

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO



Instituto de Investigaciones Históricas

Programa Institucional de Doctorado en Historia



**Música escrita en Morelia a finales del siglo XIX y principios del XX:
Francisco de Paula Lemus, Encarnación Payen y Ramón Martínez Avilés**

Tesis que para obtener el grado de Doctor en Historia

PRESENTA

Rolando Vidal García Calderas

Asesor

Doctor en Historia Gerardo Sánchez Díaz

Morelia, Michoacán, mayo de 2023

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
Metodología	31
CAPÍTULO I	40
La cultura y la música en México durante el siglo XIX	40
La cultura en México durante el siglo XIX	42
El Porfiriato y la cultura: la música	57
La cultura en la ciudad de Morelia 1877-1910	72
CAPÍTULO II	101
Francisco de Paula Lemus y la música religiosa en Morelia durante el siglo XIX.	101
Francisco de Paula Lemus: la música sacra en Morelia	103
El mes de María por Francisco de Paula Lemus	117
Tablas de contenido de música escrita por Francisco de Paula Lemus	143
CAPÍTULO III	169
Encarnación Payen y la Banda del 8° Regimiento de Caballería.	169
Encarnación Payen: músico militar decimonónico	170
Las giras nacionales e internacionales de la Banda del 8° Regimiento de Caballería	188
La música escrita de carácter militar	225
CAPÍTULO IV	251
Ramón Martínez Avilés y la música impresa en Morelia	251
Ramón Martínez Avilés y su formación musical	252
La revista <i>Euterpe</i> y la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia: Tras el posicionamiento del arte musical en Morelia	267
La participación musical en los eventos públicos	287
CONCLUSIONES	310
ANEXOS	333
FUENTES DE INFORMACIÓN	370

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Inauguración de kiosko en 1907.....	74
Imagen 2. Salón y Hotel Morelos en 1908.	82
Imagen 3. Músicos mexicanos.	85
Imagen 4. Teatro Apolo en 1913 en Pátzcuaro.	87
Imagen 5. Fachada del Teatro Morelos e interior del mismo.	89
Imagen 6. Explanada Morelos. Morelia.	90
Imagen 7. Cartel de los artistas en la reapertura del Teatro Ocampo en 1909.....	92
Imagen 8. Cartel de la reapertura del Teatro Ocampo con debut de la ópera italiana.....	93
Imagen 9. Orquesta de la Escuela Industrial Militar Porfirio Díaz en 1905.	97
Imagen 10. Francisco de Paula Lemus. Clarinete primero.	111
Imagen 11. Portada del Magister Choralis.	133
Imagen 12. Portada de la Misa Alessandria de Luigi Felice Rossi,.....	137
Imagen 13. Edición actualizada del Miserere.	139
Imagen 14. Portada del Himno Guadalupano por Francisco de Paula Lemus	143
Imagen 15. Portada del Tercer mes de María.	152
Imagen 16. Encarnación Payen como director de la Banda Mariano Jiménez.	183
Imagen 17. J. Encarnación Payen y sus condecoraciones.	186
Imagen 18. Orquesta Típica Mexicana.....	199
Imagen 19. La Banda del 8° Regimiento de Caballería en Nueva Orleans.	222
Imagen 20. La Banda del 8° Regimiento de Caballería en 1893.	224
Imagen 21. El Vicepresidente de la “Unión Ibero-Americana” entregando al capitán Sr. Payen la medalla de socio y una corona de plata.....	245
Imagen 22. Lunch de despedida ofrecido por la banda mejicana a los músicos militares y a la colonia de Méjico.....	246
Imagen 23. La música de Méjico y la del regimiento de Ingenieros ejecutando el himno mejicano, en el patio del cuartel.....	248
Imagen 24. Partituras del Himno a Hidalgo por Ramón Martínez Avilés.	266
Imagen 25. Partituras de La despedida de Ramón Martínez Avilés.	270
Imagen 26. Ramón Martínez Avilés.	280
Imagen 27. El bosque.....	308
Imagen 28. El tivoli por Ramón Martínez Avilés.	309

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. <i>Lista de composiciones de Francisco de Paula Lemus.</i>	115
Tabla 2. <i>Contenido de la partitura Messa a tre voci con acomo d'Organo.</i>	138
Tabla 3. <i>Primer Mes de María.</i>	147
Tabla 4. <i>Segundo Mes de María.</i>	148
Tabla 5. <i>Miscelánea de música Sacra I.</i>	152
Tabla 6. <i>Miscelánea de música Sacra II.</i>	154
Tabla 7. <i>Miscelánea de música Sacra III</i>	156
Tabla 8. <i>Miscelánea de música Sacra IV</i>	157
Tabla 9. <i>Sección 6a. Obra 140 de los Misterios para el Rosario.</i>	160
Tabla 10. <i>Índice del contenido de Maitines Al Sacratísimo Corazón de N. S. J. C.</i>	162
Tabla 11. <i>Maitines para las Solemnidades de la Inmaculada.</i>	163
Tabla 12. <i>Integrantes de la banda del 8° Regimiento en 1885.</i>	187
Tabla 13. <i>Lugares donde tocó la banda del 8° Regimiento.</i>	193
Tabla 14. <i>Lugares visitados por la banda del 8°regimiento en los Estados Unidos.</i>	204
Tabla 15. <i>Composiciones dedicadas a Encarnación Payen.</i>	232
Tabla 16. <i>Turnos de publicación de artículos en Euterpe.</i>	258
Tabla 17. <i>Instrumentos e integrantes de la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia.</i>	283

Resumen

La historia del Estado de Michoacán ha sido abordada en estudios históricos que tratan temas relevantes y trascendentes como son los movimientos armados (la independencia, la intervención francesa, la reforma, la guerra cristera, la revolución, entre otros), los cuales enfocan rubros importantes como la política, la economía, la religión y algunos más.

Sin embargo, los temas relacionados con las actividades artísticas han quedado relegados a una producción historiográfica centrada en fenómenos culturales en donde estas son abordadas tangencialmente. En la mayoría de los trabajos, se consignan obras y autores, pero no dirigen el análisis a un fenómeno cultural tan particular como lo es la creación intelectual y artística expresada en forma de partituras, las cuales dan un testimonio físico de la musicalidad de la época. En ellas ha quedado encapsulada una sensibilidad musical particular, así como una forma de concebir esta actividad humana tan indispensable y necesaria.

En el presente trabajo se analiza el fenómeno de la música escrita a la luz de las políticas nacionales y estatales que se dieron durante el porfiriato, centrando después su atención en las particularidades de la región y finalmente de la ciudad. El hilo conductor son los músicos Francisco de Paula Lemus, J. Encarnación Payen y Ramón Martínez Avilés, a través de ellos, se entrelazan una serie de acontecimientos históricos que explican parte del complejo proceso de consolidación del arte musical en Morelia por medio de música manuscrita e impresa.

Para ello, se realizó una búsqueda de las partituras creadas por estos tres compositores, por medio de las cuales se comprende el papel que tuvo el fenómeno musical en el contexto cultural de esta entidad. A través del rescate de estas partituras, de interpretar su contenido y de llevarlas a la práctica musical contemporánea, se propone experimentar la sensibilidad que en este rubro se tuvo en la época.

Con la presente tesis se demuestra que, si bien los compositores que escribieron música en Morelia a finales del siglo XIX y principios del XX no fueron autores de rompimiento, es decir, no revolucionaron las formas y paradigmas del arte sonoro implementados por el gusto y las modas europeas; sin embargo, si realizaron una aportación original dentro de los linderos de la tonalidad. Como han mencionado otros investigadores, los músicos que tuvieron el conocimiento de escribir partituras buscaron generar un patrimonio cultural que trascendiera su época.

Las investigaciones en el campo de la musicología realizadas en México han minimizado las aportaciones de autores mexicanos y más de quienes realizaron su actividad creativa en la provincia, situación que es necesario corregir y revalorizar. Únicamente sobresalen algunos ejemplos de obras y compositores, que gracias al rescate y a estudios relativamente recientes, han ido cobrando relevancia en la escena musical actual. Por supuesto, los compositores radicados en la capital de la República Mexicana son los más conocidos, pero ¿Qué ocurrió con la música escrita en la provincia?, ¿Qué compositores conocemos? ¿Qué composiciones y

para qué contextos fueron creadas? A pesar de que la dimensión de la mayoría de las obras localizadas en Morelia es pequeña, no implica que dejen de representar un patrimonio digno de ser conocido.

En este sentido, esta tesis amplía la información y rescata obras en las que es posible degustar un sabor único, más cerca de lo rural que de lo urbano, un ambiente singular que permitió a los habitantes de esta región del centro occidente de México crear una identidad sonora. Otro aspecto relevante relacionado con los personajes de los que se ocupa esta tesis, es que contribuyeron a la profesionalización de la música en Morelia. Gracias a su intensa actividad artística, la música ocupa un lugar privilegiado en el ámbito de la cultura, al ser un arte que los morelianos consumen de manera recurrente, así lo deja de manifiesto la rica vida musical que hay actualmente en la ciudad.

Palabras clave: Partituras, Porfiriato, Compositores michoacanos, Morelia, Música S. XIX.

Summary

The history of the State of Michoacán has been addressed in historical studies that deal with relevant and transcendent issues such as armed movements (independence, French intervention, The Reform, the Cristero war, the Revolution, among others), which focus on important items like politics, economy, religion and some more.

However, issues related to artistic activities have been relegated to a historiographical production focused on cultural phenomena where these are tangentially addressed. In most of the works, works and authors are mentioned, but they do not direct the analysis to a cultural phenomenon as particular as it is the intellectual and artistic creation expressed in the form of scores, which give a physical testimony of the musicality of the time. In them a particular musical sensibility has been encapsulated, as well as a way of conceiving this essential and necessary human activity.

In the present work, the phenomenon of written music is analyzed in light of the national and state policies that occurred during the Porfiriato, later focusing its attention on the particularities of the region and finally of the city. The common thread is the musicians Francisco de Paula Lemus, J. Encarnación Payen and Ramón Martínez Avilés, through them, a series of historical events are intertwined that explain part of the complex process of consolidation of musical art in Morelia through handwritten and printed music.

For this, a search was carried out for the scores created by these three composers, and through these scores the role the musical phenomenon had in the cultural context of this city is analyzed. By rescuing these scores, interpreting their content and putting them into contemporary musical practice, it is proposed to experience the sensitivity that was felt in this field at the time.

This thesis is an attempt to demonstrate that, although the composers who wrote music in Morelia at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century were not break-through authors, that is, they did not revolutionize the forms and paradigms of sound art implemented in European fashion; however, they did make an original contribution within the limits of the tonality. As other researchers have mentioned, the musicians who had the knowledge of writing scores sought to generate a cultural heritage in order to transcend their time.

The investigations in the field of musicology carried out in Mexico have minimized the contributions of Mexican authors and more of those who carried out their creative activity out of the big cities, a situation that must be corrected and revalued. Only a few examples of works and composers stand out, which thanks to the rescue and to relatively recent research, have been gaining relevance in the current music scene. Of course, the composers based in Mexico City are the best known, but what

happened to the music written in the province? What composers do we know? What compositions and for what contexts were they created? Although the size of most of the works located in Morelia is scarce, it does not imply that they stop representing a heritage worth knowing.

In this sense, this thesis expands the information and rescues works in which it is possible to taste a unique flavor, closer to the rural than to the urban, a unique environment that allowed the inhabitants of this region of central western Mexico to create a sound identity. Another relevant aspect related to the characters that this thesis deals with is that they contributed to the professionalization of music in Morelia. Thanks to its intense artistic activity, music occupies a privileged place in the field of culture, as it is an art that people in Morelia consume on a recurring basis, as evidenced of the rich musical life that currently exists in the city.

Keywords: Scores, Porfiriato, Composers from Michoacán, Morelia, Music S. XIX.

INTRODUCCIÓN

A través de la historia, la humanidad ha manipulado diferentes elementos de su entorno para poder vivir con mayor plenitud. En este sentido, desde la conformación de las primeras sociedades, el empleo del sonido formó parte de expresiones básicas y fundamentales que han permitido al ser humano comunicarse, como son los idiomas, además de la práctica y exploración de su musicalidad. De tal manera, el fenómeno musical tiene una fuerte conexión con varios aspectos de la vida del hombre, situación que provoca que tenga un carácter universal; ya que enlaza a hombres y mujeres con una voz profunda, introspectiva, creada para compartir toda clase de emociones y sensaciones, esto provoca que la música tenga correspondencia e incida en aspectos culturales, económicos, educativos, de identidad e integración social. El musicólogo y antropólogo John Blacking refirió que

cree en la música como una expresión que permite compartir y transmitir experiencias y emociones de los individuos y los grupos hacia un desarrollo armonioso del cuerpo, el espíritu y las relaciones sociales”.¹

El estudio y comprensión de la diversidad musical permite el acercamiento a una parte importante de la historia de la civilización. La música puede tener diferencias concretas dentro de una delimitación geográfica con un ambiente social particular. En este sentido, el presente trabajo aborda la música escrita en forma de partitura en el contexto de la ciudad de Morelia a finales del siglo XIX y principios del XX, para tener una comprensión más cabal del ambiente cultural en el cual se desarrolló, lo cual entendemos de suma importancia, con base en la puntualización de Blacking,

¹ BLACKING, John, *¿Hay música en el hombre?*, España, Alianza Editorial, 2006, p. 18.

Los valores sociales que asume la música y el efecto que produce dependen sobre todo del “contexto”: por esta razón el motivo que hace posible una actividad musical es siempre “extra musical”, la actividad y objetos musicales tratan una realidad dependiente de las personas y el contexto social que la hacen posible. La función de la música es reforzar ciertas experiencias que han resultado significativas para la vida social, vinculando más estrechamente a la gente con ellas.²

Nuestra tarea consistió en tratar de comprender cómo se desarrolló este fenómeno en el contexto de las delimitaciones temporales y geográficas planteadas en el título de esta investigación. El hilo conductor son los músicos Francisco de Paula Lemus, J. Encarnación Payen y Ramón Martínez Avilés, a través de ellos se entrelazan una serie acontecimientos históricos que explican parte del complejo proceso de consolidación del arte musical en Morelia por medio de la partitura.

La lectoescritura y notación musical son factores importantes en la generación de estructuras musicales que permitieron a compositores, principalmente de Europa Occidental, expresar por escrito formas y piezas musicales de gran envergadura. En este sentido, la partitura, o música escrita elaboradas por compositores morelianos de finales de siglo XIX y principios del XX son depositarias de una extensa y variada información, la cual debe ser analizada desde distintos puntos de vista. Es necesario aclarar que todas las partituras que aquí se abordaron siguen el paradigma establecido por los músicos que nacieron en el centro y occidente de Europa, siguiendo la lógica de la música tonal, así como los estilos y géneros musicales que fueron usados en la época en el contexto occidental.

² BLACKING, John, *¿Hay Música...* pp. 14-18.

De tal manera, los temas relacionados con el fenómeno musical son abordados por investigadores de otras disciplinas de las ciencias sociales como la historia, antropología, filosofía, psicología, entre otras. En este sentido y dada la formación del investigador de la presente tesis como licenciado en Música , Maestro en Artes y después de recorrer la malla curricular del doctorado en Historia del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, se tuvo el objetivo de maridar metodológicamente la disciplina histórica con el conocimiento musical, tanto teórico como técnico en la interpretación y lectura de partituras creadas en Morelia, mezclar con las ocupaciones del historiador, con el deseo de comprender mejor el presente al vincular los hechos y productos que se generaron en el pasado.

En nuestro caso, la programación de eventos sociales en los que la participación musical fue protagonista y los productos derivados de ello, como lo son las partituras que los músicos compusieron e interpretaron en el contexto de eventos sociales. Tras de esto es necesario recordar al filósofo, arquitecto e historiador Siegfried Kracauer cuando reflexionó el interés presente del historiador,

Él puede vincular, de alguna manera, el pasado con el presente; e incluso puede arrebatárle al pasado tal o cual secreto, investigándolo, precisamente a la luz de las necesidades contemporáneas.³

En este sentido, se realizó una búsqueda de las partituras creadas en Morelia a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, para comprender el papel que tuvo el fenómeno musical en el contexto cultural de esta entidad. Además, por medio del

³ KRACAUER, Siegfried, *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Argentina, Las Cuarenta, 2010, p. 115.

rescate de estas partituras, es decir, de interpretar su contenido, de llevarlo a la práctica musical contemporánea, se propone como meta conocer y experimentar la sensibilidad de esta época. No se procuró hacer un juicio de valor de la música que hemos encontrado y menos compararla respecto a los estándares musicales actuales, más bien el objetivo es lograr entrar en la verdad de la intimidad que también cuestionó Kracauer,

¿Y cómo se las arregla el historiador para alcanzar esa “verdad de la intimidad”? Por cierto, que no quedándose en el presente mientras visita el pasado. Si continúa siendo la persona que es, difícilmente será capaz de penetrar la niebla que envuelve los puntos de interés una vez que se encuentra ante ellos. A fin de llegar al núcleo de las cosas, debe aprovechar la libertad de la mente para alterar la disposición de la mente. La tarea de hacer turismo exige un yo móvil.⁴

Se buscó hacer uso de esa libertad para penetrar la niebla que envuelve al fenómeno musical, del cual se encuentran partituras que pueden ser rescatadas y tocadas para exponernos a su lenguaje y sensibilidad. También se localizaron hábitos y costumbres relacionados con el fenómeno cultural que rodea la música ubicada en Morelia y que hoy día permanecen vivas con sus respectivos matices; así mismo, aunque en menor medida se hallaron instrumentos musicales en evolución o con la utilización de unos que actualmente han caído en desuso, de prácticas creativas, cuyas motivaciones se enfocaron en ciertos fenómenos sociales de la época, para lo cual la comprensión del contexto en el que fueron creadas es fundamental.

En relación con el marco histórico de México a finales del siglo XIX, el país fue gobernado por Porfirio Díaz, gobierno que trajo consigo una serie de situaciones

⁴ KRACAUER, Siegfried, *Historia...* pp. 119-120.

que favorecieron el impulso a la cultura y la música. En el caso de Michoacán, específicamente en la ciudad de Morelia, se percibió un aumento en la densidad demográfica, asimismo, se realizaron esfuerzos por atender las necesidades de esa creciente población, como lo fue la implementación del alumbrado público, transporte público y la construcción o readaptación de importantes edificios, varios de ellos fueron utilizados como museos, teatros o salones para concierto y actos sociales.

Dichos eventos fueron promovidos por una élite social, comercial, bancaria, industrial vinculada al poder político, de su empoderamiento se derivaron distintos fenómenos relacionados con las horas de ocio y esparcimiento, que, si bien ya existían, gracias a una situación económica más estable, estas horas de esparcimiento y ocio se incrementaron y con ello la demanda de productos relacionados con ellas. De manera que esto permitió que el fenómeno musical tuviera un auge particular entre los años de 1877-1910, entre otras cosas, debido a que la impresión de la música se consolidó como uno de los recursos más importantes para la difusión, estudio y enseñanza de la música.

Asimismo, los compositores morelianos recurrieron de manera frecuente a la creación de música nacional, interpretaron y arreglaron frecuentemente partituras de compositores de países de Europa Occidental y de los Estados Unidos, dando como resultado un número importante de música escrita que está por estudiarse y que incluso se desconoce, es decir, que está por descubrirse. Finalmente, debido a que todo lo relacionado con las sociedades artístico-musicales tuvo un alza, auspiciado en buena medida por particulares o por el mismo régimen porfirista

(gobierno), esto tuvo una consecuencia positiva para que proliferaran distintas empresas relacionadas con la partitura. Como afirma Zárate Toscano:

Estas asociaciones organizaron temporadas de conciertos con artistas nacionales y extranjeros, representaciones de óperas o zarzuelas, y en general se dedicaron a hacer música para el entretenimiento y recreación principalmente de los asociados.⁵

Otra característica es el inicio de la consolidación de instituciones de distinta índole, entre ellas las culturales, esto dio como resultado la construcción de un andamiaje administrativo (burocracia) que contribuyó a gobernar México. En este sentido, se crearon importantes instituciones auspiciadas por el Estado, por ejemplo, el Consejo Superior de Salubridad, la Biblioteca Nacional, Museo Nacional, por mencionar algunas, pero también destaca la existencia en este periodo histórico de la Escuela Nacional Preparatoria, la de Jurisprudencia, la de Medicina, la de Minería, pero también la de Bellas Artes, la de Artes y Oficios o el Conservatorio Nacional.

En estos años las élites ayudaron con la creación de sociedades constituidas como instituciones impulsadas por aficionados y entusiastas que contribuyeron, impulsaron y organizaron parte de la vida musical, al respecto se ha mencionado que:

El quehacer institucional en los diferentes territorios trascurrió plagado de altibajos y fue una réplica del sistema europeo con modelos culturales procedentes de Francia, Inglaterra, España y en menor medida Alemania, todos marcados por la estética romántica y el liberalismo político. Los nombres que asumían estas entidades eran muy semejantes: Sociedades o Uniones Filarmónicas, Liceo, Ateneos o Círculos Científicos, Artísticos y

⁵ ZÁRATE TOSCANO, Verónica, "Música de la Independencia a la Revolución" en *Artes de México. Música Conmemorativa*, México, Instituto José María Luis Mora, Núm. 97, 2009, pp. 39-40.

Literarios, Academias o Sociedades Santa Cecilia, Institutos y Conservatorios Nacionales, entre otros.⁶

En este periodo la economía mexicana tuvo un crecimiento tan acelerado y robusto que permitió al país posicionarse a nivel internacional como una nación quizá en apariencia consolidada. Esto también impactó en la forma de concebir el fenómeno musical, particularmente como un arte universal. Al ser fomentado por la sociedad mexicana se encaminó a la modernidad que tanto anhelaba pertenecer, pero, sin perder de vista su identidad. Como consecuencia se ampliaron los márgenes de la tranquilidad pública, situación que permitió en cierta medida el desarrollo de las distintas expresiones artísticas.

Lo anterior influyó en la creación de composiciones de música y músicos, quienes comenzaron a tener una circulación y consumo dentro y fuera del país gracias a distintos editores nacionales y extranjeros de música, quienes publicaron partituras de éstos, como fue el caso de “Otto y Arzos” (Repertorios de Música y Almacén de Pianos, Órganos, Armónicos e Instrumentos de Banda y Orquesta), asimismo, la legendaria empresa “A. Wagner y Levien Sucs”, o la venta de Gran Repertorio de los editores “H. Nagel Sucosores”. Compañías que tenían sucursales en distintas ciudades de México. En ese sentido, en el estado de Michoacán, particularmente en su capital Morelia, hubo intentos por imitar este tipo de negocios, por medio de los cuales se pretendió dar a conocer obras de inspiración local, por

⁶ ELI, Victoria, “Las sociedades artístico-musicales”, en Juan Ángel Vela del Campo (Editor), *Historia de la música en España e Hispanoamérica en el siglo XIX*, España, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 267-268.

medio de la venta de partituras, tal fue el caso de la “Imprenta de Música Michoacana” que Francisco de Paula Lemus tuvo en Morelia durante el periodo.

A finales del siglo XIX y principios del XX los géneros musicales en los que se encontraban inscritas las obras de los compositores, así como la dotación instrumental utilizada fue variadísima, iban desde la ópera, zarzuela, vals, danza, schottisch, polka, drama lírico, fantasía, galop, marcha, piezas de tertulia, estudio, temas con variaciones, himno y música destinada al salón, por mencionar algunos.

Todos estos géneros fueron interpretados por una variedad de agrupaciones musicales, que lograron un nivel de complejidad significativo para finales del siglo XIX en cuanto a su dotación instrumental, conformación, circulación, establecimiento y organización. El seguimiento al desarrollo e historia de las agrupaciones musicales como Orquestas Sinfónicas, Conjuntos de Cámara, Coros, Bandas de Música Militar, entre otros, es un tema de sumo interés en las investigaciones centradas tanto en Europa como en Latinoamérica, en las cuales se da particular énfasis al seguimiento de los mecanismos que hicieron posible su operatividad. Las agrupaciones musicales al ser una organización humana lógicamente tienen sus propias historias que narran su trayectoria y circulación.

En torno a las diferentes agrupaciones musicales que existieron en Morelia durante dicha época, se generó información documental que hoy es posible analizar y que muchas veces da testimonio de la intención que tuvieron funcionarios públicos, miembros de la sociedad civil, así como de quienes conformaron instituciones de educación públicas y privadas por regularizar o sistematizar

acciones que llevaran a la consolidación de estas agrupaciones. Además, es posible localizar información en forma de partitura. En este sentido, es necesario entender que para comprender lo más posible el fenómeno musical es necesario recrear la música editada o que se encuentra manuscrita; ya que éstas, constituyen un elemento indispensable para que el fenómeno cobre sentido. Las partituras estuvieron dirigidas a los instrumentistas que conformaron una dotación específica de instrumentos, las cuales no siempre estuvieron estandarizadas.

Por ejemplo, durante el siglo XVIII, las orquestas europeas que funcionaron como agrupaciones musicales para la aristocracia de corte monárquico, tuvieron instrumentos de cuerda frotada en combinación con alientos madera, metal y percusiones (únicamente variaron en el número de instrumentistas que las cortes tuvieron oportunidad de contratar). O bien, un documento que pudo contener la información de todos los instrumentos que conformaban una determinada agrupación. A la primera se le denomina “partichela”, es decir, una parte específica de lo que debe sonar en un contexto sonoro general y otra es la “partitura”, ahí está expresado todo lo que debe sonar, la parte de cada uno de los instrumentos que conforman la agrupación.

El encargado y responsable de la música escrita en Europa fue muchas veces el director de una orquesta, que, en no pocos ejemplos coincidió con que dicho cargo fuera designado por la corte o gobierno al compositor mismo. Esto implicaba que las composiciones, es decir, sus obras, fueran estrenadas por las orquestas y agrupaciones musicales de las cortes, un caso paradigmático fue el de

Joseph Haydn y la corte de la rica familia aristocrática Esterházy de Hungría, solo por mencionar un caso famoso, ya que fue una relación muy estable.

Al director de la orquesta se sumó el instrumentista, aquel músico que interpreta, ejecuta y tiene un dominio técnico del instrumento para interpretar partituras destinadas a ser ejecutadas en él. No todos ellos tienen la capacidad creadora, es decir, de expresar melodías o armonías originales, sin embargo, muchos tuvieron el hábito de improvisar, aunque no todos las llegaron a expresar por escrito para conformar una obra original y formalmente constituida en una partitura.

Dentro de las organizaciones musicales existió un personaje encargado de copiar, editar las partituras, fueron especialistas en el dibujo de los signos musicales, su función fue pasar en limpio y estéticamente legible los manuscritos de los compositores; muchos de ellos tuvieron letras terribles, que los copistas perfeccionaban al transcribir en limpio, sin cambiar el sentido de lo que el compositor necesitó expresar y sobre todo que también fuesen un artículo práctico y fácil de manejar para los integrantes de las agrupaciones musicales.

En relación con lo anterior y para ejemplificar con un caso hipotético, se puede mencionar la complejidad de la dinámica y estructura de una orquesta formada por cincuenta músicos instrumentistas, esta agrupación hipotética se conforma por secciones de atriles de una familia específica (cuerda, alientos madera, alientos metal, percusiones): podríamos tener para la cuerda cinco atriles con dos músicos por atril, es decir, 10 violines primeros, 10 violines segundos, 6

violas, 6 violonchelos, 3 contrabajos, alientos maderas dos de cada uno: oboes, clarinetes, fagots, cornos; alientos metal a dos: trompeta, trombón y una tuba, con un total de 50 personas.

Esta agrupación debió tener por lo menos cinco partes de violines primeros, cinco de segundos, tres de violas, tres de violonchelos, como lo alientos madera y metal tocan una parte por atril, serían necesarios, dos por cada instrumento excepto la tuba que es uno solo, dando un total de 31 “partichelas” y una partitura general, en la cual el director o líder de la orquesta, puede leer cada una de las partes de las secciones mencionadas; o puede haber agrupaciones de dos o más que deben tocar juntos, en la que se repite la lógica expresada dependiendo la cantidad de músicos por parte.

En el caso del siglo XIX en diversas partes del mundo y de México las actividades que realizaban compositores e instrumentistas no estaban tan delimitadas como en la actualidad. El compositor fue un músico que además de expresar en partituras manuscritas ideas musicales originales, solían ser grandes ejecutantes, por lo general dominaron un nivel técnico bastante avanzado en el órgano y, o en el piano.

El compositor actual está cada vez más alejado de la interpretación o ejecución física de la música, las partituras son escuchadas por medio de programas de computadora que imitan sonidos reales. Es posible que lleguen a dirigir o a presenciar la puesta en escena de sus obras, pero por lo general permanecen ausentes en los montajes, en cambio, para el siglo XIX los compositores

ejecutaron o dirigieron su propia música, sin embargo, no en todos los casos, tenían prestigio como instrumentistas y compositores.

En México a finales del siglo XIX tanto el gobierno como la iglesia tuvieron el poder de dar o no la información musical bajo su resguardo, así mismo, se disputaban la labor de educar también en lo musical. Aunque, cabe decir que también se dio el caso de sectores sociales que tuvieron las posibilidades económicas de acceder a ese conocimiento. Este fenómeno se dio hasta que en Europa comenzó a abrirse de manera más general la producción editorial, Nicanor Torres en su trabajo mencionó que:

Las elites letradas tuvieron un mayor acceso a libros, periódicos, folletos y esto multiplico la diversidad de las obras y documentos escritos, aun así, la lectura quedó en un reducido grupo de personas pertenecientes a unas cuantas élites que tenían la posibilidad de aproximarse a los textos; entonces para que este proceso se diera se requería tener el conocimiento de la lectura y el acceso a los mismos.⁷

En 1824 llegó a México una nueva tecnología en materia de impresión, la imprenta litográfica, que inventó y patentó Luis Senefelder en 1799, la cual trajeron de Europa a México el italiano Claudio Linatti y Gaspar Franchini. El primero conoció en Bélgica y entabló una amistad con el encargado de los negocios mexicanos en Europa, el dramaturgo Manuel Eduardo Gorostiza, quien, con el apoyo del ministro Mariano Michelena, logró la autorización de instalar un taller litográfico en México. La historia de Claudio Linatti fue la de un artista gráfico con ideas políticas muy

⁷ TORRES PARAMO, Nicanor, *Ideas Liberales de un Periódico Michoacano de mediados del Siglo XIX: El Pueblo y su Mensaje Semi-Oficial (1857-1858)*, México, Tesis de Maestría en Letras, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2019.

revolucionarias cuya vida terminó trágicamente en Tampico cuando adquirió fiebre amarilla, lo que le quitó la vida en diciembre de 1832.⁸

Claudio Linatti y Gaspar Franchini instalaron su empresa en forma de taller de litografía en febrero de 1826.⁹ Sin embargo, fue hasta mediados del 1830 que comenzaron a popularizarse las publicaciones “ilustradas” que incluyeron información de ciencia, arte y humanidades, dentro de ellas la impresión de partituras fue más un apéndice que el motivo central de la publicación, ya que la parte medular fueron temas políticos y literarios. El resguardo de las imprentas tenía que estar supeditada a normas jurídicas que normaran el trabajo dentro de las mismas. En la Constitución Federal de 1824 se consagró una ley en la que se impuso la obligación de “proteger y arreglar la libertad política de imprenta de modo que jamás se pueda suspender su ejercicio; y mucho menos abolirse en ninguno de los estados ni territorios de la federación”.¹⁰

La imprenta jugó un papel muy importante en el progreso de creación de un sentido de la ciudadanía durante el siglo XIX, ya que, por medio de los periódicos oficiales y no oficiales, el ciudadano letrado pudo tener acceso a información importante con noticias nacionales, regionales, estatales o locales; además tuvo la posibilidad de recrearse por medio del proceso creativo de artistas muchas veces

⁸ En relación con el tema de la imprenta consultar: TORIBIO MEDINA, José, *La imprenta en México (1539-1821)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, tomo I, 1989; SUÁREZ DE LA TORRE, Laura (Coord.), *Empresa y cultura en tinta y papel: 1800-1860*, México, Instituto Mora, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

⁹ MAZA, Francisco de la, “El libro de Claudio Linatti”, en *Revista de la Universidad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1956.

¹⁰ *Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Imprenta del Supremo Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos, Artículo 50, Fracción III, 1824.

consagrados, o en proceso de consolidación, gracias a la publicación de grabados o ilustraciones, obras literarias, música o teatro. La elaboración de partituras, al ser un documento escrito en papel, tiene la misma naturaleza en cuanto a temporalidad y características que cualquier texto escrito, es decir, es archivado, conservado, reproducido por medio de copias manuscritas o bien editadas en imprentas, con un determinado número de tirajes.

Conforme adquirió popularidad la publicación de partituras los compositores nacionales comenzaron a verlas como un área de oportunidad para difundir su obra de manera periódica o esporádica mediante entregas diarias, semanales o mensuales, normalmente dirigidas a un público culto y bien posicionado económicamente. En este sentido, los autores muchas veces hicieron el papel de editor-impresor. Si tomamos en cuenta que durante gran parte del siglo XIX la única manera de escuchar música fue interpretándola en vivo, acción que requirió tener el instrumento musical, el conocimiento teórico, la habilidad técnica y práctica de interpretar los signos que están de manifiesto en una partitura, ello provocó que los filarmónicos de las principales ciudades mexicanas buscaran asociarse con un impresor ya establecido o adquirir una imprenta propia.

Lo anterior, por un lado, generó una impresión estética a la sociedad y no solo a los miembros del gobierno o sectores en específico, por otro lado, dio circulación a un repertorio que hoy en día clasificamos como música culta, académica, de tradición europea; que puede ser tocada y escuchada por la sociedad en general, gracias al lenguaje musical escrito en partituras y partichelas. Este fenómeno permitió que el desarrollo musical se profesionalizara con el avance

del siglo, se cultivaron distintos ejes temáticos en la música de la época, lo que determinó el sentido que se le dio a la realidad cultural de la naciente nación mexicana a finales del siglo XIX.

Con la presente tesis se demuestra que, si bien los compositores que escribieron música en Morelia a finales del siglo XIX y principios del XX no fueron autores de rompimiento, es decir, no revolucionaron las formas y paradigmas del arte sonoro implementados por el gusto y las modas europeas, si realizaron una aportación original dentro de los linderos de la tonalidad. Como lo han mencionado otros investigadores en la delimitación temporal que nos ocupa, los músicos que tuvieron el conocimiento de escribir partituras buscaron generar un patrimonio cultural que trascendiera su época.

La mayor parte de los estudiosos de este tema han minimizado las aportaciones de autores mexicanos, situación que es necesario corregir y revalorizar. Únicamente sobresalen algunos ejemplos, que gracias al rescate y a estudios relativamente recientes, es que han cobrado relevancia en la escena musical actual. Por supuesto, los compositores radicados en la capital de la República Mexicana son los más conocidos, pero ¿Qué ocurrió con la música escrita en la provincia?, ¿Qué compositores conocemos? ¿Qué composiciones? A pesar de que la dimensión de la mayoría de las obras localizadas en Morelia es pequeña, no implica que dejen de representar un patrimonio digno de ser conocido.

En este sentido, esta tesis amplía la información y rescata obras en las que es posible degustar un sabor más cerca de lo rural que de lo urbano que es único,

un ambiente singular que permitió a los habitantes de esta región del centro occidente de México crear una identidad sonora. Otro aspecto relevante relacionado con los personajes de los que se ocupa esta tesis es que contribuyeron a la profesionalización de la música en Morelia; gracias a su intensa actividad artística la música ocupa un lugar privilegiado en el ámbito de la cultura, al ser un arte que los morelianos consumen de manera recurrente, así lo deja de manifiesto la rica vida musical que hay actualmente en la ciudad.

A lo largo de esta investigación se plantean tres ejes temáticos de la música escrita en Morelia durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. En primer lugar, se aborda el tema de la música con un carácter espiritual, religioso. Es decir, aquella música que estuvo inspirada en el culto católico, aunque, no siempre fue destinada a ser interpretada durante el acto litúrgico o misa, sin embargo, siempre para ser sonada en el recinto religioso: la iglesia como espacio físico y dentro de un ceremonial.

Para este caso, la investigación se enfocó en Francisco de Paula Lemus (1843-1919), quien fue compositor e impresor, además de segundo organista de la catedral metropolitana y uno de los primeros compositores michoacanos en publicar composiciones de acuerdo con las reformas del *motu proprio Tra le sollicitudini*.¹¹

¹¹ El papa Pío X publicó el 22 de noviembre de 1903 el *motu proprio Tra le sollicitudini*, fue un documento para establecer los géneros de música sagrada, los textos que debían ser utilizados, la lengua para las letras, las formas de las composiciones, así mismo, fue promulgado con el objetivo de regularizar los instrumentos a ser empleados en los servicios religiosos y la participación de los cantores en el coro y capillas musicales. Por ejemplo, en el artículo décimo tercero se estableció que las mujeres no fueran admitidas para formar parte de los coros y capillas, además se recomendó que solo debían ser aceptados en estas, hombres de conocida piedad y probidad de vida. El documento también indicó que el personal que desempeñara el oficio litúrgico en la parte musical debería vestir hábito talar (sotana), sobrepelliz y para los miembros del coro celosías. Otro aspecto

Asimismo, se rescatan composiciones de Ramón Martínez Avilés, quien fungió como maestro de capilla y primer organista de la catedral metropolitana de Morelia. La música que estos músicos dedicaron al ceremonial religioso es prolija y representa una excelente área de oportunidad para conocer y experimentar la capacidad expresiva de la mística del recinto religioso moreliano por medio de sus composiciones musicales.

En segundo lugar, se estudia la música que provino de los cuerpos castrenses, en las corporaciones militares se organizaron bandas de música que cumplieron una función dentro y fuera del ejército mexicano. El caso del Capitán J. Encarnación Payen es uno de los personajes más paradigmáticos en cuanto a la dirección de bandas de música militar. No sólo fue un exitoso director, además fue instrumentista, arreglista y fundador de bandas militares que lograron la circulación de distintos repertorios.

El tercer rubro es música que se generó en el contexto civil, es decir, en aquellas tertulias musicales y literarias organizadas por asociaciones de la sociedad civil y también fomentadas por el gobierno michoacano, estas organizaciones fueron

relevante fue mandar el establecimiento de las antiguas *Scholae Cantorum*, en por lo menos las iglesias principales (el conocido músico moreliano Miguel Bernal Jiménez dirigió la publicación de una revista mensual de cultura Sacro Musical que seguramente se inspiró en este mandato, pues la revista se tituló *Schola Cantorum*). El análisis y estudio *motu proprio Tra le sollicitudini* es indispensable para comprender los destinos que tuvo la música religiosa durante el siglo XX. Para profundizar en el tema leer: AVIÑO A PÉREZ, Xosé, "Los congresos del Motu Proprio (1907-1928), repercusión e influencias", en *Revista de Musicología*, España, Sociedad Española de Musicología, Vol. 1, 2004, pp. 381-400. ORIOLA VELLÓ, Frederic, "Los coros parroquiales y el motu proprio de Pío X: La diócesis de Valencia (1903-1936)", en *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, España, Institución "Fernando el Católico", Vol. 25, Núm. 1, 2009, pp. 89-108. LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel, *La aplicación del motu proprio sobre música sagrada de Pío X en la Archidiócesis de Sevilla (1903-1910): gestión institucional y conflictos identitarios*, Tesis para obtener el grado de doctor, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras/departamento de Historia y Ciencias de la Música programa de Doctorado en Arte, 2014.

promotoras de eventos en los que la participación musical tuvo un lugar muy especial. Para este tipo de acontecimientos se abordan el caso de compositores como Ramón Martínez Avilés y el mismo Francisco de Paula Lemus.

Estos tres personajes son considerados pilares del repertorio musical mexicano y michoacano del siglo XIX, debido a que intervinieron en el canon de la historia de la música local, regional y nacional mediante la música que tocaron, compusieron o arreglaron, de lo que dejaron testimonio en las partituras que actualmente se localizan en distintos archivos institucionales y personales. Sus obras tuvieron gran popularidad, sin embargo, algunas han sido olvidadas, otras han pasado desapercibidas para las actuales generaciones de músicos; afirmación que se hace tras haber buscado en los repertorios y archivos sobre compositores de esta época, ya que, el material actualmente disponible en forma de partituras reeditadas, así como de grabaciones son prácticamente nulas.

La música de estos tres personajes fue parte de la programación de eventos públicos, por lo que resulta significativo su estudio, con el fin de llegar a una mejor comprensión de esta etapa de nuestro pasado musical. Si tomamos en cuenta las complejas y cambiantes relaciones que definieron al conjunto de obras que delinearon el repertorio de las ediciones impresas en Morelia a finales del siglo XIX, buena parte de la música escrita que se creó y consumió en los distintos espacios culturales de la ciudad, pueden ser etiquetadas en categorías como Música de Salón, Clasicismo, Estilo Galante o Sentimental, Música Escénica, entre otras.

Sin embargo, abordar la historia de la música moreliana por medio de la edición de partituras, implica abrir interrogantes y plantear problemas de investigación de forma sincrónica con estudios que han realizado otros historiadores del arte o de la música de otros periodos y latitudes. La dificultad de aplicar las categorías enunciadas en el párrafo anterior radica no solo en la falta de exposición a la experiencia estética que supone la interpretación de las partituras editadas de compositores que realizaron su actividad en Morelia, sino también, en la superposición cronológica de las categorías mencionadas que hacen de sus definiciones y fronteras algo difuso.

La investigación está organizada en cuatro capítulos, en el primero se hizo un acercamiento a la vida cultural de Morelia, sus actividades artísticas, espacios de actuación y análisis de la relación entre música y modernización. Así mismo, se hizo hincapié en la importancia que las autoridades de gobierno municipal, estatal o nacional dieron al fenómeno musical, ya que, la cultura fue parte de los proyectos de la ciudad y el Estado.

El fenómeno musical producido por la escritura de partituras fue coyuntural en las políticas públicas, lo que se hizo evidente en la dinámica que adquirieron las actividades musicales en teatros, plazas, kioscos, paseos y fiestas cívicas. Un reflejo de esto se hace evidente en la proliferación de espacios de educación, actuación y sociabilidad de la música; acciones que fueron apoyadas por sectores burgueses de la sociedad moreliana, sector que tuvo una vida cultural amplia, tanto de manera privada, en sus casas, como pública, en actos oficiales.

En el segundo capítulo se abordó el caso del músico michoacano Francisco de Paula Lemus, por medio de la música que escribió para el recinto religioso. A través de su caso se puede conocer y observar un personaje que enriqueció la vida musical de Morelia en el contexto de la iglesia católica, sus obras de carácter religioso formaron parte integral de la solemnización de suntuosos eventos como la celebración del Nuevo Oficio a la Virgen María en 1894 y la Coronación de esta en 1895, además, el Segundo Congreso Nacional Católico y Primero Mariano efectuado en Morelia en 1904.

Las obras musicales creadas para el culto católico en México durante la segunda mitad del siglo XIX fueron parte de la realidad nacional, algunas piezas adquirieron fama internacional y nacional, asimismo, otra cantidad de piezas no han sido estudiadas. Lemus fue considerado por Miguel Bernal Jiménez como el músico de iglesia más notable en los tiempos anteriores a la implantación de la reforma del *motu proprio Tra le sollicitudini* (1903), que transformó la forma de escribir música religiosa. El mismo Paula Lemus hizo puntualizaciones referentes a que efectivamente buscó de manera pronta la adecuación y asimilación de los cánones del documento emitido por la Santa Congregación de Ritos del Vaticano y que promulgó el papa Pío X.

El caso de Paula Lemus es muy interesante porque las partituras que publicó en su Tipografía Michoacana de Música se pueden considerar unas de las primeras composiciones que denotaron un claro esfuerzo por expresar musicalmente lo señalado por la iglesia, asimismo, puso en marcha 4 publicaciones periódicas de carácter religioso: *El Pregonero* (1903-1905); *El Criterio Católico* (1905); *El Amigo*

de los Niños (1906), *El Artista Católico* (1909-1910). Su obra musical no solo fue sagrada, sino que además creó una interesante obra profana ideada para el contexto civil y el uso público y privado como la música para salón que editó y publicó. A partir de 1896 se dedicó de lleno a la impresión de música. Entre 1896-1908 puso a la venta distintas obras, entre ellas, la *Teoría del canto llano* en 1904.

El tercer capítulo está dedicado a la música escrita que hicieron circular las bandas de música conformadas en la milicia. La mayor parte del siglo XIX fue una época de conflictos bélicos en México, por lo que el discurso de las armas estuvo hilvanado con las letras y el arte en esas primeras publicaciones en la imprenta nacional. A partir de ello, en el tercer capítulo, mediante el caso del músico y militar J. Encarnación Payen se abordó la música de las Bandas Militares en México, se eligió a este porque tuvo una considerable vida musical en el ejército nacional como interprete, compositor, arreglista y fundador de bandas de carácter civil en Morelia y otras ciudades. Además, a su extensa participación en eventos nacionales e internacionales como director de la Banda del 8° Regimiento de Caballería y posteriormente la del Estado Mayor.

Las bandas de música se crearon con integrantes del ejército de las distintas armas o cuerpos castrenses (infantería, artillería y caballería), fueron agrupaciones que siguieron una moda o modelo de los ejércitos europeos, en el contexto de los Estados-Nación occidentales y que fueron replicados en Latinoamérica; para el caso mexicano desde la integración formal del ejército, hubo militares encargados del manejo de instrumentos musicales, por medio de los cuales se dieron órdenes

y con el paso del tiempo contribuyeron con el desarrollo de la percepción estética de repertorio musical.

En este sentido, las agrupaciones musicales militares fueron una necesidad para este tipo de naciones que recurrieron a este arte como uno de sus recursos políticos para su construcción como país. En primer lugar, gracias a la manipulación del sonido se pudo llegar a muchas personas al mismo tiempo e identificar una determinada combinación de sonidos con distinto ritmo y altura como una orden. A esta combinación de sonidos en el siglo XIX les llamaron toques o músicos de ordenanza, utilizaron tambores pífanos y clarines para llamar a los militares a alistarse para la retreta, desfiles o a realizar una determinada formación o acción militar.

En pífanos, clarines y tambores se tocaron breves combinaciones de sonidos que tuvieron diferentes significados, estos debían de ser escritos y conocidos por toda la tropa, para que a la hora de estar en el campo de batalla o cuartel obedecieran las ordenes emitidas por un superior con el poder y autoridad para emitir una orden. Gran parte del repertorio interpretado por las bandas de los distintos destacamentos se ensayó y aprendió por medio de partituras, para después ser tocadas de memoria.

Asimismo, se constituyeron bandas militares con una dotación instrumental más sofisticada y para aquel entonces a la vanguardia en cuanto a los instrumentos que las conformaron. Esta dotación fue conocida como *Harmoniemusik*, la alineación de instrumentos fue: oboes, clarinetes, fagots, cornos y percusión turca,

constituida por platillos y panderos; a finales del siglo XIX se sumaron bugles, trompetas y trombones con pistones, así como saxofones.

La banda militar en sus dos acepciones (como conjunto de tambores, pífanos, clarines y timbales o con instrumentos como oboes, fagot, cornos, clarinetes y percusión) desempeñaron un papel preponderante en las ceremonias oficiales, religiosas y civiles. En principio, que la población viera a la institución armada como parte necesaria e indispensable de la sociedad, fue algo que los altos mandos del ejército buscaron de muchas formas. Los ejercicios militares, marchas y desfiles debían provocar admiración, respeto y el deseo de enrolarse al ejército.¹²

Es importante aclarar que las bandas de música que se formaron en el ejército mexicano no tocaron música exclusivamente militar, como marchas militares o himnos; justo uno de los fenómenos más interesantes de la época fue el repertorio tan variado que estas agrupaciones tocaron. El repertorio reproducido en las actuaciones de estas bandas no fueron exclusivas del ritual, parafernalia y disciplina militar, todo lo contrario; gracias a las fuentes consultadas se sabe que se promovió su actuación en plazas públicas, eventos sociales, eventos públicos organizados por el gobierno, así como participación en ferias o exposiciones de alcance nacional o internacional.

Otro hecho que favoreció la circulación de música escrita fue la infraestructura del ejército, ya que albergó imprentas a su servicio, donde se publicaron en forma de partituras distintos tipos de “toques” o composiciones originales de himnos y marchas, ello, con el objetivo de uniformar los sonidos que

¹² RUÍZ TORRES, Rafael, “Ejércitos y bandas de música militares en la Nueva España” en Rafael Ruíz Torres (Coordinador), “... y la música se volvió mexicana”, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.

debieron ser utilizados por las fuerzas armadas.¹³ Lo anterior fue apoyado por los líderes en el gobierno mexicano porfirista, quienes decidieron apostar por el crecimiento y progreso material de México más que por modernizar el armamento de las fuerzas armadas; después de 1884 imperó un proyecto de desarrollo económico que benefició a la música con la proliferación de bandas en el ejército. A partir de ello, las agrupaciones militares comenzaron a cambiar de funciones, puesto que los integrantes contratados para conformar las bandas pasaron del práctico sonido de órdenes (toques), a montar repertorios de mayor calado estético con un objetivo distinto, proporcionar placer y recreación, hoy en día asumido como el escuchar música.

Las fuerzas armadas también participaron activamente en la vida pública y política, pero a pesar de lo que se podría imaginar respecto de un cuerpo armado, también tuvieron una participación en el plano estético, es decir, incidieron en el mundo e imaginario sonoro desde una trinchera muy distinta a las acostumbradas para un cuerpo militar, dónde en lugar de armas, se recurrió a instrumentos musicales, mayoritariamente de alientos metal, madera, percusiones y de música escrita en partituras.

Esto hizo que la participación de música producida por estas organizaciones militares fuera indispensable en actos oficiales del gobierno, como entrega de premios de las escuelas públicas, en el contexto de las ferias o exposiciones

¹³ CHÁVEZ MARÍN, Clever Alfonso (Prod. Gral), *Toques militares del Ejército Borbónico*, México, Banda Militar del Colegio del Aire, Asociación Internacional de Historia Militar A. C., 2007, CD.

industriales, actos cívicos, en la conmemoración de alguna fecha importante dentro del calendario cívico; así mismo, se tocaron en paseos dominicales o los martes y jueves en las plazas y kioscos de la ciudad de Morelia, también en los clubs reeleccionistas o en las visitas oficiales del gobernador del Estado, incluso, en la recepción de gente de reconocida importancia pública, política y social de la época.

Por medio del caso del militar J. Encarnación Payen se busca demostrar que las agrupaciones militares expresaron ideales musicales que muchas veces fueron arreglos mediante composiciones sinfónicas o de distintas dotaciones instrumentales, como la interpretación de piezas de inspiración nacional. Algunas ideas musicales quedaron expresadas en partituras que en ocasiones enunciaron eventos que marcaron la construcción de la patria, haciendo de los acontecimientos histórico-sociales un momento estéticamente sonoro. De este tipo de composiciones surgiría la llamada música conmemorativa; actualmente no hay acto solemne, fiesta civil o religiosa que no sea acompañada por la música, la cual contribuye a generar la atmósfera adecuada al contexto de la celebración para homenajear un personaje o recordar un hecho histórico.

Asimismo, se pueden advertir distintos espacios de fomento musical en forma de tertulias musicales y literarias organizadas para deleitar a los mexicanos en el espacio privado o semi-privado. Esta música sin lugar a duda dio difusión a valores y sentimientos del ideal de nación, patria e identidad en el siglo XIX, puesto que fue creada exprofeso para conservar en la memoria colectiva aquello que como sociedad hemos vivido, eran presentaciones en actos cívicos donde la participación de ejecutantes era masiva y recurrente, al respecto se ha indicado que

Los distintos grupos políticos encontraron en los himnos patrióticos la expresión sonora de sus ideales, y por ello puede explicarse su proliferación. Uno de los temas más socorridos versaba sobre la heroicidad del personaje cuya gesta épica se conmemoraba. A manera de ejemplo, mencionamos las piezas en honor a los héroes de la independencia: Miguel Hidalgo (Cástulo Santa Ana), José María Morelos (Francisco de P. Lemus) o Vicente Guerrero (José Cerbón).¹⁴

El cuarto capítulo enfoca el caso del músico Ramón Martínez Avilés, quien desarrolló una compleja vida y actividad musical de carácter civil y religioso. Tuvo una amplia labor artística, particularmente como pionero en organizar y presidir la impresión de una revista musical y uno de los primeros fundadores de Sociedades Filarmónicas en Michoacán. Finalmente, logró moverse entre la música religiosa y la civil en distintos espacios públicos de la ciudad y el país, fue reconocido como uno de los principales representantes de la modernidad musical a finales del siglo XIX y principios del XX.

