ <i>Io morirò con te.</i>	hept. Agúdo	7 sílabas	Sinéresis Agúdo más 1	7

❖ Versos no musicalizados por Paniagua.

Fig. 3.7 Recursos poéticos para la estrofa del Segundo Acto, Scena VII. Núm. 18 [Duetto. “Non m’ingannai”] (Catalina y Conte), *Poco più vivo*: “Cessa deh cessa ai misero”.

En la *Scena III*. Núm. 3 *Recitativo e cavatina* [con coro, “*E mal ne serba, il dono... Grave, tremendo arcano*”], el duque de Guisa y su séquito aparecen en escena. Romani introdujo para este recitativo *versi sciolti* o versos sueltos, independientes o desligados, y Paniagua seleccionó un compás de 4/4. Posteriormente, para el aria, el libretista utilizó una estrofa de rima consonante en heptasílabos (*settenari*) y el compositor lo desarrolló en compás de 9/8. Por último, la *cabaletta*, en octosílabos (*ottonari*), regresa a 4/4. La estrofa correspondiente al recitativo está ideada para *versi in selva* o en silva.²⁴⁷ Esta forma poética fue muy difundida en

²⁴⁷ Aurora Conde Muñoz, *op.cit.* p.53; la autora explica que la *canzone* también fue creada para llevar un soporte musical, por lo que es una forma poética ideal para ser cantada.

el siglo XVI, y utilizarla en la obra es una manera sutil de remitir las acciones al momento histórico de 1558.

No olvidemos que la trama que analizamos se lleva a cabo con personajes de alta alcurnia, por lo que tiene sentido utilizar la forma poética de la *canzona* en dichos personajes; en palabras de Aurora Conde, “la *canzone* fue considerada por Dante como la forma estrófica perfecta para expresar los argumentos más elevados (los amores, la virtud, aunque también las luchas y las armas) ... La elevación del contenido debía implicar un elevado tono métrico... Por ello la *canzone* es el módulo estrófico más aristocrático de la tradición italiana”. Existen varios modelos de estructura para la *canzone*, pero nos limitaremos a comentar que al igual que la *silva*, “los versos que la componen son endecasílabos y heptasílabos (*settenari*) [y algunas veces]... se une [...] la utilización de un pentasílabo (*quinario*).”²⁴⁸

Dentro de los libretos italianos, todo aquello que se coloca en un renglón es parte del mismo verso. Incluso, Giger comenta que el verso itálico permite el encabalgamiento de vocales aun a través de los signos de puntuación o de las cesuras.²⁴⁹ Si no se respeta esta última regla, [los] compositor[es] corren el riesgo de generar acentos erróneos en la partitura.²⁵⁰

Como ejemplo de esto último, en esta escena observamos que el conjunto participa con una estrofa de tres versos donde los dos primeros son heptasílabos y el tercero endecasílabo.

<i>Coro.</i>	
<i>Vedi? Il regal favore:</i>	<i>7 piano</i>
<i>Poco à per lui valore:</i>	<i>7 piano</i>
<i>Vuol esser da beltá - pur favorito.</i>	<i>11 piano</i>

Para obtener la cuenta de endecasílabo y heptasílabo, el primer verso se encabalga a través del signo de interrogación, como de igual forma el tercer verso no toma en cuenta la cesura y se integra en un solo verso. Ya en el capítulo cuatro veremos más a profundidad esta estrofa, pero podemos adelantar que Paniagua elimina las sinalefas y agrega silencios en la cesura del último, además repite partes de algunos versos lo que añade el uso del recurso anafórico; el texto dramático de tres versos se convierte en un texto musical de seis fragmentos vocales.

²⁴⁸ Aurora Conde Muñoz, *op.cit.* p.52.

²⁴⁹ Cesura: 1. f. Métr. En la poesía moderna, corte o pausa que se hace en el verso después de cada uno de los acentos métricos reguladores de su armonía. 2. f. Métr. En la poesía griega y latina, sílaba con que termina una palabra, después de haber formado un pie, y sirve para empezar otro. Consultado en <https://espanola.es-academic.com/19182/cesura> el 2 de octubre de 2020.

²⁵⁰ Andreas Giger, *op. cit.*, p. 34.

Posteriormente, el duque de Guisa exclama “*E mal ne serba il dono...Ei l’ha smarrito*” [endecasílabo]; antes tiene una acotación proxémica (Ve en el suelo el pañuelo) y después dos acotaciones: una proxémica y otra connotativa (toma el pañuelo y se perturba).

Duca:	<i>(Vede a Terra il fazzoletto.)</i>
<i>E mal ne serba il dono...Ei l’ha smarrito</i>	11
<i>(coglie il fazzoletto, e si turba.)</i>	

Luego continúa una estrofa con intervenciones alternadas entre el coro y el duque, de la siguiente manera:

<i>Coro.</i>	<i>Veggiam, veggiam. – Turbato</i>	<i>7 piano</i>
	<i>Perché se’ tu così?</i>	<i>7 tronco</i>
<i>Duca. (Allontanandosi da loro.^a)</i>	<i>L’arme di Guisa! ...</i>	<i>5 piano</i>
	<i>Ella qui venne! ...<u>e</u> qui per <u>lui!</u> ...mendaci...^c</i>	<i>11 piano</i>
	<i>Non far dunque i sospetti! ...<u>e</u> il fallo é certo.)</i>	<i>11 piano</i>
<i>Coro.</i>	<i>Guisa! ...tu fremi!</i>	<i>5 piano</i>
<i>Duca.</i>	<i>Io...sí...^d (stringendo in mano il fazzoletto:^a)</i>	<i>2 + 1</i>
<i>Coro.</i>	<i>Che hai tu scoperto</i>	<i>5</i>

^a: acotación proxémica, ^b: acotación connotativa, ^c: rima asonante con la frase Io...sí. ^d:

El penúltimo verso sorprende por no respetar la silva en cuanto al conteo de sílabas; sin embargo, si se integran las últimas dos intervenciones en una sola, es decir en esticomitia, tendremos un verso de siete sílabas métricas también.

Coro: Guisa:	<i><u>Io</u>...sí...Che hai tu</i>	<i>7 piano.</i>
	<i>scoperto?</i>	

En la próxima intervención del duque, Romani usa en el primer verso una sinalefa que de manera natural se da en el italiano hablado para crear el verso heptasílabo. El siguiente contiene una elisión (*elisione*),²⁵¹ es decir, una eliminación de la vocal final de una palabra que se une a la siguiente *mi è dato* se convierte en *m'è dato*.

El tercer verso contiene una *elisione* al igual que una síncopa, donde la segunda parte de la palabra *dovea* se cuenta como una sílaba —no es posible contar -vea por dos al final de palabra puesto que la palabra que utilizó Romani es ya el sustituto de *doveva*—.

El cuarto verso contiene dos sinalefas que lo convierten en un verso con 6 sílabas gramaticales, pero al ser un verso agudo (*tronco*),²⁵² se le añade una dando un total de siete, por lo que mantiene su calidad de heptasílabo.

Los siguientes cuatro versos utilizan las mismas herramientas poéticas del lenguaje itálico. Al igual que en la estrofa analizada en el coro de entrada, la palabra *Re* (rey) en la última sílaba del verso, vuelve a llamar la atención; esta vez al rimar con la palabra *me* (a mí), ambos heptasílabos agudos.

²⁵¹ Elisión: Cuando se corta una vocal y se encabalgua con la siguiente, parecido a la sinalefa en español. Sin embargo, en nuestro idioma, aunque sí existen contracciones donde se eliminan letras, no se sustituye con un apóstrofe, sino que se realiza una contracción que genera una palabra nueva como el resultado de este encabalgamiento, y no se considera elisión, sino simplemente una palabra del vocabulario de lengua española. Por ejemplo: *de el* se convierte en *del*.

²⁵² Este análisis se realizó con base en los términos agudo/lano/esdrújulo.

“*Mutuando i termini dalla grammatica greca, la terna: tronco / piano / sdrucchiolo è spesso sostituita con troppa facilità dalla terna, rispettivamente, ossitono / parossitono / proparossitono. A ben vedere, se il primo gruppo fa riferimento all'uscita sillabica del verso o della parola, il secondo gruppo si riferisce alla natura della parola in base al suo accento tonico: ossitona = con accento sull'ultima sillaba, parossitona = con accento sulla penultima sillaba, proparossitona = con accento sulla terz'ultima sillaba*”.

[Cambiando el término de la gramática griega, la terna grave / llano / esdrújulo es comúnmente sustituida con mucha facilidad de la terna, respectivamente ossitono / parossitono / proparossitono. A buen ver, si el primer grupo hace referencia a la salida silábica del verso o de la palabra, el segundo se refiere a la naturaleza de la palabra con base en su acento tónico: ossitona = con acento en la última sílaba; parossitona = con acento en la penúltima sílaba; y proparossitona = con acento en la antepenúltima sílaba] trad. de la autora.

El análisis poético resulta árido si no proporciona significados estéticos. Puede ser que Romani simplemente estructurase un libreto sin pensar en otras implicaciones que las de la rima consonante; sin embargo, el reconocimiento del libretista en su época nos lleva a pensar que cada palabra fue pensada y seleccionada para tener no sólo un significado textual, sino paratextual.

La historia de Francia narra que Guisa deseaba derrocar al rey Enrique III, hijo de Catalina de Medici; por lo tanto, su deseo es igualarse al rey, *re-me*. (Fig. 3.8).

Verso	Sílabas gramaticales	Sílabas poéticas	Recursos poéticos
* <i>Grave, tremendo <u>ar</u>cano.</i>	8	7	Sinalefa
* <i>Di penetrar <u>m'è</u> dato,</i>	7	7	Elisión
* <i><u>Ch'esser</u> dovea dal fato</i>	8	7	Elisión y sinéresis
+ <i>Chiuso <u>in</u> eterno <u>a</u> me</i>	8	6 + 1	2 sinalefas
* <i>Tal di vendetta <u>ho</u> pegno</i>	8	7	Sinalefa
* <i>saldo <u>e</u> sicuro <u>in</u> mano;</i>	9	7	2 sinalefas
* <i>Che <u>al</u> traditor sostegno</i>	8	7	Sinalefa
+ <i>mal <u>fia</u> l'amor d'un Re</i>	7	6 + 1	Sinéresis

Fig. 3.8 Conteo de sílabas poéticas para la cavatina *Grave, tremendo arcano*. Primer Acto escena 3.

Versos heptasílabos (heptasílabo llano o heptasílabo agudo+)*

En el siguiente ejemplo, *Atto II, Scena I*, “*Essa allá festa in Corte! ...Con la luce, con la vita.*” (Arturo) volvemos a encontrar *versi in selva* o la silva.²⁵³ Si leemos el primer verso de corrido sin tomar en cuenta las pausas (cesuras), nos encontramos frente a un endecasílabo “*Essa a - lla- fes- ta in- cor- te!... e- so-la!...e ad-on-ta*”. Sin embargo, los signos de puntuación que incluye Romani son pausas del pensamiento que dan cuenta del tiempo de reflexión del personaje; este recurso poético, además de ofrecer la posibilidad de fragmentar el endecasílabo en versos más cortos, le da naturalidad al discurso escénico. Las respiraciones o pausas de pensamiento dividen al endecasílabo en dos hemistiquios de cinco y siete sílabas. El dramaturgo estructura esta sección con versos sueltos e inserta estrictamente la rima consonante en los últimos dos versos de la primera estrofa, que contiene siete. Lo mismo sucede en los siguientes seis versos. Este fragmento presenta una variedad métrica muy rica puesto que puede considerarse de dos maneras. La primera, como endecasílabo; o, a partir de las cesuras, sinéresis

²⁵³ *Il verso: sillabe, ritmo, rima*, <http://www2.lingue.unibo.it/dese/poeml/Ilverso.PDF>. Consultado el 17 de septiembre, 2020.

La sinéresis y la sinalefa permiten concatenar palabras, de tal modo que ya desde el libreto se propone el fraseo y la respiración del verso. En el tercer texto, la partitura, será decisión del compositor elegir entre colocar una sola nota en lugar de dos y proponer al cantante la interpretación de frases más largas, u optar por la cesura para generar frases más cortas, pero quizá más expresivas. Ambas requerirán un canto *legato*; sin embargo, el verso endecasílabo sin cesura postula un fraseo de largo aliento. (Fig 3.10).

1	*	" <i>Essa alla festa in Corte!</i> ... 7	<i>e sola!... e ad onta</i> 5
		endecasílabos	*verso a maggiore
2	*	<i>del severo marito!</i> ... 7	<i>e qual la trasse</i> 5
3	*	<i>a sprezzarne il divieto</i> 7	<i>alta cagione,</i> 5
4	†	<i>Se amor non era?</i> — 5	<i>Ahi!, sventurato Arturo,</i> 7
			†verso a minore
5	*	<i>Ogni speme deponi.</i> 7	<i>I <u>tuoi</u> sospiri</i> 5
6	†	<i>né <u>fian</u>o <u>u</u>diti,</i> 5	<i>né <u>av</u>ran <u>mai</u> mercede...</i> 7
7	*	<i>Gli <u>aff</u>etti di <u>quel</u> cor</i> 6+1	<i>altri possiede.</i> 5
8		<i>Oh! <u>questo</u> amor che strugge</i> 7	heptasílabo
9	*	<i>la giovinezza <u>mi-a</u>,</i> 7	<i>dove<u>va</u> <u>io</u> cieco</i> 5
10	†	<i>nudrir giammai?</i> 5	<i>mi vi spingeva <u>il</u> fato</i> 7
11	†	<i>fin dall'<u>in</u>fanzia:</i> 5	<i>al <u>fian</u>co <u>suo</u> cresciuto</i> 7
12	*	<i>nel paterno castello,</i> 7	<i>infin d'allora,</i> 5
13	*	<i>Lasso! <u>app</u>resi ad amarla,</i> 7	<i>e l'<u>amo</u> <u>anc</u>ora."</i> 5

Fig. 3.10 Scena I. Núm. 5 [Recitativo *Essa alla festa*] endecasílabos convertidos en pentasílabos y heptasílabos con base en las cesuras, sinalefas y sinéresis intrínsecas.

3.6.3 Aliteración

La aliteración consiste en utilizar la repetición de alguna consonante para lograr algún efecto sonoro. Tomemos la misma escena anterior para ejemplificar. Este pasaje es un momento de

reflexión del personaje de Arturo, quien narra el pasado vivido y la infancia en el castillo al lado de Catalina; es un monólogo íntimo, casi un suspiro.

Romani utiliza la aliteración, en este caso, como una cierta onomatopeya que nos remite al susurro; al habla a media voz, llena de palabras que contienen *s* sonora o zumbada [z] y *s* [s] seca o sibilante. *Essa, festa, sola, severo, trasse, sprezzarne, sventurato, speme, sospiri*, por mencionar algunas.

3.6.4 Esticomitia

La esticomitia, del griego *stichomythia* (stikhos – línea y muthos – diálogo, plática), es una técnica del drama teatral versificado que se desarrolla a través de alternar versos o hemistiquios entre dos o más personajes. Genera normalmente repetición y antítesis; en otras palabras, la reafirmación de pensamientos o la contraposición de ideas.

Se cree que esta forma de escribir surge del teatro griego, donde el coro respondía a los personajes principales. Romani no es el único que la usó; de hecho, la ópera, creada a partir de los preceptos de esa manifestación ecénica clásica, experimenta con la esticomitia desde sus orígenes.²⁵⁴

Este recurso será de particular atención en el capítulo 4, para explicar las estructuras musicales del dueto en la partitura de Paniagua. Y es que otro motivo para utilizar la esticomitia es acelerar el *tempo*-ritmo de la acción escénica al grado de interrumpir una frase de un personaje con otro. En música, la aceleración llega al grado de superponer dos líneas contrastantes en canto simultáneo y aún así entenderse como un diálogo.

En el ejemplo siguiente, se muestra la esticomitia a través del diálogo que fluye y que se entrelaza por la rima de los versos que se desarrolla entre los personajes. Nos encontramos ante versos decasílabos. Cada línea pertenece a un verso y cada línea está asignada a un solo personaje, salvo los versos 1 y 2 que conforman un verso completo por medio de dos hemistiquios: el primero de seis sílabas y el segundo de cuatro. Ciertos versos recurren a la sinalefa para conseguir la isometría.

²⁵⁴ “La idea del canto monódico imitando a los griegos parece haber sido sugerida por vez primera por un erudito romano, Girolamo Mei, a un círculo de músicos y literatos de Florencia, quienes decidieron poner en práctica esta idea. Este grupo, la llamada *Camerata Fiorentina*, tuvo como uno de sus primeros corifeos a Vincenzo Galilei”. Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental, I*, versión española de León Mames, Colección Alianza Musica, (España: Alianza Editorial, 1988).

De igual manera, los finales de verso presentan rima consonante en los pares siguientes: *rimessa–cessa, puoi–vuoi, istante–tremante, lascia–ambascia, Dio–io, tu–più, vuoi–puoi*. Fig. (3.11).

Acto I, Scena IX					
Arturo e la Duchessa. (Il Duca nascosto.)					
Duch.	1	Cielo! - Arturo! —	4		
Art.	2	Duchessa! Gran Dio!	6	4 + 6	10
	3	Qual pallor... che spavento!...che ambascia!...			10
Duch.	4	Tu t'inganni...tranquilla son io...			10
	5	Prendi...vanne: t'invola, mi lascia.			10
Art.	6	Io lasciarti! Si afflitta e tremante!			10
	7	Ed imporlo ad Arturo puoi tu?	9+1		10
Duch.	8	Si...lo yo?...prezioso è ogni istante...			10
	9	Prendi...corri...nè chieder di più.	9+1		10
Art.	10	Che mai veggo? Ed al Conte rimessa			10
	11	Per mia man questa chiave tu vuoi?	9+1		10
Duch.	12	Si, m'è forza...deh! taci... de! cessa...			10
	13	È un arcano, che intender non puoi...	9+1		10

Fig. 3.11 Scena V. Núm. 9 Terzettino. [“Cielo! Arturo!”] (Catalina, Arturo y duque de Guisa)..

3.6.5 Acotaciones

En esta sección, mostraremos algunas de las acotaciones más importantes del libreto de Romani, a las cuales Paniagua transformó en un texto musical. Por un lado, las acotaciones extradialógicas e intradialógicas; y por otro las no dialógicas. De igual manera las proxémicas, que ayudan al actor a realizar acciones escénicas; y las psicológicas, que describen o representan las emociones en un momento dado y que pueden ser reconocidas en el cantante, el coro o la orquesta. (Fig. 3.12).

Ejemplo	Acto	Escena	Texto	Tipo de acotación	Transformación al texto musical
1	I	I	All' alzarsi il sipario la musica esprime una festa da ballo	extradialógica: se describe el lugar y la acción.	Ritmo musical de negra y dieciseisavo, sol mayor, <i>Allegretto</i> .
2			La dama osserva dappertutto guardinga: il luogo é sgrombro: cava la maschera: é la Duchessa di Guisa. Catalina: Conte!	intradialógica proxémica: se retira la capa al ser identificada por el conde. sorpresa y miedo al ser descubierta	Conte!, primera palabra pronunciada por Catalina en la ópera, inicia en una nota aguda, casi como un grito de sorpresa, La6 para la sílaba con- y resuelve en La5 con la sílaba -te.
3	Acto II	V	(agitata) (agitada)	Acotación psicológica: agitación	Paniagua coloca cuatro frases entrecortadas, y un agudo de la6 al final de la frase*
4	Acto III	Excena XIII	(si danno un addio e si dividino) (Se dan un adiós y se separan)	acotación proxémica: se despiden.	Paniagua convierte esta acciones en Canto isorrítmico entre el conde y Arturo en intervalos de 3as. con la palabra Addio! (adiós!)
5	Acto III	Escena XV	(L'orologio suona un ora... campana) (el reloj suena la una...campana)	Acotación extradialógica de sonido.	Suena un octavo en mi bemol 5 simulando un sonido de campana de reloj.

Fig. 3.12 Ejemplos de acotaciones en el libreto de Felice Romani convertidas en texto musical espectacular por el compositor Cenobio Paniagua.

La siguiente figura muestra una acotación psicológica que indica agitación (*agitata*) asignada al personaje de Catalina. Independientemente de la interpretación que debe dar la soprano para que este estado emocional se perciba, Paniagua, contribuyó desde la interpretación del texto dramático, porque elaboró frases muy cortas que intentan reflejar la carencia de aire que genera dicho estado físico emocional. (Fig. 3.12)

93 (agitata)

Cat. Me - sti con - cet - ti! Por - gi - mi...,

Art. cor.

Coro Si v'ha un a - mor, che as - con - de - re con - vie - ne al cie - lo an -

Pno.

Cat. por - gi - mi, Ar - tu - ro, il fo - glio...

Art. Vuo - i tu, vuoi tu se

Coro cor, si v'ha un a - mor, che a - scon - de - re con - vie - ne al cie - lo an - cor. Me -

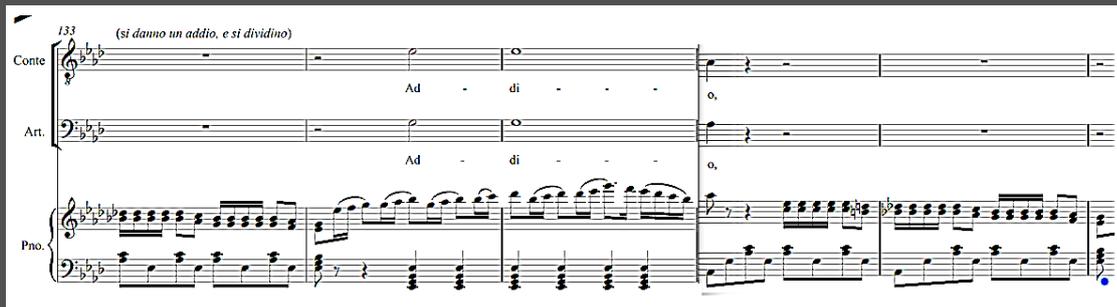
Pno.

Fig. 3.12 Ejemplo de acotación psicológica del texto dramático, convertido en texto musical.

Al abundar en la mudanza de la acotación al texto musical, podemos observar que, en el tercer acto, el dueto de la Scena III. Núm. 14 *Duetto “Ei vieni”* (conde y Arturo) se desarrolla de manera verbal; es decir, en forma vocal o dialógica, una acción que no necesariamente debe ser auditiva.

La instrucción escénica de Romani dice tan sólo ‘*Si danno un addio, e si dividino*’ (se dan un adiós y se separan). En lugar de incluir esta acción entre paréntesis como instrucción proxémica del libreto, lo que podría resolverse al estrecharse las manos o con una gesticulación que dé a entender que se despiden, Paniagua introduce tres compases donde los protagonistas cantan la palabra *Addio*, y utiliza dos notas largas: Sol-La para el conde; y Do-La para Arturo. Se trata de una cadencia perfecta de dominante-tónica, que además hace suponer, por la consonancia que se genera, que los protagonistas se han convertido en aliados. Observese también la línea melódica contrapuntística de la mano derecha del piano, mostrando agitación,

que de igual manera inicia en la dominante mi bemol y termina en la tónica la bemol. (Fig. 3.13).



133 (si danno un addio, e si dividino)

Conte
Art.
Pno.

Ad - di - - - o,
Ad - di - - - o,

Fig. 3.13 Ejemplo de acotación proxémica del texto dramático convertido en texto musical.

En el capítulo siguiente continuaremos con el análisis de la partitura, añadiendo los recursos revisados en los capítulos 2 y 3, además de utilizar el análisis musical.

Capítulo 4. Análisis musical de la ópera *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua

«La cultura es una manera de apropiarnos de nuestro destino, no sólo por el afán de crear y de aproximarnos a un anhelo de verdad, sino con la mira de ayudarnos a vivir, luchar contra la oscuridad y expandir nuestra conciencia en la tierra»

“Introducción”, *La música en Latinoamérica*

Mercedes de la Vega

4.1 El proceso para la Edición Crítica de la partitura para voz y piano (ECVP)

«Entremos en algunos detalles: es verdad que los dúos primero y último parecen largos; pero en cambio, cuanta expresión [*sic*] tiene el primero, que acaso es lo mejor del primer acto, y en el último hay trozos en que la pasión está expresada con tanta verdad, que un compositor rigorista apenas se encontraría cadencias más análogas a la situación. En el segundo acto, además del aria que ya hemos hablado y que creemos lo mejor de la ópera, las notas tan sentidas con que el señor recita a la duquesa sus versos, son un modelo de perfección y de ternura, que sin dar lugar al análisis, impresionan profundamente al auditorio... En el tercer acto, lo que nos parece más notable, y ya lo hemos indicado, es el cuarteto final en el que hubiéramos deseado actores de primera fuerza, pues que la situación es la más dramática que se puede imaginar»

José González de la Torre

El rescate de la partitura de *Catalina de Guisa* y su puesta en escena, en 2019, trajo consigo una exhaustiva labor de edición de los manuscritos y audición de la música, un apasionante proceso que permitió comprender a detalle por qué razón las críticas en los diarios de la época fueron tan positivas para esta ópera.

El trabajo realizado confirmó también que su compositor, Cenobio Paniagua, poseía un talento innato para construir líneas melódicas belcantistas y una capacidad obtenida a través de muchos años de experiencia para entender las estructuras formales y la orquestación.

Si bien es cierto que la historiografía reconoce su mérito por haber sido el primer mexicano que estrenó una ópera en el Gran Teatro Nacional, sólo la calidad musical puede respaldar los motivos de que se haya presentado once veces más, después de aquella resonante primera presentación. En este capítulo se mostrarán, a través del análisis musical, las razones de que un suceso así, tan infrecuente en la lírica de nuestro país, haya sido posible.

Comenzaremos por documentar un registro del material con el que partimos rumbo al rescate de la obra.²⁵⁵

4.2 Estado físico de las partituras y consecuentes problemas para su restitución

Aunque los manuscritos se consultaron ya de forma digital, el daño del tiempo se observa en las fotografías. El rescate presentó diversos retos para resolver. Uno de los más importantes surgió porque las tintas ferrogálicas esparcidas sobre el papel, a lo largo de los años, generaron manchones que dificultaban la lectura de las notas. Algunas podían distinguirse al expandir la imagen; pero otras, sin claridad suficiente, tuvieron que desentrañarse a partir de observar la línea melódica o dilucidar la secuencia armónica del fragmento perdido (Fig. 4.1).



Además de los manchones generados por el tiempo, en los manuscritos se encuentran correcciones a lápiz, eliminación de pasajes completos con rayones de tinta, indicaciones

²⁵⁵ Las notas críticas de la ECVP contienen también comentarios de los documentos.

posteriores realizadas con otras tonalidades, lápices de grafito o de colores, raspaduras o ralladuras con elementos punzocortantes para corrección o eliminación de notas (Fig. 4.2).



Fig.4.2 Indicaciones posteriores con lápiz de grafito o de colores.

4.3 Documentos relativos a la ópera *Catalina de Guisa*

La documentación relacionada con la *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua, como se expuso desde el resumen introductorio a este trabajo, pertenece al AZP y se encuentran bajo custodia del Cenidim.

Los materiales incluyen lo siguiente: 1). La partitura para voz y piano (21 números), dividida en dos cuadernos manuscritos no autógrafos verticales, cosidos con hilo y pastas duras. 2). Un manuscrito autógrafo orquestal del tercer acto, vertical, cosido con hilo y pastas duras. 3). Un manuscrito que lleva en la portada el título *parte per suggerire*, no autógrafo, horizontal, cosido con hilo y pastas duras donde sólo se encuentran los textos y melodías vocales, así como un bajo guía en clave de fa para el piano; clasificado como guion de voces en el catálogo de Maya y Delgado, para los fines de este trabajo se le llamará guion del apuntador.²⁵⁶ 4). Una versión orquestal del preludeo y segundo número del primer acto orquestado por Manuel M. Paniagua, hijo del compositor (todos ellos bajo el número de expediente 229). Y, por último, 5). Un boceto orquestal autógrafo, en un cuadernillo cosido, del aria del duque de Guisa del primer

²⁵⁶ El documento *parte per suggerire* fue catalogado como guion de voces por los investigadores Eugenio Delgado y Áurea Maya; sin embargo, el sinnúmero de anotaciones encontradas que hacen referencia a indicaciones teatrales sugiere que el cuaderno es en realidad un cuaderno de apuntador. El mismo título *parte per suggerire* lleva intrínseca la palabra *suggeritore* que significa apuntador. Natascia di Baldi, *La figura del suggeritore: tra arte e mestiere, Thibaut Thibaut e il suo Manuel du souffleur* (tesis doctoral, Università degli studi Roma tre, 2009).

acto: “*Grave, tremendo arcano*” (clasificada con el número de expediente 192), incluido en la sección de compositores extranjeros del Catálogo del AZP.

Por error, el último documento fue clasificado en el Catálogo del AZP como “cavatina de Enrico; *Cruda Funesta Smania*” de la ópera *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti. En años posteriores, Varanassi González publicó en la revista *Heterofonía* un artículo que generó el remiendo de esa clasificación; sin embargo, tampoco fue correcta puesto que la autora pensó que al llevar el nombre de “cavatina de Enrico Vedi? In [sic] *regal favore*”, debía pertenecer a un boceto de alguna versión nueva de *Elisabetta d’Inghilterra*, con libreto de Giovanni Schmidt y música del mismo Paniagua.²⁵⁷

Al comparar el primer cuaderno autógrafo de la partitura para voz y piano que contiene el aria, se confirmó que el documento no es parte alguna de *Lucia di Lammermoor* ni de *Elisabetta Regina d’Inghilterra*, sino precisamente un boceto orquestal del aria del duque de Guisa: “*Vedi, Il regal favore...Grave tremendo arcano*”.

De igual manera, al inicio de la investigación, se creyó que la ópera estaba incompleta puesto que los investigadores Delgado y Maya publicaron en su *Catálogo de manuscritos musicales del Archivo Zevallos Paniagua* (Cenidim, 2002) que sólo existían los actos I y III.

La confusión surgió porque la última hoja del primer cuaderno lleva la fecha del 27 de abril de 1850 y la inscripción “*finne del primo Atto*”, y el segundo manuscrito para voz y piano —que muestra un punto de escritura distinto del primero y desconocido—, contiene en su primera hoja la indicación “*Atto terzo*”. Sin tener el libreto disponible para comparar con el expediente, los investigadores concluyeron en 1996 que la ópera estaba incompleta.

No obstante, al encontrar nuevas fuentes de información se pudieron comparar los manuscritos del Cenidim con el libreto de Felice Romani publicado en Milán para la ópera de Carlo Coccia y con el de Nabor Chávez, que fuera impreso específicamente para el estreno de *Catalina de Guisa* en la Ciudad de México.

Al cotejar con detalle los documentos, se llegó a la conclusión de que la ópera estaba casi completa, pues sólo faltan escasos fragmentos. Esto condujo a una nueva pregunta: ¿Por qué, si los manuscritos contienen en conjunto casi todo el libreto, el primero dice “*fine del primo Atto*” y el otro “*Atto terzo*”?

Luego de revisar fuentes hemerográficas de la época, se llegó a varias conclusiones. En principio, que para el año 1850, cuando un copiante [sic] terminó de pasar el manuscrito en limpio, la intención del compositor era respetar el número de actos del libreto de Romani. Por

²⁵⁷ Julieta Varanasi González García, “Cenobio Paniagua: *Elisabetta regina d’Inghilterra*”, *Revista Heterofonía*, No. 141 (2009), pp. 55-66.

otro lado, que el segundo manuscrito es anterior a septiembre de 1859, puesto que los rotativos hablarían ya del estreno en tres actos.

Esa línea de tiempo nos llevó a saber que los cuadernos eran de épocas distintas; que el primer acto se dividió en dos en algún momento entre 1850 y 1859; y que el estreno ya incluía la nueva división.

Para la realización de la ECVP de 2019 se decidió dejar la estructura en tres actos, ya que si bien no coincide con la de Romani, es la que los diarios mencionan ya desde el estreno. Dada la importancia histórica de Cenobio Paniagua y de la ópera misma, elegimos utilizar los materiales que se tenían a partir de la reconstrucción (hecha con ayuda de los diarios de la época) de las circunstancias cambiantes de aquellos años, aun cuando pertenecieran a momentos y copistas diferentes, para así publicar la obra en su totalidad.

El guión del apuntador, que ya contiene el número de actos que reporta el estreno, por lo mismo se consideró el más tardío de todos. Dicho material contiene anotaciones escénicas a lápiz como “prevenido coro” o “telón”, y es el único documento que contiene las partes vocales en su totalidad. No obstante, incluye una versión distinta del aria de Arturo de Clèves al inicio del segundo acto. Ante esa alteridad, se optó por incluir en la ECVP sólo la versión existente en el manuscrito para voz y piano puesto que el guion del apuntador sólo contiene la melodía del cantante y un escueto bajo de acompañamiento.

La cabaletta “*E l’amor che m’arde in petto*” que sigue al aria de Catalina existe sólo en el manuscrito orquestal, ya que al parecer fue escrita después de 1850. Sin embargo, se decidió incluirla como una reducción a piano de la partitura orquestal en los apéndices de la ECVP.

El AZP contiene la partitura orquestal del tercer acto que se rescató únicamente como partitura de interpretación. Por desgracia, salvo lo realizado por Manuel M. Paniagua y la orquestación trunca del aria de Guisa del primer acto, no se han localizado a la fecha ni la orquestación ni las *particellas* del primer y segundo actos en otros acervos.²⁵⁸

El tercer acto abre con un preludio instrumental de 44 compases; al pie de esa hoja se puede leer a lápiz “sigue la marcha” y, en tinta sepia, “*e dopo la romanza per tenore*”. Sin embargo, en el guion de apuntador, en la parte superior del inicio de la romanza que sigue a la marcha, puede leerse, escrito a lápiz, “Romanza no va”. Esta información nos lleva a concluir que la pieza nunca se cantó porque tampoco se encuentra en el manuscrito para voz y piano del tercer acto ni en la partitura orquestal. Sólo existe la melodía con un bajo sugerido en el guion mencionado.

²⁵⁸ El Lic. Juan Manuel Zevallos Paniagua, tataranietao del compositor, confesó en conversación personal que no conoce a ningún otro familiar que posea música de Cenobio Paniagua.

La ausencia de un aria para el tenor es una situación muy poco común en esta época, ya que en la mayoría de las obras, incluidas las procedentes de otras escuelas operísticas, se incluía siempre una pieza *da solo* para cada protagonista.

La partitura orquestal no incluye la marcha de inicio del acto. Sólo existen cinco compases delineados en el guion de apuntador. Con base en esta fuente, sabemos que está en la bemol mayor y que la unidad de compás es 4/4.

Después de los compases mencionados, se encuentra el número 49 escrito antes de la entrada del coro, lo que hace concluir que la marcha dura 54 compases. Sin pausa entre números, el coro que lo sigue, en la misma tonalidad, inicia en forma ronsponsorial entre tenores y bajos para después desarrollarse en forma isorrítmica hasta el final.

Dentro del AZP se encuentra una marcha clasificada con el expediente Núm. 113, ficha 50, que lleva por nombre *Marcha en la bemol mayor para banda*. El documento consta sólo de una hoja suelta autógrafa, escrita por ambas caras. La tonalidad, medida de compás y ritmos de los primeros cinco compases son iguales; no obstante, la suma de los compases es distinta a la de la *parte per suggerire*. Esta marcha dura apenas 48 compases y la dotación incluye dos clarinetes, cornetín, barítono en si b, dos trombones y contrabajo en mi b.

No es posible concluir si, aun cuando le faltan seis compases, esa marcha pudiera haber sido la que tocó la banda del ejército anunciada en uno de los carteles de la presentación. Sin embargo, si no es la misma, debido a la tonalidad y similitud, bien podría utilizarse para sustituir la que se encuentra perdida. De igual manera, el coro que abre el tercer acto no está incluido en el manuscrito del tercer acto para canto y piano; de la *parte per suggerire* queda la opción de cantarse *a capella* a dos voces, pues es un coro masculino, o elaborar e incluir el bajo continuo a partir de la armonía implícita en las voces.

4.4 Comparativo de clasificación entre el catálogo del AZP y la ECV

La presentación de la ópera en tres actos pudo deberse a varias razones. Una de ellas obedecería a que después de conocer la duración de cada número, resultaba más equilibrado repartirlos en tres bloques y no dejar las acciones en dos actos de duración distinta: el primero casi con doble duración que el segundo.

De igual manera, como ya se describió en el primer capítulo, esta división ofrecía la posibilidad de presentar en los entreactos a intérpretes virtuosos con una o dos piezas musicales no pertenecientes a la ópera o algún juguete lírico. Estas intervenciones funcionaban como un

atractivo para captar público que deseara escuchar a esos solistas en particular y que de otra manera, quizá, no habría acudido a la ópera, lo que impactaba también en la taquilla.

Una última razón, ligada a la anterior, sería que, como lo consignaron los rotativos, en plena Guerra de Reforma los bancos de sangre y hospitales necesitaban apoyo monetario; los artistas promovían el concierto a beneficio de esas instituciones y donaban las ganancias a los recintos. Como ejemplo de intérpretes presentados en los intermedios encontramos en *El Siglo Diez y Nueve* el “Aria de *La estrella del Norte* con Mariana Paniagua”; y “Una plegaria a la Divina Providencia que cantarán los niños de ambos sexos de la Sociedad de Beneficencia”.

Los diarios, aparte de los programas a beneficio de asociaciones altruistas, promovieron también algunas funciones para provecho del compositor, algo común en la época.

El 16 de noviembre de 1862, se incluyeron hasta tres entre actos, cuya recaudación se destinaría a los hospitales de sangre del Ejército de Oriente. Lo anterior, nos lleva a concluir que dividieron la ópera en cuatro fragmentos; en uno de ellos, “saldr[í]an a escena cinco caballos y [...] la banda del ejército tocar[í]a una marcha”. De nuevo, participó Mariana Paniagua con el aria de *La Estrella del Norte* de Giacomo Meyerbeer; María Garfías interpretó las variaciones de Prudent de *Lucia di Lammermoor*, al igual que variaciones sobre motivos de la ópera *Martha* de Friedrich von Flotow.²⁵⁹

Al día siguiente, Paniagua acompañó el anuncio de la presentación con una misiva al público en general, en la que informa que la recaudación anterior había sido donada de manera íntegra a los hospitales de sangre. Detallaba también que “hoy que todo mexicano contribuye, en cuanto manera puede, a salvar nuestra independencia”, el dinero de la nueva función se destinaría en parte a los bancos de sangre y en otra para “un viaje [que] es[taba] por hacer”.

De la misma manera, la función del domingo 23 de noviembre de 1862 se convirtió en un programa a beneficio de Eusebio Delgado, el director y concertino de la orquesta. La obra fue fragmentada de nueva cuenta en cuatro actos para poder incluir dos intervenciones del beneficiado, quien a su vez destinaría lo obtenido al Ejército de la División del Norte comandado por Ignacio Comonfort.

La configuración final de la obra se presenta a continuación en sus dos vertientes modernas: el *Catálogo de manuscritos musicales del archivo Zavallos Paniagua: Obras de Cenobio y Manuel Paniagua*, publicado por el Cnidim en 2002; y la *Primera Edición Crítica de la partitura para canto y piano de Catalina de Guisa de Cenobio Paniagua*²⁶⁰ (Figs. 4.3, 4.4, 4.5).