Martínez Avilés tuvo una prolífera producción artística en distintas partes del país, sin embargo, fue en la ciudad de Morelia donde vieron la luz sus principales obras de carácter religioso y civil. Fue uno de aquellos personajes que lograron colocar su producción artística tanto en las ceremonias eclesásticas como en los actos públicos, tanto bajo la protección de los obispos en la catedral de Morelia como de los gobernadores Mariano Jiménez y Aristeo Mercado. Resulta significativo resaltar que Martínez Avilés consideró la actividad musical como un elemento de vital importancia en el desarrollo social, cultural y económico de Morelia, puesto que planteó la formación de un Conservatorio de Música en la capital de Michoacán.

¹⁴ ELI, Victoria, "Las sociedades...", pp. 267-268.

Entre 1877-1911 su vida musical se centró en tres rubros: primeramente, la composición y ejecución de piezas que incluso pasaron las fronteras nacionales; segundo, impulsó la edición y circulación de una de las primeras publicaciones especializadas en música y partituras en Morelia, la revista *Euterpe*; finalmente, intervino en la formación de músicos al ser maestro en el Colegio de San Nicolás y la creación de una de las primeras sociedades filarmónicas en Michoacán, la de *Santa Cecilia*.

En este sentido, los derroteros de la actividad artística de Francisco de Paula Lemus, J. Encarnación Payen y Ramón Martínez Avilés fueron músicos y artistas destacados en la vida cultural de la capital michoacana, espacio donde se vivió una pujante actividad musical a finales del siglo XIX y principios del XX. Cabe mencionar que se han realizado estudios similares en la Ciudad de México, San Luis Potosí, Veracruz, Oaxaca, Puebla, entre otros; al respecto se destaca que los formatos y ambientes musicales fueron bastante parecidos, únicamente cambian los nombres de las organizaciones o de las instituciones, así como de los personajes que lideraron el arte musical en otras ciudades del país. Es prudente considerar que la originalidad de los autores dotó de identidad a cada una de las regiones, sin embargo, al no contar con suficientes partituras rescatadas no es posible revalorar en el patrimonio heredado aspectos cuantitativos ni cualitativos, por lo que se hacen necesarios este tipo de investigaciones.

Metodología

No podemos perder de vista que los linderos temporales que presupone el cambio del siglo XIX al XX está marcado por los ideales delineados durante la Reforma y que

aparentemente tuvieron su concreción final en el periodo posrevolucionario, sin embargo, autores como Mauricio Tenorio Trillo y Aurora Gómez Galvarriato han demostrado tras intensos textos, cómo es que el porfiriato ha representado un “no tema”. Sin embargo, actualmente, también podemos mencionar una lista nada desdeñable de investigadores, desde los anglófonos especialistas como Benedict Anderson, Alan Knight, Claudio Lomnitz, Matthew Brown, Colin Lewis, Priscilla Connolly, Brian Connaughton, quienes contribuyen en la construcción de un amplio ejercicio historiográfico del periodo, hasta convertirlo en un tema o “punto de referencia obligatorio” sobre la construcción del Estado y la nación mexicana.

A pesar de los grandes esfuerzos, de las distintas interpretaciones y análisis en temas cercanos que circundan la problemática relacionada con el arte, específicamente con el arte musical, como lo son la historiografía relacionada con la historia cultural o la historia social de México, o la específica de Michoacán, son pocos los trabajos cuyo epicentro de interés específico se ubique en la ciudad de Morelia, a pesar de que durante el siglo XIX e inicios del XX existió una dinámica vida musical. En este sentido se hizo la revisión de bibliografía especializada sobre la vida cultural de Michoacán, con la cual se buscó reconstruir la vida musical de la entidad. Asimismo, se considera que se pudo representar las piezas musicales insertas en su época, mediante investigaciones que abordan la dinámica de los artistas, partituras, músicos, orquestas e instrumentos.

La presente tesis mantiene una estrecha relación con las fuentes documentales primarias, particularmente en forma de partituras escritas entre 1877-1911. Para ello, la investigación en los repositorios documentales de carácter

histórico fue fundamental y coyuntural para cumplir los objetivos planteados. Tal búsqueda representa una parte importante de esta propuesta, debido a que de tal información se obtuvo el producto artístico para la transformación de las partituras al formato de cuarteto de cuerdas y su posterior grabación, con lo que se da un impulso para el rescate y conservación de las piezas musicales que se produjeron en Morelia a finales del XIX y principios del XX, lo cual implicó una ardua labor de búsqueda, ubicación, clasificación, transcripción y arreglo de las partituras localizadas durante la investigación.

Con base en lo anterior, en un primer momento se recurrió a la consulta de los repositorios documentales históricos de carácter federal, particularmente en la Ciudad de México. En dichos archivos se encuentran un conjunto de documentos ligados a la vida cultural del país durante el Porfiriato, de manera particular el Archivo General de la Nación, Centro de Estudios de Historia de México, El Colegio de México, Archivo Histórico del Colegio Vizcaínas (su acervo musical), la Hemeroteca Nacional y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Música “Carlos Chávez” (CENIDIM), el Archivo Musical del Convento Franciscano de Celaya y el Archivo de Música Sacra de la Catedral de Puebla.

En relación a los archivos ubicados en la ciudad de Morelia y como una sede de archivos históricos que resguardan parte del acervo documental sobre la vida cultural y artística de finales del siglo XIX y principios del XX, se consultó el Archivo del Poder Ejecutivo del Estado de Michoacán, el Archivo Histórico de la Catedral de Morelia, el Archivo Histórico Municipal de Morelia, el acervo documental de la biblioteca del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana

de San Nicolás de Hidalgo. Finalmente, la Hemeroteca Publica de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo con una cantidad significativa de periódicos y revistas.

Importantes documentos han sido proporcionados por el Dr. Gerardo Sánchez Díaz, con quien he compartido experiencias académicas durante estos cuatro años de estudio del doctorado, particularmente en la concreción de proyectos histórico-artísticos-musicales. Gracias a él y su generosidad, impulsada por el amor al conocimiento, a la ciencia y al arte, de su impresionante biblioteca, es que se han podido extraer ejemplares significativos de Francisco de Paula Lemus y Ramón Martínez Avilés. Por medio de estas partituras se ha podido traer al presente y exponer a la sensibilidad de este tiempo, expresiones musicales originales de composiciones que hasta la fecha se conocían únicamente de nombre. Espero que de este esfuerzo las próximas generaciones puedan disfrutar y comprender la música que se generó en Morelia durante este periodo histórico.

Por otro lado, el Dr. Alejandro Mercado Villalobos, Investigador de la Universidad de Guanajuato compartió el archivo que del Mayor J. Encarnación Payen consiguió en el Archivo Histórico de la Secretaría de la Defensa Nacional. Gracias a este archivo es que se ha podido confirmar información de otras fuentes, como la información proporcionada por Juan de Dios Peza relacionada con la carrera de este músico militar. Pero también se ha podido constatar su actividad en batallas en la intervención francesa y la Revolución Mexicana, aunque estas últimas rebasan los linderos trazados en la presente investigación.

Es internándose en éste complejo universo documental e historiográfico que se puede construir un análisis musical a niveles de estructura, forma, instrumentación, colorido, estructura armónica, forma, saturación tímbrica y textura, extensión y tipos de frases, elementos retóricos del discurso musical, tipo de articulaciones y matices; las maneras en las que estos y otros aspectos están de manifiesto en el texto musical, expresamente indicados por el compositor, en una obra original, única, sí, pero que al comprender y reproducir el contenido se puede advertir la influencia de compositores por medio de paráfrasis de obras o estilos de épocas normalmente pretéritos.

Otro punto de vista es aquel en el que describe, por medio de la narración, el rico tejido de circunstancias en las que interviene la música, como un acontecimiento propio de una cultura. Por ello, es necesario investigar las circunstancias, razones por las que se interpretó la obra de un determinado compositor, en dónde se realizó la interpretación, quién o quiénes la interpretaron, que público y qué recepción tuvo la obra, si hubo algún tipo de crítica o reseña, quien o quienes auspiciaron o promovieron el evento, con qué intención, bajo el marco de qué programa, evento o institución, es decir, con qué recursos y de dónde salieron los recursos que permitieron la circulación de determinado repertorio, incluso el motivo de su olvido, de su desaparición del mapa, las razones, motivos o circunstancias que llevaron a dejar de interpretar determinado tipo de repertorio

Conforme la musicología se va encargando de rescatar la obra de más autores mexicanos, es que se puede ir reconstruyendo un panorama más claro y amplio del rico pasado musical mexicano. No es posible reconstruir la interpretación

musical que se hizo en México de música extranjera, de música hecha por extranjeros en México, de música de mexicanos hecha en México o en el extranjero, producidas y ejecutadas en las distintas épocas que han transcurrido desde la conquista, el caso es que de alguna manera y gracias a la información que los compositores han dejado en partituras los músicos instrumentistas han logrado revivir el pasado musical.

De allí que en la presente investigación la musicología fue una de las herramientas metodológicas de suma importancia, puesto que la divulgación de información, historia, grabaciones, edición de partituras o la programación del patrimonio musical de México no es siempre constante ni sistematizado. Como consecuencia hay un rico pasado musical que no conocemos y si éste se ha rescatado no siempre es constantemente difundido. Es bien sabido que el consumo de música no se limita a la escucha o al placer que conlleva interpretarla, hay alrededor del fenómeno musical mucha historia y fenómenos culturales que pueden enriquecer la apreciación estética de cualquier obra.

Finalmente, mediante la búsqueda hemerográfica y de archivo en repositorios nacionales e internacionales, se presenta el arreglo musical para cuarteto de cuerdas de 32 piezas musicales, las cuales fueron composición, arreglo y/o interpretación de Francisco de Paula Lemus, J. Encarnación Payen o Ramón Martínez Avilés. Es necesario puntualizar que la dotación instrumental de las partituras originales no es específicamente para cuarteto de cuerdas.

En el caso de Lemus las partituras de música religiosa, como sus misas, salves, misterios, los Mes de María están escritas para órgano o bien tienen una dotación orquestal con las secciones de cuerdas completa y alientos madera muchas veces divididas en dos y por supuesto para los textos se utilizan las voces de soprano, contralto, tenor, barítono y bajo. Sin embargo, la música de salón que localizamos está escrita para piano. Caso similar aplica para la música escrita localizada de Ramón Martínez Avilés.

Las partituras que la Banda del 8° Regimiento de Caballería interpretó en las exposiciones universales en las que participó, solo han sido localizadas con su reducción a piano, hasta el momento no se han encontrado partituras o partichelas con la dotación de banda militar como las que dirigió J. Encarnación Payen. Para poder reconstruir la realidad sonora de estas partituras ha sido necesario emplear las herramientas que se tienen disponibles, es decir, trasladar la escritura de las partituras encontradas reducida a piano, e imaginar ese material para una dotación más amplia.

El cuarteto de cuerdas contiene los registros sonoros manifestados en las partituras localizadas, existe una gran diferencia en el timbre, volumen y color de los instrumentos de aliento metal usados en las bandas militares, pero por medio de este instrumento es posible la reconstrucción de esta música que como las modas musicales pasajeras van quedando en el olvido.

El objetivo de estos arreglos es interpretar la música y grabarla, con ello se presenta lo que actualmente se entiende como un rescate musical de piezas

interpretadas entre 1877-1910, cabe resaltar que dichas obras musicales no han sido tocadas en décadas, al ser obras propias de su época y de sus contextos civiles, religiosos, políticos, militares y culturales. Tales arreglos evidencian la capacidad artística de tales personajes y las posibilidades musicales de la impresión de dicho arte durante el porfiriato.

El lector, a lo largo de la tesis, podrá encontrar ligas o enlaces de YouTube en las que se han subido videos con la interpretación de las partituras que se arreglaron. Es importante aclarar que no ha sido posible grabar todo el material encontrado, esta empresa representaría un proyecto de dimensiones más amplias, en la que se deberían utilizar recursos como orquestas sinfónicas y cantantes profesionales como las de compañías de óperas. Pero el esfuerzo de grabar es para exponer a la sensibilidad de este tiempo un acontecer estético del pasado, esto permite una representación auditiva histórica.

Las 32 piezas también son una representación de las capacidades de la imprenta musical en la entidad y los alcances en la calidad de impresión de las partituras, asimismo, en esta investigación se demuestra sus límites, debido a que algunas piezas fueron directamente impresas en la Ciudad de México. Sin embargo, los rescates enriquecen el panorama sobre los músicos y los tipos de música que se ejecutaron, puesto que son piezas de considerable calidad artística y dificultad en su realización. Esto suma a la cantidad de repertorio de la vida musical del porfiriato y amplía el horizonte de lo que hasta ahora se conoce y que fue impreso y escuchado en la realidad moreliana y michoacana.

En este sentido, se invita a que el lector consulte el canal de YouTube:
https://www.youtube.com/channel/UCbaYRhvNoG02rxuWhFw_I6Q, donde podrá
escuchar las piezas musicales que se lograron grabar.

CAPÍTULO I

La cultura y la música en México durante el siglo XIX

La historiografía sobre la cultura en México en el siglo XIX ha evidenciado que las artes fueron parte coyuntural en la dinámica nacional, formaron parte de los múltiples proyectos implementados en los distintos regímenes, tanto de los liberales como los conservadores. En lo que respecta a la primera mitad de ese siglo, Luis Medina Peña menciona que en la construcción del Estado mexicano

En cierta forma, toda la política que se hace en la primera parte del siglo XIX fue una política circunscrita a las élites, pues los pueblos jugaban un papel pasivo que sólo abandonaban cuando eran movidos desde afuera. Se trata de una política en la que son particularmente activas las élites locales y las del ejército, con la élite clerical en un segundo plano. Fue una política que, cruzada por faccionalismos, se expresaba en corrientes de opinión política que diferían en cuanto a la forma de gobierno a ser adoptada.¹⁵

De allí que en diversas investigaciones se considere que, para la comprensión de la historia del país en la centuria decimonónica, se debe partir de la premisa de que la cultura fue parte significativa en la dinámica nacional. Después de la independencia, a pesar de la inestabilidad propiciada por la guerra, se precisa que había “por detrás de su apariencia, de su físico, de su geografía; una vida invisible que, sin embargo, es la que mantiene y sostiene esa otra vida”.¹⁶ El interés de las siguientes paginas gira en torno al acercamiento a la cultura en las políticas gubernamentales en el siglo XIX, teniendo como eje referente la música, sin olvidar

¹⁵ MEDINA PEÑA, Luis, “Porfirio Díaz y la creación del sistema político en México”, en *Revista Istor*, México, Centro de Investigación y Docencia Económicas, Núm. 17, 2002, p. 64.

¹⁶ PASCUAL GAY, Juan, “Un siglo de cultura en México”, en *Cadernos de Estudos Latino-Americanos*, Universidade Fernando Pessoa, Portugal, Núm. 8, 2010, p. 13.

que dicho siglo “estuvo marcado por una serie de acontecimientos políticos y sociales que transformaron las estructuras políticas, la propia organización social y que, obviamente, tuvieron un alto grado de incidencia en las prácticas culturales que fueron asimilando los diversos actores de la nación”.¹⁷

Para ello, se hace particular énfasis en el Porfiriato, periodo en el cual la cultura alcanzó niveles significativos y fue una esfera coyuntural en la realidad nacional. Los recintos y las actividades culturales aumentaron de manera sustancial hasta formar parte recurrente en la vida de los mexicanos que tuvieron acceso a las mismas. Además, se generó la formalización institucional de centros de estudio de los músicos profesionales, aunque, cabe precisar que con sus consideraciones y limitantes. Finalmente, hubo un cambio en la manera de aceptar y acercarse al repertorio de música escrita en otras partes de la geografía occidental. En este sentido, se estudió y tocó ese repertorio con el firme objetivo de comprender sus reglas y procedimientos para poder escribir música propia, los músicos que se abordan en la presente investigación fueron muestra de tal fenómeno.

La investigación se enfoca en la ciudad de Morelia entre 1877-1910 a partir de la caracterización social de la población de la ciudad y su participación en las actividades culturales, mediante un seguimiento a los distintos espacios de actuación donde se llevaron a cabo sus actividades. Esto, permite demostrar que hubo una dinámica importante en Morelia, particularmente en las actividades en las

¹⁷ MUÑOZ GÜEMES, Alfonso, “La música mexicana de concierto en el siglo XIX: los prenatalistas”, en Rafael Ruíz Torres (Coordinador), “... y la música se volvió mexicana”, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, p. 151.

que hubo participación de música escrita, las cuales se plantea iban en relación directa con las políticas porfiristas de modernización de la época.

La cultura en México durante el siglo XIX

En México el uso conceptual de cultura tuvo sus orígenes en el siglo XVIII, particularmente en la prensa, cuando empezó a utilizarse más en el lenguaje de lo cotidiano la palabra cultura, producto de la apertura que de ella hacen los medios impresos existentes, cuyo auge en el siglo XIX hizo el consabido efecto dominó. También vemos que el mayor uso de la palabra se da en un contexto de opinión y de actualidad, o de los llamados a crear “conciencia”.¹⁸ Por lo tanto, este término tuvo una connotación de opinión y no propiamente de las actividades de las bellas artes. Sin embargo, en este siglo ambas concepciones se conjugaron según las necesidades políticas, sociales o económicas. Un ejemplo de tal situación fue la música, recurrentemente utilizada por los sectores gubernamentales y sociales con distintas funcionalidades, ya fuera,

Cantando o tocando instrumentos; individual o colectivamente; con sentido religioso o profano, civil o militar, sentimental, lúdico o puramente estético; por el solo disfrute, por la necesidad de trascender el lenguaje verbal, por ayudar a crearse una identidad, por expresarse como sociedad o como pueblo.¹⁹

Lo anterior se demostró con el hecho de que desde mediados del siglo XIX el concepto de cultura se fue asimilando con el de civilización y esta con el de

¹⁸ HURTADO AMES, Carlos Hugo, “El concepto de cultura en México (1750-1850)”, en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, Vol. LX, Núm. 3, 2011, pp. 1533-1534.

¹⁹ TELLO, Aurelio, “Introducción. Reflexión necesaria”, en Ricardo Miranda y Aurelio Tello (Coordinadores), *La música en Latinoamérica*, México, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Vol. 4, 2011, p. 141.

“progreso y de perfeccionamiento secular, que supone la marcha ascendente del género humano y que, en buena medida, caracterizará su empleo durante el siglo XIX”.²⁰ A pesar de la importancia de ciertas prácticas culturales como la música en el siglo XIX mexicano, se considera por algunos investigadores que “es un asunto tan mal estudiado, generoso en prejuicios, errores historiográficos y datos carentes de toda narrativa o relevancia”.²¹

Ejemplo de ello es el desconocimiento de la práctica musical desde los inicios en el siglo XVIII, puesto que actualmente se sabe que los orígenes se pueden rastrear en la época novohispana, “pues ya en el siglo XVI se habían oficializado los espectáculos públicos y se crearon diversos organismos rectores. La labor de los músicos, tanto en la calle como en los espectáculos públicos y privados, era monitoreada y, en la medida de lo posible, administrada por el Estado”.²²

Se ha hecho hincapié en que la vida cultural del país fue sumamente compleja, se reconoce en la historiografía que “tras la independencia el país luchaba por establecer un equilibrio entre la recuperación de lo ancestral, la todavía pervivencia de los vestigios hispanocoloniales, la influencia foránea y la creación de toda una base ideológica sobre la que asentar cimientos identitarios”.²³ Sin

²⁰ HURTADO, “El concepto de cultura, p. 1538.

²¹ MIRANDA, Ricardo, “Musicología e historia cultural: a propósito de los papeles para Euterpe”, en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, Vol. LXVI, Núm. 1, 2016, p. 360.

²² WOODSIDE, Julián, “La industria musical en México: panorama crítico y coordenadas de análisis”, en *Boletín Música*, Cuba, Casa de las Américas, Núm. 48-49, 2018, p. 23.

²³ SÁNCHEZ-USÓN, María José; JUAN-CARVAJAL, Mara Lioba; VDOVINA, María, “La música de salón en el Zacatecas decimonónico”, en *Revista Teoría Educativa*, Perú, ECORFAN, 2020, p. 3.

embargo, tal desconocimiento tiene que ver con las condiciones historiográficas de las artes, puesto que no se ha

valorado suficientemente el potencial que puede llegar a alcanzar el desarrollo de la historia de la cultura para el análisis de campos temáticos más amplios. Habitualmente ha mantenido un puesto marginal al ser considerada como un elemento auxiliar de la historia política, social o económica. Esto es especialmente notorio en lo que se refiere a la música ya que, si bien es cierto que cada vez es más habitual el uso de la literatura o el cine por parte de los historiadores, sin embargo, lo musical sigue sin convocar el interés de buena parte de los investigadores actuales.²⁴

Al respecto, también se ha precisado que en las investigaciones pioneras sobre la música en el siglo XIX, existió una “orientación eurocentrista”, que comparó sistemáticamente el fenómeno musical con la música que se generó en esos años en los principales países europeos, esto fue

evidente en autores como Otto Mayer-Serra, quien en los años cuarenta del siglo XX compara la música mexicana con aquella de Europa y Europa Central e interpreta las diferencias en términos de un subdesarrollo. El investigador Dan Malström comparte esta visión y considera estancada la música de la burguesía mexicana porque no se había “desarrollado” como la europea en ese período. Para él sólo tiene interés la música mexicana de concierto del siglo XX por sus coloraciones armónicas, las rupturas de tonalidad, las estructuras formales y su relación con elementos de las culturas indígenas que se consideran como rasgos de originalidad y, por ende, de modernidad.²⁵

Efectivamente existen aseveraciones historiográficas sobre el papel de lo europeo en la cultura y la música mexicana del siglo XIX. En palabras del

²⁴ PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “La música como elemento de análisis histórico: la historia actual”, en *Historia Actual Online*, España, Universidad de Cádiz, Núm. 5, 2004, pp. 155-156.

²⁵ BARAJAS, Margarita, “La música mexicana para canto y piano en el siglo XIX. Un estudio de género en el México postcolonial”, en María Luisa de la Garza Chávez y Cicerón Aguilar (Coordinadores), *La música como diálogo intercultural. Actas del Primer Encuentro de Etnomusicología*, México, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica/Red Napiniaca, 2013, p. 97.

investigador Otto Mayer-Serra, autor de una de las primeras obras sobre la música escrita en la centuria decimonónica en México, afirmó que

las substancias de una cultura propia se hallaron destiladas y enrarecidas hasta tal grado, que apenas trascendieron a una realidad perceptible. Las obras musicales escritas durante este período histórico son de inspiración netamente europea y trabajadas, en una imitación esclava, sobre los moldes italianos, y posteriormente franceses y alemanes.²⁶

Otto Mayer también señaló que, mediante el caso de la música decimonónica, se sabe que los “puntales de la vida musical de la época eran el público, como consumidor; la sala de conciertos, «forma comercializada de organización»; y el virtuoso, «realizador de los valores musicales y objeto más precioso de explotación.”²⁷ Frente a tal definición, se han formulado interpretaciones que ciertamente coinciden, aunque, con algunas peculiaridades, ya que,

aunque la cultura dominante nunca es producto de una sola clase, generalmente refleja los intereses y valores de la clase dominante: sin embargo, este sistema no es estático, sino que está regido por un proceso de incorporación mediante el cual prácticas y valores residuales o emergentes son integrados a la cultura dominante.²⁸

Como resultado, se ha generado una discusión historiográfica en la que se han dado tanto coincidencias como divergencias. Es el caso de autores como Aurelio Tello, este considera que durante el siglo XIX “la música ha sido siempre un elemento fundamental y decisivo de la identidad y su construcción. La música es un poderoso constructor de identidades, ya colectivas, ya personales, y encuentro

²⁶ MAYER-SERRA, Otto, *Panorama de la música mexicana: desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941, p. 74.

²⁷ MAYER-SERRA, Otto, “En torno de una sociología de la música”, en *Revista Música*, España, Consejo Central de la Música, Núm. 3, 1938, p. 30.

²⁸ Citado en E. BRYAN, Susan, “Teatro popular y sociedad durante el Porfiriato”, en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, Núm. 129, Vol. 33, 1992, pp. 180-181.

reveladora la forma paralela en la que se dieron distintos procesos de construcción de identidad en Europa y América”.²⁹

Lo que refiere Aurelio Tello no aplica solo para la música o la cultura mexicana, ya que esta situación también se presentó en Latinoamérica. Por su parte, Leslie Bethell afirmó que la cultura mexicana en el siglo XIX fue un “conjunto de esfuerzos en los que es evidente que se entendió la música como un poderoso agente de identidad, y es cierto que fue una identidad verdaderamente constructora, en tanto que de todos aquellos impulsos se deriva la vida musical de las distintas naciones”.³⁰

Lo mencionado por Tello y Bethell, lleva a denotar que la música en México “en el transcurso del siglo XIX dejó de ser un asunto eminentemente vinculado a la sociedad nobiliaria para convertirse en patrimonio de la burguesía”, y observan que “las prácticas musicales determinaron los tipos y formas del repertorio de la época”.³¹ Otros investigadores como Alejandro Mercado Villalobos han estudiado la cultura en las entidades de Guanajuato y Michoacán, en su caso puntualiza que “en momentos específicos de la historia musical mexicana, los sectores de poder intentaron con cierto éxito imponer una determinada música: la europea durante el siglo XIX, y la pretendida nacionalista en la primera mitad del siglo XX”.³²

²⁹ TELLO, Aurelio, “Introducción...p. 29.

³⁰ BETHELL, Leslie, *Historia de América Latina*, Crítica, España, 1990, p. 53.

³¹ TELLO, Aurelio, “Introducción...p. 29.

³² MERCADO VILLALOBOS, Alejandro, “La música en México: reflexiones sobre su historia particular”, en *Revista, Música, Cultura y Pensamiento*, Colombia, Conservatorio de Tolima, Vol. 8, 2019, p. 8.

De ello se desprende una situación sumamente específica para la comprensión de la realidad cultural de México en el siglo XIX, la referente a que México “se encuentra en una situación paradójica, en la que por un lado se libera de los viejos cánones musicales coloniales, abocándose a la construcción de nuevos criterios identitarios, y, por otro, busca asimilar las novedades europeas”.³³ Al respecto, el referido Mercado Villalobos puntualizó que a lo largo del siglo XIX, resultado del impulso al gusto por lo europeo y la búsqueda de la identidad nacional, se presentó una situación sumamente particular para comprender el desarrollo de la dinámica cultural en el país,

Se desarrolló, entonces, un amplio espectro musical, que durante el siglo XIX favoreció un gusto legítimo por la música de concierto, gusto que se extendió a los diversos sectores de la sociedad mexicana. En contraparte, ocurrió también una consecuente ampliación de los géneros populares, de aquella música producto del sincretismo que floreció en los barrios pobres de las ciudades y en el México rural, es decir, la mayoría de la población.³⁴

En el caso particular de la República Restaurada (1867-1876), David Maciel afirmó que la música escrita durante el siglo XIX en México fue un periodo en el cual ambas esferas –lo europeo y lo nacional– fueron parte de las políticas públicas del régimen en turno; entre otras situaciones, afirma que fue un periodo en el cual

una generación de intelectuales y artistas colaboran íntimamente con el incipiente Estado para promover un vigoroso nacionalismo cultural estrechamente ligado al plan político nacional de desarrollo y la ideología principal del grupo dominante. Ya no se trata de estimular las artes sólo por su valor estético, sino de subrayar lo necesario que son para fomentar la nacionalidad y el bienestar general del país.³⁵

³³ SÁNCHEZ-USÓN, María José; JUAN-CARVAJAL, Mara; VDOVINA, María, “La música...p. 3.

³⁴ MERCADO VILLALOBOS, Alejandro, “La música en México...p. 10.

³⁵ MACIEL, David, *Cultura, ideología y política en México, 1867-1876*, en *Relaciones*, México, Colegio de Michoacán, Núm. 19, Vol. 5, 1984, pp. 96, 110.

En las décadas posteriores se ha demostrado que la cultura se vio influida por una corriente del pensamiento que trastocó distintas esferas, no solo la cultural sino también lo social y político. De manera particular se debe mencionar ya que efectivamente se ha hecho evidente la relación positivismo-cultura, al afirmar que en “sociedades como la mexicana del último tercio del siglo XIX, por una clara influencia de la popularización de cierto positivismo, ‘lo moderno’ también tenía una fuerte carga de mejoría, de búsqueda en la autenticación de los proyectos nacionales para entrar de manera definitiva en una humanidad que cada vez sería mejor”.³⁶ La anterior situación se vio favorecida en el régimen de gobierno de Porfirio Díaz, debido a que

el gobernante se dejó acompañar por un pequeño pero fuerte sector político y económico del país, las élites, quienes en diversas ocasiones ejercieron su poder en la toma de decisiones en asuntos de la política nacional, e impidieron la atención de las necesidades de la mayoría de la población, sobre todo, la legalidad del estado de derecho en el país.³⁷

El tema de la cultura durante el Porfiriato tuvo un auge importante, de manera particular en el caso de la música, arte en el cual se denotó un alza en su ejercicio, tanto en los sectores burgueses como populares. Sobre ello se afirma que fue

hasta el gobierno de Porfirio Díaz cuando se cumplirían muchas de las metas de los liberales en materia cultural. Este primer periodo de estabilidad política y económica permitió el florecimiento de las actividades culturales y artísticas [...] en los últimos años de la época porfirista se establecieron dos

³⁶ PÉREZ MONTFORT, Ricardo, “El pueblo y la cultura. Del Porfiriato a la Revolución”, en Raúl Béjar Navarro y Héctor Rosales Ayala (coordinadores), *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. Nuevas miradas*, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 58.

³⁷ MENESES SÁNCHEZ, Carlota Laura, *Los espacios culturales durante el Porfiriato en la ciudad de León, Guanajuato*, México, Universidad de Guanajuato, 2016, p. 54.

instituciones que serían importantes en la cultura de México. La primera fue la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes.³⁸

Al respecto, la burguesía y el régimen porfirista recurrieron a la cultura francesa como una de sus referencias. El ejemplo más recurrido para demostrar tal situación ha sido la Ciudad de México, aunque también se han señalado para otras regiones del país,

Un rasgo distintivo del Porfiriato es el afrancesamiento que se respira en la sociedad y se palpa en la cultura urbana. Estilo que se percibe en el comercio, la moda, las fiestas, la educación, las ceremonias cívicas, la construcción del espacio, la arquitectura, el arte, la literatura, la música, la poesía, los debates parlamentarios y periodísticos, las ciencias médicas, la ingeniería, la administración, así como en la creencia en ciertas formas para gobernar y hacer política, y hasta en las perspectivas y vías individuales para progresar en la vida.³⁹

Ricardo Miranda menciona que para el siglo XIX en México, “lo mejor que podía hacer un ciudadano civilizado era ir a la ópera, se buscaba expresarle a los visitantes quiénes queríamos ser, mostrar a los europeos que México, no por independizarse de España, volvería a la barbarie del pasado o buscaría la conformación de una sociedad muy distinta a la europea”.⁴⁰ Asimismo, también se fue haciendo evidente en el caso de la música italiana, la cual tuvo aceptación considerable entre los sectores burgueses,

la gran influencia de la ópera italiana en la música culta de la época, por lo menos durante la primera mitad y poco más de ese siglo. Ya para el último

³⁸ ORTIZ ESPINOZA, Ángeles; GUTIÉRREZ DÍAZ, Mario; HERNÁNDEZ ALBA, Luis Alberto, “Evolución de las políticas culturales en México”, en *Revista de la Escuela de Estudios Generales*, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 2016, Vol. 6, Núm. 1.

³⁹ PÉREZ SILLER, Javier; CRAMAUSSEL, Chantal, “Inversiones francesas en la modernidad porfirista: mecanismos y actores”, en Javier Perez-Siller y Chantal Cramausssel (Dir.), *México Francia: Memoria de una sensibilidad común; siglos XIX-XX*, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Tomo II, 1993.

⁴⁰ MIRANDA, Ricardo, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, en Ricardo Miranda y Aurelio Tello (Coordinadores), *La música en los siglos XIX y XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, p. 16.

tercio del siglo, la influencia francesa se hizo más patente debido a los mismos acontecimientos históricos que fueron marcando la fisonomía de una sociedad que buscaba el anclaje cultural que requería para legitimar su trayectoria.⁴¹

Una práctica artística que ejemplifica la forma en que los integrantes de los grupos burgueses de México buscaron consolidar aquellas artes que favorecieron la influencia europea o de Estados Unidos fue la música para voz y piano;⁴² sobre lo cual se afirma que

La práctica del canto solista con acompañamiento de piano serviría para reforzar estos modelos, ya que el trabajo de ensayo con el piano y la voz se entiende más íntimo, personal y repetitivo que los actos masivos, por ejemplo, del teatro, permitiendo grabar así más profundamente en la persona lo que se habría de transmitir.⁴³

Asimismo, se puede referir el caso del teatro culto, europeizado, destinado “a las clases medias y altas de la sociedad” y en contraparte, “se descubre una cultura popular en la que se desarrollaban actividades escénicas que constituían, junto con los toros y las peleas de gallos, una de las diversiones más importantes de la clase trabajadora”.⁴⁴ De manera particular, se ha precisado en diversas investigaciones que, en el transcurso “del siglo XIX mexicano pocas épocas muestran una riqueza en materia lírica y musical como la juarista, particularmente aquellos años que abarcan la derrota del gobierno conservador en 1860 hasta el

⁴¹ MUÑOZ GÜEMES, Alfonso, “La música...pp. 153-154.

⁴² BITRÁN, Yael, “La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente”, en Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coordinadores), *La música en los siglos XIX y XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, tomo IV, 2013, pp. 112-153.

⁴³ BARAJAS, Margarita, “La música...p. 95.

⁴⁴ SÁNCHEZ-USÓN, María José; JUAN-CARVAJAL, Mara; VDOVINA, María, “La música...pp. 179-180.

inicio de la República Restaurada, una vez vencido el imperio en 1867”.⁴⁵ Mientras que, para el Segundo Imperio, se precisan algunas cuestiones similares sobre la música. Rodríguez Villegas afirma que:

Además de la composición, el país se influenció de Europa para tener una mejor educación musical, a través de una serie de eventos culturales, como las presentaciones de la Orquesta Sinfónica; en ellas se conocieron y se produjeron instrumentos de viento como el clarinete, timbales, flautas y saxofón. Algunos de estos conciertos se hacían en el Paseo de la Emperatriz, para que el pueblo en general conociera y disfrutara de la música extranjera.⁴⁶

A partir de las líneas anteriores y en el caso de la cultura de la música escrita en el siglo XIX mexicano, Walther Bernecker menciona que el conocimiento sobre “el período comprendido entre la independencia y el Porfiriato ya no puede ser caracterizado como ‘olvidado”, debido a que “siempre son más los aspectos investigados, desde diferentes puntos de vista, con metodologías diversas y cuestionamientos interdisciplinarios”.⁴⁷ Ejemplo de ello es el estudio del papel representado por la cultura entre 1877-1910, del cual entre otros aspectos se ha justificado su importancia para la construcción y continuidad del régimen porfirista, al identificarse una dinámica cultural compleja, ya que

De 1888 a 1903, la teatralización del poder se manifestó a través de fastuosas decoraciones e iluminaciones de las fachadas de los edificios públicos, de las casas particulares y de las plazas públicas. Aunado, a las procesiones, desfile de carros alegóricos, serenatas, bailes, altares a los héroes, oraciones cívicas y concentraciones multitudinarias. Esto se

⁴⁵ PÉREZ MONTFORT, Ricardo (Coordinador), *Cotidianidades, imaginarios y contextos: Ensayos de historia y cultura en México, 1850-1950*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2008, p. 17.

⁴⁶ RODRÍGUEZ VILLEGAS, Jazmín, “Nacionalismo: la música durante el Segundo Imperio en la Ciudad de México”, en *Revista Tlamatini*, México, Universidad del Estado de México, 2020, Núm. 11, p. 51.

⁴⁷ BERNECKER, Walther, “México en el siglo XIX: ¿años olvidados y perdidos?”, en *Revista Iberoamericana, América Latina-España-Portugal*, España, Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, Vol. III, Núm. 9, 2003, p. 220.

relaciona con la inserción de Díaz como parte del ceremonial de la patria y el culto a la figura presidencial.⁴⁸

Al respecto, también se ha inferido que faltan más investigaciones que pongan de manifiesto “lo que acontecía en las pequeñas ciudades provincianas del México independiente, elaborando historiografías musicales locales, rescatando para ello partituras, críticas musicales esparcidas en las fuentes hemerográficas conservadas y todo tipo de crónicas y textos literarios coetáneos, todavía ocultos en archivos y bibliotecas públicas y privadas”.⁴⁹

La búsqueda de la relación con las naciones consideradas modernas en cuanto a las bellas artes se hizo sentir en la mayor parte de las entidades. En el caso de la ciudad de Toluca, se afirma que el Porfiriato y los burgueses impulsaron las prácticas culturales con finalidades múltiples,

Indudablemente, el teatro como espectáculo, como actividad recreativa y artística, pero también como espacio arquitectónico y lugar de socialización experimentó durante el siglo XIX su periodo de auge. Basta con echar un vistazo a los teatros de tantas otras ciudades del interior de la República, ya no se diga a los escenarios de la Ciudad de México, para darse cuenta que toda ciudad que se preciara de serlo tuvo al menos un teatro levantado en ese siglo XIX.⁵⁰

En la ciudad de Zacatecas se afirma una situación similar a la de Toluca o de Guanajuato, donde la burguesía recurrió a la música como uno de sus medios de sociabilidad. Al respecto Sánchez-Usón escribió que “la música que se interpretaba

⁴⁸ SANTOS CENOBIO, Rafael, “Actores y ritual cívico durante el Porfiriato: la celebración del día de la independencia en Sinaloa, México, 1888-1910”, en *Revista Historia Caribe*, Colombia, Universidad del Atlántico, Vol. XIV, Núm. 34, 2019, p. 79.

⁴⁹ SÁNCHEZ-USÓN, María José; JUAN-CARVAJAL, Mara; VDOVINA, María, “La música...p. 2.

⁵⁰ MONTIEL-ONTIVEROS, Ana Cecilia; Mandrigal-González, Nuria Rebeca, “Teatros y cultura en Toluca, México en el siglo XIX”, en *Revista Legado de Arquitectura y Diseño*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, Vol. 14, Núm. 24, 2018.

en sus salones privados, aun siendo menos importante y significativa que la de los grandes compositores románticos europeos, fue una opción artística eminentemente burguesa, por lo que formó parte no sólo de un cambio creativo en el orden musical, sino igualmente en el social”.⁵¹

Mientras que en Tlaxcala se tuvo una tendencia hacia el consumo de la música extranjera, puesto que, “las evidencias constatan el dominio musical europeo por causa de su adaptación a las circunstancias de la sociedad mexicana”.⁵² A ello se puede sumar el caso de Aguascalientes, donde con el avance del régimen, “la elite se identificó con los conciertos, que durante el Porfiriato aumentaron en comparación con años anteriores”.⁵³

En el caso de la ciudad de Morelia y su relación con la cultura proveniente de naciones que eran consideradas modernas, se sabe que hubo interés en fomentar la que provenía particularmente de Europa. Al respecto, se menciona que

en efecto, en Morelia el ideal europeo se seguía con atención por el grueso de sus habitantes, pues en las audiciones y serenatas públicas en plazas, jardines y hasta en las verbenas del Bosque de San Pedro, los programas se estructuraban siguiendo formas musicales, precisamente europeas, entre estas, se ejecutaban oberturas, arias de óperas famosas, sobre todo de Verdi, valeses, schottisch y las tradicionales polkas y alguna canción también.⁵⁴

⁵¹ SÁNCHEZ-USÓN, María José; JUAN-CARVAJAL, Mara; VDOVINA, María, “La música...p. 6.

⁵² NETZAHUALCOYOTZI MÉNDEZ, Marciano, “La música europea en el proceso de transculturación social en Tlaxcala (1890-1910)”, en *Boletín Americanista*, España, Revistas Científicas de la Universitat de Barcelona, Año LXX, Vol. 2, Núm. 81, 2020, p. 169.

⁵³ ESPARZA JIMÉNEZ, Vicente Agustín, *Las diversiones públicas en la ciudad de Aguascalientes durante el Porfiriato: en busca de la modernidad*, Tesis para obtener el grado de maestra en Historia, México, Colegio de San Luis, 2007, p. 187.

⁵⁴ PÉREZ GRANADOS, Ricardo Alejandro; MERCADO VILLALOBOS, Alejandro, “Notas sobre los espacios de sociabilidad: Morelia durante la segunda mitad del siglo XIX”, en *El Artista*, México, Universidad de Guanajuato, Núm. 18, 2021, p. 10.

Además, se puede mencionar al Salón Morelos y al Salón Beethoven en la ciudad de Morelia, como espacios en los que le dio difusión la música europea. En el Salón Beethoven se escuchó “a los maestros Beethoven, Verdi, Liszt, Muscagni, Rubinstein, Tosti, Wallace, Gaston y Lemaire”.⁵⁵ Manuel Gutiérrez Nájera escribió al respecto, “se escuchó a la sonata IX para violín y piano de Beethoven y un larghetto para violín, violoncello y piano de Mozart, canción de la hilandera de Hollaender, un vals de Arditi”.⁵⁶

De esta manera resulta evidente que se buscó que la población se viera inmersa en la dinámica que rodea a la cultura de la música escrita, de allí que se localizaran narraciones referentes a que “la fiesta y el uso de los espacios públicos como puntos de diversión coincidían con la construcción de una sociedad ‘civilizada’, mención que suele encontrarse de forma especial en medios periodísticos”.⁵⁷ Asimismo, sobre Morelia durante el porfiriato, se realizó un estudio sobre la revista *Euterpe*, uno de los medios impresos por los cuales la burguesía recurrió a la difusión de las bellas artes, particularmente la música.

Dicha publicación fue leída y las partituras que publicaron interpretadas por integrantes del sector burgués; al respecto Mercado Villalobos afirmó que: “Euterpe es una revista que muestra la música como una forma de construir una realidad social, donde los valores colectivos se proponen como elementales, siguiéndose,

⁵⁵ *El Comercio de Morelia*, Morelia, 21 de enero de 1899, p. 3.

⁵⁶ *El Comercio de Morelia*, Morelia, 26 de agosto de 1899, p. 4.

⁵⁷ PÉREZ GRANADOS, Ricardo Alejandro; MERCADO VILLALOBOS, Alejandro, “Notas...p. 10.

sin embargo, parámetros de legitimación de clase”.⁵⁸ A partir de casos de estudio similares al de la revista Euterpe, se reflexionó que

la música –como actividad histórica– debe considerarse un elemento vital en el proceso de consolidación de la sociedad moderna mexicana, y de su estudio y su función social puede deducirse la manera en que fueron adquiridos e instaurados elementos de identidad propia, nacional, también desde el festejo colectivo.⁵⁹

A lo largo de los más de treinta años en la presidencia por parte de Porfirio Díaz, hubo una serie de condiciones que de manera significativa favorecieron el apoyo e impulso a la cultura y los proyectos culturales, no es que fueran determinantes, pero ciertamente fueron atenuantes para el éxito de las políticas, proyectos, acciones y medidas a favor de las bellas artes, ya que se

Había reordenado el poder político, casi no necesitaba hacer uso de la fuerza, había/conseguido reconocimiento nacional e internacional, y estaba listo para que se le reconociera como padre de la patria, y, como tal, podría mediar, orquestar, recompensar y castigar. El nuevo patriarca estaba listo para volver a los despliegues rituales de paternalismo. Asolearse en una corrida ante la presencia del patriarca, aunque sólo fuera en sentido metafórico, era una cualidad del estilo porfiriano de persuadir.⁶⁰

En el régimen porfirista existió una estrecha relación entre la cultura y la música, debido a la esencia de lo que se ha delimitado como Porfiriato,

Una época de consolidación, el predominio de la paz que en él hubo, hace suponer que las divisiones o diferencias no fueron tan violentas ni tan irreconciliables para conducir a la guerra, el que fuera, también, una era en la cual los medios de comunicación mejoraron notablemente, y, en

⁵⁸ MERCADO VILLALOBOS, Alejandro, “Lo europeo frente a lo mexicano en la música: el caso de Euterpe, revista de música, literatura y variedades 1892-1894”, en *Revista Transcultural de Música*, Sociedad de Etnomusicología, España, SIBE-Sociedad de Etnomusicología, Núm. 19, 2015, pp. 2-3.

⁵⁹ MERCADO VILLALOBOS, Alejandro, “Música y fiesta en Guanajuato. Notas sobre la vida cotidiana en dos ciudades del Bajío porfiriano”, en *Letras Históricas*, México, Universidad de Guadalajara, Núm. 20, 2019, p. 39.

⁶⁰ BEEZLEY, William, “El estilo porfiriano: deportes y diversiones de fin de siglo”, en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, Vol. 130, Núm. 40, 1992, pp. 265-281.

consecuencia, las oportunidades de conocimiento y de trato, y lo hace sospechar, por último, su innegable carácter autoritario, pues una fuerza así de extraordinaria, se hace sentir sobre todo y sobre todos, dándole a cosas y hombres un tono común que uniforma y consolida al conjunto. Dos campos especiales en que se cumplió la tarea de hacer más sólidas, más compactas, las cosas que antes no lo eran, o que lo eran en menor grado: la nacionalidad y las instituciones.⁶¹

Ejemplo de la importancia que se le dio a la cultura en el régimen porfirista fue la creación de espacios culturales en el país y el fomento a distintas bellas artes. A ello se sumó que “tampoco se olvidaría de participar en las famosas exposiciones universales parisinas y estadounidenses, con la clara pretensión de mostrar una modernidad”.⁶² De allí que también durante el régimen se presentó la tendencia eurocentrista y elitista de algunas de las prácticas culturales como el teatro o la música; en el caso particular de esta última se ha puntualizado que

Con el sello calificador de que la música de la burguesía no es música de arte, ésta se vio excluida durante mucho tiempo de las salas de concierto y de la investigación, incluso esta música no formó parte de los planes de estudio de las instituciones musicales mexicanas durante mucho tiempo. En esto podemos ver cómo la prevalencia del pensamiento eurocentrista redundó en un debilitamiento de la valía cultural de naciones enteras y, por ende, de sus individuos, lo que es dramático.⁶³

La exclusión del estudio de mucha música escrita por mexicanos de este periodo efectivamente ha empobrecido el conocimiento de nuestro pasado, en las escuelas en las que se estudia la música como una profesión

⁶¹ COSÍO VILLEGAS, Daniel, “El Porfiriato. Era de consolidación”, en *Historia Mexicana*, México, Colegio de México, Vol. 13, Núm. 1, 1963, p. 76; *El Porfiriato: vida política interior*, México, Hermes, 1972; GONZÁLEZ NAVARRO, Moisés, *El Porfiriato: vida social*, México, Hermes, 1952.

⁶² ALARCÓN OLGUÍN, Víctor, “Política, educación y cultura porfirianas: un falso intento de modernidad”, en *Polis: Investigación y análisis sociopolítico y psicosocial*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Vol. 2, Núm. 2, 2002, p. 268.

⁶³ BARAJAS, Margarita, “La música...p. 98.

no se le ha dado un lugar preponderante en sus mallas curriculares, por lo general, los profesores de música de cámara o de instrumento no conocen el repertorio que se generó en México a finales del siglo XIX, ya que para esto es necesario llevar a cabo un trabajo de investigación minucioso, esfuerzo que no todos están dispuestos a invertir; además, normalmente se le da poco valor al escaso repertorio al que actualmente se puede tener acceso, muchas de las partituras manuscritas o impresas necesitan ser revisadas o adaptadas según las necesidades del docente y sus estudiantes.

El Porfiriato y la cultura: la música

El régimen porfirista impulsó sus proyectos a partir de un conjunto de personajes coludidos por una serie de relaciones sociales, en buena medida políticas, culturales, económicas, regionales e incluso personales. Esta situación se ha podido demostrar gracias a las investigaciones que han seguido las relaciones interpersonales y las de carácter administrativo, lo que en cierta medida permitió el aval y la continuidad de los proyectos de gobierno. Al respecto, se ha mencionado que

El régimen de Díaz estuvo cimentado en la simulación del Estado de Derecho que vendría a conformar un espacio entre las leyes y la realidad. De manera alterna, las reglas no escritas del Porfiriato se convertirían en las reglas de la política mexicana, de modo que las amistades, la interacción entre camarillas, los favores como inversión y la lealtad a toda prueba servirían como limitantes y marco de referencia para la interacción político-social.⁶⁴

⁶⁴ VALENZUELA AGUILERA, Alfonso, "Racionalidad y poder. Las élites en la Ciudad de México, 1876-1940", en *Revista Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, España, Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, Vol. XII, Núm. 47, 2012, p. 11.

Respecto a la política cultural seguida e impulsada por estos personajes que conformaron el régimen porfirista, y por supuesto por el mismo Porfirio Díaz, se ha desarrollado una considerable historiografía, en la cual mencionan, entre otros aspectos que

La cultura política que enmarcó al arte mexicano anterior al siglo XX fue sensible a los principios dominantes que la ideología liberal promovió en el país: el laicismo; la reconstrucción nacional; la nación idealizada cuya historia inicia con la Independencia; el mestizo como sujeto emergente; el positivismo como filosofía de Estado; la educación, la ley y la propiedad privada como palancas de desarrollo; el “*progreso*” como futuro y destino (que justificaba un gobierno fuerte y autoritario como el del general Díaz); la caracterización de los grupos conservadores (clero, criollos nostálgicos del periodo colonial e indígenas, principalmente) como factores de retraso y reacción; y, entre otros, los proyectos y discursos “*civilizadores*” en torno al indio mexicano que alentaron su modernización por la vía de la privatización de sus tierras comunales, la “asalarización” de su fuerza de trabajo y su extinción mediante el mestizaje.⁶⁵

Este grupo de personajes, a los cuales se les denomina como una “camarilla conformada por sus íntimos, sus más allegados, en quienes el dictador había depositado su confianza”,⁶⁶ contribuyó a dar a la cultura y la educación de las Bellas Artes otras formas para impulsar el régimen porfirista, ya que, “el grupo de los científicos en el poder propuso que la ciencia fuera como base de la política nacional y partícipe de la legitimación de la dictadura, y subrayó la urgencia de lograrlo con el fin de unificar a la nación”.⁶⁷

⁶⁵ MORALES MORENO, Jorge, “Obras de arte y testimonios históricos: una aproximación al objeto artístico como representación cultural de la época”, en *Revista Sociológica*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Azcapotzalco, Año 24, Núm. 71, 2009, p. 18.

⁶⁶ MOYA GUTIÉRREZ, Arnaldo, “Historia y olvido: la historiografía sobre el Porfiriato”, en *Revista Estudios*, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, Núm. 20, 2007, p. 88.

⁶⁷ TORRES SEPTIÉN, Valentina, “Los educadores franceses y su impacto en la reproducción de una élite social”, en Javier Perez-Siller y Chantai Cramaussel (Directores), *México Francia: Memoria de una sensibilidad común; siglos XIX-XX*, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Tomo II, 1993.

Este objetivo fue fundamental para que las actividades culturales fueran aumentando en espacios públicos y festividades nacionales. Estos personajes y el régimen también buscaron el progreso del país, lo cual estuvo relacionado directamente con la cultura, puesto que abarcaba “desde la banca hasta las comunicaciones, la salubridad y el avance médico, las artes y la literatura, pero quizá el avance más significativo, el que se percibía a simple vista lo ofrecían las obras públicas y el desarrollo urbanístico”.⁶⁸ Luis Medina Peña menciona que las relaciones políticas, las acciones políticas, militares, sociales y culturales dan la pauta a la consideración de que entre 1877 y 1911, ya que hubo un

esfuerzo por modernizar una sociedad política compuesta de actores tradicionales y modernos, de cuerpos que actúan colectivamente y de individuos ciudadanos, mediante pactos y acuerdos que permitan la gobernabilidad y el progreso económico. Este tipo de gobierno plebiscitario no es dictadura, pues acata rigurosamente la legalidad constitucional y reforma incluso la carta fundamental cuando es necesario, pero sin tocar el régimen político, la forma de gobierno.⁶⁹

El apoyo con el que contó Porfirio Díaz fue coyuntural para la estabilidad del régimen político, estos personajes que conformaron la camarilla eran denominados “los científicos”. Tal denominación tuvo sus orígenes en la filosofía positivista que estaba en boga en la época, también proveniente del extranjero como muchas de las acciones y proyectos culturales impulsados en el Porfiriato. Sobre tal filosofía se afirma que impregnó tanto la vida pública como privada de manera directa e

⁶⁸ MOYA GUTIÉRREZ, Arnaldo, “Rehabilitando históricamente al Porfiriato: una digresión necesaria acerca del régimen de Porfirio Díaz. México 1876-1910”, en *Revista de Ciencias Sociales*, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, Núm. 119, 2008, p. 87.

⁶⁹ MEDINA PEÑA, Luis, “Porfirio Díaz...p. 61.

indirecta, lo que también pasó en la mayor parte de las regiones del país y sus acciones culturales.

El estudio de Emilio Zúñiga hace un abordaje prosopográfico de aquellos que se consideraban los representantes del grupo científico, de donde se puede deducir que la mayor parte tuvieron una preparación significativa, posición socioeconómica estable y además participaron en procesos directamente relacionados con la política. Entre las generalizaciones mencionadas se hallan las siguientes:

Poco a poco, los científicos constituyeron una elite, urbana fundamentalmente, que a la larga se inmiscuyó en los principales asuntos políticos, económicos y sociales acaecidos en el país. En lo económico, una parte de ellos se convirtió en la pujante clase empresarial que entre otras cosas diversificó sus inversiones y tuvo negocios que iban de la industria textil a la minería, tanto en el rubro de los metales preciosos como industriales, además, sus capitales estaban en los ferrocarriles, en la banca, la construcción, el comercio de importación y exportación asociados con connacionales y extranjeros, claro que no en la misma medida que el capital extranjero. En lo político, supieron mimetizarse con el régimen sin generar mayor trastorno a Díaz, demostrando –según su criterio– que cuando se aplicaba la “ciencia” a la realidad nacional, se lograba una mayor eficacia.⁷⁰

En cuanto a las particularidades de lo que se entendía como la filosofía positivista, se presenta a continuación la lista de las ideas rectoras de este pensamiento, de acuerdo con César Arturo Velázquez Becerril,

1. Es necesario reafirmar la paz y el progreso logrados por el presidente Porfirio Díaz.
2. Se requiere de una severa aplicación para lograr la activación del programa de “integridad administrativa”.
3. La Economía deberá adquirir la prioridad para la reorganización de algunos sectores del gobierno, en particular el del Ministerio de Guerra.

⁷⁰ ZÚÑIGA SOLÍS, Emilio, *Nacimiento, apogeo y decadencia de una elite intelectual. El grupo científico, 1868-1904*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia, México, Universidad Autónoma de Querétaro, 2012, p. 76.

4. El sistema tributario deberá sustentarse en verdaderas bases científicas.
5. Se demandan acciones firmes para eliminar todos los obstáculos que imposibilitan un adecuado ejercicio del libre comercio interno.
6. Se pretende la elevación del progreso moral e intelectual, por medio de una firme educación que se transmita aún a los sectores más populares, y que logre capitalizar el rápido crecimiento de las comunicaciones requerido.
7. Sin estas transformaciones necesarias, peligraba la democracia mexicana hasta convertirse en un estéril utilitarismo, dañino para todas las virtudes cívicas y para la producción de ideas.⁷¹

En el caso de la realidad mexicana durante el Porfiriato y el hecho de recurrir a la filosofía positivista, se afirma que, en efecto, “esto fue precisamente lo que se intentó hacer durante la ‘política científica’ de finales del siglo XIX, que implementó el positivismo y su metodología, basada en fundamentos científicos y técnicos, a las realidades del país para intentar solucionar los problemas nacionales”.⁷² De tal manera que el positivismo se vio inmerso en la educación nacional, incorporándose a las aulas y los programas, así como a eventos culturales, “se convirtió en la justificación científica del gobierno porfirista, las decisiones educativas, políticas o económicas tuvieron como finalidad instaurar el orden político y social para transitar al progreso, y, por lo tanto, requirieron el apoyo de la comunidad intelectual para lograr las metas con mayor eficacia”.⁷³

⁷¹ VELÁZQUEZ BECERRIL, César Arturo, “Intelectuales y poder en el Porfiriato. Una aproximación al grupo de los científicos, 1892-1911”, en *Fuentes Humanísticas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Azcapotzalco, Núm. 41, 2010, p. 12.

⁷² LÓPEZ, Alberto Luis; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Elvira, “Positivismo en México. Un estudio sobre la obra *México: su evolución social*”, en *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, España, Universidad de Sevilla, Vol. 21, Núm. 42, 2019, p. 88.

⁷³ RAMÍREZ GONZÁLEZ, Karen, “La educación positivista en México: la disputa por la construcción de la nación. Voces y Silencios”, en *Revista Latinoamericana de Educación*, Colombia, Universidad de Caldas, Vol. 8, Núm. 2, p. 164.

De estas cuestiones se dio paso a otra forma de asumir la realidad porfirista, nos referimos al ideal de modernidad, la construcción de un país imbuido en la modernización, aspecto que también ha sido abordado en la historiografía de manera particular y que ha generado un amplio debate respecto a que la cultura continuó como uno de los pilares de la explicación sobre los alcances de la supuesta modernidad porfirista. Al respecto, se argumentó que

La modernidad como pensamiento de emancipación e ideales de igualdad sufre transformaciones en el último cuarto del siglo XIX en México, se caracteriza el pensamiento moderno ya no por buscar una igualdad mediante un Estado en democracia en el bien de los sujetos, sino que se busca cambiar las estructuras sociales caducas, quitar el poder que antes tenían los conservadores para pasarlo a la burguesía, a los miembros de clase oficial porfirista, conformados por capitalistas extranjeros, hacendados, rancheros, burócratas, intelectuales; todos un grupo de élite volcados a la búsqueda de un progreso dirigido al bienestar individual mediante el sostenimiento de un estado oligárquico.⁷⁴

La pretensión de construir un país que se viera inmerso en un proceso de modernidad fue una constante a lo largo del siglo XIX; sin embargo, durante el Porfiriato fue cuando este esfuerzo se hizo de manera considerable y manifestado de distintas maneras, se precisa que “la modernidad era sinónimo en este imaginario social de progreso material, civilización y cultura”.⁷⁵ De allí que algunas de las bellas artes fueron asumidas como parte de esos recursos para que la modernidad llegara a la población, como aconteció con el teatro y la música, entre otras, tanto en lo público como en lo privado.

⁷⁴ SÁNCHEZ MATEOS, Johan Sebastián, *Crítica a la modernización porfirista 1890-1910: El progreso estrategia de mejora excluyente*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Humanidades, México, Universidad Autónoma de Guerrero, 2017, p. 36.

⁷⁵ PEREZ-RAYON, Nora, “México 1900: La modernidad en el cambio de siglo. La mitificación de la ciencia”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Núm. 18, 1998, p. 44.

Para la investigadora María Eugenia Aragón, quien aborda la historia del Teatro Nacional en el siglo XIX —el teatro mexicano—, “bajo las tónicas de ‘modernidad’ y ‘progreso’, el gobierno liberal, deseoso de engrandecer al país, enfocó su interés hacia las principales ciudades europeas, Francia, Italia e Inglaterra a las que tanto admiraba e imitaba, considerando que en sus teatros se reflejaba su alto nivel cultural”; asimismo, la autora refirió que la remodelación de dicho teatro era para favorecer “las acciones modernizadoras emprendidas por el gobierno del presidente”.⁷⁶

Con el avance del siglo XIX y del régimen porfirista se hace más evidente la participación en la vida cultural mexicana por parte de la burguesía, intentaron “demostrar su pertenencia al mundo de la modernidad en todas sus manifestaciones: la imagen de sus empresas, el diseño de sus residencias, sus lecturas, sus reuniones sociales y sus actividades recreativas”.⁷⁷ La música porfirista fue parte de esas pretensiones, la prensa y las fuentes bibliográficas manifestaron su presencia en la vida pública y privada, asimismo, la burguesía y autoridades porfiristas la utilizaron como un recurso de propaganda.

El régimen porfirista efectivamente buscó y halló en esa burguesía uno de los impulsores a sus pretensiones de modernización en las diferentes áreas del país, “como institución integradora de empresas económicas, valores de vida, relaciones

⁷⁶ ARAGÓN RANGEL, María Eugenia, “Una obra y dos actores. El Teatro Nacional de la Ciudad de México, 1841-1901”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Núm. 3, 2005, pp. 68-69, 87.

⁷⁷ SEGARRA LAGUNES, Silvia, “El ‘Art Nouveau’ en la imagen urbana de la ciudad de México”, en *Akros: Revista de Patrimonio*, España, Ciudad Autónoma de Melilla/Consejería de Cultura, Núm. 12, 2013, p. 55.

sociales y políticas. Las líneas de continuidad en relación con empresarios aglutinados en torno a núcleos familiares son muy fuertes y muestran gran capacidad para adaptarse a los nuevos contextos que plantea el desarrollo económico”,⁷⁸ de allí que el régimen frecuentemente fuera apoyado en sus pretensiones culturales de modernidad nacional.

El gobierno encabezado por Díaz buscó que la modernidad y la cultura se hicieran presentes en la vida mexicana, el progreso y la modernización eran parte importante en los proyectos oficiales y en la realidad cotidiana de las familias mexicanas mejor acomodadas económicamente, quienes buscaron tener tales condiciones. Sobre ello, “la nueva realidad nacional exigió la conformación de nuevas mentalidades y actitudes acordes con un futuro de orden y progreso que se pretendía, y la educación fue el medio ideal para la imposición de la filosofía positivista que a la postre otorgaba privilegios a una clase por y sobre las demás”.⁷⁹

Asimismo, Gaitán Ortiz señaló que

al considerarse grupos progresistas que veían en la modernización del país un impulso de carácter nacionalista y se declaraban partidarios de adelantos tecnológicos, aparatos, gustos, modas, hábitos y costumbres fuertemente influenciados por modelos culturales europeos y estadounidenses.⁸⁰

⁷⁸ PÉREZ RAYÓN, Nora, “La formación y desarrollo de la burguesía mexicana durante el Porfiriato: Los Escandón Barrón y los Escandón Arango”, en *Revista Sociológica*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Azcapotzalco, Año 4, Núm. 9, 1989, p. 1.

⁷⁹ SUÁREZ ESCOBAR, Marcela, “De viandas, lujos y sabores. La burguesía mexicana y sus delicias culinarias a finales del siglo XIX”, en *Caravelle*, Francia, Presses Universitaires du Mirail, Núm. 71, 1998, p. 38.

⁸⁰ GAITÁN ORTIZ, Julieta, “La Ciudad de México durante el Porfiriato: «el París de América»”, en Javier Perez-Siller y Chantai Cramaussel (director), *México Francia: Memoria de una sensibilidad común; siglos XIX-XX*, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Tomo II, 1993.

En gran parte de la historiografía mexicana, la Ciudad de México es considerada como la representante de la modernidad porfirista, ya que fue el escenario donde se realizó la mayor cantidad de obras relacionadas con la cultura y la dinámica de la vida musical. Entre otras acciones gubernamentales es posible localizar inversión en obras materiales, eventos culturales, impulso a la educación, formación de agrupaciones y bandas, creación o reapertura de espacios académicos y participaciones internacionales por agrupaciones musicales como la Orquesta Típica y las Bandas de Música conformadas por militares y sostenidas por el gobierno. Los resultados de tales medidas y acciones se han discutido en distintas investigaciones, sin embargo, en la mayor parte se reconoce que hubo avances y la cultura fue estimada por el régimen y secundada en las regiones.

Otras ciudades no fueron la excepción, está el caso de Tlaxcala, donde la modernización también se buscó impulsar a través de eventos y obras públicas respaldadas por el entonces gobernador Cahuantzi, quien “como fiel aliado de Porfirio Díaz e hijo de su tiempo, salvaguardó los ideales porfiristas de la modernización, el progreso social y la paz, debido a lo cual se gobernó en Tlaxcala bajo estas ideas”.⁸¹ En Oaxaca, el estudio de Sergio Spíndola menciona que tal estado de la República fue objeto “de un determinante impulso a su desarrollo económico, a través de promover abiertamente toda clase de inversiones, tanto nacionales como primordialmente extranjeras, en rubros medulares como la

⁸¹ ZAPATA DE LA CRUZ, Jenny, “Tlaxcala: entre la modernización y la frontera del retroceso: del Prosperato a la Revolución Mexicana”, en *Revista LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, México, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Año 8, Vol. VIII, Núm. 1, 2010, p. 139.

minería, la industria, el comercio y agricultura”.⁸² Por lo tanto es posible deducir que la cultura fue impulsada en la ciudad con algunas obras públicas, mejoras que siempre fueron inauguradas con gran pompa, y en las cuales la participación de música escrita fue indispensable para acompañar el marco de esos eventos.

La modernidad, según Pedro Miranda Ojeda, no solo era material sino cultural, como se ha demostrado en el caso de Yucatán durante el porfiriato,

Las buenas costumbres y los buenos comportamientos constituían una pieza destacada en el rompecabezas social en la medida en que a través de ellos los hombres tenían una actitud positiva hacia sus intereses, responsabilidades y tareas. Al mismo tiempo, había una manifiesta preocupación por las imágenes de la sociedad y de la ciudad decimonónicas. Esta apreciación es fundamental para comprender el desarrollo de la moral social y de la moderna ciudad mexicana.⁸³

Sobre los alcances de esos afanes de modernización material y cultural se han realizado diversas investigaciones, en las cuales destacan algunos de los éxitos nacionales e internacionales; en el caso de estos últimos se ha identificado que el régimen recurrió a las exposiciones internacionales para mostrar sus alcances en ese rubro, aunque, falta precisarlo en las regiones mexicanas. Sin embargo, esta visión se logró de alguna manera, pues

Al finalizar el Porfiriato este grupo de burócratas y científicos había sido capaz de construir una imagen moderna de la nación para consumo interno y externo: premios y diplomas obtenidos en los certámenes internacionales acreditaban los resultados obtenidos. Los artífices de esa consolidación, la elite porfiriana inventó un país a imagen y semejanza de la idea de progreso material que campeaba en el mundo occidental al mismo tiempo que se

⁸² SPÍNDOLA, Sergio, *La ciudad de Oaxaca y su arquitectura porfiriana*, México, Casa de la Cultura Oaxaqueña, 2016, p. 12.

⁸³ MIRANDA OJEDA, Pedro, “La modernización de los parques en la ciudad de Mérida, Yucatán (1870-1910)”, en *Letras Históricas*, México, Universidad de Guadalajara, Núm. 3, 2010, p. 192.

reconocía como una sociedad con identidad diferenciada merced a su pasado prehispánico y a las características de su territorio.⁸⁴

Al respecto, se ha afirmado que el recorrido del siglo XIX no fue una tarea sencilla para las autoridades y la sociedad; en el caso cultural y artístico no fue distinto, ya que

De la misma forma que México experimentó una serie de desconocidas instituciones gubernamentales hasta el final del siglo XIX con la consumación de la república, dentro del ambiente artístico también se vivieron los cambios políticos y sociales que fueron detonadores para lograr un auténtico arte mexicano. Tanto artistas como intelectuales experimentaron una serie de cambios, frustraciones y luchas hasta que fueron capaces de expresarse y construir un mundo único: el arte nacional.⁸⁵

En la historiografía se hace recurrente alusión tanto al pensamiento positivista como a la modernidad y la relación entre estos con el régimen porfirista, como ejemplo se ha identificado en el análisis de los espacios educativos de carácter artístico que

Durante el Porfiriato se tenía gran confianza en que el pensamiento científico traería la modernización del país, por lo que, bajo la influencia del conocimiento racional y el gusto por lo romántico, se contrataron artistas extranjeros y se importaron materiales para las actividades de creación artística.⁸⁶

⁸⁴ HERRERA FERIA, María de Lourdes, “Los actores locales de la modernidad a finales del siglo XIX: expositores poblanos en las exhibiciones mundiales”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, [En línea], Colloques, mis en ligne le 27 mars 2009, consulté le 05 novembre 2022. URL:<http://journals.openedition.org/nuevomundo/55555>;DOI : <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.55555>

⁸⁵ RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos (1810-1858)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Tomo 1, 1997, p. 18.

⁸⁶ ACEVEDO, Esther; GARCÍA, Pilar, “Procesos de quiebre en la política visual del México posrevolucionario”, en Mercedes de Vega Armijo (coordinadora), *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011, p. 27.

En el caso de la Escuela de Artes y Oficios de Oaxaca se hicieron esfuerzos por imponer la modernización de la sociedad y la educación, con resultados variables y representativos tanto del siglo XIX y el Porfiriato. Al respecto

Se creía que la modernidad exigía una serie de transformaciones en el plano económico y político, pero también en el social y cultural, en el material y en el simbólico [...] Cabe señalar que la disciplina porfiriana implicó desde un principio una decidida intervención estatal en todos los ámbitos de la vida pública y privada de los individuos y una difusión de los valores y los ideales de la época a través de diversos medios: prensa, novela, manuales, revistas, folletos, bandos y reglamentos, entre otros. La escuela ocupó en este proceso un papel fundamental, no sólo para imponer las formas y los ideales de “progreso y modernidad” proyectados, sino también para prevenir y corregir las conductas no deseadas.⁸⁷

Mientras que en San Luis Potosí hubo la intención de darle continuidad a las políticas de modernización educativa de la instrucción en las artes. Sobre el arte del dibujo, la investigadora Berenice Sánchez menciona que

Es importante el aspecto integrador en los planes realizados por [Gabino] Barreda que, basados en la importancia de la ciencia, fortalecían el sentido propedéutico de la educación con el propósito principal de que el alumnado alcanzara estudios profesionales; asimismo, indican que el grueso de la sociedad mexicana iniciaba su camino hacia una cultura estética al incorporar materias vinculadas a la práctica artística como música, canto, fotografía, prácticas literarias y dibujo. [...] A pesar de que hubo gran interés por parte del gobierno de San Luis Potosí por enriquecer la instrucción pública, no se contaba en la ciudad con una institución dedicada exclusivamente a la enseñanza de las artes.⁸⁸

Finalmente, algunas de las instituciones educativas reformaron su organización y administración bajo los principios de modernización y positivismo, lo que influyó en la dinámica de la vida cultural del país, aunque, la mayor parte de

⁸⁷ BAILÓN VÁSQUEZ, Fabiola, “La Escuela Correccional de Artes y Oficios de Oaxaca, 1889-1901”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Núm. 44, 2012, pp. 142, 144.

⁸⁸ SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Berenice, “La enseñanza del dibujo en San Luis Potosí durante el Porfiriato”, en *Revista de El Colegio de San Luis*, México, El Colegio de San Luis, Año IV, Núm. 8, 2014, pp. 136, 139.

esas acciones se realizaron en la Ciudad de México. Sobre las pretensiones de modernización en otras entidades, particularmente en el caso de las escuelas de artes y oficios, se menciona que en Jalisco la educación en las artes y oficios funcionó con notables muestras de apoyo por parte del gobierno.

En este sentido, en la mayoría de los planteles se intentó proporcionar una instrucción científica, herencia del positivismo, para mejorar el trabajo de los alumnos en los talleres; también en esa entidad, se refirió, “lo cierto es que la educación en las artes y los oficios creció y se reforzó durante el periodo porfirista debido al apoyo proporcionado por las autoridades gubernamentales y privadas”.⁸⁹ Efectivamente, este fenómeno sucedió en distintos espacios educativos; la música fue parte de la formación en diferentes instituciones, se dio pauta a la formación artística de carácter un tanto más civil. Al irse gestando el movimiento liberal, la enseñanza artística empezó a ser concebida como obligación del

Estado emergente. Desde finales del siglo XVIII el panorama cultural de la Nueva España comienza a ser objeto del poderoso influjo que el movimiento de la Ilustración irradia tanto hacia la madre patria como a las colonias hispánicas de América. Los círculos intelectuales novohispanos son presa del cambio de mentalidad gestado en todos los órdenes de la vida, en especial por lo que respecta a las cuestiones educativa y artística. Hasta esos momentos, el indiscutible monopolio que la Iglesia había ejercido en el ámbito cultural a través de toda la época colonial inicia su resquebrajamiento y, en particular la música resiente los efectos de aquél.⁹⁰

⁸⁹ GONZÁLEZ VILLALOBOS, Verónica, “Una solución a la pobreza: el establecimiento de las escuelas de artes y oficios en México durante el siglo XIX. El caso jalisciense”, en *Revista de Historia Regional y Local*, Colombia, Universidad Nacional de Colombia, Núm. 8, Vol. 4, 2012, p. 159.

⁹⁰ ZANOLLI FABILA, Betty Luisa de María Auxiliadora, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura/Conservatorio Nacional de Música, Vol. I, 2017, p. 52.

Sobre la formación de músicos educados en la cultura de la música escrita en México durante el siglo XIX, se han realizado distintas investigaciones que ahondan en las dificultades de su proceso, desde el enfoque de las tertulias que realizaron aficionados al arte musical, hasta conciertos que organizaron las distintas sociedades filarmónicas. Se sabe que mantener una cartelera estable fue complejo para la mayor parte de las ciudades. En el caso de Morelia se pueden localizar casos de individuos que tuvieron que trasladarse a la Ciudad de México a realizar sus estudios, como fue Vicente Rodríguez.⁹¹ Asimismo, también se ha planteado que

Por espacio de casi tres décadas no volvió a formarse ninguna asociación musical en la ciudad de México, vacío que en cierto modo fue compensado por las tertulias musicales. A partir de la década de 1870, las sociedades filarmónicas experimentaron un relativo auge que, probablemente, estuvo relacionado con el de las asociaciones literarias en esa misma década, y con el creciente interés de las élites por la música “cultura”.⁹²

Particularmente en Morelia durante el Porfiriato, algunos de los espacios públicos comenzaron a ser escenario de la vida civil y cultural, no exclusivamente de las ceremonias y celebraciones religiosas. El investigador Alfredo Uribe Salas señala que “existían otros espacios públicos que lo mismo servían para la recreación de los habitantes de Morelia, que como corolario del progreso y modernidad”.⁹³ La investigación de Juana Martínez sobre la cultura y la fiesta cívica en Morelia durante el Porfiriato, se relaciona directamente con la búsqueda de

⁹¹ Archivo Histórico Municipal de Morelia (en adelante AHMM), Fondo Independiente I, Caja 144b, Expediente 26, Carpeta U, *Vicente Rodríguez solicita recursos para transportarse a México, a continuar sus estudios de violín en el Conservatorio de Música*. 1884-1885.

⁹² MORENO GAMBOA, Olivia, *Una cultura en movimiento. La prensa musical de la Ciudad de México (1860-1910)*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009, p. 28.

⁹³ URIBE SALAS, José Alfredo, *Morelia. Los pasos a la modernidad*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1993, p. 54.

explicaciones al hecho de que la filosofía positivista, durante ese periodo, “incluyó la conformación de un modelo cívico y moral puesto en marcha a través de los programas de estudio de las instituciones educativas”.⁹⁴

Mientras que Alejandro Mercado y Ricardo Pérez, a partir del análisis de los espacios de sociabilidad de la ciudad de Morelia en el Porfiriato, describen una población inmersa en actividades de carácter recreativo, festivo y cultural, el referir que

A partir de diversas fuentes de la época, sobre todo hemerográficas, se ha logrado observar la manera en que, a partir del festejo público, la propia sociedad literalmente salió a los distintos paseos urbanos las tardes de los jueves y domingos, así como los días festivos, que fueron en cantidad significativa mayores al periodo virreinal, impulsados por la urgencia de socializar, necesidad no cubierta del todo en las décadas posteriores a la independencia, sobre todo debido a los continuos conflictos políticos muchas veces derivados en guerras.⁹⁵

Si bien la música estuvo presente en varios espacios de socialización, es importante destacar que la naturaleza del aprendizaje y sistematización de la música escrita tuvo una relación determinante con el positivismo, con el método científico, en el que impera la cultura de lo impreso, del escrito, proceso importante e indispensable para acumular conocimiento, generar progreso que finalmente impactó en la vida cotidiana de los habitantes de Morelia de finales del siglo XIX y principios del XX. En este sentido, resulta necesario conocer cómo se desarrolló la cultura en la ciudad de Morelia y que productos en forma de obras con carácter artístico fueron creadas.

⁹⁴ MARTÍNEZ VILLA, Juana, *Fiesta cívica y poder político en Morelia. 1890-1910*, México, Ayuntamiento de Morelia, 2010, p. 13.

⁹⁵ PÉREZ GRANADOS, Ricardo Alejandro; MERCADO VILLALOBOS, Alejandro, “Notas...p. 5.

La cultura en la ciudad de Morelia 1877-1910

En el caso de la ciudad de Morelia durante el Porfiriato, capital del estado de Michoacán y por tanto sede de los poderes religiosos y civiles, así como de los principales espacios educativos de la época, como las escuelas para la enseñanza de la música para hombres y mujeres, atravesó por un proceso de modernización tanto en lo material como en las prácticas cotidianas. Si bien el origen de la ciudad es de carácter colonial, en el Porfiriato se reconfiguró de forma tanto física como cotidiana,⁹⁶ en relación con el desarrollo urbano Silva Riquer apuntó que

las autoridades se preocuparon por planear, establecer y mejorar los espacios de recreación pública, como los parques, los jardines, los paseos, para ello se invirtieron recursos para abrir nuevos parques, renovar los paseos, y mejorar la ornamentación de las ciudades, con establecimiento y reparación de bancas, de calles, la renovación de plantas y árboles para mejorar los paseos de recreación.⁹⁷

Cabe precisar que tales transformaciones no fueron realizadas exclusivamente durante el Porfiriato, ya que existió continuidad en algunas de las acciones de mejoras materiales realizadas anteriormente, aunque sobresale un auge en la transformación y mejoras de espacios ya existentes o en la creación nuevos espacios. En el caso de los lugares donde se presentaron los espectáculos culturales tanto oficiales como públicos, se sabe que los mejores estaban ubicados

⁹⁶ AGUILERA SORIA, Ricardo, *La zona central de Morelia durante la segunda mitad del siglo XIX. Destellos de una ciudad en vías de modernización*, México, Ayuntamiento de Morelia, 2017, p. 48.

⁹⁷ SILVA RIQUER, Jorge, "Introducción", en Magali Zavala García (Coordinadora), *Boletín Rosa de los Vientos. Servicios públicos y desarrollo urbano en Morelia a fines del siglo XIX*, México, Ayuntamiento de Morelia, Núm. 10, 2019, p. 12.

en el primer cuadro de la ciudad, aunque, también hubo actividades culturales de carácter popular en plazas,

De modo que, los espacios públicos se fortificaron con el incremento de los centros comerciales y culturales; crecieron los expendios formales e informales, se intensificaron los registros de las actividades culturales como la presentación de compañías de ópera y de cinematógrafo; aumentaron las diversiones públicas con las carpas de circo, y por supuesto no podía faltar en los días de cuaresma con las fiestas de carnaval, así como los fines de semana las bandas musicales.⁹⁸

La música fue una parte esencial de las prácticas culturales realizadas a finales del siglo XIX y principios del XX, la prensa hizo recurrente alusión a la música que se tocó y a quienes lo hacían, así como a los motivos de tales actuaciones. De igual forma, se hizo referencia a las agrupaciones que tocaron en la ciudad, desde música religiosa, civil,ailable e incluso de carácter nacional, lo que nos lleva a plantear que existió una considerable actividad financiada por autoridades y particulares, al respecto Mariano de Jesús Torres mencionó que:

Las plazas públicas fueron un lugar común para el esparcimiento y fueron lugares en los que se escuchó gran variedad de música, principalmente las ejecutadas con bandas de aliento o banda militar. Existió la Plaza de San Juan de Dios, la plazuela de San José, la Plazuela del Carmen, de las Rosas, de Carmelitas, de la Soterraña, de Carrillo, de Capuchinas, Plazuela de Huerte, de San Juan, Plazuela de Ánimas, de San Diego.⁹⁹

En la siguiente fotografía publicada en 1907, aparece una banda de música en la inauguración de una plaza en la ciudad de Zamora por parte del gobernador

⁹⁸ ZAVALA GARCÍA, Magali, “El jolgorio. Los toritos de petate y la música, Morelia en la época porfiriana”, en Yaminel Bernal Astorga (Compilador), *Boletín Rosa de los Vientos. La música a través de sus instrumentos, espacios, actores y expresiones culturales*, México, Archivo Histórico Municipal de Morelia, Núm. 4, 2013, p. 48.

⁹⁹ TORRES, Mariano de Jesús, *Historia civil eclesiástica de Michoacán, desde los tiempos antiguos hasta nuestros días por..., dividida en ocho partes principales, precedidas de un preliminar*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1905, p. 655.

Aristeo Mercado, en ella también se observan tanto la burguesía porfirista como el pueblo.

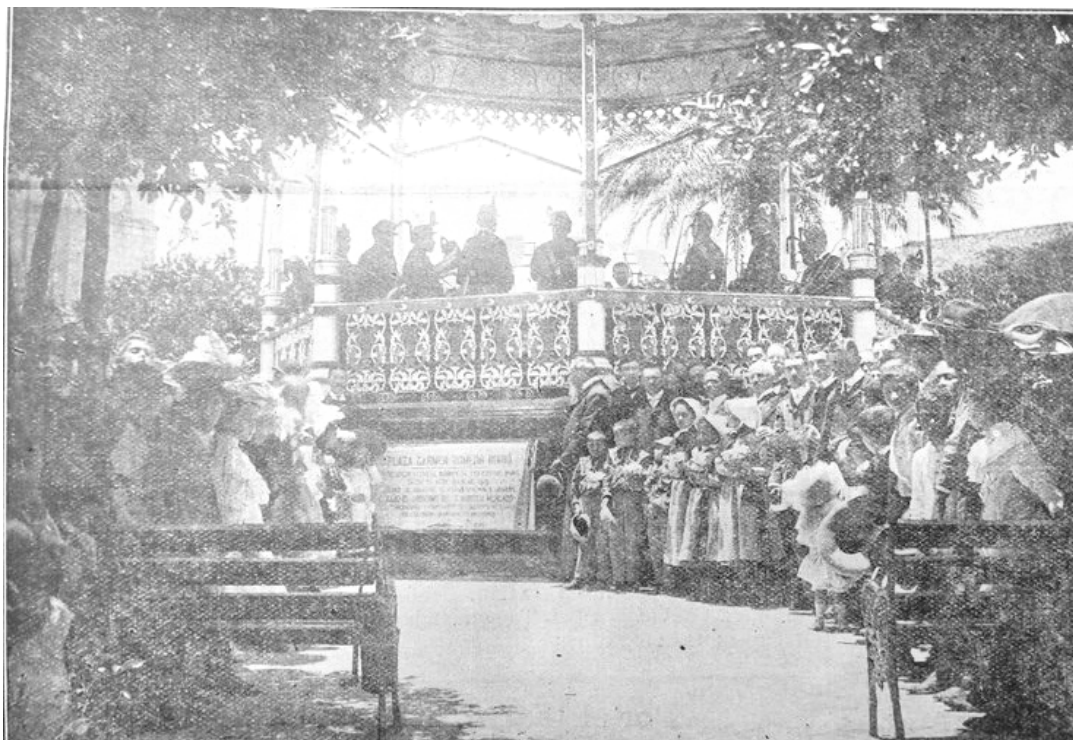


Imagen 1. Inauguración de kiosko en 1907.

Fuente. – El Heraldo, Zamora, 14 de julio de 1907, p. 1.

En los periódicos de la época se menciona que las actividades culturales fueron más o menos recurrentes en la ciudad. Sobre ello, se ha demostrado que sus habitantes eran asiduos oyentes, “un buen número de personas, después de asistir a misa, con el fin de distraerse hacia su paseo a la Alameda, en tanto que la banda de aliento o de cuerda que las había entonaba melodías que invitaban a las

escenas más románticas”.¹⁰⁰ En cuanto a esto, el historiador Alfredo Uribe Salas menciona que la vida social en la época porfirista en Morelia se vio influenciada

por las nuevas corrientes de pensamiento, las innovaciones técnicas, las transformaciones del entorno urbano, la creación de nuevos espacios recreativos, la proliferación de espacios artísticos y de esparcimiento. Por supuesto la vida social de los habitantes giró en derredor de lo religioso y lo profano; ninguna actividad social escapó a las normas de la iglesia o de las instituciones civiles.¹⁰¹

En el caso de las celebraciones como elemento de la cultura en Michoacán, Juana Martínez Villa en su estudio sobre la fiesta y el poder en Morelia durante el Porfiriato, menciona que “analizar la fiesta cívica decimonónica en su complejidad nos remite necesariamente a rastrear los elementos que permanecieron como herederos de la época colonial, matizados en forma y contenido por los procesos históricos”.¹⁰² De manera particular, un aspecto que estuvo presente en la época novohispana resaltó en la música porfirista, puesto que esta fue un recurso de carácter político, religioso y civil, tanto para los sectores populares, burgueses o gubernamentales, en relación con esto Nelly Sigaut escribió que la

diferencia entre los distintos estamentos sociales provocaba una persistente tensión en el cuerpo social que debía por una parte ser reafirmado continuamente y al mismo tiempo recreado. El ritual, de una manera visual y afectiva, proyectaba esas tensiones y las aspiraciones de los diversos grupos participantes.¹⁰³

¹⁰⁰ CORTÉS ZAVALA, Teresa, “La vida social y cultural de Michoacán durante el siglo XIX”, en Enrique Florescano (Coordinador), *Historia general de Michoacán*, México, Gobierno del Estado, Instituto Michoacano de Cultura, siglo XIX, 1989, p. 328.

¹⁰¹ URIBE SALAS, José Alfredo, “Morelia: durante el Porfiriato, 1880-1910”, en Gerardo Sánchez Díaz (Coordinador), *Pueblos, villas y ciudades durante el Porfiriato*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1993, p. 195.

¹⁰² MARTÍNEZ VILLA, Juana, *Fiesta...* p. 75.

¹⁰³ SIGAUT, Nelly, “La fiesta de Corpus Christi en Valladolid de Michoacán en la época de los Austrias”, en Sofía Irene Velarde Cruz (Coordinadora), *Arte y vida cotidiana en el Michoacán Colonial*, México, Secretaría de Cultura del Gobierno de la República, 2017, p. 55.

La relación de la música con la iglesia en el periodo novohispano se cimentó en los espacios de enseñanza. Algunos estudios exponen que las escuelas de niños de coro también formaron parte del proceso educativo del periodo, esta práctica se extendió por diversos países de Europa, puesto que “este modelo de institución pedagógica catedralicia pretendía la enseñanza de niños para su participación en la liturgia y en la salmodia coral, por ende, la importancia del dominio musical y del canto; dicha actividad también requería del estudio de primeras letras y gramática”.¹⁰⁴

La importancia de la Iglesia en la ciudad de Morelia durante la época colonial, el siglo XVIII y XIX se reflejó en aspectos culturales y materiales, y por lo tanto modeló los espacios de formación musical¹⁰⁵ y el conjunto de festividades del calendario litúrgico. Al respecto, uno de los viajeros extranjeros que estuvo en Morelia señaló lo siguiente sobre el ambiente sonoro musical de la catedral,

Desde las ocho de la mañana las grandes campanas de la catedral sonaban a todo vuelo: era un ruido ensordecedor; los campaneros, encaramados en las torres, ponían las campanas en movimiento haciéndolas dar vueltas sobre ellas mismas... todas las razas indias del país estaban representadas, no faltaban ni siquiera indios pintos de manos azulosas y uñas blancas. A las once horas, todo el mundo se fue a catedral... en el corredor bordeado de una reja de plata que lleva del coro al altar, circulaba constantemente un suntuoso cortejo de sacerdotes en violeta, en los momentos más solemnes, el órgano tocaba el Moisés o algún otro trozo con gran afecto, y dos ruedas provistas de campanas daban vueltas a todo lo que daban.¹⁰⁶

¹⁰⁴ ZUNO RODILES, Edgar, “Los espacios y los cursos: la formación de españoles e indios en el Valladolid de la segunda mitad del siglo XVIII”, en *Anuario Mexicano de Historia de la Educación*, México, Sociedad Mexicana de Historia de la Educación, Vol. 1, Núm. 2, 2019, p. 184.

¹⁰⁵ BERNAL JIMÉNEZ, Miguel, *La música en Valladolid de Michoacán*, México, Ediciones de Schola Cantorum, 1962.

¹⁰⁶ LECLERCQ, Jules, “Crónica de un viaje a Morelia, Tacámbaro y el volcán Jorullo”, en Boehm de Lameiras Brigitte (Coordinadora), *Michoacán desde afuera*, México, El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, 1995, pp. 266-269.

En el caso de la música generada por y para los fines eclesiásticos de la catedral de Morelia, se indica que a finales del siglo XIX se contó con un archivo constituido por “129 libros de coro, mayoritariamente de canto llano, divididos en los que se publicaron de manera impresa, otros manuscrita, y cuatro etiquetados como hojas misceláneas. Los resultados aquí publicados colocan a la catedral de Morelia como una de las que poseen mayor cantidad de estos tesoros en nuestro país”.¹⁰⁷

En cuanto a la niñez y los espacios musicales, otro trabajo de Edgar Zuno sobre el Colegio de Infantes es relevante para comprender cómo la instrucción musical formó parte de la realidad de Morelia, pues menciona que “La extensión de los coros de niños que se hace en varios puntos de la Nueva España, bajo un modelo semejante al de la metrópoli española, no solo contribuyó en la formación de músicos y sacerdotes”.¹⁰⁸ Los aspectos anteriores llevan a plantear que al menos desde la época colonial existió una tradición musical, aunque no todos pudieron tener acceso a esta tradición, ya que para ello fue necesario estar inmerso en la cultura de la música escrita y por lo tanto en las dinámicas institucionales de la Iglesia, consecuentemente no todos los morelianos pudieron tener acceso. Sobre la

¹⁰⁷ CALDERÓN ALCÁNTAR, Edgar, Alejandro, “La música en la catedral de Morelia: breve panorama a través de algunos inventarios de su archivo musical”, en Yaminel Bernal Astorga (Compilador), *Boletín Rosa de los Vientos, La música a través de sus instrumentos, espacios, actores y expresiones culturales*, México, Archivo Histórico Municipal de Morelia, Núm. 4, 2013, p. 32.

¹⁰⁸ ZUNO RODILES, Edgar, “La formación de los niños de coro, una extensión de España en Nueva España: el caso de Valladolid, Morelia (1765-1858)”, en María Esther Aguirre Lora, Guillermo Hernández Orozco, Francisco Pérez Piñón y Jesús Adolfo Trujillo Holguín (Coordinadores), *Educación en el arte, protagonistas, instituciones y prácticas en el curso del tiempo. Chihuahua*, México, Universidad Autónoma de Chihuahua, 2015, p. 275; FIGUEROA ZAMUDIO, Silvia, “La Academia de Niñas de Morelia”, en *Ziranda Uandani (Papel que Habla)*, México, Gobierno del Estado de Michoacán, Núm. 25, 2001.

importancia de la religión en la cultura de Morelia en el siglo XIX se ha puntualizado que

Las celebraciones religiosas eran parte fundamental de la vida espiritual y social de los habitantes, tanto así que los morelianos de principios del siglo XIX regían sus actividades con base en un calendario litúrgico independientemente de las disposiciones político-administrativas que regían por aquel entonces a todo el territorio mexicano, a finales de este siglo.¹⁰⁹

Sin embargo, posterior a la culminación de la Independencia, de manera paulatina se vivió en Morelia lo que en otras partes de México y de América Latina,

lo mismo en la historia de la música europea como en la de Latinoamérica, el ascenso de las clases burguesas, el surgimiento de una clase media urbana trajo consigo un cambio en la escena musical: si hasta entonces el locus de la música estaba en los espacios religiosos y nobiliarios, a partir del ocaso colonial la música se volvió, cada vez más, un quehacer cubicular a una actividad de cámara.¹¹⁰

Dicha ciudad fue habitada y administrada por una elite que siguió tal línea filosófica y política de modernidad, tanto desde los cargos políticos, la educación y la participación en los espacios de sociabilidad al procurar impulsar y conservar las diferencias sociales. Estaba conformada por familias de origen colonial, familias venidas del interior del estado o extranjeros de paso o residentes y “tuvo acceso a construir y mejorar el espacio urbano. El progreso y modernización se reflejaron en el embellecimiento y nueva funcionalidad que este grupo social le dio a la ciudad”.¹¹¹

¹⁰⁹ KUK SOBERANIS, Gabriela Guadalupe, “El Culto Perpetuo a Señor San José, una celebración religiosa en Morelia durante los años treinta”, en Yaminel Bernal Astorga y Jorge Amós Martínez Ayala (Coordinadores), *Boletín Rosa de los Vientos. De fiestas, danzas y andares en Morelia*, México, Archivo Histórico Municipal de Morelia, Núm. 6, 2015, p. 29.

¹¹⁰ TELLO, Aurelio, “Introducción...pp. 28-29.

¹¹¹ DIMAS CORNEJO, Nancy Laura, *La vida cotidiana de los niños de elite en Morelia durante la Revolución Mexicana 1910-1920*, Tesis para obtener el grado de maestra en Historia, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2017, p. 32.

Las actividades culturales y musicales fueron recurrentemente frecuentadas por la burguesía moreliana, la prensa refirió que “se verifico en el salón Beethoven un repertorio de música, el cuarto concierto organizado por los Srs. Buitrón hermanos y como los anteriores estuvo honrado por muy selecta concurrencia”.¹¹² Ellos mismos informaron que en la ciudad durante el periodo de estudio se dedicaban 39 personas tanto mexicanas como extranjeras a las bellas artes como pintores, escultores, músicos e intérpretes, así como profesores de algunas de las escuelas de la ciudad, las cuales incluso tuvieron en sus programas de estudio la asignatura de música.¹¹³

La familia Buitrón impulsó la vida cultural y musical en el Porfiriato fueron intérpretes, compositores, empresarios o beneficiarios de las obras artísticas que se tocaban. Al respecto, se puede mencionar que inauguraron en el primer cuadro de la ciudad de Morelia tanto un almacén de instrumentos como un salón para concierto (de este último hablamos unas páginas más adelante). La prensa refirió sobre dicho comercio que “era un soberbio almacén de música”.¹¹⁴

Como ejemplo de los esfuerzos de la elite para impulsar la modernización a través de actividades culturales se puede hacer referencia a una celebración porfirista donde la música fue uno de los elementos centrales, “a las tres y media de la tarde, el Primer Batallón del Estado había ejecutado algunas piezas musicales en la Plaza de los Mártires, que era la principal de la ciudad, para posteriormente

¹¹² *El Comercio de Morelia*, Morelia, 10 de junio de 1899, p. 4.

¹¹³ URIBE SALAS, José Alfredo, *Morelia*...p. 39.

¹¹⁴ *El Comercio de Morelia*, Morelia, 21 de enero de 1891, p. 2.

iniciar un desfile junto a las personalidades que estaban reunidas en el portal Hidalgo y que esperaban al gobernador”.¹¹⁵

En el interior del Estado también se buscó aumentar el estudio de la música escrita, se pueden mencionar los casos siguientes, en Morelia se formó la Academia de música de teoría, solfeo y piano a cargo de la profesora María del Río; Mientras que Carmen García Granados ofreció clases de música; en el caso de Pátzcuaro se refirió al pianista Rafael Frías que era director de orquesta; asimismo, en Quiroga se avisó de una academia de niñas que llevó música en su formación; en Zamora se abrió una academia de música en la casa de D. Isaac Calderón, con una catedra de solfeo; finalmente, en Zinapécuaro bajo la dirección del entendido profesor Lic. Felipe Rivera se inauguró una sociedad filarmónica, la forman veintidós personas de las más distinguidas de aquella villa.¹¹⁶

¹¹⁵ PÉREZ TALAVERA, Víctor Manuel, “El día del árbol durante el periodo porfirista en Michoacán 1892-1910”, en *Boletín de Antropología*, Colombia, Universidad de Antioquia, Vol. 29, Núm. 48, 2014, p. 132; SÁNCHEZ DÍAZ, Gerardo y MARTÍNEZ VILLA, Juana, “Fiesta, ocio, pasiones y crimen en el Paseo de San Pedro de Morelia”, en Catherine R. Ettinger y Carmen Alicia Dávila Munguía (Coordinadoras), *De barrio de indios de San Pedro a Bosque Cuauhtémoc de Morelia*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Michoacán, Ayuntamiento de Morelia, Porrúa, 2012, pp. 67-109.

¹¹⁶ *El Comercio de Morelia*, Morelia, 15 de julio de 1899, p. 3; *El Comercio de Morelia*, Morelia, 28 de diciembre de 1894, p. 4; *La municipalidad*, Pátzcuaro, 20 de febrero de 1890, p. 4; *El Comercio de Morelia*, Morelia, 8 de febrero de 1895, p. 1; *Gaceta*, Morelia, 21 de octubre de 1886, p. 2; *Gaceta*, Morelia, 28 de noviembre de 1886, p. 1.

En el caso de México y en particular de la ciudad,¹¹⁷ se ha demostrado que tanto la educación musical como los espacios de actuación en el siglo XIX atravesaron por dos momentos bastante particulares:¹¹⁸

a) La enseñanza de la música se mantuvo tan anquilosada como en el periodo virreinal; en las pocas instituciones donde se impartía la clase de música, la línea seguía siendo la música sacra, y la limitante principal fue la poca apertura tanto hacia el estudio de nuevos géneros musicales como al alcance numérico: eran tan pocos los jóvenes que tenían acceso a la instrucción musical.

b) Para el periodo porfirista una enseñanza en el arte de la música de carácter público, cuyo objetivo fue acercar a la juventud michoacana a una noble actividad, que complementaría su preparación académica y le permitiría, si así fuera el caso, un medio laboral.¹¹⁹

Sobre los espacios donde esta élite se relacionó y tuvo sociabilidad económica, política, social y por supuesto, cultural, Mariano de Jesús Torres describió algunos de los principales escenarios morelianos, los espacios específicos en los que el fenómeno de la música escrita se hizo presente mencionó al teatro, la ópera, el cinematógrafo, las corridas de toros. En la imagen (2) podemos observar una fotografía del Salón Morelos, cuando se ubicó en la actual Av. Madero, además es posible ver que el salón perteneció a un Hotel con el mismo nombre. Es probable que como parte de los servicios que se ofreció a los huéspedes estuviera el tener acceso a conciertos de música de cámara o piano. La fotografía fue capturada de oriente a poniente, al fondo se ve el actual Palacio de Gobierno.

¹¹⁷ MERCADO VILLALOBOS, Alejandro, "La educación musical en México. Estudio de caso en tres ciudades porfirianas", en *El Artista: Revista de Investigaciones en Música y Artes Plásticas*, México, Universidad de Guanajuato, Núm. 15, 2018.

¹¹⁸ MERCADO VILLALOBOS, Alejandro, *La educación musical en Morelia, 1869-1911*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2015.

¹¹⁹ MERCADO VILLALOBOS, Alejandro, *Los músicos morelianos y sus espacios de actuación 1880-1911*, México, Gobierno del Estado de Michoacán, 2009, pp. 24-25.

En Morelia durante la época en que se restauró la República liberal y en la que se fortalece la política liderada por el grupo de los “Científicos”, encabezados en el poder ejecutivo de la nación con la figura de Don Porfirio Díaz, existieron en Morelia una considerable cantidad de teatros, plazas, centros de entretenimiento y mercados espacios urbanos de carácter popular [...] El teatro Coliseo, hoy llamado teatro Ocampo, teatro del Hipódromo, Salón Morelos, teatros improvisados, varias plazas de diversiones y de toros, plaza de gallos, corrales para títeres y maromas.¹²⁰



Imagen 2. *Salón y Hotel Morelos en 1908.*

Fuente. – Centro de Estudios de Historia de México (CEHM), Third expedition 1908 of Hans Gadow, Fondo DXCVI, Clasificación DXCVI. 1, Legajo 1, imagen 44.

Asimismo, se sabe que, en la ciudad de Morelia, con el fin del gobierno juarista, se realizaron distintas iniciativas que buscaron mejorar los espacios de cultura, aunque las plazas continuaron siendo recurrentemente visitadas por los habitantes de la ciudad como escenarios recreativos, culturales o solo de sociabilidad, sin perder su sentido cultural,

al terminar el gobierno de Juárez, la imagen de Morelia estuvo compuesta por algunos edificios de cantera que adornaron las calles definidas simétricamente, algunas empedradas y embanquetadas. Además, sobre la planicie sobresalió la belleza de las Plazas de los Mártires, de la Paz o de San Juan de Dios, de la Constitución o de San Francisco, del Carmen, Rafael Carrillo y de Diversiones Públicas, que con el tiempo se convirtieron

¹²⁰ TORRES, Mariano de Jesús, *Historia civil...*p. 655.

en ejes rectores de la fisonomía urbana, como del desarrollo cultural, social, y económico de la atractiva ciudad.¹²¹

Los viajeros extranjeros que recorrieron Michoacán en los siglos XVIII y XIX dejaron testimonios sobre la vida cultural y musical en la entidad. Los trabajos del doctor Gerardo Sánchez y de otros investigadores hacen recuento de tales escritos que, entre otras observaciones, puntualizan que en esas obras se hicieron múltiples y amplias descripciones de la dinámica cultural y artística en Morelia y al interior del Estado,¹²²

Chambers Gooch describe la ciudad de Morelia en 1887, habla de la calidad de sus sitios históricos, de la belleza natural de los alrededores, de las instituciones educativas y de la beneficencia pública, las fábricas, los templos, los edificios públicos elegantes, los paseos y las alamedas bien cuidados.¹²³

En las últimas décadas del siglo XIX también se relató el modo de vida de los morelianos y resaltó su religiosidad. Para R. O'Farillen en 1895, la ciudad de Morelia fue una de las poblaciones más católicas de la República y el clero tuvo un poder invulnerable. Se acentuó el alto contenido patriótico y político manifiesto en sus festividades conmemorativas de la Independencia y otros sucesos de la vida nacional, y destacan los bailes, las celebraciones, los instrumentos musicales y la

¹²¹ ZAVALA GARCÍA, Magali, *Vida Social y urbana. Un acercamiento a la historia del actual Teatro Bicentenario Mariano Matamoros*, México, Ayuntamiento de Morelia, 2011, p. 29.

¹²² SÁNCHEZ DÍAZ, Gerardo, "Viajes por tierras de Michoacán en el siglo republicano", en Brigitte Boehm de Lameiras, Gerardo Sánchez Díaz y Heriberto Moreno García (Coordinadores), *Michoacán desde afuera visto por algunos ilustres visitantes extranjeros. Siglos XVI al XX*, México, El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1995, p. 159; OCHOA SERRANO, Álvaro, "Morelia: descripción de dos viajeros", en *Revista Bimestral del Aniversario de la Fundación de Morelia*, México, Época única, julio-agosto 1991, pp. 35-42.

¹²³ AZEVEDO SALOMAO, Eugenia María, "Morelia decimonónica en la mirada de los viajeros extranjeros. Emily Elizabeth Ward y Fanny Chambers Gooch", en Magali Zavala García (Coordinadora), *Boletín Rosa de los Vientos. La presencia de los extranjeros en la vida sociocultural de Valladolid-Morelia*, México, Ayuntamiento de Morelia, Núm. 8, 2017, p. 22.

movilidad de los músicos que practicaron la música escrita.¹²⁴ En la imagen (3) se aprecia uno de los tantos retratos con los que viajeros extranjeros ilustraron en sus publicaciones a músicos mexicanos en el siglo XIX, en este caso se trata de dos músicos que aparentemente pertenecieron a una banda de música militar, se les puede observar con sus instrumentos y partituras colocadas en robustos atriles de madera. El instrumentista del fondo toca un pícolo, mientras que el músico que se encuentra en primer plano, posa con su instrumento, mismo que se encuentra recargado en el piso a los pies del músico.

Durante los gobiernos de Mariano Jiménez y Aristeo Mercado la política porfirista y la elite moreliana impulsaron la dinámica cultural, tanto material como artística,¹²⁵ mediante la construcción y restauración de espacios y edificios, o la puesta en escena de obras de teatro, óperas, conciertos, corridas de toros, exhibiciones del cinematógrafo y en las fiestas patrias. Sobre el cinematógrafo se ha demostrado que tuvo un peso amplio en la dinámica cultural de la ciudad, pues fue parte del proceso de modernización, incluso se hicieron presentaciones públicas y se crearon espacios solamente para sus proyecciones.¹²⁶

¹²⁴ SÁNCHEZ DÍAZ, Gerardo, "Fiestas, música y bailes en Michoacán en los relatos de viajeros extranjeros del siglo XIX", en Álvaro Ochoa Serrano (Editor), *De occidente es el mariache y de México*, México, Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2001, pp. 149-150.

¹²⁵ CORTÉS ZAVALA, María Teresa, "El recuento educativo, cultural, artístico y científico del siglo XIX", en Enrique Florescano (coordinador), *Historia general de Michoacán, siglo XIX*, México, Gobierno de Michoacán, Vol. III, 1989, pp. 327.