²⁵⁹ *El Siglo Diez y Nueve*, 16, 17, 18 y 22 de noviembre de 1862.

²⁶⁰ Verónica Murúa-Martínez Saldaña, Áurea Maya Alcántara. *Primera Edición Crítica de la partitura para voz y piano de Catalina de Guisa (1859) de Cenobio Paniagua (1821-1882) con libreto de Felice Romani*, 2020, UNAM-Cnidim.

4.4.1 Primer Acto

Clasificación según el Catálogo del <i>Archivo Zevallos Paniagua</i> .	Clasificación según la edición crítica de la partitura para voz y piano de <i>Catalina de Guisa</i> (1859) de Genobio Paniagua (1821-1882)
-el Número 1 consta de 204 cc. 13 pp. Coro SATB	<i>Scena I. Núm. 1 Introduzione [è coro]. Lo vedeste? (Coro)</i>
-Núm. 2, consta de 239 cc. 24 pp. Dúo: - Catalina, duquesa de Guisa (soprano) y Conde de San Megrino (tenor)	<i>Scena II. Núm. 2 [Recitativo è] duetto. Non fuggirmi: in me destasti (Catalina y Conde)</i>
-Núm. 3, 171 cc. 23 pp. Recitativo y cavatina: - Duque de Guisa (bajo) con Coro	<i>Scena III. Núm. 3</i> <i>Recitativo e cavatina con coro. E mal ne serba, il dono... Grave, tremendo arcano (Duque de Guisa y Coro).</i>
-Núm. 4, 277 cc. 27 pp. Recitativo y dúo: - Conde de San Megrino y Duque de Guisa	<i>Scena IV . Núm. 4</i> <i>Recitativo è duetto. Silenzio... ei vien (Conde, Duque de Guisa y coro)</i>
<p>Núm. 5 207 cc. 14 pp. Aria: - Arturo (barítono)</p> <p>Núm. 6 148 cc. 14 pp. [Escena] - Catalina, duquesa - Arturo y Coro femenino</p> <p>Núm. 7, 25 cc. 2 pp. Escena:] - Catalina, duquesa - Duque de Guisa</p> <p>Núm. 8 217 cc. 21 pp. Dúo: - Catalina, duquesa - Duque de Guisa</p> <p>Núm. 9 51 cc. 7 pp. Terzettino: - Catalina, duquesa - Arturo, Duque de Guisa</p> <p>Núm. 10 15 cc. 2 pp. Dúo: - Catalina, duquesa - Duque de Guisa</p> <p>Núm. 11 225 cc. 16 pp. Final: - Catalina, duquesa - Duque de Guisa- Coro</p>	

Fig. 4.3 Primer acto. Comparativo de clasificación entre el catálogo del AZP y la ECVP.

4.4.2 Segundo Acto

Clasificación según el Catalogo del Archivo Zevallos Paniagua.	Clasificación según la Edición crítica de la partitura para voz y piano de Catalina de Guisa (1859) de Cenobio Paniagua (1821-1882)
	<p><i>Scena I.</i> Núm. 5 [<i>Recitativo ed Aria. Essa a lla festa... Con la luce, con la vita</i> (Arturo)]</p> <p><i>Scena II.</i> Núm. 6</p> <p><i>Scena III.</i> Núm. 7 [<i>Duetto è coro. Chi vien?.. Duolmene</i> (Catalina, Arturo y coro)]</p> <p><i>Scena IV.</i> Núm. 8 [<i>Recitativo. A escir disposta</i>] (Catalina y Duque de Guisa)</p> <p><i>Scena V.</i> Núm. 9 [<i>Recitativo è duetto. Non vi prenda stupor</i> (Catalina y Duque de Guisa)...<i>Terzettino. [Cielo! Arturo!]</i> (Catalina, Arturo y Duque de Guisa)]</p> <p><i>Scena VI.</i> Núm. 10 [<i>Recitativo è duetto. Più non reggo</i> (Catalina y Duque de Guisa)]</p> <p><i>Scena VII.</i> Núm. 11 [<i>Duetto. Ehi! Me lassa!</i>] (Catalina, Duque de Guisa y coro)</p>

Fig. 4.4 Segundo acto. Comparativo de clasificación entre el catálogo del AZP y la ECVP.

4.4.3 Tercer Acto

Clasificación según el Catalogo del Archivo Zevallos Paniagua.	Clasificación según la Edición crítica de la partitura para voz y piano de Catalina de Guisa (1859) de Cenobio Paniagua (1821-1882)
No. 12, Escena I, no existe en el manuscrito para voz y piano, si existe en el orquestal.	<i>Scena I.</i> Núm. 12. Coro. Perdido* *sólo existe en guión de voces sin acompañamiento
Número 13, Escena II-IV, 197 cc. 18 pp. Arturo - Conde - Duque	<i>Scena II.</i> Núm. 13 [<i>Recitativo. "Il sacrificio mio"</i>] (Arturo)
Número 14, Escena V, 317 cc. 22 pp. Duque y Coro masculino	<i>Scena III.</i> Núm. 14 [Núm. 14 Duetto " <i>Ei vieni</i> "] (Conde y Arturo)
Número 15, Escena VI, 113 cc. 10 pp. Aria de la duquesa Catalina	<i>Scena IV.</i> Núm. 15 [<i>Recitativo ed aria. Tosto che rieda... O miei sudati allori</i>] (Duque de Guisa y coro)
No. 16 Escena VII, 534 cc. 48 pp. Dúo La duquesa Catalina - Conde	<i>Scena V.</i> Núm. 16 [<i>Scena ed Aria. Guisa! Quai nuove?.. Altra scena al nuovo giorno</i>] (Duque de 31 Guisa y coro)
Escena final [Núm. 17] 127 cc. 20 pp. aprox. Duquesa Catalina, Conde, Duque y Coro	<i>Scena VI.</i> Núm. 17 [<i>Recitativo ed Aria. Un ora... A fidar potessi al meno</i>] (Catalina)
	<i>Scena VII.</i> Núm. 18 [<i>Duetto. Non m'ingannai</i>] (Catalina y Conde) <i>Scena VIII.</i> Núm. 19 [<i>Duetto. Ov'è desso</i>] (Catalina, Duque de Guisa y coro) <i>Scena IX.</i> Núm. 20 [<i>Duetto. Ebben? Pugnò da prode</i>] (Catalina, Duque de Guisa y coro) <i>Scena ultima.</i> Núm. 21 <i>Quartetto finale</i> (Catalina, Conde, Arturo, Duque de Guisa y coro)

Fig. 4.5 Tercer acto. Comparativo de clasificación entre el catálogo del AZP y la ECVP.

Como se puede observar en los cuadros, se reinstauraron las divisiones de las escenas y cuadros con base en el libreto de Felice Romani. La segunda mitad del primer acto quedó definida como segundo acto y el segundo acto del libreto de Felice Romani se convirtió en el tercero.

4.5 La solita forma

4.5.1 Antecedentes

El análisis musical que se presenta a continuación se realizó sobre la ECVP de *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua, apoyado en la *solita forma* y la Teoría de tópicos. Para otros aspectos que no pueden explicar estas dos teorías, se utilizó el análisis musical clásico.

Un libreto operístico en el siglo XIX debía no sólo contener una historia atractiva, contada con interés dramático; también requería cumplir con las exigencias que los empresarios y el público demandaban. De igual forma, era habitual que se integrara a partir de una fórmula que complaciera, como ya se mencionó en un capítulo anterior, a todos los miembros de la compañía.

Aunque no del todo libre, el libretista abonaba entonces en la estructura musical a través de la elección de sus palabras y talento creativo.²⁶¹

La narrativa se elaboraba alrededor de una temática principal con uno o dos personajes que se veían envueltos en dos tipos básicos de fuerzas: una externa o física —representada en el escenario de forma dialógica o a través de trazo escénico o sinfónico—; y otra interna, manifestada como la deliberación de las preocupaciones de los protagonistas —que los llevaban a tomar decisiones que cambiasen el curso de la trama—. Ambas fuerzas podían ramificarse en su aplicación, a través de los diversos roles de cada historia.

El dueto en la ópera decimonónica en esencia significa el espacio-tiempo donde se resuelven las fuerzas externas, mientras que el aria representa la reflexión sobre las fuerzas internas que actúan sobre cada protagonista.

De igual forma, los personajes secundarios o comprimarios, quienes interactúan con los anteriores, dan paso a disertaciones que servirán como conectores entre las mismas formas musicales principales. Cada uno de los números lleva una preocupación o situación particular a exponer y resolver.

Desde el origen de la ópera, los cambios de velocidad (*Largo*, *Allegro*, *Vivace*, entre otros), son referencias en el delineado de distintas emociones expresadas. El *recitativo secco* que conectaba esas variantes de manera paulatina se transformó en algo más virtuoso y *cantabile*, aunque aún mantuviera su carácter narrativo y declamatorio.

²⁶¹ Arturo Delgado Cabrera, *Op. Cit.* Consultado en <https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/8558/CC-04art5ocr.PDF> el 26 de julio, 2020.

Los números solistas de gran lirismo también cambiaron en la manera de estructurarse, no sólo con los cambios de velocidad, sino también con otras herramientas que iban más allá de considerar sólo la agógica o el *tempo*.

Secuencias armónicas más complejas y una orquestación más llena cobraron cada vez más protagonismo. En 1859, esa nueva manera de hilvanar los números y de estructurar la trama fue denominada por el compositor y musicólogo italiano Abramo Basevi (1818-1885) como la *solita forma*.

En un principio, la fórmula sólo se desarrolló en el dueto, como diálogo perfecto que permite discutir o ponerse de acuerdo. Sin embargo, al paso del tiempo comenzó a usarse también en ensambles, arias y finales grandilocuentes con todos los miembros del elenco.

Todas esas consideraciones configuraron el estilo de la ópera italiana de principios del siglo XIX. David Kimbell lo describe de la siguiente manera: “El concepto de obertura o sinfonía con la que abrían las óperas en el siglo XVIII se fue modificando para crear una especie de proemio o *Gran Scena* con la que van a iniciar las óperas del siglo XIX, desde Rossini hasta el Verdi temprano”.²⁶²

Esa introducción contenía normalmente una obertura corta, seguida casi siempre —y sin detener la música— de un coro que introducía al público directamente a la trama, a la temporalidad de la obra, a ciertos sucesos previos de fuerzas externas —que debían ser narrados para entender los conflictos— o a preocupaciones internas de los protagonistas.

Con el transcurrir de los años, se introdujo un protagónico en esa primera escena que alternaba con el coro para tener un número aún más espectacular que introdujese a ese primer personaje.

En *Catalina de Guisa*, podemos considerar este proemio desde la primera nota de la obertura, con duración de 40 compases, que da paso sin barra final, a una transición musical donde aparece el coro en escena.

No hay un personaje protagónico, pero el coro presenta a través de sus comentarios la personalidad del conde de San Megrino y del duque de Guisa. La *Grand Scena* termina hasta antes del primer *Gran dueto* de Catalina y Guido, que parte precisamente con un recitativo *accompagnato*: “*Non fuggirmi, in me destasti...*” (“No huyas de mí, en mí despertaste...”).

La inclusión de secciones más líricas y la eliminación paulatina del *recitativo secco*, se deben a Gioacchino Rossini. Su trabajo produjo como resultado la inserción de un recitado que

²⁶² David R. B. Kimbell, *Verdi in the age of Italian Romanticism*, University of Saint Andrews, (New York: Cambridge University Press, 1981).

la orquesta acompañaba, con líneas vocales más líricas. Como resultado de esa evolución, en las últimas obras de este compositor el *recitativo secco* había sido excluido por completo.²⁶³

Estas transformaciones obligaron a los libretistas a narrar las acciones más rápido para llegar a las secciones donde los personajes pudieran desplegar su canto. Se desarrollaron, por consecuencia, protagonistas más decididos, con acciones de mayor contundencia, de tal suerte que no se perdiera tiempo en discusiones que frenaran o hicieran lenta la trama.

Una historia sencilla proporcionaba, por ende, recitativos cortos para que así el *cantabile* permitiera explorar las emociones y sentimientos de los protagonistas a través de métrica y rítmica regular, arropados por armonías más exploratorias y amplios colores orquestales.

Fue también Rossini quien no sólo generó una transformación en los números individuales, sino en la forma estructural del *melodramma* lírico en su totalidad. Por ejemplo, el primer acto comenzó a tener la estructura de la introducción ya descrita anteriormente y además un *finale*. En medio de estos dos, se incluían *cavatinas*, un dueto, trío o cuarteto. En el segundo acto, se introducía de nuevo un número coral, que acompañaba a un personaje *comprimario*, y posteriormente rondós de los tres personajes principales, un dueto y un ensamble final a varias voces.

Las obras solían terminar con un número grandilocuente *alla polacca*; en otras palabras, con un acompañamiento a ritmo de polonesa.²⁶⁴ A medida que la estructura fue asentándose en la práctica operística de la época, se llegó a una *Grand Scena*, donde la soprano, la *prima donna*, demandaba cerrar la ópera.

Un ensamblaje así de fascinante atrajo a compositores como Giovanni Pacini (1796-1867), Saverio Mercadante (1795-1870) o Nicola Vaccai (1790-1840), quienes debían responder a una demanda casi mensual de estrenar óperas, al adoptar este esquema funcional y efectivo.²⁶⁵

Este andamiaje fue el utilizado por Paniagua, quien construyó su primer trabajo musical para la escena como una ópera por números con el uso de la *solita forma*.²⁶⁶ La obra posee

²⁶³ A finales del siglo XVIII, las estructuras operísticas se presentaban con una cantidad equilibrada entre los *recitativi secchi*, *accompagnati* y *cantabili*; sin embargo, estaban basados en los preceptos de Pietro Metastasio. No es sino hasta la reforma de Gluck que las óperas comenzaron a desprenderse del *recitativo secco* y a utilizar más el *recitativo accompagnato* para conectarse con las secciones *cantabile*. Consultado en <https://academic-eb-com.pbidi.unam.mx:2443/levels/collegiate/article/opera/110141> el 9 de marzo de 2022.

²⁶⁴ Polacca s. f. [dall'agg. *polacco*]. – 1. *Danza tradizionale nata in Polonia verso la fine del sec. 16°; di carattere nobile e cavalleresco, in ritmo di 3/4, di andamento moderato, si diffuse in Europa durante il secolo 19° come forma utilizzata sia per la danza sia per composizioni da concerto o pagine teatrali: le p. per pianoforte di Chopin (è spesso usato anche il corrispondente termine fr. polonaise)*. [del adjetivo polaco, danza tradicional nacida en Polonia cerca el fin del siglo XVI, de carácter noble y caballeresco, en ritmo de 3/4, de andar moderado; se difunde en Europa durante el siglo XIX como forma utilizada para la danza o para composiciones de concierto y partituras teatrales: las partituras para pianoforte de Chopin. (Frecuentemente usado también con el término correspondiente en francés *polonaise*). Consultado en www.trecanni.org el 9 de marzo de 2022.

²⁶⁵ Si bien es cierto que este esquema fue imitado por casi todos los músicos de ópera italianos, surgen dos compositores que despuntan, logran evolucionarlo y construir sus propios paradigmas: Gaetano Donizetti y Vincenzo Bellini, quienes habrían de encontrar un último sucesor, si bien revolucionario, en el joven Verdi. Véase Burton D. Fischer, “*Romanticism in Italian Opera: Early 19th century, A History of Opera, Milestones and metamorphoses*”, p. 129, (Miami: Opera Journey Publishing, 2005).

momentos de introspección y como contraste también incluye el desarrollo de finales sinfónicos con todo el elenco y la orquesta.

En los diarios de la época, aquella grandilocuencia se anunciaba “con todo el aparato vocal”. Las *strettas* o *cabalettas* marcan el final de un número y una escena se renueva al inicio de cada *recitativo accompagnato*. La preparación y el talento de Paniagua le permitieron vislumbrar de forma instintiva los elementos necesarios para usar los modelos eficaces del momento para tener éxito en su propio tránsito musical.²⁶⁷

Además del libreto de Romani y el uso de la *solita forma*, Paniagua abrigó igualmente otros conocimientos de las óperas belcantistas italianas en su obra; la inclusión de los instrumentos de viento en las orquestas, por ejemplo, que ayudaron a crear el *crescendo* orquestal o sinfónico, también llamado *crescendo* de la Escuela de Mannheim o simplemente *crescendo rossiniano*.

En la *Catalina de Guisa* de Paniagua puede observarse ese *crescendo* en el final del segundo acto. En la partitura para voz y piano se representa con el aumento de notas por pulso cada vez que la secuencia armónica vuelve a comenzar; y en el manuscrito orquestal es plasmado con la adición de las familias de instrumentos al tejido sonoro que logra el *crescendo* por acumulación.²⁶⁸

Con respecto a los números *da solo*, la estructura del aria y *cabaletta rossiniana* surgen a partir de otras transformaciones del siglo XVIII tardío. El *aria da capo* ralentizaba y estancaba la trama, pues debía detenerse la historia para escuchar nuevamente, aunque ornamentada, el principio de un aria. Hacia 1790 se estableció una forma musical que surgió de las innovaciones de Gluck, en específico de su *Orfeo ed Euridice* (1762), donde la primera escena solista transcurre en forma rondó: “*Cerco il mio ben così*” (“Busco mi bien así”). El aria presenta el mismo contenido *cantabile* con tres recitativos intercalados distintos que muestran la variedad del material vocal.

Este nuevo estilo dieciochesco de rondó se elaboraba en forma gavota lenta, que permitía realizar como *coda* una sección más rápida, lo cual dio paso al *rondó alla Sarti* o *rondò a due*

²⁶⁶ El libreto de Coccia-Romani contiene dos actos. Dentro del AZP resguardado por el Cenidim, el expediente 229 es el correspondiente a *Catalina de Guisa*.

²⁶⁷ Es importante recordar que Paniagua parte el primer acto en dos por lo que la gran escena final del primer acto que se convierte en standard para las óperas italianas se desarrolla por tal decisión en el segundo acto.

²⁶⁸ El *crescendo* rossiniano parte de tomar una frase para repetirla una y otra vez sin variación melódica y únicamente con aumentos de velocidad e incrementos de textura cada vez que se presenta de nuevo, ya sea por densidad en un sólo instrumento o por acumulación de varios. Véase Burton D. Fischer, *op. cit.* p. 102.

tempi; es decir, una sección lenta y otra rápida con repetición de dos estrofas cada uno y el mismo número de sílabas y versos.²⁶⁹

En los primeros años del siglo XIX, la forma de la intervención solista quedó definida, y el rondó con dichas características se convirtió en la conocida aria y *cabaletta*. Ahora bien, según Giorgio Pagannone, el *aria da solo* fue la forma principal de expresividad del settecento: “*l’aria solistica, l’espressione del affetto singolo*”. En el siglo XIX, el *Gran Duetto* reemplazaría su lugar.²⁷⁰

Pagannone refiere al *Gran Duetto* como “el esquema dramático en el cual se basa el melodrama romántico”, por lo que la ópera italiana del siglo XIX, “se rige por la relación amorosa entre dos jóvenes (normalmente tenor y soprano), confrontada en varios modos con otro hombre (un padre, hermano, marido o prometido de la enamorada; casi siempre representado por un barítono), o de otra mujer (soprano o mezzosoprano) que suspira por el tenor”.²⁷¹

Este diagrama describe claramente los momentos cinéticos y de contemplación musical: los puntos de tensión y relajación que el drama necesita. Para producir emociones como el amor, el deseo o el perdón, se utilizaron por lo tanto las tesituras de soprano y tenor. Asimismo, para sentimientos de celos, odio o envidia, por listar algunos, serían aprovechados los antagonistas: la mezzosoprano y el barítono.

Antonio Ghislanzoni (1824-1893), autor italiano de más de ochenta y cinco libretos, comenta que “el dueto entre soprano y tenor comenzará con ira y terminará con una reconciliación; entre la soprano y el bajo será una escena de celos; y entre el tenor y el bajo de rivalidad o venganza”.

Las opciones no son inamovibles, pero ofrecen una guía estructural y la pauta para analizar el material musical en la ópera de Paniagua.²⁷²

Con base en esa interacción, llamada constelación por el periodista, escritor y libretista italiano, surgieron las relaciones musicales necesarias para desarrollar la forma musical del *primo novecento*.²⁷³

²⁶⁹Saverio Lamacchia, “*solita forma* del duetto o del numero?: L’aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento”, *Il Saggiatore Musicale* Vol. 6, no. 1/2 (1999), pp. 119-44. Consultado en <http://www.jstor.org/stable/43029556> el 28 de diciembre de 2020.

²⁷⁰Nahon Marino, “Le origini del rondò vocale a due tempi. Tempo musicale e tempo scenico nell’aria seria tardosettecentesca”, *Musica e storia*, 1/2005, pp. 25-82. Consultado en <https://www.rivisteweb.it/doi/10.1420/20129> el 16 de noviembre de 2020. Véase también Andrea Chegai, “La cabaletta dei castrati: attraverso le ‘*Solite forme*’ dell’opera italiana tardosettecentesca”, *Il Saggiatore musicale* 10, Núm. 2 (2003), 221-268. p. 227. Consultado el 12 de noviembre de 2020. <http://www.jstor.org/stable/43029737>. [el aria solista, la expresión de las emociones individuales]

²⁷¹Pagannone, *op. cit.*

²⁷²*Apud. Ibid.*; Ghislanzoni, A. *L’arte di far libretti / Wie macht man eine italienische Oper?*, Ed. A. Berhard, p. 128. (Bern: Institut für Musik wissenschaft, 2006).

²⁷³Harold S. Powers, “La *solita forma* and The Uses of Convention”. *Acta Musicologica* 59, no. 1 (1987): 65-90. Descargado de <https://www.jstor.org/stable/932865> el 20 de enero de 2020. Véase también *National Traditions in Nineteenth-Century Opera, Volume I Italy, France, England, and the Americas* by Steven Huebner (ed.), (Canada: McGill University, 2016) versión PDF.

En la siguiente tabla, desarrollada por Harold S. Powers, encontramos la descripción para tres formas dramático-musicales: el *Gran Duetto*, el aria o *cavatina* y el *Finale* (Fig 4.6).

Gran Duetto*	Aria/Cavatina***	Finale
0. Scena	0 Scena	{Coro, ballet, scena, aria, dueto, etc.}
1. Tempo d'attacco {stanzas**, dialogo}	--	Tempo d'attacco [cinético]****
2. Adagio	Adagio	Pezzo concertato [estático]
3. Tempo di mezzo	Tempo di mezzo	Tempo di mezzo [cinético]
4. Cabaletta	Cabaletta	Stretta [estático]

Fig. 4.6 Estructura tomada del artículo “*La solita forma and the uses of convention.*” de Harold Powers quien condensa la información desarrollada por los siguientes investigadores:

*Abramo Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* (Firenze 1859) p. 191

P. Gossett, Verdi, Ghislanzoni, y *Aida*: Los usos de la convención, en: *Critical Inquiry* I (1974-75) p. 303, 312, passim.

Emmanuele Muzio, carta del 23 de julio de 1847, en *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi*, ed. L.A. Garibaldi, (Milano, 1931), p. 346).

P. Gossett, The ‘Candeur Virginal’ of ‘Tancredi’, in: *MT* 112 (1971) p.327.

La figura anterior es una recopilación realizada por Powers con base en los trabajos realizados por Basevi, quien añade el término *scena*, y quien explica el uso de los distintos tipos de versos en dicha sección. P. Gossett añade la subdivisión del *tempo d'attacco* y los adjetivos en corchetes – *cinético* y *estático*-Por último, Muzio define que las *cavatina*s tienen su propio *adagio*, y después el *tempo di mezzo* y al final la *cabaletta*. La *solita forma* en el dueto puede o no incluir una *scena*, pero siempre exige un *tempo d'attacco*, *l'adagio*, el *tempo di mezzo*, y la *cabaletta*. Los textos que se usan para la *scena* son versos de rima y métrica libre o *versi sciolti*; el uso de la *silva*, como se puntualizó en el capítulo anterior, es común.

Para los siguientes movimientos del dueto se usan versos con rima y métrica consonante. En este sentido, sorprende que Paniagua escribiera una sección en forma de recitativo o *scena* para el primer dueto entre Catalina y Guido, rompiendo así con la tradición italiana, puesto que Romani no escribió versos libres sino *versi lirici* en octosílabos. De manera inversa, si hubiese

tomado *versi sciolti* para realizar una versión cantáble habría desarrollado algo similar a la *canzone* creando así un texto metadramático.

La tensión dramática se evidencia particularmente en los *tempi d'attacco*, no importa si es entre protagonistas o antagonistas, amantes o rivales. El estallido emotivo del *tempo di mezzo* desemboca como consecuencia en la *cabaletta*, la cual normalmente termina con una coda donde se suspende el deambular moduladorio para regresar siempre a la tónica al final de las piezas donde los personajes principales cantan juntos en intervalos de terceras o sextas, sin incluir un texto dramático nuevo, sino repitiéndose o confirmando la emoción.²⁷⁴

En la conversación de un dueto específico o de un aria, la palabra *cantabile* puede también aparecer con referencia a su movimiento *adagio*; normalmente marcado con la indicación *moderato* en el caso de Paniagua, de la misma manera, es posible su uso como una indicación de *tempo* o una forma de canto correlacionado con el fraseo *legatto*.

De igual manera puede aparecer como parte de una escena o en el *tempo d'attacco*. Powers aclara que la palabra *cantabile* se refiere a una línea vocal sostenida y fluida, donde quiera que se encuentre; es un término que alude a una especie de textura vocal que pertenece al ámbito semántico de indicaciones como *recitativo*, *parlato* o el *canto spezzatto* (roto o fragmentado), y no al que incluye a la *cabaletta* o al *tempo di mezzo*.²⁷⁵

Paniagua no utiliza la indicación *cantabile* en ninguna sección de la ópera, aun cuando las melodías poseen esas características y existen secciones ariasas en el *tempo d'attacco*.

En la estructura desarrollada por Powers se observa que los movimientos de la *cavatina a solo*, son similares a los que Basevi utiliza con el dueto; salvo que la primera no emplea el *tempo d'attacco*. Ello significa que no existe un movimiento musical para los *versi lirici* en *tempo gusto* que se encuentran entre la parte inicial de la *scena* y el movimiento *adagio*.

Aunque esto último también sufrió cambios a medida que los libretistas encontraban la forma de incluir fuerzas que cobraban presencia en el escenario en la forma de otro personaje o coro que confrontaba a los personajes principales.

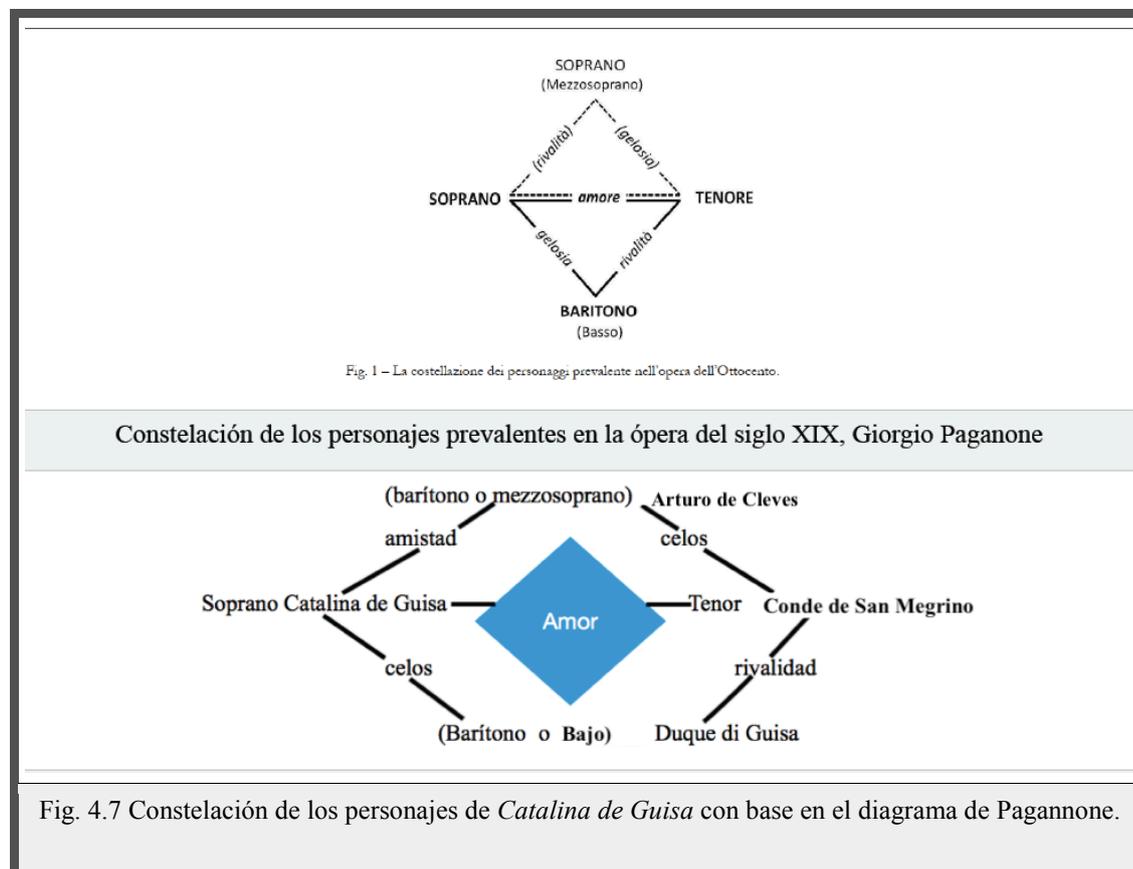
Esa intervención dialógica, a vistas del público, participaba con una intervención lo suficientemente poderosa para generar una transformación en el personaje que lo llevaba a cantar la *cavatina* o aria. La escena de Catalina de Guisa contiene un *tempo d'attacco* muy interesante, pues toda es cantada por ella sola, además de que no existe *tempo di mezzo* entre el aria y *cabaletta*.

²⁷⁴ Robert Anthony Moreen, *Integration of text forms and musical forms in Verdi's early operas*, apud. Ernesto Pulignano, "Il giuramento" di Rossi e Mercadante, p. 38.

²⁷⁵ Harold Powers, *Ibid.* p. 247.

4.5.2 Interacciones dialógicas entre personajes en el *Gran Duetto*

La constelación de personajes (*la costellazione dei personaggi*) de Paganonne ayuda a entender las relaciones músico afectivas entre los protagonistas. En el esquema superior de la siguiente figura puede observarse el diagrama general del musicólogo y, basado en él, en el inferior se trazan los vínculos para *Catalina de Guisa*²⁷⁶ (Fig 4.7).



Basados en el esquema se puede comentar que efectivamente el amor es la forma en la que se expresan Catalina, la duquesa de Guisa, y Guido, conde de San Megrino: tenor y soprano protagonistas.

En el caso de Catalina y Arturo, donde un barítono joven sustituye el lugar de la mezzosoprano, el dueto es apacible y de amor fraternal.²⁷⁷ El duque de Guisa impone ideas a su esposa, siempre celoso y dominante. Y, por último, la relación entre el conde y el duque es de rivalidad, tanto en la filiación política como en el amor. El resultado es un dueto con

²⁷⁶ Giorgio Paganone, “Il Duetto Nell’opera Dell’ottocento: forma e Dramma”, *Musica Docta, Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della musica*, Bologna, (2011): pp.55-68. Consultado el 10 de diciembre de 2020 en <https://musicadocta.unibo.it/article/view/3227>.

²⁷⁷ Recordemos nuevamente que Paniagua permitió en alguna de las funciones que la Srita Cuervo, mezzosoprano, sustituyera al barítono en el personaje de Arturo de Clèves. Véase primer capítulo.

cuestionamientos que involucra un reto a duelo de espadas. Este número cierra el final del primer acto con una *stretta* excitante donde participa todo el coro.

Las relaciones dramáticas no sólo afectan la estructura formal de cada número, sino que exigen al compositor encontrar distintas formas de comunicación entre los personajes para reflejar el conflicto emotivo entre cada uno de ellos.

Es por ese motivo que, antes de analizar los números con base en *la solita forma*, comentaremos las maneras tan variadas de interlocución o comunicación que pueden existir en una ópera y se ejemplificarán con nuestro objeto de estudio.

Al igual que el *Gran Duetto* define de manera macroscópica la forma musical de la ópera belcantista del XIX, Scott Balthazar observa microscópicamente, a partir de analizar la obra de Giuseppe Verdi, las diferentes maneras de iniciar esta sección. Salvo en el recitativo o *scena*, las distintas interacciones que describe son aplicables a cualquiera de las secciones *adagio* o *tempo d'attacco*.²⁷⁸

El *tempo d'attacco*, si lo hay, puede ser presentado tanto en frases líricas o como una especie de diálogo.

El musicólogo explica que en Verdi podemos encontrar una “amplia gama de texturas que se encuentran en los dúos: canto simultáneo... solos similares... solos contrastantes... (o) melodías divididas entre personajes.”²⁷⁹

La partitura de Paniagua nos permite descubrir a un compositor capaz no sólo de intuir la estructura de la *solita forma*, como veremos más adelante, sino de entender también las interacciones dramáticas entre los personajes y convertir el texto del libreto en un lenguaje musical ricamente entretejido y variado (el texto espectacular).

En ese sentido, el compositor michoacano utilizó también todas las formas de interacción posibles para diferenciar los distintos tipos de relación establecidos entre los personajes.

Un primer recurso es permitir que los protagonistas canten ideas temáticas similares uno después del otro. Este recurso es utilizado en el *largo* del primer acto y muestra la empatía entre los enamorados. Catalina inicia cantando una estrofa de dieciséis compases de rima consonante: “*Tu t'inoltri in tal pensiero*” e inmediatamente después Guido canta el mismo contenido temático, pero con otro texto: “*Guisa io l'odio e debbo odiarlo*” (Fig. 4.8).

²⁷⁸ La sección *adagio* es la parte medular del *Gran Duetto* y de las arias; sin embargo, algunas veces, las *scenas solistas* son fragmentadas debido a la dificultad de las cabalettas; cuando ocurre se presenta uno de los versos del cantabile y sólo un verso de la cabaletta, y no es infrecuente que llegue incluso a cancelarse por completo esta última. No sucede así con los concertantes donde la *stretta* es la sección más importante del número y muchas veces el final del acto.

²⁷⁹ Scott Leslie Balthazar, “The forms of set pieces”, Chapter II, *The Style of Verdi's operas and non operatic work, The Cambridge companion to Verdi*, p. 135, (New York: Cambridge University Press, 2004).

Catalina: “*Tu t’innoltri in tal sentiero*”. Se muestran los dos primeros compases

Conde: “*Guisa io l’odio e debbo odiarlo*”. Se muestran los primeros cuatro compases.

Fig. 4.8 *Larghetto* de la escena II. Núm. 2 *Recitativo e duetto* “*Non fuggirmi: in me destasti*”] (Catalina y Conde) c. 33

Al término de la frase del tenor, es decir, después de los 32 compases, ambos cantan hasta el final, en un canto isorrítmico y simultáneo en terceras o sextas, lo que se conoce como canto simultáneo rossiniano. En esta sección el recurso es utilizado como expresión de complicidad, entendimiento o atracción entre los personajes.

Sin embargo, Ernesto Pulignano argumenta que, “tradicionalmente, el canto simultáneo en terceras o sextas se utiliza solamente en una coda, relativamente modesta, que repite los versos expuestos en las frases anteriores”.²⁸⁰

De igual manera, en el manual de armonía de Antoine Reicha encontramos la siguiente recomendación: “El duo es uno de los fragmentos de ensamble al que se le exige el mayor lirismo. Aquí, las frases melódicas, cuando las dos partes cantan juntas, se cantarán a la tercera o a la sexta como los dos intervalos más apropiados para el dueto”.²⁸¹ En Paniagua, son los intervalos más comunes de interacción.²⁸² (Fig. 4.9).

²⁸⁰ Ernesto Pulignano, “Tempo d’attacco del finale centrale”, p. 42. *Il giuramento di Rossi e Mercadante*, (Torino: Ed. De Sono Associazione per la musica, 2007). Consultado el 11 de agosto de 2020 en https://books.google.it/books?id=OgXEKv7hb8EC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

²⁸¹ “*Le duo est un des morceaux d’ensemble dans lequel on exige le plus de Mélodie. Ici, les phrases mélodiques, quand les deux parties marchent ensemble, se chantent à la tierce ou à la sixte, comme les deux intervalles les plus propres au duo*”. Antoine Reicha, *Compositionslehre, zweiter band, die abhandlung von der Melodie*. A. Diabelli und Co., Wien. “...Las terceras y las sextas mayores expresan placer, las terceras menores, tristeza; las sextas mayores expresan dolor”, Kofi Agawu, *La música como discurso, Aventuras semióticas en la música romántica*, Silvia Venegas, (Trad.) (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012). Descargado de https://kuPDF.net/queue/agawu-k-la-m-uacute-sica-como-discurso-ocr_58efca84dc0d60d940da97f3_PDF?queue_id=-1&x=1646940542&z=MjAxLjE0MS4xMjEuOTE= en PDF, el 20 de agosto 2020.

²⁸² Ernesto Pulignano, “Tempo d’attacco”, p. 42.

Fig. 4.9 Canto en terceras o sextas en movimiento simultáneo isorrítmico. Compás 74.

Una segunda manera es elaborar temas en paralelo donde los personajes cantan temas contrastantes. Casi no existen secciones de este tipo en esta ópera; sin embargo, en el *largo* de la escena IV. Núm. 8 *Duetto* “*Non vi prenda stupor*”, cuando Guisa ordena a Catalina escribir una carta que no desea, el contrapunto nos muestra una cierta resistencia y desobediencia en esta última. (Fig. 4.10).

Fig. 4.10 *Largo* de la escena IV. Núm. 8 *Duetto* “*Non vi prenda stupor*” (Catalina y duque de Guisa).

Sin embargo, propio de la época, al final de este número cercano a la *stretta*, el dueto se vuelve nuevamente isorrítmico. La línea melódica de Catalina se torna demandante al igual que expresiva en extremo al mantenerse constante en un registro alrededor de la segunda octava de la voz de Mi6 a Do7.

Una tercera posibilidad es utilizar un canto conversacional o coloquial donde la línea melódica se fragmenta para que sea cantada entre dos personajes; que no es otra cosa que la esticomitia que viene desde el libreto y que se integra a una sólo línea musical, una práctica que Verdi utilizó constantemente en sus últimas óperas.²⁸³ Esta variante la podemos encontrar en el andante del dueto entre Catalina y Guido del tercer acto, a partir del compás 142 en tempo de $\frac{3}{8}$ y en do mayor.

La propuesta armónica es la siguiente: Catalina canta una semifrase de cuatro compases que deja en la dominante de do mayor; posteriormente, Guido responde y cierra la frase esta vez en la dominante de la dominante, re mayor; como tercera intervención, Catalina continúa la misma melodía dejando la semifrase nuevamente en sol mayor para que Guido, en una disertación de ocho compases, nos lleve nuevamente a la tonalidad de do mayor. A partir del compás 193, el canto entre ellos es isorrítmico hasta el final de la sección. (Fig. 4.11).

²⁸³ Scott Leslie Balthazar, *ibid.*, p. 126.

Fig. 4.11 Melodías divididas entre personajes. *Andante* “Basta, ah! Basta” de la scena VII. Núm. 18 Duetto. “Non m’ingannai” (Catalina y Conde).

La cuarta y última opción es la asignación de una frase completa *da solo* que puede ser amplificadas o expandidas con otro personaje, ya sea precedente o subsecuente. Paniagua logra uno de los momentos más sublimes de la ópera al otorgar una larga frase *da solo* a Catalina, al suplicar el perdón y la muerte a su marido para no vivir mancillada. Sin embargo, Enrique de Guisa es incapaz de perdonar; sus celos no le permiten estar en sintonía con las emociones de su esposa.

Paniagua no escribe ninguna respuesta lírica equiparable a la frase de Catalina. La ópera continúa con un sencillo y corto recitativo donde la protagonista se da cuenta de que la turba que salió en persecución de Arturo y Guido ya no se escucha, lo que estalla en un movimiento rápido en dieciseisavos que simula la persecución. Ello para que los fugitivos entren después, atrapados

por las huestes de Guisa, y canten la última sección lírica de la obra: el *concertante* donde los jóvenes finalmente mueren.

Volviendo al análisis de la *solita forma*, Basevi define al *adagio*, a partir de las cartas escritas por Verdi a Emanuele Muzio, como el primer movimiento que aparece con la característica de ser estático y lírico. En otra carta escrita por Verdi a su editor Ricordi, comenta que no es sólo una “marca de tiempo, sino parte de la forma musical”.

Por ejemplo, el dueto del primer acto entre Catalina y el conde contiene una sección que podría equipararse a un *adagio cantabile* que aparece justo después de la *Gran scena*, con la salvedad de que Paniagua lo nombra *larghetto*.

Ya habíamos comentado que ese número inicia con un *recitativo accompagnato* donde el conde confiesa su amor en tempo *andante*. Posteriormente, Catalina canta una nota aguda (La₆), y con gran sorpresa y angustia suplica al conde guardar silencio. Esto da paso a un movimiento *allegro*, donde continúa la discusión en una sección que corresponde al *tempo d’attacco* baseviano, “expresión lírica de una emoción o emociones ya estabilizadas que fueron alcanzadas durante la confrontación”.²⁸⁴ (Fig. 4.12).

(La dama osserva dappertutto guardinga; il luogo è sgombro; cava la maschera: è la Duchessa di Guisa).

21 **Allegro**

Cat. Con - te! Ta - ci, ta - ci. Vi - ta es

Conte me. Oh Ciel! Du - ches - sa!

Allegro

Pno. *f*

Cat. go e o nor per te. Con - te! Tut - to - io e spon go per

pon - go e o nor per te. Con - te! Tut - to - io e spon go per

Pno.

Fig. 4.12 *Tempo d’attacco* del dueto “Non fuggirmi in me destasti” del primer acto.

²⁸⁴ Rodney Stenning Edgecombe, Topoi and melodic morphology in the operas of Donizetti, *The Musical Times* Vol. 155, No. 1926 (SPRING 2014), pp. 67-80, Musical Times Publications Ltd, <https://www.jstor.org/stable/24615705>, consultado 15 de noviembre 2020.

En este momento, el conde declara su amor a Catalina. Ambos con líneas exaltadas; ella con la preocupación de que su marido no la descubra; él suplicante de una respuesta que calme su duda.

Aunque Catalina no lo confiesa en palabras, las melodías y el canto *legatto* lleno de frases ornamentadas, muestran excitación, enamoramiento y desasosiego. Surge entonces el *larghetto* en *versi lirici* ya comentado en párrafos anteriores (Fig. 4.7), que sustituye al *adagio* de la *solita forma*.

Al terminar esta sección, continúa un momento marcado en *allegro vivo* que avanza la trama (Fig. 4.13). Puede observarse que las primeras notas simulan una marcha (ver tópicos). San Megrino se muestra suplicante para que ella confiese sus sentimientos; el conde amenaza con no volver a verla y Catalina sólo puede expresar su mala suerte.

100 **Allegro vivo** 23

Cat. Pno.

105
Con - te, deh, ta - ci.

Pno.

Fig. 4.13 Inicio del *tempo di mezzo*, *allegro vivo*, “*Conte, deh taci...*” del primer acto.

Esta sección funciona musical y dramáticamente como un pivote que transforma la emoción; es un *tempo di mezzo* que prepara el camino para la *cabaletta* del dúo en la tonalidad de la mayor a *tempo moderato assai* (Fig. 4.14).

Fig. 4.14 *Moderato assai*, cabaletta “Dimmi sol che m’ami ancora”.

El compositor inicia este movimiento con *arpeggios* de tresillos ascendentes-descendentes, en compás de 4/4, similar en estructura a la *cabaletta* “*Quando rapito in estasi*” de *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti. El conde demanda una respuesta: “*Dimmi sol che m’ami ancora...*” (“Sólo dime que me amas” ...).

Megrino continúa el reclamo durante dos estrofas poéticas que contienen cuatro versos cada una, lo que en la partitura se convierte en cuatro frases musicales, por lo que cada verso es una semifrase.

La última de ellas es particularmente florida; la línea inicia en un La₄ y demanda al tenor cantar un Si₅ para regresar con una escala descendente ornamentada hasta el Mi₄. Es un punto de expectativa en la dominante para volver a ornamentar una novena arriba hasta regresar a la tónica.

Posteriormente, la misma estructura melódica se repite en voz de la soprano, que cantará las siguientes dos estrofas del texto; sin embargo, la cadencia que Paniagua desarrolla para ella es aún más elaborada y enfatiza las palabras “*prendi esempio per soffrir...*”. [toma el ejemplo para sufrir] (Fig. 4.15).

150

t. Non vo -

s. rag - gio di la - sciar - ti, la - sciar - ti e non mo - rit.

rag - gio di la - sciar - ti la - sciar ti e non mo - rit.

(a tempo)

*) En ambos casos, véase, notas.

Cadencia de Guido

166

Cat. me, da me co - stan - te pren - di e - sem - pio, e sem - pio per sof

no.

Cadencia de Catalina

Fig. 4.15 Comparativo de las cadencias de Guido y Catalina en el larghetto.

Después de esta sección, Paniagua introduce un puente no usual, que cambia el acompañamiento a un ritmo marcial y realiza una discusión en la zona de la dominante; se repiten frases ya utilizadas pero fragmentadas, algo similar a un *tempo d'attacco* tardío que cambia el modo de sentir de ambos para después regresar a la tónica retomando los tresillos y las melodías utilizadas en la primera sección de la *cabaletta*. La tercera repetición presenta el mismo material musical pero, esta vez, a dos voces.

Cuando Catalina canta la línea melódica que ya habíamos escuchado, Guido interpreta un contracanto responsorial, que siempre interrumpe a Catalina, y con métrica distinta; en esos momentos, Guido aún no logra arrancar de Catalina la confesión de amor.

En otras secciones cantan juntos en contrapunto, con melodías que contienen ritmos muy distintos, como si el pensamiento de ambos no estuviese en sintonía; sólo sucede el canto

isorrítico en terceras o sextas hasta que surge un momento de tensión armónica: séptima de dominante y tésitura aguda en ambos que posteriormente se resolverá a la tónica de la mayor. (Fig. 4.16).

The image shows a musical score for two systems of music. The first system covers measures 195 and 196, and the second system covers measures 197 and 198. The score is for a vocal duo (Catalina and Megrino) and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The tempo/mood marking is [Poco più].

System 1 (Measures 195-196):

- Cat. (Catalina):** Measures 195 and 196. Lyrics: "Da me co -".
- Conte (Megrino):** Measures 195 and 196. Lyrics: "Dil - lo, o ca - ra, e a - vrò co -".
- Pno. (Piano):** Measures 195 and 196. Features triplet patterns in the right hand.

System 2 (Measures 197-198):

- Cat. (Catalina):** Measures 197 and 198. Lyrics: "stan - te pren - di e - sem - pio per soffrir. Il fu - ror".
- Conte (Megrino):** Measures 197 and 198. Lyrics: "rag - gio di la - sciar - ti e non morir. Dim-mi che".
- Pno. (Piano):** Measures 197 and 198. Features triplet patterns in the right hand and a *pp* dynamic marking.

Fig. 4.16 Compás 195 y 196: canto en contrapunto isorrítico; y compás 197 y 198: cadencia a dúo después de la tercera repetición de la *cabaletta*.

En la última página del dueto, el *crescendo* y la *stretta* incluyen notas con valores más pequeños en las líneas vocales; es decir, un aumento de notas por pulso y antes de que concluya, Paniagua incluye motivos rítmicos que constan de un octavo, dieciseisavo y silencio para simular en ambos desesperación, sofoco, llanto, y cerrar la sección con un agudo de Catalina en la₆, como un grito desesperado por la incapacidad de resolver el conflicto amoroso. La escena finaliza cuando Catalina huye y Megrino deja igualmente el escenario al seguirla.²⁸⁵

²⁸⁵ Ver clausulae en la sección 4.6.4.

4.5.3 La *solita forma* en el aria y *cabaletta*

Si bien el título de la ópera es *Catalina de Guisa*, Romani y, por consecuencia, Paniagua, conceden una importancia dramática mayor al personaje antagonico: el duque de Guisa. Él tiene dos arias: la cavatina en la forma ya establecida por Basevi, *scena, aria y cabaletta*; y una segunda con *scena, aria, tempo di mezzo y cabaletta*. Catalina tiene sólo una intervención *da solo* en el tercer acto que consta de *scena, tempo d'attacco y aria*.

Es importante destacar que la *cabaletta* de Catalina es un añadido posterior, puesto que no aparece en los manuscritos para canto y piano, sino solamente en el manuscrito orquestal y en la *parte per suggerire* (guión del apuntador). También es interesante reflexionar que Romani no escribió una cavatina para la duquesa en el primer acto y se reserva hasta la segunda parte para desarrollar un momento íntimo para la protagonista.

Guido, conde de San Megrino, contraparte dramática de Guisa y amante de Catalina, no posee una *cavatina*. Ya en la descripción de los manuscritos utilizados se explicó, que debido a las indicaciones a lápiz, se puede comentar que al menos en alguna de las funciones, Megrino participó sólo cantando en los ensambles.

No existe información que puntualice de dónde surgió el texto para ese número. Recientemente se consultó un libreto de Romani utilizado por Savij y por Nascimbene; ambos incluyen un texto para lo que parece un aria de tenor y eliminan los *versi lirici* del dueto. No obstante, los textos son distintos a los pertenecientes a la ópera mexicana.

La Liga Católica, a la que pertenece Guisa, representa lo conservador, la alta sociedad y lo correcto. El duque de Guisa nunca pierde el control de la situación, ni de sus acciones regidas racionalmente, a diferencia de la pareja de enamorados; podría decirse que Enrique de Guisa es un personaje apolineo y la dupla, dionisiaca.²⁸⁶

Guido, conde de San Megrino, pertenece a la facción de ideas liberales y convicciones políticas conciliadoras; es el verdadero héroe trágico que abandera la búsqueda de acuerdos, los ideales, la pasión y las emociones. Se trata de un personaje de cánones románticos; su amor por Catalina es imposible y defiende sus convicciones a muerte, por lo que termina asesinado.

Sin saber en realidad por qué Paniagua privilegió este libreto entre otras posibilidades, incluso de las que había en México, salvo que fue un regalo, es importante recordar que, si bien

²⁸⁶ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*. “No puede designarse con mayor agudeza el contenido más íntimo de esta cultura socrática que cuando se la llama la cultura de la ópera, pues es en este terreno donde esta cultura se ha expresado con su ingenuidad propia sobre su querer y su conocer, para nuestro asombro, cuando confrontamos la génesis de la ópera y los acontecimientos de la evolución de la ópera con las verdades eternas de lo apolineo y dionisiaco”. p. 182, (EDAF, España, 2008).

los héroes son Catalina y Guido, la obra concluye con la victoria de los conservadores sobre los liberales.

En la composición de Paniagua, el uso de la *solita forma* puede identificarse sobre todo en las arias masculinas. Harold Powers explica, basado a su vez en Emanuele Muzio, que en el caso de una *cavatina* o *aria di sortita*, “el nivel emocional que se expresa no se logra a consecuencia de una confrontación escénica”, entendida ésta como una interacción dialógica o enfrentamiento a vistas del espectador; sino que más bien “es una situación preexistente inherente al personaje o, quizá, alcanzada en una escena precedente”.

De tal suerte que el *primo tempo* de una escena típica de un aria —que en mayor o menor grado sirve para la expresión de sentimientos— no es el *tempo d’attacco*, sino el *adagio*, que será contemplativo, estático y precedido directamente de una escena con *versi sciolti*. La *Scena VI. Núm. 17* de Catalina *Recitativo e aria “Un ora... A fidar potessi al meno”* rompe nuevamente esta regla, pues es la única que contiene un *tempo d’attacco*.

En la *Scena III. Núm. 3. Recitativo e cavatina* con coro “*E mal ne serba, il dono... Grave, tremendo arcano*”, la medida de compás es 9/8 en un *andante maestoso* con versos consonantes heptasílabos.

El aria del tercer acto *Scena IV. Núm. 15. Recitativo e aria “Tosto che rieda... O miei sudati allorì”* contiene un compás de ¾ con la indicación *lamentabile* entre paréntesis que no es de velocidad, sino de expresividad. Las indicaciones *andante maestoso* y *lamentabile*, sustituyen el *adagio* de la *solita forma* en dicho número. Esta escena ofrece como estructura un recitativo inicial y otro que hace las veces de *tempo di mezzo* para conectar el aria con la cabaletta sin embargo su característica es de *recitativo accompagnato*.

En la escena que abre el segundo acto *Scena I. Núm. 5. Recitativo e aria “Essa alla festa... Con la luce, con la vita”*, observamos que los *versi sciolti* que intercalan pentasílabos y heptasílabos indistintamente (de nuevo la silva con rima asonante), se desarrollan a lo largo de una *Gran Scena* en forma *parlato* —con algunos momentos líricos donde interviene la orquesta—. No existe *tempo d’attacco* puesto que Arturo de Clèves no se debate contra ningún rival; las emociones por Catalina son secretas por lo que la confrontación reside en el personaje mismo.

La *cavatina* se desarrolla en dos estrofas con versos octosílabos y rima consonante en un movimiento *larghetto* a 6/8 de forma *cantabile*. La indicación de tempo sustituye nuevamente el *adagio* baseviano. Un freno cinético distinto surge para que el joven enamorado reflexione y haga cómplice al público del amor secreto que siente por su prima. Las estrofas de la *cavatina* contienen cuatro versos consonantes, estructuradas con una rima combinada: ABBC – ADDC.

El libreto no contiene un texto en versos libres entre la *cavatina* y la *cabaletta*, por lo que Paniagua no desarrolla un *tempo di mezzo*; el amor que siente, y la imposibilidad de materializarlo, son motivos suficientes para irrumpir en emociones más intensas en un compás de 4/4 que se convierte en *cabaletta*. Esta segunda sección contiene versos líricos pentasílabos, y es desarrollada en dos estrofas con rima ABBC – DDAC.

En la siguiente figura se condensa lo descrito en los párrafos anteriores y, de igual manera, se presenta un comparativo entre las otras dos arias del duque de Guisa, donde la estructura se observa similar (Fig. 4.17).

<i>Solita forma</i>	Acto I, Scena III Núm. 3 Personaje: Enrico di Guisa	Atto II, Scena I, Núm. 5 Personaje: Arturo di Clèves	Acto III, Scena IV Núm. 15 Personaje: Enrico di Guisa
<i>Scena</i>	<i>Vedi? Il regal favore, ...</i>	<i>Essa, alla festa in corte!...</i>	Introducción <i>Maestoso</i> <i>Tosto che rieda Arturo,...</i>
Tonalidad			La bemol
<i>Adagio</i>	<i>Andante maestoso</i>	<i>Larghetto</i>	<i>Andante quasi larghetto (Lamentabile)</i>
Texto	<i>Grave, tremendo arcano</i>	<i>Con la luce, con la vita</i>	<i>O miei sudati allori</i>
Tonalidad	mi bemol mayor	la bemol mayor	fa Mayor
<i>Tempo di mezzo</i>	–	–	<i>Ma d'ingannar me stesso</i>
<i>Cabaletta</i>	<i>Allegro non molto</i>	Moderato	No. 16 Cabaletta con coro <i>Guisa! quai nuove?</i>
tonalidad	mi bemol mayor	la bemol mayor	la bemol mayor

Fig. 4.17 Tabla comparativa de estructura de las arias de los protagonistas masculinos.

Como práctica común del siglo XIX, las cadencias finales o de cierre de las arias se desarrollaban sobre el arpegio de séptima de dominante o sobre un acorde disminuido sobre la sensible de la tonalidad. Las notas de esos arpegios, en la composición de Paniagua, están ornamentadas en forma ascendente con distintos tipos de adornos alrededor de los sonidos pertenecientes al acorde, lo que genera tensión armónica para después resolver a la tónica.

El compositor propone una cadencia diferente para cada aria; sin embargo, la costumbre operística permitía al intérprete imprimir un sello personal a fin de hacer gala de su habilidad para improvisar adornos, cantar coloratura o emitir agudos.

Las cadencias desarrolladas para los varones de la ópera demandan cierto virtuosismo, pues incluyen un registro amplio y coloratura. En contraste, el final del aria de Catalina muestra

una resolución simple: sólo un ornamento de dos notas en un registro medio, que va de la subdominante (Mi bemol₆) a la dominante (Fa₆) y finalmente a la tónica en intervalo descendente (Si bemol₅).²⁸⁷

Las cabalettas de Guisa y Arturo contienen un acompañamiento que semeja el *Bolero Spagnuolo*, a diferencia de Catalina que la acompañan acordes en arpegios atresillados en forma ascendente-descendente.²⁸⁸

La escena de Catalina Scena VI. Núm. 17. *Recitativo e aria* “*Un ora... A fidar potessi al meno*”, integrada en varias secciones, cumple también con el esquema baseviano, lo que provoca algunos momentos cinéticos y otros de reflexión o estáticos. El número posee la siguiente estructura (Fig. 4.18).

Scena	Tempo d'attacco	Adagio	Tempo di mezzo	Cabaletta
Recitativo <i>Un ora... ancor molte ore</i>	Andante grazioso <i>Ahi me! Lo sventurato...</i>	(no hay marca de tempo) <i>Ah! Fidar potessi al meno...</i>	–	<i>È l'amor che m'arde in petto...</i>

Fig. 4.18 La *solita forma* en la Scena VI. Núm. 17 *Recitativo e aria*. “*Un ora... A fidar potessi al meno*”.

Podemos observar que la sección definida como *adagio* en la *solita forma* de Basevi, es desarrollada por Paniagua en un compás de 4/4 y no contiene indicaciones de tempo en el manuscrito para canto y piano; sin embargo, en los otros dos documentos encontramos la indicación *andante*.

Muzio explica que la forma del aria [contiene] “*il suo adagio, e poi il suo tempo di mezzo, ed infine la cabaletta...*”. En la tabla organizada por Powers (Fig. 4.6), se añade al aria, además de una *scena o recitativo*. Catalina canta sola en su recámara. Pasada la medianoche, su único interlocutor es Dios, en quien confía y a quien pide ayuda. La sección completa contiene 102 compases. La introducción instrumental (compás uno al seis) comparte la misma tonalidad de la *cabaletta* anterior cantada por su antagonista, el duque de Guisa. La *scena* que inicia en la bemol mayor, puede circunscribirse a los primeros 38 compases que entretrejen varias secciones de *recitativo accompagnato* con comentarios instrumentales y un *arioso* en el medio, que

²⁸⁷ Andrea Chegai, “*La cabaletta dei castrati: Attraverso le ‘solite forme’ dell’opera italiana tardosettecentesca*”, *Il Saggiatore Musicale* 10, No. 2 (2003): pp. 221-68. Consultado el 12 de noviembre de 2020 en <http://www.jstor.org/stable/43029737>.

²⁸⁸ Edgecombe nombra ‘bajo de Alberti’ a los tresillos ascendente-descendentes, aunque el ‘bajo de Alberti’ tiene una conformación distinta al esquema que presenta Paniagua. En el diccionario de tópicos de Janice Dickensheets existe uno llamado ‘*fruscio d’acqua*’, que ejemplifica este movimiento ascendente-descendente de tresillos.

funciona como el *tempo d'attacco*. Posteriormente, en el compás 39, inicia lo que Muzio llama el *adagio*, en la tonalidad de si bemol mayor. Paniagua elabora dos estrofas con el mismo material musical a la manera del “*rondó vocali a due tempi*”, donde sólo se incluyó el *tempo lento* en la primera versión de la ópera, puesto que en el manuscrito para voz y piano no existe la *cabaletta*. Sólo la encontramos en versiones posteriores: el guión del apuntador y la partitura orquestal.²⁸⁹

De igual forma, en ninguno de los documentos antes mencionados existe algún material musical que pueda servir como un *tempo di mezzo* entre el aria y *cabaletta*, salvo un puente instrumental que conecta a ambas y que utiliza el mismo contenido melódico de los primeros ocho compases vocales. En el manuscrito orquestal se observa que la *cabaletta* inicia en la bemol mayor, que es la misma tonalidad del *recitativo*.

El siguiente cuadro muestra los primeros 38 compases del *recitativo*. Se indican, de manera integral, las nueve secciones del pasaje definidas por el número de compás, tonalidad de cada sección y la modulación que desarrolla hasta llegar a fa mayor, que será la dominante de la nueva tonalidad del aria, si bemol mayor (Fig. 4.19).

Sección	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Material musical	A	B	A	C	D	E	F	A	B'
Compás	1-6	7-10	11-13	14-20	21-28	29	30-33	34-36	37-38
Tonalidad	la bemol	la bemol	la bemol	la mayor (dominante re menor)	re menor	re menor-la mayor	si bemol mayor	si bemol mayor	Fa mayor (dominante de si bemol mayor)
Forma	* Instrumental	** Rec. accomp.	* Puente instrumental	** rec. accomp.	*** Arioso	* Puente	** rec. accomp.	* Puente instrumental	** rec. accomp.
Texto	según Budden: * Trazo orquestal ** parlante ***arioso	<i>Un ora, ancor molte ore mancano al giorno!</i>		<i>Oh!, come e pigro il tempo come e lunga la notte!, Oh!, al men negasse venirme il conte! Oh, paventasse aguatto!</i>	<i>ahime! Lo sventurato, amante è troppo, ahimè! Amante è troppo.</i>		<i>Ad ogni suon lontano parmi udire i suoi passo e palpitante io m'affaccio al veron, per accenargli, di soffermarse e di mutar sentiero.</i>		<i>Lassa, la notte è fitta, il cielo è nero</i>

Fig. 4.19 Estructura de la *Scena VI*. Núm. 17. *Recitativo e aria* “*Un ora... A fidar potessi al meno*”]. Se muestran las nueve secciones que incluyen el *recitativo* y el *tempo di mezzo* (cc. 21-28).

²⁸⁹ En el AZP, el aria de Catalina se encuentra en la versión orquestal del tercer acto. Esta versión contiene el mismo material, salvo la primera estrofa del aria que ha sido eliminada (compases 44-62).

El preludio comienza con el acorde de primer grado en la tonalidad de la bemol mayor, con la tónica en el bajo; esta última, por ser un pedal continuo, suena con el acorde de dominante o de tónica, lo que genera una disonancia en el primero.²⁹⁰ El movimiento melódico de la introducción avanza con tresillos en intervalos de sextas. (Fig. 4.20).

[Núm. 17. *Recitativo e aria. "Un ora...A fidar potessi al meno"*]

Cabinetto della Duchessa di Guisa. Una finestra di fronte praticabile. Porta da un lato, visibile e vicina agli spettatori, chiusa da un chiavistello. Un lume su un tavolino. La Duchessa è seduta al tavolino, colla fronte appoggiata alle mani. L'orologio suona un'ora.

Andante grazioso

Fig. 4.20 Compases 1-6

Al final de este preludio se lee la palabra “campana”.²⁹¹ Catalina pronuncia “*Un ora*” (“Es la una de la mañana”) como primera frase. Ya en el capítulo tres se planteó la acotación “en el reloj suena la una”, misma que Paniagua convierte en un texto espectacular de tañer de campana en mi bemol.²⁹²

A la frase sigue un silencio y un cambio de compás, para después escuchar a Catalina decir: “*Ancor molte ore, mancano al giorno*” (“Aún muchas horas faltan para el día”). La conciencia del tiempo, de la hora de la madrugada, produce en Catalina un estado psicológico de preocupación. El reloj es el disparador para darse cuenta de que faltan muchas horas para que amanezca. En otra situación, esa hora habría podido producir serenidad o reposo. No obstante,

²⁹⁰ El uso del pedal para crear disonancia es un recurso que se encuentra en otras secciones de la ópera.

²⁹¹ El manuscrito orquestal incluye ya una nota definida, un octavo Mi6, para representar el sonido de la campana.

²⁹² El concepto de acotación engloba tanto estas y demás indicaciones (didascalias explícitas), como aquellas marcas u órdenes integradas en el diálogo mismo de la obra (didascalias implícitas). Aurelio González, *Las bizarrías de Bellas*, texto dramático y texto espectacular, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, Edición digital a partir de Edición digital a partir de *El escritor y la escena : actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (17-20 de marzo de 1993, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp.143-153 <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct94>

en Catalina genera ansiedad, impaciencia y miedo. La línea melódica de la protagonista la muestra con un habla entrecortada de octavos y cuartos, simulando falta de aire.²⁹³

La palabra “*mancano*” (faltan), desarrollada con una nota de blanca con puntillo en la primera sílaba, es muy larga en comparación con los octavos; una especie de metáfora al largo tiempo que falta para amanecer “*mancano al giorno*”. Asimismo, la segunda sílaba (“ca”) de esa palabra, además de ser la acentuada, es más aguda y lleva un pequeño mordente denotando estremecimiento.

Con estas tres sencillas frases, Paniagua nos sitúa en el momento preciso del día y nos da a conocer el estado emocional de la protagonista. Si entendemos que “El tiempo —representado por un reloj en Romani y una campana en Paniagua— es un ordenador que sitúa en el tiempo a quien lo hace consciente, Catalina utiliza este objeto o sonido como referente para visualizar el devenir llenándolo de contenidos imaginarios, en este caso el miedo y la desesperanza.

En consecuencia, la noche se convierte en el contenedor de los paradigmas decimonónicos del romanticismo, donde se suscita lo mágico, metafísico, íntimo o aterrador. En el caso de Catalina, la angustia al pensar en lo que pueda sucederle a ella y a Megrino, se traduce en una plegaria a Dios.²⁹⁴ (Fig. 4.21).

²⁹³ Escobar Ossa comenta que “El encadenamiento en línea de los esfuerzos que realiza el yo por procurar la obtención de placer da la medida de la percepción que tenemos del tiempo cronológico: *largo o corto*. Dicha dualidad siempre estará presente.” Hennehoffer Escobar Ossa, *La pulsión y el tiempo: Un análisis desde la obra de Sigmund Freud de la experiencia humana del tiempo*, (tesis de maestría, Universidad de San Buenaventura Colombia, 2017).

²⁹⁴ The soliloquies of the lovers, who employ the same imagery — the light/dark metaphors, moon, stars, night, gloom — reveal a gender-specific portrayal of love. (Los soliloquios de los amantes que emplean las mismas imágenes, - las metáforas de luz/obscuridad, luna, estrellas, noche, melancolía-revelan un género específico de la representación del amor.) Hill, David, *Literature of the Sturm und Drang*, Camden House History of German Literature, p. 222, UK, 2004

Novalis’s *Hymnen an die Nacht* (Hymns to Night), whose mixture of rhythmic prose and ecstatic lyrics proved particularly influential in French poetry... (los Himnos a la noche de Novalis, cuya mezcla de prosa rítmica y textos extáticos fueron particularmente una influencia en la poesía francesa...) (Dennis F. Mahoney, *Literature of the German Romanticism*, Camden House History of German Literature, p. 2, The nightly sphere into a feeling of the sublime... (La esfera nocturna que permite experimentar lo sublime) p. 155, UK 2004.

7 *Recitativo*
 Cat. Un - o - ra. An - cor mol - te o - re man - ca - no al
 Pno.
 10
 Cat. gior - no.
 Pno.

Fig. 4.21 Compás 7-13. Vemos una sección de *recitativo secco* y la repetición del mismo material melódico con el que abre la escena.

El canto desfallece al verse interrumpido, de nuevo, en el compás 11 por la melodía instrumental en tresillos, que posteriormente permitirán el paso a los “contenidos imaginarios” de Catalina.

Cada una de las siguientes frases, inicia con una interjección: “*Oh! come pigro é il tempo, come lunga é la notte!*”; “*Oh! almen negasse venirne il conte!*”; “*Oh! paventasse agguato!*”.

La palabra “*Oh!*” presenta tres estados emotivos: el primero, un octavo en si bemol₅, casi inaudible, en registro medio; la protagonista ha salido del ensimismamiento anterior (compases 11-13). Posteriormente, una línea instrumental ascendente interrumpe a la voz; la melodía se mueve a fa menor para expresar el segundo “*Oh!*”, más largo y solo medio tono más agudo: si natural₅, con duración de dos cuartos, lo que genera mayor tensión y mantiene el deseo de prevenir al Conde. De nuevo interrumpida por una modulación a re menor, la interjección “*Oh!*” está en mi natural₆, una cuarta aumentada más aguda que el primero, y unida a la frase “*paventasse agguato*”, como un grito de aviso para prevenirlo de la emboscada que lo espera. La frase monta hasta un Sol₆ (Fig. 4.22).

Fig. 4.22 Recitativo *accompagnato*, compases 14-20.

La última nota de este recitativo es un do# —la sensible de re— en la voz de Catalina, que nos va a situar en la tonalidad de la mayor como dominante de re para generar expectativa. El *andante arioso* siguiente se desarrollará en re menor (compás 21), dura sólo ocho compases con acompañamiento de tresillos en la mano izquierda y una línea solista en mano derecha; es un *tempo d'attacco* que introduce una figuración o trazo orquestal, parlante y arioso y utiliza la anáfora y las figuras rítmico-melódicas que usará inmediatamente después en el aria.²⁹⁵

Catalina sólo interviene con exclamaciones de dolor: “*Ahime!, lo sventurato amante é troppo! Ahimé!*”. Paniagua crea un diálogo entre Catalina y la mano derecha del piano; ella canta frases entrecortadas, agudas, anacrúsicas y la melodía instrumental toca una línea continua, *cantabile*, estable, tética: un cómplice y consuelo de la protagonista. En la partitura orquestal es el oboe quien acompaña a Catalina (Fig.4.23).

²⁹⁵ Julian Budden, *The Cambridge companion to Verdi*, (UK, Cambridge University Press, 2004), <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521632287> Consultado marzo 11 de 2022.

Fig. 4.23 Compases 21-26. *Arioso del tempo d'attacco*.

Obsérvese que en el acompañamiento del compás 21 se encuentra un recurso muy común del *bel canto*: el uso de ritmo ternario contra ritmo binario, una figura de tresillo contrapuesta al octavo con puntillo-dieciseisavo. Esos ritmos confrontados se encuentran presentes en muchas *cavatinas* de la época y representan contradicción o desasosiego.²⁹⁶

El *arioso* se transforma intempestivamente, por medio del re₆, que canta la soprano como nota pivote, en un trémolo sobre el sexto grado mayor: si bemol (Fig. 4.23).

El trémolo continúa hacia su dominante con séptima (fa₇) para arribar, con las palabras “*e di mutar sentiero*”, al mismo material melódico en tresillos del inicio de la escena. Esta vez, Paniagua aprovecha la palabra “*mutar*” para alejarse totalmente de la tonalidad de la bemol mayor, aunque el *arioso* se desarrolla en re menor y modula en definitiva a si bemol mayor.

El trémolo es utilizado como texto espectacular, pues es una reminiscencia del *stille concitato* desarrollado por el compositor Claudio Monteverdi (1567-1643) para simular enojo o

²⁹⁶ Para Gustav Kobbe, comenta Edgecombe, “la llave del “*primo ottocento*” es la morfología melódica en la nota punteada; distingue la melodía italiana a la vieja usanza de los hábitos melódicos del verismo, observando que el primero surge de la nota punteada, con una marcada aceleración a la siguiente nota, como en el “*Ah non guinge!*” de *Sonnambula* (1831)”, Edgecombe, *op. cit.*

desesperación.²⁹⁷ Paniagua utiliza el mismo recurso para cambiar de la introspección en la que está sumida la protagonista, a la consciencia de la realidad donde el amado corre peligro.²⁹⁸

Catalina corre al balcón para ver si su amante ha llegado, advertirle del peligro que corre y convencerlo de irse. El movimiento vocal es de dieciseisavos: un canto rápido que hace que la trama fluya hacia adelante (Fig. 4.24).

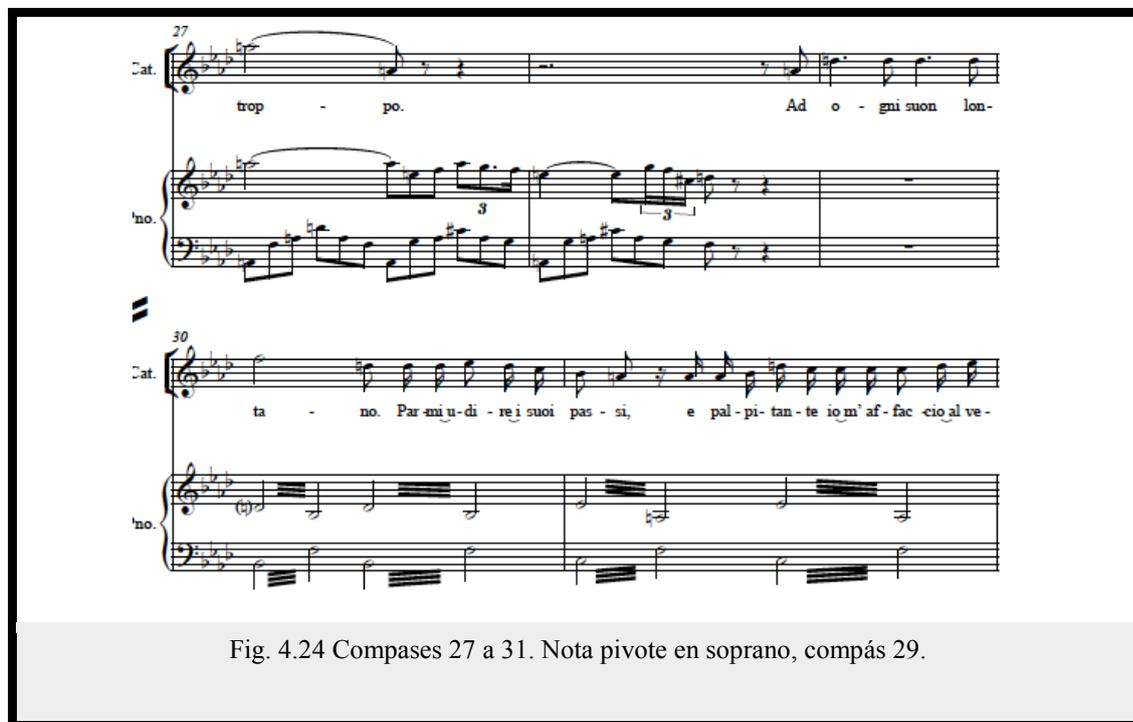


Fig. 4.24 Compases 27 a 31. Nota pivote en soprano, compás 29.

El compás 34 retoma el mismo material del inicio de la escena (6 compases de tresillos) pero esta vez en si bemol mayor (Fig. 4.25).

²⁹⁷ En el libro octavo de *Madrigales guerreros y amorosos*, Monteverdi comenta que los afectos del hombre son tres: enojo, moderación y humildad o suplica, que se transformarían en forma musical a *concitato*, *molle e temperato* y que él jamás ha encontrado en la música el primero. Consultado el 18 de junio de 2022 en <https://sites.google.com/site/storiadellamusicaruffatti/monteverdi-stile-concitato>. Para ahondar en la materia, véase también https://dictionary.onmusic.org/terms/3351-stile_concitato. Consultado el 11 de marzo 2022.

²⁹⁸ José Luis García Barrientos, “Teatro Drama, Texto dramático, Obra dramática, Un deslinde epistemológico”, *Revista de Literatura*, ISSN 0034-849X, Tomo 53, N° 106, 1991, pp. 371-390.

Fig. 4.25 *Recitativo accompagnato*, compases 32-35.

Con unas cuantas palabras de puente: “*Lassa! la notte è fitta! il cielo è nero!*” (“¡Infeliz, la noche es densa! ¡El cielo es negro!” 37-38), los sentimientos sombríos reaparecen en medio de la noche. El aria inicia con una melodía instrumental ascendente en tresillos, presentes desde el inicio del número, y la fórmula -octavo con puntillo-dieciseisavo- en forma descendente (Fig. 4.26).

Fig. 4.26 Material rítmico, tresillos y octavo con puntillo-dieciseisavo.

Estos dos ritmos serán el material esencial para dar voz a Catalina. La melodía de la mano derecha del piano que dobla a la voz —a veces al unísono, otras de forma isorrítmica a una distancia de sexta—, o desarrolla comentarios musicales de forma responsorial. Estos dos ritmos

base, al igual que en el compás 21, son usados como enfrentamiento; si el acompañamiento usa un ritmo ternario, la voz utiliza el ritmo binario punteado.²⁹⁹ El mi bemol final de la palabra “*nero*” deja una frase en la región de la dominante con séptima, en suspensión de pensamiento, para finalmente llegar al aria que comenzará en si bemol mayor.

El recitativo escrito por Paniagua, está integrado con secciones que muestran distintos ritmos y tonalidades; los cambios abruptos delimitan, como texto espectacular, la fragmentación de pensamiento y el estado lábil de la protagonista.

A continuación, se presenta un análisis dramático musical del aria de *Catalina de Guisa*. Esta sección puede agruparse en cuatro fragmentos (Fig. 4.27).

	A	R	I	A
	I	II	III	IV
material musical	A	G	G[`]	G^{``}
No. compás	39-43	44-62	63-83	84-102
tonalidad	Si bemol	Si bemol	si Bemol	Si bemol
Forma	introducción instrumental	arioso	arioso	arioso
Texto	-	Ah! fidar potessi al meno, una voce, un grido, al vento, fargli, noto il mio spavento, tanto eccidio prevenir!	Ciel, del! tu gil scuoti il seno, Di quel remito improvvisoChe è segreto, interno avviso, di terribile avvenir.	Ah! fidar potessi al meno, una voce, un grido, al vento, fargli, noto il mio spavento, tanto eccidio prevenir!

Fig. 4.27 Estructura del aria, cuatro secciones, compases 39-102

La introducción instrumental inicia con una semifrase que se queda suspendida en la dominante y un silencio, para luego dar pie a la línea vocal con la misma melodía iniciando nuevamente en la tónica donde ahora el piano acompaña a la voz con la mano derecha en contracanto isorrítmico una sexta abajo; esta nueva semifrase (c. 44), va moviéndose ascendentemente con inflexiones cromáticas y con ritmos apuntillados, que simulan un llanto o sollozo continuo (Fig. 4.28).