¹²⁶ RUIZ OJEDA, Tania Celina, *La llegada del cinematógrafo y el surgimiento, evolución y desaparición de la primera sala cinematográfica en la ciudad de Morelia 1896-1914*, MÉXICO, Tesis para obtener el grado de maestra en historia de México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2007, pp. 220.



Imagen 3. *Músicos mexicanos.*

Fuente. – HOWE, Huberto, *Vida de Porfirio Díaz. Reseña histórica y social del pasado y presente de México*, México, la compañía Historia de México, 1887, p. 181

Las manifestaciones artísticas y eventos culturales mostraron un aumento considerable en los gobiernos de Jiménez y Mercado, no equiparable con otras entidades más grandes, pero ciertamente sucedió.¹²⁷ En el caso de Mariano Jiménez se ha demostrado en investigaciones recientes que dentro de su política gubernamental la cultura formó parte del ritual y fiesta cívica de la época, asimismo,

¹²⁷ SÁNCHEZ DÍAZ, Gerardo, “Introducción”, en Gerardo Sánchez Díaz (Coordinador), *Pueblos, villas y ciudades durante el Porfiriato*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1993; TAVERA ALFARO, Javier, *Morelia en la época de la República restaurada, 1867-1876*, México, Instituto Michoacano de Cultura, El Colegio de Michoacán, dos volúmenes, 1988; *Morelia. La vida cotidiana durante el Porfiriato. Alegrías y sinsabores*, México, Morevallado, 2002; *Morelia, la vida cotidiana durante el porfirismo, instrucción, educación y cultura*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2003.

que con la organización de estos eventos se pretendió ir en relación directa con las medidas gubernamentales del régimen porfirista. De tal manera que, su gobierno encontró continuidad en sus pretensiones de modernidad cultural en los distintos espacios de actuación, tanto públicos como privados como los teatros y en actos oficiales, impulsando la denominada cultura cívica.¹²⁸

En el caso del Aristeo Mercado indudablemente fue el gobernador que dio mayor impulso a la dinámica cultural moreliana y la vida musical de la ciudad, su régimen se extendió de 1891-1911. Una de las primeras características de su régimen fue la continuidad de las políticas públicas de carácter federal, incluidas las culturales. A lo anterior se sumó el hecho de que durante el tiempo que ocupó la gubernatura puso en marcha un sinnúmero de actividades culturales y sociales, en los cuales la musical era parte primordial. De esta manera Aristeo se convirtió en uno de los financiadores de las actividades culturales en la ciudad y en la entidad, ya fuera de manera personal o institucional mediante el apoyo económico y material a los artistas, agrupaciones y espacios.

Uno de los principales escenarios de la vida cultural moreliana y de otras ciudades de Michoacán fueron los teatros. Si bien no todas contaron con esos espacios, su presencia en la ciudad data de 1830 en Morelia con el Teatro Ocampo y en Maravatío el Morelos en 1879. Asimismo, hubo casos en los que durante el porfiriato se planteó la construcción de uno, por ejemplo, el Teatro Apolo en la

¹²⁸ LÓPEZ FLORIAN, Teresa de Jesús, *Un gobierno de la cultura cívica: el general Mariano Jiménez en Michoacán (1885-1892)*, México, Tesis para obtener el grado de maestra en historia de México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2019, pp. 160.

ciudad de Pátzcuaro, la gestión y autorización se dio en 1893, pero no se consolidó sino hasta la revolución. En la siguiente imagen (4) aparece dicho recinto en 1913.



Imagen 4. Teatro Apolo en 1913 en Pátzcuaro.

Fuente. – MARTÍNEZ AGUILAR, José Manuel, “El Salón Apolo de Pátzcuaro. Un teatro inaugurado durante la Revolución mexicana”, en *Relaciones*, México, Colegio de Michoacán, Vol. 41, Núm. 163, pp. 162-174.

En el caso de Morelia hubo un aumento imponente en la actividad dentro de los teatros, resalta la participación de distintas empresas que incluían música nacional y extranjera. Fueron espacios ideales para el entretenimiento, educación y cultura, al respecto se ha precisado que

Los teatros fueron importantes centros de reunión para disfrutar algunos espectáculos, entre ellos podemos enlistar al Ocampo, Hipódromo, Desierto y Morelos; así como los improvisados tanto al aire libre como en sitios cerrados, los salones París y Ópera, en donde se llevaron a cabo un sin número de obras que divirtieron a los morelianos con las historias de la vida cotidiana, con entretenimientos (circos, peleas de gallos y eventos artísticos); de manera particular al Ocampo se les consideró una escuela moralizante, constantemente la diversión que ofreció estuvo ligada a los

valores civiles, religiosos y educativos, cuya finalidad era subrayar las “buenas costumbres” de la época.¹²⁹

Al respecto, otro de los espacios puestos en marcha durante el porfiriato y que fue escenario de presentaciones musicales fue el teatro Morelos, el cual tuvo actividades culturales a finales del porfiriato en Morelia, en él se sintetizaron las pretensiones culturales y musicales del régimen y la sociedad moreliana, las siguientes imágenes son del referido teatro.

Es interesante destacar las similitudes que presentan la fachada del teatro Morelos y las del teatro Apolo que se ubicó en Pátzcuaro. En ambos teatros estuvieron contruidos de madera con estilos híbridos: neogótico, neorenacentista y algunos elementos de artnouveau. Ambos teatros tuvieron una división tripartita, un pórtico central, franqueado por dos torres laterales en dos niveles rematados con bóvedas cubiertas con cúpulas iluminadas por medio de ventanas. El costado de los edificios contó con pórticos formados por pilares esbeltos, la altura del frente los hizo parecer de dos pisos, un elemento característico de estas construcciones fue un ático simulado con techo a dos aguas con una pequeña ventana central; el pórtico estuvo soportado por dos pilares delgados y tres arcos estilo mudéjar (forma hispánico y musulmán). Por la foto del interior del Teatro Morelos (imagen 5 derecha) podemos observar un pasillo central franqueado por sillería, a los costados palcos en un nivel más alto rodeado con barandal; el techo mostró una decoración en forma de grandes rombos y da la impresión de haber sido alta.

¹²⁹ ZAVALA GARCÍA, Magali, *Espléndido espectáculo. Los teatros en la Morelia porfiriana*, México, Archivo Histórico Municipal de Morelia, 2012, p. 11.

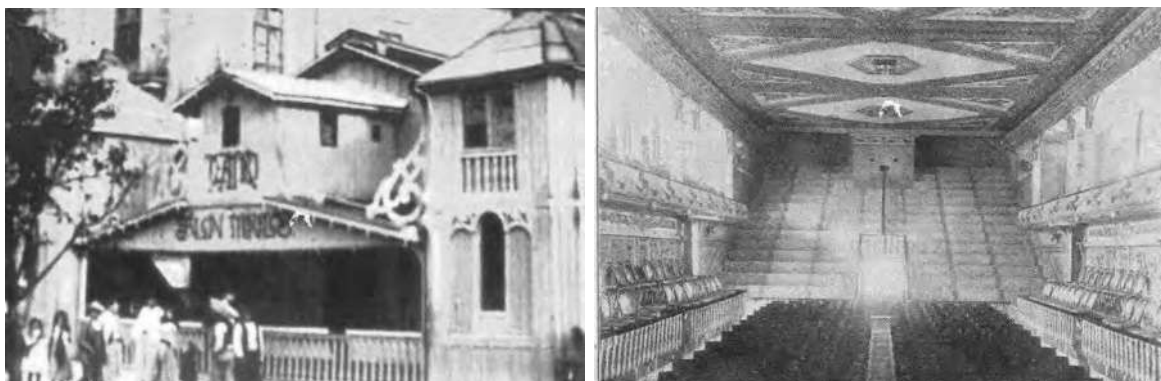


Imagen 5. Fachada del Teatro Morelos e interior del mismo.

Fuente. – RUIZ OJEDA, Tania Celina, *La llegada del cinematógrafo y el surgimiento, evolución y desaparición de la primera sala cinematográfica en la ciudad de Morelia 1896-1914*, México, Tesis para obtener el grado de maestra en historia de México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2007, pp.189-191.

En el Salón Morelos se llevaron a cabo presentaciones musicales y obras de teatro, fue uno de los principales espacios que albergó al fenómeno musical, sin embargo, en este renglón sobresalieron el Salón Beethoven y el Teatro Ocampo. En cuanto a los espacios de actuación musical en Morelia durante el Porfiriato, Mercado Villalobos realizó una de las interpretaciones más amplias, planteó como una de sus premisas que la vida cultural encontró distintos sitios para su desarrollo. En el caso de la música en Morelia, señaló que

Se diversificó en varios géneros, definidos por supuesto por el público, el cual, mediante una exigencia inconsciente, provocó el auge de una variedad especial de música, la popular ejecutada en espacios abiertos y en diversas manifestaciones musicales obertura, fantasía, marcha, wals, polka, entre otras; determinadas por cánones europeos en contenido y forma, pero de estilos particulares.¹³⁰

¹³⁰ MERCADO VILLALOBOS, Alejandro, *Los músicos...*p. 23.



Imagen 6. *Explanada Morelos. Morelia.*

Fuente. – Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Históricas. Colección: Gerardo Sánchez Díaz. Carpeta: Morelia. Número 39.

En la imagen (6) se puede apreciar el Teatro-Salón Morelos, que se ubicó al costado sur poniente de la Catedral, un poco más delante de donde actualmente se encuentra el monumento a Juárez y comienza la actual cerrada de San Agustín; antes en ese lugar estuvo el primer monumento a Morelos, quizá de allí el nombre del Teatro-Salón. En cuanto al Salón Beethoven como escenario de actuación musical se puede afirmar que fue un espacio especializado para vida musical, particularmente orientado a la difusión de la música europea y norteamericana.

Sobre dicho recinto se escribió

Tapizado de verde con matices de oro y plata. En el arco que comunica con el despacho del repertorio y en las puertas, cortinas de damasco verde y amarillo oro, formando caprichosas figuras y que hacen, con la alfombra, admirable *pendant* con el tapizado. En el fondo artística alegoría de la música, formada con instrumentos de metal y cuerda, con pequeñas palmas y coronada con el retrato de Beethoven. A los lados de esa alegoría un piano

alemán de media cola y un armónico. Lujosa sillería y elegantes cuadros que representan escenas de Mozart, List y Petrarca completan el ilustre salón.¹³¹

En el Archivo Histórico Municipal de Morelia existen expedientes sobre la dinámica musical en el Teatro Ocampo, tanto solicitudes, permisos, carteles, invitaciones y programas musicales como el que se presenta en la imagen 7, en donde se observa la complejidad en el tipo de eventos, como el de 1909, en la reapertura del Teatro Ocampo en la que tuvo actuación una orquesta formada por treinta y cinco músicos del Conservatorio Nacional de Música de México.

Es interesante señalar que la tipografía que se utilizó en el cartel (imagen 7) es distinta para cada tipo de participación, esto se realizó de forma deliberada para destacar la participación de cada uno. Así mismo dan crédito a personas que se encargaron del vestuario (sastre), decorado de las escenas, la presencia de bailarines en escena, del apuntador y del encargado del peinado de las y los cantantes (peluquero). Esto nos refiere la participación de un número significativo de personal artístico y personas que contribuyeron a que el espectáculo luciera junto con el teatro en todo su esplendor: treinta coristas, ocho bailarinas, los integrantes de la orquesta, el director concertador, ocho cantantes principales, dos coprimarios y un director artístico, los mencionados apuntador, sastre y peluquero fue el personal artístico que dio vida a la velada.

¹³¹ *El Comercio de Morelia*, Morelia, 21 de enero de 1899, p. 3.



Imagen 7. Cartel de los artistas en la reapertura del Teatro Ocampo en 1909.
Fuente. – Archivo Histórico Municipal de Morelia, Independiente II, Caja 17, Exp. 28, 1909, f. 3.

Una de las principales actividades musicales de la época porfirista fue la ópera, en la que por supuesto se recurrió a música europea y a intérpretes de ese origen. Como exhibe la prensa de la época, en Morelia también hubo presencia de estos. La siguiente descripción denota el realce de la ópera como una de las representantes de la modernidad que se pretendió inmiscuir en la burguesía moreliana, a la vez que refleja sus alcances y de quienes la ejercieron.

El domingo último hizo su debut en el Teatro Ocampo, de esta capital, la compañía Donizetti de ópera bufa italiana, con el Barbero de Sevilla. Sin emitir un juicio acerca de la ejecución de la pieza, nos reducimos a decir que el Sr. Roberto Marín a más de la expresión cómica y gallardía en que se presenta al público, es Barítono de voz potente y armoniosa que sabe graduar durante la escena, la dulzura de los acordes. La Sra. María Fernández de Luna, En las partes de interés se le va como el candor, y desciende como las Garzas azules. Su voz es de Soprano, que arranca

aplausos en el máximo de la melodía; impone silencio en los imperceptibles bajos, apagando la voz con suma delicadeza.¹³²

Las referencias sobre la ópera en la ciudad son diversas, cabe precisar que en los espacios de actuación de la ciudad se presentaron artistas de reconocido nombre, aunque, esto ya venía sucediendo antes del porfiriato, como fue el caso de Ángela Peralta, a quien se le autorizaron 4 conciertos de ópera italiana en el principal teatro de la ciudad en 1873.¹³³



Imagen 8. Cartel de la reapertura del Teatro Ocampo con debut de la ópera italiana.

Fuente. – Archivo Histórico Municipal de Morelia, Independiente II, Caja 17, Exp. 28, 1909, f. 2.

¹³² *El Correo de Morelia*, Morelia, 23 de julio de 1891, p. 1.

¹³³ AHMM, Fondo Independiente I, Caja 123, Expediente 280, 1873, *Concesión a Ángela Peralta, sin pensión, en el Teatro Ocampo de dar 4 funciones de ópera italiana en la Ciudad.*

Respecto a la ópera italiana diversas fueron las compañías que se presentaron en Morelia, por ejemplo, la Antinori.¹³⁴ Mientras que a Luis Donizetti se le concedió el Teatro Ocampo para que diera en él varias funciones de Opera Buffa Italiana.¹³⁵ La siguiente imagen (8) es uno de los carteles por medio del cual se anunció la participación de la ópera italiana en 1909 y que fue un evento auspiciado por el gobernador Aristeo Mercado.

En el Archivo también es posible localizar las solicitudes de otros personajes, como la del 15 de octubre de 1878 por parte de Pánfilo Cabrera, quien hizo la solicitud del Teatro Ocampo para dar dos funciones de ópera.¹³⁶ Asimismo, la llegada de compañías de ópera extranjeras que hicieron solicitud para presentarse en la ciudad, como el representante de la Ópera Inglesa, que pidió en arrendamiento el Teatro Ocampo,¹³⁷ o la Solicitud de Juan Ondovilla para presentarse con la Sociedad Filarmónica Española Falia.¹³⁸ A las anteriores se sumó la solicitud de Félix Valletti para dar funciones la ópera de la Compañía Lambarri en 1901.¹³⁹

¹³⁴ AHMM, Libros Impresos y Manuscritos, Libro 302 (1888-1889), Tomo 2, Expediente 76, 18 de octubre de 1888, *Andrés Mendoza: Solicita en arrendamiento la Cantina del Teatro Ocampo, en las representaciones que dé la Compañía de Ópera italiana de Antinori.*

¹³⁵ AHMM, Libros Impresos y Manuscritos, Libro 310, Tomo 3, Expediente 139, 19 de Julio de 1891, *Luis Donizetti: Se le concedió el Teatro Ocampo, para que dé en él varias funciones de Opera Buffa italiana.*

¹³⁶ AHMM, Fondo Independiente I, Caja 132C, Expediente 86C, 15 de octubre de 1878, Carpeta 32. *Pánfilo Cabrera, relativo al arrendamiento del Teatro Ocampo que solicita para dar funciones de Opera.*

¹³⁷ AHMM, Fondo Independiente I, Caja 142B, Expediente 12, 1884, *El representante de la Ópera Inglesa pide en arrendamiento el Teatro Ocampo para dar en él varias funciones.*

¹³⁸ AHMM, Fondo Independiente I, Caja 147A, Expediente 29, 5 de octubre de 1888, *Solicitud de Juan B. Ondovilla, para presentar en el Teatro Ocampo funciones de la Sociedad Filarmónica Española Falia; contiene programas.*

¹³⁹ AHMM, Libros Impresos y Manuscritos, Libro 409, Tomo 7, Expediente 294, 31 de Julio de 1901. *Félix Valletti: Solicita permiso para que dé funciones de opera la Compañía Lambarri en el Teatro Ocampo.*

Las fuentes documentales refieren una dinámica cultural en significativo aumento durante el porfiriato, como en el caso de la ópera, aunque esto es más evidente con la participación extranjera. A la actividad anterior se sumó el teatro, el cinematógrafo, el circo, las zarzuelas, los conciertos de músicos solistas, bandas, asociaciones, orquestas y agrupaciones de música de diversos tipos. La información al respecto se halla en gran medida ubicada en el Archivo Histórico Municipal de Morelia, puesto que las actividades culturales estuvieron ampliamente reguladas por dicha institución, quien vigiló que fueran acordes a las necesidades de la ciudad, el buen comportamiento y vivir de los morelianos. Entre los documentos es posible localizar solicitudes, carteles e informes de las presentaciones de carácter religioso y civil.

Sobre la música religiosa se localizan solicitudes para las misas cantadas o para las procesiones, asimismo, las fiestas de los patrones de las iglesias. Al respecto, se puede mencionar un documento de diciembre de 1887 en el cual el alcalde avisó que se aplicó una Misa a la Imagen de Guadalupe, habiendo tocado una música de cuerda.¹⁴⁰ A ello se relaciona la petición de Candelario Estrada a nombre de los vecinos del barrio de Capuchinas, donde solicitó se otorgue licencia para que hubiera música e iluminación con motivo de la festividad religiosa del 12 de enero de 1888.¹⁴¹ Situación similar ocurrió en la capilla de San Juan, donde se

¹⁴⁰ AHMM, Fondo Independiente I, Expediente 146B, 19 de diciembre de 1887, *Documento donde se avisa al Alcalde que se aplicó una Misa a la Imagen de Guadalupe, habiendo tocado una música de cuerda.*

¹⁴¹ AHMM, Fondo Independiente I, Caja 153A, Expediente 5, Carpeta V, 6 de marzo de 1888, *Solicitud de los vecinos del barrio de Capuchinas para que se les permita poner música y cohetes debido a la función de San Juan de Dios.*

solicitó licencia el 22 de junio de 1888 para musicalizar la función de la capilla de San Juan¹⁴².

En cuanto a la música escrita de carácter civil, las fuentes documentales refieren la presencia de actividades en espacios públicos y privados de manera recurrente, en donde se precisaba la música alusiva a alguna festividad como los carnavales, lo cual sucedió por lo menos desde 1866.¹⁴³ Asimismo, una petición relativa a pedir Sonatas o Aires Musicales de carácter popular en el Estado.¹⁴⁴ A ello se sumó el concierto que ofreció en el Teatro Ocampo el Pianista Capitán Voyer en agosto de 1887 con un lleno total del teatro.¹⁴⁵ Finalmente las Solicitudes diversas para permitirse los repiques, los juegos artificiales, la música e iluminación en el Barrio de Capuchinas en el año de 1890.¹⁴⁶

El gobierno tuvo particular participación en la difusión de la música escrita en los espacios públicos, existen documentos en los que se demuestra la subvención concedida por el gobierno para el sostenimiento de un Maestro de Música en la Villa de Cuitzeo en 1894.¹⁴⁷ Un año después el prefecto del distrito de Morelia pidió se enviaran los datos sobre el número de músicas de aliento que existían en el

¹⁴² AHMM, Fondo Independiente I, Caja 153B, Expediente 12, Carpeta S, 22 de junio de 1888, *Licencia para musicalizar la función de la capilla de San Juan*.

¹⁴³ AHMM, Fondo Independiente I, Caja 115, Expediente 12, 1869, *Autorización al Ayuntamiento de la Capital para gastar hasta 80 pesos para la iluminación de la Plaza Principal y pago de música en las noches de Carnaval*

¹⁴⁴ AHMM, Fondo Independiente I, Caja 178 A, Expediente 41, Julio de 1895, *Relativo sobre pedir Sonatas o Aires Musicales de carácter popular en el Estado*.

¹⁴⁵ AHMM, Fondo Independiente I, Caja 147B, Expediente 65, Carpeta b), agosto de 1887, *Concierto que ofreció en el Teatro Ocampo del Pianista Capitán Voyer*.

¹⁴⁶ AHMM, Fondo Independiente I, Caja 160B, Expediente 52, 1890, *Solicitudes (con timbre) para realizar carreras de caballos en el llano de Santa María, de repiques juegos artificiales música e iluminación en el Barrio de Capuchinas*.

¹⁴⁷ AHMM, Fondo Independiente I, Caja 175A, Expediente 20, febrero de 1894, *Sobre la subvención concedida por el Gobierno para el sostenimiento de un Maestro de Música que dirija la que se ha establecido en la Villa de Cuitzeo*.

Distrito.¹⁴⁸ El régimen mercadista fue uno de los impulsores de la formación de las sociedades filarmónicas, una de ellas fue la formada en la Escuela Industrial Militar Porfirio Díaz, que además contó con una orquesta, la cual apareció retratada en la siguiente imagen (9).

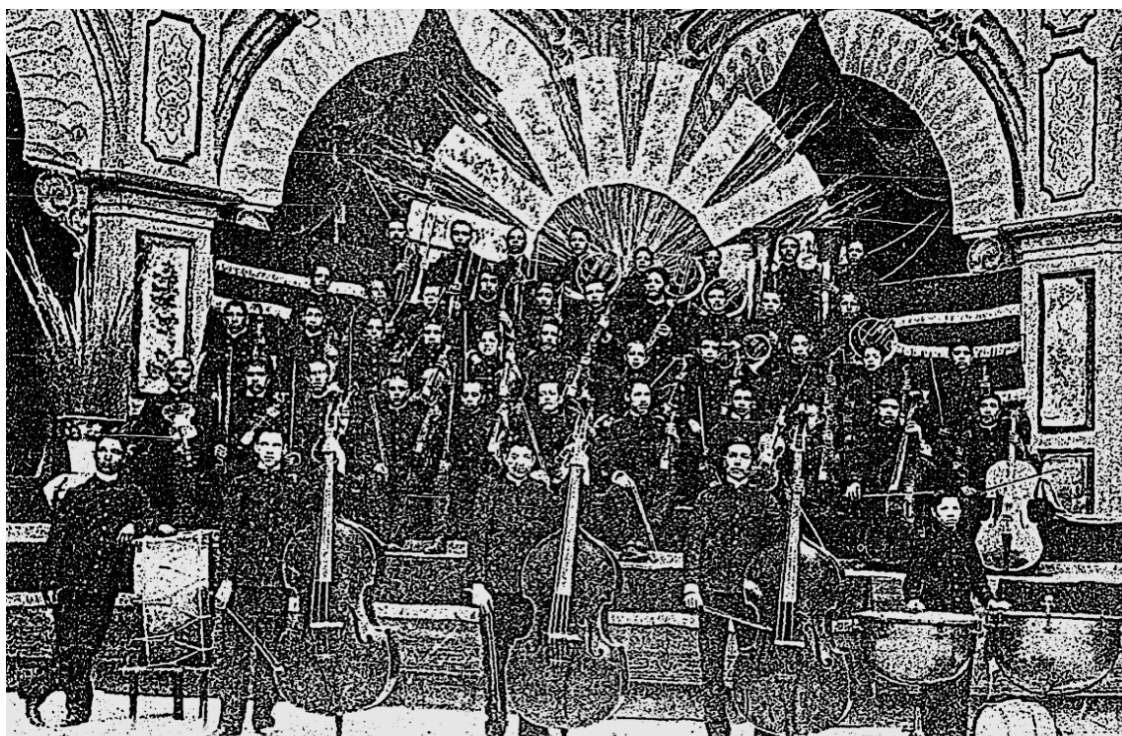


Imagen 9. Orquesta de la Escuela Industrial Militar Porfirio Díaz en 1905.

Fuente. – *El Tiempo Ilustrado*, México, 17 de diciembre de 1905, p. 821.

En la fotografía es posible apreciar una orquesta sinfónica de 45 músicos con sus respectivos instrumentos. Se distinguen timbales y bombo de la familia de las percusiones, así mismo, de las cuerdas frotadas se puede observar tres contrabajos y dos violonchelistas; respecto con la diferencia entre violines y violas la fotografía no resulta suficientemente clara para distinguir cuantos hay de cada uno. En cuanto

¹⁴⁸ AHMM, Fondo Independiente I, Caja 178 A, Expediente 42, Diciembre de 1895, *Petición de enviar datos sobre el número de Músicas de Aliento que existen en el Distrito*.

a los alientos, se puede ver con claridad a los cornistas, clarinetistas, flautistas y trombonista (superior izquierda), todos visiblemente acomodados en tarimas con distintos niveles.

Ciertamente, la música impresa tuvo considerable auge en la ciudad, aparecieron impresores dedicados a ello y publicaciones especializadas en este aspecto. Evidencia de ello es el conjunto de piezas impresas que se encuentran en los anexos de la presente investigación, algunas subvencionadas por el Estado, otras financiadas por los mismos músicos o por las agrupaciones filarmónicas, en menor medida por algunas empresas, como el caso de la mercería y ferretería *La Paz* que realizó “pedidos de toda clase de libros y música que se le encomienden”.¹⁴⁹ Incluso por orden del gobernador fue remitida a los músicos de aliento de los pueblos de Cuitzeo, Santa Ana Maya, Quiroga y Chucándiro, la colección de “Aires Nacionales” de Miguel Ríos Toledano en 1896.¹⁵⁰

Efectivamente, el gobierno municipal y estatal, así como la institución eclesiástica y ciertos empresarios locales, fueron los principales impulsores de la música escrita mediante diversas acciones, entre otras, los apoyos a las imprentas especializadas en las partituras musicales como el caso de Francisco de Paula Lemus; o patrocinar publicaciones como la revista *Euterpe* de Ramón Martínez Avilés o la imprenta que operó en la Escuela militar “Porfirio Díaz” de Morelia, sobre esta última se mencionó “*El industrial militar*, editada por alumnos de la escuela

¹⁴⁹ *El Comercio de Morelia*, Morelia, 25 de mayo de 1894, p. 3.

¹⁵⁰ AHMM, Fondo Independiente I, Caja 186c, Expediente 1, Enero de 1896, Oficio 2, *Del Gobernador remitiendo a los músicos de aliento de los pueblos de Cuitzeo, Santa Ana Maya, Quiroga y Chucándiro, la colección de “Aires Nacionales” escrita por Miguel Ríos Toledano.*

militar de esta capital.....diversas composiciones adecuadas a la índole de la publicación llenan las tres páginas siguientes”;¹⁵¹ asimismo, los apoyos económicos y materiales a la Banda del 8° Regimiento de Caballería que dirigió J. Encarnación Payen.

En el caso de la vida musical en la ciudad durante el porfiriato tuvo un aumento considerable, tanto en los espacios públicos como privados, así como religiosos y civiles. A esto se suma que las instituciones educativas dieron a la música suma importancia, asunto que favoreció la presencia de organizaciones musicales y aumento la cantidad de personas que se dedicaron al estudio de la música escrita. El gobierno se convirtió en uno de los impulsores directos de la música, tanto de manera económica o material, tanto para particulares como para las corporaciones oficiales, basta mencionar una nota periodística en la cual se refirió que “los instrumentos de música han llegado a Morelia, los que, por acuerdo del C. Gobernador, se pidieron a México para la banda musical del primer cuerpo del Estado y para una compañía filarmónica que últimamente se formó en Pátzcuaro”.¹⁵²

En esta investigación se abordan tres músicos que desarrollaron su vida artística en Morelia durante el siglo XIX, durante el periodo que gobernó México Porfirio Díaz fue que los tres personajes tuvieron una participación significativa en la realidad cultural de la ciudad y del país. Asimismo, representan casos de sujetos que permiten la comprensión del proceso de modernidad cultural y artística del país, al estar inmersos recurrentemente en los principales espacios de actuación de la

¹⁵¹ *El Comercio de Morelia*, Morelia, 7 de enero de 1899, p. 4.

¹⁵² *El cronista musical*, México, 25 de diciembre de 1885, p. 4.

ciudad e incluso en el extranjero, de forma pública y privada, bajo apoyo de la autoridad o con financiamiento de terceros.

En el caso de estos tres personajes fueron directores de agrupaciones musicales, líderes responsables del producto final de una presentación musical al estar al frente dando indicaciones del carácter y tempo de la música, pero también intérpretes, ejecutantes de un determinado instrumento, en el caso de J. Encarnación Payen en la trompeta; mientras que Lemus el órgano y el piano, al igual que Ramón Martínez Avilés, asimismo, expresaron sus ideas musicales originales en el formato de partituras con distintas formaciones instrumentales, como el formato banda militar, orquestal, música coral con acompañamiento de piano o de órgano; como la música destinada al Salón o las tertulias en casas particulares así como en el teatro. También, participaron en el rubro educativo mediante la difusión de la cultura musical escrita, dando lecciones de solfeo e instrumento en las aulas de instituciones públicas y privadas; de esta forma aparecen en la prensa local, que reportó su participación en escuelas (entrega de premios a estudiantes con mejor aprovechamiento académico), veladas músico-literarias, actos políticos, y religiosos, como veremos en los siguientes capítulos.

CAPÍTULO II

Francisco de Paula Lemus y la música religiosa en Morelia durante el siglo XIX

El personaje que se aborda en este capítulo es Francisco de Paula Lemus.¹⁵³ Músico, compositor, organista, impresor y tratadista michoacano que vivió un tránsito importante de estilos musicales debido al cambio de paradigma en la escritura y concepción de la música religiosa. En la evolución de su obra se puede identificar cómo resolvió los preceptos y disposiciones legales contenidos en un documento expedido por el papa Pío X, denominado *motu proprio Tra le sollicitudini*, este le permitió transformar su lenguaje musical al acatar las disposiciones que en materia de música religiosa se propuso implantar la diócesis michoacana.

El *motu proprio* fue uno de los intentos más sólidos desde el Concilio de Trento por regular, normar y legislar la música sacra católica. Después de ser dado a conocer el 22 de noviembre de 1903, las diócesis del universo católico iniciaron un proceso de asimilación particular para adecuar las realidades y contextos de infraestructura musical de las iglesias locales a las nuevas directrices,¹⁵⁴ de manera que pueden considerarse varias etapas en la ejecución de este marco legal al momento de crearse una obra.

Al respecto de este importante documento, Consuelo Carredano escribió

¹⁵³ ROMERO FLORES, Jesús, *Diccionario michoacano de historia y geografía*, México, Editorial EV, 1972, p. 299.

¹⁵⁴ LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel, *La aplicación del "motu proprio" sobre música sagrada de Pío X en la archidiócesis de Sevilla (1903-1910): gestión institucional y conflictos identitarios*, Tesis para obtener el grado de doctor en Arte, España, Universidad de Granada, 2014.

sobre los intentos de redención estética y litúrgica de la música: *el motu proprio* y sus efectos, título que advierte que existió una condena en la forma en la que se llevó a cabo el fenómeno musical en el recinto religioso antes de la citada reforma. El *motu proprio Tra le sollicitudini* concretó los deseos de corrientes reformistas que intentaron devolver a la música religiosa un carácter y esencia verdaderamente espiritual; para lo cual era necesario distinguirla de la música escénica de moda en ese momento y que invadió de lleno al recinto religioso en Morelia.

Las corrientes reformistas que intentaron devolverle a la música religiosa su verdadera esencia y que llagaron incluso a España como un movimiento originado en Alemania en la segunda mitad del XIX, tuvieron en la práctica una tímida recepción en América. El cecilianismo, que aspiraba a devolverle su pureza a la música religiosa, parecía bifurcarse en tres vías principales: la restauración del auténtico canto gregoriano, la recuperación de la polifonía clásica y la creación de un nuevo estilo de composición musical.¹⁵⁵

En este sentido, una de las primeras acciones que se llevaron a cabo en Morelia fue la recepción y análisis del documento referido, a partir del cual se derivaron acciones y composiciones que no tuvieron otra opción que adaptarse a la realidad musical de la diócesis michoacana en ese momento. De tal manera surge la necesidad de preguntar, ¿Qué características y circunstancias específicas tuvo la diócesis michoacana antes, durante y después de la promulgación del *motu proprio* en esta primera etapa de recepción y adecuación del marco legal básico?, y ¿Cómo se adaptó éste a la realidad y al contexto musical de Michoacán?

¹⁵⁵ CARREDANO, Consuelo, “La música religiosa y las capillas catedralicias en el nuevo orden republicano”, en Juan Ángel Vela del Campo (Editor), *Historia de la música en España e Hispanoamérica en el siglo XIX*, España, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 147.

Melesio Morales, uno de los compositores mexicanos más destacados del siglo XIX criticó abiertamente las disposiciones del Papa Pío X ya que consideró que los adelantos relacionados con el arte musical podían enriquecer la música religiosa que se escuchaba en la iglesia, además de considerar que para el caso de México el *motu proprio* no sería una restauración, más bien una creación, por que México no contó con las condiciones para hacer viable lo expresado en el documento, al respecto se preguntó: ¿Bastará la voz de dieciséis obispos y arzobispos para formar de la nada un capilla en cada templo? ¿Una escuela gregoriana en cada diócesis? ¿Dónde se fabricarán la voces? ¿Cómo pues, sin elementos, obedecer al Sumo Pontífice?¹⁵⁶

Francisco de Paula Lemus: la música sacra en Morelia

Las composiciones de Francisco de Paula Lemus a partir de la publicación del *motu proprio Tra le sollicitudini* representan un ejemplo de la influencia y aplicación de la reforma en el contexto de la vida cultural moreliana, así que el análisis del lenguaje musical expresado en las partituras de su obra musical religiosa (algunas impresas, otras manuscritas) puede proporcionar una respuesta a las preguntas planteadas. Es lógico pensar que las respuestas serán sesgadas, ya que estarán limitadas por los resultados de dicho análisis. En este sentido, partimos de la idea de que Paula Lemus fue una de las figuras centrales en la vida cultural y musical de Morelia entre los siglos XIX - XX.

Sus obras musicales de carácter religioso fueron parte integral de la

¹⁵⁶ CARREDANO, Consuelo, "La música religiosa y las capillas catedralicias ... p. 149.

solemnización de suntuosos eventos católicos como la celebración del Nuevo Oficio a la Virgen María en 1894, la Coronación de esta en 1895 y el Segundo Congreso Nacional Católico y Primero Mariano convocado por el mitrado michoacano en 1904. Acontecimientos dotados de particular significado para la sociedad moreliana y con amplios alcances geográficos en la diócesis michoacana. La música de Paula Lemus quizá pudo trascender su función litúrgica o religiosa para convertirse en una expresión cultural de mayor alcance, cuyos significados y derroteros están aún por investigarse.

La reforma del *Mutuo Propio* no solo impactó a los compositores, que como Paula Lemus trabajaron para musicalizar los servicios religiosos con obras propias, sino también a su circulación, al provocar que la población pudiera conocer, por medio de sus interpretaciones y arreglos,¹⁵⁷ obras de compositores de distintas épocas y latitudes en la esfera religiosa. Su actividad compositiva estribó entre las coordenadas donde confluyó la liturgia y lo religioso como un fenómeno cultural.

Como bien señaló Miguel López Fernández, quien analizó lo relativo a la recepción y adaptación del documento papal en el contexto sevillano entre 1903-1910,

Tal y como se planteó en el escrito papal, la reforma de la música sagrada se abordó desde una legal, y se contempló como un deber pastoral, que, desde el momento en que se caracterizaron determinados lenguajes y expresiones musicales como “sagradas” o “profanas”, estuvo ligado indefectiblemente a un criterio estético.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Adaptación o transcripción para un medio distinto de aquel para el cual fue compuesta originalmente la música; por ejemplo, una canción adaptada para piano o una obertura orquestal adaptada para piano. LATHAM, Alison, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 115.

¹⁵⁸ LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel, *La aplicación...*p. 1.

La obra musical de Paula Lemus es relevante no solo porque escribió o interpretó música sagrada en el contexto religioso, sino porque además creó una interesante obra profana ideada para el contexto civil, para uso público y privado, como fue el caso de la música para salón que escribió y editó. En esta investigación se pretende identificar los rasgos musicales distintivos y los criterios estilísticos y estéticos que influyeron en su obra antes y después del *motu proprio Tra le sollicitudini*.

Francisco de Paula Lemus nació el 2 de abril de 1846 en Pátzcuaro, Michoacán, fue bautizado el día 6 del mismo mes y año por D. Francisco García Rendón con el nombre religioso de José Isidoro Francisco de la Salud. Sus padrinos fueron el matrimonio formado por don Ramón Magaña y doña Magdalena Olañeta, familiares directos de su madre. Fue el segundo de nueve hijos del matrimonio formado en 1843: Clara, Francisco, Magdalena, Félix, Jesús, Trinidad, Ángela, Juana y Luis. En la fe de bautismo se precisó

En el curato de Pátzcuaro a seis días del mes de abril del año del señor de mil ochocientos 46 yo B. D. Francisco García Rendón con la licencia necesaria bauticé solemnemente a un infante de tres días de nacido y le puse por nombre José Isidoro Francisco de la Salud hijo legítimo de Don Antonio Lemus y de Doña Francisca Olañeta, ciudadanos de esta ciudad fue su padrino Dn. Ramón Magaña y su madrina Da. Magdalena Olañeta, conyugues a quiénes amoneste su obligación y parentesco espiritual y para que conste lo firme con el S. Cura y firman Francisco García y XX Meza.¹⁵⁹

Francisco de Paula Lemus fue el segundo de nueve, cuatro niñas y cinco niños; su familia estuvo viviendo en diversos lugares en búsqueda de una situación económicamente estable, sin embargo, fue hasta que su padre consigue el puesto

¹⁵⁹ Archivo Parroquial de Pátzcuaro (en adelante AHPP), Bautismos 1846, Libro 8, *Fe de bautismo de Francisco de Paula Lemus*, Pátzcuaro, 6 de abril de 1846.

de escribiente particular del Obispo Clemente de Jesús Munguía, cuando tras años de viviendas y trabajos itinerantes su familia logró radicar en Morelia para el año de 1854.

Ya establecidos en la capital de Michoacán, Paula Lemus entró a formar parte del Colegio de Infantes de la Catedral de Morelia, sirvió como niño cantor en los servicios religiosos entre los años de 1854-1859. De esta manera inició su instrucción musical con el maestro Benito Ortiz, quien estaba a cargo de dicha institución educativa en esa época, quien apoyado por Luis Gonzaga y Ramón Silva, abrieron una escuela de música en la antigua Valladolid”.¹⁶⁰ Ambos realizaron una importante labor en la conservación de la música escrita que se vio reflejada en el “*Inventario del Archivo de Música perteneciente a esta Santa Iglesia Catedral de Morelia*, hecho en 1855”.¹⁶¹

Sin embargo, la estabilidad de la familia Lemus no duró mucho, los conflictos entre la Iglesia y el Estado provocaron un nuevo cambio de residencia, en esta ocasión el destino fue la Ciudad de México. Ello, debido a que el Obispo Munguía fue desterrado del territorio de la diócesis de Michoacán y conducido a la capital de la República, mediante decretos publicados el 25 de junio de 1856. El obispo efectivamente tuvo una participación significativa contra las leyes de Reforma, incluso, escribió una manifestación pública en forma de opúsculo donde manifestó su actitud de rechazo a tales leyes.

Ya instalados en la Ciudad de México, el padre de Francisco de Paula lo

¹⁶⁰ MERCADO VILLALOBOS, Alejandro, *La educación...*p. 46.

¹⁶¹ CALDERÓN ALCANTAR, Edgar Alejandro, “La música en la catedral de Morelia: breve panorama a través de algunos inventarios de su archivo musical”, en *Rosa de los Vientos*, México, Archivo Histórico Municipal de Morelia, Núm 4, 2013, p. 35.

inscribió en el colegio del presbítero don Manuel Paul, institución en la que Lemus pudo concentrar sus esfuerzos por aprender a tocar el piano. Comentó el propio Lemus que

En este colegio volví a emprender el estudio de la aritmética y no sé qué otras materias. El estudio de todas estas me repugnaba. Sí el chico por lo general es muy curioso y yo no estaba exento de esta debilidad; así es que, registrando en una ocasión las diversas dependencias del colegio, me sorprendió gratamente ver en una de ellas un piano y al Profesor dando clase. Luego solicité cursar aquella cátedra y no obstante estar de gracia en el plantel, fui admitido en ella. Nebrija, Ollenaf, matemáticas, escritura y todo, lo abandone y por más que los profesores levantaron el grito hasta el cielo contra mí, cerré los oídos y solo música estudie.¹⁶²

En este colegio solo estuvo seis meses bajo las enseñanzas del maestro de piano, debido a que piano, maestro y novia eran una combinación que influyó negativamente en sus estudios, al menos así lo pensaron sus padres. Lemus señaló que “esta circunstancia hizo que me sacaran del colegio, para retirarme de Sebastián, por cuyo motivo perdí en corto periodo de tiempo, piano, maestro y novia. Esta última no me daba cuidado, pero la música que tanto amaba ya, no podía abandonarla”.¹⁶³ La reacción que tuvieron sus padres al decidir sacarlo de la escuela por esa razón muestra la severidad de la educación que recibió en su núcleo familiar.

Durante el tiempo que permaneció en esta escuela, estudió, interpretó y asimiló el lenguaje musical religioso en boga. En busca de alternativas para seguir con la práctica del piano, descubrió que los templos de la Ciudad de México tenían este instrumento a disposición del público. Por ejemplo, durante el Jubileo de las

¹⁶² PAULA LEMUS, Francisco de, “Datos biográficos”, en *Schola Cantorum, Revista de Cultura Sacro-Musical*, México, Ediciones Schola Cantorum, Año X. Núm. 9, 1948, p. 122.

¹⁶³ PAULA LEMUS, Francisco de, “Datos biográficos” ...p. 124.

40 horas, que consiste en adorar a Cristo ininterrumpidamente por ese lapso de tiempo; devoción de carácter expiatoria, suplicante y eucarística que recuerda el tiempo que duró muerto Jesús Cristo. Esto sucedió entre 1859-1862, periodo en que continuó aprendiendo música sacra de forma autodidacta y con la lectura de las pocas partituras a las que tuvo acceso, principalmente para piano y órgano.¹⁶⁴

Afortunadamente para Francisco de Paula Lemus, durante el año pocas veces faltaron las celebraciones religiosas; sin embargo, tuvo problema con la falta de instrucción formal por parte de un maestro o academia de música, así como de la lectura de la música en forma de partituras. Sus padres no pudieron o no quisieron que se dedicara al estudio profundo de la música.

En sus memorias señaló que por la falta de partituras y de profesor tuvo la necesidad de crear melodías de su inspiración, esto le permitió explorar y encontrar su propia voz y dar rienda suelta a su fantasía musical. Lemus escribió que insistió tanto en el uso de los *pianos públicos* que los sacristanes lo corrían, “desde luego que con 6 meses que tuve maestro de piano no era posible que lo hiciera sino bastante mal, y con mayor razón cuanto que, careciendo de papeles [partituras], tenía que improvisar cantinelas... hasta septiembre de 1862”.¹⁶⁵

La familia Lemus regresó a Morelia en este último año, cuando Paula tuvo 16 años, después de cuatro años en la capital de la República manifestó que se sentía muy orgulloso de sus logros como autodidacta de la música y se le presentó la

¹⁶⁴ PAULA LEMUS, Francisco de, “Datos biográficos” ...p. 122.

¹⁶⁵ PAULA LEMUS, Francisco de, “Datos biográficos” ...p. 122.

posibilidad de ponerlos a prueba en una competencia con un niño de Morelia (no menciona el nombre). Experiencia que lo hizo reflexionar sobre la necesidad de estudiar a profundidad el arte musical pues, para su sorpresa, el niño resultó más diestro en el piano, situación que lo llevó a buscar maestro y lugares donde practicar.

Solicitó estudiar con los mejores maestros de piano de Morelia, pero no fue aceptado, así que continuó su aprendizaje por cuenta propia y de tiempo completo, lo que amplió sus capacidades musicales. Al respecto señaló:

Distribuí mi tiempo en varias casas de ocho a doce del día y de una a seis de la tarde. Al poco tiempo de este rudo trabajo ya podía desempeñar, aunque muy mal, misas y rosarios que tocaba por seis centavos y (medio), por un real o gratis, si no había con qué; todo lo que ganaba lo llevaba a mis padres que se hallaban muy pobres.¹⁶⁶

Es preciso hacer notar la cantidad de horas que pasó el joven adolescente practicando en casas de familias morelianas, en las que no solo había instrumentos, seguramente tenían partituras con las que pudo haber aprendido y practicado obras de distintos compositores. De ser cierto lo que escribió, pasaba nueve horas estudiando y practicando, cantidad considerable que implicó un importante ejercicio físico y mental, por lo que efectivamente debió ser un “rudo trabajo”. Tal acercamiento con la música tuvo como recompensa sus primeros ejercicios musicales en los templos de Morelia entre 1862-1875, fechas en las que se dedicó casi de tiempo completo a la música.

Cabe decir que también entre estos años formó su primera familia, en 1868 se

¹⁶⁶ PAULA LEMUS, Francisco de, “Datos biográficos” ...p. 123.

casó con Dolores Castro y tuvo ocho hijos. Sin embargo, continuó en el ejercicio de la música no solo en Morelia sino también en Celaya, lugar al que se mudó entre 1875-1882. Tras el fallecimiento de su primera esposa en 1879, se casó de nueva cuenta en 1881 en Celaya con Concha López y tuvieron 6 hijos, con ella pasó el resto de su vida. Ya con su nueva familia decidió regresar a Morelia en 1882, fechas en la que logró colocarse en el puesto de Segundo Órgano de la Catedral, en el que permaneció hasta 1884.¹⁶⁷

Entre 1884 y 1887 se dedicó a los negocios personales, no especifica cuáles pero estuvieron en la Hacienda del Tejamanil, en el estado de Michoacán, tal como indicó un permiso que pidió para ausentarse de su trabajo como segundo organista de la Catedral de Morelia.¹⁶⁸ Regresó a vivir a Celaya en 1887, siempre ligado y dedicado a la música, ya que dejó textos musicales que se hallan en el Archivo del Convento Franciscano de Celaya.¹⁶⁹ Ahí compuso una de sus primeras zarzuelas, “La Gracia Divina”.¹⁷⁰ Además, fue clarinete primero en la Banda Filarmónica “Mariano Jiménez” en 1886, que dirigió el capitán J. Encarnación Payen.¹⁷¹ En la

¹⁶⁷ Archivo Histórico de la Catedral de Morelia (en adelante AHCM), Legajo 228, *Solicitud de Francisco de Paula Lemus para dar un apoyo extraordinario a otro integrante del coro*, Morelia, 3 de abril 1884, foja 1.

¹⁶⁸ AHCM, Legajo 228, *Solicitud de permiso para ausentarse por parte de Francisco de Paula Lemus*, Morelia, 15 de noviembre de 1884, foja 1. Cabe decir que, en *Solicitudes de empleados*, legajo 228, existen diversas solicitudes realizadas tanto por parte de Francisco de Paula Lemus como por Ramón Martínez Avilés, en mayor medida son asuntos económicos o promociones.

¹⁶⁹ GUERBEROF HAHN, Lidia, “El archivo musical del convento franciscano de Celaya (México)”, en *Anuario Musical*, España, Consejo Superior de investigaciones Científicas, Núm. 65, 2010, p. 260.

¹⁷⁰ PAULA LEMUS, Francisco de, “Datos biográficos” ...p. 136.

¹⁷¹ Museo del Estanquillo de la Ciudad de México, Colección Carlos Monsiváis, Caja 39, Álbum 35, *Álbum de la Sociedad Filarmónica de Michoacán*, 1887.

siguiente imagen (10) aparece como un integrante de la misma.



Imagen 10. *Francisco de Paula Lemus. Clarinete primero.*

Fuente. – Museo del Estanquillo de la Ciudad de México, Colección Carlos Monsiváis, Caja 39, Álbum 35, *Álbum de la Sociedad Filarmónica de Michoacán*, 1887.

Ya instalado definitivamente en Morelia, de 1889 a 1890 hizo trabajos musicales para particulares como la *Obertura Melania*, que escribió a mano, ya que la impresión de música fue una de las dificultades de la época; al igual que Francisco de Paula Lemus, otros compositores de este contexto cultural y musical debieron editar e imprimir sus obras en un formato más formal que permitió generar ganancias adicionales, y buscar la posibilidad de que su música fuera interpretada para adquirir fama y prestigio. Francisco de Paula Lemus debió percibir esta

situación como área de oportunidad, ya que tiempo después se convirtió en uno de los primeros impresores de música en el Estado de Michoacán.

En la época colonial, así como en los primeros años de la vida independiente de México, el consumo de partituras por parte de músicos no tuvo otra alternativa que adquirir partituras extranjeras. Gracias a la entrada de la técnica litográfica es que en México se pudieron producir partituras a menor costo

La imprenta especializada en música comenzó su desarrollo a la sombra de la imprenta no musical durante la década de 1830, pero empezó a brillar con luz propia a partir de 1840 beneficiándose del incremento en la publicación de periódicos y revistas de corte “político y literario” que se registro en la capital del país entre 1837 y 1851.¹⁷²

De acuerdo con María del Rosario, en la Ciudad de México entre 1840 y 1860 se han podido localizar al menos 40 espacios que produjeron impresos musicales, instrumentos y productos relacionados con la actividad musical. El incremento en la demanda de estos productos en México se debió a la necesidad por parte de la sociedad de seguir las pautas culturales, al imitar los gustos, costumbres, usos, comportamientos en esos años fueron fermentados en las naciones civilizadas y más desarrolladas en el cultivo de la música escrita e impresa, misma que tuvo en México un papel formativo, un rol civilizatorio

Al teatro se lo consideraba “la escuela de la ilustración, del buen gusto y de la reforma de costumbres”, y dentro de esta anhelante nueva sociabilidad, la música estaba presente como componente indispensable de las reuniones que se popularizaron en el siglo XIX. De allí que se entienda que si los impresores se ocuparon de ella fue porque vieron el potencial de las ediciones musicales en tanto producto de venta fácil y de ganancia segura. Además, sabían que podían enfocarse a públicos diversos, ampliando las

¹⁷² AGUILAR RUZ, María del Rosario, “Jesús Rivera y Fierro. Un impresor musical en la Ciudad de México, 1842-1877”, en AGUILAR RUZ, María del Rosario (coordinadora), *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX.*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2014, p. 89.

posibilidades de su producción y de su venta.¹⁷³

Hacia inicios de la década de 1890 Francisco de Paula Lemus fundó su propia academia, esto a pesar de no haber tenido acceso a una; es muy posible que vendiera a sus estudiantes los métodos de teoría musical elemental escritos por él, así como composiciones originales. Como antecedente es posible referir que la formación de filarmónicos en academias particulares no fue una innovación de Paula Lemus, se sabe que en 1869 Ramón Martínez Avilés estableció una escuela de música y en 1870 apareció en la escena musical la academia filarmónica Santa Cecilia, fundada por la señora María Gonzáles de Silva, el señor Jesús Pérez de Lerin y la señorita Carmen García Granados, en la que impartieron clases de piano y canto para niñas y señoritas.¹⁷⁴

En 1892 Lemus se reincorporó al puesto de Segundo Organista de la Catedral. Con todas estas actividades es posible observar una mayor inmersión por parte de Paula Lemus en la dinámica que tuvo que ver con la música escrita en la ciudad de Morelia. Escribió su zarzuela *“Sobre el mar”* en 1894, que se hizo acreedora a un premio. En 1896 se dedicó a la impresión profesional de música, pudo adquirir una imprenta con tipografía musical mediante préstamos económicos obtenidos por parte de un particular y de la Iglesia.¹⁷⁵ Entre 1896-1908 publicó una diversidad

¹⁷³ AGUILAR RUZ, María del Rosario, “Los libretos: un negocio para las imprentas. 1830-1860”, en AGUILAR RUZ, María del Rosario (coordinadora), *“Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX.”*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2014, p. 157.

¹⁷⁴ MERCADO VILLALOBOS, Alejandro, “Lo europeo...p. 46; TORRES, Mariano de Jesús, “Historia de la música en Michoacán”, en *El Odeón Michoacano*, México, Imprenta particular del redactor, 1900.