²⁹⁹ Este es un recurso muy común en las obras de Bellini y Donizetti: “*Oh! Quante volte, oh quante ti chiedo al ciel piangendo!*”; aria de Giulietta, *I Capuletti ed I Montecchi*, del compositor Vincenzo Bellini con libreto de Felice Romani.

43

Fig. 4.28 Compases 41-48

La siguiente semifrase inicia en el compás 48, creando por tanto un periodo de ocho compases (cc. 44-51). En el compás 52, Paniagua decide repetir el primer verso; esta vez con notas más agudas. Los melismas de tres notas ahora llevan seis; se trata de un lamento que va modulando ascendentemente de si bemol a do menor, después a re menor para terminar en fa mayor (compás 62).

El mismo material melódico de la mano derecha, con algunas variaciones, nos llevará a si bemol para que Catalina cante la segunda estrofa con un contenido melódico similar, pero modificado y más ornamentado. La cadencia ornamentada de la mano derecha del piano en el compás 67 funciona como interludio o puente entre ambas estrofas antes de la palabra “*Ciel*”; en el manuscrito se encuentran dos opciones: la primera realizada por un copista y la segunda corregida por Paniagua (Fig. 4.29).

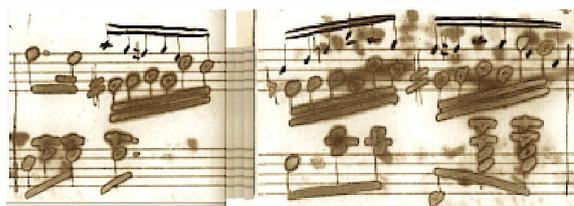


Fig. 4.29 Manuscrito con dos cadencias. La inferior de un copista y la superior de Paniagua.

Cuando Catalina retoma el canto en el compás 68, no inicia acompañada por una melodía en los dos primeros compases, como si el piano se quedase callado para escucharla; y no es sino hasta la anacrusa del compás 70 que de nuevo hace dúo con ella.³⁰⁰

El material rítmico continúa igual: tresillos y ritmos punteados en melodías diatónicas, pero esta vez, al final de cada verso, Paniagua agrega un melisma con los materiales del inicio: tresillos y octavo con puntillo-dieciseisavo, que sugieren llorar aún más, con la desafortunada llegada del amado.

Las inflexiones son al relativo menor, es decir sol menor y a su dominante para regresar nuevamente a si bemol mayor (Fig. 4.30).

³⁰⁰ La orquestación confirma la falta de melodía en contracanto que aparece nuevamente en el compás 70.

65
Pno.

67
Cat. Ciel, deh! Tu gli scuo-ti il se - no. (prego)

70
Cat. Di quel tre - mi to im-prov - vi - so, Ciel, deh! Tu gli scuo-ti il

73
Cat. se - no, di quel tre - mi to im-pro-

74
Pno.

Fig. 4.30 Compases 65-73. La melodía instrumental editada en la partitura antecede a la segunda estrofa del aria.

Paniagua retoma el tema, la tonalidad y el texto inicial en la tercera estrofa, esta vez con mayor excitación vocal; la interjección “Ah!”, que en la primera estrofa era sólo un re6, se convierte en un melisma de seis notas y por encabalgamiento de compases el final de una sección se convierte en el principio de la siguiente (compás 83), sin necesidad de un nuevo puente musical (Fig. 4.31).

Fig. 4.31 Compases 83-84.

En esta última sección encontramos, por ejemplo, la transformación de un texto dramático en uno espectacular, con la ornamentación de la palabra “*vento*”, representada con un seisillo de negra para evocar el movimiento del aire (Fig. 4.32).

Fig. 4.32 Música descriptiva de la palabra “*vento*”. Compas 87.

Los intervallos descendentes de quinta, que en las estrofas anteriores fueron enlazados con una ligadura para realizar un *portamento* descendente, se transforman ahora en una escala descendente de la dominante a la tónica.

Como ya se comentó anteriormente, Catalina concluye su aria de manera sencilla, con una pequeña cadencia que dura tan sólo un tiempo que va de la dominante con séptima (mib-fa₆) a un si bemol₅. Catalina termina su aria cansada y triste, con la palabra “*prevenir*”; el postludio es simplemente el eco de ese si bemol₅. Un arpeggio de tónica primero con tresillos y luego con trémolos. (Fig 4.33).

48

Cat. 97 ven - to, tan - to ec - ci - dia pre - ve -

Pno.

Cat. 99 (Sorge. Odesi rumore lontano. Essa si leva tremante.)
nir!

Pno.

Fig. 4.33 Compases 97-102.

En el siguiente cuadro se muestra en números una simplificación de la estructura de toda la escena. Los compases que se encuentran en la misma columna contienen material temático similar, que el compositor utiliza para dar unidad a esta sección (Fig. 4.34).

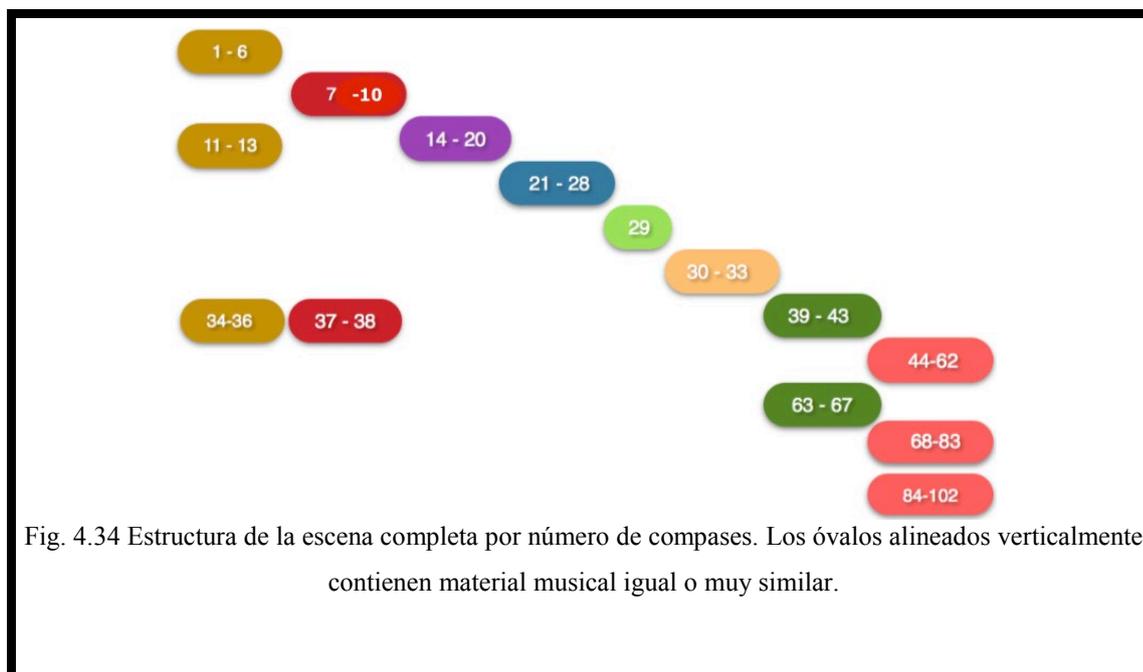


Fig. 4.34 Estructura de la escena completa por número de compases. Los óvalos alineados verticalmente contienen material musical igual o muy similar.

Desde la génesis del personaje lírico, es decir el libreto, Catalina es la única que no sigue la estructura de presentación que se usaba en el período: con una *cavatina*, como lo hacen los varones de la casa de Guisa, el duque y Arturo de Cleves.

Las intervenciones de la protagonista hasta antes del aria son dúos con cada uno de los otros personajes; es sólo hasta el tercer acto que, en la intimidad y ante el público que se convierte en cómplice, desborda su sentir: el amor que siente por Guido y su preocupación por la vida de ambos. Con este sencillo acomodo de la estructura dramática, Romani refleja el mundo puritano del siglo XVI en la época de los hugonotes. La duquesa de Guisa no es más que la esposa de un hombre poderoso y los duetos reflejan también ese mundo dominado por los hombres.³⁰¹

Los documentos del AZP, comparados entre sí, arrojan luz para explicar los cambios que realizó Paniagua a la participación de Catalina. Primero, y como ya se ha dicho, el manuscrito del tercer acto para voz y piano puede fecharse entre 1850 —que es la fecha en que el copiante comienza a pasar la obra en limpio— y hasta 1859, puesto que el estreno ya incluía tres actos.

El manuscrito orquestal autógrafo puede situarse después del estreno de 1859, ya sea en 1861 —fecha en que la compañía del Sr. Maretzek aceptó volverla a presentar—, o en 1863, cuando la compañía del propio Paniagua la reinterpretó; esto porque dicho manuscrito presenta la eliminación de la primera estrofa del aria, que sí aparece como texto en el libreto del estreno. Lo interesante aquí es que Paniagua no sigue para el aria de Catalina el formato del *rondo allá Sarti* sino que el aria al menos la de 1850 esta escrita en forma tripartita donde repite la primera estrofa, situación que se corrige con la eliminación de la primera estrofa sin embargo quedan invertidas.

Tanto el manuscrito orquestal, como la *parte per suggerire*, carecen de la primera estrofa del aria; sin embargo, sí incluyen la *cabaletta*, que no se encuentra en el cuaderno para voz y piano del tercer acto. Nuevamente, el librito de Nabor Chávez que se vendió en el estreno de *Catalina de Guisa* en 1859 sí contiene el texto y confirma que si se interpretó la *cabaletta*.

Por desgracia, no contamos con un libreto impreso para las presentaciones de 1861 o 1863, lo que nos permitiría definir con precisión cuándo fue eliminada esa sección.

Con base en estos documentos, podemos sugerir que la representación de 1859 incluyó el aria con sus dos estrofas originales en *tempo* lento y la *cabaletta* y las representaciones posteriores no incluyeron la primera estrofa del aria.

La siguiente figura muestra el tipo de versos utilizados para la Scena de Catalina (Fig. 4.35).

³⁰¹ En el Archivo Zevallos-Paniagua se encuentra también un manuscrito con la versión orquestal del tercer acto que incluye la misma aria. Esta versión contiene el mismo material, salvo la primera estrofa del aria que ha sido eliminada (compases 44-62).

Tipo de verso en recitativo	Tipo de verso en aria
Un'ora. – Ancor molte ore	Ah! fidar potessi almeno A
Mancano al giorno.	Una voce, un grido al vento, B
Oh! Come pigro è il tempo	Fargli noto il mio pavento, B'
Come lunga è la notte! (s'alza)	Tanto eccidio prevenir! C
Oh! Almen negasse	
Venirne il conte!	Ciel, deh! tu gli scuoti il seno A'
Oh! Paventasse agguato!	Di quel tremito improvviso, D
Ahimè! Lo sventurato	Che è segreto, interno avviso D'
Amante è troppo. –	Di terribile avvenir. C'
Ad ogni suon lontano	
Parmi udire i suoi passi,	
e palpitante	Uso constante de sinalefas tanto en el recitativo como en el aria.
Io m'affaccio al veron	
per accennargli	
Di soffermarsi	
e di mutar sentiero.	
Versi sciolti	Octosílabos
Pentasilabo y heptasilabo	Versos consonante
Estrofa heterométrica	Estrofa isométrica
(silva)	
Fig 4.35 Recitativo, aria y cabaletta de Catalina, tercer acto.	

4.5.4 Estructura del coro de introducción “Lo vedesti? Il Dio parea”

Mencionamos anteriormente que el primer coro de la ópera forma parte de la *Gran Scena* de introducción —o prólogo—, que va desde la primera nota hasta antes de que aparezca el primer personaje principal.

Al inicio de la obra, el coro explica de manera expedita, a través del texto, las divisiones políticas y emotivas de los personajes y la razón de las envidias.

Coro:

“¡Inútil y disuelta la santa liga!

¿Y lo hemos de sufrir?

¿Y Guisa calla?

Calla, sí; pero vela y espía al atrevido.

Calla, pero no está lejos la aurora del día en que hemos de castigar al traidor.

En el tercer capítulo se definió que la estrofa del coro inicial contiene octosílabos troqueos con versos acentuados en las sílabas uno, tres, cinco y siete.

A partir de esta estructura rítmica inherente ya al texto, Paniagua decide usar un ritmo de 6/8 donde la figura predominante es la negra con corchea, también un ritmo troqueo. Sin embargo, observamos que el compositor rompe los diptongos internos del verso, convirtiéndolos en hiatos o diéresis.³⁰²

En la siguiente figura podemos observar cómo el diptongo contiene una o más notas para cada sílaba. El hecho de separar las sílabas que Romani en un principio pensó como sinalefas no hace que pierda su lirismo. El *legatto* se mantiene porque los hiatos están en anacrusa y porque la acentuación natural del verso se mantiene, dejando la sílaba tónica al inicio del compás. (Fig. 4.36).

The image shows a musical score for Basses (Bassi) in 6/8 time. The lyrics are "Sguardi alteri in noi volge a,". The score is annotated with several key features:
1. "rompimiento de la sinalefa" (breaking of the elision) is indicated by a dashed line above the "al" and "te" syllables.
2. "hiato en anacrusa" (hiatus in anacrusis) is indicated by an upward arrow pointing to the "al" syllable.
3. "sílabas tónicas en tiempo 1" (stressed syllables in time 1) is indicated by arrows pointing to the "ri" and "noi" syllables.
4. The score includes a vocal line with notes and rests, and a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns.
5. The dynamic marking is *(ff)* Bassi.

Fig. 4.36 Scena 1. Primer acto.

¿Qué logra Paniagua con estos cambios? Este nuevo texto espectacular se vuelve, por un lado, más grandilocuente, alargando algunas sílabas con dos notas; y, por otro, acentúa las palabras *Sguardi* y *noi*, ([sus] miradas y nosotros) como notas más agudas de la frase. El coro en esta escena es parte de la corte de Guisa, por lo que son también partidarios de la Liga Católica, antagonistas de Megrino. Con el do en ambas palabras, ambos bandos están en igualdad de circunstancias al inicio de la ópera.

La obertura sigue la estructura de la introducción descrita en el inciso 4.5.1 y se concatena con el inicio del coro. Consta de 37 compases; los primeros veinte desarrollados con

³⁰² El término para hiato en italiano es *dialefa*.

un ritmo de 4/4 a tempo *andante* y a partir del 21 cambia a *allegretto* en 6/8. El comienzo de la obertura presenta un pedal de quintas (sol–re) a ritmo de blanca y dos negras. La modalidad transcurre indefinida hasta que el si natural aparece en el tercer compás, confirmando el sol mayor. Este pedal de quinta perfecta que nos remite a tiempos antiguos, se continúa hasta el compás diez, donde muta a la dominante y se delinea una ligera inflexión a sol menor durante dos compases, pero regresa inmediatamente al mayor.

El tercer compás muestra el uso de disonancias en tiempo fuerte al igual que el pedal de quinta en la mano izquierda que genera choques armónicos con los intervalos de do#-la#, do natural-la natural en la mano derecha; estas dos características, disonancias en tiempo fuerte y *clusters*, serán una constante en toda la ópera.³⁰³ (Fig. 4.37).

Fig. 4.37 Inicio de la ópera, primeros tres compases de la ópera. pedal de quintas en sol y re

El mismo material armónico del pedal de quinta perfecta, vuelve a aparecer en el compás 37, que es al mismo tiempo el final del *andante* y, por encabalgamiento, el inicio del *allegretto* que nos prepara anímicamente para el arribo del coro. Este acorde de quinta nos remonta a un sonido antiguo, de festividad juglaresca con gaitas.³⁰⁴ (Fig. 4.38).

Figura 4.38 Final del andante - inicio del *allegretto*

³⁰³ Véase el mismo pasaje analizado a partir de la teoría de tópicos de Ratner. 4.6.

³⁰⁴ Norberto Pablo Cirio, *La gaita en la Edad Media: Aportes para su reconstrucción sonora*, Biblioteca Cervantes virtual, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-gaita-en-la-edad-media-aportes-para-su-reconstruccion-sonora/html/> consultado el 15 de mayo de 2021.

El canto coral —no sólo en esta intervención, sino en toda la ópera— permanece isorrítmico, con muy pocas secciones melismáticas en las voces agudas. En algunos fragmentos también se torna *homófono* para destacar las palabras. La escena comprende cinco estrofas con cuatro versos cada una. La forma de esta sección es tripartita y además se añade una coda. En la parte B (c.76), Paniagua introduce un *coro a capella*, regresa a la sección A en c. 99, y concluye con una coda que inicia en c. 178.

La primera estrofa poética: “*Lo vedesti? Il Dio pareo, della festa, della corte. Sguardi alteri in noi volgea, qual signor di nostra sorte*” (“¿Lo habéis visto?, parecía el dios de la fiesta, de la corte, volteaba hacia nosotros con mirada altiva como si fuese un señor de nuestra fortuna”), se estructura con dos frases musicales, cada una dividida en dos semifrases de cuatro compases. Paniagua imprime variedad a la última semifrase, alargando durante cuatro compases la primera sílaba de la palabra *sorte* con los bajos y tenores cantando un intervalo de sexta.

Entretanto, acompañando esta nota larga, el piano desarrolla una melodía de cuatro compases con una figura que se repite de forma descendente, creando contraste y el puente que conecta a la siguiente estrofa. Además de variedad, la palabra cobra relevancia. Con esta prolongación de la sílaba en la palabra *fortuna*, el texto espectacular musical imprime un sentimiento de burla, incredulidad y desprecio hacia el personaje de Guido de San Megrino. (Fig. 4.39).

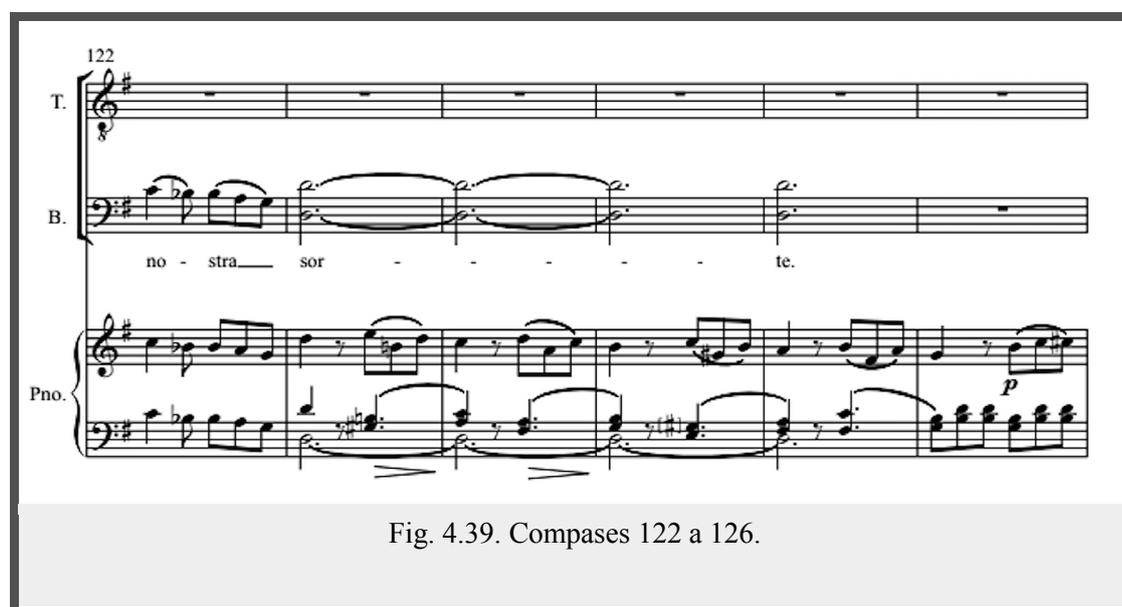


Fig. 4.39. Compases 122 a 126.

La segunda estrofa que incluye 4 versos, utiliza el mismo ritmo del *allegretto* instrumental con idéntico planteamiento de ocho compases por frase. Esta nueva estrofa cierra ese período con un calderón de silencio. La sección media es *a capella* y continúa durante 16 compases más otros ocho que repiten el texto de la última estrofa. El *tempo* cambia a 4/4 y propone *pianissimo* para la sección. Lo más relevante es la transición de la sección A en sol

mayor, a la B que inicia con un acorde de mi bemol que funcionará posteriormente como cuarto grado de si bemol mayor, tonalidad a la cual modula inmediatamente en el siguiente compás. Salvador Ambrosio Rodríguez comenta que “esa transición que se observa lejana en el círculo de quintas, sin embargo, era común en la época, tan es así que lo encontramos presente también en el *Himno Nacional Mexicano*.”³⁰⁵ (Figs. 4.40 y 4.41)

The image shows a musical score for the Himno Nacional Mexicano. It is divided into two sections. The first section, labeled 'Región de sol mayor', contains the lyrics 'Por el de do de Dios se escribió:'. The second section, labeled 'Región de mi bemol mayor', contains the lyrics 'Mas si osaré un extraño enemigo'. The score includes vocal lines and piano accompaniment.

Fig. 4.40 *Himno Nacional Mexicano*. “Por el dedo de Dios se escribió” (sol mayor). “Mas si osaré un extraño enemigo” (mi bemol mayor). Poesía: Francisco González Bocanegra; música: Jaime Nunó.

The image shows a musical score for the final of section A (sol mayor) and the beginning of section B (a capella) with a chord of mi bemol mayor. The lyrics are: 've - a dal Re. É pa - le - se: ei tut - to'. The score includes vocal lines and piano accompaniment.

Fig. 4.41 Final de la sección A (sol mayor), inicio de la sección B *a capella* con un acorde de mi bemol mayor.

Analizando las dos estrofas siguientes de la sección *a capella*, podemos observar que en la primera cada verso está desarrollado en sólo dos compases, es decir, dos versos literarios forman una frase musical de cuatro compases. (Fig. 4.42).

³⁰⁵ Información obtenida a través de una plática con el maestro Salvador Ambrosio Rodríguez, Facultad de Música, UNAM.

79

T. puo - te, a su - a vo - glia En - ri co ei pie - ga. *f* Tan - te cu - re o mai son

B. puo - te, a su - a vo - glia En - ri co ei pie - ga. Tan - te cu - re o mai son

Fig. 4.42 Canto coral *a capella*

La segunda estrofa del poema introduce una frase responsorial con dos versos y muestra un cierto desarrollo polifónico donde se realizan dos preguntas. En otras palabras, el texto espectacular acentúa la duda entre los miembros de la Liga cuando unos a otros se preguntan incrédulos: “*E il soffriamo? E Guisa tace?*” (“¿Y tendremos que aguantarlo? ¿Y Guisa calla?”), (Fig. 4.43).

E il sof - fria - E il - mo? E Gui - sa

E il sof - fria - mo?

E il sof - fria - mo?

Fig. 4.43 Canto polifónico responsorial. Compases 85 y 86.

El último verso “*il matin lontan non è*” se reitera una segunda vez, quedándose en la mayor que es dominante de re mayor, que a su vez es dominante de sol mayor. El azoro se desarrolla en notas muy cortas con silencio, y cuando vuelve a entrar la orquesta, en el compás 99, el compositor introduce un comentario de seis notas que reiteran el re mayor, enmarcado por silencios, para generar expectativa e introducir un bordado de notas blancas con puntillo. En la región grave del piano, alrededor del re, el mi bemol sugiere un cuarto grado menor en primera inversión en la misma tonalidad de sol mayor. Por lo que la secuencia armónica sería $iv_6-v/v-v-I$

Este puente cristalino de seis compases (99 al 104), nos regresa al pedal de quintas de la modalidad de sol sin tercera. Volvemos al material previamente escuchado en los compases 32-37. Del compás 104 al 143 se repite la sección A. (Fig. 4.44).

99 -de

T. è.

B. è.

pno. *p*

Fig. 4.44 Compases 99 a 104.

En el compás 144 inicia una coda con parte del material literario de la sección *a capella* “È il soffriamo e Guisa tace”. Existe además una barra de repetición del compás 178 a 185, lo que suma un total de 212 compases.

Paniagua insiste a lo largo de todo el número en la frase “*Ma del giorno punitore, il matin lontan non è*” (“El amanecer del día del castigo no está lejos”); el uso de esta forma anafórica deja claro desde el inicio de la ópera el destino de Guido de San Megrino.

El siguiente diagrama muestra la estructura de los distintos materiales musicales de la introducción. Este número no utiliza la estructura de la *solita forma*.³⁰⁶ (Fig. 4.45).

³⁰⁶ Como ya se mencionó, el coro de introducción sirve de *Gran Scena* para presentar a algunos personajes comprimarios y al coro; es una expresión grandilocuente que funciona como prólogo para dar paso al *gran duetto* o *cavatina* de los personajes principales. Pulignano realiza algunos análisis de óperas decimonónicas donde la *solita forma* tampoco es utilizada. Ernesto Pulignano, “*Il giuramento*” di Rossi e Mercadante”. *Associazione De Sono*, (Torino: EDT, 2007).

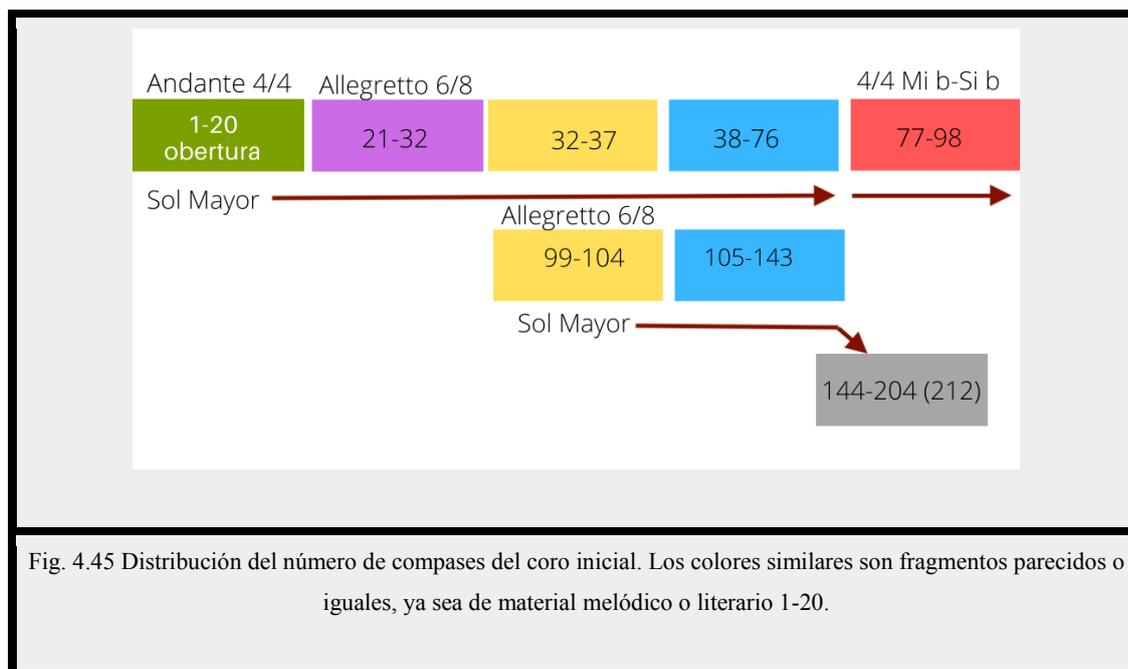


Fig. 4.45 Distribución del número de compases del coro inicial. Los colores similares son fragmentos parecidos o iguales, ya sea de material melódico o literario 1-20.

4.5.5 La presencia de la solita forma en los números 9, 10 y 11: *terzettino*, *recitativo* y *duetto* con coro.

La intuición y el entendimiento dramático del libreto hicieron que Cenobio Paniagua decidiera concatenar tres escenas que cumplen con la estructura de la *solita forma*. Si se pretende realizar el análisis estructural del Núm. 11 se observa que el *vivace* llega un tanto forzado después de un recitativo de sólo dos compases y la intervención corta del coro; sin embargo, si pensamos el inicio de la *solita forma* desde el Num. 9 y consideramos los dos números siguientes como parte de lo mismo, se desvela la forma a través de dichos números.

El Núm. 9, *terzettino*, inicia con un *recitativo* entre Arturo y la Duquesa; el primero lo cantan en un *andante* que sustituye al *adagio* baseviano para pasar al Núm. 10, que a su vez arranca con un *recitativo* entre Guisa y Catalina y continúa su desarrollo hasta las palabras “*Ehi, me lassa!*”, para entonces dar pie a que ingrese el coro e inicie con un *vivace* el dueto entre Guisa y Catalina, que se convierte en un concertante con toda la compañía que da cierre al segundo acto. (Fig. 4. 46).

Scena	Tempo d'attacco	Adagio	Tempo di mezzo	Cabaletta
Scena V Num. 9 Recitativo "Cielo Arturo..."	—	Terzettino "Che mai veggo e dal conte"	Num. 10 Recitativo "Piu non reggo..."	Vivace del Núm. 11 "Veggo ai veggo il destin..."
Fig 4.46	La solita forma. Números 9, 10 y 11.			

4.6 Teoría de tópicos

Si bien es cierto que Paniagua utilizó de manera instintiva la *solita forma* que probaba ser efectiva dramáticamente en óperas de contemporáneos italianos, también lo es que no toda la obra se supedita a dichos lineamientos.

El texto y la creatividad del compositor imprimen al interior de las frases el estilo particular de su obra, por lo que algunos podrían esgrimir ignorancia, falta de oficio o ingenuidad al momento de componer bajo identidad propia; sin embargo, los compositores italianos tampoco se sujetaban de manera irrestricta a la forma si ello implicaba sacrificar expresividad. Y lo cierto es que *Catalina de Guisa* posee pasajes de estupenda factura y creatividad.

Las necesidades del discurso dramático son las que dan pie a las decisiones tomadas con respecto a la variedad de formas, relaciones armónicas, melismas, la longitud de las frases o los mismos *tempi*, por nombrar algunos aspectos.

Para apreciar esas particularidades se utilizará por un lado la teoría de los tópicos formulada por Ratner; y, por otro, los melomorfemas desarrollados por Edgecombe para las óperas de Donizetti. Ambas herramientas, aunadas también al análisis musical clásico.

La teoría de los tópicos ayudará a entender lo que Basevi describió como *tinta o colorito*. En otras palabras, entender los elementos característicos que conforman una frase; la selección de las palabras, el trazo melódico, la repetición de ciertos sonidos o ritmos que forman un ambiente, una evocación o un color que a su vez contextualiza la obra y, sobre todo, ofrece referencias imaginarias o reales a quien la escucha.

Comencemos por referir el trabajo de Leonard Ratner, quien desarrolló la teoría de tópicos para el repertorio del siglo XVIII que forma parte del clasicismo. La pauta de su análisis aparece escrita por primera vez en su libro *Classic Music: Expression, Form, and Style*, donde

describe los tópicos como sujetos del discurso musical sacados de otro contexto para ser usados como evocadores en un contexto distinto.

Esos sujetos son clasificados en tipos y estilos. Las danzas y las marchas se incluyen en los primeros y por ejemplo militar y *alla turca* en los segundos. Los primeros constituyen una forma cerrada a la que puede llamársele género; no obstante, pueden convertirse en el estilo de una obra más grandilocuente.

A medida que estos conceptos se desarrollaron aparecieron otros teóricos que trabajaron los tópicos como Agawu, Hatten o Allenbrook.³⁰⁷ Paradójico resulta que Ratner no hubiese desarrollado su teoría también para el género operístico que era parte sustantiva de la escena musical en el siglo analizado.³⁰⁸ Por fortuna, sus discípulos y otros musicólogos continuaron el desarrollo de nuevos tópicos para el siglo XIX.³⁰⁹

Algunos investigadores fueron más allá, al plantear tópicos para compositores específicos, regiones o países, sobre todo para el período romántico puesto que muchos de ellos desarrollaron un lenguaje que contiene tópicos con significados extramusicales distintos.³¹⁰

Rodney Edgecombe desarrolló no sólo tópicos sino también melomorfemas y cláusulas para las óperas de Donizetti, en cuyo trabajo apoyaremos nuestro análisis.³¹¹ Danuta Mirka aclara que los tópicos son convenciones que pueden interactuar con otras figuras que no necesariamente se definen con base en esta teoría. Por ejemplo: “figuras melódicas o de acompañamiento son elementos que pueden ser características del topos porque permiten reconocerlo y los afectos, de igual forma, forman parte del significado del tópico”. Las figuras retóricas y los esquemas armónicos no se incluyen en dicha teoría; sin embargo, pueden estudiarse como complemento.

Janice Dickensheets agrupa los tópicos decimonónicos en tres grupos: tipos, estilos y dialectos. Los primeros incluyen un mínimo de trazos para definir su presencia; por ejemplo, pueden ser elementos rítmicos asociados con un movimiento de marcha o baile.³¹² Los

³⁰⁷ Danuta Mirka, “Introduction”, *The Oxford Handbook of Topic Theory*, (New York, USA, 2014).

³⁰⁸ “...El mayor error de Ratner es que omite análisis profundos del género operístico. Aun cuando Ratner admite que la ópera es ‘el género más importante de ese tiempo’, sólo discute la estructura del aria, el estilo recitativo y, en sólo dos hojas, relaciones música-texto. Ratner pasa por alto el hecho de que el libreto de una ópera contiene más que diálogos. Contiene la trama, la caracterización de los personajes, temática, emociones, indicaciones escénicas, al igual que indicaciones escenográficas. Los compositores del siglo XVIII respondían a estas indicaciones en formas características, pero Ratner no menciona nada de ello. De igual manera, el musicólogo no considera a la ópera como un todo integrado, ni se esfuerza por hablar de la estética operística, crítica, estilo o análisis.” John Walter Hill, *Eighteenth-Century Studies* Vol. 17, No. 1 (1983): pp. 78-82. Consultado 4 de enero de 2021.

³⁰⁹ Leonard Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style* (Schirmer Books, New York, 1980), pp.9-30.

³¹⁰ Richard Wagner es el compositor que lleva a su último nivel el significado de tópicos llamados *leitmotiven*.

³¹¹ Rodney Stenning Edgecombe, “Topoi and Melodic Morphology in the Operas of Donizetti”, *The Musical Times* 155, No. 1926 (2014), pp 67-80. <http://www.jstor.org/stable/24615705>. Edgecombe define estos tópicos en latín para mantener el concepto del uso de la retórica del siglo XVII.

³¹² Janice Dickensheets, “The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century”, *Journal of Musicological Research*, Vol. 31, Fascículo 2-3, p 97, p. 41, 2012. Véase también la enciclopedia editada por Danuta Mirka.

segundos son la suma de estos tipos que evocan un afecto y que nos llevan a pensar en algo extramusical, por lo que necesitan desarrollarse a lo largo de varios compases. Y los últimos incluyen un rango amplio de gestos e incorporan varios estilos y estados de ánimo que generan un lenguaje metadramático para toda la obra. De las tres posibilidades descritas, el dialecto es el que más se asemeja al *colorito* o *tinta* de Basevi.

Uno de los dialectos que presenta la musicóloga llama particularmente la atención porque encierra un concepto que tiene que ver con los ideales románticos y se relaciona directamente con la génesis del guión teatral de Alejandro Dumas.

En el segundo capítulo se habló de los escritores que hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX utilizaron historias medievales o caballerescas para exaltar los ideales de su tiempo. Entre esos valores, se apreciaba el amor y el honor de una dama, por los que se combatía en justas deportivas o duelos. La autora introduce en su lexicón el tópico ‘estilo caballeresco’, mencionado ya por Bellman en 1995, que hace referencia a la música que evoca un ambiente extramusical de mitos o historias de épocas pasadas.

El estilo caballeresco incluye el recuerdo de un entorno medieval a través de la selección de ciertos ritmos, instrumentos o tonalidades. Por ejemplo, el uso de fanfarrias; cornos tocando en intervalos de quintas, notas repetidas de trompeta, o el uso de oboes, clarinetes y trombones, los cuales son los equivalentes modernos de las renacentistas chirimias, dulzainas y sacabuches; son algunas sonoridades que nos transportan inmediatamente a evocar una batalla o la caza. Por nombrar otros, un tempo *allegro* en 2/4 subdividido en octavos evoca caballos en trote o progresiones armónicas modales.

En Paniagua, el estilo caballeresco se desarrolla desde el inicio de la ópera. La obertura que da paso al primer coro contiene todos los elementos arriba mencionados. En la sección donde se revisó la *solita forma* mencionamos el acorde de quintas sol-re que evoca una sonoridad modal, arcaica. (Fig. 4.47).



The image shows a musical score for a piece titled "Allegretto". The music is written in 6/8 time. The upper staff is a treble clef with a G-clef, and the lower staff is a bass clef with an F-clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo marking "Allegretto" is centered above the staves. The dynamic marking "p" (piano) is centered below the lower staff. The notation shows a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff, with a pedal point of fifths in G and D.

Fig. 4.47 Compás 21, *Allegretto* en 6/8 con un pedal de quintas en sol y re

Veamos ahora la sección B del primer coro. Paniagua inserta una sección completamente *a capella*, nada usual en partituras de la época.³¹³ Es probable que su formación sacra y las composiciones polifónicas que elaboró para las catedrales donde trabajó, le motivaran a escribir una sección que nos remite inmediatamente a la polifonía del siglo XVI.

Asimismo, en el compás 100 del segundo dueto, el *allegro vivo* inicia con un motivo que evoca claramente una fanfarria con redobles de tambor. (Fig. 4.48).



Fig. 4.48 Dueto No. 2 San Megrino – Catalina; compás 100, *allegro vivo*.

El sentimiento o afecto de cada escena está definido ya desde el libreto y, por ende, el texto y la música son indivisibles para determinar un tópico. “El topos lírico —comenta Edgecombe— debe contener una razón expresiva para existir, por lo que debe comenzar con una situación dramática forjada por una fórmula verbal”. En nuestro caso, Dumas y Romani, dramaturgo y libretista, incluyeron en el texto dramático diálogos y acotaciones que generan nudos emotivos; se trata de enfrentamientos que deben resolverse y que dan paso a la música que une o contrapone dichas emociones. Por ejemplo, Paniagua desarrolla un ambiente que refiere al tópico caballeresco porque está indicado desde la primera acotación de lugar en la pieza teatral de Dumas: “La acción se desarrolla en París en 1578, en tiempos de la liga católica contra los hugonotes”.

Los tópicos, según Edgecombe, contienen patrones rítmicos, melódicos o armónicos de fragmentos que están presentes a lo largo de una obra y que se convierten en significantes para la estructura de la misma. El tópico se conforma de *topia* y puede desgranarse hasta llegar a partículas tan pequeñas denominadas *melomorfemas* y *clausulae*.

³¹³ La ópera *I Masnadieri* (1847) de Giuseppe Verdi incluye varias secciones corales *a capella*.

El análisis de tópicos realizado en la obra de Paniagua se cimentó en el trabajo elaborado por dicho investigador, por lo que se utilizará la misma nomenclatura en latín. Los nuevos tópicos encontrados en la obra mexicana se dejaron en español.³¹⁴

4.6.1 Tópicos encontrados en la ópera *Catalina de Guisa*

I. *Confesio Amanti*

El enamorado, o enamorada, revela un sentimiento de amor a un confidente. Arturo de Cleves manifiesta en su escena, aria y *cavatina* lo que siente por Catalina desde niño. No hay un confidente en escena que escuche al joven amante, sin embargo, el *recitativo* es una larga confesión amorosa. La confesión de amor de Catalina se da también al interior de su alcoba. En su caso, el confidente es Dios. Con ambos personajes, el cómplice también es el público.