¹⁷⁵ PAULA LEMUS, Francisco de, “Datos biográficos” ...p. 137.

de obras de reconocimiento, como una *teoría del canto* en 1904 y cuatro publicaciones periódicas: *El Pregonero*, 1903-1905; *El Criterio Católico*, 1905; *El Amigo de los Niños*, 1906,¹⁷⁶ *El Artista Católico*, (1909-1910).¹⁷⁷

Las prácticas socioculturales de asistir a la ópera o a la zarzuela y de que después de las funciones se organizaran bailes dio pie para que algunos editores de la capital de República publicaran textos que pretendían la instrucción de la población, por ejemplo, ediciones como las de Nabor Chávez, quien en la década de 1860 y 1870 publicó “La colección de bailes de salón y métodos para aprenderlos sin auxilio del maestro” y “La enseñanza. Revista Americana de instrucción y Recreo Dedicada a la Juventud”.

La revista dedicaba una sección a la enseñanza de la música, titulada “La música en el hogar. O sea, método para que los padres de familia enseñen a sus hijos los elementos de la música. Introducción.” Consistió en 17 lecciones, más una semblanza del Beethoven. Fue escrita por Lecome y traducida para la revista por Peredo.¹⁷⁸

El hecho de que Fco. de Paula Lemus adquiriera como particular una imprenta litográfica especializada en música para editar y publicar métodos y composiciones propias, refirma la presencia de un personaje en Morelia que fue clave para el desarrollo de la cultura musical escrita; además, siguió los caminos de impresores musicales establecidos en la capital de México, pues no se dedicó exclusivamente

¹⁷⁶ PAULA LEMUS, Francisco de, “Datos biográficos” ...p. 137.

¹⁷⁷ Ochoa Serrano, Álvaro; Sánchez Rodríguez, Martín, *Repertorio Michoacano 1889-1926*, México, El Colegio de Michoacán, 2004, p. 56.

¹⁷⁸ AGUILAR RUZ, María del Rosario, “Los libretos: un negocio para las imprentas. 1830-1860”, en AGUILAR RUZ, María del Rosario (coordinadora), *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX.*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2014, p. 170.

a la edición de partituras, también editó cuatro periódicos de inclinación católica que intuimos tuvieron el objetivo de aleccionar a la sociedad moreliana.

En relación a las partituras que Lemus editó en su imprenta hasta el momento no se ha podido localizar información para conocer el volumen de la producción en los tirajes, sin embargo, la presencia de esta y otras imprentas como las que se ubicaron en la Escuela Industrial “Porfirio Díaz”, revela el interés, necesidad y demanda por parte de un sector de la sociedad moreliana que observó en el fomento de la música escrita una actividad económica, pero también lúdica y de recreación, cuya enseñanza y aprendizaje dio prestigio y posición social a quienes tuvieron posibilidad de fomentarla. Así mismo, nos muestra la necesidad de compositores por litografiar sus partituras, para que pudieran trascender en un formato más profesional, incluso como un producto comercial.

Es posible observar que Paula Lemus tuvo una significativa vida musical, la mayor parte del tiempo de carácter religioso, aunque compuso algunas cuantas obras de distinto carácter. En las siguientes páginas se presenta el análisis de una parte de la música que escribió. El ejercicio consistió en la delimitación contextual de la obra, la identificación de las propiedades de partituras y la caracterización musicológica. La Tabla 1 muestra algunas composiciones que por medio de esta investigación se han logrado consignar a Francisco de Paula Lemus.

Tabla 1. *Lista de composiciones de Francisco de Paula Lemus.*

GÉNERO	NOMBRE DE LA COMPOSICIÓN
--------	--------------------------

Sacra	Obra 86. Primera Misa a una voz y órgano. Segunda Misa a una voz y órgano. Tercera Misa a una voz y órgano. Cuarta Misa a una voz y órgano. Quinta Misa a una voz y órgano. • Nota: es posible que estas misas se encuentren orquestadas.
Religiosa	Mes de María Primera Parte (Primer Mes de María): 1 Tomo con treinta cantos para los misterios del rosario a 2 voces y piano (diversas obras) Instrumentación arreglada para 2 violines, viola, violoncello, contrabajo y flauta (ad libitum) Tomando ambas reunidas Segunda Parte (Segundo Mes de María): 1 Tomo (cuaderno 1) con 22 cantos para las meditaciones del rosario a piano y canto (diversas obras) 1 Tomo (cuaderno 2) con 8 cantos para las meditaciones del rosario a piano y canto (obra 70) 4 Voces sueltas (Triple, Alto, Tenor y Bajo) con letra propia para maitines de la Purísima Concepción arregladas sobre la música del primer tomo de meditaciones. [sin fecha, pero estamos seguros de que fueron publicados por A. Wagner y Levien y compuestos antes de la reforma <i>motu proprio</i>]. Tercer Mes de María: editado y publicado en 1904 por la tipografía del autor. Contiene seis secciones con cinco cantos cada una, con un total de treinta y cinco cantos. Cuarto Mes de María: obra escrita para una voz con acompañamiento de órgano, representa la obra número 153, según clasificación del propio autor, editada y publicada en la Tipografía del autor en Morelia, Michoacán en 1911. <i>Maitines al Sacratísimo Corazón de N. S. J. C., obra 135.</i> Sección religiosa. Entrega 18; Responsorio 2° al 8°; Invitatorio; Salmo 94 "Venite exsultemus" (acompañamiento de órgano y escritura de voz en neumas de canto gregoriano), entrega 26; Himno, con seis estrofas, letra en latín (acompañamiento de órgano y escritura de voz en neumas de canto gregoriano). <i>Maitines para las solemnidades de María. Obra 141,</i> editada y publicada en Morelia, Michoacán en 1905. Se compone de un Invitatorio; Salmo 94; Himno (2° tono); Responsorio 1° al 3°; Segundo Nocturno; Responsorio 4° al 6°; Tercer Nocturno; Responsorio 7°. <i>Salve a diversas voces al unísono Himno popular</i> <i>Guadalupano Himno Carmelitano</i> <i>O salutaris</i> <i>Salve a una voz en Coro al unísono</i> <i>Misterios para el día de la Asunción de María Sma.</i>
Didácticos	<i>Teoría elemental de la música con ejemplos para la inteligencia de los textos.</i>
Vals	<i>Cuauhtémoc,</i> Vals para piano. <i>En el lago,</i> Vals de salón
Marcha	<i>Morelos,</i> marcha para piano La misma para banda militar (partes sueltas)

Fuente. - Elaborada por Rolando Vidal García Calderas.

El mes de María por Francisco de Paula Lemus

Antes de abordar la colección de cantos para la meditación del rosario escritas por Francisco de Paula Lemus y dedicadas a la santísima virgen para ser interpretadas en el mes de mayo de cada año, es necesario hacer un breve estudio introductorio que permita comprender lo que significó componer música dedicada a la Virgen Morena, para que los habitantes mexicanos y para los michoacanos en particular pudieran crear una atmósfera espiritual acorde a las celebraciones que se dedicaron a la Virgen María en esta época.

Para ello, partiremos de la historia o momento en que el clero mexicano inició las gestiones para aprobar un nuevo oficio para canonizar la devoción mexicana a la virgen; en segundo lugar, observaremos cómo se vivió en Michoacán este fenómeno musical, en el cual Francisco de Paula Lemus tuvo una gran actuación y donde algunas de sus obras fueron tocadas; concluimos con las particularidades técnicas de su *Mes de María*.

Cabe destacar que este tipo de cantos fueron comunes en Latinoamérica a finales del siglo XIX y que se enfocaron al uso de música escrita con carácter religiosa para el uso doméstico, ya que fueron partituras que en algún momento formaron parte de los documentos atesorados por familias morelianas y que Lemus comercializó en Morelia y en el interior del Estado de Michoacán.

Una forma singular de divulgación del repertorio religioso compuesto en el siglo XIX y que es posible hallar en prácticamente todas las naciones

hispanoamericanas son las ediciones de piezas religiosas para consumo doméstico, comercializadas por las mismas casas editoras de música de salón. Son muy abundantes y poco conocidas las colecciones de misterios para ser interpretados en las jornadas del mes de María...¹⁷⁹

En este sentido, la presencia en Morelia de los cantos que Paula Lemus dedicó a la Virgen con el nombre de Mes de María representa el caso moreliano más significativo de este género en la época, ya que el primer y el segundo mes fueron publicados por la empresa alemana Wagner y Levien, como ya se ha hecho referencia. Además, destaca el hecho de que estos dos primeros meses de María fueron compuestos antes de la reforma del *motu proprio*, por lo que es posible confirmar la influencia de la música escénica en el carácter de estos cantos a María.

El tema de la virgen de Guadalupe ha merecido la atención exhaustiva de un gran número de académicos y profesionales como historiadores, sociólogos, psicoanalistas, antropólogos, psicólogos, filósofos, teólogos, artistas, quienes han realizado una producción bibliográfica casi imposible de cuantificar. La figura mítica de *la Guadalupeana* ha sido conceptualizada como la “madre de los mexicanos”, situación que ha generado un culto profundo y muy antiguo, que lejos de extinguirse o debilitarse se ha consolidado en la sistematización de distintas expresiones culturales.

Como afirma Félix Báez-Jorge, “su vigencia se ancla en la notable eficacia significativa que le es atribuida por millones de devotos constatada cotidianamente en los planos de la salud, el amor, el trabajo, la vida familiar y las lealtades

¹⁷⁹ CARREDANO, Consuelo, “La música religiosa y las capillas catedralicias en el nuevo orden republicano”, en Juan Ángel Vela del Campo (Editor), *Historia de la música en España e Hispanoamérica en el siglo XIX*, España, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 150.

nacionales”.¹⁸⁰ No cabe duda de que la religión católica, en el caso de México, ha tenido una enorme influencia en la construcción de la identidad nacional; específicamente el mito guadalupano, desde su aparición en 1531 –39 años después del descubrimiento de América–, constituye un símbolo particular que con el tiempo aglutinó una construcción ideológica para indígenas, criollos y mestizos.

Al mediar entre Dios y los hombres, entre el rey y los americanos, y entre los criollos, mestizos e indios, Guadalupe-Tonantzin se constituyó en el referente político para vincular una sociedad heterogénea con base en una vieja devoción compartida. El viejo mito de profunda raigambre autóctona y popular se trasfiguró en el centro de la ideología insurgente como resultado de la coyuntura política que se vivía en la Nueva España. Su lucha fue la consecuencia final de este complejo proceso de intermediación simbólica.¹⁸¹

El culto como fenómeno social implica una complejidad que rebasa cualquier intento individual de análisis. Las peregrinaciones multitudinarias provenientes de todas las entidades federadas del país representan un punto culminante del catolicismo mexicano que involucra una intimidad emocional individual pero compartida, que se articula en planos estéticos, cuyo derrotero final fueron depositados en obras de arte de distintas disciplinas, en el caso de Lemus por medio de cantos publicados a lo largo de cuatro tomos dedicados y titulados como *“Mes de María”*.

Siguiendo a Báez, “la configuración simbólica de la Virgen del Tepeyac articula directamente elementos de distinta naturaleza, procedentes de diversos momentos de nuestro proceso histórico, fenómeno que explica la vitalidad y plasticidad

¹⁸⁰ BÁEZ, Félix, “La virgen de Guadalupe”, en Enrique Florescano (Coordinador), *Mitos mexicanos*, México, Debolsillo, 2015, p. 182.

¹⁸¹ BÁEZ, Félix, “La virgen...p. 184.

luminosa que le han permitido trasponer límites temporales y geográficos”.¹⁸²

El 12 de octubre de 1895 se llevó a cabo al norte de la actual Ciudad de México, la tan anhelada Coronación de la imagen de nuestra Señora de Guadalupe, situación que terminó por oficializar la añeja devoción que se profesó a la Virgen del Tepeyac. La coronación fue descrita en diversos libros de la época,¹⁸³ en los cuales se señaló que el evento comprendió tres actos religiosos: el primero, denominado “El Gran Día de México”, fue la consagración del nuevo altar de la Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe dentro de las distintas congregaciones que albergaron la sagrada imagen desde el siglo XVI hasta su establecimiento el 10 de diciembre de 1836; el segundo fue la traslación o acto público enmarcado en un acto religioso, momento de veneración en el cual la sagrada imagen se trasladó de un recinto religioso a otro; por último, el acto de la Coronación, concretado en 1895 pero cuyo propósito es mucho más antiguo y constituyó un verdadero acto de gestión ante la Santa Sede con consecuencias positivas para la tradición guadalupana al recibir el apoyo del papa León XIII, teniendo impacto en toda la República Mexicana y años después en el continente americano.

¹⁸² BÁEZ, Félix, “La virgen...p. 182.

¹⁸³ *Álbum de la coronación de la Santísima Virgen de Guadalupe*, México, Imprenta de “El Tiempo,” de Victoriano Agüeros, Primera y segunda parte, 1896; TERCERO, Juan Luis, *La causa guadalupana. Los últimos veinte años (1875-1895). Con el final de la celeste imagen del Tepeyac*, Imprenta de Gobierno del Estado, Ciudad Victoria, 1896; *Historia de la Aparición de la Sma. Virgen María de Guadalupe en México, desde el año MDXXXI al de MDCCCXCV*, México, Tip. y Lit. “La Europea” de J. Aguilar Vera y Cía, 1897.

El acto de Coronación, concretado el 12 de octubre de 1895, tiene su base en una añeja tradición popular; fue promovido por el sentimiento de gratitud y manifestado por medio de la veneración. Como todo acto religioso, tiene signos y símbolos: se honró a la imagen de la virgen María al colocarle una corona que significa predominio, superioridad, mando, en un acto litúrgico que requirió no sólo la aprobación del pontífice, sino cuyo ceremonial debió oficializarse mediante la redacción del nuevo oficio.

En este se señaló que los obispos mexicanos reunidos en 1890 con ocasión del jubileo sacerdotal del arzobispo Labastida y Dávalos, examinaron dos proyectos de redacción del nuevo oficio, uno preparado por Esteban Antícoli y otro por Agustín de la Rosa, acordaron enviar ambos a Roma para que un especialista de la Congregación de Ritos escogiera el mejor o formara uno nuevo con los dos. Enviaron al presbítero Francisco Plancarte y Labastida para defender la historicidad de las apariciones frente a las objeciones que enviaron por carta a Roma algunos opositores.¹⁸⁴

El objetivo era, en ese entonces, que en la redacción del nuevo oficio se manifestaran sin lugar a duda las apariciones de la virgen María en el Tepeyac. Para ello se basaron en la relación de las apariciones escritas por Antonio Valerino y cuyo decreto fue expedido el 6 de marzo de 1894 por la Santa Sede, confirmando así la historicidad del milagro, con lo que se dio una oficialización de la fe y devoción popular, como se puede leer en la carta que redactó el papa León XIII a

¹⁸⁴ ADAME GODDARD, Jorge, *Significado de la coronación de la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe en 1895*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 283.

los obispos mexicanos:

la aparición de María Santísima la Madre de Dios, en Guadalupe, en 1531, es cosa cierta, dentro del terreno histórico. Existen al lado de la tradición guadalupana verbal, suficiente número de documentos escritos; por lo cual la Sagrada Congregación de Ritos ha podido decir: el año de 1531, la Virgen Madre de Dios se apareció a Juan Diego en la colina del Tepeyac, vecina a la ciudad de México, según tradición antigua y constante.¹⁸⁵

La coronación había sido originalmente planeada para el día 12 de diciembre de 1887, con el argumento de que esa fecha era la que más se acercaba a la aparición, pero además coincidía con los 50 años de que el papa León XIII ofreció su primera misa. Sin embargo, todo hace pensar que hubo una oposición política por parte de los liberales, manifestada en periódicos con esta orientación, que impidió apegarse al plan original.

El asunto se prolongó, y la celebración se pospuso hasta el 12 de octubre de 1895, debido a la pretensión de que la fiesta fuera no solo mexicana, sino con alcances en toda América, al empatar la fecha con el aniversario del descubrimiento de América, el 12 de octubre de 1492. El festejo se llevó a cabo del 1º al 29 de octubre y el programa fue anunciado en carta pastoral por Próspero María Alarcón, arzobispo de México, quien indicó el turno de las misas en diferentes estados de la República.

El acto de coronación tuvo lugar en la Colegiata, actual Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, localizada en el norte de la capital del país. El acto fue presidido por el arzobispo de México, acompañado de los obispos mexicanos y aproximadamente una veintena de obispos extranjeros. Se recibió la

¹⁸⁵ ADAME GODDARD, Jorge, *Significado...*p. 10.

corona entregada por el abad José Antonio Plancarte y Labastida, sobre lo cual señala la investigadora Ana Rita Valero que “El momento cumbre fue cuando el mitrado mexicano, acompañado por don José Ignacio Arciga, arzobispo de Michoacán, colocó la corona en una varilla de oro insertada en el marco que rodeaba a la imagen, es decir, los sucesores de fray Juan de Zumárraga y de Vasco de Quiroga, juntos postraron sus mitras a los pies de la Señora”.¹⁸⁶

No es extraño que, para Francisco de Paula, entonces segundo organista de catedral y para Ramón Martínez Avilés Maestro de Capilla de la Catedral Metropolitana de la Diócesis de Michoacán, con sede en Morelia, invirtieran parte de su creatividad para componer música que Lemus publicó en su imprenta, en forma de Himnos a la Santísima Virgen, para el “Mes de María”, es decir, el mes de mayo; Maitines, Misterios dolorosos, Invitorios, Nocturnos y Responsorios.

Llama la atención que el festejo para el caso de Michoacán haya sido un día antes de la fiesta mayor o día oficial indicado para la celebración del acto de coronación, además de que fuera precisamente el arzobispo de Michoacán, don José Ignacio Arciga, quien acompañó al arzobispo de México Próspero María Alarcón en el momento cumbre del nuevo rito católico. Este fenómeno habla de la importancia e influencia que el arzobispado de Michoacán tuvo en ese momento.

¹⁸⁶ VALERO DE GARCÍA LASCURAIN, Ana Rita, *Santa María de Guadalupe a la luz de la historia: su legado a medio milenio de distancia*, España/México, Biblioteca de Autores Cristianos, 2014.

En Morelia se elaboró un memorándum¹⁸⁷ que describió el protocolo religioso para tal evento. El presente trabajo tiene como foco de atención la parte musical. El suceso tiene como antecedente la concesión que otorgó el papa León XIII del nuevo oficio eclesiástico en honor a la santísima Virgen de Guadalupe. Un segundo documento reseñó cómo se vivieron estas festividades en Morelia y en especial la celebración del nuevo oficio en la Catedral. Estos dos documentos son importantes para comprender el papel que jugó la música religiosa compuesta por Francisco de Paula Lemus, quien además de prepararla, también interpretó partituras escritas por otros michoacanos.

La redacción de ambos documentos tuvo como objetivo dejar testimonio de una tradición con significado y trascendencia que debe ser valorada y estudiada, ya que el Nuevo Oficio provocó un enorme entusiasmo y exaltación artístico-cultural, cuya punta de lanza y promotora fue la iglesia católica. Fueron manifestaciones en forma de agradecimiento a Dios, pero especialmente a Roma por el favor de un Nuevo Oficio, por lo que al “reseñar las fiestas que esta Capital hizo con tal objeto, se salva del olvido algo que no debe perderse y se comunica a la generación que venga, el precioso depósito de una tradición venerable, recibida de nuestros mayores”.¹⁸⁸

En esta época tuvieron gran actividad asociaciones fundadas en honor y con

¹⁸⁷ *Memorándum de la solemnidad con que se celebró en Morelia la concesión del Nuevo Oficio Eclesiástico en honor de María SMA. de Guadalupe*, Morelia, Imprenta de J. M. Jurado, en 1895; *Crónicas de las solemnidades con que celebró la arquidiócesis de Michoacán la Coronación de la Milagrosa Imagen de María Santísima de Guadalupe, el 12 de octubre de 1895*, Morelia, Tipografía de San Ignacio, 1895.

¹⁸⁸ *Memorándum de la solemnidad...*p. IV.

el nombre de la virgen María de Guadalupe, dispersas por toda la Arquidiócesis de Michoacán. Específicamente en Morelia, el arzobispo José Ignacio Arciga estableció funciones mensuales para que las distintas clases y gremios de la ciudad consagraran de forma solemne a María Santísima de Guadalupe, con el siguiente orden:

Enero, Ilmo. Sr. arzobispo, V. Cabildo y Clero de la ciudad y de la Arquidiócesis; Febrero, Señoras y Sritas.; Marzo, Comercio de la ciudad; Abril, Cargadores y Aguadores; Mayo, Colegio Teresiano de Santa María de Guadalupe; Junio, IER- Gremio de Artesanos é Industriales; Julio, Agricultores; Agosto, 2º Gremio de Artesanos é Industriales; Septiembre, Seminario Conciliar; Octubre, Médicos y Farmacéuticos; Noviembre Abogados y Notarios; Diciembre, Convento de San Diego y V. Clero Regular.¹⁸⁹

Al parecer la sociedad moreliana estuvo bien habituada a solemnizar y demostrar de forma sistemática su devoción a la Virgen. Para celebrar el Nuevo Oficio, el Cabildo organizó profusamente y con tiempo lo referente a esta festividad, y utilizó todos los recursos que tuvo a su disposición. La fiesta solemne fue prevista para el 12 de diciembre de 1894, es decir, un año antes de la celebración oficial de Coronación de la Virgen en la Colegiata de Guadalupe el 12 de octubre de 1895. Muchas de estas formas de organización se hicieron visibles por medio de “Avisos Religiosos”, como es el caso que compete a la festividad analizada. En uno de ellos se indicó

El Cabildo Metropolitano de esta Santa Iglesia, secundando las indicaciones del Ilmo., Señor arzobispo, ha dispuesto solemnizar con cuanto esplendor pueda, en su Iglesia Catedral, la festividad que, en honor de *Ntra. Insigne Patrono, la, Virgen Santísima* bajo su advocación de *Guadalupe* se celebra el 12 de diciembre de cada año, en testimonio de amor y reverencia con que los *mexicanos* conmemoran la *Portentosa aparición* de la misma Virgen Sma. en el Tepeyac el año de 1531.¹⁹⁰

¹⁸⁹ *Memorándum de la solemnidad...pp. 1-2.*

¹⁹⁰ *Memorándum de la solemnidad...pp. 2-3.*

Las diversas acciones que la Iglesia implementó para crear un ambiente majestuoso, que despertara en las almas morelianas ideas de grandeza, regocijo, adoración y religiosidad, estuvieron encaminadas no solo al ornato de los templos e iglesias, sino a procurar composiciones musicales originales para las celebraciones que se llevaron a cabo en forma de novenario, distribuidas en los distintos templos de la capital michoacana.

Son muy puntuales las descripciones sobre el adorno de la Catedral y el primer cuadro de la ciudad: ésta fue revestida desde la base hasta las cúpulas más altas con largas telas con los colores nacionales y se dio especial énfasis a la iluminación de su exterior, en los muros de las torres, en el referido *Memorandum* se escribió que “con focos incandescentes de 3 colores se formó en la parte alta de la portada esta inscripción: *Gloria a María*” además se colocaron otras tres inscripciones luminosas que proporcionaron información de la celebración.

Las inscripciones luminosas llevaron los nombres del fraile franciscano Juan de Zumárraga, primer obispo de México en 1528 y consagrado en 1533; de Benedicto XIV, quien concedido en 1754 la primera misa y el primer oficio guadalupano; y del papa León XIII, cuyo pontificado duró 25 años (de 1878 a 1903) y quien fue promotor de las organizaciones sindicales católicas por medio de la Encíclica “*Rerum Novarum*”, que dio a conocer el 15 de mayo de 1891 y que representó la primera carta abierta dirigida a todos los obispos, cuyo contenido trató el tema de las condiciones de vida y de trabajo de las clases trabajadoras católicas.

La carta Encíclica proclamó *“los derechos y deberes a que han de atenderse los ricos y los proletarios, los que aportan el capital y los que ponen el trabajo”*. Proclamó la defensa de la familia como agente básico y primigenio que constituye la sociedad, por lo tanto, la Iglesia por medio de su representante el papa León XIII, organiza un cuerpo doctrinal para resolver los problemas del hombre, no solo en un nivel espiritual y religioso, sino en el contexto de la vida civil, en el plano de lo social, con la pretensión de que sus miembros vivan en comunión y no en conflictos interminables. León XIII señaló que la Iglesia es la única capaz de acabar con el sufrimiento del hombre o por lo menos hacerlo tolerable por caridad, “ni el capital puede subsistir sin el trabajo, ni el trabajo sin el capital”.¹⁹¹

Asimismo, según la visión de la *Encíclica*, todos los grupos de la sociedad debían de cumplir con sus deberes y respetar los términos de la justicia social, evitando que los dueños del capital considerasen a los obreros como meros instrumentos de producción, más bien les correspondía procurar las correctas condiciones de trabajo, es decir, que el trabajo se desarrolle de acuerdo a las fuerzas, capacidades, sexo y edad de los trabajadores, y tomar en cuenta que “mientras más débil sea su economía, tanto más debe considerarse sagrada”.¹⁹² Patrones y obreros debían colaborar para solucionar los conflictos sociales, dando especial protagonismo a las asociaciones surgidas en la época: obreros-empresarios.

¹⁹¹ Carta encíclica *Rerum Novarum* del sumo pontífice León XIII sobre la situación de los obreros, 5 de mayo de 1891, pp. 1, 14, 15.

¹⁹² Carta encíclica *Rerum Novarum*...pp. 1, 14, 15.

Según José Ma. Sánchez,¹⁹³ investigador de la Universidad de Murcia, el objetivo de la encíclica fue fijar normas para procurar “la Paz” y crear los cimientos necesarios para construir un nuevo orden social y superar los enfrentamientos entre quienes poseían el capital y los obreros poseedores de la fuerza de su trabajo. Asimismo, este autor señaló que la posición de la Iglesia se apartó de ideas “colectivistas” (comunistas), aceptó la propiedad privada como un derecho irrenunciable, pero también difiere del programa del “Capitalismo” y del “Liberalismo”; es decir, no entendió la propiedad privada como un derecho por encima del hombre, más bien la concibió como elemento que debía de estar al servicio de las personas y sus trabajos, es decir, el bien común.

En este sentido, es que el Arzobispado de Michoacán estuvo alineado con las ideas planteadas en la Encíclica anteriormente citada, muestra de ello fue que desde su importante puesto en la jerarquía de la iglesia católica de Michoacán, procuró la organización de la sociedad civil en la conformación de distintos gremios que participaron activamente en eventos multitudinarios que, como veremos más adelante, tuvieron una participación muy significativa en 1905, durante el Segundo Congreso Católico Nacional y primero Guadalupano, por el XXV aniversario de la Consagración de la Catedral Metropolitana de Morelia, en el cual se organizaron veladas científicas, literarias y artísticas. En las solemnidades del 12 de diciembre de 1894, para la inauguración del nuevo Oficio se dispuso el siguiente programa:

1º- El día 11 por la tarde se cantarán solemnemente las primeras Vísperas

¹⁹³ SÁNCHEZ, José María, “Rerum Novarum. Una Encíclica muy actual en el análisis de la cuestión social”, en *La Razón Histórica: Revista Hispanoamericana de Historia de las Ideas*, España, Instituto de Política Social, Núm. 21, 2013.

del nuevo Oficio con asistencia de todo el V. Clero.

2º- El mismo día 11 a las 6 de la tarde se cantarón de la misma manera y con la misma asistencia los Maitines.

3º- El día 12 al toque del Alba se dará un solemne repique en todas las Iglesias, y los Rectores y encargados de todos los Templos procurarán que en ese mismo tiempo se practique bajo su dirección algún acto religioso en honor de la Sma. Virgen, como sea rezar con solemnidad una parte del Rosario o cantar con el pueblo, a lo menos las Letanías Lauretanas o el Trisagio a la Sma. Virgen.¹⁹⁴

Especialmente la Catedral Metropolitana de Morelia ostentó en el centro del altar principal un trono majestuoso en el que descansó la imagen de la virgen María, decorado con adornos de bronce dorado. Debió ser un espectáculo y una experiencia estética sin igual cuando a la hora de los Maitines, aproximadamente a las 18:00 horas (cuando se oculta el sol), ver cómo resplandecieron las luces que la alumbraron, en combinación con el ritual religioso y la música hecha exprofeso para la solemnizar el acto espiritual y religioso. Como es expresado en el siguiente fragmento del texto:

Aunque todavía no ha sido posible formar en esta Capital, una música absolutamente religiosa, la que se adecuó a los nuevos responsorios era conveniente por su gravedad y fue bien ejecutada. El Sr. Profesor D. F. Lemus fue autor de dos de los responsorios, que fueron oídos con agrado, por lo correcto de su composición y lo tierno de sus melodías.

¡Qué impresión al escuchar las lecciones del segundo nocturno! Con la autoridad más alta de la tierra: la del Pontífice supremo; en el lugar más santo del mundo: en el templo, y en el momento solemnísimos en que, a nombre de la Iglesia, es decir, de Cristo viviendo en la humanidad, alabábamos a Dios, podíamos decir a grandes voces lo que guardábamos en la intimidad del corazón, lo que habíamos recibido de nuestros padres, lo que se pretendía arrebatarnos, lo que forma nuestra verdadera grandeza, lo que es quizá la única página sin mancha en nuestra triste historia, y lo que es sin duda el máspreciado de nuestros tesoros y la exquisita prueba de la predilección de Dios! ¡Y en aquellos momentos ese canto de gloria, salido de la boca de los sacerdotes, resonaba por toda nuestra Patria! ¡Oh si conociera ella en este

¹⁹⁴ *Memorándum de la solemnidad...pp. 3-4.*

día que aún es suyo lo que puede darle la paz!¹⁹⁵

En la cita anterior se hace alusión a dos responsorios interpretados durante la ceremonia religiosa por parte de Francisco de Paula Lemus. Con la información proporcionada no es posible saber con precisión a cuáles se refiere, sin embargo, el autor editó y publicó *Responsorios* en la “Sección Religiosa”, en las entregas 18 a la 25”, signada como “Obra 135”, que contiene los Responsorios del 1° al 8° y otros publicados en 1905, clasificados como “Obra 141”, los cuales se hallan 1° al 3°, 4° al 6°, 7° y 8°.¹⁹⁶

Los 16 responsorios que citamos en el párrafo anterior fueron publicados después de 1900; sin embargo, esto no significa que no pudieran ser compuestos antes del pase del siglo. Lo que sí es preciso estudiar es si fueron elaborados con las directrices del *motu proprio*, publicado por el papa Pío X el 22 de noviembre de 1903. Sobre este tema nos detendremos más adelante debido a que estas reformas tuvieron que ser acatadas por todas las iglesias católicas del mundo y, por supuesto, transformaron la manera como se hizo música religiosa en Morelia. De localizar uno o dos responsorios cuyas características no coincidan con las reglas dictadas para la elaboración de música en el contexto de las misas católicas, se estará en posibilidad de acercarnos a deducir cuáles fueron interpretados ese día.

¹⁹⁵ *Memorándum de la solemnidad...* pp. 6-7.

¹⁹⁶ *Miscelánea Sacra*, (obra 137, pp. 2-74) y (obra 141, pp. 8-51) Propiedad de Rolando Vidal García Calderas. Sobre las características de dicha colección de documentos se hace referencia más adelante.

Lo más probable es que los responsorios a que hace referencia la nota no hayan sido publicados o se encuentren en forma de manuscritos en la Catedral; otra posibilidad es que Francisco de Paula Lemus los haya reelaborado a partir de las normas dictadas en el *motu proprio Tra le sollicitudini* y publicado en alguno de los dos documentos citados. Es interesante notar que en opinión de la persona que redactó el *Memorándum* de 1895, estaba en formación en Morelia una música absolutamente religiosa. No hay que pasar por alto que en Querétaro el 18 de febrero de 1892 se fundó la primera Escuela de Música Sacra en México, en la cual se comenzaron a impartir clases de canto gregoriano y música sacra por iniciativa del arzobispo Rafael Sabas Camacho, quien envió a estudiar en el extranjero al presbítero José Guadalupe Velázquez.¹⁹⁷

Este último personaje es importante para la época de estudio porque tuvo influencia y participación en Morelia en distintos eventos católicos. Nació el 17 de diciembre de 1856 en la ranchería La Ceja, hoy municipio de Huimilpan, Estado de Querétaro. En 1867 inició sus estudios eclesiásticos en el Colegio Apostólico de la Santísima Cruz de los Milagros, regido entonces por fray Miguel Zavala, con quien estudió música. Ingresó al Seminario Conciliar de Nuestra Señora de Guadalupe de Querétaro el 15 de enero de 1869.

El seminario ofreció una formación integral que abarcó ciencia, arte y cultura. Marcelo Hernández fue su maestro de música. Velázquez también destacó en

¹⁹⁷ CRUZ PÉREZ, Miguel Ángel, "El Conservatorio J. Guadalupe Velázquez y la Escuela Diocesana de Música Sagrada: cuatro etapas", en Miguel Ángel Cruz Pérez (Coordinador), *Catálogo. Cien años de arte en Querétaro. Música*, México, Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.

poesía y dibujo. Estudió simultáneamente en la Academia de Bellas Artes del estado. Terminó su carrera sacerdotal en 1879, año en que fue promovido a diácono y nombrado maestro de cantores de la Catedral entre 1879-1888. Fue enviado a Ratisbona, Alemania, a profundizar en el conocimiento de la música sacra. El 18 de febrero de 1892, por orden del obispo de Querétaro Rafael Sabás, fundó la Escuela Diocesana de Música Sacra para formar cantantes, organistas, directores de coro y maestros de capilla.¹⁹⁸

Una evidencia contundente de la influencia que este compositor tuvo en el contexto de la música religiosa de Morelia durante esta época es un método completo que José Guadalupe Velázquez trajo cuando regresó a México el 20 de mayo de 1890. No es casualidad que en el Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo se localice una copia del método completo para el estudio y práctica de lo referente al canto gregoriano, bajo el título de *Magister Choralis* como indica la siguiente imagen (11) de la portada de dicha obra, documento traído a México por la casa episcopal de Querétaro en 1888.

El estudio, análisis y práctica del contenido de este libro es un material indispensable para toda persona interesada en comprender cómo se aprendió lo referente al canto gregoriano en México. La primera edición fue publicada en 1889. La edición localizada es la segunda, publicada en 1898 y prologada por el entonces

¹⁹⁸ HERNÁNDEZ PRADO, Alonso; FERNÁNDEZ DE JÁUREGUI, Fernando Loyola, *Un análisis literario y musical de sus composiciones*, México, Universidad Autónoma de Querétaro, 2018, p. 20.

obispo de Querétaro, Rafael S. Camacho.

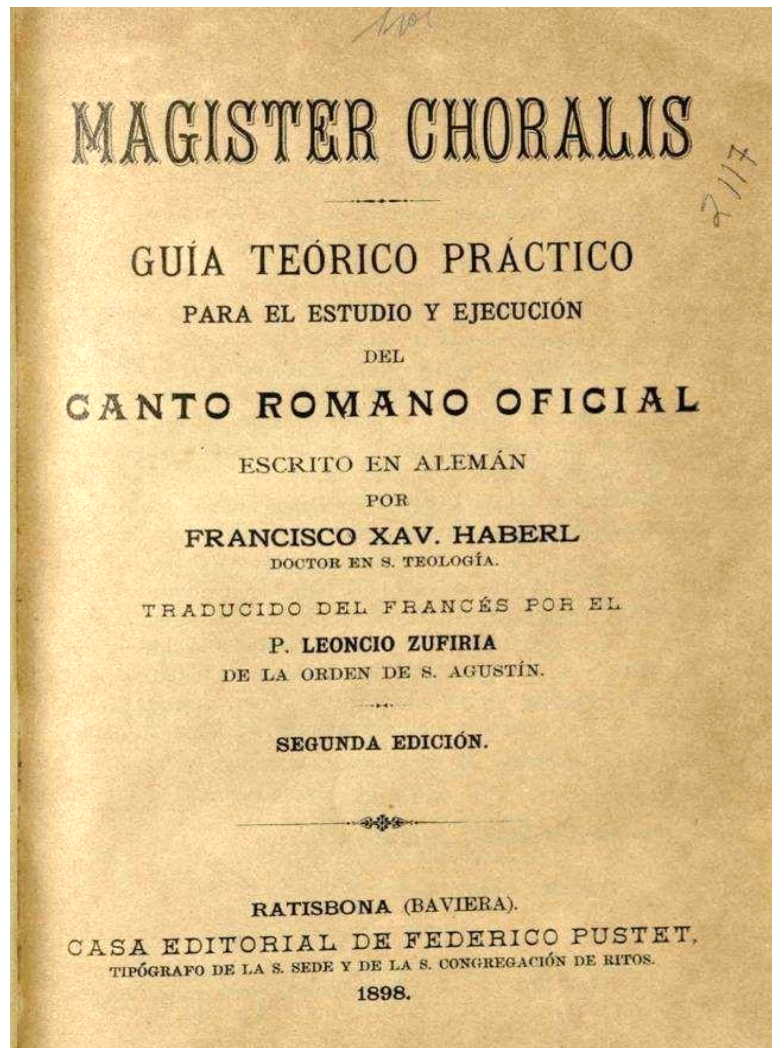


Imagen 11. Portada del *Magister Choralis*.

Fuente. – Fondo Antiguo de la Biblioteca Pública Universitaria de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Número 7866.

Como era de esperarse, el 12 de diciembre de 1894 todas las iglesias de la ciudad de Morelia celebraron misa; el objetivo fue que la mayor cantidad de ciudadanos asistieran y comulgaran. Su alma limpia y renovada representó para todos los católicos morelianos el regalo más valioso que mínimamente pudieron ofrecer a su madre y reina, la santa virgen María. En varias iglesias únicamente se

celebró misa, sin embargo, la celebración fue más completa, con la participación de música en San José y San Diego

Al sonar las campanas anunciando el alba del día 12, según lo prevenido por el V. Cabildo se recitaron preces y se entonaron himnos en los templos, celebrándose después el Santo Sacrificio. En el de Sr. S. José, el colegio Clerical entonó la Letanía Lauretena con la melodía litúrgica, el himno Ave Maris Stella y otro en honor de la Guadalupana. En San Diego y en la Columna se cantó el trisagio de la Virgen y en la Compañía se escucharon las valientes notas del himno de la Patria.¹⁹⁹

La solemnidad en Catedral se dio con el acompañamiento de los dos músicos michoacanos de iglesia más importantes de la ciudad: Francisco de Paula Lemus y Ramón Martínez Avilés, al frente de una orquesta formada por cuarenta instrumentistas. Imaginamos que tal cantidad de músicos pudo estar distribuida entre coro; instrumentos de cuerda: violines, viola, violonchelo y bajo; instrumentos de alientos: flauta, fagots, cornos y clarinetes (quizá oboes y algún otro aliento de la familia de los metales como trompetas); órgano o piano. Hay que recordar que hasta 1904-1905 se estrenó el órgano “San Gregorio Magno” y es probable que en las funciones religiosas se haya sustituido el órgano por el piano, el cual fue inaugurado por el referido José Velázquez.

Esta deducción está basada en el hecho de que las partituras editadas en la Tipografía Michoacana de Paula Lemus, específicamente las composiciones publicadas con dedicatoria a la Virgen María, así como sus *Misterios Dolorosos*, fueron escritos para piano y no para órgano. Sin embargo, para la celebración de la misa en definitiva el instrumento que se utilizó fue el órgano anterior al que se

¹⁹⁹ *Memorándum de la solemnidad...p. 7.*

estrenó en 1905.

Es necesario mencionar que el punto de vista que se manifiesta en relación con la formación instrumental de la orquesta son deducciones y conjeturas a partir de la información obtenida. Hasta ahora no se ha localizado la nómina de instrumentistas que participaron en el evento. Lo que se puede verificar son algunas obras que en esa época fueron compuestas y editadas en relación con el tema y son mencionadas más adelante.

Regresando a la Misa Pontifical que se desarrolló ese día en la Catedral de Morelia, ésta fue presidida por el arzobispo, asistido por los señores capitulares Lic. D. Luis Macouzet y Lic. D. Vicente F. Valdés, sirviéndole la mitra el Sr. Prebendado Lic. D. Jesús González y el báculo el Sr. cura del Sagrario Metropolitano D. Francisco M. Góngora. Fue diácono el Sr. gobernador de la Sagrada Mitra, canónigo Lic. D. Emigdio Burgos, y subdiácono el Sr. Prebendado Lic. D. Fortino Meló. Estuvieron presentes distintos gremios guadalupanos, se ubicaron en la crujía los miembros del Colegio Clerical y el venerable Cabildo tanto secular como regular, después en bancas lo más granado de la sociedad moreliana:

Jamás se había visto tan concurrida la Santa Catedral, y lo más notable fué la compostura y buen orden que reinó, sin tener que lamentar los atropellos de que en tales funciones suele ser víctima la Casa de Dios. La orquesta formada por 40 personas ejecutó la misa *Alessandria* cuya instrumentación fué arreglada por el Sr. Lemus y su ejecución dirigida por el Maestro de Capilla de la Catedral Lic. D. Ramón Martínez Avilés. A la hora del gradual se entonó el himno *Ave Maris Estella* con canto del Sr. Martínez. Sólo la escuela de niños toma parte en él, y es tan sencilla y tierna la melodía, tan semejante al canto llano, que conmueve el alma y la eleva. No hay en él ninguno de esos adornos que recuerdan, aun contra la voluntad, el canto escénico, sino que, sostenida por robustos tonos de órgano, se levanta y se

abate como plegaria de un alma entre esperanzas y temores.²⁰⁰

Una orquesta de 40 instrumentistas no es poca cosa, actualmente la Orquesta de Cámara de la Universidad Michoacana tiene seis violines primeros, seis segundos, tres violas, tres violonchelos y dos contrabajos, dando un total de 20 instrumentistas. Por otra parte, la Orquesta Sinfónica del Estado de Michoacán de Ocampo cuenta con una plantilla de miembros integrantes con base, distribuidos de la siguiente manera: siete violines primeros, seis violines segundos, cuatro violas, seis violonchelos, tres cornos, dos oboes, cuatro flautas transversales, tres fagotes, un piano, tres clarinetes, tres trompetas, tres trombones, una tuba y cinco percusionistas, dando un total de 47 músicos. Con base en tales datos, se puede afirmar que la orquesta que participó en las festividades de la catedral de Morelia fue una agrupación ciertamente respetable.

Se sabe que la orquesta ejecutó la misa *Alessandria* de Luigi Felice Rossi, cuya instrumentación fue arreglada por Francisco de Paula Lemus. Lamentablemente en la cita no se menciona al compositor, sin embargo, la misa aludida se localizó en el Catálogo de la Música Recoleta Dominica, publicado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Santiago de Chile. En dicho documento²⁰¹ se hace un relato en torno a la música en la vida cotidiana de la comunidad conventual recoletana en un periodo comprendido entre 1815 y 1853, y en la cual se localizó al compositor.

²⁰⁰ *Memorándum de la solemnidad...* pp. 8-9.

²⁰¹ RONDÓN SEPÚLVEDA, Víctor; VERA, Fernanda; IZQUIERDO KÖNIG, José Manuel, *Catálogo de la música recoleta dominica*, Chile, Biblioteca Patrimonial, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo para el Fomento de la Música Nacional, 2013, p. 296.



Imagen 12. Portada de la Misa Alessandria de Luigi Felice Rossi,
Fuente. – RONDÓN SEPÚLVEDA, Víctor; VERA, Fernanda; IZQUIERDO KÖNIG, José Manuel, *Catálogo de la música recoleta dominica*, Chile, Biblioteca Patrimonial, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo para el Fomento de la Música Nacional, 2013.

Luigi Felice Rossi fue un compositor y pedagogo italiano, nacido en Turín el 27 de julio de 1805 y fallecido en la misma ciudad en 1863. Estudió en Bolonia y Nápoles, uno de sus compañeros de estudios que adquirió más fama fue Vincenzo Bellini. Las partituras de la misa localizadas en Santiago de Chile se encuentran incompletas y manuscritas, llama la atención que la formación vocal está

conformada por partes vocales de bajo, tenor 1° ripieno, tenor 2° ripieno y bajo ripieno. Partes instrumentales de: violín 2° incompleta, violonchelo, contrabajo, y oboe. A nuestro parecer se trata de un arreglo como el que realizó Paula Lemus a la misa del 12 de diciembre de 1895, la imagen (12) es la portada de la misa del referido Luigi Felice Rossi.

La partitura de Rossi titulada: “Messa a tre voci con acom^{to} d’Organo. Torino presso Racca e Balegno”, está escrita para tenor y bajo con acompañamiento de órgano. En la Tabla 2 se muestra el contenido de la partitura original.

Tabla 2. *Contenido de la partitura Messa a tre voci con acomto d’Organo.*

Parte de la Misa	Agógica	Tonalidad	Compás
Kirie eleison	Andante mosso	Fa menor	4/4
Gloria in exelcis Deo	N/A	Fa Mayor	
Gratias	Andante	Do Mayor	4/4
Domine Deus	Allegro moderato	Do Mayor	4/4
Qui Tollis	Andante sistenuto	Está escrita la armadura de La bemol Mayor o Fa menor, sin embargo, el uso de la que hace de la armonía suena a Do menor.	3/4
Cum santo spiritu in gloria Dei Patris	Allegro	Fa Mayor	4/4
Credo:	Allegro	Fa Mayor	4/4
Qui proper nos homines	Andante	La bemol Mayor	9/8
Et resurexit tertia Die	Allegro vivace	Do Mayor	4/4
Vitam Venturi soe culi	Andante	Fa Mayor	6/8

Fuente. - RONDÓN SEPÚLVEDA, Víctor; VERA, Fernanda; IZQUIERDO KÖNIG, José Manuel, *Catálogo de la música recoleta dominica*, Chile, Biblioteca Patrimonial, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo para el Fomento de la Música Nacional, 2013.

Arreglado por Francisco de P. Lemus
Morelia, noviembre de 1895

Edición: Rolando Vidal García Calderas

Flute 1

Flute 2

Clarinet in B♭ 1

Clarinet in B♭ 2

Bassoon

Horn in F 1

Horn in F 2

Trombone 1

Trombone 2

Piano

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

CUMSNH/III/FPBA 05005612
rolando.garcia@umich.mx
doc.ih.umsnh@gmail.com

Imagen 13. Edición actualizada del Miserere.
Fuente. – Rolando Vidal García Calderas, 2020.

Dos aspectos de la interpretación de esta composición en la Catedral de Morelia resultan de suma significativos. El primero es que la música es de origen italiano y se localizó una versión orquestada; el hecho de que existiera otro arreglo de este tipo en esta otra parte de Latinoamérica nos hace pensar que la obra de Rossi tuvo una circulación en el continente americano y que fue interpretada con alguna regularidad. El segundo aspecto es la costumbre de arreglar música de otros compositores y adaptar la música original a las circunstancias del contexto musical que se vivió, como sucedió con el arreglo que realizó Fco. de Paula Lemus. El *arreglo* o adaptación de una obra con el mismo material melódico, armónico y la misma estructura es un tema muy amplio.²⁰²

En el caso de Francisco de Paula Lemus, el arreglo que hizo de la misa de Rossi para solemnizar la ceremonia del 12 de diciembre de 1894 no fue el único del que se tiene noticia; en el archivo reservado de la Biblioteca Nacional de las Artes se localiza el manuscrito de otro arreglo que hizo en noviembre de 1895²⁰³ de un *Miserere* compuesto por el vallisoletano Mariano Elizaga en 1816, mismo que reproducimos en la siguiente imagen 13, fue un *miserere* que hace referencia a un texto litúrgico latino que se relaciona con el Salmo 50”.²⁰⁴

La estructura o partes de este *Miserere* son las siguientes: Título: *Miserere por*

²⁰² Arreglo o transcripción para un medio distinto de aquel para el cual fue compuesta originalmente la música; por ejemplo, una canción adaptada para piano o una obertura orquestal adaptada para órgano. LATHAM, Alison, *Diccionario...*p. 115.

²⁰³ Biblioteca Nacional de las Artes (en adelante BNA), P10625, *Manuscrito del arreglo que hizo Francisco de Paula Lemus al Miserere compuesto por Mariano Elizaga en 1816 y arreglado para orquesta en noviembre de 1895.*

²⁰⁴ LATHAM, Alison, *Diccionario...*p. 964.

Mariano Elizaga compuesto en 1816 y arreglado para orquesta por F.º de P. Lémus en Morelia. Nbre. de 1895. Dotación instrumental: Flauta 1, Flauta 2; Clarinete en si bemol 1 y 2; Fagot; Trompas de pistón en mi bemol (cambian en las distintas secciones) 1 y 2; Trombones 1 y 2; Piano (probablemente se pudo haber utilizado órgano para sustituir el piano); Coro: Tilde, Contralto, Tenor y Bajo; Cuerda: Violines primeros, violines segundos violas, violonchelos y contrabajos. *Partes:*

1. *Cristus Factus.* Agógica: adagio. Compás 3/4. Tonalidad: do menor.
2. *Miserere.* Agógica: Largueto. Compás 3/4. Tonalidad: do menor.
3. *Amplius.* Agógica: Larghetto. Compás 3/4. Tonalidad: si bemol menor.
4. *Tibi soli.* Agógica: Larghetto. Compás 4/4. Tonalidad: do menor.
5. *Ecce enim.* Agógica: Andantino. Compás 2/4. Tonalidad: do menor.
6. *Anditui meo.* Agógica: Andante. Compás 3/4. Tonalidad: si menor.
7. *Cor mundum.* Agógica: Largo. Compás 4/4. Tonalidad: si menor.
8. *Rede mihi.* Agógica: Andante. Compás 2/4. Tonalidad: Fa Mayor.
9. *Libera me.* Agógica: Largo. Compás 3/4. Tonalidad: si menor. Después de 45 compases cambia el compás a 2/4, con una agógica de allegro.
10. Agógica: Andantino. Compás 2/4. Tonalidad: si menor.
11. *Beningne.* Agógica: Largo. Compás 3/4. Tonalidad: si menor.
12. *Fune imponet.* Agógica: Moderato. Compas: 2/2 (compasillo). Tonalidad: si menor.

Al concluir la misa, el arzobispo impartió la *Bendición papal* al pueblo; por la tarde se rezó de forma solemne el Rosario y se cantó la *Salve Regina*:

Había concluido todo; y como es costumbre, el coro preludió uno de esos cantos religiosos populares que tienen mucho de solemne. Entonces un verdadero torrente de voces que el gran órgano con todos sus registros no alcanzaba á sostener, contestó con la espontaneidad del sentimiento, la majestad del culto y la pureza del amor

*Adiós Reina del
cielo, Madre del
Salvador; Adiós
¡oh Virgen pura!
¡Adiós! ¡Adiós!
¡Adiós!*

Como se ha podido observar, el hecho de que la Santa Sede en Roma oficializara por medio del sumo pontífice el Nuevo Oficio de la Virgen de Guadalupe

dio la posibilidad a los habitantes de la República Mexicana de expresar libre, abiertamente y, sobre todo desde ese momento de forma oficial su culto y veneración, ya que lograron sofocar las dudas de quienes manifestaron que las apariciones de la Virgen no eran verdaderas. Nació así, formalmente, una tradición para festejar el 12 de diciembre, tradición que aún vive en los mexicanos.

Hoy un tribunal de sabios, que si alguna preocupación tiene es la de defender siempre la verdad, apoyado en pruebas científicas e históricas, ha fallado en favor de la causa Guadalupana. Por eso de un lado a otro de la República ha estallado unánime un grito de júbilo que es un canto de victoria.²⁰⁵

Ese jubiloso canto a que hace referencia la cita se convirtió en Himnos y composiciones de distinto género en honor a la Guadalupana. Francisco de Paula Lemus no fue ajeno a ello, pues editó y realizó composiciones dedicadas a la virgen María. Incluso, con motivo de tal acontecimiento se abrió un concurso para componer un himno a la virgen María, convocado por don José Antonio Plancarte y Labastida, abad de la Colegiata de Guadalupe. El presbítero Francisco de P. Andrés resultó premiado. En esa ocasión, la edición e impresión de las partituras estuvo a cargo de Paula Lemus, quien a su vez compuso un *Himno Guadalupano* en 1898, estrenado el 12 de octubre de 1895 en la solemnidad de la Coronación, la siguiente imagen (14) es la portada de dicha obra.

²⁰⁵ *Memorándum de la solemnidad...*p. 11.