II. *Arma Capiendum*

El héroe se viste para la batalla. Este tópico produce en la preparación para la batalla, música que podría incluir trompetas y, con ello, convertirse en una fanfarria o marcha militar, hasta concluir en la batalla misma. En realidad, esté tópico no aparece como tal desarrollado en la ópera, pues no vemos ni oímos en el escenario ningún preparativo de guerra. Sin embargo, podemos encontrar dos momentos en los que ya mencionamos una especie de cláusula que tiene que ver con un redoble de tambor, ya que aun cuando el texto no menciona una batalla militar, sí existe una confrontación entre dos bandos o ideologías que llevarán a la muerte a dos de los personajes —Arturo y Megrino—, partidarios de la libertad de credo, contra Guisa a favor de la Liga Católica contra los hugonotes.

Guisa urde su batalla bajo la investidura de una artimaña: una carta que él dicta pero que obliga a escribir a su propia esposa. De igual manera, un texto en la *cavatina* del duque hace referencia a Megrino en la forma de una declaración de venganza: “*Tal di vendeta ho pegno, saldo e scuro in mano, che al traditor sostegno, mal fia l’amor d’un Re*” [“Tengo una promesa de venganza firme y oscura entre manos, que para el traidor, el amor de un rey es malo]. Posteriormente, en la *cabaletta* de dicha escena, con un acompañamiento de octavo, silencio de octavo y tresillo de negra en compás de 4/4, aparece la reafirmación del odio y la declaración combativa: “*Questo lin, che al core io premo, testimon d’infranta fede, a colei, che te lo diede,*

³¹⁴ “All standard literary topoi have Latin tags” [Todos los tópicos literarios comunes llevan títulos en latín]. Edgecombe, *Ibid.*, p. 71.

tinto in sangue io renderò” [Este lino, de fe quebrantada, a ella, quien te lo dio, teñido de sangre se lo entregaré].³¹⁵

III. *Contentio Rivalum*

El *Contentio Rivalum* surge del concepto de justas medievales, cuando sucede una confrontación entre adversarios. Normalmente, el intercambio es entre hombres y por lo general toma giros militares donde se reconoce una amenaza de violencia cantada a dúo. Incluye en sí mismo las subfases o *topias*: 1. confesión, 2. indignación, 3. obstinación para convencer o deprecación, 4. resolución deprecatoria, desafiante o conciliatoria (puede o no existir también la acusación como parte de este tópico).

El *Contentio Rivalum* aparece en la *Scena III*. Núm. 3 *Recitativo e cavatina con coro* “*E mal ne serba, il dono... Grave, tremendo arcano*”, que a su vez contiene la primera de las subfases: la confesión de odio y venganza del duque hacia Megrino.

Las siguientes tres *topias*, es decir, indignación, obstinación de convencimiento y deprecación, las encontramos en el Núm. 4. *Recitativo e duetto* “*Silenzio...ei vien*”. En este nuevo cuadro, la escena continúa en el salón del palacio de Guisa y al irrumpir Megrino, Guisa calla a su corte para no ser descubierto en sus planes de venganza, mientras que el primero sólo ha llegado a invitarlos al torneo que se llevará a cabo al día siguiente. El recitativo es tan corto (“*Silenzio...ei vien*”) que funge como un puente para el siguiente arioso, lo cual hace que el número anterior contenga la confesión y éste los siguientes tópicos.

En este dueto, la *solita forma* aparece modificada; después del recitativo comienza un *tempo di mezzo* que nos llevará directamente a la *cabaletta* y *stretta* del número. Dicho *tempo* está conformado por una mezcla de secciones arias con tiempos *allegro* y *allegro vivo*. Contiene también un recitado *accompagnato* con versos de medida libre que avanzan la trama. El compositor utiliza un *tempo allegro* en compás de 4/4 donde la línea vocal inicia en *fas*, con un *ostinato* de –tresillo de negra, octavo, silencio de octavo– para mostrar la exaltación del personaje, que se transforma en un ritmo de cuatro tresillos por compás que poco a poco van elevando la tesitura hasta llegar a un sol⁷.

Posteriormente, aparece un segundo recitado que pertenece al *tempo d’attacco* y que alterna versos pentasílabos con heptasílabos cantados en esticomitia.³¹⁶ Se escucha un trémolo en *fa* sostenido mayor que lleva el discurso de Guisa hacia la indignación y deprecación. El

³¹⁵ El lino se refiere al pañuelo que encuentra en el suelo con el bordado del escudo de la casa Guisa y que pertenece a Catalina.

³¹⁶ “*Stichomythia*, “*dialogue in alternate lines, a form sometimes used in Classical Greek Drama in which two characters alternately speaking single epigrammatic lines of verse [...] is often used as a means to show characters in vigorous contention or to heighten the emotional intensity of a scene*”. *Encyclopaedia Britannica*. Consultado en <https://www.britannica.com/art/stichomythia> el 18 de enero de 2021. [“Diálogo en líneas alternadas, una forma utilizada en la tragedia clásica griega, donde dos personajes alternan la expresión de líneas epigramáticas de un verso”]. Trad. de la autora.

trémolo funciona aquí nuevamente como una reminiscencia del *style concitato* (estilo impetuoso) y aparece en la melodía de ambos rivales; el conde pronuncia “*Sono, quei che nemici al trono tentan coprire di pietà col manto lor mire inique...*” [“Son aquellos enemigos que intentan cubrir con su manto de piedad sus puntos de vista inicuos] a lo que el duque responde: “*I faziosi che non sono in campo, han partigiani, ma fautori in corte*” [Los facciosos que no están en el campo, tienen partidarios, simpatizantes en la corte].³¹⁷ Son declaraciones veladas de Guisa que acusan a Megrino de sedicioso. Megrino se defiende en un *tempo moderato* afirmando que a quienes Guisa desprecia, son los que buscan la paz para Francia y amenaza de muerte a quien ose turbarla.

En esta pequeña sección que dura sólo siete compases, encontramos un *tempo moderato* con un acompañamiento que va generando tensión a las palabras de Megrino. Podemos observar que el ritmo y la progresión armónica van creando una expectativa o tensión que no se resuelve debido a las séptimas de dominante; aun cuando no se conoce la orquestación de esta sección, el ritmo del piano parece imitar una fanfarria con metales y redoble de tambor. (Fig. 4.49).

57 **Moderato*** 63
 Conte *(prorompendo)*
 pa - ce. Pe - ra chi vuol tur - bar - la:
 Pno. *p* *f*
 //
 60
 Conte
 Pe - ra, qua - lun-que ei si - a. *(si volge a suoi compagni con aria sprezzante)*
 Guisa Di - te, in co - stui... chi
 Pno. *p* *f* *p*

Fig. 4.49 Secuencia desde do hasta si7, con un acompañamiento que podría imitar una fanfarria o un redoble de tamborín.

³¹⁷ “Ese tipo de música deriva de aquellas escenas de las primeras óperas del siglo XVII en que se representaban tormentas, inundaciones, terremotos y otros desastres naturales habitualmente atribuidos a la ira de los dioses”: Rubén López Cano, *La música cuenta: Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. 1ª Ed. p. 270 (Cataluña: Escuela Superior de Música de Cataluña, 2020).

La progresión armónica está dada desde una frase que deja Guisa en un acorde de re7 y que va a retomar Megrino para regresar a la tónica en sol mayor. A partir de esta tonalidad, encontramos el siguiente patrón:

re7-(c. 56) sol- (c. 57) do-sol6-sol6-5,do-la6-5-re-si7- (mi_m-do-si)*.

*aparece en la siguiente figura del compás 63 (Fig. 4.50).

63 **A tempo **)** **Lento** **Allegro**

Guisa par - la? Te - me - ri - tà, o fol - li - a?

S.-A. Stra - na li -

T. Stra - na li -

B. Stra - na li -

Pno. **A tempo **)** **Lento** **Allegro**

*) En ms., a lápiz, "A tempo moderato". **) En ms., "Lento - a tpo." La voz tiene otra indicación de agógica; se toma la del piano.

Fig. 4.50 Compás 65 *ostinato* en si mayor, tresillo-octavo-silencio de octavo durante siete compases.

Este último acorde de si mayor continuará durante nueve compases, salvo una interrupción en el sexto y séptimo, como un *ostinato* a ritmo de – tresillo, octavo, silencio de octavo – (c.65) creando una larga expectativa en la región de la dominante que resuelve finalmente a un *allegro vivo* en mi mayor, sección donde sucede el discurso de Megrino, quien reafirma su desprecio y reta a duelo a Guisa.

Dicha sección comienza en el compás 74 y puede definirse como el inicio de la *cabaletta*, cantada en versos heptasílabos con esticomitia, repartidos entre la voz del duque y el conde, acompañados con cuchicheos del coro. (Fig. 4.51)

- *Non è licenza, è sdegno,*
- *Io non raccolgo: Io sdegno*

74 **Allegro vivo** 65

Conte

Non è li - cen - za, è sde - gno,

Pno.

Allegro vivo

Fig.4.51 Compás 74. *Allegro vivo*, en mi mayor, melodía del conde de San Megrino.

El mismo tema lo encontramos nuevamente en el compás 113 aunque esta vez en do mayor y en la voz del duque. (Fig. 4.52).

113

Guisa

Io nol' rac - col - go: io sde - gno

Pno.

Fig.4.52 Compás 113. Tema en do mayor en la voz del duque de Guisa.

La culminación de esta rivalidad se logra a través de un puente con una figura de *ostinato* que suena durante siete compases a ritmo de cuatro dieciseisavos y dos octavos. (Fig. 4.53).

141 **-de*)**

Conte
Guisa
S.-A.
B.
Pno.

ten - ga. (té) Co dar - do!
lo nol' ra - col - go il guan - to. (è) E - sci,
Av - vi fra noi più d'u - no, che rin tuz zar - lo
Av - vi fra noi più d'u - no, che rin tuz zar - lo

Fig. 4.53 compás 141. Ostinato de cuatro dieciseisavos y dos octavos. El bajo suena un bordado cromático la#-si-do-si alrededor de una nota si, que es la dominante de mi mayor.

Este motivo tan característico de dieciseisavos con un salto de octava tiene su génesis desde una sección *allegro* de la *scena*, donde se presentan tresillos-octavo y silencio y de igual manera el compositor lo utiliza posteriormente en aumentación con octavos y negras. (Fig. 4.54).

44 *accel.*)*

Conte
Guisa
Pno.

ni - que

accel.3)

*) En ms., Allegro.

*) Véase, notas. **) En ms., el *vide* comienza en c. 229.

Fig. 4.54. Compás 44: motivo antecesor; y 228: motivo posterior al ostinato de la figura 4.51.

Posteriormente (compás 147), surge un motivo que nos remite a un tema militar —una trompeta por ejemplo— que sirve de puente que llevará a la *stretta finale alla breve* donde ya no hay esticomitia. (Fig.4.55).



The image shows a musical score for two measures, 147 and 148. It consists of five staves. The first two staves are vocal lines. The first staff has the lyrics 'ni, Ah!' and the second staff has 'sci, va'. The third and fourth staves are empty, representing piano accompaniment. The fifth staff shows a piano accompaniment with a fanfare-like motif, consisting of a series of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The score is enclosed in a black border.

Fig. 4.55. Compases 147 y 148: figura heráldica de fanfarria tocada por el piano para iniciar la *stretta alla breve*, donde el Conde y el Duque cantan con texto diferente melodías isorrítmicas hasta el *finale*.

Ahora, los dos rivales cantan isorrítmicamente en intervalos de sextas (compás 149); es una forma de indicar que en este momento ambos están en el mismo plano de poder, aunque socialmente uno de ellos sea conde y el otro duque.

El coro aún presente en escena hace que el final del primer acto sea un concertante de voces masculinas. (Figura 4.56).

Fig. 4.56. Compás 149. *Stretta finale*: canto isorrítmico en intervallos de sextas.

Dentro de esta *stretta*, encontramos un tópic más:

IV. *Crypto Contentio*

Pagannone define el *Crypto Contentio* como motivo o motivos ascendentes que generan *momentum* o inercia. Paniagua introduce un motivo instrumental como una sucesión de dieciseisavos que delinean un trazo ascendente; la primera vez que aparece, es en fa sostenido mayor, que es el V/V de mi mayor; la melodía ascendente contiene repeticiones de dieciseisavos en la nota do sostenido, que es a su vez dominante de fa sostenido (compás 259). Este motivo *quasi ostinato* nos presenta a dos personalidades obsesionadas con tener la razón en una situación irresoluble.³¹⁸ El mismo motivo vuelve a presentarse en el compás 260, esta vez en si mayor, la dominante de la tonalidad reinante y, con notas aún más agudas, el canto de los solistas en este pasaje es nuevamente isorrítmico a sextas con un elemento adicional: las síncopas que proporcionan ambigüedad e inestabilidad de la situación.³¹⁹ (4.57)

³¹⁸*Obstinatus -a -um*: obstinado, resuelto, constante. Consultado en

https://www.edistribucion.es/anayaeducacion/8450030/recursos/UD_02/dicc_Latin_Caste.PDF el 14 de marzo de 2022.

³¹⁹ *Crypto Contentio*: es un encuentro combativo entre personajes que no termina de resolverse. La música evoca un esfuerzo de determinación por confesión o insistencia. Repetición de motivos sencillos que se funden y levantan en una melodía que vuela, un gesto que garantiza la inercia. Este topos podemos encontrarlo dentro de la *stretta*. Paniagua genera motivos de esta índole. La velocidad de la sección con motivos tocados en dieciseisavos ascendentes y notas repetidas, generan una sensación de ímpetu. Véase Pagannone, *Op. Cit.*

258

Conte
lo, ci e - gua - glie - ran le spa - de, le spa - de,

Guisa
to: non t'o - dio io già, ti sprezz - zo, ti sprezz - zo,

Pno.

Fig. 4.57 *Stretta finale alla breve*. Guisa y Megrino. compás 258 al 262, primer acto.
El canto isorrítmico prevalece en intervalos de sextas y sincopado.

V. *Irruptio Amantis Alieni*

Este tópico más bien literario, sucede según Edgecombe, cuando un enamorado se presenta en un ambiente hostil para hablar con su amada. En la partitura de Paniagua, sucede entre Catalina y Guido en el dueto del tercer acto. Romani describe al amante llegando subrepticamente a la casa de los Guisa para hablar con su amada y demandar la verdad que promete la carta que recibió: la culminación del amor. Guido llega disfrazado con la capa de la casa contrincante y aun cuando su amada en realidad no es hostil, la situación sí lo es. Guisa ha encerrado a Catalina y su corte acecha afuera para atraparlo. La escena se desarrolla frenéticamente, entre el miedo, intranquilidad, reclamos y confesiones de amor.³²⁰ Edgecombe sólo comenta que este tópico “por sí mismo puede llevarse a cabo en una corte, estar presente en un ensamble que termina en una *stretta* y que toma la forma de un *quickstep* o *gallop*”.

Para demostrar su presencia, basta sólo con leer el libreto. Pero este tópico dará pie a encontrar posteriormente melomorfemas, es decir partículas rítmico-melódicas que den cohesión al mismo. No obstante, es necesario primero describir las secciones que conforman este pasaje (Núm. 18. *Duetto “Non m’ingannai”*). Dicho ensamble propone una estructura de *solita forma modificada*. Paniagua musicaliza las estrofas tomando en cuenta el contenido dramático de la historia.

³²⁰ *Irruptio amantis alieni*: Un amante irrumpe en un ambiente hostil para hacer contacto con su amada, en algunos casos para enjuiciarla – y aquí es donde puede introducirse el *Acusatio*: si es que no se presenta en el *Contentio Rivalum*, por sí mismo puede llevarse a cabo en una corte, estar presente en un ensamble que termina en una *stretta* que toma la forma de un *quickstep* o *gallop*. Véase *Ibid.*

La tonalidad inicial es la bemol mayor; acompañada por trémolos, Catalina canta frases entrecortadas, un claro ejemplo de canto spezzato “*Ah!... Questa volta io sento suon di passi distinto... è forse il duca... No! Non è il duca...*” (“¡Ah! Esta vez escucho sonido de pasos distintos... es quizá el duque... ¡No! No es el duque). Es un *allegro vivo* que más bien funciona como un *tempo d’attaco*. El mismo da pie al *poco meno*, cuando el conde dice “*Non m’ingannai, scorta*”, de forma *cantabile*, acompañado con una especie de bajo de Alberti que parece tranquilizar unos momentos a Catalina.

Entonces se da paso de nuevo, ahora a *tempo moderato* y en mi bemol, al miedo y agitación, solicitando a Megrino que huya: “*fuggitemi, fuggitemi, è morte qui*”; la melodía consta de dos semifrases. La primera es un motivo estructurado como una melodía ascendente que inicia en la dominante y va a la tónica sib₅-mib₆ para partir de nuevo de la dominante y llegar al tercer grado sib₅-sol₆; la segunda siempre será diferente en cada aparición de la frase.

La primera semifrase con el esqueleto –sib₅-mib₆-sib₅-sol₆– puede considerarse una partícula o melomorfema que aparecerá a lo largo de toda la sección con algunas variaciones brindando coherencia a todo el segmento.

El diálogo entre Catalina y Guido es acompañado con un bello contracanto instrumental tocado por los violines primeros y las flautas desarrollado en dieciseisavos y un ritmo en el bajo ejecutado por las cuerdas graves y cornos que imitan un *galop* o bolero *spagnuolo* como mencionábamos anteriormente.

Este melomorfema es el que da sentido al *irruptio amantis allieni*, pues se convierte en una especie de *leitmotiv* de amor en un ambiente hostil. La sección se desarrolla a manera de canto responsorial y poco a poco las interpelaciones van suscitándose cada vez más cercanas, hasta culminar con algunos compases de canto isorrítmico.

La siguiente sección marcada con un *tempo primo*, se desarrolla como una especie de *tempo di mezzo*, donde se genera la metamorfosis emotiva y la modulación tonal a la dominante de do mayor, sol mayor, para dar paso a un movimiento aún más rápido en $\frac{3}{8}$ y que inicia ya en do mayor.

El *andante* a $\frac{3}{8}$, es una especie de *scherzo - minueto* donde, después de algunas frases en forma responsorial, ambos cantan de forma isorrítmica. En este momento el acompañamiento de dieciseisavos en forma de *fruscio d’acqua* aparece en violas y violonchelos y se mantiene en la región de la dominante durante diecinueve compases, momento en el que cesan dichos dieciseisavos para regresar nuevamente a do mayor.

Esta sección está escrita en el paso de la voz para ambos cantantes, un registro demandante vocalmente que muestra exaltación, miedo a la muerte, desesperación ante el destino. Ambos personajes se duelen de perder la vida; ella se siente culpable y él, resignado,

declara que no le importa morir si con eso defiende a su amada. Ante tal desconsuelo, Paniagua vuelve a introducir una modificación emotiva con un cambio de tempo desarrollado con acordes atresillados y el arribo a do menor.

El *allegro animato* en do menor nos indica que Guido ha aceptado su destino y está preparado a enfrentarlo sin temor: “*Non temer che s’apra ad’essi*”. Esta sección confronta a Guido con su destino, pues se da cuenta que puede morir y valerosamente declara no tener miedo a la muerte.

Todo este fragmento se lleva a cabo con un acompañamiento de tresillos que van a contraponerse a las voces en ritmo binario; de igual forma aparece la cláusula “octavo con puntillo-dieciseisavo”, tan típico de las secciones que se desean cinéticas. A lo largo de la sección se genera una modulación paulatina a mi bemol mayor.

Al suscitarse la anagnórisis de su destino, un nuevo cambio de *tempo* y compás aparece: *4/4 moderato assai* en mi bemol mayor; Guido declara que la muerte será dulce si antes confirma que su amada también lo ama. La respuesta de Catalina se da en el *poco più vivo* y es entregada en una caricia de acordes en tresillos por parte del acompañamiento; terminado el conflicto, la voz de Catalina ya no se escucha en ritmo binario sino al mismo ritmo del acompañamiento: ritmos ternarios.³²¹

Surge nuevamente otro *tempo di mezzo*, pues Arturo, el primo de Catalina y amigo del conde, lanza un mensaje desde fuera para ofrecer ayuda a los amantes y posteriormente una cuerda por la que Megrino pueda, desde el balcón, escabullirse y escapar de la muerte; sabiéndose amado y con suerte, Megrino canta junto a Catalina de forma isorrítmica y en octavos la alegría de que el destino protector lo haya salvado en forma de una cuerda (“*d’una fune salvatrice*”).

VI. *Expectatio Amantis*.

Los ornamentos en Paniagua, en un primer plano, cumplen con el cometido de embellecer una frase melódica o de proporcionar posibilidades de lucimiento al intérprete; sin embargo, su razón de existir siempre subyace en el texto, de tal suerte que, en un segundo plano, funcionan para imprimir veracidad al discurso dramático.³²² Por ejemplo, el topos *expectatio amantis*, que

³²¹ Anagnórisis: Del gr. ἀναγνώρισις anagnórisis 'acción de reconocer'.

1. f. Ret. Reencuentro y reconocimiento de dos personajes a los que el tiempo y las circunstancias han separado.

2. f. Reconocimiento de la identidad de un personaje por otro u otros. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, <https://dle.rae.es/anagnórisis>. Consultado 27 de septiembre 2021. Véase también “Anagnórisis: [...] Suele aparecer «después del error trágico del héroe (hamartia)» y juega un papel muy importante en el desenlace narrativo pues el «drama sólo termina cuando los personajes han tomado conciencia de su situación, reconocido la fuerza de su destino o de una ley moral, y su rol en el universo dramático o trágico» (Pavis 2014). *apud.* en Rubén López Cano, *Op. cit.*

³²² *Expectatio amantis*: En los libretos del siglo XIX, la expectativa del amor o del amante se encuentra sólo en el plano celestial; la radiante *fioritura* en las arias funciona como un melomorfema que aporta excitación, normalmente se presenta al final de la

se caracteriza por la esperanza que tiene un personaje por obtener el amor no consumado y que va a expresarse como “ansiedad, distinguible por el habla temblorosa o nerviosa de los personajes”, lo encontramos en Paniagua en el uso de mordentes, *grupettos* o trinos para demostrar esta emoción, principalmente en la línea melódica, aunque también está presente en la instrumentación.

En el primer *larghetto* de la obra, Catalina muestra preocupación y temor por la vida de Megrino; una línea melódica expansiva termina con una coloratura cuando informa a Megrino lo cruel y sanguinario que podría ser Guisa si los viese: “*Tu t’opponi ad’uom possenti, fiera oltraggi...*” (“Te opones a un hombre poderoso, quien comete ultrajes...”); Paniagua detiene la orquesta para que la intérprete tenga oportunidad de cantar este pasaje en completa libertad y destacar la palabra *scaltra* (astuta) para enseguida continuar con el mismo acompañamiento rítmico. (Fig. 4.58).

Fig. 4.58 Topos *Expectatio Amantis*. Dueto Catalina-Conde, compás 38. *Larghetto*. El último pulso de esta frase contiene una coloratura amplia simulando exaltación y nerviosismo al hablar de Guisa, el sanguinario esposo.

4.6.2 Tópicos utilizados en la ópera basados en ritmos bailables

El *ländler* es una danza un poco más lenta que el vals alemán. Ambas demandan a los participantes permanecer cercanamente abrazados puesto que se deben realizar giros continuos durante el tiempo que dura la pieza. ¿Cuáles son las asociaciones culturales que implican este tipo de bailes? La primera, es el vértigo que genera en los figurantes al realizar dichas piruetas, lo que producirá como condición *sine qua non*, que ambos deban mantener la mirada en los ojos del otro para eludir la pérdida de equilibrio o el mareo. Por otro lado, la cercanía corporal entre

frase y puede estar presente un bajo de Alberti, o un *galop*, trinos, *grupettos*, gestos de excitación emocional, temblor en la voz por la excitación, pero también hay gestos de confianza y reposo anticipando la llegada del amante. Véase Pagannone, *Op. Cit.*

quienes lo bailan genera en la sociedad otras dos connotaciones: la sensación de inmoralidad, de algo prohibido y, por supuesto, de romance.³²³

En el tercer acto, Megrino se ha introducido subrepticamente a la alcoba de Catalina; se dan cuenta de que están atrapados puesto que escuchan a los partidarios del duque de Guisa que se acercan: acotación (*odesi rumori*) (se escucha ruido). Catalina, consciente del ardid de su esposo, ruega a su amado que encuentre la manera de escapar. Megrino opta por confesar que no le importa más la vida, puesto que ella no lo ama. Ante tal situación de peligro, Catalina comienza su canto sobre un ritmo de *ländler* —tópico ideal para la situación vertiginosa que está por deglutirlos— con el imperativo “*Basta, ah! Basta... assai diss’io*” (“Basta, ¡ah! Basta, ya dije suficiente”); sin embargo, no calla y confiesa que su vida le es preciada. Megrino se une al canto con la felicidad de saber que no le es indiferente. (Figs. 4.59 y 4.60).

140 3 *) Andante
Cat. Ba - sta, ah!
Conte Deh! Un ac - cen - to, un so - lo ac - cen - to...
Pno. Andante
143
Cat. Ba - sta... as - sai dis - s'io.
Conte Ti dor - ri - a ve - der - mi
Pno.
149

Fig. 4.59 Inicio del *andante* en 3/8. El ritmo octavo-cuarto simula el *ländler* que posteriormente se desarrollará con mayor claridad a la entrada de Megrino, con los tres octavos del acompañamiento.

³²³ Danuta Mirka, *Op. cit.*, p. 14.

168 (odesi lontano rumore)

Cat. la ve - drò L'u - scio al men vie - tar po - tes - si

Pno.

174

Cat. a - gli sgher - ri del ti - ran - no!

Montse Ti dor - ri - a ve - der - mi

Pno. *)

*) En ms., do-mi-sol.

Fig. 4.60 Entrada de Megrino. El *ländler* desarrollado con los tres octavos.

De igual manera, es posible detectar otros tópicos como el *crescendo rossiniano* o de Mannheim, que es utilizado, por una parte, para generar colores distintos en la orquesta; y, por otro, para demostrar cierto crecimiento en la emoción o una sensación de que algo surge y que tiene un camino por andar. En el tercer acto, Arturo lleva la carta a Megrino; en el momento que acepta recibirla, se genera un *crescendo* orquestal que da color a un texto en aparte de Megrino, en el que duda si confiar o no en el desconocido y después de ello se autoconvence de que un ser tan joven no puede ser peligroso. Ahí está presente la explosión de alegría por recibir la misiva de su amada y a la vez la duda disipada y el inicio de la camaradería. Es un *crescendo* por acumulación: (“*Un segreto é in te riposto...*”) (un secreto en ti ha sido confiado).

La mayor sensación de aturdimiento, de dislocación en el personaje de Catalina, se da al final del segundo acto, cuando la orquesta inicia con este ritmo a $\frac{3}{8}$ para dar paso a “*Vedo, vedo il destin che m’aspetta*” (“Veo el destino que me espera”), como si el *ländler* la levantara en su torbellino y no pudiese ya zafarse del futuro que le espera, ya que además es impuesto por un marido que le ordena callar: “*Tacci, tacci*”, mientras todos los cortesanos presencian su caída.

De igual forma Paniagua introduce un motivo típico de caza introduciendo un llamado de cornos en el tercer acto, justo después de que Megrino logra escapar de la trampa de Guisa gracias a la ayuda de Arturo, el duque entra en la recámara de Catalina con su séquito y busca atrapar al amante. Las palabras “*che non fugga il traditore*” (“que no huya el traidor”) generan

un motivo rítmico punteado negra con doble punto-dieciseisavo, que ya estaba presente desde que la puerta fue abatida. En ese momento la tonalidad era si bemol; Paniagua comienza a realizar inflexiones sobre la dominante y tónica de do menor. A partir de la orden de captura, el motivo punteado se reduce a dieciseisavo-octavo con punto-dieciseisavo, motivo típico de un llamado de caza con cuernos. (Fig. 4.61).

The image displays a musical score for the opera 'Il Trovatore'. It consists of several systems of staves. The top system shows woodwinds (flutes, oboes, bassoons) and strings. The middle systems show more woodwinds and strings. The bottom system shows a vocal line with the lyrics 'Che non fug-già il tra-di-to-re...'. The music is marked 'ff' (fortissimo) and features a rhythmic motif of dotted eighth notes followed by sixteenth notes. The score is in G minor (one flat) and 2/4 time.

Fig. 4.61 Transformación del motivo de caza. Inicio de la persecución.

Sin embargo, Paniagua hace uso de toda la orquesta para el llamado de alerta del fugitivo y el comienzo de su búsqueda y captura. Esta sección funciona claramente como un tópico de caza que advierte que Megrino será capturado y probablemente asesinado, tal como al llamado de la actividad deportiva, una horda de perros, caballos y humanos capturan a una presa. (Fig. 4.62).

The image shows a full orchestral score for a hunting motif. The score is arranged in a standard format with multiple staves for different instruments and voices. The instruments listed on the left include Violin I and II, Viola, Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet in A and B-flat, Bassoon 1 and 2, Trumpet, Percussion II, Cymbal, and Contrabass. The vocal parts are for Soprano (Sb) and Tenor (T). The score is in 3/4 time and features a strong rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is used throughout. The lyrics for the vocal parts are: Soprano: "A te vi - ta e mor - ta me."; Tenor: "mo - re...". There are also stage directions in Italian: "(La Duchessa abbandona la porta, e cada svenata sopra una sedia. Precipita l'uscio, entra il Duca con seguito d'armati.)" and "(Il Conte sparisce dal verone, messa la spada fra i denti.)". The score is labeled "Full Score" at the top right.

Fig. 4.62 Motivo de caza. Fin de la persecución.

4.6.3 Melomorfemas

Poner el telescopio en la obra de un compositor es entender la estructura formal y las maneras con las cuales se aglutinan unas secciones con otras. El lenguaje musical de un autor puede descubrirse, por otro lado, también a partir de un análisis microscópico de ritmos característicos, motivos melódicos, ciertos intervalos o secuencias armónicas que aparecen en varias ocasiones para dar unidad en la obra. Poniendo el lente de aumento, poco a poco, podemos decir que la ópera de Paniagua utiliza como armazón la *solita forma* y en su interior pueden distinguirse tópicos que generan la tinta o *colorito* del que habla Basevi o el texto espectacular del cual habla De Toro.

No es sólo el concepto en sí del *tópico*, sino el desmenuzamiento de este último: los melomorfemas, lo que nos permite percibir una obra como un todo organizado.

La melodía y el ritmo ofrecen un discurso distinguible a través del tiempo y la armonía al igual que la orquestación proveen color y textura en los fragmentos analizados. Las relaciones armónicas en el siglo XIX belcantista no han sido consideradas de importancia para la definición de los melomorfemas porque estos últimos son creados a partir de fórmulas dramáticas que correlacionan los elementos musicales con el texto y, aun cuando se utilizan diferentes acordes, el mapa puede reducirse a una secuencia de tónica–subdominante–dominante–tónica que incluso con modulaciones, inflexiones o sustituciones de acordes que pertenecen a esas regiones, siempre regresan al centro tonal.³²⁴

Según Edgecombe, “el lenguaje musical no puede equipararse totalmente con el lenguaje literario puesto que no existe una figura literaria que homologue la altura de las notas”. No obstante, existe un cierto equivalente entre la acentuación de las palabras y las intenciones sintácticas de las frases. Por ejemplo, en las lenguas romances, la acentuación de una frase interrogativa puede emularse a partir de una melodía ascendente que termine en la dominante o para una afirmativa de forma descendente y en la tónica. Otro ejemplo podemos verlo en el acento propio de una palabra o de una frase que puede igualarse con el tiempo fuerte del compás, o con la duración y altura de una nota.

El tópico *Confesio Amantis*, que en castellano se traduciría como la confesión del amante o la confirmación del amor, lo encontramos presente como un melomorfema bien delineado en dos momentos de la ópera. El motivo aparece por primera vez cuando Megrino demanda: “*Dimmi sol che m’ami ancora*” (“Dime ahora que me amas”). (Fig. 4.63).

The image shows a musical score for a duet. It consists of three staves: 'Cat.' (Cantante), 'Conte' (Cantante), and 'Pno.' (Piano). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato assai'. The score begins at measure 135. The 'Cat.' staff has a few notes and rests, with the syllable '-ro.' below. The 'Conte' staff has a melodic line with the lyrics 'Dim - mi sol, che m'a - mi an - co - ra,'. The 'Pno.' staff features a rhythmic accompaniment with triplets of eighth notes in the right hand and rests in the left hand. The tempo marking 'Moderato assai' is repeated above the piano part.

Fig. 4.63 Duetto Núm. 2 “*Non fuggirmi*”. Compás 135. Inicio del Moderato assai: “*Dimmi sol che m’ami ancora*”.

³²⁴ Los melomorfemas pueden desarrollarse porque el cerebro realiza correlaciones con el sonido y ciertas imágenes; por ejemplo, el descenso-tristeza, ascenso-ambición, silencio-tranquilidad, entre otros. Walter Jackson, *Essay on the nature and principles of taste*, apud. Edgecombe, *Ibid*, p. 76.

Después, en la *cabaletta* de Catalina en el tercer acto, encontramos el mismo motivo como la respuesta a la petición que llega finalmente transformada. La primera aparición en la mayor y la segunda en la bemol mayor. A solas en su recamara, encarcelada y vejada por su esposo, la confesión surge como: “*E l’amor che m’arde in petto*” (“Es el amor que arde en mi pecho”). (Fig. 4.64).

Fig. 4.64 Inicio de la *cabaletta* de Catalina, tercer acto: “*E l’amor che m’arde in petto*”.

Ambas melodías se desarrollan en tres compases y utilizan un ámbito vocal de una sexta mayor. El descenso de medio tono en la tonalidad puede entenderse como el recuerdo de Catalina evocando la pregunta de Megrino y respondiendo en la libertad de su celda, a solas con la misma melodía. No es casualidad que sea en la *cabaletta* pues ahí es donde se desarrolla el estallido de emoción.

El acompañamiento de ambos pasajes es la figura arpegiada de tresillos que insufla excitación a las palabras.³²⁵ Escuchamos la confrontación de un ritmo ternario instrumental contra uno binario vocal que refleja en ambos casos la inestabilidad o conflicto de emociones; sin embargo, en la *cabaletta* cantada por la duquesa, el amante aún no está presente. La frase de Catalina no es una semifrase que funciona como consecuente de la pregunta antecedente del conde en el primer acto, sino la imitación de la misma melodía.

En realidad, Catalina confiesa el amor que siente por Megrino hasta el dueto siguiente, *Scena VII* Núm. 18. *Duetto. "Non m'ingannai"*: después de que él ha llegado al lugar hostil y se dan cuenta de que han quedado encerrados bajo la trampa articulada por el duque, deseoso de asesinarlo. Antes de huir, gracias a la ayuda de Arturo, Guido exige una vez más la respuesta a la

³²⁵ “We could note how often a triplet gusset will follow iterative, long sentences in order to concert some resistant energy.” Edgecombe, *Ibid*, p.79. [“Puede notarse lo común que es que un tresillo acompaña largas e iterativas oraciones para concertar cierta energía de resistencia”].

pregunta realizada en el primer acto. La sección inicia en mi bemol con Guido y su última frase nos lleva a una modulación a si bemol; es en esta tonalidad que Paniagua desborda durante veintiún compases (del 298 al 318) la confesión de la protagonista. La respuesta, al igual que en los momentos anteriores, va acompañada de tresillos ascendentes y descendentes, contra melodías en ritmo binario que de nuevo sugieren lucha de emociones. (Fig. 4.65).

Guido: Dolce la morte rendimi... dimmi che m'ami ancora,	mi bemol mayor	Inicio <i>Moderato assai</i> compás 279
Il cielo, il cielo è in te	modulación a si bemol mayor	compás 297 V ₇ /V, fa ₇
Catalina: il replico	si bemol mayor	compás 300
Fig. 4.65 Modulación a Sib		

A partir del compás 298, la sección puede pensarse en si bemol mayor. No obstante, Paniagua realiza un ascenso del fa que genera un acorde aumentado para modular tan sólo un instante de regreso a mi bemol. Esto dura sólo un compás pues inmediatamente regresa a si bemol. Toda esta sección se mueve alrededor de acordes en la región de dominante con guiños de regreso a la tónica, sin establecerse una nueva tonalidad. Este deambular indefinido denota de forma sencilla un texto espectacular con respecto a los temores de Catalina.

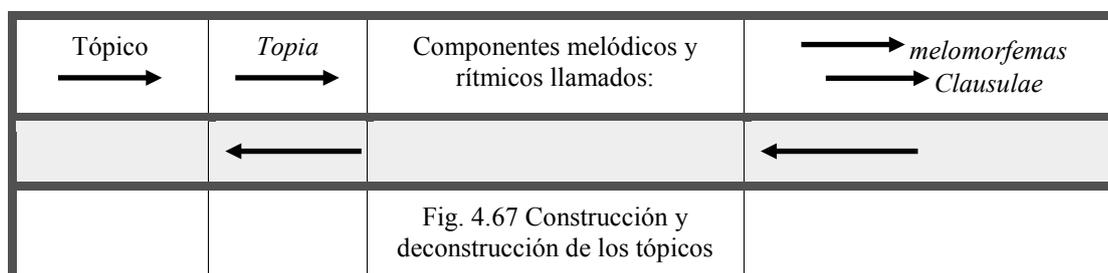
Paniagua hace progresiones armónicas llegando tan lejos como al V₇ de fa, dominante de si bemol. Dentro de esta inestabilidad tonal, podemos observar que el compositor no escribe más ritmos binarios contra los tresillos instrumentales, sino que la melodía se vuelve isorrítmica con el acompañamiento, como si al confesar su amor a Megrino, Catalina hubiese resuelto la contradicción.

En el momento de mayor excitación, Catalina alcanza un sib₆ a través de una escala cromática ascendente; después, con trinos que descienden hasta un fa₅ vuelve a remontar y concluir la frase en un sib₅. La secuencia armónica de este pasaje es muy rica en colores, por un lado, el bajo desciende cromáticamente y por otro, la selección de acordes contiene un acorde disminuido y una sexta alemana, lo cual se va a repetir en el fragmento entre los compases 376-380. Esta segunda vez será a dúo con Megrino, por lo que a la excitación y el esclarecimiento del conflicto emotivo podemos sumar también la felicidad. (Fig. 4.66).

Compás	314	315	316	317	318
Acordes considerando la tonalidad Bb	I, I ₂ , IV ₆ , 6A* *Sexta alemana	I ⁶ ₄ , V/V, V ₂ , I ₆	V Mib	I, vii ^o /V, V ₇ /I, V ₇ /I,	I
Compás	376	377	378	379	380
Acordes considerando la tonalidad Bb	I, I ₂ , IV ₆ , 6A* *Sexta alemana	I ⁶ ₄ V/V, V ₂ , I ₆	V, V ⁰ (quinto grado ascendido)	I, vii ^o /V, V ₇ /I, V ₇ /I,	I
		Fig. 4.66	Secuencia	Armónica	

4.6.4 Cláusulas

Cuando el melomorfema incluye solamente una estructura rítmica, es considerado una cláusula musical. Pueden ser patrones repetitivos como un ostinato, un pie rítmico o un ritmo distinguible y pertinaz. (Fig. 4.67).



Uno de los ritmos utilizados a lo largo de toda la ópera, tiene que ver con la generación de *momentum* en el discurso musical. Dicho ritmo, ya descrito en el tercer capítulo como pie poético, es el pie rítmico troqueo. Se encuentra presente en diferentes proporciones, pero siempre con la misma relación entre sus componentes, ya sea un cuarto y octavo, o un octavo y dieciseisavo, o una blanca y una negra.

Dicho ritmo es el pulso vital que se percibe en las palpitations del corazón de forma tética. Provoca una energía cinética que transforma la música en un sonido excitante, con vida. La segunda nota contiene la percepción auditiva de anhelar de nuevo la llegada a la nota estable, que se encuentra en el siguiente tiempo fuerte. Una ilusión al oído de un movimiento deseable.

Esta imagen sonora ejemplifica un sinnúmero de emociones que suceden en el escenario. A este patrón rítmico le llamaremos *cláusula del anhelo*. (Fig. 4.68).

The figure displays three musical examples of the 'Cláusula del anhelo' rhythm. Each example consists of a piano accompaniment and a vocal line with lyrics.

- Primer ejemplo (Fig. 4.68):** Compás 22, *Scena I. Núm. 1 Introduzione. [Coro]. "Lo vedeste?" (Coro)*. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef. The vocal line is a single note.
- Segundo ejemplo:** Compás 83 *Scena II. Núm. 2 [Recitativo e duetto. "Non fuggirmi: in me destasti"]* (Catalina y Conde). The piano part has a more complex rhythmic pattern. The vocal lines for Catalina and Conde are shown with lyrics: "ror di Guisa of - fe - so" and "l'o - dio... e deb - bo o - diar - lo:".
- tercer ejemplo:** Compás 79 *Scena I. Núm. 1 Introduzione. [Coro]. "Lo vedeste?" (Coro)*. The piano part has a rhythmic pattern. The vocal lines for Tenor (T.) and Bass (B.) are shown with lyrics: "puo - te, a su - a vo - glia En - ri co ei pie - ga. Tan - te cu - re o mai son" and "puo - te, a su - a vo - glia En - ri co ei pie - ga. Tan - te cu - re o mai son".

Fig. 4.68 Cláusula del anhelo. Pie rítmico troqueo.

Primer ejemplo: compás 22, *Scena I. Núm. 1 Introduzione. [Coro]. "Lo vedeste?" (Coro)*
 Segundo ejemplo: compás 83 *Scena II. Núm. 2 [Recitativo e duetto. "Non fuggirmi: in me destasti"]*
 (Catalina y Conde)
 tercer ejemplo: compás 79 *Scena I. Núm. 1 Introduzione. [Coro]. "Lo vedeste?" (Coro)*.

En el tópic *Irruptio Amantis Allieni* se habló de una figura de tresillos ascendentes–descendentes a la que Edgecombe llama *fruscio d’acqua*. El musicólogo relaciona este ritmo con “momentos de reafirmación y consolidación”. En la obra de Paniagua ese patrón aparece no sólo en tales casos, sino en un abanico más amplio de sentimientos. Algunos de ellos son la demanda de amor de Megrino a Catalina; el poema de Ronsard leído por Arturo y ella; y, por último, uno de los momentos más conmovedores de la obra, cuando la protagonista canta su

plegaria, acompañada del mismo recurso en su cariz de “murmullo sanador.”³²⁶ (Fig. 4.69, 4.70, 4.71).

135 **Moderato assai**

Cat. -ro.

Conte Dim - mi sol, che m'a - mi an - co - ra, che il tu - o

Moderato assai

Pno.

Fig. 4.69 *Scena VII. Núm. 18. Duetto. “Non m’ingannai”* (Catalina y Conde). *Moderato assai*, compases 135 a 137.

360

Cat. D'u - na fu - ne ei ci prov - ve - de, d'u - na

Conte D'u - na fu - ne ei ci prov - ve - de, d'u - na

Pno.

Fig. 4.70 *Scena II. Núm. 2. Recitativo e duetto “Non fuggirmi: in me destasti”* (Catalina y Conde).

³²⁶ “Fruscio d’acqua: a soothing murmur associated with moments of reassurance and consolidation”. Edgecombe, *Op. cit.* p. 76. [“Murmullo de agua”: un murmullo calmante asociado con momentos de reafirmación y consolidación].

Fig. 4.71 *Scena VI. Núm. 17. Recitativo e aria “Un ora... A fidar potessi al meno” (Catalina). Compás 41 al 45.*

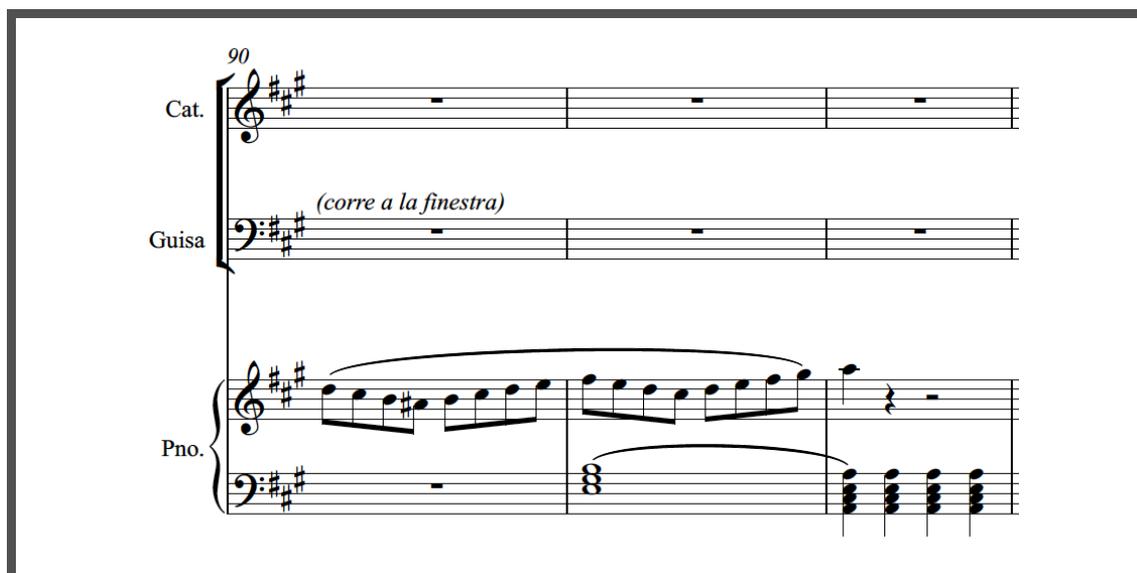
Otro de los melomorfemas descritos por Edgecombe tiene que ver con una figura retórica literaria para repeticiones de palabras o frases: la *epizeuxis* o *geminatio*. En Donizetti, para ilustrar la expectativa del amor, por ejemplo, se presenta como un texto que desciende melódicamente y después asciende repitiendo el mismo texto.³²⁷ De igual manera, encontramos que Paniagua utiliza el mismo recurso en la declaración de amor “*T’amo, si, t’amo*” (Te amo, sí, te amo). (Fig. 4.72)

Fig. 4.72 *Scena VII. Núm. 18. Duetto. “Non m’ingannai” (Catalina y Conde). “Poco più vivo”. Expectativa de la consumación del amor que llegará.*

³²⁷ “*Anáfora: Figura retórica que consiste en repetir, en principio de verso o de proposición, una o más palabras con las que ha iniciado el verso o la proposición precedente. epizēuxis s. f. [dal lat. tardo epizeuxis, gr. ἐπιζεύξις, der. di ἐπιζεύγνυμι «congiungere»]. – Termine della retorica classica, sinon. di ripetizione o epanalessi.*” Consultado en treccani.it el 22 de diciembre 2021.

Por último, es importante tener en cuenta que la transformación de texto dramático a texto espectacular no implicará siempre la construcción de tópicos. Muchas de estas metamorfosis pueden quedarse simplemente con ciertos comentarios específicos a nivel de cláusula o melomorfema.

Como ejemplo podemos observar la figura melódica de la acotación (“corre a la ventana”), creada para dar una sensación de apuro y ligereza en el caminar de Catalina. El pasaje sólo aparece en este momento por lo que no genera un tópico mucho menos un dialecto o un *colorito*. De igual manera, debe tenerse especial cuidado para no asumir que una acotación puede ser un *leitmotiv*; dicho concepto debe al menos aparecer en otras secciones de la obra como una idea recurrente de implicaciones paratextuales o paramusicales. (Fig. 4.73).



The image shows a musical score for three parts: Catalina (Cat.), Guisa, and Piano (Pno.). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It starts at measure 90. The vocal lines for Catalina and Guisa are mostly rests, with the instruction "(corre a la ventana)" written above the Guisa line. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand that moves up and then down, and a bass line with chords in the left hand.

Fig.4.73 La acotación proxémica “corre a la ventana”, convertida en un pasaje de octavos que suben y bajan.

4.7 Lenguaje musical

4.7.1 El pedal y los retardos como disonancias

Una de las singularidades más representativas en la escritura de Cenobio Paniagua es el uso de la disonancia sobre el primer tiempo o tiempo fuerte del compás. Este recurso expresivo aparece la mayor parte de las veces en la voz, puesto que normalmente se relaciona con un significado dramático. Con frecuencia se presenta como un retardo en intervalo de segunda mayor o menor a la nota consonante que pertenece al acorde.

Lo anterior, en comparación con Donizetti que, según Edgecombe, utiliza un intervalo descendente resolutivo de dominante-tónica o de subdominante-tónica que proyecta cierre o al menos una resolución provisional de una crisis. Por esta última razón, el teórico incluye el término “anagnórisis” que, a decir verdad, no es una definición que pueda utilizarse como un término musical, ya que es un momento en la trama donde uno o varios de los personajes descubren una identidad oculta, a veces de sí mismos, que cambia el curso de la historia, como ya fue expuesto páginas atrás.

Puede existir la coincidencia de que en dicha anagnórisis literaria se utilice una *piega*, término con el cual nombra a las *apoggiaturas*; no obstante, no es posible llamar así a todas las disonancias existentes de una obra.

En el caso de Paniagua, debemos aclarar que la disonancia no es una excepción sino una constante, por lo que no sólo ofrece expresividad dramática, sino también intensidad a ciertas palabras o sentimientos, además de que son parte esencial de la *tinta* o *colorito* del autor. Por ejemplo, en el compás 28 del dueto *Scena II. Núm. 2. Recitativo e duetto. “Non fuggirmi: in me destasti”* (Catalina y Conde), Paniagua crea una disonancia de la voz contra dos notas del acompañamiento, al utilizar un retardo para acentuar un reclamo a su dama.

Observamos cómo la nota re en la voz del conde (compás 29), que era consonancia en el compás anterior, provoca una disonancia en tiempo fuerte contra el acorde de la mayor, que no se resuelve sino hasta el segundo tiempo del compás. (Fig. 4.74).

Fig. 4.74 Retardo en compás 29 del dueto Núm. 2 *Recitativo e duetto “Non fuggirmi: in me destasti”*.

En este mismo número (ej. 5.2), compases más adelante, el acompañamiento en el compás 109 plantea un sencillo acorde de dominante con séptima, si mayor₇, que resuelve a su tónica, mi, en modo menor. Lo interesante del pasaje es el manejo de las disonancias que van a

resolverse a destiempo y que sólo hasta el segundo octavo del compás 110 llegarán al acorde de tónica antes mencionado. Las notas reales del acorde de séptima son si, re#, fa#, la. El compositor ornamenta estas notas en la mano derecha, con *apoggiaturas* de medios tonos ascendentes o descendentes en el tiempo fuerte de cada pulso para darle más intensidad a la frase: mi-re#, la-si, do-si, y por último en el siguiente compás, un retardo que va de la nota la del tiempo anterior a la nota sol. Esa línea instrumental, que de forma horizontal transcurre en el tiempo, va a generar choques con el acorde de si mayor⁷. Además de estas disonancias, también existen las que se generan con la voz. En el compás 109 observamos un si natural que canta el conde contra el do y el la del acompañamiento en la segunda parte del compás, que aun cuando pasan muy rápido en el tiempo y pueden ser casi imperceptibles, la sensación es de confrontación dramática no resuelta. (Fig. 4.75).

109

Cat.

Conte *(con passione)*
Ah! Di te pri - vo

Pno.

Fig. 4.75. Compás 109, primer acto, dueto Núm 2. *Recitativo e duetto* “Non fuggirmi in me destasti”.

Otro ejemplo de retardo lo encontramos en el aria del duque de Guisa, donde la disonancia sucede de igual forma en el tiempo fuerte y se resuelve hasta el segundo tiempo del compás o el choque en el compás 42 del mi bemol del acompañamiento con el fa del duque. (Fig. 4.76).

40

Guisa

p sal - do e scu - ro in ma - no; *f* che al tra - di - tor, che al tra - di

Pno.

p

Fig. 4.76. Compás 40, *Scena III*. Núm. 3 *Recitativo e cavatina [con coro]* “*E mal ne serba, il dono... Grave, tremendo arcano*” (Duque de Guisa y coro).

La nota de paso es utilizada en el compás 41 para generar tensión contra una armonía dada en un tiempo fuerte.

Nuevamente encontramos el recurso en el dueto final de rivalidad del primer acto entre el duque y el conde. Cuando este último se nombra en tercera persona para desafiar a Guisa, la línea melódica que contiene la palabra “Megrino” genera una disonancia muy intensa en la sílaba -gri por un re sostenido que canta Guido contra un acorde de do sostenido menor. Las notas que sonarán al mismo tiempo son do sostenido, mi y sol sostenido en el bajo, contra un re sostenido de la voz, además de un fa sostenido de la mano derecha que aún cuando se trina con sol sostenido, genera una disonancia también.

Es probable que estos fragmentos que se perciben muy disonantes en la partitura para voz y piano se suavicen con la orquestación. No obstante, debe observarse que Paniagua coloca un acento a la sílaba -gri y a la sílaba -no, dando todavía más notoriedad al desacuerdo entre ambos nobles. (Fig. 4.77).

97

Conte

Con - te di San - Me - gri - no te, En - ri - co Gui - sa,

Pno.

67

Fig. 4.77 *Scena IV*. Núm. 4 *Recitativo e duetto* “*Silenzio... ei vien*” (Conde, duque de Guisa y coro), compás 98, disonancia.

En el mismo dueto observamos otro caso: una nota de paso cromática (do natural) en tiempo fuerte que va a crear tensión contra el acompañamiento para resolver posteriormente en el siguiente compás a una consonancia (do sostenido). (Fig. 4.78).

Fig. 4.78 *Scena IV. Núm. 4 Recitativo e duetto. “Silenzio... ei vien”* (Conde, duque de Guisa y coro), compases 184-186. Nota de paso cromática si-do natural-do #

Una de las disonancias más estremecedoras de toda la ópera, llega cuando Catalina ruega morir para no ver el horror generado por el duque y pide al cielo que nunca demande a su esposo los crímenes cometidos. En la palabra “morir”, Paniagua genera un choque sonoro: la mano izquierda del piano toca fa mayor, la derecha un si-re, y Catalina un la, un *cluster* aun cuando el do del bajo suena una octava más grave. (Fig. 4.79).³²⁸

Fig. 4.79 *Scena IX. Núm. 20 Arioso “Ebben? Pugnò da prode”* (Catalina, duque de Guisa y coro), compás 145. Disonancia en tiempo fuerte en la segunda sílaba de la palabra “morir”.

³²⁸Esta disonancia tan extrema producida en el tiempo fuerte del compás podría pensarse como un error del copista; sin embargo, en los tres documentos: guión del apuntador, segundo cuaderno del tercer acto y partitura orquestal (con punto de Paniagua), las notas son las mismas.

4.7.2 Paráfrasis musicales

Más allá de la estructura formal de influencia italiana, existen similitudes melódicas o secuencias armónicas de ciertos pasajes que recuerdan muy cercanamente óperas de compositores italianos. Por ejemplo, en el inicio del andante de la *Scena IV. Núm. 8 Duetto “Non vi prenda stupor”* (Catalina y duque de Guisa), donde comienza el dictado de la carta que llegará a Megrino, se encuentra una línea instrumental en la mano derecha que recuerda el inicio vocal del aria “*Regnava nel silenzio*” de *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti.

Paniagua se apoya en la paráfrasis evocativa de este pasaje; no obstante, no se convierte en contrafacta ni imitación, sino que la utiliza como un material de acompañamiento con el que va a generar un contrapunto con una nueva melodía vocal con lo que se enriquece aún más el tejido musical. (Fig. 4.80.)



Fig. 4.80. Melodía del inicio del aria “*Regnava nel silenzio*” de *Lucia di Lammermoor* de Gatano Donizetti.

Los fragmentos siguientes muestran que sólo las tres primeras primeras notas son iguales en intervalo y tonalidad. En el segundo compás, Donizetti escribió un retardo con la nota mi, para llegar al re y Paniagua desciende al re directamente, introduciendo un ornamento de treintaidosavo con un do# para regresar nuevamente al re. Sin embargo, cualquiera que conociera la ópera, como sucedía en esa época, rememora la escena inmediatamente.

Estamos ante un segmento compositivo muy interesante: en primer lugar, la melodía que toma de la ópera donizettiana hace referencia a la aparición de un fantasma. Aquella evocación acompaña las frases de carácter imperativo del duque de Guisa “*Nel palagio di Guisa*”. A esta evocación paratextual la definiremos como el *tema de la carta*. (Fig. 4.81 y Fig. 4.82).

Fig. 4.81 *Catalina di Guisa* de Cenobio Paniagua. Tema de la carta en re menor. Primera aparición.

Fig. 4.82 Compás 221 a 230. Segunda y tercera aparición del tema de la carta en re menor.

Luego de que Catalina insiste en su inocencia y suplica entre llanto, desesperación y notas agudas detener el dictado de tan funesta misiva, surge un *tempo di mezzo* que acelera el drama; el *tema de la carta* regresa y Guisa, inamovible, continúa dictando la misiva con las palabras “*Alle stanze salite della Duchessa*”(en los aposentos de la duquesa).

Posteriormente, en el compás 259, cercano al final, la tonalidad cambia a fa mayor, relativo de re menor; Catalina expone el *tema de la carta* una tercera arriba del original y en la nueva tonalidad Guisa canta una línea de acompañamiento isorrítmico, una sexta abajo de ella. El discurso musical se exalta por el cambio de tonalidad y el registro de la línea melódica; los duques se han encerrado cada uno en su pensamiento, ya no dialogan, cantan al mismo tiempo las propias preocupaciones internas acerca de lo que la carta provocará cuando llegue a su destino. (Fig. 4.83).

257

Cat. Ah! lo veg - go: un' im - pru - den - za che fa -

Guisa Ed a chi mai? Per so - spir, nè per que - re - le, di pen -

Pno.

*) En ms., el texto "Lo sai", tachado. Véase, notas.

Fig. 4.83 *Tema de la carta* en la voz de Catalina, acompañada de Guisa en canto simultáneo e isorrítmico una sexta abajo. Tercera aparición en fa mayor.

Con respecto al *tema de la carta*, y tomando las palabras de Agawu cuando comenta que “no hay estructura sin retórica (y) la retórica no se limita a adornar [sino que] define”, podemos considerar que la parte instrumental tiene su propio discurso y transcurre como tema y variaciones.³²⁹

El tema de la carta funciona a la vez como un melomorfema y cláusula. El tema consta de 16 compases, donde la primera semifrase va de la dominante al V/V y la segunda frase de la dominante a la tónica. Una vez expuesto el tema en los primeros compases, la retórica se desarrolla en los siguientes compases.

³²⁹Kofi Agawu, *Op. cit.* p. 31.

Este desarrollo se da de forma contrapuntística con el desarrollo del drama, donde las voces avanzan en la historia al igual que la melodía desarrolla su discurso. Posteriormente, la figura rítmica significativa del inicio del tema, un dieciseisavo con punto-treintaidosavo-octavo-octavo, va a desarrollar la retórica de los siguientes compases.

Dicha cláusula va a catapultarse en la cuarta frase; los últimos dos octavos se transforman en dieciseisavos para percibir ahora mayor movimiento o desasosiego en los personajes, para finalmente concluir con una línea melódica que se unirá a las voces en una doble melodía primero en el cuarto grado y después su repetición a la tónica. (Fig. 4.84).

Fig. 4.84 Primera aparición del tema de la carta y sus variaciones.

De igual manera, en el tercer acto, Guisa tiene preparada la venganza contra el conde de San Megrino; los guardias permitirán la entrada a cualquiera y no dejarán salir a nadie. La noche acecha, el duque se debate con sentimientos opuestos; el primero, el resarcimiento: “*La mia vendetta non falli giammai. Ella fia certa ancora...Certa come il destin*” (“Mi venganza no falló jamás... Ni ahora tampoco, no: ella es cierta, segura como el destino”); y, el segundo, la desazón: “*Ma pur nel core una voce mi suona, una rampogna che traditor m’appella e vil mi chiama.*” (“Y, sin embargo, una secreta voz se hace oír en mi corazón: la voz del remordimiento que grita interiormente llamándome infame”).

La lucha interna continúa con las siguientes palabras: “La traición es un derecho contra los traidores y el peor de ellos caerá justamente traspasado por el vengador puñal”; se convence que debe terminar con la vida de Megrino, pero el deshonor lo invade nuevamente, y en una frase sin acompañamiento se repite: “Mas en vano procuro engañarme a mí mismo”. Es el remordimiento el que revive el tema de la carta como una evocación al momento donde Guisa dictaba la misiva desleal a Catalina. (Fig. 4.85).

Fig. 4.85 *Tempo di mezzo* del final del Núm. 15. Compases 164-176, previo a la *Scena V*, Núm. 16 *cabaletta* con coro. “Guisa! Quai nuove?... altra scena al nuovo giorno”. Última aparición del *tema de la carta*.

Al terminar el tema, Guisa continúa con la disociación de emociones; le preocupa su reputación, pensamiento que desecha inmediatamente resolviendo mantener la *vendetta* intramuros: “La fama dirá que él vino llamado, seducido, indefenso... que Guisa no tuvo valor para esperarle como caballero en el campo... que le mató como un asesino. ¡Oh, no! Que eso no suceda. Cíérrense todas las puertas del palacio”. El pasaje da pie para iniciar la *cabaletta* en forma de *bolero spagnuolo*.³³⁰

4.7.3 *Rondinella* – serenata

En el capítulo primero se comentaron las críticas de González de la Torre y la respuesta que dio Paniagua ante la acusación de plagio. Ante el parecido de la música con la romanza de Petrella, comenta irónicamente el crítico que el músico mexicano: “Aún con estos estudios [...] nunca logrará sino una originalidad relativa, pues que la absoluta pertenece exclusivamente [*sic*] a Dios”.

Al comparar la romanza *Rondinella pellegrina* de Errico Petrella con el aria de Arturo, se encuentran coincidencias únicamente en las primeras seis notas de la frase inicial; una melodía anacrúsica que va del quinto grado a la tónica.³³¹ Ambas coinciden con la medida de compás 6/8 en forma de serenata.

A partir de la séptima nota, ya no hay concordancia; la redacción de Paniagua no contiene un bajo de acompañamiento en tiempo fuerte, como sí lo hay en *Marco Visconti*. La tonalidad del aria del compositor italiano es sol mayor y la de Paniagua es la bemol mayor. La clave de sol en la voz para la pieza de Petrella propone que está pensada para una voz aguda y la de Paniagua, en clave de fa, para barítono. (Fig. 4.86).

³³⁰ Félix Romani, *Caterina di Guisa: Melodramma in tre atti, Catalina de Guisa, op. cit.* versión italiano español, p. 49.

³³¹“*La più famosa ballata del Romanticismo italiano, che fa parte del romanzo Marco Visconti, è il lamento di un prigioniero senza speranza rivolto a una rondine: una creatura libera, ma ugualmente infelice. Irrequietezza appassionata e malinconica, ricchezza affettiva e lirismo sentimentale fluiscono nei ritmi ‘popolari’ e sonori del Grossi, come in questo componimento in sestine di ottonari, che è stato più volte musicato e, divenuto popolarissimo soprattutto in Toscana, è entrato a far parte del folclore risorgimentale italiano*”. www.trecanni.it. Consultado el 13 de abril de 2022.

The image displays two musical excerpts. The top excerpt is the beginning of the aria 'Rondinella pellegrina' by Errico Petrella. It features a vocal line starting with a 'TREM.' (tremolo) instruction and a piano accompaniment marked 'rall.' and 'p'. The lyrics are: 'Rondi - nel - la pol - le - gri - nache ti po - si in sul ve - ro - ne, rican -'. The bottom excerpt shows the beginning of an aria by Arturo from 'Catalina de Guisa' by Cenobio Paniagua. It is marked 'Larghetto' and includes vocal and piano parts. The lyrics are: 'lu - ce, con la vi - ta il mio co - re a - mor, a - mor be-'. The piano part includes dynamic markings like 'p' and 'sf'.

Rondinella pellegrina de Errico Petrella

Inicio del aria de Arturo, *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua

Fig 4.86. Comparativo del inicio del aria de *Marco Visconti* de Errico Petrella con la de Arturo de Cleves de *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua.

La *serenata* es una forma musical utilizada comúnmente en los melodramas líricos. Surgió en el siglo XVIII para celebrar el cumpleaños de personas poderosas y posteriormente las serenatas se presentaban en formato de concierto con poco vestuario y escenografía.

Alessandro Stradella fue uno de los compositores más prolíficos en esta forma de entretenimiento. Hacia finales del siglo XVIII, la serenata es también utilizada por Wolfgang Amadeus Mozart en su famosa ópera *Don Giovanni* como una pieza para seducir a la amada, exaltando sus cualidades físicas, cantada al pie de una ventana con un instrumento rasgueado que bien puede ser una guitarra o vihuela y con una métrica de 6/8. Por lo dicho, esta forma musical sería utilizada para simular una escena cantada dentro del *melodramma* decimonónico.

Más tarde, en el siglo XIX, la serenata siguió acompañando ese tipo de escenas; un ejemplo de ello puede encontrarse en *Il barbiere di Siviglia* de Gioachino Rossini, cuando Lindoro canta la serenata “*Se il mio nome*”, también a un ritmo de 6/8 con una guitarra, donde al

inicio sólo se rasguean los octavos en el pulso 1 y 4 y conforme avanza la pieza se destacan los 6 dieciseisavos de punteado o *pizzicato* (*fruscio d'acqua*). (Fig. 4.87)-

Nº 5. Canzone.

Andante. *mezza voce*

Se il mio no-me sa-per voi bra-ma-te,
Who for e'er 'neath thy window is sigh-ing

Guitar & Strings pizz.

Fig. 4.87. Canzone “Se il mio nome” (Lindoro), *Il barbiere di Siviglia* de Gioacchino Rossini. Ed. Schirmer’s. p. 50. Se observa el uso del ritmo en 6/8 y la instrumentación de guitarra y cuerdas en *pizzicato*. Serenata que utiliza el *fruscio d'acqua* mencionado por Edgecombe.

Otro ejemplo lo encontramos en el drama bufo de Gaetano Donizetti, *Don Pasquale*. El personaje de Ernesto canta la dulce serenata “*Com’e gentil*” al ritmo de 6/8, acompañado de *chitarre* (guitarras) en rasgueado o arpegiado. (Fig. 4.88).

ERNESTO (di dentro)

Com'è gen - til la notte a mezzo A-pril! è azzurro il

m 42052 m

Fig. 4.88 Serenata “*Com’e gentil*” (Ernesto), *Don Pasquale* de Gaetano Donizetti. *Terzo Atto, scena 4*, p. 160, Ed. Ricordi

Aunque existen un sinnúmero de posibilidades, para el acompañamiento el más utilizado es precisamente este último. Aún cuando Paniagua convierte la negra en octavo con silencio, el oído percibe en ambos casos el mismo patrón rítmico.³³² (Fig. 4.89).

³³²The Editors of *Encyclopaedia Britannica*. “Serenata”. *Encyclopedia Britannica*, 29 Mar. 2007, <https://www.britannica.com/art/serenata-vocal-music>. Consultado el 2 de octubre de 2021.

Resulta controversial que haya sido precisamente esta pieza la que utilizó González de la Torre para llamarlo plagiaro pues vemos ya que las similitudes son pocas y que la forma era *quasi* obligada en los melodramas líricos de la época.

Fig. 4.89 *Atto Secondo Scena I* Núm. 5. *Recitativo e aria* “*Essa alla festa... Con la luce, con la vita*”, compases 54-56.

4.7.4 Textura, timbre y orquestación

González de la Torre publicó en su crítica de 1859 frases con las que intenta deslindarse de un análisis profesional y certero. Dice, por ejemplo que opina “sólo de impresión” y que [deja para] “otros la tarea de un análisis científico y concienzudo”. Desde entonces, y hasta esta fecha, no ha habido un trabajo de análisis musical de la obra. “En la instrumentación de la ópera se ve”, vuelve a comentar, “no la mano de un principiante, sino la de un maestro habituado a la composición”, continua después de comparar la situación cultural entre Europa y México que “si se quiere una prueba de que la ópera vale algo, escúchese en la boca de los filarmónicos... piénsese en que la composición ha agradado generalmente, a pesar de haberse dado con recursos bien escasos... por lo que quizá no se ha podido estimar en lo que vale”.³³³

Unos días antes, en aquel año de 1859, se publicó en *La Sociedad* lo que otro crítico pensaba de la instrumentación de la ópera de Paniagua:

...si es incontestable el mérito del canto en esta ópera, la instrumentación es sin disputa digna de los mejores maestros europeos: no creemos exajerada [*sic*] esta opinión que no es sólo nuestra, y más si recordamos

³³³ ” Variedades” *Diario Oficial del Supremo Gobierno*, firmada en octubre 21 de 1859, José Gonzalez de la Torre, Publicación del día 28 de octubre de 1859. www.hndm.unam.mx

algunas partituras aplaudidas, en las cuales, sin embargo, no campean como en esta la maestría de conocimientos en el contrapunto.³³⁴

El primer comentario, si bien no es un análisis musical formal, nos da idea de lo bellas que eran las melodías al señalar que “andaban en boca de todos”; en tanto, el segundo repara en su capacidad para componer en contrapunto y la orquestación. Sin tener algún otro parámetro, valga el proceso de montaje de la puesta en escena realizada en la Facultad de Música de la UNAM en 2019 para añadir también que los cantantes de la producción no paraban de tararear las melodías por los pasillos de la escuela. Esta particularidad, sin embargo, sólo da cuenta de la capacidad del michoacano de componer melodías atractivas y fácilmente memorables.

Puntualizado lo anterior, el manuscrito del tercer acto orquestal ofrece la posibilidad de realizar finalmente un análisis musical a partir del documento y profundizar en lo comentado en 1859.

El encanto de la obra no sólo tiene que ver con su intuición para estructurarla con la *solita forma* y añadir la *tinta* o *colorito* a partir del libreto, sino también con la belleza de sus melodías, las decisiones armónicas de las cuales ya hablamos y finalmente la orquestación que muestra a todas luces que poseía una paleta de colores vasta, producto de tantos años como atrilista en diferentes agrupaciones, misma que se traduce en dinámicas, colores orquestales, fraseos, cambios en la textura musical, entre otros recursos.

La instrumentación está pensada para una agrupación sinfónica de cuerdas, maderas a dos, dos trompetas, cuatro cornos, tres trombones, timbales, gran *cassa* y tambor. Paniagua concede un lugar particular a las maderas. Las flautas, oboes y clarinetes se convierten en confidentes de los personajes, al acompañar en todo momento la voz de los cantantes en forma contrapuntística. Asimismo, se puede observar que cuando los alientos realizan un contracanto a las voces, estas últimas van dobladas por las cuerdas, provocando un diálogo también en el cuerpo instrumental.

Las cuerdas son utilizadas de igual forma para crear efectos dramáticos con articulaciones como trémolos o *pizzicatos*, para doblar o combinarse con el color de los alientos e incluso para crear una mullida cama que envuelve a las voces. El *fruscio d'acqua*, que es el tresillo de arpeggios ascendentes y descendentes descrito con anterioridad, lo interpreta siempre las cuerdas. Por otro lado, la flauta, el clarinete y el fagot al igual que los pistones y cornos acompañan a las voces graves: Arturo de Cleves y Enrique de Guisa.

A partir de las transformaciones realizadas por Rossini, ya descritas en el capítulo tres, el compositor mexicano utiliza *recitativos accompagnatos*, desarrollados únicamente con las

³³⁴ “La ópera del Sr. Paniagua”, *La Sociedad*, 6 de octubre de 1859.

cuerdas. Vale la pena mencionar que si bien es cierto que el *recitativo secco* cae en desuso en las primeras décadas del siglo XIX, a través de las modificaciones de Rossini, Paniagua continúa también la tradición que relaciona el tipo de recitativo con la clase social de los personajes. Los cuatro personajes solistas son todos de la realeza francesa, a la manera en que Mozart utilizaba el recitativo *accompagnato* para los nobles y el *secco* para los sirvientes o *paesanos*.³³⁵

Una de las particularidades a resaltar, porque es una decisión musical que se contrapone a la información que proporciona el libreto, es la escena *Scena III. Núm. 7 Duetto è coro*, “*Chi vien?...Duolmene*” (Catalina, Arturo y coro), donde Romani especifica que las damas de Catalina la ayudan a buscar el pañuelo perdido. De hecho, en el manuscrito para voz y piano aparecen las palabras “*Dame o coro di donne*”; sin embargo, Paniagua escribe la tercera voz en clave de fa. No se encuentra en otra sección de la partitura una referencia a una voz femenina escrita en esa clave. La solución tomada por las editoras y explicada en la edición crítica, fue colocar la tercera voz en clave de sol a una tercera abajo de la segunda voz y no a una octava para permitir que sólo las voces femeninas produjeran una masa vocal más uniforme. Quizá Paniagua no haya reparado del todo en que sólo las damas de compañía eran permitidas en la recámara de la duquesa. Sin embargo, al no contar con esta sección en un manuscrito autógrafo, también cabe la posibilidad de que sea un error del copiante al colocar la tercera voz en clave de fa.



³³⁵ W. A. Mozart, *Don Giovanni*; *Così Fan Tutte*. Ricordi. En estas óperas puede observarse que los *recitativos seccos* suceden cuando los personajes de clase baja, Zerlina y Masetto, interactúan con Don Giovanni; sin embargo, los *recitativos* de las arias de Donna Anna, Donna Elvira y Don Ottavio son todos *accompagnatos*. De igual forma, Despina sólo canta en *recitativo secco* y sus arias normalmente no llevan recitativo; Guglielmo, Ferrando, Dorabella y Fiordiligi llevan siempre un *recitativo accompagnato* previo a su intervención *da solo*. Nota de la autora.

8

Cat. Duol - me - ne

Art. Af -

Coro du - ta è la spe - ran - za d'a - ver - lo a rin - ve - nir.

Coro du - ta è la spe - ran - za d'a - ver - lo a rin - ve - nir.

Pno.

*) en ms. la tercera voz está escrita en clave de fa. Vease notas.

Fig. 4.90 Comparativo entre el manuscrito y la ECVP de *Catalina de Guisa. Coro di Donne*.

4.7.5 Uso del acorde de séptima de dominante

Las progresiones armónicas que utiliza Paniagua demuestran su dominio en esta materia, pues ofrece colores distintos con acordes de sustitución a las progresiones comunes de cadencias plagales o auténticas. Sobre todo, existe una predilección de experimentar en varias regiones de la escala a las que llega, en la mayor parte de las veces, a partir de una dominante con séptima o un acorde disminuido con séptima, siendo este último el más común, para realizar inflexiones hacia otras tonalidades.

Tomemos el aria de Guisa como ejemplo, misma que está escrita en mi bemol mayor. Los primeros cinco compases del aria se desarrollan en una sencilla cadencia auténtica; tónica–subdominante–dominante–tónica, con la salvedad de que la última tónica pasa al modo menor (mi bemol menor). Inmediatamente después, Paniagua introduce un re bemol con séptima: V_7 de sol bemol mayor. Mantiene el si bemol en la voz de Guisa y el bajo anterior en mi bemol descendiendo a re bemol; de esa manera, con esa consonancia, agrega las nuevas notas del acorde y resuelve a sol bemol mayor. Esa tonalidad la reafirma con una nueva cadencia auténtica; (región de la) subdominante–(región de la) dominante–tónica, donde la primera estará representada por el acorde del segundo grado menor, la segunda con un I^6_4 y un V para regresar de nuevo a la tónica de sol bemol mayor (Fig. 4.91).

39

Andante maestoso

Guisa

Gra - ve, tre-men - do ar - ca - no

Pno.

mib mayor I IV 6 I 4

Guisa

di pe - ne - trar_ m'è da - to, che'es - ser do - ve - a dal_

Pno.

Si b V mib menor re bemol 7 V7/ III

Guisa

fa - to in e - ter - no a me.

Pno.

solb mayor I la b menor p I6 region subd región de la dominante regresa a solb Mayor.

Fig 4.91 Andante *maestoso* en mi bemol mayor, aria de Guisa “*Grave tremendo arcano*”. Compases 29 a 37, inflexión a sol bemol.

4.7.6 Uso de las sextas aumentadas como recurso expresivo.

La sexta aumentada se puede encontrar en composiciones anteriores al romanticismo. Sin embargo, a partir de la exploración de cambios de tonalidad, modulaciones o inflexiones, se convirtió en un acorde que podía simular un movimiento ambiguo. Es decir, se convertía en una dominante secundaria en forma de sexta aumentada en otros grados de la escala. Esa ambigüedad en la sexta aumentada se resolvía como una séptima de dominante, y de igual manera la séptima de dominante podía, a la inversa, resolverse como una sexta aumentada.

Según Ellis, “la etapa final en la evolución de la sexta aumentada fue su gradual ‘migración’ de la submediante a otros grados de la escala, en particular a la subdominante y al

segundo grado bemol (la nota napolitana). La sexta aumentada por lo tanto, podría ubicarse en los tres grados ‘abemolados’ de la escala: el segundo bemol, la subdominante y la submediante (bemol); estas tres notas, por supuesto, esbozan el propio acorde napolitano.”³³⁶

El libro de Anton Reicha, que por Revilla sabemos que fue la guía principal de Paniagua para profundizar en la armonía y composición, explica el uso de los trece acordes que pueden encontrarse en cada tonalidad y cómo utilizarlos para modular. En este primer tomo, existe una sección específica del uso de las séptimas de dominante y los acordes de sexta aumentada. Para el caso de modulaciones lejanas como de re mayor a mi bemol mayor o de re mayor a si bemol mayor, Reicha comenta que “no pueden tener lugar más que una sola vez en una composición de cierta longitud puesto que dicha transición puede producir un efecto real en una escena dramática, o el final de una ópera... tales contrastes pueden producir un gran efecto donde la situación teatral no solamente la soporte, sino que la exija”.³³⁷

A continuación, se muestra un ejemplo del manejo de discurso teatral con los acordes anteriores. Para ello revisaremos el *andante sostenuto* del Núm. 19. *Duetto*. “*Ov’è desso*” cantado por Catalina. En primer lugar, podemos resaltar que la sección inmediata anterior termina en la mayor y Paniagua decide comenzar esta nueva sección en fa; sin embargo, no como relativo menor sino mayor. Los primeros ocho compases comprenden un interludio musical donde la belleza de la melodía se destaca por la sencilla secuencia armónica I-V-I-IV-I-V-V/V-V. Esta última dominante permite la participación de la protagonista de forma anacrúsica resolviendo, en el siguiente tiempo, fuerte a la tónica. (Fig. 4.92).