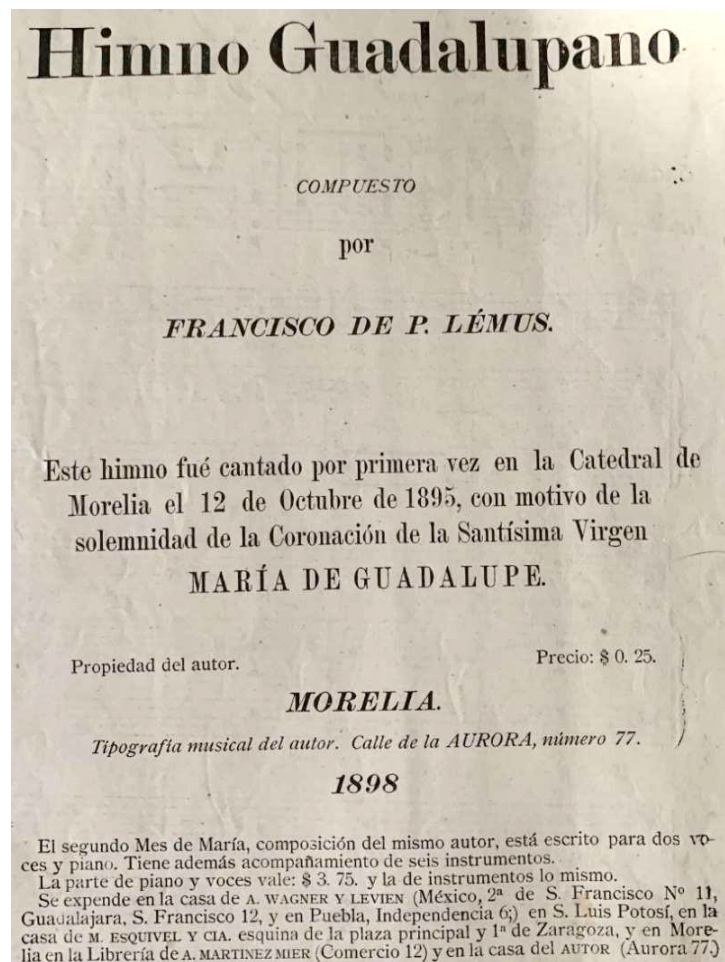


Imagen 14. Portada del *Himno Guadalupano* por Francisco de Paula Lemus
Fuente. – PAULA LEMUS, Francisco de, *Himno Guadalupano*, Morelia, Tipografía del Autor, 1898.

Tablas de contenido de música escrita por Francisco de Paula Lemus

La música escrita a la Virgen de Guadalupe por Francisco de Paula Lemus se puede clasificar en cuatro obras afines con el *Mes de María*: una de ellas es la *Colección de Misterios para solemnizar cada día del Mes de María* y la otra es *Continuación del Mes de María*. Se hallan en el Archivo General de la Nación y el Conservatorio de las Rosas en Morelia. Ambas obras las consignó de la siguiente manera: “A la Reina del Cielo consagra el autor estas humildes violetas” y forman una “Colección de canciones para la meditación del rosario con que se obsequia a la Santísima

Virgen en el mes de Mayo”.

Por el momento se han podido localizar cuatro volúmenes o cuadernos del *Mes de María* escritos por Paula Lemus. Dos de los cuatro, los primeros dos fueron publicados por la empresa alemana A. Wagner y Levien sucesores y depositados conforme a la ley de propiedad de los editores para todos los países;²⁰⁶ al final de la portada puede leerse el nombre del librero “Oscar Brandstetter, Leipzig”,²⁰⁷ lo que influyó para que sus partituras se vendieran en la Ciudad de México, Puebla, San Luis Potosí y en Morelia, en la librería A. Martínez Mier.²⁰⁸ Los ejemplares pudieron ser obtenidos en piezas sueltas o la obra completa, integrada por 31 composiciones distribuidas para ser interpretadas del 30 de abril al 31 de mayo.²⁰⁹ En el primer *Mes de María*, Paula Lemus señaló que su zarzuela *La Gracia Divina*, compuesta en 1887, “casi en su totalidad está en las meditaciones de mi primer mes de María”.²¹⁰

Este dato es significativo, ya que representa un claro ejemplo de cómo la música creada para ser escenificada, como es el caso de una Zarzuela, fue utilizada, adaptada para conformar un mes de María. Al respecto de este tema

²⁰⁶ Para saber más sobre la exitosa empresa alemana se puede consultar de Olivia Moreno Gamboa: ““Casa, centro y emporio del arte musical”: la empresa alemana A. Wagner y Levien en México. 1851-1910” en: AGUILAR RUZ, María del Rosario (coordinadora), *“Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX.”*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2014, pp. 215-254.

²⁰⁷ Oscar Brandstetter introdujo muchas tecnologías de impresión revolucionarias, que ayudaron a la empresa de la que se hizo cargo desde 1880.

²⁰⁸ Destaca la tipografía de Agustín Martínez Mier, donde se elaboraron varios periódicos de tipo religioso como *El Boletín Eclesiástico*. DÍAZ PATIÑO, Gabriela, “El catolicismo social en la arquidiócesis de Morelia, Michoacán. (1897-1913)”, en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Núm. 38, 2003, p. 129.

²⁰⁹ Si la obra era adquirida en un cuaderno, tenía un costo de \$8; si se compraban los dos cuadernos, cada uno tenía un costo de \$5.

²¹⁰ PAULA LEMUS, Francisco de, “Datos biográficos” ...p. 137.

Victoria Elí y Consuelo Carredano escribieron en relación con la creación nacional de zarzuelas, que estas

... muchas veces no son consignados los autores ni la de la música ni del libreto, a la que se suma la casi inexistencia de partituras musicales. Todo ello hace que la historia del género en América sólo se conozca hasta el momento de manera parcial quedando aun muchas lagunas por llenar.²¹¹

En este sentido es posible resaltar la localización del primer mes de María de Fco. de Paula Lemus, ya que, a decir del propio autor, este primer mes de María es la música de su primera zarzuela que tituló “La Gracia Divina”; de tal manera este caso representa una pieza de este género compuesta por un autor michoacano en Morelia a finales del siglo XIX. Destaca el hecho de que la letra original o libreto de la zarzuela original fuera sustituido por el autor por letras o poemas dedicados al culto guadalupano. No fue posible localizar el texto original que vistió la música de la zarzuela, por lo que no es posible conocer la historia o trama que se manifestó en “La Gracia Divina”, sin embargo, gracias a su interpretación podemos empaparnos, por medio de escuchar su música, del carácter y duración de la zarzuela moreliana.

El caso de “La Gracia Divina” reafirma lo que al respecto se ha escrito sobre el tema de la música que hasta antes del *motu proprio* se acostumbró a tocar en las iglesias de México, es decir, música que adoptó del género lírico y operístico sus procedimientos compositivos, carácter, forma y tempos que imitaron o mezclaron géneros como la ópera, la tonadilla, el sainete lírico, la zarzuela española con expresiones musicales de inspiración regional, cantos y bailes criollos

²¹¹ CARREDANO, Consuelo y ELÍ VICTORIA, “El teatro lírico”, en Juan Ángel Vela del Campo (Editor), *Historia de la música en España e Hispanoamérica en el siglo XIX*, España, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 205.

La zarzuela que se gestó en América es otro resultado del intenso proceso de transculturación que caracterizaba la cultura hispanoamericana. Mezclada con la ópera, con la tonadilla y sus derivados, con el sainete lírico, con la zarzuela española y con los géneros de canto y baile criollos, con las situaciones del entorno social del país ya presentes en el teatro vernáculo, emergió un teatro musical donde se incorporaron música de procedencia diversa.²¹²

Llama la atención que dentro del repertorio de música editada por la empresa A. Wagner y Levien se encuentren los dos primeros meses de María, que la empresa seguramente compró a Francisco de Paula Lemus, este hecho constituyó una manera de proceder de la empresa extranjera en México, con ello contribuyó a la circulación y preservación de repertorio de música mexicana, aunque también la presencia de ésta empresa eclipsó a tal grado la edición, publicación y venta de partituras que esto provocó que muchos negocios similares mexicanos cerraran, como lo advirtió la investigadora Oliva Moreno

Antes de que Nagel y Wagner y Levien comenzaran a inundar el mercado nacional con sus ediciones, en la capital del país se desarrolló una importante actividad tipográfica especializada en trabajos musicales. Esta conoció un notable florecimiento entre las décadas de 1840-1860, periodo en el que despuntaron Rivera y Munguía, entre otros impresores-litógrafos. Pero el éxito de las casas alemanas supuso el declive de la imprenta musical mexicana que no contaba, con importantes capitales y redes comerciales para acceder a las técnicas de producción más avanzadas del momento.²¹³

Mientras esto pasaba en la capital de México, tiempo después Francisco de Paula Lemus en Morelia invitó y adquirió su imprenta, que para el caso de la

²¹² CARREDANO, Consuelo y ELÍ VICTORIA, “El teatro lírico”, en Juan Ángel Vela del Campo (Editor), *Historia de la música en España e Hispanoamérica en el siglo XIX*, España, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 218.

²¹³ MORENO GAMBOA, Oliva, ““Casa, centro y emporio del arte musical”: la empresa alemana A. Wagner y Levien en México. 1851-1910” en: AGUILAR RUZ, María del Rosario (coordinadora), *“Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX.”*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2014, pp. 235-236.

publicación de partituras tituló a su empresa como “Tipografía Michoacana de Música”. Todos los autores nacionales cuyas obras fueron publicadas por la empresa alemana gozaron de buena reputación como profesores, compositores e intérpretes, por lo que fue un gran honor el que se pudiera publicar una partitura con esta casa editora. Los géneros musicales normalmente fueron profanos, sin embargo, no dejaron pasar la oportunidad de imprimir material religioso

El género de salón predominaba y en general la música profana. Religiosas sólo ofrece unas cuantas piezas para el mes de María, como los *Misterios para el rosario* de Felipe Villanueva²¹⁴

Con el objetivo de tener una visión panorámica del contenido de cada tomo publicado por la empresa, se presenta la siguiente tabla con el contenido de cada cuaderno, así como los conceptos siguientes: Fecha en que debe ser interpretada, Título, Número de obra según clasificación del autor y Precio unitario de la composición, Idioma de la letra, Dotación instrumental (en este sentido se toman las voces humanas como instrumentos musicales) de cada cuaderno del Mes de María. Todas las letras de la primera colección de misterios o cantos a la Virgen están escritas en español, con excepción del misterio del día 3 de mayo, que está en latín; las letras completas se transcriben después de sistematizar la información.

Tabla 3. Primer Mes de María.

Fecha	Título / agógica	Número de obra y precio	Instrumentación, compás y tonalidad
1º de mayo	Venid amantes hijos / Assai Moderato	36. N° 1 / \$ 0.38	Tres voces en clave de sol, Piano. 6/8. Do M.
2	María concebida sin mancha / Allegro moderato	36. N° 3 / \$ 0.38	Tres voces en clave de sol, Piano. 6/8. Fa M.
3	Nativitatem Virginis Marie (Invitatorio de maitines para La Natividad de la Sma Virgen) / Allegro moderato	43. / \$ 0.38	Tres voces en clave de sol, Piano. 4/4. Fa M.

²¹⁴ MORENO GAMBOA, Olivia, “Casa, centro y ... p. 240.

4	Tu nombre señora / Adagio	46. N° 7 / \$ 0.38	Una voz en clave de sol, Piano. 6/8. Fa M.
5	Por tu limpia concepción / Moderato	36. N° 7 / \$ 0.38	Tres voces en clave de sol, Piano. 6/8. Mi bemol M.
6	Llegaron ¡Oh Madre! / Moderato	44. N° 5 / \$ 0.38	Tres voces en clave de sol, Piano. 3/4. Mi bemol M.
7	Vertiendo más luces / Moderato	44. N° 6 / \$ 0.38	Dos voces en clave de sol, Piano. 3/8. Sol M.
8	Si el sol es tan grato / Andante amoroso	46. N° 4 / \$ 0.38	Dos voces en clave de sol, Piano. 12/8. Sol M.
9	Ave María / Largo	46. N° 8 / \$ 0.35	Una voz en clave de sol, Piano. 3/4. Mi bemol M.
10	De dicha y de gracias / Moderato	44. N° 7 / \$ 0.35	Tres voces en clave de sol, Piano. 6/8. Fa M.
11	Con dulces acentos / Allegretto	36. N° 5 / \$ 0.35	Tres voces en clave de sol, Piano. 6/8. Fa M.
12	Madre del amor hermoso / Andante	44. N° 1 / \$ 0.35	Tres voces en clave de sol, Piano. 6/8. Mi bemol M.
13	Bendito el Dios eterno / Andantino	37. N° 2 / \$ 0.35	Tres voces en clave de sol, Piano. 6/8. Mi bemol M.
14	En miserables pajas / Allegro pastoral	46. N° 5 / \$ 0.35	Tres voces en clave de sol, Piano. 6/8. Sol M.
15	Hermosa doncella / Vivo	44. N° 2 / \$ 0.50	Tres voces en clave de sol, Piano. 3/4. Sol M.

Fuente. - PAULA LEMUS, Francisco de, *Colección de Misterios para solemnizar cada día del Mes de María*, México, Wagner y Levi, sin fecha.

Inicio del segundo cuaderno. La portada es la misma, comienza en el panegírico Obra 57, número 2.

Tabla 4. Segundo Mes de María.

Fecha	Título	Núm. Obra/precio	Letra	Instrumentación
30 de abril	Himno "Quem terra"	44/\$ 0.63	Latín	Piano y tres voces.
1° de mayo	Una bella criatura	57 N°. 2 / \$ 0.38	Español	Piano y una voz
2	Cercamos tus altares	64 / \$ 0.75	Español	Piano y cuatro voces en clave de sol.
3	Venturosa la tierra	52/\$ 0.38	Español	Piano y tres voces en clave de sol.
4	¡Oh Trinidad!	57. N° 1 / \$0.50	Español	Cuatro voces en clave de sol. Maestoso: piano y cuatro voces.
5	¡Oh del Padre inmortal	57. N° 4 / \$0.75	Español	Piano y cuatro voces.

6	Beatam me dicent	44. N° 2 / \$0.75	Latín	Piano y tres voces.
7	Oculto entre las flores	60 / \$ 0.75	Español	Piano y tres voces.
8	¡Oh del Padre!	57 N° 1 / \$0.75	Español	Piano y cuatro voces (se van incorporando).
9	Llegó el dichoso Mayo	63 /\$ 0.50	Español	Piano y dos voces.
10	Cantemos, cantemos	62 pequeña aria coreada. / \$0.50.	Español	Piano, voz solista (clave de sol) y coro (en un sistema, clave de sol).
11	Del eterno	Himno. Obra 43 / \$0.38	Español	Piano y tres voces.
12	Sonriendo festivas	Himno. Obra 53 / \$0.50	Español	Piano y tres voces.
13	Bendiciones a ti	Himno. Obra 58 / \$0.50	Español	Piano y tres voces.
14	En la hermosura	Himno. Obra 6a Vis. / \$0.50	Español	Piano y tres voces
15	Glorifican	Himno. Obra 40. / \$0.50	Español	Piano y tres voces.
16	Cubrió la muerte	Ob. 57. N° 2. / \$0.50	Español	Piano y canto (voz en clave de sol).
17	Como hueste	57. N° 3. / \$0.50	Español	Piano y dos veces.
18 y 19	O vos omnes (Melodía imitativa sobre la Salve Regina de G. Lucchesi)	65 / \$0.50	Latín	Piano y una voz.
20	¿Quis tibi sensus fuit?	66 / \$0.50	Latín	Piano y Tenor.
21	Nuestra humilde	Himno. Ob. 15. / \$0.50	Español	Piano y tres voces.
22	Entre nubes	Himno. Ob. 41. /	Español	Piano y tres voces.
23	Nuestra humilde	Himno. Ob. 16. / \$0.50	Español	Piano y tres voces.
24	Beatam me dicent (Responsorio 7° de la Natividad de María Santísima)	44. / \$0.50	Latín	Piano y tres voces. Se van intercalando hasta juntarse.
25	Véme á tus plantas (Plegaria de la familia. Canto Religioso)	61 / \$0.78	Español	Piano-Canto. 1a voz la Madre; 2a voz los Criados; tercera voz el Padre. 1° Coro Jodos. Los hijos 2° Coro. Coro General.
26	¿Quién es esta?	Himno. Ob. 39. / \$0.38	Español	Piano y tres voces. Estrofa a una voz (1a)
27	Invencible	Himno. Ob. 6. / \$0.50	Español	Piano y tres voces. Dos estrofas a una voz (1a)
28	En el Plácido	Himno. Ob. 23. / \$0.50	Español	Piano y tres voces. Dos estrofas: Primera,

				segunda voz y Segunda Primera voz.
29	Ave Maris Stella	Himno. Ob. 65. / \$1.00	Latín. Las estrofas están en español	Piano y cuatro voces (en calve de sol). Primera estrofa la canta la tercera voz; la segunda estrofa la segunda voz.
30	De júbilo llenas	Himno. Ob. 24. / \$0.75	Español	Piano y cuatro voces en clave de sol.
	SALVE a 2 voces para cantarse en el mes de María después del rosario.	50 / \$0.75	Latín	Piano y dos veces.

Fuente. PAULA LEMUS, Francisco de, *Colección de Misterios para solemnizar cada día del Mes de María*, México, Wagner y Levi, sin fecha.

Particularmente interesante resulta el compendio de partituras consignadas en forma de libro, en cuyo lomo se lee la inscripción *Miscelánea Sagrada*.²¹⁵ El libro referido fue adquirido en una feria del libro estatal en las instalaciones del Centro de Información, Arte y Cultura de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. No está formalmente publicado por una casa editorial como el caso del primer y segundo mes de María, que tienen el sello de la casa editorial Wagner y Levien.

Es importante resaltar dos aspectos de este libro: el primero es que los documentos reunidos y denominados no se localizan en algún archivo formal como el Conservatorio de las Rosas o el Archivo General de la Nación (AGN); el segundo es que el *Tercer y Cuarto Mes de María*, autoría de Paula Lemus, están impresos y editados por la Tipografía Michoacana de Música (propiedad de Paula Lemus), que estuvo ubicada en la calle de la Subterránea número 35 en 1904 y 1911. Este último

²¹⁵ *Miscelánea de música Sacra*. Propiedad de Rolando Vidal Calderas.

dato es el que consignamos particularmente interesante, ya que se nota la influencia y un cambio de estilo, por poner en uso las normas que dictó la iglesia católica por medio del Mutuo Propio de Pio X.

A continuación, se presenta de manera esquemática el contenido de la referida miscelánea:

1. *Tercer Mes de María*. Obra 136-140. Fechada en 1904.
2. Maitines. *Al Sacratísimo Corazón de N. S. J. C.* Obra 135. Sin fecha, sin embargo, podemos deducir, porque el número es menor, que se trata de una compuesta en 1904 o un año antes. También contiene 8 responsorios, un invitatorio para voces solas y un canto gregoriano. Y una sección de erratas.
3. Maitines. *Para las solemnidades de la Inmaculada Concepción de María*. Obra. 141. Morelia 1905. Partes: Invitatorio, Salmo 94, Himno (Canto gregoriano, Tono 2°), Responsorio 1°, Responsorio 2°, Responsorio 3°, Segundo Nocturno (Antífona 1a.- Tono 6° [Canto Gregoriano]), Responsorio 4°, Responsorio 5°, Responsorio 6° (Obra 141), Tercer Nocturno (Antífona 1a.- Tono 4° final 2° [Canto Gregoriano]), Responsorio 7°, Responsorio 8°.
4. La última parte de este compendio de obras es de un compositor distinto. La obra se titula: *Misterios dolorosos compuesta por Ramón Martínez Avilés*, fechada en Morelia en 1901.
5. *Himno a la Sma. Virgen, para el mes de María*, por Ramón Martínez Avilés. Morelia 1901.
6. Jefe de Coro. Apéndice. Se trata de una breve pero interesantísima obra didáctica, cuya autoría deducimos es de Ramón Martínez Avilés y fue publicada por Lemus.

En el orden arriba descrito es como se sistematizará a continuación el contenido de cada uno de los documentos, hay que resaltar que no están en orden cronológico, sino como están acomodados y empastados en la colección.

Documento 1:

El Tercer Mes de María es una serie de composiciones organizadas por secciones,

seis en total. Cada una de las secciones están divididas y conformadas por cinco cantos de corta duración. La siguiente imagen (15) es la portada de la obra. El índice se halla localizado al final del documento. Para no transcribir el documento se tomó la decisión de presentar la información en forma de tablas añadiendo los conceptos de tempo, compás, armadura, dotación instrumental y número de voces utilizadas en cada canto.

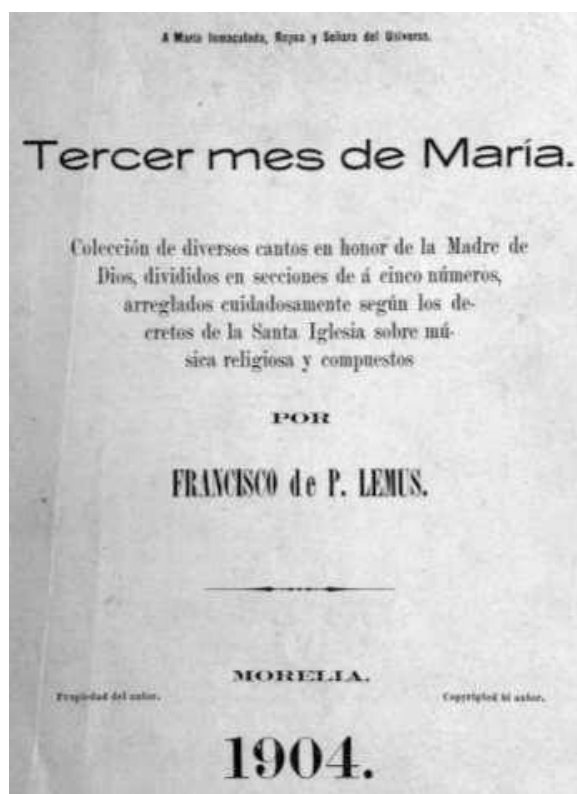


Imagen 15. Portada del Tercer mes de María.

Fuente. – Paula Lemus, Francisco de, Tercer mes de María, Morelia, Tipografía del autor, 1904.

Tabla 5. Miscelánea de música Sacra I.

Nº	Título	Pág.	Tempo	Compás	Armadura	Instrumentación
1	<i>Aún no había callados</i>	2	Lento religioso (M. 63 negra)	3/4	Do M	Órgano y dos voces en clave de sol.
2	<i>Perdona, Señora</i>	4	Lento religioso (M. 63 negra)	3/4	Fa M	Órgano y dos voces en clave de sol.

3	<i>No hay en ti</i>	6	Lento (M. 108 corchea)	6/8	Fa M	Órgano y dos voces.
4	<i>¡Oh! Madre amorosa</i>	7	Lento (M. 104 corchea)	6/8	Sol M	Órgano y dos voces.
5	<i>Tu nombre, Señora</i>	9	Lento (M. 93 corchea)	3/4	Sol M	Órgano y una voz.

Fuente. PAULA LEMUS, Francisco de, *Colección de Misterios para solemnizar cada día del Mes de María*, Morelia, Tipografía del Autor, 1904.

A continuación, se transcriben las composiciones literario-poéticas en el orden mencionado en las tablas de contenido. Sección Primera. *Misterios para el Rosario*. Página 2 a 12.

Sección Primera, Número 1. Página 2. Lento Religioso.

“Aún no había collados ni montes,
Señora, ni mares ni aurora ni claro
arrebol
y ya tú existías de Dios en la mente
¡oh virgen clemente! Más bella que el sol;
y al mundo bajaste demostrándole al
hombre la dicha en tu nombre y un poema
en tu faz, cual blanca azucena que esparce
su aroma cual tierna paloma que anuncia
la paz.”

Sección Primera Número 2. Página 4. Lento Religioso.

“Perdona Señora, perdóname ya;
Dirige a esta pobre mirada de amor.
¿Tú quieres que alabe ferviente á mi
Dios? Pues guarda, Señora, mi amor con
tu amor.
¡Yo te amo! Lo sabes mejor Tú que
yo; no puedo ni quiero dejar este
amor Con el se complace mucho al
creador;
pues ¿te amo, Señora! Porque amo a mi
Dios.”

Sección Primera Número 3. Página 6. Lento.

“No hay en TÍ mancha
ninguna No hay en Tú
mancha ninguna, y a tu
inefable pureza
se halla unida la

belleza de tu rostro
 celestial,
 de tu rostro celestial.”

Sección Primera Número 4. Página 7. Lento.

“¡Oh! Madre amorosa, ¿a quién clamaremos?
 ¿en quién hallaremos amparo mejor?
 Tu mano, Señora, ¿veremos amparo
 mejor? benéfica extiende mis ruegos,
 atiende y escucha el clamor,
 Tú mano, Señora, benéfica extiende mis
 ruegos atiende y escucha el clamor.”

Sección Primera Número 5. Página 9. Lento.

“Tu nombre, Señora, es grato
 embeleso dulcísimo beso del aura
 gentil es brisa aromada que vaga entre
 flores, es canto de amores del florido
 abril, arrullo suave perdido en la loma
 de casta paloma cuando muere el sol,
 murmullo de fuente de fuentes escondida
 esencia escogida de nardos en flor.
 Permite, Señora, que sea mi
 agonía diciendo ¡MARÍA! permite a
 mi voz balbutea tu nombre adorado
 y vuelve a tu lado al seno de Dios.”

Tabla 6. *Miscelánea de música Sacra II.*

Nº	Título	Pag.	Tempo	Compás	Armadura	Instrumentación
1	La tierna paloma	13	Lento religioso (M. 63 negra)	3/4	Sol Mayor	Órgano y dos voces
2	María dulce embeleso	14	Lento religioso (M. 66 negra)	4/4	Sol Mayor	Órgano y dos voces
3	Toda hermosa eres, María	16	Lento religioso (M. 108 corchea)	6/8	Si bemol Mayor	Órgano y dos voces
4	Eres la luz	17	Afectuoso (M. 80 negra)	3/4	Sol Mayor	Órgano y dos voces
5	Paloma cuyas alas	19	Amoroso (M. 120 corchea)	3/4	La Mayor	Órgano y cuatro voces. Tiple (soprano), Contralto, Tenor y Bajo en adelante SCTB

Fuente. PAULA LEMUS, Francisco de, *Tercer mes de María*, Morelia, Tipografía del autor, 1904.

Transcripción de las composiciones literarias poéticas en el orden citado en las tablas de contenido. Sección Segunda. *Misterios para el Rosario*:

Sección Segunda. Número 1. Página 13. Lento religioso.

“La tierna paloma te da sus
arrullos, sus suaves murmullos la
brisa fugaz,
porque eres, María, la reyna del
hombre y es hymno tu nombre de
amor y de paz.”

Sección Segunda. Número 2. Página 14. Lento religioso.

“María, dulce embeleso del Dios de lo increado
santuario maculado del arca de Sión,
tu pecho urna blanca de mística pureza
que encierra su grandeza la imagen del Criador.”

Sección Segunda Número 3. Página 16. Lento religioso.

“Toda hermosura eres, María, forman tu rostro las
nubes y tu alfombra los querubes te cantan con amor.
En tus ojos siempre puros
hay resplandores del cielo y miradas de consuelo
para el pobre pecador.”

Sección Segunda. Número 4. Página 17. Afectuoso.

“Eres la luz que brilla en el oriente,
el lirio que florece en la montaña,
la luna melancólica que baña
las plateadas espumas de la
mar;
eres himno dulcísimo que suena de la natura
al despuntar el día, eres el faro, celestial
María que nuestra senda vienes á alumbrar.”

Sección Segunda. Número 5. Página 19. Amoroso.

“Paloma cuyas alas de nítida blancura del
mudo el agua impura no viene a tocar,
aurora cuyas galas anuncian el gran día,
¡oh sana a quien te envía! Creatura celestial.”

Tabla 7. Miscelánea de música Sacra III

Nº	Título	Pág.	Tempo	Compás	Armadura	Instrumentación
1	Eres en el desierto	21	Larghetto (M. 76 negra)	3/4	Sol Mayor	Órgano y dos voces en clave de sol. SC
2	Qué grande es tu dolor	24	Largo (M. 63 negra)	3/4	Fa Mayor	Órgano y una sola voz.
3	Tu nombre María	26	Larghetto (M. 76 negra)	3/4	Si bemol Mayor	Órgano y una, incorporándose otra voz.
4	Vengo a dejarte	28	Larghetto (M. 92 corchea)	3/8	La Mayor	Órgano y dos voces.
5	Regó tu mano	30	Larghetto (M. 72 negra)	3/4	Mi Mayor	Órgano y dos voces.

Fuente. PAULA LEMUS, FRANCISCO DE, *Tercer Mes de María*, Morelia, Tipografía del autor, 1904.

Transcripción de las composiciones literarias, poéticas en el orden mencionado en las tablas de contenido. Sección Tercera. Misterios para el Rosario.

Sección Tercera Número 1. Página 21. Larghetto.

“Eres en el desierto de la vida faro de salvación,
luz esplendente; eres María, la estrella del
oriente la perfumada rosa tropical,
Eres la madre tierna y cariñosa que enjuga
compasiva nuestro llanto, la Reyna que nos cubre
con su manto y conduce a la patria celestial.”

Sección Tercera Número 2. Página 24. Largo.

“Qué grande es tu dolor y que sublime cuando al pie de la cruz
Tu llanto brota á los pies de la Cruz del Salvador,
y a través de esa lagrima candente lo busca tu mirada siempre amante. El
sol entonces se ocultó un instante tembló la tierra y espiró el Señor.”

Sección Tercera Número 3. Página 26. Larghetto.

“Tu nombre, María, es iris de alianza,
es dulce esperanza, es prenda de amor,
ferviente plegaria que llega hasta el cielo,
divino consuelo que calma el dolor.
Por eso Señora, mi Madre te llamo,
por eso te aclamo postrado a tus pies

te ruego que endulces mi amargo
quebranto, que enjugues mi llanto y
alientes mi fe.”

Sección Tercera No. 4. Página 28. Larghetto.

“Vengo a dejarte, madre adorada, como una prenda mi corazón
lirio del campo que te perfumen y con los lirios mi adoración; que
mi plegaria pura y ferviente llegue a tu trono mi niña gentil como
el incienso, como el aroma del jazmín del mes de abril.”

Sección Tercera Número 5. Página 30. Larghetto.

“Regó tu manto de estrellas de oro la mano augusta del gran Jehová,
puso a tus plantas los querubines y de azucenas tiñó tu faz,
y ensortijando tu cabellera en haces de oro la convirtió
y al contemplarte tan pura y bella te dio sus dones te dio su amor

Tabla 8. *Miscelánea de música Sacra IV*

Nº	Título	Pág.	Tempo	Compás	Armadura	Instrumentación
1	Quae est ista	33	Larghetto (M. 84 negra)	4/4	Sol Mayor	Órgano y SCTB.
2	Virgo potens	35	Larghetto (M. 88 negra)	4/4	Sol Mayor	Órgano y SCTB.
3	Ave María	37	Largo (M. 50 negra)	3/4	Sol Mayor	Órgano y SCTB.
4	Benedixit te Dóminus	39	Adagio (M. 112 corchea)	3/4	Sol Mayor	Órgano y SCTB.
5	Vidérum eam filiale Sion	42	Adagio (M. 104 corchea)	3/4	Sol Mayor	Órgano y SCTB.

Fuente. PAULA LEMUS, Francisco de, *Tercer Mes de María*, Morelia, Tipografía del autor, 1904.²¹⁶

Transcripción de las composiciones literarias, poéticas en el orden

²¹⁶ En el caso de esta tabla queda pendiente la traducción de latín al español por el nivel de complejidad musical.

mencionado en las tablas de contenido. Sección Cuarta. *Misterios para el Rosario*.

Además, se presenta una traducción del latín al español.

Sección Cuarta Número 1. Página 33. Larghetto.

“Quae est is tasi cut Columba quasi rosa Quasi rosa plantata superi vos a quarum.”	¿Cómo es una familia de rosas de corte de paloma? Una rosa que crece desde la que está encima de ti.
---	--

Sección Cuarta Número 2. Página 35. Larghetto.

“Virgo potens sicuturis David mille clypei pendentex ea armatura fortium.	
--	--

Sección Cuarta Número 3. Página 37. Largo.

“Ave, María gratia plena Dominus te cum benedicta tu inmulieribus et benedictus fructus ventris tui.”	Ave María llena eres de gracia Eres bendecido con el Inmulieribus y el fruto de tu vientre.
---	---

Sección Cuarta Número 4. Página 39. Adagio.

Benedixit te benedixit te Ddominus in virtute a in virtute sua a qui a per te qui a per te ad ni hillum rede git ad hillum redé git inimicos	Él te bendecirá, te bendecirá con el poder el poder de sus propios un rodamiento que lo que significa que si te sientas hillum rehace el hillum Él redimió a sentarnos enemigos.
---	---

Sección Cuarta Número 5. Página 42. Adagio.

Viderunt viderunt e am fili ae Sion ver nantem vernan in floribus rosarum viderunt e am filiae sion vernantem in floribus rosarum et beati si mam dicave runt.	Han visto al elefante, vieron un manantial de Sión, mientras el florecimiento de las flores de rosas de la mañana vio al hijo de la hija de Sión floreciendo con flores de rosas, y felices si somos un juez de la forma.
--	---

Sección 5a. Obra 138, a partir de número cinco la obra es 139.

Nº	Título	Pág.	Tempo	Compás	Armadura	Instrumentación
1	Coeléstis aulae Núntius	45	Larghetto (M. 76 negra)	3/4	Sol Mayor	Órgano y SCTB.
2	Virgo propincuam	47	Larghetto (M. 80 negra)	3/4	Sol Mayor	Órgano y SCTB.

	sánguine					
3	Verbum Quod ante saécula	49	Larghetto (M. 80 negra)	3/4	Mi Mayor	Órgano y SCTB.
4	Templo puellus sístitur	52	Largo (M. 69 negra)	3/4	Sol Mayor	Órgano y SCTB.
5	Quóniam dolébat pérditum	54	Largo (M. 69 negra)	3/4	Fa Mayor	Órgano y SCTB.

A continuación, se presenta la transcripción de las composiciones literarias, poéticas en el orden mencionado en las tablas de contenido. Sección Quinta. Misterios para el Rosario. Páginas 45-58. Además, una traducción del latín al español.

Sección Quinta. Número 1. Página 45. Larghetto.

Coelestis aulae nuntius arcana pandens numinis plenam salutem gratia dei parentem sanguinem dei parentem sanguinem.	El mensajero de la corte celestial, el padre de los misterios de Dios abrirá la sangre de los dioses, la sangre de un padre, llena de gracia de Dios.
--	---

Sección Quinta. Número 2. Página 47. Larghetto.

Virgo propin quam sanguine matrem joán nis visitat qui clausus al vo gés ti ens a désse christum nú n ti at Christum núntiat.	Los parientes de sangre virgen que han visitado a su madre, Juan, el mejor valor al ser llamado por ti, a menudo son los peores momentos para proclamar a Cristo.
--	---

Sección Quinta. Número 3. Página 49. Larghetto.

Verbum verbum quod ante sae culae mente. patris patris pró di it e matris al vo virginis mortalis in fans náscitur.	Antes de que una palabra sea una palabra, a menudo protege la mente. Por el padre, su padre lo llamó la doncella de la madre al nacer el bebé mortal.
--	---

Sección Quinta. Número 4. Página 52. Largo.

Templo puélus sístitur legí que paret. legifer hic se redemptor páupere pretio redemptor ímmolat hic se redemptor páupere prétio re démptus im molat.	El Prefecto de la ley, que es el límite del Templo de Puelo. Redentor, que se imagina que los pobres, el precio del Redentor, sacrifican a nuestro legislador que se imagina que los pobres, la cosa de su precio habitual de su propia rutina.
--	--

Sección Quinta. Número 5. Página 54 Largo.

Quó ni am dolébat pérditum mox lacta Mater ín venit ignóta méntibus Ignóta doctis mentibus e diceréntem filium	Diciendo: “Tan pronto como subordinado a la Madre”, cómo me sentí afligido, la mente de la amplia gama de aprendizaje ha salido de lo desconocido, te Suplicamos que el Hijo de lo desconocido.
---	--

Tabla 9. Sección 6a. Obra 140 de los Misterios para el Rosario.

Nº	Título	Pág.	Tempo	Compás	Armadura	Instrumentación
1	In monte olívis ceóncito	59	Sin información	3/4	Fa menor	Órgano y SCTB
2	A proditore tráditus	62	Larghetto (M. 80 negra)	4/4	La bemol Mayor	Órgano y SCTB
3	Intéxta acutis séntibus	64	Larghetto (M. 72 negra)	4/4	Mi Mayor	Órgano y SCTB
4	Mólis crucem ter árduae	67	Largo (M. 56 negra)	4/4	Fa Mayor	Órgano y SC. Dos voces.
5	Confíxus atro stípíte	68	Largo (M. 56 negra)	4/4	Sol bemol Mayor	Órgano y SCTB

Fuente. PAULA LEMUS, Francisco de, *Tercer mes de María*, Morelia, Tipografía del autor, 1904.

La siguiente sección del Tercer Mes de María está dedicada en forma de homenaje al canónigo D. Francisco Banegas Galván.²¹⁷ Para el año en que

²¹⁷ OCHOA SERRANO, Álvaro; SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Martín, *Repertorio...* p. 74. Francisco Banegas Galván (1867-1932) nació en Celaya el 5 marzo de Estudió filosofía en Querétaro y en el Seminario de Morelia (1884). Fue vicerrector (1894-1900) y rector (1906-1913) de este último. También fue prebendado medio racionero del Cabildo de la Catedral de Morelia

Francisco de Paula Lemus le dedicó la pieza al Sr. Benegas, este tuvo las funciones de vicerrector del Seminario de Morelia y prebendado medio racionero del Cabildo de la Catedral de Morelia. Para las fiestas que se organizaron con motivo del XXV aniversario de la Consagración de Catedral de Morelia y la inauguración del órgano monumental “San Gregorio Magno”, el señor Banegas fue nombrado junto al canónigo Hinojosa para formar una comisión “que arregle lo relativo al ceremonial del Coro en ese día”.²¹⁸

Documento 2. Maitines al Sacratísimo Corazón de N. S. J. C.

El siguiente documento contiene un Maitin, ocho responsorios y dos invitaciones. Los maitines forman parte de las horas canónicas, que son una forma de organizar el tiempo para los rezos religiosos, este tuvo su origen en la Edad Media; cada una de las horas indica una parte del Oficio Divino, las litúrgicas se dividen en dos: Horas mayores y Horas menores. Los maitines y las vísperas pertenecen a las Horas mayores; los primeros son interpretados y rezados antes del amanecer, mientras que las vísperas se interpretan en el ocaso del sol, cerca de las 18:00 horas, después del Ángelus en tiempo ordinario o el *Regina Coeli*²¹⁹ para el tiempo de pascua.²²⁰

(1901). Canónigo, secretario y juez provisor del arzobispado.

²¹⁸ AHCM, *Actas de Cabildo*, Libro 72, Foja 106, Morelia, 12 de septiembre de 1905.

²¹⁹ *Antifonas de la virgen María*. La antífona es un tipo de canto entonado como refrán de los versos de un salmo. En este caso se refiere a las antífonas devocionales de la virgen María que acostumbran a cantarse al término de una de las horas del Oficio Divino. En el rito romano se cantan al final de las Completas. LATHAM, Alison, *Diccionario...*pp. 92-93.

²²⁰ LATHAM, Alison, *Diccionario...*p. 909.

Tabla 10. Índice del contenido de Maitines Al Sacratísimo Corazón de N. S. J. C.

Título	Núm	Agógica	Idioma	Instrumentos	Tonalidad	Pág.
Maitines solemnes.	135	Lento	Latín	Órgano y SCTB	Sol M. 4/4	2-10
RESPONSORIO 2°		Lentamente	Latín	Órgano y SCTB	Sol M. 3/4	11-20
RESPONSORIO 3°		Lento pero no mucho	Latín	Órgano y SCTB	Sol M. 4/4	20-30
RESPONSORIO 4°		Muy lento y bien ligado.	Latín	Órgano y SCTB	Sol bemol M. 3/4	31-38
RESPONSORIO 5° México Religioso. Entrega 22.		Lentamente	Latín	Órgano y SCTB	Sol bemol M. 4/4	39-47
RESPONSORIO 6° México Religioso. Entrega 23.		Muy lento	Latín	Órgano y SCTB	So menor. 9/8	48-55
RESPONSORIO 7°		Andantino	Latín	Órgano y Tenor solo.	Fa M. 3/4	56-61
RESPONSORIO 8°		Lento religioso	Latín	Órgano y SCTB	Mi M. 3/4	62-70
Invitatorio.		Lento	Latín	Solo Coro.	Fa M. 4/4	71
Salmo 94 "Venite exultemus" México Religioso. Entrega 26.				Acompañamiento de órgano y una voz.	Notación de canto Gregoriano	72-73
Himno.				Acompañamiento de órgano y una voz.	Notación de canto Gregoriano	74

Fuente. *Maitines al Sacratísimo Corazón de N. S. J. C.*, Morelia, Imprenta del autor, 1904.

Los *Maitines solemnes Al Sacratísimo Corazón de N. S. J. C. Obra 135* posee las siguientes características: lento en Sol Mayor, para órgano, tilde, contralto, tenor y bajo. Tiene una introducción del órgano u orquesta de 16 compases, la frase es comenzada por un Tiple con duración de 8 compases. Inmediatamente entra el coro dividido a cuatro voces. La composición contiene un total de 92 compases, su duración aproximada es de 5 minutos, 42 segundos. En la página 9, parte inferior derecha, debajo del último sistema se puede leer entre paréntesis "(México religioso

Entrega 18)". Estas indicaciones en distintos lugares de los documentos en forma de partituras, nos hace suponer que el compositor tuvo un tipo de contrato o acuerdo con alguna institución religiosa para hacer entrega de composiciones musicales y poéticas escritas en latín o en español con alguna regularidad. A continuación, presento una versión grabada durante la época más dura de la Pandemia por COVID-19, es una interpretación que grabamos a la distancia y que nos da la posibilidad entrar en la intimidad de esta música tan transparente, que llena de paz y calma.

Responsorio 2°. Lentamente. Compás de 3/4, la composición comienza en anacrusa de un tiempo, con introducción instrumental de 8 compases, después de la cual comienzan las voces de Soprano, Contralto y Tenor; el bajo se une hasta la anacrusa del compás 15. En la página 17, parte inferior derecha, debajo del último sistema se puede leer "*(México religioso Entrega 19)*".

Documento 3. *Maitines para las Solemnidades de la Inmaculada Concepción de María*. Constituido por 51 páginas con varias obras en el siguiente orden:

Tabla 11. *Maitines para las Solemnidades de la Inmaculada Concepción.*

Título	Núm.	Agógica	Idioma	Instrumentos	Tonalidad	Pág.
Maitines solemnes para la Inmaculada Concepción.	141	M[etrónimo] negra a 69	Latín	Órgano y SCTB	Sol M 3/4	2-3
Salmo 94 [canto gregoriano]		NA	Latín	Voz con acompañamiento de órgano. [armadura de mi menor].	Tono 2° transportado	4
Himno		NA	Latín	Voz con acompañamiento de órgano. [armadura de mi menor].	Tono 2° Fa # menor.	5-7

RESPONSORIO 1°		M[etrónimo] negra a 69	Latín	Órgano y SCTB	Sol M. 3/4	8-13
RESPONSORIO 2°	141	Muy ligado	Latín	Órgano y SCTB	La bemol M. 3/4	14-17
RESPONSORIO 3°	141	M[etrónimo] negra a 76	Latín	Órgano y SCTB	Mi bemol M. 4/4	18-22
SEGUNDO NOCTURNO.		Salmo 44 Salmo 45 Salmo 86	Latín	Canto Gregoriano.	Antífona 1a. Tono 6°. Antífona 2a. Tono 1°. Final 5° Antífona 3a. Tono 3° final 1°.	23-25
RESPONSORIO 4°	141	M[etrónimo] negra a 72	Latín	Órgano y SCTB	Sol bemol M. 3/4	25-29
RESPONSORIO 5°	141	M[etrónimo] negra a 84	Latín	Solo Coro. SCTB	ReM. 3/4	30-35
RESPONSORIO 6°	141	M[etrónimo] blanca a 96	Latín	Órgano y SCTB	Re bemol M. Compás partido – 4/4 M. Negra 88.	36-40
TERCER NOCTURNO		Salmo 95 Salmo 96 Salmo 97	Latín	Canto Gregoriano.	Antífona 1a. Tono 4° final 2°. Antífona 3a. Tono 6°	41-43
RESPONSORIO 7°	141	M[etrónimo] negra a 80	Latín	Órgano y SCTB	Re M. 4/4	43-46
RESPONSORIO 8°	141	M[etrónimo] negra a 69	Latín	Órgano y SCTB	Fa M. 3/4	47-51

Fuente. - Morelia, Imprenta del autor, 1905.

Documento 4.

¡De la angustia vas cruzando...! Misterios Dolorosos para el Mes de María por Ramón Martínez Avilés (abogado). Editado en Morelia, año de 1901, por Francisco de Paula Lemus y su Tipografía Michoacana de música.

Su contenido está escrito en compás de 3/4, en la tonalidad de Re bemol Mayor, la indicación agógica es “*Lento religioso*”; no especifica si el instrumento es órgano o

piano, sin embargo, no cabe duda de que es para instrumento de teclado y voz.

“De la angustia vas cruzando por el piélago [mar] profundo no hay dolor en este mundo que se iguale á tu dolor.

De la cruz entre los brazos viste á tu Hijo agonizante Virgen pura en ese instante ten piedad del pecador.”

Documento 5.

*Manantial de perenne consuelo. Himno a la Sma. Virgen para el mes de María*²²¹

El documento está editado en siete páginas, la indicación agógica es en tempo Moderado, sin indicación de metrónomo. La tonalidad es Sol Mayor en compás de 4/4. Comienza en anacrusa de un tiempo, haciendo una introducción del instrumento de teclado de cuatro compases, al final de la cual hay una fermata. La música con letra comienza también en anacrusa de un tiempo y hay indicación de seño, lo cual nos hace pensar que la forma musical se ampliará con la repetición del material sonoro. La numeración de las estrofas no está especificada en el documento original, por lo que se encuentra señalada entre corchetes [], con el objetivo de referimos con mayor claridad a cada una de ellas. Esto es importante porque no interviene la misma cantidad de voces.

No especifica qué tipo de voz debe cantar la letra, sin embargo, se detalla al principio de la partitura con la palabra CORO, en mayúscula, por lo que suponemos que la parte debe ser cantada por un coro al unísono; del compás 6 en adelante

²²¹ MARTÍNEZ AVILÉS, Ramón, *Manantial de perenne consuelo. Himno a la Sma. Virgen para el mes de María*, Morelia, Tipografía michoacana de música, 1901.

se divide a dos líneas melódicas, a dos voces, regularmente en intervalo de terceras o sextas, con el mismo ritmo y letra, lo que hace pensar que se trata de un coro a dos voces: sopranos y tenores para la línea más aguda, y contralto y bajo (barítono) para la línea más grave; en caso de que sea interpretado por un coro mixto, de voces femeninas y masculinas (SCTB).

La composición contiene la siguiente letra en español:

[Coro] Manantial de perene consuelo, luz de dicha, purísima flor. Nuestros cantos que hoy se alzan al cielo son de fé de esperanza y amor. Nuestros cantos que hoy se alzan al cielo son de fé de esperanza y amor, de fé de esperanza y amor.

Estrofa [1]: Clara estrella que brilla apas[c]ible derramando su luz esplendente muy más pura que el sol en oriente cuando empieza la aurora á brillar.

Es la Madre que rige amoroso del mortal infeliz el destino Ella es faro que alumbra el camino de la vida en el lóbrego mar de la vida en el lóbrego mar.

Estrofa [2]: [Andantino 9/8, Mi bemol mayor] Tierna Virgen que velas constante por el hombre infeliz desde el cielo, Madre augusta que acá en nuestro suelo derramaste torrentes de luz. Nunca apartes ¡oh! Madre tus ojos de unos hijos que humildes te adoran. La promesa sumisos imploran que tu hiciste al pie de la Cruz.

Estrofa [3:] Blanco lirio de eterna pureza que despides balsámico aroma, inocente y divina paloma, clara fuente de paz y salud: tu mirada es la luz del lucero que destella con vivos fulgores tu sonrisa es sonrisa de amores que respira placer y virtud.

La estructura de esta composición es típica de un Himno, es decir, se canta un estribillo a Coro y luego estrofa 1, regresa al Coro-estribillo y estrofa 2, Coro-estribillo y estrofa 3 y termina con el Coro-estribillo. Para regresar al coro hay una señalización con un signo. Hay una indicación en el compás 18 y 19 que literalmente dice “Para terminar”, estos dos compases deben ser interpretados la última vez que se canta el Coro-estribillo. Esto representa un problema a la hora

de numerar los compases; al ser interpretados hasta el final decidimos numerarlos como 93 y 94, y en su lugar 18 y 19 para los compases que dicen “Para continuar”; por lo tanto, la numeración o mención de los compases se sujetan a este criterio.

La estrofa 1 es la única que se canta a “solo”, pues la 2 y la 3 están escritas con dos líneas melódicas, dependientes una de la otra; es decir, con el coro comparten el mismo ritmo y la misma letra, con una separación de intervalos de tercera o sexta. Sin embargo, el compositor le da un poco de variedad en un par de compases de las estrofas 2 y 3.

La estrofa 2 comienza en anacrusa al compás 52, en ella hay un cambio de tempo, compás y tonalidad. La indicación de agógica es de “Andantino”, el compás es de 9/8 y la tonalidad de Sol Mayor a Mi bemol Mayor. Es interesante cómo resalta en la sílaba “Vir”, de la Palabra “Virgen” con un retardo, creando una tensión durante la primera parte de la frase. El único momento en que el ritmo y por lo tanto la colocación de la letra no coinciden es en los compases 68-70, en las palabras “que tu hiciste al pie de la Cruz”; la línea melódica más aguda repite dos veces esta frase con notas más breves, mientras que la voz más grave lo hace una vez para volver a empatarse en la palabra “Cruz”.

La estrofa 3 está en la tonalidad del comienzo Sol Mayor. Empieza en anacrusa al compás 76. Hay una indicación de cambio en el tempo, con la expresión en español “Movido” y la expresión en italiano “*Tutti*”, que hace suponer que la anacrusa al compás 76 debe ser “Solo”; además, del compás 76 al 83 únicamente es una línea melódica, lo que reafirma la deducción anterior; sin embargo, la indicación no está escrita, lo que podemos considerar como una

omisión de la edición

Documento 6.

JEFE DE CORO

El último documento es un interesantísimo manual para el “jefe de Coro”, en forma de Apéndice. En él se explica y especifica la letra en latín de los ocho tonos. Están escritos sin compás, no se utilizaron neumas del canto gregoriano, únicamente redondas, blancas y negras con armaduras. El objeto del documento es enseñar al jefe de Coro cómo debían acompañarse los Salmos, Maginicat y Benedicamus Dómino.

Este manual fue importante para los músicos de la época, ya que explicó la forma en que, de acuerdo con el conocimiento y criterio de Francisco de Paula Lemus, tuvieron que desempeñar el puesto de jefe de Coro en las distintas Iglesias de Michoacán. Como documento histórico proporciona información concreta relacionada con la forma en que idealmente se desempeñó un importante puesto que se vincula con el acontecer musical cotidiano de la liturgia a finales de siglo XIX y principios del XX.

Si bien la música que se desarrolló en el contexto del ceremonial del rito cristiano tuvo un lugar privilegiado en la cultura de la música escrita, el progreso de otros espacios y otras instituciones también se fueron consolidaron de manera importante fuera del cobijo espiritual, concretamente el perfeccionamiento del arte musical floreció en el ámbito profano, civil y militar; como veremos con el caso de J. Encarnación Payen y su exitosa carrera como músico castrense.

CAPÍTULO III

Encarnación Payen y la Banda del 8° Regimiento de Caballería.

El personaje que se aborda en el presente capítulo fue el director musical y arreglista de la Banda del 8° Regimiento de Caballería durante más de 20 años y uno de los representantes oficiales del ambiente sonoro de México en el extranjero. El éxito que logró en el plano internacional fue reflejo de su nivel alcanzado tanto como director como en la interpretación. También fue un destacado arreglista de música de compositores nacionales y extranjeros para banda militar. Fue considerado como uno de los mejores músicos y de mayor influencia en la formación de generaciones.