³³⁶ Mark Ellis, *A Chord in Time, The Evolution of the Augmented Sixth from Monteverdi to Mahler*, (England; Kirklees College and Huddersfield University, 2010).

³³⁷ Antoine Reicha, *Cours de composition musicale ou traité complet d’harmonie pratique, de mélodie de l’emploi des voix et des instruments de haute composition et du contrepoint double, de la fugue et du canon, etc.* Premier partie, A. Diabelli, escrito entre 1734 y 1836? <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96369855> consultado 15 marzo del 2022.

90

118 (la Duchessa gli si prostra ai piedi e gli abbraccia le ginocchia) -de^{*)}

Cat.

Pno.

121 **Andante sostenuto**

Cat.

Pno.

124

Cat.

Pno.

127 (con voce flebile)
La - scia in

130

Fig. 4.92 *Andante sostenuto* del Núm. 19. *Duetto "Ov'è desso"*
cantado por Catalina

El trazo de la bella melodía, ahora vocal, se acompaña nuevamente con una secuencia armónica muy sencilla I-IV-I-V-I-IV-I. Sin embargo, en el momento en que ella demanda la muerte y perdón para su esposo en el cielo con las palabras “*momento di perir e a te sempre il ciel sereno ogni grazia ti conceda*” (en el momento de morir, el cielo sereno te conceda siempre cada indulto”), la armonía se vuelve poco estable, y las frases van acompañadas de la siguiente secuencia armónica: iii-V/iii-iii-V/ii-ii-V₇-I-vi-ii-I⁶₄-V-I-I₆-ii⁶₅-I⁶₄-IV₆-6ta aug (re b)-I⁶₄-V₇. Catalina canta su última frase en la dominante para posteriormente concluir con un postludio instrumental de ocho compases que regresa a la tónica inicial: fa mayor. Esta última sección utiliza el fa como nota pedal de los siguientes acordes I- V₇/IV - IV⁶₄ - ii^o - V₇ - I- V₇/IV - IV⁶₄- ii₇ - I (ver *Edición crítica*, pp. 90-93, compás 121 del segundo libro).

Guisa no la perdona por lo que nunca concede hablar con ella en fa mayor. La siguiente sección inicia en la dominante; pasando por un acorde disminuído de fa sostenido llega a Do₇.

Este segmento es la reinterpretación en texto espectacular musical del texto literario que nos habla de la persecución del conde y Arturo, así como de la inestabilidad emocional de Catalina, que se ve reflejado por el sinnúmero de inflexiones que van a llegar finalmente a do mayor para el inicio del cuarteto final.

4.8 Organización tonal de la obra completa

Número	Tempo	Tonalidad
	ATTO PRIMO	
<i>Scena I. Núm. 1 Introduzione. Coro. "Lo vedeste?" (Coro)</i>	<i>Andante</i>	Pedal de sol, (quinta sol-re) sol mayor
	<i>A capella</i>	sol menor-si bemol mayor
	<i>Primo tempo</i>	sol mayor
<i>Scena II. Núm. 2. Recitativo e duetto. "Non fuggirmi: in me destasti" (Catalina y Conde)</i>	<i>Andante</i>	do mayor
	<i>Larghetto</i>	la mayor
	<i>Allegro vivo</i>	fa sostenido menor-mi menor
	<i>Lento</i>	do mayor
	<i>Allegro vivo</i>	sol mayor-mi menor-mi mayor-la mayor
	<i>Moderato assai</i>	la mayor
<i>Scena III. Núm. 3 Recitativo e cavatina con coro. "E mal ne serba, il dono... Grave, tremendo arcano" (duque de Guisa y Coro)</i>	Coro, sin marca de <i>tempo</i> (recitativo)	la menor-do mayor
	<i>Andante</i> (tempo d'attacco)	re menor-mi bemol mayor
	<i>Aria; andante maestoso</i>	mi bemol mayor
	<i>Cabaletta; Allegro non molto</i>	mi bemol mayor
<i>Scena IV. Núm. 4 Recitativo e duetto. "Silenzio... ei vien" (Conde, duque de Guisa y coro)</i>	<i>Allegro</i>	mi bemol mayor do mayor
	<i>Moderato</i>	do mayor
	<i>Allegro vivo</i>	mi mayor-do mayor-mi mayor
	ATTO SECONDO	

<i>Scena I. Núm. 5. Recitativo e aria. “Essa alla festa... Con la luce, con la vita” (Arturo)</i>	<i>Moderato</i>	do mayor mi mayor
	<i>Allegro, andante</i>	con inflexiones a la dominante de do mayor, V/V, mi menor
	<i>Allegro</i>	mi menor, transición a la bemol mayor
	<i>Andante Larghetto (aria) Moderato (cabaletta)</i>	la bemol mayor la bemol mayor la bemol mayor
<i>Scena II. Núm. 6. Duetto “Chi vien?.. Duolmene... Afflitta, sei tu” (Catalina, Arturo y coro)</i>	<i>Moderato (scena) Moderato (arioso) Lento Andante sostenuto</i>	mi mayor si menor re mayor re Mayor
<i>Scena III. Núm. 7. Recitativo “A escir disposta” (Catalina y duque de Guisa)</i>	<i>Recitativo</i>	dominante/re mayor la menor do mayor sol mayor
<i>Scena IV. Núm. 8 Duetto “Non vi prenda stupor” (Catalina y duque de Guisa)</i>	<i>A tempo Andante Recitativo Adagio Largo Andante</i>	do mayor re menor-fa mayor fa mayor mi bemol mayor la bemol-fa menor re menor-fa mayor
<i>Scena V. Núm. 9. Terzettino. “Cielo! Arturo!” (Catalina, Arturo y duque de Guisa)</i>	<i>Recitativo Andante</i>	fa mayor
<i>Scena VI. Núm. 10 Recitativo. “Più non reggo” (Catalina y duque de Guisa)</i>	<i>Andante</i>	la bemol mayor
<i>Scena VII. Núm. 11. Recitativo e duetto. “Ehi! Me lassa!” (Catalina, duque de Guisa y coro)</i>	<i>Allegro</i>	la mayor-re mayor
<i>Scena I. Núm. 12 [No existe; perdido en partitura para voz y piano]</i>	En el guión del apuntador esbozado a 2 voces con bajo continuo.	la bemol mayor
<i>Scena II. Núm. 13. Recitativo. “Il sacrificio mio” (Arturo)</i>	<i>Andante sostenuto Andante Moderato Assai</i>	do menor la bemol mayor la bemol mayor
<i>Scena III. Núm. 14. Duetto. “Ei vieni” (Conde y Arturo)</i>	Andante-allegro, tempo primo. quasi in tempo moderato assai.	la bemol
<i>Scena IV. Núm. 15. Recitativo e aria “Tosto che rieda... O miei sudati allori” (duque de Guisa)</i>	<i>Maestoso Lamentabile Andante Recitativo</i>	la bemol mayor fa mayor re menor

<i>Scena V. Núm. 16. Cabaletta con coro “Guisa! Quai nuove?.. Altra scena al nuovo giorno”</i> (duque de Guisa y coro)	<i>Andante Poco meno Poco più</i>	la bemol mayor-re bemol mayor - la bemol mayor la bemol mayor
<i>Scena VI. Núm. 17. Recitativo e aria. “Un ora... A fidar potessi al meno”</i> (Catalina)	<i>Andante grazioso Aria</i>	la bemol mayor si bemol mayor
<i>Cabaletta</i> [no existe en el manuscrito para voz y piano]	<i>Moderato</i> (en partitura orquestal)	si bemol mayor-la bemol mayor
<i>Scena VII. Núm. 18. Duetto. “Non m’ingannai”</i> (Catalina y Conde)	<i>Allegro vivo-poco meno Moderato Andante Allegro animato Moderato assai</i>	la bemol mayor mi bemol mayor do mayor do menor mi bemol mayor
<i>Scena VIII. Núm. 19. Duetto “Ov’è desso”</i> (Catalina, duque de Guisa y coro)	<i>Scena-recitativo Alla breve Andante sostenuto Allegro</i>	do mayor la mayor fa mayor fa mayor
<i>Scena IX. Núm. 20. Arioso “Ebben? Pugnò da prode”</i> (Catalina, duque de Guisa y coro)	<i>Scena</i>	do bemol mayor-sol bemol mayor-mi mayor (inestabilidad en dicha zona: mi mayor-la mayor-V ₇ de mi mayor) Uso de la nota mi como pivote para ir a:
<i>Scena ultima. Núm. 21 Quartetto finale “Ecco Duca, ecco il reo”</i> (Catalina, Conde, Arturo, duque de Guisa y coro)	<i>Andante lamentabile</i>	do mayor
	Fig. 4.93 Organización tonal de toda la obra.	

Como podemos observar en el global de la estructura anterior, Paniagua traza un abanico de colores con el sinnúmero de tonalidades utilizadas. Las más de las veces, al interior de cada escena, el músico mexicano deja secciones en el quinto grado para iniciar el siguiente fragmento o movimiento en la tónica, recurso que da ilación a las secciones. Sin embargo, entre escenas también genera modulaciones a partir de moverse al relativo menor de alguna tonalidad.

En otros casos decide usar no el menor sino el relativo en mayor para alejarse nuevamente al relativo menor de esta nueva tonalidad mayor. Por ejemplo, en la última aria de Guisa en el tercer acto *Scena IV. Núm. 15 Recitativo e aria “Tosto che rieda... O miei sudati allori”* donde se contraponen los sentimientos de odio y venganza con los de remordimiento y gloria perdida, de coraje ante la juventud y energía del contrincante, Paniagua inicia el *maestoso* en la bemol mayor. No obstante, en lugar de irse al relativo fa menor en el *lamentabile*, lo transforma en fa mayor para posteriormente desarrollar el andante en re menor, indicando que los sentimientos de venganza están también llenos de una profunda tristeza.

Ahora bien, si observamos la tabla completa, la tonalidad con la que abre la ópera es sol mayor y el último acorde es do mayor. En términos armónicos se plantea un camino certero que va de una dominante a una tónica aún a pesar del deambular a través de varias tonalidades para fortalecer no sólo la historia sino los sentimientos emanados de la misma. La región de la dominante, sol mayor, narra desde el inicio de la ópera el desenlace certero y fatal de la muerte: “*Ma del giorno punitore il matin lontan non è*”. (Fig. 4.93).

Capítulo 5. Propuestas de interpretación

En este capítulo se proporcionarán herramientas interpretativas para la partitura de la ópera *Catalina de Guisa* del compositor michoacano Cenobio Paniagua. De cierta manera, el trabajo realizado en los capítulos anteriores proporciona ya una visión clara de los contextos y el estilo musical.

Antes de entrar en materia, revisaremos los valores estéticos que se privilegiaban en el siglo XIX, así como conceptos y recomendaciones de algunos de los tratados de canto de la época, con el referente del remitido escrito por Paniagua en los diarios, donde afirmaba que su ópera se adhería a la corriente italiana.

No cabe duda que el paso del tenor Manuel García por México dejó una honda huella en cuanto a estilo y emisión vocal se refiere. Y, por supuesto, el *Traité complet de l'art du chant* publicado en 1847 y escrito por su hijo Manuel Patricio es una referencia obligada en cuanto que recopila la enseñanza y experiencia del padre y las investigaciones médicas del autor.

Los integrantes de la familia García fueron referentes de buen canto en todo el mundo; Maria Malibran, mezzosoprano, y su hermana Pauline Viardot, contralto, actuaron en muchos de los teatros líricos más prestigiados del mundo occidental. No dedicaremos tiempo a los ámbitos anatómico-fisiológicos descubiertos por García, pues resulta claro que no es el campo de esta tesis. Sin embargo, es importante destacar que sus hallazgos se convirtieron posteriormente en un referente para desarrollar la práctica estilística de esa época.

Uno de sus consejos, específicos para la obra de Paniagua, es que los ornamentos son particularmente efectivos al final de una frase en un tiempo débil.

Una de las alumnas de Manuel García hijo fue Mathilde Marchessi, quien desarrolló también un método de práctica vocal donde explica —a veces a través de negaciones, es decir, de qué no hacer— los ideales de belleza en la voz del cantante operístico.

Comenzaremos por explicar que según la Marchessi “la emisión no debe ser gutural como en el idioma alemán, ni nasal como en el francés, mucho menos debe imitarse el uso de la ‘r’ francesa.... La boca sonriente [o la sonrisa]...es un absurdo... es contrario a las reglas de acústica...produciendo una voz *sgangherata*... o blanca”.

De igual manera, la diva comenta en su libro que la posición de boca abierta con la mandíbula laxa es la ideal para emitir los sonidos y sólo el maxilar inferior será el que deba moverse para pronunciar las consonantes con tal velocidad que la línea vocal no se vea perturbada. La uniformidad en los registros y la eliminación de quiebres en la voz deberá ser una

búsqueda continua al igual que el desarrollo de la flexibilidad para cantar notas rápidas o grupos de notas que adornen una melodía.³³⁸

A estas anotaciones en el tratado de Marchesi vale la pena añadir los comentarios de otra diva de la ópera, Giuditta Pasta, llamada la *cantante delle passioni*, para quien fue compuesta *Anna Bolena* de Gaetano Donizetti y *Norma* de Vincenzo Bellini:

No es colocando la boca de sonrisa que se pueda obtener el volumen vocal que se necesita, no diremos para las obras gritadas de estos días, pero tampoco para algunas de tiempos mejores, como eran *Norma*, *Otello* y otras. El sistema de la boca sonriente podía haberse abandonado desde el día en que la lírica comenzó a no concluir sus obras con finales felices.³³⁹

Regresando a Marchesi, la cantante y pedagoga también se toma el tiempo para explicar cómo deben realizarse las *apoggiature*: Si la duración es binaria, el ornamento tomará la mitad del tiempo de la nota real y, si es ternaria, dos tercios de la misma. Las notas de este tipo en la partitura de Paniagua deberán seguir esta la regla de duración tanto para la voz como para los instrumentos.³⁴⁰

¿Qué hacer vocalmente con las disonancias? Además de la duración, ya hemos comentado que dichas notas, a partir de crear tensión armónica, son un recurso muy socorrido en Paniagua para acentuar el conflicto en el discurso teatral. Es recomendable no disminuir su volumen para disimularlas en el tejido armónico, sino al contrario: mantener la emisión firme contra las notas que generan la disonancia para acentuar la pugna creada, que sólo se relajará al llegar a la consonancia.

El canto *legato* no debe perderse; es decir, debe emitirse sin quiebres en los registros y sin escape de aire. Además, los cambios en *vibrato* no son recomendables para diferenciar consonancias de disonancias como se privilegiaba en el barroco. En este período histórico, el compositor escribe exactamente los ornamentos que desea, ya sea un *grupetto*, un trino o, quizá, una fermata, por lo que la emisión debe permanecer lo más uniforme posible.

En 1924 el profesor Herman Klein, alumno de Manuel García, impartió una conferencia en la que ofrecía de forma lúcida cinco elementos *sine qua non* para cantar el *bel canto* de forma

³³⁸ Matilde Marchesi, *Bel canto, a Theoretical and Practical Vocal Method* (Dover Publication, Inc., 1970, reimpresión de la publicación de Enoch and Sons, London, 1882).

³³⁹ “Non e in atteggiando la bocca al sorriso che si possa ottenere quel volume vocale che richiedesi, non diremo per le opere gridanti del giorno, ma ne tampoco per alcune di tempi migliori, come sarebbero *Norma*, *Otello*, ed altre. Il sistema della bocca sorridente poteva venire abbandonato dal giorno in cui le musiche teatrali non terminarono più i loro pezzi colla parola felicità[...].” *Gazzetta musicale di Milano* (5 January 1848), 1. *apud.* Susan B. Rutherford (2007), ‘La cantante delle passioni’: Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance”, *Cambridge Opera Journal*, 19, pp. 107-138. *apud.* *National Traditions in XIX Century Opera, Italy, France, England and the Americas*, Vol. I, p. 101, Steven Huebner, (ed.), versión en PDF. (Canada, McGill, 2016).

³⁴⁰ Manuel García, *The Musical Times*, Apr. 1, 1905, Vol. 46, No. 746 (Apr. 1, 1905), pp. 225-232 Published by: Musical Times Publications Ltd. <https://www.jstor.org/stable/905245>. Consultada el 17 de octubre, 2021.

correcta. Los preceptos fundamentales presentados eran: voz, *sostenuto*, *legato*, flexibilidad y fraseo.³⁴¹

Klein daba por hecho que la voz debía ser poseedora de “características irreprochables en timbre, emisión y manejo de la afinación, mientras más sencilla es una melodía será mejor apreciada con una voz bella y sin problemas vocales.” El *vibrato* no debe ser exagerado y mucho menos debe privilegiarse el canto tremolante. Klein definió tres elementos obligatorios para el canto *sostenuto*: una presión diafragmática apropiada que garantizara el tono estable, la regulación del volumen, la formación de vocales natural y fonéticamente correcta que permitiese el paso libre del aire desde la laringe hacia la boca y los resonadores con libertad.

El *legato* en el *bel canto*, comenta, debe realizarse deslizando la voz imperceptiblemente desde el centro de una nota al centro de la siguiente, sin alteración de la forma de la vocal o la posición del resonador. Para lograrlo es deseable también, poseer la capacidad de emitir tonos claros en los pasajes rápidos y oscuros en las secciones lentas, reflexivas, de dramatismo. Los tonos oscuros se logran con la posición profunda de la laringe y alargamiento de la faringe y el uso de la cavidad posterior de la nariz. Sin la consciencia de esta zona anatómica y la fisiología descrita, la capacidad de generar colores es prácticamente imposible.

El término *chiaroscuro*, utilizado por primera vez por Giovanni Batista Mancini, describe la capacidad de la voz para producir distintos colores a la vez. Manuel Patricio García describe también el uso del *chiaroscuro* a partir de mantener la laringe descendida. No obstante, dos científicos franceses: Diday y Petrequín, fueron quienes presentaron ante la Academia de Ciencias francesa, el primer estudio documentado del tenor Duprez; que cantaba el *do de poitrine* o do de pecho. La importancia de este acto fue que a partir de él, los tenores de su cuerda comenzaron a interesarse en este tipo de emisión.

Tal información es importante para seleccionar el personaje del conde Guido de San Megrino: el tenor debe ser un lírico ligero o ligero con habilidades para realizar coloratura. Le es también requisito conocer bien la técnica del *chiaroscuro* o laringe descendida para que no utilice el *falsetto* en su aproximación a los agudos. Asimismo, deberá tener resuelta la tesitura hasta el *re*₅ para abordar este personaje.³⁴²

Se recomienda para el rol de Catalina una soprano lírico coloratura o dramático coloratura que pueda cantar un *re*₇ y que su voz tenga flexibilidad vocal para las ornamentaciones al mismo tiempo que expresividad dramática.

³⁴¹ Fue profesor de canto en el Guildhall School of Music en Londres y alumno de Manuel García durante cuatro años; después impartió clases en Nueva York, escribió para el *New York Herald* y el *Musical Times*, además de escuchar cantantes como Adelina Patti (1843-1919), quien vivió de primera mano la tradición de la escuela belcantista. Herman Klein, “The ‘Bel Canto’” *The Musical Times*, Vol. 65 No. 974, p. 308-311 (Musical Times Publications Ltd., 1924). Consultado en <https://www.jstor.org/stable/912462> el 18 de octubre de 2021.

³⁴² James Stark, *Bel canto, A history of vocal pedagogy*, p. 34, versión en PDF. (Canada: University of Toronto Press, 1999).

El rol del duque de Guisa debe ser abordado por un cantante con coloratura, que además pueda ofrecer un canto *legato*. Puede ser abordado por un bajo; sin embargo, es recomendable asignarlo a un barítono-bajo o un barítono dramático por la extensión del registro que demanda cantar *fa*₅ en algunos pasajes.

El rol de Arturo de Cleves puede ser asignado a un barítono ligero y excepcionalmente a una contralto, como lo realizó el mismo compositor al enfermar su solista; en cualquier caso, es necesario que posean ambos la capacidad de realizar coloraturas y el canto *legato*.

Los últimos dos conceptos planteados por Klein son, por un lado, la flexibilidad vocal, que incluye el canto ornamentado o florido; y, por otro, el fraseo. No se trata sólo de cantar notas con rapidez y precisión; cantar *bel canto* implica entender el texto y la razón por la cual los melismas se han desarrollado en alguna palabra o frase específica. No son solamente una acción para adornar elementos tangibles, sino que también son utilizados para representar sentimientos. Es por ello que, contrario a lo que se piensa, el cantante no sólo debe poder realizar la parafernalia vocal, sino conmover con estas acciones.

Otra herramienta interpretativa, que no se restringe a este período, es utilizar los recursos expresivos inherentes del idioma en el que se canta; por ejemplo, acentuar las consonantes en los pasajes *aliterados* y las vocales en las secciones *asonantes*.³⁴³

En resumen, la pronunciación del texto implica un canto ligado y sostenido. Aun cuando la mandíbula debe mantenerse lo más vertical posible para privilegiar el *chiaroscuro*, alejada de una posición de sonrisa, es importante que las vocales y consonantes se distingan, si bien se recomienda articularlas solamente con el maxilar inferior para que el aire sufra mínimas interrupciones en el proceso sonoro.³⁴⁴

5.1 El recitativo y el aria en *Catalina de Guisa*: diferencias en la interpretación vocal

La obra de Paniagua circunscrita en la *solita forma* contiene en su mayoría números *cantabile* que engarzados a través de los *recitativi accompagnati* forman una trama con continuidad y sentido. El recitativo funciona dramáticamente para avanzar la historia en forma casi narrativa, al ritmo de la palabra hablada. El cantante debe tener especial cuidado en que aun cuando la velocidad sea cercana a la del habla cotidiana, no puede abordar esas secciones con

³⁴³ Rudolf Baehr, Cap. 3 “La Rima”, p. 61, Manual de versificación española, Ed. K. Wagner y F. López Estrada, Biblioteca Románica Hispánica, (Madrid, Ed. Gredos, 1973).

³⁴⁴ ‘La cantante delle passioni’: *Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance*”, Cambridge Opera Journal, 19, pp. 107-138. *apud. National Traditions in XIX Century Opera, Italy, France, England and the Americas*, Vol. I, p. 101, Steven Huebner, (ed.), versión en PDF. (Canada: McGill, 2016).

una emisión destimbrada o blanca, sino al contrario: es requisito mantener una emisión emotiva, llena y vibrante.

Ello no significa distorsionar el pulso, pues deben respetarse los ritmos y *tempi*, lo que permitirá al cantante narrar la historia de forma expedita, con fluidez para llegar pronto a las secciones *cantabile*.

Es importante considerar que la recomendación de ornamentar el *recitativo* en las arias de Verdi no sigue una constante; el mismo Verdi comenta sobre un pasaje de su *Rigoletto*: “Este *recitativo* debe cantarse sin las *apoggiaturas* comunes”.

Es recomendable entonces mantener las notas escritas por Paniagua a lo largo de los *recitativos*. Y se recomienda añadir algunas notas de paso o retardos, si ayuda a acentuar el drama.

De igual forma, ciertas notas de paso o retardos podrán servir para suavizar la entrada de algunas armonías —sobre todo si se desea suavizar las disonancias—, a la vez que en las melodías de los *recitativos* que no llevan acompañamiento en el mismo compás y que están escritas antes o después de una frase orquestal, el cantante puede esperar a que el acompañamiento termine y cantar la frase inmediatamente después *a capella*; o bien, el director tiene la posibilidad de esperarlo a que termine, para entonces iniciar la nueva frase orquestal.

Lo opuesto sucede con el *tempo d'attacco*, que por ser melodioso debe considerarse como una oportunidad para demostrar las cualidades líricas de la voz. Más aún: el canto *da solo* o en ensamble con versos líricos o con una indicación *cantabile*, deberá procurarse como un canto *legato, sul fiatto* por excelencia.³⁴⁵

“Según la concepción convencional, el *recitativo secco* facilita la transmisión rápida de palabras, acelerando la acción dramática, mientras que el aria reduce la velocidad de los acontecimientos y permite que la belleza de la música —inseparable de la belleza de la voz— pase a primer plano. Podría decirse entonces que el *recitativo* lleva a cabo la función del lenguaje común, mientras que el aria realiza la tarea del lenguaje poético.”³⁴⁶

Ahora bien, ¿cómo conocer las diferencias interpretativas en secciones donde sólo existen indicaciones de *tempo*, pero no, por ejemplo, anotaciones de dinámica como *pianissimo* o de articulación como *legatto* o de expresividad como *lamentabile*?

El discurso musical de Cenobio Panigua no muestra esos elementos al escribir las indicaciones en la voz, sino a partir de estrategias de composición que nos develan la respuesta, incluso cuando las instrucciones no se encuentren anotadas.

³⁴⁵ *Legato, sul fiato*, [ligado, sobre el aire] trad. de la autora.

³⁴⁶ Kofi Agawu, *op. cit.* p. 24

La primera herramienta para el cantante, analizada ya en el segundo capítulo (análisis poético), será la diferenciación entre los *versi sciolti*; es decir, el canto *quasi* en prosa y el canto que aplica para las arias, dúos y concertantes donde encontramos los *versi lirici*.

Además de todo lo revisado, encontrar los acentos propios del verso ayudará a realizar un canto fluido y no silábico; eliminar el acento de la palabra y privilegiar el acento de la frase promoverá el canto *legato*.

Una segunda herramienta consistirá en observar que la partitura ofrece posibilidades dinámicas y agógicas a través de los cambios en la rítmica, en la textura o en las secuencias armónicas. No será lo mismo cantar una nota que aparece en un acorde menor o mayor, ni el volumen será el mismo cuando la textura cambia a través de la densidad orquestal o la familia de instrumentos que se utiliza.

Un tercer recurso será observar que el documento proporciona indicaciones escritas en el acompañamiento que, por paralelismo, pueden utilizarse para la voz; y, por último, no se debe dejar de lado que la silueta de una línea melódica proveerá al cantante de guías para enriquecer la interpretación del discurso musical.

Un ejemplo claro de agógica no escrita la encontramos en el primer acto, en la *Scena II*. Núm. 2. *Recitativo e duetto “Non fuggirmi: in me destasti”* (Catalina y Conde) donde el ritmo del acompañamiento suena a lo largo de varios compases. Obsérvese el ritmo de octavo y cuatro dieciseisavos en la mano izquierda, que de pronto se detiene por completo para dejar que el cantante luzca *a piacere* una línea vocal *senza rigore*. (Ver tópico *expetatio amantis*).

Otros segmentos que invitan a generar cambios dinámicos en la voz, los encontramos donde existen notas largas. El cantante tiene aquí la oportunidad de generar *crescendo*, *decrescendo* o *mesa di voce* con la finalidad de que la nota mantenga la viveza y la afinación, la estabilidad de emisión y sobre todo un sonido que no corrompa la calidad dramática.

Si el cantante desea hacer honor a la partitura con su voz, deberá no sólo transitar por la afinación y ritmo de las notas, sino primero comprender que el discurso musical está al servicio del drama. Es decir, entender cómo el compositor decide musicalizar una palabra, un verso, una estrofa, incluso un número completo; si es contrapuntístico, isorrítmico, o responsorial, por nombrar algunos tipos.

De esa manera, el intérprete podrá encontrar momentos de alto lirismo y drama para su emisión vocal y otros pasajes donde no será necesario reforzar cada una de las palabras, sino la idea en general.

En cuestiones de fraseo, el solista se descubre ante un documento que no contiene indicaciones de respiración. En este caso, nuevamente el texto literario proporciona las cesuras

de forma natural a partir de respetar los signos de puntuación, las sinaléfas o sinéresis que nacen de la métrica de los versos poéticos.

Retomando el análisis del tercer capítulo, recordemos que la mayoría de las veces la estructura discursiva se plantea en frases de 8 compases, donde cada semifrase contiene un antecedente y un consecuente; el discurso armónico va acorde a dicho planteamiento: normalmente un inicio en tónica, un transcurrir hacia la dominante y el regreso a la tónica.

En frases donde esto no sucede, por ejemplo, una cadencia rota o modulación, se deberá relacionar la decisión armónica con el texto y trabajar hacia la expresividad del mismo. Una cadencia rota, por ejemplo, puede ser utilizada en una pregunta que queda abierta para que otro personaje resuelva con la respuesta en la tónica.

A medida que un pasaje se repite cíclicamente en sentido armónico, va tornándose más denso a partir de aumentar el número de notas por compás; es el *crescendo* instrumental rossiniano o de Mannheim explicado en páginas anteriores. Es en este momento donde el cantante puede de igual manera explorar un *crescendo* o *decrescendo* en la voz, según sea el caso. Este recurso es utilizado normalmente en las *strettas* del dueto o en la *cabaletta*, por lo que debe ponerse atención en utilizar las mismas dinámicas para lograr el efecto deseado.

Existen varias secciones en la partitura donde, como ya se había mencionado en el capítulo cuarto, el trémolo instrumental con las cuerdas es utilizado como texto espectacular: una reminiscencia del *stille concitato* monteverdiano.

En tales secciones es importante no cantar al ritmo del compás, sino sentir que existe una cama armónica que produce un ambiente para que el cantante pueda reforzar las palabras a la velocidad de un diálogo teatral. (Fig. 5.1, 5.2, 5.3).

Recitativo: sotto voce
18 (*allontanandosi da loro*)

Guisa

(L'ar - me di Gui - sa! El - la qui ven - ne!.. E qui per

Recitativo: sotto voce

Pno.

p

==

21

Guisa

lu - il... Men - da - ci non fur dun - que i so - spet - ti!..

Pno.

sf

Fig. 5.1

31

Guisa

Sor - gi u - na vol - ta, o Not - te, sor - gi, e sull' a - li

Pno.

Fig. 5.2

30

Cat. ta - no par - mi u - di - re i suoi pas - si, e pal - pi - tan - te io m' af - fac - cio al ve -

Pno.

*) Véase, notas.

Fig. 5.3. Trémolo en cuerdas como una cama armónica que permite al cantante el recitado teatral.

5.2 Séptimas de dominante en las líneas vocales

El acorde de séptima de dominante puede encontrarse no sólo en el discurso musical armónico del acompañamiento a piano u orquestal en forma de acorde que se utiliza para crear expectativa dentro de la tonalidad o inflexiones a otras tonalidades, sino también como un arpeggio en las líneas melódicas de los cantantes.

Este último, además del arpeggio disminuido, se utiliza en la voz, las más de las veces, como melodía ascendente para el desarrollo de las cadencias de cierre en los números *a solo*, los duetos y ensambles al final de un *tempo d'attacco* o un *Adagio*.

Cabe subrayar nuevamente que el único personaje que no comparte esta estructura con los demás es precisamente Catalina; la frase final de su aria es una melodía que, si bien incluye notas del acorde de séptima de dominante, éstas no se presentan en un arpeggio ascendente que muestre un gran despliegue vocal; si la cantante lo desea, puede elaborar una cadencia más amplia que muestre la fragilidad de su estado y no el poderío de su voz. (Fig 5.4).

Fig. 5.4. Última frase del aria de *Catalina de Guisa*. Se incluyen las notas fa, la, do, mi, que pertenecen a la séptima de dominante de la tonalidad de si bemol mayor.

De igual modo, la coda de la *cabaletta*, donde no existen fermatas para poder elaborar una cadencia de séptima de dominante o de VII grado disminuido, puede variarse sustituyendo la reiteración de los cuatro si bemoles pertenecientes al quinto grado del acorde. Se propone sustituir por mi bemol, sol, el mismo si bemol y el re bemol. (Fig 5.5).

Fig. 5.5. Compás 66, última frase de Catalina en la cabaletta de la *Scena "Un ora..."*.

Asimismo, se recomienda ornamentar la cadencia que se mantiene en la dominante antes de cantar por segunda vez la *cabaletta*.³⁴⁷ (Fig. 5.6).

³⁴⁷ Charles Rosen, "The romantic generation", p. 622, *Charles Elliot Norton Lectures*, (Massachusetts: Harvard University Press, 2003).

Fig. 5.6 Cadencia en la sección intermedia de la *cabaletta* de *Catalina de Guisa*

A continuación se presentan algunas propuestas de variaciones sobre las cadencias finales de las arias, al mismo tiempo que para fines didácticos se explica la manera en cómo se desarrollaron. Esta explicación podrá utilizarse no sólo para esta obra, sino también para obras del mismo período.

De igual manera, se proponen ornamentaciones para dos secciones con barra de repetición; la primera, para el aria del duque de Guisa del tercer acto *Scena IV*. Núm. 15. *Recitativo e aria* “*Tosto che rieda... O miei sudati allori*”; y la segunda, el *Andante sostenuto* “*lascia prima*” cantado por Catalina, de la *Scena VIII*. Núm. 19 *Duetto* “*Ov’è desso*” (Catalina, Duque de Guisa y coro).

No hay que olvidarse de que la realización de una cadencia no debe alterar la armonía en la que está basada la melodía propuesta por el compositor y aun así contener el sentimiento y carácter del personaje que lo interpreta. Si la cadencia no refleja las palabras o la situación emocional y se cambia únicamente para lucimiento de quien lo interpreta es mejor siempre optar por la cadencia del autor.

5.3 Propuesta de cadencias

La cadencia de cierre del aria del duque de Guisa del primer acto, *Scena III*. Núm. 3. *Recitativo e cavatina* “*E mal ne serba, il dono... Grave, tremendo arcano*” (Duque de Guisa y Coro) está desarrollada sobre una escala diatónica ascendente que va de sib₂ a fa₃. Pero debe notarse que es realmente un acorde de séptima sobre el séptimo grado bemol (sib–re–fa–lab).

La frase traza dos descensos y ascensos que remarcan más las notas del arpeggio para elevarse finalmente a un clímax hasta el re₄, donde encontramos un calderón y la resolución a do menor. Después de un silencio repite la tónica y desciende hasta llegar al sexto grado que ornamenta con un *grupetto*, posteriormente una *fermata* en el séptimo grado (la), y un descenso a la dominante para resolver de nuevo a la tónica, do menor, en una tesitura más cómoda. (Fig 5.7).

48 91

Guisa Re, mal fi - a *pp* l'a - mor, l'a - mor d'un

T. de? Qual ten - tar - si de?, si

B. de? Qual ten - tar - si de?, si

Pno.

Fig 5.7. Cadencia original del aria de Guisa, primer acto, *Scena III*. Núm. 3 *Recitativo e cavatina* con coro “E mal ne serba, il dono... Grave, tremendo arcano”.

El arpeggio de séptima de dominante será la estructura en la cual nos basaremos para realizar las variaciones. Pueden cantarse sólo las notas del acorde hasta llegar nuevamente a re₄, u ornamentarse por ejemplo con *grupettos* o bordados sencillos ascendentes o descendentes en cada nota del acorde. (Fig 5.8).

4

5

Fig. 5.8. Propuesta de cadencias para *Scena III*. Núm. 3 *Recitativo e cavatina* con coro “*E mal ne serba, il dono... Grave, tremendo arcano*”.

En el aria de Arturo que abre el segundo acto, *Scena I*. Núm. 5. *Recitativo e aria* “*Essa alla festa... Con la luce, con la vita*” (Arturo) encontramos la misma situación al final de la *cavatina*; esta vez con una acorde de séptima en el quinto grado.³⁴⁸ (Fig 5.9).

The image shows a musical score for the aria 'Essa alla festa... Con la luce, con la vita' by Arturo. It consists of two staves: the top staff is for the voice (Arturo) and the bottom staff is for the piano (Pno.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score starts at measure 103. The vocal line features a recitative-like passage followed by a melodic phrase with a cadence. The piano accompaniment provides harmonic support. The lyrics are: 'gior, né de - si - o, né - ben mag - gior.' There are some performance markings like slurs and accents, and a double asterisk (**) above a note in the vocal line.

Fig. 5.9. Segundo acto, cadencia original del aria de Arturo, *Scena I*. Núm. 5. *Recitativo e aria* “*Essa alla festa... Con la luce, con la vita*” (Arturo).

Propuesta de cadencias para el aria de Arturo con ornamentaciones sobre la séptima de dominante de la bemol mayor. (Fig 5.10).

³⁴⁸ Aria y *cavatina* en este caso son lo mismo, pues la *cavatina* es la primer aria con la que un personaje es introducido en escena. “*In 19th-century bel canto operas of Bellini, Donizetti, and Verdi the term came to refer to a principal singer’s opening aria, whether in one movement or paired with a contrasting cabaletta*”. [“En el siglo XIX, en las óperas belcantistas de Bellini, Donizetti y Verdi, el término [cavatina] se refería a el aria de apertura de un personaje principal, ya fuese en un movimiento o en dos, en combinación con una *cabaletta* contrastante”] trad. de la autora. Consultado en <https://www.britannica.com/art/cavatina> el 30 de enero de 2022.

Fig. 5.10. Los primeros dos compases incluyen la cadencia de la ECVP. En el compás 3 y 4 se incluye la cadencia del guion del apuntador. En compás 5 y 6 se simplifica la séptima de dominante que resuelve a la tónica. En el compás 7 y 8 se presenta la séptima de dominante ornamentada con *gruppettos* sobre la escala diatónica; y por último, en el compás 9 y 10, se desarrolló el arpeggio con intervalos de terceras llegando hasta el fa natural, para después realizar una inflexión al fa bemol que aparece en compases del aria para resolver nuevamente como la segunda parte encontrada en la ECVP.

5.4 Variaciones realizadas para las secciones de repetición

Cuando nos encontramos con secciones que contienen barras de repetición en las óperas italianas de la primera mitad del siglo XIX, se recomienda realizar una variación en la línea vocal. Aun cuando en el siglo XIX los compositores ya especificaban los ornamentos, recientes investigaciones sobre la música de Verdi, nos permiten plantear la posibilidad de realizar ornamentos o variaciones en dichas secciones.

Las recomendaciones para escribir una variación son las siguientes:

- a) Respetar la armonía designada por el compositor.
- b) Con base en el punto anterior, se aconseja utilizar retardos, notas de paso, *apoggiaturas*, *gruppettos* y también fragmentos de escalas que puedan funcionar como ornamentos para las notas puntales de la armonía implícita.
- c) Se recomienda realizar la ornamentación en notas de duración más larga que las demás y, sobre todo, en la sílaba acentuada de la palabra. Por ejemplo, en la palabra “*mancano*” la sílaba *-man* será la adecuada para ornamentarse.
- d) En estas secciones de repetición no es recomendable realizar *fermatas* como ornamento para no retrasar la resolución de la sección salvo que sea el final del número; sin embargo, si ya existe una, podrá utilizarse ya sea para escribir un melisma en ese punto o para emitir una nota más aguda que la escrita.

e) De igual manera se recomienda realizar ornamentaciones hacia el final de la frase en el grado previo a la resolución tonal. (Fig 5.11 y 5.12).