Si bien dentro de su larga trayectoria formó distintas bandas de música, con la del 8° Regimiento alcanzó la proyección nacional e internacional que le convirtió en uno de los representantes oficiales del ambiente sonoro mexicano de la época (el Porfiriato). Con ella recorrió Europa y Estados Unidos en diversas ocasiones, además de ser la Banda del Estado Mayor presidencial, es decir, la banda oficial para los eventos donde regularmente participó Porfirio Díaz. Sus obras aportaron a generar un ambiente pacífico y crear un aspecto de modernidad para la época.

Fungió como profesor de música durante toda su estancia en Morelia desde 1880, fue uno de los principales formadores de músicos militares en la entidad. A lo anterior se añade que complementó sus actividades con compromisos personales en bandas particulares y con la Banda del 8° Regimiento de Caballería. Al respecto, Tavera Alfaro señaló que, en Morelia durante el porfiriato, “fueron varias las bandas

militares que estuvieron en la capital michoacana, las que de manera inequívoca dieron gran impulso al gusto a la música por los habitantes de la pequeña urbe, de manera primordial las bandas en las que tuvo injerencia el maestro Encarnación Payen”.²²²

Encarnación Payen: músico militar decimonónico

Hacia finales del siglo XIX México participó en las entonces llamadas Exposiciones Internacionales, donde se pretendió presentar a las naciones asistentes los distintos adelantos en ciencia, cultura y arte, además del potencial de las materias primas y áreas de oportunidad para el desarrollo y explotación industrial de minerales, plantas, animales y artesanías. Es decir, se llevaba a exhibir lo más sobresaliente del país. Rafael López y Aurora Avilés reflexionaron sobre tales espacios, que

Si la definición de la identidad nacional se convierte en un objetivo cultural del Estado y de la sociedad en general, la ventana exterior que suponen las grandes exposiciones internacionales será una muestra de la evolución del pensamiento en México. Los organizadores de las exposiciones entre 1876 y 1929 buscaban como principales objetivos fomentar la industrialización del país y el intercambio comercial. A través de la exhibición de los productos, se pretendía no solo mostrar las riquezas, industrias y producciones nacionales, sino también ampliar los mercados y efectuar intercambios comerciales.²²³

Para la Exposición Mundial Conmemorativa del Centenario del Algodón en Nueva Orleans, efectuada entre el 16 de diciembre de 1884 y el 2 de junio de 1885, la representación musical mexicana recayó en la Banda militar del 8° Regimiento de

²²² TAVERA ALFARO, Xavier, *Morelia, la vida cotidiana durante el Porfiriato. Instrucción, educación y cultura*. México, Morevallado, 2003, p. 250.

²²³ LÓPEZ GUZMÁN, Rafael Jesús; AVILÉS GARCÍA, Aurora Yarateth, “Presencia mexicana en las exposiciones internacionales. El pabellón ‘morisco’ de Nueva Orleans (1884)”, en *Awraq: Estudios Sobre el Mundo Árabe e Islámico Contemporáneo*, España, AECID, 2015, Núm. II, p. 60.

Caballería, que dirigió uno de los músicos militares más sobresalientes del siglo XIX: José Encarnación Juan Bautista Bartolo Payen Ayala, quien fue el director musical y arreglista de la banda durante más de 20 años y además uno de los representantes oficiales del ambiente sonoro de México en el extranjero.

J. Encarnación Payen nació en la Ciudad de México en 1844 y murió en Morelia el 25 de noviembre de 1919 a los 78 años, en el registro civil se escribió “a las diez y 35 treinta y cinco minutos de la mañana de hoy y en la casa número 237 de la 2ª segunda calle de Guerrero de esta Ciudad falleció de Uremia”²²⁴. Sus padres fueron Enrique Payen y María Luisa Ayala, quienes se casaron en esa misma ciudad en el año de 1842;²²⁵ de estos últimos sólo se sabe que Enrique Payen era de origen francés y María Luisa mexicana.²²⁶ La Fe de bautismo se localiza en el Archivo de la Parroquia del Señor San José y Nuestra Señora del Sagrado Corazón. Los padrinos fueron Juan Bartolo y Juana Robert. En tal documento se puede leer:

En 26 de marzo de 1844 en esta parroquia del S.S. J. de Méjico yo el teniente presbítero Sebastian Renero bautice solemnemente y puse los santos óleos a José Encarnación Juan Bautista Bartolo de dos días de nacido hijo legítimo de D. Henrique Payen y Dña. María Luisa Ayala, padrinos D. Juan Bartolo y Dña. Juana Robert a quienes advertí obligación

²²⁴ Archivo del Registro Civil de Morelia, Defunciones, Acta 2408, Vol.25B, de noviembre de 1919, Acta defunción de Encarnación Payen.

²²⁵ Archivo Histórico del Arzobispado de México, Base Siglo XIX, Caja 58, exp. 18. Fondo: Episcopal, Sección: Provisorato, Serie: diligencias matrimoniales. Año: 1842. *Matrimoniales de don Enrique Payen y de doña María Luisa Ayala, ambos feligreses de San José*. fs. 12.

²²⁶ Archivo del Registro Civil del Municipio de Morelia (adelante AHRCMM), Matrimonios, Vol. 30, *Matrimonio de Encarnación Payen con María Dolores Hinojosa*, Morelia, 8 de mayo de 1889, f. 82.

y parentesco y firme con el señor cura Dr. José Rafael el Madariaga y Sebastian Renero.²²⁷

A los 22 años J. Encarnación Payen radicó en la ciudad de Guadalajara, donde se casó en septiembre de 1866 con Antonia Rentería, de 16 años, originaria de San Luis, pero vecina de la misma ciudad.²²⁸ Juntos cambiaron su lugar de residencia a Morelia entre 1877 y 1878, Antonia Rentería, primera esposa de Payen, falleció el 10 de abril de 1888. La ceremonia fúnebre del entierro permite dilucidar el afecto y la admiración musical a Payen y su familia, la prensa local la describió de la siguiente manera:

Hicieron los últimos tristísimos honores, tres bandas de música: la de la Escuela de Artes, compuesta de más de 90 personas; la del 8° regimiento y la del primer cuerpo del Estado. Asistieron además multitud de personas caracterizadas de la buena sociedad de Morelia, entre las que contamos a todos los miembros de la numerosa Sociedad Filarmónica Mariano Jiménez.²²⁹

En 1889 en la ciudad de Morelia, a la edad de 46 años, se volvió a casar con María Dolores Hinojosa, originaria de Pátzcuaro, de 27 años y sobrina del entonces arzobispo de Michoacán. En la celebración religiosa el padrino fue el general Mariano Jiménez, gobernador del Estado de Michoacán,²³⁰ mientras que los padrinos del matrimonio civil fueron Epifanio Reyes, general del Ejército mexicano; el doctor Rafael Miranda, director de la Escuela de Artes; Agustín García Real, tesorero del Estado; e Ignacio Ojeda, administrador de Rentas de la ciudad de

²²⁷ Archivo de la Parroquia de Señor San José y Nuestra Señora del Sagrado Corazón de Jesús, Bautismo de hijos legítimos, Vol. 38 (1844-1848), *Fe de bautismo de Encarnación Payen*, Ciudad de México, Ciudad de México, 26 de marzo de 1844, f. 311.

²²⁸ Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano de Guadalajara, *Matrimonios*, Vol. 26, 1854-1861, septiembre 1866, f. 471.

²²⁹ *El Siglo Diez y Nueve*, México, 16 de abril de 1888, p. 4.

²³⁰ *El Siglo Diez y Nueve*, México, 3 de mayo de 1889, p. 4.

Morelia.²³¹ El primero fue el superior de J. Encarnación Payen y el segundo encargado de la institución donde impartió clases y en donde llegó a tener 100 estudiantes.

El político y escritor mexicano Juan de Dios Peza²³² hizo parte de los apuntes biográficos sobre J. Encarnación Payen, particularmente los referentes a su educación y carrera militar. Mencionó que su educación inicial fue en el Convento de San Francisco a la edad de 9 años con el padre Salamanca, quien era entonces el maestro de Capilla. En dicho espacio permaneció alrededor de tres años, fue compañero de individuos que posteriormente fueron músicos destacados: José Zimbrón, Miguel Meneses, Sebastián Manterola, Antonio Herrera, y Felipe Mateos.

A la edad de 12 años J. Encarnación Payen formó parte de la banda del Cuerpo de Granaderos de la Guardia, bajo la dirección de otro de sus maestros musicales, José María Pérez León, con el cual aprendió uno de los recursos más importantes de la época, la lectura de partituras, tanto de melodías nacionales como extranjeras. Asimismo, bajo su dirección fue considerado como uno de los primeros jóvenes que tocó instrumentos de latón y destacó en el uso de la corneta en menos de un año.²³³

²³¹ AHRCMM, Matrimonios, Vol. 30, *Matrimonio de Encarnación Payen con María Dolores Hinojosa*, Morelia, 8 de mayo de 1889, f. 82.

²³² *El Tiempo*, México, 14 de febrero de 1905, p. 1; ROMERO FLORES, Jesús, *Diccionario...* pp. 431-432.

²³³ *Daily Anglo American*, México, 16 de julio de 1891, p. 1.

El músico José María Pérez de León²³⁴ fue General de las músicas de la guarnición en tiempo de Santa Anna y autor de la pieza de música “La batalla del 5 de mayo”.²³⁵ En la prensa se le refirió como “one of distinguished band directors in México”,²³⁶ asimismo, se destacaron sus conocimientos y habilidades en la dirección, composición e interpretación de partituras para bandas militares, así como, la complejidad de sus obras y su contribución en la formación y enseñanza de música al establecer la Sociedad Filarmónica “Euterpe” en 1871.²³⁷ Finalmente, se mencionó que J. Encarnación Payen tuvo influencia musical de Clemente Aguirre, al que debió parte de sus conocimientos musicales y sólida formación.²³⁸ Curiosamente, en casi todas las audiciones tocó alguna obra del maestro don Clemente Aguirre, filarmónico jalisciense, gracias a él adquirió gran parte de sus conocimientos musicales.²³⁹

Gracias a la sólida formación musical que J. Encarnación Payen recibió por parte de José María Pérez de León y el maestro Clemente Aguirre, fue que a la edad de 13 años realizó una gira por el país con la Banda del Sexto Cuerpo de Caballería, permaneció en dicho cuerpo durante dos años como la primera corneta de la banda. De ahí fue transferido a la banda del Sexto de Infantería con el que participó en las campañas de Córdoba y Veracruz, mientras que con el Segundo

²³⁴ CARRASCO VELÁZQUEZ, Fernando, *Yo sólo quería hablar de los “Pérez de León”*, en <https://musicologiacasera.wordpress.com/2020/12/31/yo-solo-queria-hablar-de-los-perez-de-leonpor-fernando-carrasco-vazquez> consultado el 5 de febrero de 2021.

²³⁵ *El Popular*, México, 16 de agosto de 1900, p. 2.

²³⁶ *Daily Anglo American*, México, 16 de julio de 1891, p. 1.

²³⁷ *El Siglo Diez y Nueve*, México, 14 de julio de 1871, p. 3.

²³⁸ TAVERA ALFARO, Xavier, *Morelia*...p. 250.

²³⁹ TAVERA ALFARO, Xavier, *Morelia*...p. 250.

Ligero de Toluca estuvo ocho meses, haciéndose cargo de la banda del mismo cuerpo con tan solo 18 años. Después fue transferido al Tercer Ligero de Querétaro de José María Arteaga. Luego pasó al Quinto de Guanajuato como músico mayor y subteniente y más tarde como director de la música al Tercero de Colima; asimismo, al Decimosexto Cuerpo de Infantería en San Luis Potosí; igualmente, al 14º Batallón, formando una banda con soldados rasos analfabetas.²⁴⁰ En cada uno de los cuerpos donde formó parte, siempre fue integrante de las bandas de música.

Cuando Porfirio Díaz sometió las fuerzas de Occidente le reconoció su grado militar y lo pasó al Batallón de Tiradores de Matamoros, en el cual permaneció hasta por lo menos 1879 con el grado de subteniente.²⁴¹ De su participación con tal banda se señaló, “el apreciable profesor y director de la misma tocaban los domingos en la tarde en la estatua de Colon y los miércoles por la noche en el Zócalo”.²⁴² Dicho cuerpo quedó refundido en el número 14º hacia 1878, Payen fue uno de los músicos incorporados. Finalmente, en 1878 pasó a Morelia con el 8º Regimiento de Caballería como director de la banda de música por orden de Epifanio Reyes.²⁴³

Este último personaje fue un jefe Lerdo-Iglesista que escoltó a Sebastián Lerdo de Tejada hasta el Río Balsas y que defendió su causa. Arribó a Michoacán

²⁴⁰ *Daily Anglo American*, México, 16 de julio de 1891, p. 1; *La Correspondencia de España*, México, 5 de octubre de 1892, p. 2; *El Tiempo. Diario Católico*, México, 14 de febrero de 1905, MERCADO VILLALOBOS, Alejandro, “Las bandas de música en Morelia. Un acercamiento a la música de las mayorías, 1882-1911”, en G. Flores Mercado (Coordinadora), *Bandas de viento en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015, pp. 71-108.

²⁴¹ *La Patria*, México, 10 de julio de 1877, p. 3.

²⁴² *El Pájaro Verde*, México, 18 de agosto de 1877, p. 2.

²⁴³ *Daily Anglo American*, México, 16 de julio de 1891, p. 1.

vía Cotija el 11 de enero de 1877, al frente de una fuerza que sometió al gobierno interino encabezado en un primer momento por el General Porfirio Díaz. A la postre, Epifanio Reyes se convirtió en uno de los impulsores de la carrera musical de J. Encarnación Payen entre 1879-1887. En primer lugar, gracias a que el General Epifanio Reyes fue jefe de las Armas Federales en Michoacán, J. Encarnación Payen pudo tener permiso para hacer las giras nacionales o internacionales y seguir perfeccionando musicalmente a la Banda del 8° Regimiento de Caballería.

En segundo lugar, fue uno de los impulsores de la formación de la Banda Mariano Jiménez, de la cual Payen fue director. Tercero, seguramente tuvo que ver dicha relación para que Payen fuera nombrado profesor en la Escuela de Artes de Morelia, ya que existió una relación cercana, tanto Mariano Jiménez como Epifanio Reyes fueron sus padrinos de boda.²⁴⁴

A los 34 años J. Encarnación Payen fue subteniente del Batallón de Matamoros en Puebla. Esto lo sabemos porque los jefes y oficiales del referido batallón publicaron sus intenciones de solidarizarse con el gobierno mexicano para atender los compromisos económicos que México contrajo con el gobierno de Estados Unidos a raíz de la segunda intervención estadounidense, y donaron a la Tesorería General de la Nación o a la Jefatura de Hacienda

...un día, cada mes de nuestros haberes [...] Para cortar de raíz las miras que tuviera la nación vecina respecto de la nuestra; pues muy triste sería que por unas cuantas monedas con que otros de nuestros injustos gobiernos la grabaron sin necesidad, olvidándose del noble título de mexicanos que tuvieran, pues que al solicitarle dificultades en el porvenir, no le tenía en el santo amor de hijos; pero nosotros, que orgullosos nos sentimos al llamarle madre, queremos hoy, con nuestro pequeño grano de arena, contribuir para

²⁴⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, México, 3 de mayo de 1889, p. 4.

que, en lo posible, se remiende tamaño mal, no dudando que habrá muchos que sigan nuestro ejemplo.²⁴⁵

Al final de la lista de personajes que firman la solicitud figura el nombre de J. Encarnación Payen. Un ejemplo congruente de patriotismo, pues es sabido que la guerra cuesta mucho. Alejandro Mercado Villalobos refiere que, en el año de 1878, con 35 años J. Encarnación Payen llegó con el Batallón de Tiradores de Matamoros. Después de ese año y a pesar de sus constantes viajes al interior de la República y al extranjero, Payen decidió fijar su residencia en Morelia hasta por lo menos 1901. Desde su arribo a la capital michoacana el 18 de febrero de 1878, iluminó a Morelia con tintes musicales y engalanó con su participación, dirección y formación de capital humano. Payen pasó la mayor parte de su vida entre las giras por el país y el extranjero. Una de las actividades en las que destacó fue la de profesor en la Escuela de Artes, su estancia coincidió con la fundación de esta institución en la década de 1880, en la Escuela de Artes y Oficios estuvo a cargo de la cátedra de música por diferentes periodos, cabe decir que formó distintas agrupaciones, su labor fue ampliamente reconocida por la sociedad moreliana de la época.

La educación musical en Morelia se hallaba institucionalizada por medio de la Constitución Política del Estado de 1858, que en su artículo 121 indicaba la organización de escuelas de artes y oficios. Sin embargo, fue hasta 1882 que se autorizó al titular del Poder Ejecutivo estatal el establecimiento “a la mayor brevedad posible de una escuela de artes y correccional, en el edificio conocido con el nombre de la Compañía, que ocupa el Colegio de San Nicolás de Hidalgo”.²⁴⁶ A pesar de

²⁴⁵ *La Patria*, México, 10 de julio de 1877, p. 3.

²⁴⁶ TAVERA ALFARO, Xavier, *Morelia*...p. 41.

esto, fue hasta “el 7 de octubre de 1886 se estableció en dicha escuela una academia de música a la que concurrieron inicialmente 62 alumnos, bajo la dirección del señor profesor J. Encarnación Payen a quien se le asignó una gratificación de 400 pesos anuales”.²⁴⁷

Su labor como profesor en la ciudad de Morelia fue destacada, ya que tuvo una participación significativa en tres rubros: la enseñanza de la música, la difusión de la música impresa y la formación de bandas musicales. Su ingreso a la referida institución fue inmediato a la formación de la misma, en 1886 apareció como padrino de la puesta en marcha de la imprenta alemana de la Escuela de Artes.²⁴⁸ Sobre las imprentas, se sabe que para 1888 ya había aumentado a dos, ambas movidas por vapor, “una prensa tipográfica construcción alemana y una litográfica de manufactura inglesa, la más perfecta que hemos conocido en el país”.²⁴⁹ En las mismas se imprimió el periódico Oficial del Estado y un periódico especializado en Música,²⁵⁰ asimismo, algunas de las partituras ubicadas en la investigación, como la pieza *María*, dedicada a Luis B. Valdés y que se muestra en los anexos.

Los resultados de su estancia como profesor en la institución también fueron inmediatos según las fuentes localizadas, en 1888 se afirmó que tuvo una “banda de noventa y tantos que ejecutan marchas, wals, polkas, etcétera.”²⁵¹ Asimismo, se hizo referencia a sus capacidades y logros con los estudiantes, al mencionarse que

²⁴⁷ TAVERA ALFARO, Xavier, *Morelia*...p. 43.

²⁴⁸ *La Patria*, México, 13 de agosto de 1886, p. 3.

²⁴⁹ *La Patria*, México, 15 de septiembre de 1888, p. 1.

²⁵⁰ *El Comercio de Morelia*, Morelia, 7 de enero de 1899, p. 4.

²⁵¹ *La Patria Ilustrada*, México, 20 de febrero de 1888, p. 93.

la catedra de música en 1888 estaba a cargo del “reputado maestro Encarnación Payen...cuenta ya más de ciento veinte estudiantes perfectamente aptos”.²⁵²

A lo anterior se añade que con la Banda del 8° Regimiento de Caballería asistió a la Exposición de Nueva Orleans, destaca el hecho de que fue una de las primeras bandas en salir de la República. Obtuvieron el primer premio, que consistió en una medalla de oro y brillantes para él, y de plata para cada uno de los artistas que estaban bajo su dirección. En vista de los triunfos alcanzados, fue ascendido a Capitán Segundo, y en marzo del mismo año a Capitán Primero.²⁵³

Con esa misma banda destacó en participaciones en el extranjero, como la Exposición Mundial del Algodón en Nueva Orleans en 1884 y 1885, y la de Madrid en los festejos del IV Centenario del Descubrimiento de América en 1892, donde le felicitaron desde la reina Cristina hasta los más modestos maestros. El general Riva Palacio refirió cómo fue que la soberana, después de escuchar la Banda de México, tuvo empeño en que le presentaran al director.

J. Encarnación Payen se acercó a la reina, tímido y turbado, y le dijo: “Señora, no sé cómo saludar a una Reina –Como usted quiera- maestro, le respondió–, yo soy una mujer como todas”.²⁵⁴ Después de su regreso fue enviado por Porfirio Díaz a la Exposición de Chicago, donde había veinte músicas y en cuanto llegó la Banda del 8° Regimiento de Caballería la declararon la primera y recompensaron de mil modos al director y a los artistas.

²⁵² *La Patria*, México, 15 de septiembre de 1888, p. 1.

²⁵³ *El Tiempo*, México, 14 de febrero de 1905, p. 1.

²⁵⁴ *El Tiempo*, México, 14 de febrero de 1905, p. 1.

El éxito logrado por Encarnación Payen en el plano internacional es reflejo de su nivel alcanzado tanto como director como en la interpretación del pistón. También fue un destacado arreglista de música de compositores nacionales y extranjeros para el formato de banda militar. Finalmente, pero en menor medida, fue compositor. Juan de Dios Peza señaló sobre una de sus participaciones en el extranjero, que

En España, donde se cultiva con tanto amor la música, en esa gloriosa tierra, patria de Gayarre, de Sarasate, de Monasterio, de Marqués y de Pedrell: donde hasta en las más insignificantes piezas del género chico se desarrollan tesoros de inspiración musical, se comprendió el mérito de nuestros humildes filarmónicos, y los más encumbrados personajes se daban cita en la preciosa casa de la calle de Serrano, donde el General Riva Palacio tenía establecida nuestra Legación, para aplaudir con entusiasmo á Payén y a sus inteligentes subordinados. La banda del octavo fue una de esas novedades en Madrid qué conmueven a la sociedad y dejan en ella inolvidables e imperecederos recuerdos.²⁵⁵

Mercado Villalobos señaló que también aprendió a tocar el trombón y que participó como músico en varias bandas durante su larga y exitosa carrera, “entre ellas la Banda de Artillería de Mina, 1er Activo de Celaya, 9º de Caballería, 6º de Infantería, 3er Ligero de Toluca, 3er Ligero de Querétaro, 3er Ligero de Colima, 16 de Infantería y 14 de la misma arma. Luego de su actuación en Morelia con la banda Tiradores de Matamoros, pasó a servir a la música del 8º regimiento en 1879, a las órdenes en el general Epifanio Reyes.²⁵⁶ A la postre, este último fue gobernador sustituto en diversas ocasiones entre 1886-1891.

Tanto en Morelia como en el resto del país e incluso en el extranjero Payen fue considerado uno de los mejores músicos y de mayor influencia en la formación

²⁵⁵ *El Tiempo*, México, 14 de febrero de 1905, p. 1.

²⁵⁶ *La Correspondencia de España*, Madrid, 5 de octubre de 1892, p. 2; MERCADO VILLALOBOS, Alejandro, “Las bandas...pp. 71-108.

de nuevas generaciones. Asimismo, destacó por la organización de bandas musicales.²⁵⁷ Al respecto, Xavier Tavera Alfaro, quien escribió a profundidad sobre temas como el desarrollo urbano, económico y cultural de Morelia durante la Restauración y el Porfiriato, señaló que “Fueron varias las bandas militares que estuvieron en la capital michoacana, las que de manera inequívoca dieron gran impulso al gusto a la música por los habitantes de la pequeña urbe, de manera primordial las bandas en las que tuvo injerencia el maestro Encarnación Payén”.²⁵⁸

Permaneció en Morelia alrededor de 1901 donde ejerció la labor docente, musical y de fundación de bandas. En 1886 formó la Orquesta Filarmónica Mariano Jiménez con alumnos del Colegio de San Nicolás; fue director fundador de la Banda del Batallón “Morelos” con alumnos de la Escuela Correccional de Artes y Oficios,²⁵⁹ y en 1895 fundó otra banda con la que hizo giras en el extranjero, formada por 30 músicos: “Se estrenó dicha banda, cuyo personal vestía elegante uniforme, tocando con verdadero arte”.²⁶⁰

Payen fue un formador constante de jóvenes cuyos dotes musicales permitieron colocarlos en alguna iglesia como la Catedral de Morelia para seguir su formación u ocupar un espacio en el coro para primeras o segundas misas, como ayudante de Maestro de Capilla, arreglistas, entre otras actividades. También se incorporaron a las bandas militares como la del Batallón “Morelos”. Asimismo, esta

²⁵⁷ MERCADO VILLALOBOS, Alejandro, “Lo europeo...pp. 2-3.

²⁵⁸ TAVERA ALFARO, Xavier, *Morelia*...p. 250.

²⁵⁹ TAVERA ALFARO, Xavier, *Morelia*...p. 251.

²⁶⁰ Zuno, Rodiles, Edgar, *El Colegio de infantes en Morelia 1878-1914*, Tesis de maestría en Historia, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2008, p. 28.

academia les brindó la oportunidad de formarse con directores al desplazarse a otras ciudades dentro y fuera del país para conocer el repertorio que se generó en otros lugares.

Por sus adelantos musicales y su participación en eventos de suma importancia, la prensa dio especial cobertura a la Orquesta Filarmónica Mariano Jiménez, la cual tuvo su concierto inaugural el 23 de octubre de 1886 en el Teatro Ocampo. La banda estuvo formada “por treinta y cinco jóvenes de las principales familias que, con el noble gesto de cultivar y engrandecer el arte de la música, se congregaron, nombrando su director al reputado maestro Encarnación Payen”.²⁶¹

Esta banda participó en eventos como la inauguración del monumento a José María Morelos y Pavón en 1887 y durante la visita de Porfirio Díaz en 1889. De ella se formó una colección de fotografías en 1887, dedicada a J. Encarnación Payen por los músicos que la conformaban y de la cual la Imagen 16 es una muestra, las fotografías fueron tomadas en Morelia por los hermanos Manuel y Felipe Torres.²⁶²

Finalmente, aunque escapa un tanto a las pretensiones de esta investigación, a partir del año de 1901, las actividades musicales de J. Encarnación Payen ya no fueron en Morelia. El 28 de junio de 1901 asumió la dirección de la banda de la Gendarmería del Estado de Jalisco,²⁶³ de la cual se afirmó en 1902 que “la banda que dirige el maestro Payen, se compone de cerca de 60 músicos, y está dotada

²⁶¹ *Diario del Hogar*, México, 2 de noviembre de 1886, p. 1.

²⁶² Museo del Estanquillo de la Ciudad de México, Colección Carlos Monsiváis, Caja 39, Álbum 35, *Álbum de la Sociedad Filarmónica de Michoacán “Mariano Jiménez”*, 1887.

²⁶³ *El Imparcial*, México, 28 de julio de 1901, p. 1.

con el instrumental alemán más moderno”.²⁶⁴ Esta banda fue dirigida por su maestro Clemente Aguirre, a quien J. Encarnación Payen rindió tantos honores en sus presentaciones tanto en el país como en el extranjero. La prensa hizo referencia a que Payen fue “el único que pudo reemplazar en la dirección de la banda que tiene en sus manos, al excelso artista Clemente Aguirre”.²⁶⁵



Imagen 16. Encarnación Payen como director de la Banda Mariano Jiménez.
Fuente. – Museo del Estanquillo de la Ciudad de México, Colección Carlos Monsiváis, Caja 39, Álbum 35, Álbum de la Sociedad Filarmónica de Michoacán “Mariano Jiménez”, 1887.

²⁶⁴ *El Mundo Ilustrado*, México, 16 de febrero de 1902, p. 11.

²⁶⁵ *La Patria*, México, 8 de abril de 1902, p. 2.

Esto se apreció en el programa de una velada que se llevó a cabo en Morelia, la Plaza de los Mártires, cuyo repertorio fue del agrado del público, que se deleitó con música de una variedad de autores como Donize, Verdi, Clemente Aguirre y hasta del propio Payen. Al respecto se escribió que al público le

... gustaron tanto las ejecuciones de esta banda musical que el director dispuso, con la disposición de sus superiores y del gobierno municipal, que además de las serenatas de los domingos en la Plaza de los Mártires, los martes de cada semana durante la temporada de secas, tocara [en] el paseo de San Pedro de seis y media a ocho y media de la mañana.²⁶⁶

En el año de 1902 salió de Guadalajara para la ciudad de Aguascalientes con dos objetivos que fueron dados a conocer por la prensa: el primero, con la noticia referente a que “se ha fundado una academia de música en Aguascalientes bajo la dirección del reputado músico D. Encarnación Payen. Su principal objeto es formar una buena banda de música”.²⁶⁷ Efectivamente se estableció esta banda, puesto que el “2 de abril de 1903 se estrenó la nueva Banda Municipal a cargo del Capitán Encarnación Payen”.²⁶⁸ Con dicha banda dio una audición al presidente Porfirio Díaz en 1904.²⁶⁹ Lo ubicamos en esa agrupación hasta por lo menos el año de 1908, la prensa local resaltó sus dotes como director y organizador de la misma.²⁷⁰

Juan de Dios Peza señaló que, en dicha visita de Porfirio Díaz a la capital del estado de Aguascalientes, se expusieron los distintos atractivos de la ciudad: la inauguración del Hospital Hidalgo y de una Escuela Católica de Artes y Oficios

²⁶⁶ TAVERA ALFARO, Xavier, *Morelia*...p. 250.

²⁶⁷ *El Correo Español*, México, 28 de junio de 1902, p. 3.

²⁶⁸ ESPARZA JIMÉNEZ, Vicente Agustín, “Las diversiones públicas en la ciudad de Aguascalientes durante el Porfiriato: en busca de la modernidad”, *Tesis de doctorado en Historia*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2007, p. 186.

²⁶⁹ *El Tiempo*, México, 2 de diciembre de 1904, p. 2.

²⁷⁰ *La Patria*, México, 2 de septiembre de 1908, p. 1.

(caridad del presbítero Francisco Ruíz y Guzmán), en la que después de dos meses se conformó una banda de música bajo la dirección de Luis Esparza y que para 1905 fue dirigida por Isaac Calderón, filarmónico jalisciense. Además, narra el aniversario de la promulgación de la Carta Fundamental y la inauguración el 5 de febrero de una Escuela Biblioteca en la cárcel municipal, para cuya ocasión se organizó una fiesta donde se entregaron premios a los alumnos sobresalientes en el Teatro Morelos. Como fue costumbre, el suceso fue amenizado con música de

la banda del Estado, que tanto se hizo aplaudir últimamente en México, y que está compuesta por jóvenes. La dirige el conocido Capitán Encarnación Payén, que tantos triunfos conquistó en Madrid y en los Estados Unidos, con la inolvidable banda del octavo Regimiento. Hace dos años y medio que Payén dirige esta banda habiendo enseñado a los jóvenes desde el solfeo, hasta la ejecución de las más difíciles piezas.²⁷¹

La última referencia que hemos localizado sobre su vida musical se refiere a un concierto que organizó con la Banda de Policía de Morelia (antecesora directa de la actual Banda de Tránsito del Gobierno del Estado de Michoacán), dicho evento se hizo en honor del gobernador michoacano en agosto de 1917 en el Teatro Ocampo. Encarnación Payen era Mayor y se afirmaba era un “notable filarmónico”; asimismo, se tocó una de sus composiciones titulada *La golondrina*.²⁷²

En relación con las composiciones de J. Encarnación Payen únicamente se han localizado otras dos piezas, aunque consideramos que debieron ser más por su larga trayectoria y compleja formación: la primera fue titulada *La michoacana*, una mazurca regalada a la Banda Mariano Jiménez en 1886 con motivo de su

²⁷¹ *El Tiempo*, México, 14 de febrero de 1905, p. 1.

²⁷² *El Pueblo*, Morelia, 25 de agosto de 1917, p. 1.

concierto inaugural; la segunda corresponde a una danza que le dedicó a Porfirio Díaz en 1904, titulada *¡Viva México! ¡Viva Porfirio Díaz!*²⁷³



Imagen 17. J. Encarnación Payen y sus condecoraciones.

Fuente. – Colección particular del guitarrista mexicano Jorge Martín Valencia Rosas.

Si bien dentro de su larga trayectoria formó distintas bandas de música, con la del 8° Regimiento alcanzó la proyección nacional e internacional que le convirtió en uno de los representantes oficiales del ambiente sonoro mexicano de la época

²⁷³ *Diario del Hogar*, México, 2 de noviembre de 1886, p. 1; *El Tiempo*, México, 2 de diciembre de 1904, p. 2.

(el Porfiriato). Con ella recorrió Europa y Estados Unidos en diversas ocasiones, llegó a ser la banda del Estado, es decir, la banda oficial para los eventos donde participó el presidente Díaz y que fueron de suma importancia para el gobierno. En la siguiente tabla se muestran los nombres de los integrantes de la banda en 1885, ellos asistieron a la primera gira internacional de la banda.

Tabla 12. *Integrantes de la Banda del 8° Regimiento de Caballería en 1885.*

Adrián V. Galarza	Casimiro Cendejas
Leonardo Vizcarra	Eduardo López
Miguel Díaz	Gregorio Ortiz
Jesús Desachy	Gregorio Aranda
Domingo Vergara	Manuel Esquivel
Luis G. Laja	Agustín Ruiz
Aurelio Benítez	Manuel Guerra
Sixto Alainillo	Juan Contreras
Leandro Bayardo	Francisco Ortiz
Federico Gómez	Ramón Cervantes
Domingo López	Matías Saavedra
Agustín Olmo	Cecilio Ramos
J. Pérez Tejada	Ladislao Martínez
Rodolfo Rodríguez	Ignacio Santa-Ana
Higinio Delgado	Susano Robles
Apolonio Arias	Vicente Benítez
Mauro Cazares	Calixto Manrique
Mariano Torres	Ismael Herrera
Marcelino Paz	Plutarco González
Nemesio Gonzales	Abraham López
Francisco Acosta	Luis Torres
Filomeno Núñez	José Cano
Emiliano Sánchez	Jesús Bustos
Juan N. Yépez	Pioquinto Espinosa
Pedro Rodríguez	Agustín Guzmán
Antonio Trejo	Lorenzo Vega
Petronilo Apodaca	Arcadio A. Sánchez
Simón Pérez	Sebastián Lucio
Juan Lejarza	Félix G. Ávila
Candelario Estrada	Patricio Luna
Joaquín Garibay	Ignacio Ruiz
Valentín Acevedo	Pedro Gutiérrez
Ricardo Mercado	Felipe Cervantes
Emeterio Díaz	Alberto R. Toledo

Fuente. – El *Tiempo*, México, 1 de febrero de 1885, p. 4.

Las giras nacionales e internacionales de la Banda del 8° Regimiento de Caballería

La Banda del 8° Regimiento de Caballería realizó diversos conciertos a lo largo del país entre 1881-1900, en su momento fue reconocida por la Secretaría de Guerra como la Banda del Estado Mayor.²⁷⁴ Se ubicó su intervención musical en Monterrey, Toluca, Tepic, Ciudad de México, Querétaro, Orizaba, Morelia, Puebla, en todas las participaciones nacionales y extranjeras fue en representación de las autoridades porfiristas e incluso en presencia del presidente Porfirio Díaz. Fueron diversas las ocasiones en que la banda acompañó al presidente en eventos de suma importancia política. Incluso hizo viajes de Morelia específicamente para acompañarle, como fue en un evento en Cuernavaca, Morelos en 1897 donde estuvo acompañando al presidente durante toda su estadía,²⁷⁵ asimismo, en la visita oficial a la ciudad de Monterrey en el año de 1898.²⁷⁶

El análisis del conjunto de programas que tocaron durante ésta giras indica la complejidad de la música que se tocaba y la amplia capacidad que tuvo Payen como director. Es necesario observar que a finales del siglo XIX se vivió una transformación en la manera de entender la música producida por militares; de tal manera que los integrantes de las bandas militares llevaron el práctico sonido de órdenes (toques) a montar repertorios de mayor calado estético, con la clara función de proporcionar placer y recreación sonora, lo que hoy en día conceptualizamos como escuchar música. Éste fenómeno tuvo varias ganancias, por un lado, generó

²⁷⁴ *El Popular*, México, 4 de marzo de 1898, p. 2.

²⁷⁵ *La Voz de México*, México, 11 de diciembre de 1897, p. 3.

²⁷⁶ *La visita del señor presidente de la República General Porfirio Díaz a la ciudad de Monterrey en diciembre de 1898*, México, Imprenta y Litografía de Ramón D. 1898.

una impresión estética a la sociedad en general y no solo a los miembros del ejército y, por otro lado, dio circulación a un repertorio que hoy en día clasificamos como música culta, académica, de tradición europea; la cual pudo ser tocada y escuchada por la sociedad mediante el lenguaje musical escrito en partituras y partichelas.

Esto se apreciaba en el programa de una velada en el año de 1879 en la Plaza de los Mártires, cuyo repertorio fue del agrado del público, que se deleitó con música de una variedad de autores como Donizetti, Verdi, Clemente Aguirre y del mismo Payen. Al respecto se escribió que al público

Le gustaron tanto las ejecuciones de esta banda musical que el director dispuso, con la disposición de sus superiores y del gobierno municipal, que además de las serenatas de los domingos en la Plaza de los Mártires, los martes de cada semana durante la temporada de secas, tocara *[en]* el paseo de San Pedro de seis y media a ocho y media de la mañana.²⁷⁷

El 7 de abril de 1880 ofreció un concierto en Tepic, Nayarit²⁷⁸ durante los festejos del natalicio del general Epifanio Reyes, quien fue uno de los impulsores de la banda. En dicho evento tocaron junto a artistas locales y la banda del 22º cuerpo.

El programa fue el siguiente:

- I. Hada del Lago
- II. Trovador
- III. Sonambula
- IV. Carnaval de Venecia
- V. Roberto el diablo
- VI. Aida
- VII. La cantante
- VIII. Lucrecia Borgia
- IX. Guillermo Tell
- X. Barbero de Sevilla
- XI. Puritanos
- XII. Yone

²⁷⁷ TAVERA ALFARO, Xavier, *Morelia...* p. 250.

²⁷⁸ *Periódico Oficial del Estado de Nayarit*, Tepic, 25 de abril de 1880, p. 2.

El 7 de agosto de 1881 se presentó en el Zócalo de la Ciudad de México durante tres horas,²⁷⁹ el programa fue el siguiente:

- I. “El regimiento que pasa” Paso doble. - *Rollé*.
- II. “Souvenir de Chatellertault” Wals. - *Clodomira*.
- III. “Souvenir de Boulogne” Polka. - *Ettling*.
- IV. “Semiramis” Obertura. - *Rossini*.
- V. “Traviata” Fantasía. - *Verdi*.
- VI. “Marcha fúnebre a la memoria del general Jesús González Ortega”. - *Villalpando*.
- VII. “Zaneta. Obertura”. - *Antoni*.
- VIII. “Ana Bolena” Fantasía. - *Donizetti*.
- IX. “Norma” Fantasía. - *Bellini*.
- X. “La gota de rocío” Mazurca. - *Delahaut*.
- XI. “Souvenir de la foret” Wals. - *Gilbert*.
- XII. “Voy allá” Danza. - *N*.

Asimismo, el 28 de mayo de 1882 participó en una velada lírico-literaria organizada por “Las clases Productoras” de Querétaro,²⁸⁰ el programa fue el siguiente:

- I. Obertura de Guillermo Tell, de Rossini, por la banda del 8. ° de caballería. Director. Sr. Encarnación Payen.
- II. Discurso por el Sr. Manuel Caballero.
- III. Pieza en la lira, ejecutada por el Sr. Antonio Hermosa, acompañada en el piano por el Sr. Leonardo Canales.
- IV. Fantasía de concierto “Une Scéne de Ballet,” de Beriot, ejecutada en el violín por la Srita. María Canales y acompañada en el piano por el Sr. Leonardo Canales.
- V. “Il Sogno,” de Mercadante, cantado por el Sr. Adrian Guichenné, discípulo del Sr. Enrique Testa, con violonchelo obligado por el Sr. Gustavo Guichenné y acompañado en el piano por el Sr. Dr Francisco Ortega, hijo.
- VI. Wals a cuatro manos “La Castellana,” ejecutado en el piano por la Srita. María Canales y el Sr. L. Canales.
- VII. Marcha “Las Clases Productoras,” de Miguel Menesses, por la banda del 8° de caballería. Director Sr. Encarnación Payen.

²⁷⁹ *El Siglo Diez y Nueve*, México, 6 de agosto de 1881, p. 3.

²⁸⁰ *El Diario del Hogar*, México, 26 de mayo de 1882, p. 1.

El evento fue en un formato de acto cívico ampliado con expresiones literarias, por lo regular discursos políticos y musicales, este segundo aspecto es el que más peso tiene dentro de la velada. De los trece números que acompañan el programa, doce son específicamente momentos en los que se interpreta música, uno, el segundo número del programa para ser precisos fue una alocución o discurso. En el número tres del programa se interpretó una obra, de hecho, la única en la que no se menciona el nombre del compositor, llama poderosamente la atención que se mencione “la lira” como instrumento solista, es un instrumento parecido al arpa moderna, pero con registro y dimensiones mucho más pequeñas, su tesitura es aguda y no tiene una proyección sonora grande o potente. También destaca la marcha “Las Clases Productoras” que escribió Meneses, quien fuera compañero de formación musical de Payen, con su maestro en común el músico José María Pérez de León.

Asimismo, los días 5-6 de mayo de 1883 en la Ciudad Toluca en el Estado de México se celebró la Primera exposición Científica, Artística e Industrial del Estado de México,²⁸¹ a donde fue invitada la banda y donde Payen hizo gala de sus capacidades como música militar a nivel individual y como director de la banda del 8º, tal como se demuestra en la primera parte del programa del día 6:

- I. Obertura del “Guillermo Tell,” Rosini, por la banda del 8º regimiento.
- II. “Polka,” de concierto, H. Pflug, ejecutada á dos pistones por el director [Encarnación Payen] y el Sr. Candelario Riva, con acompañamiento de piano.
- III. Variaciones. “El Carnaval de Venecia,” Arbam, ejecutadas en el piston por el director, con acompañamiento de piano.
- IV. Poesía por el Sr. Miguel Ulloa.

²⁸¹ *El Siglo Diez y Nueve*, México, 4 de mayo de 1883, p. 3.

- V. Fantasía sobre motivos de la ópera de Bellini, “Moisés,” Sydney Smith, ejecutada en el piano por la Srita. Ignacia K. Ferrer.
- VI. “La Zingarella,” Luzzi, cantada por la Srita. Rosa K. Ferrer, con acompañamiento de piano.
- VII. Fantasía “Hernani,” Arban, ejecutada en el trombón por el Sr. Gregario Ortiz, con acompañamiento de piano.
- VIII. Variaciones sobre motivos de “La castañera,” Rodríguez, ejecutadas en el flautín por el Sr. Leandro Vallardo, acompañado por la banda.

Otro claro ejemplo del nivel alcanzado por J. Encarnación Payen como director y músico fue la presentación ofrecida antes de partir a España en el año de 1892,²⁸² en donde el repertorio tuvo una complejidad mayúscula, tanto de origen nacional como extranjero. Esto se llevó a cabo en la Alameda de la Ciudad de México durante tres horas, el programa fue el siguiente:

- I.- Guillermo III
- II.- Obertura de Rienzi
- III.- Feliz momento
- IV.- Adan y Eva
- V.- Traviata
- VI.- El Molino en la Selva Negra
- VII.- Obertura de Semiramis
- VIII.- Vivette
- IX.- Escenas napolitanas
- X.- El pirata
- XI.- La cezarini
- XII.- Los cazadores

A las anteriores participaciones se añadieron las celebraciones en honor del presidente Porfirio Díaz, en las cuales de nueva cuenta sobresale J. Encarnación Payen como director y como músico instrumentista. En la celebración del onomástico de 1893²⁸³ fue el director general de las 6 bandas militares que tocaron

²⁸² *El Siglo Diez y Nueve*, México, 31 de agosto de 1892, p. 3

²⁸³ *La Patria*, México, 9 de septiembre de 1893, p. 2.

en el evento, dirigiendo a 315 músicos. El programa fue el siguiente y se alternaron las piezas entre las bandas:

- I. Espada de oro
- II. Juana de arco
- III. Lohengrin
- IV. Coronel
- V. La cacería
- VI. Patria
- VII. Lohengrin
- VIII. La africana
- IX. Macbeth
- X. La valle de d' Ossau
- XI. Un jour de Printemps
- XII. Himno nacional

A las referidas presentaciones se sumaron otras tantas que no relatamos, en las cuales también se resalta su capacidad y destreza como director y músico, tanto de piezas nacionales como extranjeras. La siguiente tabla contiene algunas

Tabla 13. Lugares donde tocó la Banda del 8º Regimiento de Caballería.

Exposición veracruzana	22 de enero de 1882	Orizaba, Ver.
Alameda	11 de octubre de 1885	Distrito Federal
Serenata a Esther Tapia	11-12 de agosto de 1886	Morelia, Mich.
Festejos en Honor a Morelos	30 de septiembre 1887	Morelia, Mich.
Exposición de plantas y flores	29 de abril de 1888	Ciudad de México.
Serenata Carmen Romero Rubio	16-17 de julio de 1892	Ciudad de México
Velada literaria en honor a Gabino Ortiz	25 de febrero de 1893	Morelia, Mich.
Onomástico a Porfirio Díaz	15 de septiembre de 1893	Ciudad de México
Onomástico a Porfirio Díaz	15 de septiembre de 1894	Ciudad de México
Tercera exposición artística, industrial de la Sociedad poblana de artesanos	29 de diciembre de 1895	Puebla, Puebla.
Undécimo Congreso Internacional de americanistas	Octubre de 1895	Ciudad de México
Serenata al Secretario de Guerra	24 de octubre de 1896	Ciudad de México

Congreso Medico Panamericano	9-10 de diciembre de 1896	Ciudad de México
Visita de Porfirio Díaz a Toluca	30 de octubre de 1897	Toluca, Edo. de México

Fuente. - *El Siglo Diez y Nueve*, México, 11 de enero de 1882, p. 3; *El Siglo Diez y Nueve*, México, 4 de mayo de 1883, p. 3; *Diario del Hogar*, México, 11 de octubre de 1885, p. 3; *El Tiempo*, México, 13 de agosto de 1886, p. 3; *La Patria*, México, 15 de septiembre de 1887, p. 2; *El Siglo Diez y Nueve*, México, 29 de abril de 1888, p. 1; *El Siglo Diez y Nueve*, México, 29 de junio de 1892, p. 3; *El Siglo Diez y Nueve*, México, 31 de agosto de 1892, p. 3; *La Patria*, México, 23 de agosto de 1894, p. 3; *Diario del Hogar*, México, 20 de julio de 1892, p. 3; *La Patria*, México, 3 de marzo de 1893, p. 2; *La Patria*, México, 9 de septiembre de 1893, p. 2; *La Patria*, México, 23 de agosto de 1894; *El Siglo Diez y Nueve*, México, 24 de agosto de 1896; *El Tiempo*, México, 13 de junio de 1899, p. 2; *The Mexican Herald*, México, 22 de abril de 1899, p. 2.

En la publicación *La Patria* del 23 de octubre de 1883 se refirió la noticia de la fiesta organizada en el Teatro Nacional con el objetivo de dar a conocer a la sociedad mexicana y las colonias extranjeras dos agrupaciones musicales que representaron a México en la Exposición que se organizó para 1884 en Nueva Orleans. Las agrupaciones referidas eran la Banda militar del 8° Regimiento de Caballería dirigida por J. Encarnación Payen y la Orquesta Típica Mexicana, encabezada por el instrumentista y compositor Carlos Curti. El evento se desarrolló en un ambiente de singular refinamiento, al respecto se señaló que

La noche del sábado nuestro gran coliseo presentó un hermoso golpe de vista; entrada estaba convertida en una bellísima gruta con sus plantas tropicales y su variado follaje, ir el interior del teatro parecía un jardín encantado con la profusión de exquisitas flores y las verdes ramas que adornan los palcos.²⁸⁴

Muchos son los aspectos por resaltar en el programa que esa noche se llevó a cabo: en primer lugar, la nota hizo referencia a un lleno total del Teatro Nacional, que lució abarrotado y que fue un éxito financiero. Actualmente, uno de los caminos menos explorados por las administraciones gubernamentales es cobrar por el

²⁸⁴ *La Patria*, México, 23 de octubre de 1884, p. 2.

trabajo de los artistas, sin embargo, podemos constatar con este ejemplo, que en aquella época las iniciativas para recaudar fondos para realizar una representación en el extranjero fueron promovidas por el gobierno y secundadas por la sociedad, que llenó el espacio con mayor capacidad y prestigio cultural de ese momento en México.

El Teatro Nacional se localizó en el Callejón del Espíritu Santo, hoy Tercera de Motolinia y Avenida 16 de septiembre;²⁸⁵ tuvo forma de herradura, con tres pisos de palcos con 18 balcones cada uno, tres palcos centrales (generalmente reservados para el virrey, presidentes del Imperio o la República, gobernantes en turno, ostentando poder, gala y glamur de cara a la sociedad), cuatro bancas de lunetas, que podían ser removidas para que el espacio se convirtiera en una pista de baile, y en la parte superior del edificio se encontraba un espacio comúnmente conocido como “Cazuela” o Galería, en el cual la gente permaneció de pie, pues no contaba con asientos y lógicamente eran las entradas más baratas al Teatro.

La capacidad total del teatro fue de 1400 espectadores.²⁸⁶ Como se puede observar, fue considerable la cantidad de dinero que se recabó en ese concierto. Se destacó la participación y calidad de dos solistas de la banda militar, Ignacio Santa Ana en el Bugle y el propio director J. Encarnación Payen. La nota narra:

...la ejecución artística del Sr. Ignacio Santa Anna que interpretó perfectamente un trozo en el bugle, acompañado por la orquesta El Carnaval de Venecia fue una sorpresa para el público que se entusiasmó oyendo las

²⁸⁵ MAÑÓN, Manuel, *Historia del Teatro Principal de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009, pp. 470.

²⁸⁶ MAYA, Áurea, “El mundo de la ópera en el siglo XIX mexicano”, conferencia impartida el 7 de octubre de 2020, organizada por la Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán.

difíciles variaciones tocadas a la perfección por los diferentes instrumentos que forman la banda del 8°. En este número tuvimos ocasión de oír al Sr. Payen, qué hizo maravillas con el pistón, excitando el entusiasmo de los dilettanti.²⁸⁷

El tema con variaciones sobre melodías de *El Carnaval de Venecia* es una composición original para orquesta sinfónica; de hecho, es la obertura de una ópera ballet conformada de un prólogo y tres actos que se estrenó en la Academia Royal de Música (después Palacio de la Ópera de París) el 28 de febrero de 1699. La música fue escrita por André Campra (1660-1744) y el libreto en francés, por Jean-François Regnard (1655-1709).

De esta obertura, en forma de tema con variaciones, existen (es decir, han trascendido el tiempo y llegado hasta nuestra época) varios arreglos famosos, entre los que se pueden destacar los escritos por Niccolò Paganini para violín y orquesta compuestos en 1816 y que han sido interpretados también con la trompeta o banda militar, como lo fue el caso del concierto al que se hace referencia.

En este sentido, se puede constatar que el nivel de J. Encarnación Payen como instrumentista y arreglista fue excelente, a la vanguardia en la programación de obras del gusto musical de la época y con un dominio técnico para arreglar las partituras, ya que logró que luciera la banda militar y también destacaran las intervenciones de los solistas, quienes debieron demostrar un dominio virtuoso del instrumento.

²⁸⁷ *La Patria*, México, 23 de octubre de 1883, p. 1.

En esta época fue común encontrar arreglos o reducciones de música europea antigua, pensada o *traducida* –por decirlo de alguna manera– para otro tipo de agrupación musical. Es posible que la versión tocada por la banda militar haya sido adquirida por Payen en alguna revista musical militar a la cual estuvo suscrito, las cuales eran importadas,²⁸⁸ o bien, que tocaran una versión diseñada exprofeso por el capitán Payen, quien para su elaboración hubiera tomado especial atención de las habilidades artísticas de algunos miembros de la Banda. En el programa no se hizo una clara referencia a la naturaleza del arreglo musical, de quién fue y qué partes solistas la componían. Esto limita el acceso a la información necesaria para poder realizar un análisis más completo de la música escrita que se interpretó en el citado concierto.

El hecho de estar suscrito a revistas o entregas de música importada muestra el gran interés que la sociedad de la época mostró por el fenómeno musical. Además, hay que tomar en cuenta que las partituras representaron un artículo destinado a un especialista, el que Payen adquiriera con regularidad este tipo de material es una característica a la que debió gran parte de su éxito. Pero también, gracias a la creatividad de adaptar el material comprado y adquirido en el extranjero a la realidad del contexto musical de su agrupación o de sus propias habilidades como instrumentista, fue ya un acto que aportó a la circulación de un repertorio que no fácilmente se pudo interpretar en este tipo de agrupaciones musicales, es decir, en el formato de Banda Militar.