The image displays a musical score for the aria "O miei sudati allori" by Guisa, numbered 15. It is presented in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system is titled "melodia de Enrique de Guisa" and shows the original melody. The second system continues the original melody. The third system is titled "Propuesta de ornamentación." and shows the same melody with added ornaments. The fourth system shows the final resolution of the ornamented phrase. The lyrics are: "Ben dal pu-gnal tra - fit - to, be-ne il peg - gior ca drà, be-ne il peg - gior ca - drà." The ornamentation includes a trill on the first note of the first measure, a grace note on the fourth measure, and a grace note on the fifth measure. The final resolution is a descending fifth interval to the tonic.

melodia de Enrique de Guisa

Ben dal pu-gnal tra - fit - to, be-ne il peg -

gior ca drà, be-ne il peg-gior ca - drà.

Propuesta de ornamentación.

Ben dal pu-gnal tra - fit - to, be-ne il peg - gior ca - drà, —

— be-ne il peg-gior ca - drà.

Fig. 5.11. Sección de repetición dentro del aria de Guisa, Núm. 15. "O miei sudati allori", realizada con ornamentación de intervallos de terceras en el primer compás, una *apoggiatura* al sol y otra al la, en el cuarto y quinto compás respectivamente y resolviendo con un intervalo de quinta descendente a la tónica.

Melodía de Catalina de Guisa

rir. Né ra - gion - giam - mai - ti -

imitando il canto

cresc. chie - da, giam ma - i, giam - ma - i del mi - o mo - rir, del mi - o mo -

[*cresc.*]

propuesta de ornamentación 1.

-rir. rir. Né ra - gion - giam - mai - ti -

imitando il canto

cresc. chie - da, giam ma - i, giam - ma - i del mi - o mo - rir, del mi - o mo -

[*cresc.*]

propuesta de ornamentación 2

-rir. rir. Né ra - gion - giam - mai - ti -

imitando il canto

cresc. chie - da, giam ma - i, giam - ma - i del mi - o mo -

[*cresc.*]

rir, del mi - o mo - rir.

Fig 5.12. Propuesta de ornamentación para el segmento de repetición del *Andante sostenuto* “*Lascia prima*” del Núm. 19. *Duetto* “*Ov’è desso*”. Las variaciones fueron realizadas a partir de cambiar las notas que no pertenecen al acorde y de colocar retardos en las notas de duración mayor a un cuarto.

Por último, cuando se opta por utilizar un trino como ornamento, a diferencia del barroco donde se destacan las notas que se van a trinar en un tiempo lento y poco a poco van cantándose más rápido, éste debe realizarse desde que se emite la nota a ornar.

Salvo las *accicature* y *apoggiature* encontradas en manuscritos de la ópera, no existen *ossias* ni opciones de ornamentación, por lo que para optar por cualquier decisión debe tomarse en cuenta que la realidad de cada teatro es diferente, como lo es también el público.

Es claro que el solista y el director poseen requerimientos diferentes pero, en todo caso, una aproximación a la partitura sin variaciones es recomendable como primer acercamiento de consulta, para después realizar las ornamentaciones en acuerdo con la tradición y las condiciones de la época en que se presenta.³⁴⁹

³⁴⁹ Phillip Gossett, “*Knowing the score*”, pp. 453-454 *apud. National Traditions in XIX Century Opera, Italy, France, England and the Americas*, Vol. I, p. 101, Steven Huebner, (ed.), versión en PDF. (Canada: McGill, 2016).

Capítulo 6. Conclusiones

«¿Quién sabe lo que nos revelaría en estos tiempos una audición de la obra!»

Los mexicanos autores de óperas

Luis Castillo Ledón

Más allá de reexaminar lo ya analizado o de dudar de que el detalle y la profundidad de la investigación haya llegado al lector con la claridad suficiente, hablaré en un sentido más amplio lo que la estructura propia de la ópera de Paniagua, basada en la *solita forma*, significó en un país como México, a mediados del siglo XIX.

Es así como luego de los capítulos que componen este trabajo pueden acuñarse conclusiones válidas, que se proyecten hasta el presente de tal forma que permitan aquilatar el valor de una obra tan significativa de nuestro catálogo lírico y que en todo caso merece el esfuerzo para retornarla a la escena (ojalá a algún documento audio y videográfico), a los artistas y al público interesado en el espectáculo sin límites que es el género operístico.

En particular, el que se ha escrito no siempre con los reflectores debidos en las páginas de la historia cultural de México.

6.1. Consideraciones finales

En la búsqueda de autenticidad después de la Independencia de México, y sin duda en un afán por encontrar paradigmas alternativos que no fuesen los que se había heredado de la península ibérica: sainetes, juguetes líricos, tonadillas y zarzuelas, el michoacano Cenobio Paniagua y quienes formaban parte del quehacer lírico nacional ambicionaron reconstruir la identidad del nuevo ciudadano mexicano a través de modelos explorados en otras latitudes, como era el caso de la bota itálica y su escuela belcantista.

Es ahí donde Gioachino Rossini era, como comenta la Dra. Zoila Vega, “la voz de la modernidad, de lo nuevo y aceptable”, pues a su italianidad mediterránea innegable incorporaba también el romanticismo francés y sus ideales. Sin dejar de observar que, por otro lado, las

compañías de ópera italianas ofrecían la posibilidad real de un cambio en el trazado musical del siglo XIX mexicano, a través de artistas y tinglados itinerantes.

El compositor de Pésaro, en palabras de Ricardo Miranda, “encarna[ba] la noción de una emoción escénica”, y así “[la] búsqueda de identidad sonora fue el proceso central de la creación musical en todos los países, y sus efectos [repercutieron] en la organización de la vida musical, en la creación de los himnos, en los interminables repertorios locales, en la pasión operística que todo el continente vivió, y de la que quedan evidentes frutos”. El proyecto ilustrado de México vio en las artes, y especialmente en el teatro, la manera de ofrecer educación, civilidad y buenas costumbres.

Si no es posible observar esos frutos en el siglo XIX mexicano entonces se fracasa al no entender que la búsqueda de identidad a través de lo sonoro y musical fue un proceso paulatino que preparó el camino para otros logros.

No hay decepción en el deseo de que los compositores mexicanos quisieran estar al nivel de lo que se presentaba o enseñaba en los países europeos; el fracaso, estoy convencida, es el no haber logrado involucrar a un porcentaje mayor de la población en la creación de un ciudadano educado y cosmopolita. Aunque esa consideración al siglo XIX puede extrapolarse y asumir que es materia pendiente incluso al primer cuarto del siglo XXI.

Pero lo cierto es que la música de salón, religiosa o lírica de Cenobio Paniagua al igual que la de sus contemporáneos mexicanos pretendía encarrilar al país hacia la modernidad.

No es que el idioma italiano no debiera usarse para historias de héroes mexicanos, pero es inevitable percibir el halo de desilusión o desengaño que surge por la falta de entendimiento y consensos de lo que el nuevo ciudadano criollo debía ser. En ese terreno, la polémica sobre la identidad y los propósitos de la nación, así como los caminos para lograrlo, eran un asunto menor, ante el reflejo de esas disputas en tantas luchas sangrientas, en tantos presidentes sustitutos, en las constantes convulsiones sociopolíticas que enfrentó el país.

El ejemplo más claro de la falta de acuerdos fue la llegada de Maximiliano de Habsburgo a México y el desenlace de ese episodio imperial por todos conocido, zanjado en el Cerro de las Campanas.

En esas sacudidas, el encuentro con la identidad en fragua, al menos sonora, habría de esperar algunos años más. Sin embargo, la influencia de Cenobio Paniagua fue clara, al grado de que otros compositores mantuvieron la llama y compusieron música *ad nauseam*.³⁵⁰

³⁵⁰ Ricardo Miranda, “Primera parte: La música en Latinoamérica en el siglo xix”. *La música en Latinoamérica*, (México: SRE, 2011).

Catalina de Guisa puso a Cenobio Paniagua en el panorama nacional e internacional. Se le reconoció como un músico bien preparado, eficaz, de capacidades superiores a la media del país, aún cuando fue autodidacta.

El tocar música desde pequeño, ser intérprete de varios instrumentos y haber tenido la posibilidad de trabajar con las orquestas independientes que escribían e interpretaban música en los oficios clericales, le dio al michoacano una visión amplia de los elementos requeridos para emprender tan desafiante reto en el espacio teatral.

Catalina de Guisa fue la cima de la montaña en donde todos sus talentos se vieron reflejados. A partir de ella, el pináculo de su fama comenzó a declinar por condiciones totalmente ajenas a su capacidad musical. Paniagua ya no atrajo los reflectores al nivel en que lo logró en 1859, quizá porque nada pasa más de moda que la moda. Sin embargo, despertó el sueño dormido de otros compositores.³⁵¹ Quede a otros iniciar el rescate de los materiales escritos posteriormente para encontrar nuevas respuestas.

Las convicciones de quienes moldeaban la cultura oficial en el país ponderaban la educación y la cultura europea, manifestada con claridad en el espectáculo operístico. Ello llevaba implícita la decisión de dejar fuera otras manifestaciones y, con ello, por qué no decirlo, otros fenotipos, problemáticas, anhelos correspondientes, en su mayoría, a nuestro territorio geográfico e histórico.

Algo que llama mucho la atención en las narraciones de Marezek, es la descripción que hace de las personas con quienes trató en México, casi siempre describiendo su apariencia física. Por ejemplo, cuando conoce por primera vez a los coristas mexicanos, le llama la atención que fuesen un “muestuario de colores y rasgos como razas en el mundo, desde negros, mulatos, rubios, indígenas, etc;” o la forma para referirse a Eusebio Delgado: “tocaba muy bien, pese a ser mulato”; de igual manera, cuando recibe el pago de los abonos en su habitación de hotel, menciona que se presentan “diez y ocho indígenas con los costales llenos de monedas de plata”.

No es un hecho único la forma de pensar del empresario. Se puede encontrar también en De Paula, cuando en su libro comenta que “EEUU amenazaba con defender a los indios y arrasar contra los mestizos”; o que “los indios continuaban proveyéndose de armas [...] en su guerra de exterminio a los blancos...”; o bien “ qué discurso [...] desatinado [...] en presencia del Presidente de la República, hombre blanco, no sólo de raza, sino de cutis, pues la presencia del gigantesco general Arista era la de un escocés”.

³⁵¹ Léase a Enrique de Olavarría y Ferrari, *Historia del teatro en México*, Vol II, Capítulo XIII, (México: Editorial Porrúa, 1985), si se desea contemplar el fresco de creaciones nacionales que siguieron los moldes fijados por Paniagua.

¿Cuál es la razón de esta insistencia en el aspecto físico? ¿Era requisito para acceder a disfrutar del arte? ¿Era la forma inconsciente de dirigirlo a una élite no sólo social sino incluso racial?

Sin poder esclarecer la filiación política de Paniagua ni el por qué de la selección del libreto, hay una deuda en la historiografía del siglo XX cuando se aventura, tajante, a negar la producción del siglo XIX como identitaria del pueblo mexicano.

Es claro que al nacionalismo de nuestra nación le faltaban muchos años por nacer; en cualquier caso, reprobar a un compositor por utilizar una historia de otras latitudes sería igual que censurar los orígenes mismos del género y, en rigor, la circulación cultural que siempre ha existido.

Jacobo Peri tomó para sus óperas los mitos griegos de *Dafne* y *Euridice*. Claudio Monteverdi hizo lo propio para crear su *L'Orfeo*, punto de partida en el catálogo operístico. ¿Tendría algo que reprochársele a una de las óperas más escuchada del mundo, *Carmen*, por ser una historia enclavada en paisajes españoles y compuesta por un compositor francés? ¿O al *Sensemaya* de Silvestre Revueltas por ser una obra que tiene sus raíces en la cultura cubana?

En Cenobio Paniagua se logra un evento sin precedentes, desde luego; pero a la vez, los acontecimientos posteriores al estreno de su *Catalina de Guisa* muestran cómo se desvanece la oportunidad de que se le apoyara para continuar su búsqueda, que era la de todos: el enaltecimiento de una patria a través de su arte.

Las páginas de los diarios de la época comentan el anhelo de tener una compañía de ópera mexicana y un arte nacional del cual orgullecerse; sin embargo, si acaso hubo algún deseo real de crear una tradición, no pudo sostenerse ni tener continuidad por los pocos presupuestos que llegaban al proyecto cultural educativo de la nación, ya que se utilizaban para librar las numerosas guerras civiles que asolaron el país durante todo el siglo XIX.

El nuevo ciudadano criollo cosmopolita no logró moldearse a través de las artes ni a través de la ópera.³⁵²

No obstante, Cenobio Paniagua, a su manera, fue un personaje admirable. Resulta fascinante comprobar su aprendizaje musical, el desarrollo de sus óperas —en particular el de *Catalina de Guisa* como centro gravitacional de esta tesis— y todo a partir de un manual, que sirvió para crear su mundo sonoro de forma autodidacta.

En cuanto a la factura de la obra, Paniagua traduce la personalidad de cada protagonista, sin perder la belleza del canto. Y lo hace a través de líneas melódicas que exigen al cantante extensión de tesitura, línea de canto, expresividad y habilidad para realizar *coloraturas* dentro de una estructura nueva para él, que logra utilizar muy dignamente.

³⁵² Ricardo Miranda, *Op. cit.* p. 21.

Paniagua no sólo logra un equilibrio entre la intervención del coro, los solos, los duetos y los *concertantes*, sino que también consigue una depurada hechura en cuanto a la riqueza de elementos poéticos que utiliza. Podemos observar, por ejemplo, una preocupación del músico por realizar un trabajo minucioso de la métrica y la rima. De igual forma, concreta una selección precisa de palabras para desarrollar secciones aliteradas, con uso de *versi lirici* y *versi sciolti* y la esticomitia, que logró visualizar con sólo tener el libreto en sus manos.

Gracias al rescate realizado en 2019, la obra pudo estudiarse desde el origen de la creación literaria de Alejandro Dumas, hasta el texto musical de Cenobio Paniagua y para otras investigaciones también el texto espectacular de la puesta en escena de este año queda disponible.³⁵³

Aún persisten incógnitas y líneas de investigación que podrán aportar nuevas gemas a los eslabones perdidos de nuestra identidad mexicana. Pero lo cierto es que, dentro de ella, Cenobio Paniagua es un compositor de ópera nacional. *Catalina de Guisa* es su botón de muestra.

³⁵³ Véase Diana Viguri Mendoza, Informe académico por actividad profesional “El Proceso de la puesta en escena de la ópera *Catalina de Guisa* (1859) del compositor mexicano Cenobio Paniagua (1821-1882)” (tesis de licenciatura, FFyL, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020). www.tesiunam.com.

Apéndices: Compositores que musicalizaron *Catalina de Guisa*, en ocasiones con el nombre *Catalina di Clèves* o *Enrico di Guisa*.

1833: Carlo Coccia (Nápoles 1782 - Novara 1873).

Estudió en Nápoles, alumno de Giovanni Paisiello. Se trasladó a Venecia pero, eclipsado por el triunfo de Rossini, luego se trasladó a Lisboa (1820-23) y, más tarde, a Londres, donde fue director del Teatro de Su Majestad. Ahí, en 1827, escribió *Maria Stuarda* para Giuditta Pasta, estrenada con éxito. A su regreso a Italia, alcanzó cierto éxito con el estreno *Caterina di Guisa* en el Teatro alla Scala en 1833. Pero, si antes fue Rossini, ahora le tocaba competir con Bellini y Donizetti. Difícil reto por lo que se convirtió en maestro de capilla en Novara en 1837.

1836: Giuseppe Mazza (Lucca 1806 - Trieste 1885).

El estreno en el teatro Dolfín de Treviso en 1836.

1837: Luigi Savij (Parma 1803 - Florencia 1843).

Violonchelista y compositor. En 1836, Paganini lo presentó al empresario Linati de Florencia. Aquí recibió el encargo de la ópera *Caterina di Clèves*, estrenada en 1837 con gran éxito en el Teatro della Pergola, alcanzando las 30 representaciones. Se repuso en Roma, en la Scala, en Alessandria, y otros teatros de provincias. En 1839, fue nombrado socio de la Accademia Tibertina de Roma debido al gran éxito que *Caterina di Clèves* y *Salvino e Adelson* obtuvieron en el Teatro Valle y en el Teatro Argentina de la ciudad. El libreto publicado para el estreno de Florencia en el Carnaval de 1837 y en Novara.

1838: Fabio Campana (Livorno 1819 - Londres 1882)

Compositor y director de orquesta, marchó en 1850 a Londres donde abrió una escuela que alcanzó cierta fama. Su primera ópera fue *Catalina di Guisa* que se llevó a escena, siendo él aún estudiante, en 1838, en el Teatro degli Avvalorati de Livorno. La interpretó Giuseppina Strepponi —quien más adelante sería compañera sentimental de Giuseppe Verdi— y Antonio Superchi. Tuvo una buena acogida. Dirigió, a su vez, obras de Donizetti, Bellini, Mercadante o Rossini. Su última ópera fue *Esmeralda*, basada en *Notre-Dame* de Víctor Hugo, escrita especialmente para Adelina Patti aunque, por no poder viajar esta a San Petersburgo, la estrenó Carolina Volpi. En Londres la interpretó la Patti con éxito.

1850: Francesco Chiaramonte (Castrogiovanni-Enna 1809 - Bruselas 1886).

En 1844 estrenó su primera ópera, *Fenicia*, en el Teatro del Fondo di Separazione de Nápoles, con buena acogida de público. Tras las revueltas de 1848, estuvo encarcelado por dos años por sus ideas liberales. Una vez libre, retomó su trabajo para el mismo teatro y estrenó *Caterina di Clèves* en 1850 con gran éxito. Después de la cuarta representación fue suspendida y

Chiaromonte arrestado. Tuvo que exiliarse de Nápoles. Marchó a Génova y en 1951 estrenó en el Teatro Carlo Felice su tercera ópera, *Armando el gondoliero* también con gran éxito. Se representó al año siguiente en Turín con el nombre de *Il gondoliero* y posteriormente en Trieste. En La Fenice estrenó en 1853 *Le nozze di Messina* y, dos años más tarde, *Inés de Mendoza* con libretto de G. Torre. Marchó a París para dirigir el coro del Théâtre-Italien. En 1862, marchó a Bruselas y se estableció como maestro de canto.

1859: Antonio Gandolfi.

Estrenada en el Teatro Comunale de Catania.

1859: Cenobio Paniagua y Vázquez.

Teatro Principal de Ciudad de México.

1863: Beniamino Rossi.

La estrenó el Teatro San Giusto de Lecce con escaso éxito.

1868: Giacomo Nascimbene.

Publicó el libretto con el título *Enrico di Guisa*, 1868, con ocasión de su representación en Stradella en el Teatro Sociale. En el siguiente link se puede ver el libretto: <https://archive.org/details/enricodiguisamel00nasc/page/n1>. Existe una diferencia en relación al libretto de Coccia. El Nombre de Romani no aparece en el libretto, los textos son todos iguales salvo en la escena que abre el tercer acto entre Arturo y Megrino; el recitativo está cortado y en lugar de un dúo el texto da pie a un *recitativo*, *aria*, *tempo di mezzo*, *cabaletta* del tenor Megrino.

La Lega, dramma lirico in quattro atti. Tratto dal dramma *Enrico III e la sua corte* di Alessandro Dumas da G. Jacquemet, Tradotto da Carlo D'ormeville. Posto in musica da Giovanni Josse. Teatro alla Scala 1875. Milano.
<https://archive.org/details/lalegadrammaliri00joss/page/n1/mode/2up>

Bibliografía

- _____, Treccani enciclopedia, <https://www.treccani.it/enciclopedia/>
- _____, “Manuel Garcia”, *The Musical Times*, Apr. 1, 1905, Vol. 46, No. 746 (Apr. 1, 1905), pp. 225-232 Published by: Musical Times Publications Ltd. <https://www.jstor.org/stable/905245>, consultada el 17 de octubre, 2021
- _____, *Encyclopedia Britannica*, 29 Mar. 2007, The editors of the encyclopedia, <https://www.britannica.com/art/serenata-vocal-music>. Consultado el 2 de octubre, 2021
- _____, *Il verso: sillabe, ritmo, rima*, <http://www2.lingue.unibo.it/dese/poeml/Ilverso.pdf>,
- Balthazar, Scott, L. “The forms of set pieces”, Chapter II, The Style of Verdi’s operas and non operatic work, *The Cambridge companion to Verdi*, p. 135, Cambridge University Press, 2004.
- Baqueiro Foster, Gerónimo, *Historia de la música en México*, “Evolución y transformación de la Orquesta”, Secretaria de educación pública, Instituto nacional de bellas artes, Departamento de música, Sección de investigaciones científicas, 1984 - Mexico p. 370.
- Barreiro Lastra, Juan Hugo: “Aproximación al repertorio de libretos operísticos de la primera compañía italiana de ópera que visitó México entre 1831 y 1838: nueva fuente documental musicológica como objeto de investigación académica educativa.” En: Fabrizio Ammetto (Compilador): *Materiales didácticos que apoyan el proceso de enseñanza-aprendizaje de disciplinas musicales y musicológicas*. Italia: LIM. Librería Musicale Italiana, 2012.
- Basevi, Abramo. “Prefazione” *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Tipografia Tofani, Firenze, 1859.
- Bassan, Fernande. “Alexandre Dumas père et Le Théâtre Romantique.” *The French Review* 47, no. 4 (1974): 767-72. www.jstor.org/stable/388450.
- Bassan, Fernande. “Le Roman-feuilleton et Alexandre Dumas père (1802-1870).” *Nineteenth-Century French Studies* 22, no. 1/2 (1993): 100-11. www.jstor.org/stable/23537435.
- Beghelli, Marco, *Guida alla identificazione metrica dei versi italiani*. Notas escritas para los estudiantes de la Universidad de Bolonia, sin publicación, proporcionadas por el Dr. Fabrizio Ammetto, Profesor de la Universidad de Guanajuato.
- Bello, Kenya, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, “The American star: El destino manifiesto y la difusión de una comunidad imaginaria”.
- Burton D. Fischer, *A History of Opera Milestones and Methamorphosis*, Opera Journeys Publishing, Florida, USA, 2005.

Castelvecchi, Stefano, *The Operas of Giuseppe Verdi*, The University of Chicago Press. U.S.A., 2013.

Carrasco Vázquez, Fernando. *Luis Baca Elorriaga (1824-1853), más de siglo y medio con los datos equivocados*. Blog Musicología casera, www.musicologiacasera.worldpress.com, consultado el 15 de agosto, 2020

Chegai, Andrea. "LA CABALETTA DEI CASTRATI: ATTRAVERSO LE "SOLITE FORME" DELL'OPERA ITALIANA TARDOSSETTECENTESCA." *Il Saggiatore Musicale* 10, no. 2 (2003): 221-68. p. 227 Consultado noviembre 12, 2020. <http://www.jstor.org/stable/43029737>.

Claretie, Jules. "Art et Literature", *Le Mexique au debut du XX Siècle*, Tome Deuxieme, Bonaparte, Roland Le Prince, Bourgeois, León, Claretie, Jules. Librairie Ch. Delagrave, Paris, 1904

Conde Muñoz, Aurora, Manual de métrica italiana, Departamento de Filología italiana, Universidad Complutense de Madrid, 2015

Contreras Padilla, Alejandra, *Bitácora arquitectura, UNAM, publicación bimestral, número 28. Revista digital, p. 47, octubre-noviembre 2014.*

Delgado, Eugenio y Áurea Maya, *Catálogo de manuscritos musicales del archivo Zevallos Paniagua: obras de Cenobio y Manuel M. Paniagua*. México: Conaculta, INBA, Cenidim, 2002.

Delgado, Rafael, *Discursos, Obras Completas*, Volumen 4, Ediciones de la Universidad Veracruzana (Tall. de Imp. del Departamento Editorial de la Universidad Veracruzana), Jalapa, Veracruz, México, 1953. <http://hdl.handle.net/10347/12098>, consultado septiembre 2019.

Delgado Cabrera, Arturo, *Un texto teatral específico: el Libreto de ópera*. Universidad de Las Palmas, G. C. Repositorio Universidade da Coruña, <https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/8558/CC-04art5ocr.pdf>

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI), García Barrientos, José Luis, Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo, Consejo Superior de investigaciones científicas, Madrid, 2019.

Dumas, Alexandre père, *Henri III et sa cour*, Independently published (16 de mayo de 2017), ISBN-13: 978-1521306550.

Dumas, Alejandro, *Enrique III y su corte; La Torre de Nesle*, Mariluz Suárez Herrera, traducción, Ed. Praxis, 2005 México.

Dumas, Alessandro, *Enrico III, Museo Drammatico*, serie II, Vol. V. Milano 1839. introducción (probable) de Giaccinto Battaglia. p. vii y viii.

Dumas, Alexandre, Teatro *Enrique III y su corte*, 1829, libro descargable en pdf. <https://www.alexandredumasobras.com/2017/01/enrique-iii-y-su-corte-1829-libro-gratis.html>.

Dumas, Alejandro, *Henri III et sa Cour*, Acte III, Scène II, Edición libre, Coppel Texas, USA, 6 de julio, 2020. Traducción al español de la autora.

Dumas, *Mes memoires*, “Las memorias de l’Estoile”, Tomo I, página 35. Isabelle Logan, direction, Lydie Tanguy, annotations, ouvrage de reference; MES MÉMOIRES D’Alexandre DUMAS, Michel Lévy Frères, 1863 — Calmann-Lévy, 1884 ©Arvensa® Editions”

Enciclopedia Universal Ilustrada, Espasa-Calpe, tomo 28, páginas 618–619. Madrid, 1925.

Ferreras, Juan Ignacio, *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1989, p. 51. apud. “Sobre la novela y el drama románticos” Ínsula Barañaira, blog de literatura de Carlos Mata Induráin, <https://insulabaranaria.com/2013/02/25/sobre-la-novela-y-el-drama-romanticos/>.

Fernández Ruíz, Jorge, capítulo XVI, *Cuadernos Juaristas*, Comisión Nacional para la Conmemoración del Centenario del nacimiento de Don Benito Juárez, núm 4, abril, 1974.

García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro, Ensayo de Método*, Serie Teoría y Técnica Paso de Gato, México, 2012.

Ghislanzoni, A. *L’arte di far libretti / Wie macht man eine italienische Oper?*, Edizione in Tedesco e italiano a cura de A. Berhard, Institut für Musik wissenschaft, Bern, 2006, p. 128.

Giger, Andreas, “Rhythm and stanza in French and italian librettos”, *Verdi and the French Esthetic, Verse, stanza and Melody in nineteenth century opera*, p. 37, Louisiana State University, The Cambridge University Press, New York, 2008.

Goldman, Albert y Evert Sprinchorn, *Wagner on music, A compendium of Richard Wagner’s prose works and drama*, Translated by H. Ashton Ellis, p 46 y p. 104, Da Capo Press, Inc. New York, 1964.

González García, Julieta Varanasi, “Cenobio Paniagua: Elisabetta Regina d’Inghilterra”, *Revista Heterofonía*, No. 141, julio - diciembre de 2009. (55-66).

Guerola Landa, Alma Delia, “Canciones y música de salón, partituras inéditas halladas en el Archivo general del Gobierno del estado de Veracruz”, (tesis de maestría, Universidad Veracruzana, julio 2007). <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/29821/GuerolaLandaAlma1d2.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

Gutierrez Nájera, *Obras IV/Crónicas y Artículos Sobre Teatro. II*(1881- 1882). Universidad Nacional Autónoma de México.

Habsburgo, Maximiliano, *Los traidores pintados por sí mismos, Libro secreto de Maximiliano, en que aparece la idea que tenía de sus servidores*. Publicado con la certificación del C. Oficial mayor del ministerio de relaciones exteriores y de comercio. Imprenta del gobierno en Palacio, a cargo de José María Sandoval, 1867.

Hammeken, Luis de Pablo, *Ópera y política en el México decimonónico, El caso de Amilcare Roncari*, Secuencia, revista de historia y ciencias sociales, p.140, <http://www.scielo.org.mx/pdf/secu/n97/2395-8464-secu-97-00140.pdf>.

Hernández Sánchez, Alejandra, *La orquesta y la colección de obras reunidas por José Ignacio Triujeque: La introducción de una formación independiente en la práctica musical de la Catedral de México (1838-1850)*. p. 92. ACCMM, Correspondencia, Cenobio Paniagua,

solicitud de plaza, caja 1, ex. 21, 1f, [ca 3 de agosto 1850]. Tesis de maestría, Facultad de Música, UNAM, 2017.

Jerningham, H. "Alexandre Dumas" *The Modern Language Quarterly (1900-1904)* 7, no. 2 (1904): 73-80. www.jstor.org/stable/41065057.

Kimbell, David R. B. *Verdi in the age of Italian Romanticism*, University of Saint Andrews, Cambridge University Press, 1981, New York, U.S.A.

Klein, Herman, *The Musical Times*, Apr. 1, 1924, Vol. Vol. 65 No. 974, p. 308-311 <https://www.jstor.org/stable/912462>, consultado el 18 de octubre, 2021

Kowzan, Tadeusz. "El signo en el Teatro, Introducción a la semiología del arte del espectáculo." *El teatro y su crisis actual*, Documentos, Caracas, Monteavila editores, 1992 www.academia.edu. y <https://vdocuments.mx/kowzan-el-signo-en-el-teatro-introduccion-a-la-semiologia-del-arte-del.html>.

Lamacchia, Saverio. "'Solita forma" DEL DUETTO O DEL NUMERO?: L'aria in Quattro Tempi Nel Melodramma Del Primo Ottocento." *Il Saggiatore Musicale* 6, no. 1/2 (1999): 119-44. Consultado diciembre 28, 2020. <http://www.jstor.org/stable/43029556>.

Lazos, John G, "Dice José Antonio Gómez, célebre profesor de Forte-piano: "¿Y es esto todo lo que hay que tocar de más difícil?" Anuario Musical, N.º 67 enero-diciembre 2012, 185-214 ISSN: 0211-3538

Marchessi, Mathilde, *Bel canto, a Theoretical and Practical Vocal Method*, Dover Publication, Inc., 1970, reimpresión de la publicación de Enoch and Sons, London, 1882.

Maretzek, Max, *Revelations of an opera manager in 19th Century America*, "Sharps and flats", Dover Publications, Inc. New York, 1968.

Marino, Nahon. "Le origini del rondò vocale a due tempi. Tempo musicale e tempo scenico nell'aria seria tardosettecentesca", in *Musica e storia* 1/2005, pp. 25-82, doi: 10.1420/20129, consultado el 16 de noviembre, 2020.

Maya Alcántara, Áurea, *La producción de ópera italiana en México durante la primera mitad del siglo XIX*, Tesis doctoral en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, tesiUNAM digital. 2018.

Montiel, Mariana, *Gaceta Facultad de Medicina*, Sección Cultura, "El palacio, antigua sede de la Inquisición", 17 de enero, 2018. Cultura.

Morales Cariño, Elías, "Reynaldo y Elina o la Sacerdotisa peruana (1838) Ópera en tres actos de Manuel Covarrubias, Transcripción, edición crítica y estudio preliminar", (tesis de Maestría, tesiUnam digital, Universidad Nacional Autónoma de México, México 2018), Consultada el 4 de junio 2020.

Morales, Nicolás. "El real colegio de niños cantores y una práctica discutida a finales del siglo XVIII, la castración" p. 427, *Revista De Musicología* 20, no. 1 (1997): 417-31. Consultado 20 de septiembre, 2020. doi:10.2307/20797428.

Moreen, Robert Anthony, *Integration of text forms and musical forms in Verdi's early operas*, apud. Ernesto Pulignano "Il giuramento" di Rossi e Mercadante, p. 38.

Naveda, Adriana y Enrique Flores Cano, coordinadores. *Historia general de Córdoba y su región*. Guadarrama, Horacio. Gobierno del Estado de Veracruz, Universidad Veracruzana, Secretaría de Educación de Veracruz, 2013.

Olavarria y Ferrari, E. *Reseña histórica del Teatro en México*. Imprenta, Encuadernación y Papelería "La Europea" Segunda Edición, Tomo II, México, 1895.

Oppenheim, Charles; "Programa de mano, *Catalina de Guisa* (1859) de Cenobio Paniagua (1821-1882)", Foro José Luis Ibáñez, Facultad de Filosofía y Letras, CU, UNAM, Proyecto PAPIIT UNAM IN404017.

Padilla Silva, Antonio, "El análisis musical dialéctico" *Revista Música e investigación* del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Año III, No. 6, 2000, Buenos Aires, Argentina.

Pagannone, Giorgio. Il duetto nell'opera dell'Ottocento: forma e dramma. *Musica Docta*, [S.l.], v. 2, p. 55-68, nov. 2012. ISSN 2039-9715. <https://musicadocta.unibo.it/article/view/3227/2612>. Fecha de acceso: 10 octubre, 2019. <https://doi.org/10.6092/issn.2039-9715/3227>.

Paniagua, Cenobio. *Catalina de Guisa (1859)* ópera en tres actos, partitura para voz y piano, Edición Crítica, Maya Alcántara, Áurea; Murúa Martínez Saldaña, Verónica. Colaboradores: Abelardo Olivera, Arturo Uruchurtu, James Pulles, Rodrigo García Vargas, María José Rodríguez, Steffano Santasilla. PAPIIT IN404017 UNAM.

Pareyón, Gabriel, *Diccionario enciclopédico de Música en México*, Tomo II, p. 780. México, s/f.

Powers, Harold S. "'La Solita forma' and 'The Uses of Convention'." *Acta Musicologica* 59, no. 1 (1987): 65-90. doi:10.2307/932865.

De Paula de Arrangoiz, Francisco. *México desde 1808 hasta 1867*, Editorial Porrúa, Colección Sepan Cuantos, 1871–1872) reedición 2008. México.

Payno, Manuel, *Los bandidos de Río Frío*, Segun da parte, capítulo III, "La ópera en el monte"

Radomsky, James, *Manuel García, (1775- 1832) : Maestro del Bel canto y compositor* apud. *La producción de ópera italiana en México durante la primera mitad del siglo XIX*, p. 11 Maya Alcántara, Áurea. Tesis doctoral en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, tesiUNAM digital. 2018.

Randel, Don Michael, *The Harvard Concise dictionary of music*, Cambridge, Massachusetts, London, England 1978.

Revilla, Manuel G., *Obras: Biografías artistas*, México: Imprenta de M. Agüeros, Editor, 1908,

Reicha, Antoine, *Cours de Composition Musicale ou Traité complet et Raisonné d'Harmonie Pratique*, Dédié a Monsieur de la Ferté, Propriété de l'Editeur Déposé à la Librairie a Paris, chez Gambaro, Au magasin de musique et d'Instrument, Rue Croix de Petit Champs, No. 44, Paris.

Reicha, Anton, *Compositionslehre, zweiter band, die abhandlung von der Melodie*. A. Diabelli und Co., Wien.

Revilla, Manuel G., *Obras: Biografías artistas*, México: Imprenta de M. Agüeros, Editor, 1908,

Reyes de la Maza, *Cien años de teatro en México [1810-1910]*, pág. 79, 80, Secretaría de Educación Pública, 1972.

Roccatagliati, Alessandro, “ Felice Romani, librettist by trade”, *National Traditions in XIX Century Opera, Italy, France, England and the Americas*, Volume I, p. 101, Steven Huebner, editor, McGill, Canada, 2016.

Romani, Felix, *Caterina di Guisa: Melodramma in tre atti, Catalina de Guisa*, ópera seria en tres actos, representada en el Gran Teatro Nacional de México en 1859. Música de Cenobio Paniagua, libreto en italiano y traducción al español, Tipografía de Nabor Chávez, 1859.

Romero Ferrer, Alberto, Moreno Mengibar, Andrés, *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*, Universidad de Cadiz.

Roubina, Evgenia, “Los instrumentos de arco en el México del primer siglo de la Independencia: obras teóricas y repertorio didáctico de los autores mexicanos”, *Revistas UNAM*, www.ojs.unam.mx.

Schmidhuber de la Mora, Guillermo, *Revista digital Sincronía*, “Apología de las didascalias o acotaciones como elemento *sine qua non* del texto dramático.” Año 6, Número 21, diciembre 2001-marzo 2002, Departamento de Letras, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guadalajara, Jalisco, México. <http://sincronia.cucsh.udg.mx/schmid2.htm>.

Schmidhuber de la Mora, Guillermo, *Dramaturgia como proyecto de vida*, Alicante, biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017. Según el autor, Hornby describe cinco metateatralidades y la crítica mexicana Olga Peña Doria añade la última. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/dramaturgia-como-proyecto-de-vida-849995/>.

Spell, J. R. *The Theater in Mexico City, 1805-1806*, *Hispanic Review Journal*, Vol. 1, No. 1 (Jan., 1933), pp. 55-65, University of Pennsylvania Press.

Stark, James, *Bel canto, A history of vocal pedagogy*, p. 34, University of Toronto Press, Canada, 1999.

Stevenson, Robert Murrell, *Music in Mexico: a Historical Survey*: chapter: “The Operatic Nineteenth Century. Crowell”, 1a. edición 1952, 2da edición 1971 p. 196-197.

Suárez de la Torre, Laura, *Los papeles para Euterpe: la música en la ciudad de México desde la historia cultural: Siglo XIX* / Laura Suárez de la Torre (coordinación y edición) ; Ana Cecilia Montiel Ontiveros [y otros]. – México: Instituto Mora, 2014. Primera edición

Suárez Farias, Francisco “Familias y Dinastías políticas de los presidentes del PNR, PRM y PRI” *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, Sociedad y Política Moderna*, Volumen 38, No. 151, p. 67-68, México 1993.

Suárez Herrera, Mariluz, "Introducción" a *Enrique III y su corte de Alejandro Dumas padre*, traducción francés-español, http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/suarez_mariluz/enrique_III_y_su_corte.htm.

De Toro, Fernando, "Texto, Texto dramático, texto espectacular." Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias. Universidad Veracruzana, *Semiosis*, julio-diciembre 1987, no. 19, p. 101-128, 1987. cdigital.uv.mx.

Viguri Mendoza, Diana, Informe académico por actividad profesional "El Proceso de la puesta en escena de la ópera *Catalina de Guisa* (1859) del compositor mexicano Cenobio Paniagua (1821-1882)" (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020) www.tesiunam.com.

Yegres Mago, Alberto, "Filosofía, Ilustración y Romanticismo" *Revista de Investigación* N° 86 Vol. 39 septiembre-diciembre, 2015, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico de Caracas. Venezuela, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=376144131002>

Zárate Toscano, Verónica, y Serge Gruzinski. "Ópera, Imaginación y Sociedad. México Y Brasil, Siglo XIX. Historias Conectadas: Ildegonda De Melesio Morales E Il Guarany De Carlos Gomes." *Historia Mexicana* 58, no. 2 (2008): 803-60. <http://www.jstor.org/stable/25139868>. Consultado el 8 de octubre, 2020.

Zarco, Francisco, *El siglo Diez y Nueve*, Revista, Literatura y Variedades, "Biografía de Don Luis Baca", 1852.