²⁸⁸ *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, Madrid, 30 de julio de 1888, p. 99.

La segunda parte del concierto estuvo a cargo de la Orquesta Típica Mexicana, que dirigió Carlos Curti, otro músico famoso. Dicha agrupación no es objeto de estudio del presente trabajo, en parte porque la música que interpretó está fuera del marco teórico conceptual propuesto y porque no es muy claro cómo estuvo conformada. En la nota periodística se describe que unos de los instrumentos tocados por la agrupación fueron los bandolones:

La Orquesta Típica Mexicana ha producido muy buen efecto, agradando más todavía que cuando tocó en el teatro del Conservatorio. Esto nos parecen debido a las condiciones acústicas del Teatro Nacional y a la clase de música que ejecutó en esta ocasión siendo composiciones ligeras. En nuestra humilde opinión los trozos de ópera no se oyen bien en los bandolones.²⁸⁹

Llama la atención que esa noche se interpretó una composición original del director Carlos Curti, quien además tocó el xilófono como solista, con un arreglo de la polka *Le Follet de Waldteuffel*. La polka referida en el programa es el *Opus 157* de su obra. Sin embargo, para esta investigación resulta más interesante la polka *Opintia* que interpretó la orquesta ya que fue una composición original del director de la Orquesta Típica Mexicana Carlos Curti:

Después la orquesta ejecutó un bonito vals de granadas y la obertura Pique Dame de Suppé, con sumo gusto y notables efectos de claroscuro. Los espectadores pidieron que se repitiera este último trozo y entonces la orquesta toco una preciosa polka titulada Opintia, composición del Sr. Curti, que fue muy aplaudida.²⁹⁰

Tal fue la impresión que causó la participación de la Orquesta Típica que los organizadores del evento realizaron un obsequio a su director:

Los profesores presentaron al Sr. Carlos Curti, una lujosa batuta de ébano y oro, al concluir esta parte del concierto; el obsequio fue bien merecido pues

²⁸⁹ *La Patria*, México, 23 de octubre de 1883, p. 1.

²⁹⁰ *La Patria*, México, 23 de octubre de 1883, p. 1.

en la organización de esta orquesta el Sr. Curti ha dado pruebas de ser tan inteligente director como distinguido artista.²⁹¹

En la imagen (18) se puede apreciar una orquesta típica mexicana en su máxima expresión, todos visten sombrero y traje de charro, no sabemos la cantidad y la dotación instrumental exacta pero es notable la cantidad de gente retratada, en algunos casos es posible apreciar al músico con su instrumento musical, en otros casos parece que portan un sable o una espada.



Imagen 18. Orquesta Típica Mexicana.

Fuente. – Colección particular del guitarrista mexicano Jorge Martin Valencia Rosas.

La tercera parte del programa es más significativa en cuanto a la participación de la Banda del 8° Regimiento de Caballería y su director, ya que la nota del periódico hizo referencia a que presentaron una serie de *lied* (canción alemana) del compositor alemán Franz Schubert (1797-1828). De nueva cuenta se trató de una

²⁹¹ *La Patria*, México, 23 de octubre de 1883, p. 1.

adaptación a instrumentos de aliento madera, metal y percusión propios de la dotación instrumental de la banda militar, mientras que el arreglo de esta obra vocal a una transformación a los instrumentos citados corrió a cargo de Payen.

Esta parte del programa es la que llama especialmente la atención. No solo es el hecho de que el arreglo original fuera escrito por J. Encarnación Payen en partituras destinadas exclusivamente para la Banda del 8° Regimiento de Caballería el cual dirigió, sino la transformación del material sonoro a su realidad musical. Insistimos que este acto de creatividad fue *modus operandi* común en la época y que de hecho es actualmente recurrente; la diferencia radica en que, ahora, los músicos solemos realizar arreglos de música que ha tenido un éxito comercial (esto aplicó también para aquella época), con formatos de agrupaciones como las bandas de rock o música popular como la canción y el bolero, para expresarlas en un formato instrumental distinto, como en la actualidad se han realizado una cantidad considerable de orquestas, cuartetos de cuerda, entre otras agrupaciones que tradicionalmente tocan música escrita exprofeso para sus dotaciones instrumentales.

“Una pieza de fantástica belleza” es así como la presa calificó a la obra que titularon en el programa del concierto como *El Rey de los Álamos*; sin embargo, al *lied* que hace referencia es el *Rey de los Elfos* o *de los Alisos* (un tipo de árbol de los bosques alemanes) *Erlkönig*. Compuesta en 1815 con letra del poeta Johann Wolfgang von Goethe, hace referencia a una historia-leyenda en la que la muerte se hace presente: un padre lucha por la vida de su hijo, quien es asediado por un

ser sobrenatural (Der Erlkönig). Actualmente la obra es catalogada usando el sistema de Otto Erich Deutsch con letra y número D. 328.

Fue estrenada en una reunión privada en Viena en diciembre de 1820, y hasta el 7 de marzo del siguiente año se montó en un concierto público, en el Theater am Färntnertor. En la obra hay cuatro personajes: un narrador, el padre, el hijo y el rey de los elfos, un quinto personaje es el caballo en el que viajan el padre y el hijo, sin embargo, este no está representado por la voz, más bien por el piano con un ritmo constante de tresillos.²⁹²

Los personajes pueden ser interpretados por un solo cantante, quien realiza cambios en la coloratura de su voz para hacer la diferencia de voz de cada personaje, pero también han sido interpretados por cuatro personas distintas ya que Schubert utilizó un rango vocal distinto para cada uno de ellos, situación que, junto con la letra del poema, marca la diferencia de la participación de cada personaje durante la canción.

Realizar un arreglo musical de una obra escrita originalmente para voz o voces y piano a banda militar no es una tarea fácil. El carácter dramático de la obra de Schubert bien pudo haber sido expresado por Payen gracias a los distintos colores que tienen los instrumentos de madera y metal de su agrupación. Es un tema difícil de analizar al no contar con la partitura del arreglo de Payen, sin

²⁹² Para conocer la letra y una interpretación de la obra, recomiendo escuchar: <https://m.youtube.com/watch?v=JS91p-vmSf00>
Por otro lado, se puede obtener la partitura de esta obra en [https://imslp.org/wiki/Erlk%C3%B6nig%2C_D.328_\(Schubert%2C_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Erlk%C3%B6nig%2C_D.328_(Schubert%2C_Franz)).

embargo, pudo haber escogido entre los distintos instrumentos de la banda para representar a cada uno de los personajes de esta dramática historia, otorgando la línea melódica a una sección de la banda o a un solista dentro de la sección. Es necesario, para confirmar o negar esta teoría, tener acceso a las partituras del arreglo que hizo el capitán J. Encarnación Payen para el concierto que se dio en la noche del sábado 18 de octubre de 1883.

El concierto acabó con una colección de Bellas y románticas melodías de Schubert. Este número fue la perla del programa: los espectadores se deleitaron escuchando aquellos deliciosos pensamientos del gran compositor alemán, interpretados con tanto arte y sentimiento. Todos aquellos inspirados trozos fueron tocados con suma delicadeza por la banda, particularmente aquella hermosa balada fantástica El Rey de los Álamos. Las melodías de Schubert fueron el broche de brillantes con que se cerró el programa. Felicitamos sinceramente al Encarnación Payen, por la feliz idea que tuvo de hacer el arreglo de estas poéticas canciones, por la maestría con que están instrumentadas y por la expresión con que él tocó la Serenata.²⁹³

Hubiera sido una buena área de oportunidad para los directores de bandas militares publicar y vender los arreglos que iban realizando para sus bandas, es probable que la exclusividad en el uso de determinado repertorio, de arreglos bien logrados, haya granjeado el éxito para las agrupaciones, no sólo la precisión con la que ejecutaron el repertorio escogido por su director.

Es probable, bajo esta óptica, que los papeles o partituras de las bandas fueran celosamente guardadas por sus directores o por las instituciones que albergaron este tipo de agrupaciones musicales, sobre todo aquellas composiciones o arreglos con cierto nivel de originalidad.

²⁹³ *La Patria*, México, 23 de octubre de 1883, p. 1.

Por el momento no ha sido posible localizar las partituras de alguna obra original o de algún arreglo realizado por J. Encarnación Payen, como la obra ya mencionada del *Rey de los Elfos* (álamos), el tema con variaciones del Carnaval de Venecia o la cantidad de arreglos de oberturas de óperas de distintos autores, como las partituras de las composiciones de su maestro Clemente Aguirre, por ejemplo, o una que destaca por haber tenido amplia circulación en la época, el *Cazador furtivo* de Carl María von Weber y, por supuesto, el original arreglo de los *Aires Nacionales* de Julio Iturarte, entre otros.

El concierto fue organizado por las autoridades del Distrito Federal, uno de los principales impulsores de la vida musical durante el Porfiriato. El interés que los gobiernos porfiristas mostraron en el fomento de las artes fue claro, el desarrollo musical fue equiparado como un signo de modernidad, de buen gusto, de disciplina y refinamiento; muestra de ello es la cantidad de temporadas de óperas programadas durante el periodo, a las que asistieron sistemáticamente las familias mejor posicionadas económicamente.

Se generó gran expectación por escuchar estrenos de las obras que lograron éxito en Europa o los Estados Unidos y que fueron replicadas en México por medio de las giras internacionales de compañías italianas de ópera, principalmente, pero también mediante los arreglos para bandas militares como las que dirigió Payen, y otro tipo de conjuntos musicales. En la siguiente tabla aparecen las ciudades donde la Banda del 8° Regimiento de Caballería ofreció conciertos en el extranjero.

Tabla 14. Lugares visitados por la Banda del 8° Regimiento de Caballería en los Estados Unidos.

Nueva Orleans	1885
Chicago	1887
Minneapolis	1891
Atlanta	1891
Nueva Orleans	1891
Madrid	1892
Chicago	1892
San Francisco	1894
Nueva York	1897
San Antonio, Texas	1898

Fuente. –*El tiempo*, México, 25 de febrero de 1885, p. 1; *La patria ilustrada*, México, 25 de julio de 1892, p. 351; *Boletín de la compañía trasatlántica de Barcelona*, Madrid, 10 de octubre de 1882, Núm 23, establecimiento tipográfico Lucas Polo, p. 151; *El siglo XIX*, México, 20 de octubre de 1892, p. 3; *El tiempo*, México, 20 de mayo de 1894, p. 1;

Este tipo de agrupaciones tuvieron la característica de exaltar la individualidad; es decir, las bandas militares reproducen una estructura piramidal de gobierno que obedece una cadena de mando con orden jerárquico, en cuya cima se encontraba la figura de un hombre al que debe rendirse pleitesía por medio de elogios y regalos. En este sentido, se rindió culto a la personalidad de líder que tiene el mando, el poder.

El caso más paradigmático de la época fue Porfirio Díaz, cuya historia y personalidad le ha valido personificar actualmente con su nombre el periodo histórico mexicano de la presente investigación: *el Porfiriato*. Esto fue importante porque reafirmó en el escenario una estructura en un contexto macro y reafirmó

cómo debía ser el gobierno mexicano. Volviendo al concierto, el programa estuvo conformado por tres partes:

GRAN CONCIERTO: Esta noche tendrá lugar en el teatro Nacional el que dedica a las colonias extranjeras el comité del Distrito Federal; encargado de la representación de México en la Exposición de Nueva Orleans, bajo el siguiente programa:

PRIMERA PARTE

Orquesta de Sinfonía del octavo regimiento de caballería

Director, Sr. Encarnación Payén.

- I. Semíramis, obertura. Rossini.
- II. Las máscaras, polka imitativa. Martin.
- III. La Estrella del Norte, solo para bugle. Reynaud, ejecutado por el Sr. Ignacio Santa-Anna.
- IV. El carnaval de Venecia, variaciones. Bout V. Guillermo Tell, obertura. Rossini.

SEGUNDA PARTE

Orquesta típica mexicana.

Director, S. Carlos Curti.

- I. Raymond, obertura. A. Thomas.
- II. Recuerdos de la infancia, mazurka. C. Curti
- III. Le Follet, polka. Wadltenffeld, con obligado de xilófono, por el Sr. C. Curti.
- IV. El Tuiria, wals. Granados.
- V. Pique-Dame, Suppé

TERCERA PARTE

- I. Aires Nacionales, Pot-Pouri. Ituarte, ejecución dedicada á las señoritas diletantes mexicanas.
- II. Stacato, polka para piston. Bonnisseau.
- III. Boccacio, Pot-Pouri. Suppé
- IV. Freischutz, obertura. Weber.
- V. Los desposados de la muerte, balada fantástica. Schubert.
 - A. - La posta
 - B. - La joven y la Muerte.
 - C. - Serenata
 - D. - La Campana de los agonizantes.
 - E. - El Rey de los Alamos.
 - F. - Villanella.
 - G. - Apolcosis.²⁹⁴

²⁹⁴ *La Patria*, México, 23 de octubre de 1883, p. 1.

Una de las piezas tocadas que resulta sumamente atractiva para su análisis es *Los aires nacionales*, de Julio Ituarte.²⁹⁵ Hoy en día representa una de las composiciones clásicas del periodo porfirista, al escuchar esta composición es posible obtener una estampa sonora de algunas tonadillas que los mexicanos repitieron y reprodujeron constantemente en su oído interior, relacionada con una impresión auditiva que las identificó y que al paso de los años trascendió como una cinta sonora del periodo. Originalmente compuesta para piano, Ituarte hace gala de un gran dominio de la técnica pianística, al estilo virtuosísimo de Franz Litz (1811-1886). De hecho, el título original es *Ecos de México (Aires nacionales)*.

Otro título que se le ha dado a esta obra es *Capricho de concierto (Aires nacionales)*, propiedad de los editores H. Nagel Sucesores –quienes tuvieron un repertorio de música en la calle de la Palma en la Ciudad de México–, Julio Ituarte la dedicó a su discípulo Manuel S. Rivera. A pesar de que la obra de Ituarte es muy prolífica, ninguna de sus obras trascendió tanto como ésta.

Otras obras de Julio Ituarte que fueron compradas por la editorial fueron: *A una golondrina*, danza mexicana con letra de Juan de Dios Peza; *El poeta y la bendecida*; *Canto de la tórtola*; *Lo que yo quiera...*; *Parranda llanezca*; *Panchita*; entre otras. *El capricho* de concierto con aires o temas nacionales es una obra estructurada en varias partes, en la que utilizó diversos temas populares.²⁹⁶

²⁹⁵ (<https://music.youtube.com/watch?v=HUxdRRqksRY&feature=share>)

²⁹⁶ CASCO CENTENO, Emilio, “Una incursión en las canciones de Julio Ituarte”, en *Heterofonía. Revista de Investigación Musical*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, 2002, pp. 37-65.

Comienza con una introducción libre, sin compás, después se escuchan temas populares:

Entre 1880 y 1885, Ituarte tomó una serie de melodías populares mexicanas, como el palomo, las mañanitas, el güajito, el perico, los enanos, el butaquito, varios jarabes, entre otras, y las mezcló para obtener su obra *Ecos de México*, que se convirtió en extremadamente popular. Dicha obra lo coloca como un verdadero precursor del nacionalismo mexicano.²⁹⁷

Una de las ideas que ha imperado en la actualidad para analizar esta obra es considerar esta música como un prenatalismo musical mexicano, es decir, obras que introducen temas de origen popular, que incluso son del dominio público y no se atribuyen a un compositor en particular, y revestirlas de formas musicales propias de la música académica, re-armonizándolas y realizando las melodías de forma más elaborada, es decir, en un estilo que imitó el lenguaje musical europeo que estuvo en boga en esa época. Sin embargo, hay quienes prefieren denominar a este tipo de composiciones como “música característica mexicana”. Al respecto Ricardo Miranda menciona sobre el artículo de Verónica Zárate Toscano, en el libro coordinado por Laura Suárez *Los papeles para Euterpe*:

Por cierto, esa misma confusión se traslada al artículo de Zárate Toscano donde la evidencia de símbolos patrios es leída como “la intención por resaltar los valores nacionales, por lo que resultan ser algunos antecedentes de la época dorada del «nacionalismo artístico»”. Esa visión de la historia de la música mexicana, teñida de evolucionismo, donde el nacionalismo de la primera mitad del siglo XX es considerado el punto máximo de nuestra música hace tiempo que cayó en desuso. Pero, de nueva cuenta, hay el error de confundir esos elementos patrios como agentes de identidad con lo que los románticos llamaban “música característica”.²⁹⁸

²⁹⁷ VELAZCO, J., “El pianismo mexicano del siglo XIX”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* II, Universidad Nacional Autónoma de México, E50, 1982, pp. 205-239.

²⁹⁸ MIRANDA, Ricardo, “Musicología e historia cultural: a propósito de los papeles para Euterpe”, en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, Vol. LXVI, Núm. 1 (261), 2016, pp. 359-401.

Independientemente de su consideración teórica y metodológica posterior, los arreglos musicales realizados por J. Encarnación Payen para la Banda del 8° Regimiento de Caballería en ese concierto, responden a una clara necesidad de dar circulación a una música con una calidad y dificultad técnica de gran calado, al escoger obras del *lied* alemán, escritas originalmente para voz y piano, así como las de *Ecos de México* (*Aires nacionales* en el programa), *Pot-Pouri* del compositor mexicano Julio Ituarte (1845-1905), por cierto músico de la generación de Payen. La ejecución se dedicó a las señoritas diletantes mexicanas y seguramente pasó a formar parte del repertorio formal que la Banda del 8° Regimiento de Caballería tocó. Es decir, como una obra dentro de los programas de los conciertos que dio la banda militar regularmente, o de manera informal, que, a pesar de no haber sido expresada en programas reproducidos en periódicos de la época, esta obra debió representar una novedad en los lugares del extranjero en los que la banda se presentó.

Es convención aceptada por los musicólogos contemporáneos que Ituarte representó y representa uno de los primeros músicos mexicanos en manifestar en sus partituras una búsqueda de la mexicanidad en su lenguaje musical, dejó demostrada su fantasía musical al utilizar elementos que se consideran parte de la cultura popular y musical mexicana, es decir, con inspiración en temas (sones) populares, que eran muy sonados en distintos formatos de esta época en México.

Ituarte y también Payen –este último por medio del arreglo para banda militar (como se detalla más adelante)– los hicieron sonar de acuerdo con su ideal musical; de esta manera abrieron la posibilidad de que esta música de origen popular se

fuera conociendo y tocando en distintos contextos socioculturales de México y de otros países: *El palomo*, *Las mañanitas*, *El guajito*, *El murciélago* y *El butaquito* se hicieron presentes en un contexto nuevo, en otro ámbito social, con un formato diseñado para la sala de concierto, en el mejor escenario de las más altas aspiraciones artísticas, el coliseo del arte musical de aquel entonces: el Teatro Nacional.

Por otro lado, mediante el trabajo y creación musical de Julio Ituarte, de forma consciente o inconsciente contribuyeron a plasmar en forma de partituras un patrimonio sonoro que hasta ese entonces había sido uso exclusivo de *la gente del pueblo*. Ello, con base en el hecho de que desde que llegó la Banda del 8° Regimiento de Caballería a Nueva Orleans participó en numerosos eventos de carácter oficial y privado, es decir, tuvieron participación en eventos de los representantes de las autoridades del gobierno mexicano, pero también fueron solicitados por los organizadores de la exposición, por ejemplo, la banda recibió la invitación a tocar en la toma de posesión del presidente electo de los Estados Unidos (demócrata), Grover Cleveland.

De hecho, a principios de ese año, en el contexto de las fiestas de año nuevo (1884-1885) se llevó a cabo una reunión social en la que Aurelio Benítez, integrante de la banda y en representación de ésta, dirigió un discurso al final del cual, regalaron un reloj a monseñor Guillow. Este acto es el que le implicó una polémica alrededor de la cual se dio noticia de una supuesta separación como director

D. Encarnación Payen, Director de la música del octavo regimiento que está en Nueva Orleans, ha sido dado de baja, quedando en su lugar el director de la música del 25°.

Ignoramos la causa de esta baja, y de cualquier manera que sea, lo sentimos mucho, porque esto importa deshonor a la patria, pues suponiendo que el Sr. Payen haya dado suficiente motivo para ello, prudente hubiera sido traerlo y juzgarlo aquí.²⁹⁹

En la nota se percibe que el honor o la deshonra nacional era un valor de suma importancia, tanto es así que el caso fue seguido por la prensa nacional a través de la información publicada en periódicos norteamericanos, que dieron noticias relacionadas con las actuaciones del capitán Payen y la Banda del 8° Regimiento de Caballería. La polémica se generó al ser publicada una nota por los periódicos locales en Estados Unidos, particularmente por *The Times-Democrat*, y reproducida por el diario mexicano *El Nacional*, en la que se describió una reunión de la delegación mexicana, los asistentes, el aposento en los que se llevó a cabo la reunión, la forma y contexto en que participó la Banda del 8° Regimiento de Caballería

MONSEÑOR GUILLOW.

OBSEQUIO DE AÑO NUEVO AL REVERENDO PRELADO.

Una comisión de mexicanos distinguidos hicieron una visita a Monseñor, y después de una serenata le presentaron un precioso regalo.

Las señoras habituales del Hotel Royal no presenciaron jamás una escena más brillante que la que se vio dentro de sus muros ayer al mediodía. Lo más distinguido de nuestra República hermana se había reunido allí para hacer los honores al comisionado mexicano, Monseñor Guillow. La banda del octavo de caballería, de México, cuya banda ha creado ya numerosos admiradores en Nueva Orleans, estaba presente en su totalidad. El majestuoso ajuar de la habitación, el carmesí y oro de las paredes, y los bastones de plata, uniformes azules y brillantes plumas de los músicos militares, confundido todo producían un rico y espléndido efecto.

²⁹⁹ *El Nacional*, México, 18 de enero de 1885, p. 1.

Además del profesor Encarnación Payen y sus músicos, estaban presentes miembros distinguidos del ejército y marina de México y representantes del estado civil. La lista, incluso Monseñor Guillow, comisionado mexicano, es como sigue: [lista de políticos y militares de renombre]. Pocos minutos después de las doce, el profesor Payen formó a sus músicos en cuatro filas, y tocaron el himno mexicano y una excelente danza. A la conclusión de esta se sirvió Champagne a los convidados, y Monseñor Guillow, al brindar por la reunión, dijo: - con un sentimiento de profunda gratitud, doy a vdes., las gracias por el honor que me hacen al desarme en este primer día del año felicidad y alegría. Felicidad y alegría presuponen la satisfacción del corazón; y éstas, son por fortuna mía, haber visto semejante reunión de mis ilustres compatriotas enviados aquí para dividir conmigo los trabajos que requiere representar a nuestra querida patria con el esplendor y honor por los cuales nuestro primer magistrado ha hecho tan patrióticos esfuerzos. Bebamos por la salud del general Porfirio Díaz, nuestro presidente, y trabajemos por el buen éxito de la lucha mexicana en esta arena.³⁰⁰

El caso se expuso en dos notas posteriores, una fechada el 31 de enero de 1885 y la otra del 1° de febrero del mismo año. Felipe Ávila envió una carta dirigida a Victoriano Agüeros, del periódico *El Tiempo*, en la que escribió que la noticia de la separación de Payen al frente de la banda era una noticia falsa; calificó a Payen como hombre honrado que había proporcionado glorias y honor a México por medio de la dirección musical de la banda militar y que, como veremos más adelante, generó una reputación sin precedentes en la historia de la música militar en el extranjero durante el Porfiriato:

Casa de Vd., enero 30 de 1885.- Sr. D. Victoriano Agüeros. - Presente. Muy apreciable señor mío: Habiéndome sorprendido la noticia tan inesperada del relevo del Sr. Encarnación Payen, jefe de la banda del 8° Regimiento, y desfavorables suposiciones á que tal suceso se presta, he creído deber indagar la realidad, porque no solo se hallaba afectada la reputación de un hombre honrado, sino también el honor de México en el extranjero.

He recibido una verdadera satisfacción al saber que tal noticia es falsa y que dicho Sr. Payén sigue conquistando gloriosos triunfos para sí y su justamente bien reputada banda.

³⁰⁰ *El Nacional*, México, 18 de enero de 1885, p. 1.

Agradeceré a Vd. la publicación de estas líneas en el acreditado periódico El Tiempo, y anticipándole las gracias quedo de Vd. A. S. S. - Felipe Ávila.³⁰¹

La historia entre Porfirio Díaz y el presbítero Gillow tuvo lugar durante la exposición nacional que se realizó en Puebla en 1883. La visión política del presidente Díaz y los dotes diplomáticos de Gillow, según interpretación de Jorge Fernando Iturribarria, abrió la posibilidad de una política conciliadora entre el Estado mexicano y la Iglesia católica. Menciona que el general Díaz

buscó al intermediario hábil que fuera a decir al arzobispo Labastida: "El jefe chinaco de la Reforma, el soldado que escarmentó en Puebla y México a los austro-traidores, no es enemigo del clero y le brinda su amistad, si el clero está dispuesto a facilitarle el camino de la unidad nacional". Es obvio que ese inteligente intermediario fue don Eulogio Gregorio Gillow y Zavalza.³⁰²

Es muy posible que el general Díaz observara en Gillow a un hombre con cualidades para la diplomacia. La educación que recibió en el extranjero como presbítero apunta en esa dirección, como el hecho de haber sido becado por el papa Pío IX, a cuyo personal servicio ingresó poco después de obtener la borla doctoral en la Academia Eclesiástica de Nobles en Roma. Antes había estudiado en el colegio jesuita de Storeyhurst, cerca de Preston, Inglaterra. En la Exposición Nacional verificada en Puebla, Gillow sirvió como traductor entre el presidente Díaz –quien inauguró la exposición– y los potenciales inversionistas norteamericanos:

En las postrimerías de su primer período presidencial, sucedió que el general Díaz tuvo que concurrir con su Gabinete a una exposición que se efectuaba en Puebla, con miras a atraer la inversión norteamericana, y en cuya organización había colaborado con actividad y acierto un sacerdote notable por su cultura, por su don de gentes y su espíritu un tanto mundano y cosmopolita; que había viajado por Europa, era heredero de un rico

³⁰¹ *El Tiempo*, México, 31 de enero de 1885, p. 3.

³⁰² ITURRIBARRÍA, Jorge Fernando, "La política de conciliación del general Díaz y el arzobispo Gillow", en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, Vol. 14, Núm. 1 (53), 1964, pp. 94-95.

latifundio en Chiautla, Puebla, y tenía el carácter de Prelado doméstico del papa Pío IX, con quien lo ligaban amistad, afecto y gratitud.³⁰³

Es evidente que hubo un interés oficial por dejar una buena impresión en la Exposición de Nueva Orleans, en la que la participación del prelado mexicano fue decisiva:

Encabezados dichos visitantes por el general John Frisbi, al señor Guillow correspondió servir de intérprete con el presidente de la República y principales funcionarios de su comitiva y proporcionar todos los informes relativos a la exposición, todo ello hecho por Guillow con buen conocimiento de los temas agrícolas, mineros e industriales y con el desembarazo y elegancia con que sabía expresarse. Esto impresionó al general Díaz y lo hizo acariciar la idea de iniciar amistad con Guillow, reconociendo en él a un hombre valioso que podía serle útil.³⁰⁴

Esto desencadenó en que el recién nombrado presidente de la República Mexicana Manuel González designara al general Díaz como representante de México ante la Exposición Universal que se celebró en 1884 en Nueva Orleans, y que tuvo como objetivo principal conmemorar el centenario del primer envío de algodón de Estados Unidos a Inglaterra. El general Porfirio Díaz aceptó con la condición de que nombrara auxiliares al ingeniero Mariano Bárcena y a Monseñor Guillow. Al final, únicamente asistirían estos dos como representantes en la citada exposición. Como expresa Iturribaría,

Por cierto, que don Porfirio tuvo que desistir de ir a Nueva Orleans y delegó su representación en el señor Gillow por alguna situación política creada en relación con su retorno al poder. El propio Gillow se refiere a una conspiración organizada para asesinar a don Porfirio en medio de un alboroto estudiantil que habría frente a su casa. La tremolina sería reprimida por un piquete de policías rurales, pero entre éstos se mezclaría el asesino. También se habló entonces del fraguado descarrilamiento del tren de Cuautla, en el que llegaba el general Díaz a la capital, y de gente apostada especialmente entre los matorrales y peñascos, para darle muerte al tener

³⁰³ ITURRIBARRÍA, Jorge Fernando, "La política...p. 82.

³⁰⁴ ITURRIBARRÍA, Jorge Fernando, "La política...p. 83.

que detenerse el convoy. Los supuestos o ciertos futuros asesinos fueron detenidos.³⁰⁵

El relevo para representar a México en Nueva Orleans entre monseñor Guillow y el ingeniero Mariano Bárcena se llevó a cabo en el hotel *Royal* la noche del miércoles 4 de marzo de 1885, en una recepción conmemorando el relevo y la partida de Monseñor Guillow de Nueva Orleans. El regreso a México fue programado para el día siguiente. En el evento participó la Banda del 8° Regimiento de Caballería dirigida por J. Encarnación Payen ante un aproximado de dos mil personas que abarrotaron el recinto citado,

Se nos aseguran que el Sr. Bárcena será un digno sucesor de Monseñor Guillow; no creemos que se puede hacer mayor elogio del primer caballero.

No podía faltar la banda mexicana a esa espléndida fiesta; asombro a los concurrentes y puede decirse que jamás ha tocado mejor. Aunque a causa de la disposición del local en que se estaban los músicos, el capitán Payen no podía ver a todos ellos, ejecutaron las piezas con gran maestría y admirable precisión. Una vez más hemos escuchado la armonía delicada y perfectos acordes que han dado una superioridad incontestable a la banda mexicana.³⁰⁶

Antes de continuar con la nota, nos gustaría destacar que la participación de la legación mexicana en Nueva Orleans fue considerada por Guillow como una lucha, una competencia en la que debía presentarse a México como una nación moderna y culta; en este sentido giraron los discursos, en combinación con la música y el derroche de recursos económicos otorgados por el gobierno mexicano para que la participación mexicana luciera, dando una impresión de “orden y progreso” donde desde luego, había que destacar las figuras paternalistas de Porfirio Díaz y su representante, Monseñor G., como una forma de proceder

³⁰⁵ ITURRIBARRÍA, Jorge Fernando, “La política...p. 89.

³⁰⁶ *El Siglo Diez y Nueve*, México, 4 de marzo de 1885, p. 3.

políticamente correcta y hasta necesaria. La nota continúa y lo expresa de la siguiente manera:

A Mons. E. G. Guillow, comisionado principal de México. Los músicos del 8º. Regimiento dedican esto para conmemorar este periodo de contienda universal, y como una prueba de su gratitud y afecto.” ruidosos aplausos siguieron a este discurso, y antes que el prelado pudiera recobrarse, los músicos tocaron una inspirada armonía. Mons. Guillow con semblante bondadoso, manifestó su profunda y natural sorpresa, y del modo más sentido dio las gracias a los individuos de la banda por esta expresión de su estimación, y todos los concurrentes se agruparon alrededor del buen Padre congratulándolo y deseándole un feliz Año Nuevo. [...] alternaron de tiempo en tiempo aires marciales y bonitas danzas por los instruidos músicos, gozando la reunión grandemente con la música. Mons. Guillow dió entonces al Dr. P. Ornelas, secretario de la comisión, el siguiente mensaje para el General Díaz, el cual se leyó a los invitados, siendo transmitido: “La Comisión residente mexicana dirige á vd., una congratulación cordial y respetuosa con mil deseos por su felicidad, la cual será la de nuestra querida patria”.³⁰⁷

Varias fueron las participaciones musicales en las que la banda y Payen al frente de ella, dieron en forma de serenatas. En la nota anterior se puede observar cómo la música reviste el salón con sonido, uno que seguramente ayuda a crear un lazo afectivo con la patria distante, además de lograr el objetivo de mostrar a la comitiva mexicana ante la sociedad estadounidense y demás personas extranjeras que pudiesen estar reunidas ahí con motivo de la exposición algodonera, como una nación civilizada, con gusto exquisito y especial sensibilidad para la música.

No solo se engalanó la noche con la interpretación de piezas –que no son detalladas en la noticia–, sino también con la presencia de la banda musical; 78 músicos vestidos con uniformes de gala, más los instrumentos de viento de metal y madera, de color plateado y dorado debieron lucir impresionantes. Durante el tiempo

³⁰⁷ *El Nacional*, México, 18 de enero de 1885, p. 1.

que estuvo la Banda militar del 8° Regimiento de Caballería en los Estados Unidos logró, gracias a su calidad interpretativa, una fama sin precedentes para una agrupación de esta naturaleza.

El gesto que tuvo esa noche la hizo partícipe de un acto que no solo tuvo connotaciones sociales, sino también políticas. Es decir, el detalle de hacer un regalo de esta naturaleza a un hombre que, como vimos, tuvo toda la simpatía del general Porfirio Díaz. Esa noche la Banda del 8° Regimiento de Caballería y su director debieron haber percibido el evento como un área de oportunidad para hacer una presencia distinta a la acostumbrada, en un contexto de escarapate político que había reunido a un grupo selecto de políticos y representantes mexicanos.

Este tipo de gestos no pasaron desapercibidos y trascendieron en notas periodísticas como las que hemos citado. Por supuesto, la respuesta mediática no se hizo esperar. El 21 de enero de 1885 los integrantes de la banda enviaron una carta a los redactores del periódico *El Tiempo*. En el encabezado se lee: “Calumnia al Sr. Encarnación Payen. Refutación de los miembros de la banda que dirige”, y el contenido describe como los integrantes de la Banda narraron por escrito lo que sucedió siempre en defensa del honor de su director, además solicitaron de manera formal la publicación del siguiente comunicado:

Suplicamos vdes. la publicación de lo siguiente:

En un sueldo de gacetilla del diario del hogar copiado de la época, y que vio luz en esa capital, aparece un párrafo que, bajo el rubro de abusos, ataca a nuestro director, el caballeroso, honrado e inteligente señor Encarnación Payen.

Indebida respuesta, los que suscribimos tenemos el gusto de exponer que: el signatario de la carta a qué se refiere aquel, ha procedido con demasiada

ligereza al estampar cargos que le fueron muy fáciles de hacer, creo que está muy lejos de poder probar, y que ha procedido también sin conocimiento de causa. He aquí los hechos.

No es cierto que el SR. Payen haya logrado hacer un fondo de \$900 con el producido de los conciertos que se han dado en el palacio de la exposición: porque a la fecha en que esto escribimos no se ha cobrado ni el valor del primero, como se verá por los documentos que si fuera necesario publicaremos.³⁰⁸

Una de las tantas responsabilidades de un director de banda militar en el contexto de las giras internacionales fue tratar y negociar las representaciones, actuaciones, la duración de éstas, así como el contexto de las participaciones; también el tema administrativo fue una de las responsabilidades. La nota hace evidente que surgieron presentaciones extras a las acordadas dentro del contexto de la exposición algodonera, que sin lugar a dudas fueron vistas por la banda como área de oportunidad, es posible que J. Encarnación Payen como su director haya llegado a los acuerdos para recibir de manos de particulares cantidades de dinero que pudieron generar recursos económicos procedentes de particulares y que ese dinero, la forma y la oportunidad de ganarlo no haya sido percibido como un situación correcta, pues los músicos y director de la banda tuvieron un sueldo destinado por el gobierno mexicano. Por otra parte, hace evidente que la interpretación de música escrita en el contexto de los certámenes o competencias de Bandas militares en las exposiciones universales fueron una actividad económica rentable, atractiva para los músicos instrumentistas y para los directores de las Bandas. La necesidad de parte del gobierno mexicano porque su “lucha” en la arena de lo cultural fuese exitosa, llevó a buscar la participación de los mejores músicos de la República para representar a México, en este sentido, personajes con

³⁰⁸ *El Tiempo*, México, 1 de febrero de 1885, p. 4.

la cultura y trayectoria de Guillow y por medio de sus recomendaciones al presidente de México determinaron tras someter a distintas bandas a una competencia, que la mejor Banda de música militar mexicana en esa época era la del 8° Regimiento de Caballería

Monseñor Eulogio G. Guillow por si asociado a personas verdaderamente ilustradas y de merecido prestigio, inclinaron al Sr. General Díaz, presidente de la Comisión mexicana para la exposición de nueva Orleans, a quisiera representar a México en el actual certamen en lo relativo a las bandas militares. Monseñor y sus dignos colaboradores, se fijaron en la del octavo regimiento, Y un jurado competente nombrado Adoc y previa audición, declaro que la elección era justa y acertada.

Aquellas personas y el jurado han hecho a México un gran servicio, porque el mundo entero sabe a esta fecha como se cultiva el arte musical de nuestra patria, no debido a nosotros, sino hasta nuestro digno director.

El hecho de venir a un país extranjero a representar al nuestro oficialmente, una banda de música es una honra tan elevada, que sólo le he estado conocerla a los hombres de corazón.

Si pues lo que hemos tenido la dicha de venir a llenar esa misión santa y sublime, la debemos en gran parte, a varias respetables personas y a Monseñor Glow, protectores todos de esta banda que has sabido encarrilarla hasta el punto de que ella consiguiera en este país merecida consideración para el nuestro; nada era más justo y natural que manifestar nuestra gratitud a las personas que nos han hecho bien. El Año Nuevo nos proporcionó una coyuntura favorable para llenar este propósito con Monseñor, a quien fuimos a hacer presente nuestro cariño, gratitud y respeto, deseando conmemorar ese día con un pequeño presente.

Tal obsequio se acordó entre la mayoría, y nuestro director procedió con tal delicadeza en el asunto, que preguntó después a todos, quienes no estuvieran conformes en hacerlo, para prescindir de su mezquino contingente.³⁰⁹

La polémica que generó la compra del referido reloj, y que se manifestó en forma de notas en periódicos de la época, el hecho de que la banda y su director realizaran públicamente el gesto de regalar a un representante oficial del gobierno mexicano, que además en ese momento también tenía un cargo honorífico de

³⁰⁹ *El Tiempo*, México, 1 de febrero de 1885, p. 4.

“Monseñor”, título que normalmente es otorgado por el Papa como cabeza de la Iglesia Católica, fue una acción que generó consecuencias mediáticas que no advirtieron los integrantes de la Banda. También destaca que del compromiso que originalmente los llevó a Nueva Orleans se desprendiera una gira por la unión americana, esto tuvo como consecuencia la diáspora de músicos de bandas de música militar, como la del 8° Regimiento de Caballería; como explicó la siguiente nota al parecer la idea de una gira de esta naturaleza ya se había pensado, sin embargo, J. Encarnación Payen y la Banda lograron de manera exitosa realizarla

En cuanto a hacer una expedición por toda la unión americana, previo el consentimiento del Sr. Presidente General Díaz y de nuestros superiores, con el objeto de dar unos conciertos, es cierto hace muchos años germinó esa idea en la mente de varios, y la ocasión no puede ser ni más a propósito ni más oportuna.

Hacer un paseo como este, que te honran y quizá provecho, ¡cuántos, se entiende de los que tengan la facultad de pensar algo, quisieran lograrlo! Pero nuestro director, a quien, si algo lo distingue, es que sus actos todos los consulta entre sus dirigidos y luego lo somete a la aprobación de personas sensatas, expuso aquel pensamiento, y consultó al personal de la banda que dirige, si sería bueno, y que cada uno expusiera por escrito su libre voluntad de seguirlo, o no. Se formó una lista nominal en que cada uno escribió: fulano va, y su rúbrica; fulano no va, y su rúbrica. Dicha lista obra en su poder, y podemos pedirle y publicar una copia certificada de ella.³¹⁰

Para los directores de orquestas profesionales uno de los retos más grandes es precisamente la administración de los recursos económicos, administrativos y humanos o de personal. En el caso de la Banda del 8° Regimiento de Caballería, su director J. Encarnación Payen tuvo a bien democratizar algunas decisiones por medio de una consulta a los integrantes de la banda, todo apunta a que esta gira coincidió con un retraso en los honorarios de los músicos, que habían recibido adelantos o pagos mensuales por sus servicios, situación que rara vez se da en la actualidad, todo lo contrario, normalmente

³¹⁰ *El Tiempo*, México, 1 de febrero de 1885, p. 4.

se presta un servicio y tardan tiempo en pagar. Hay que tomar en cuenta que la banda fue pagada con el erario y que seguramente los conciertos extras que la banda dio durante la gira proporcionaron recursos extras al director y a cada uno de los integrantes de la banda

Por lo demás, si se ha tenido alguna estrechez de recursos, esto no ha sido culpa de nadie. La banda recibió una paga de marcha, anticipada, el 15 de noviembre próximo pasado, que alcanzó hasta el 15 de diciembre último: en esta fecha se recibió otra aquí, que alcanzó hasta el 15 de la actual. El tres del corriente libró la Tesorería General de México los fondos necesarios a Nueva York. Circunstancias especiales han hecho que no haya llegado aún a esta ciudad. ¿puede culparse de esto al Sr. Payen ni a nadie? ¿tiene este señor culpabilidad alguna, se han pasado cinco o seis días sin poder hacer un nuevo anticipo? Creemos que no.

Ahora bien, si alguno quiere entre nosotros gastar más de lo que tiene o puede, justo es que a menudo tenga dificultades. Con lo expuesto creemos que queda suficientemente refutado el suelto, copiado de la época, a qué nos referimos, y en su lugar la bien merecido reputación del maestro director el Sr. Encarnación Payen.³¹¹

A tal grado llegó a trascender la noticia que se publicaron dos notas más aclarando el tema, en las que se da un respaldo completo a la figura del director de la banda. Es interesante hacer notar que el buen nombre de la patria es tomado como equivalente de la reputación generada por la actuación de hombres como E. Payen, o medida por la cantidad de elogios recibidos en el extranjero por la actuación de personajes como el que nos atañe. En este sentido, *El Tiempo* publicó:

EL SR. PAYEN, DIRECTOR DE LA BANDA DEL 8º.

Ciertas especiotas que personas, sin duda poco cuidadosas del buen nombre de nuestra patria, propalaron contra el director de la banda del 8º regimiento, Sr. Encarnación Payen, hicieron que un amigo nuestro escribiera a persona caracterizada de Nueva Orleans, a fin de tener pruebas fehacientes con qué abrir paso a la verdad. En contestación se le dice lo siguiente:

“Recibí su última carta en la que me habla sobre las especies vertidas en esa contra el Sr. Payen.

³¹¹ *El Tiempo*, México, 1 de febrero de 1885, p. 4.

“Tal parece que los que más se sacrifican y afanan por el buen nombre de México, sacan por recompensa en México la crítica injusta, calumniosa y malévola de las pasiones. El tiempo pondrá todo en claro y hará justicia.

“Tan lejos está el Sr. Payen de merecer censura, que es digno de todo elogio.

“Ayer (6 del presente febrero) tocó la banda que dirige en el Teatro Francés, en unión con la Compañía de Opera, primera en el mundo, real de S. M. Reina de Inglaterra Y que tiene a la cabeza a la Sra. Adelaida Patti, con motivo de qué un comité de señoras se propuso dar un gran concierto a beneficio del Departamento de Señoras en la Exposición, para proveer a los gastos de instalación

“Convidaron a la banda del 8º, para que en unión de los cantantes de aquella notable compañía tocara.

“Lo hizo admirablemente, y el director del Concierto dijo que dos eran las bandas supremas en el mundo: la del 8º de México y la de Bolonia.

“Hoy he sabido, en confirmación del mérito del Sr. Payen y de su banda, qué Mr. Burke, Director de la Exposición, había manifestado al señor comisionado de México, que de Washington se le encargaba conseguir a la banda del 8º para el 4 de marzo, día en que tomará posesión el nuevo presidente Cleveland, pues piensan celebrar la fiesta con un esplendor nunca visto. A tal petición se acompañó el ofrecimiento de cubrir todos los gastos de la banda.

“¿Qué mejor triunfo para el Sr. Payen?

“¡Figurar con solitación al lado de lo mejor en el arte musical y como lo más escogido, en un momento tan solemne como el del regreso del partido demócrata al gobierno de la poderosa República!”

Sabemos también por conducto fidedigno y lo vemos confirmado por la prensa periódica de Nueva Orleans, que el Sr. Payen ha sido obsequiado con una lira, una corona y un Escudo norte-americano, primoroso trabajo hecho con flores.³¹²

La mujer que encabezó la compañía de ópera citada en la nota fue nada menos que la soprano mejor pagada de la época, quien, por cierto, curiosamente nació y murió en los mismos años que Payen; es decir, nace en Madrid en 1843 y muere en el castillo de Craig-y-Nos, Brecon en 1919. Adelaida Patti fue

³¹² *El Tiempo*, México, 18 de febrero de 1885, p. 1.

descendiente de una familia de músicos europeos que migraron a Estados Unidos, “su fama se extendió por todo Europa y pronto fue reconocida como la soprano más destacada de su tiempo”,³¹³ por supuesto, haber participado en un concierto con la compañía de ópera de la reina de Inglaterra fue el motivo que generó prestigio mundial en un siglo XIX cada vez más cosmopolita y global, en el que el tema de la música escrita, con carácter universal –por lo menos en el hemisferio occidental y sus antiguas colonias–, sin duda, tuvo un papel significativo que como consecuencia proyectó a que las naciones, por medio del control político del Estado, pusieran especial atención en su fomento, así como en los éxitos que en este renglón se tuvieron en un contexto de certamen internacional.



Imagen 19. *La Banda del 8° Regimiento de Caballería en Nueva Orleans.*
Fuente. – Colección particular del guitarrista mexicano Jorge Martín Valencia Rosas.

³¹³ LATHAM, Alison, *Diccionario...*p. 1170.

Ante el caso, la Secretaría de Guerra en México tuvo que intervenir con el siguiente comunicado oficial para dar respuesta formal al tema de abusos y de la compra del reloj. La averiguación y el informe fueron realizados por el cónsul de México. La nota también indica que además de recibir obsequios se recibió dinero por las participaciones musicales de la banda en la gira por los Estados Unidos:

OFICIAL. [jueves 12 de marzo de 1885]

SECRETARIA DE GUERRA.

Departamento de infantería y caballería. - 2ª sección. - Mesa 1.ª - Número 7,357. - en 16 de enero último se remitió a esta secretaría de relaciones un periódico la época, con objeto de qué se sirviera ordenar se practicarla la averiguación correspondiente sobre un párrafo de gacetilla que denunciaba varios abusos cometidos en Nueva Orleans por el director de la música del 8º regimiento, capitán 2º encarnación Payen, siendo el principal el que con 400 pesos (\$400). producto de un concierto que dio allí dicha música, se compró un reloj que regaló al Sr. Eulogio G. Guillow; Y en contestación, la expresada secretaría remite original la averiguación que es sobre el particular hizo el cónsul de México en aquel puerto; desprendiéndose de ella que el reloj de qué se trata fue comprado entre todos los músicos con objeto de obsequiar a dicho Sr. Guillow; pero que el gasto no se hizo de los cuatrocientos pesos (\$400), producto del concierto, pues estos los recibió el pagador de la música para pagar un deficiente que hay en los gastos del viaje de la música, de nuestra capital a Nueva Orleans; estando conformes en todo esto todos los miembros que componen la citada música, según lo han manifestado bajo su firma ante el cónsul. Cómo casi toda la prensa se ocupó del párrafo en cuestión, esta secretaría dispone que en el periódico de su digno cargo se publique el resultado de esta averiguación, para rectificar los hechos que se imputaban al referido director Payen.

Libertad y Constitución. México, marzo seis de 1885. - Hinojosa. -Al director del Diario Oficial - Presente.³¹⁴

Es evidente que dirigir la banda implicó no solo darle una dirección musical o artística al proponer los arreglos de las partituras y los programas, es decir, el orden en que debían tocarse las piezas por él escogidas; como ha quedado expresado,

³¹⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, México, 12 de mayo de 1885, p. 1.

también dirigió un rumbo político al tener la iniciativa de regalar un reloj de cadena con dedicatoria especial grabada en la parte de atrás.

Además, el capitán Payen tuvo que ser gestor y administrador de recursos económicos y materiales de la banda; seguramente que el gesto les valió para que las autoridades del estado mexicano enviaran como representantes culturales a la banda, pues en efecto ésta realizó giras por los Estados Unidos y, por ejemplo, les permitió ser enviados a la exposición de Chicago de 1887, en 1891 de nueva cuenta a Nueva Orleans, a Madrid en 1892 con motivo de las celebraciones del aniversario del descubrimiento de América (Columbus), y regresar a Nueva Orleans en 1898 para tocar en la inauguración del Athletic Park, entre otras. En la imagen (20) se presenta una fotografía de la Banda del 8° Regimiento de Caballería con su director al frente, la fotografía fue tomada en Nueva Orleans en el año de 1893.

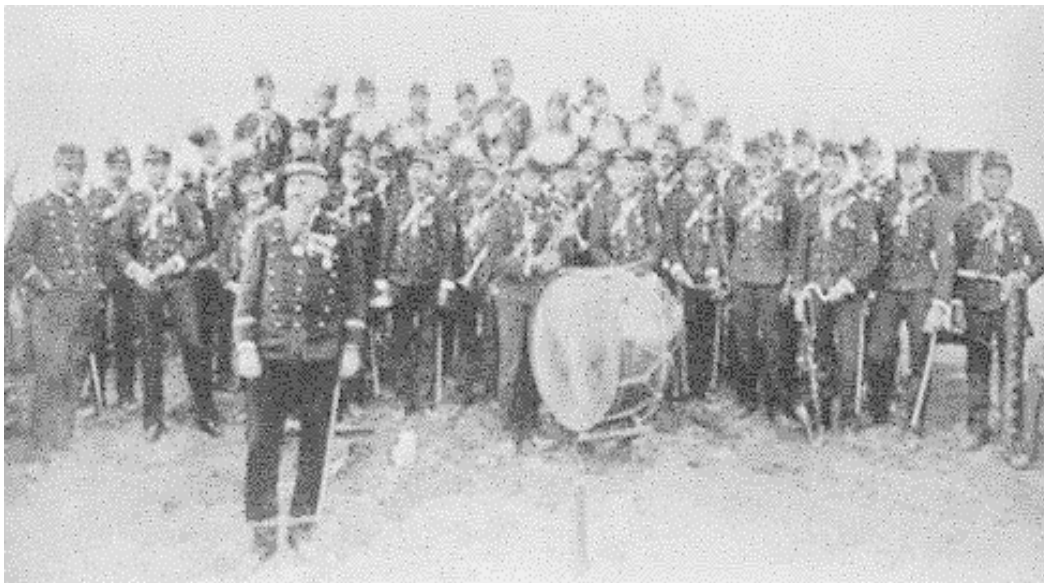


Imagen 20. *La Banda del 8° Regimiento de Caballería en 1893.*

Fuente. – *The Jazz Archivist*, United States, Tulane University, Vol. VII, 2007, p. 2.

La música escrita de carácter militar

Se puede constatar que la capacidad de leer partituras por parte de los miembros de la banda –muchos de ellos instruidos por el capitán Payen en la Escuela de Artes y Oficios de Morelia—³¹⁵ les permitió tener contacto con músicos de la más alta calidad e interpretar música de otros países. Como ejemplo de esto, en el mismo contexto de la Exposición de Nueva Orleans, en honor a las víctimas del terremoto sucedido en Málaga y Granada el 25 de diciembre de 1884, que con magnitudes de 6.2 y 6.5 en la escala de Richter provocó un aproximado de 1050 víctimas y considerables pérdidas materiales,³¹⁶ la banda interpretó *Aires nacionales españoles* y una obertura titulada *Marta la Castañeda*:

La banda mexicana de Nueva Orleans.

Traducimos del periódico The Times Democrat, de 25 de enero próximo pasado: concierto dado a favor de las víctimas españolas. - El gran concierto dado en beneficio de las víctimas de Málaga y Granada, bajo los auspicios de las señoras españolas y de un número distinguido de señoras de esta ciudad, y el que asistió el cónsul español, Sr. Valdasano y Topete, tuvo lugar anoche en el teatro de la Ópera Francesa.

El concierto dio principio con una pieza de aires nacionales españoles, ejecutada por la banda mexicana, la que fue muy aplaudida por el público. La obertura de Martha la Castañera Y otras piezas fueron ejecutadas con habilidad y recibieron aplausos. El éxito alcanzado por la banda fue brillante.³¹⁷

Hay que resaltar el hecho de que la mayor parte de las intervenciones sólo pudieron ser posibles gracias a que su director y los integrantes de la banda tuvieron la capacidad de hacer lectura de partituras, de otra forma, hubiese sido imposible que interpretaran las piezas españolas mencionadas, o las de *Dios salve a*

³¹⁵ MERCADO VILLALOBOS, Alejandro, “Lo europeo...p. 2.

³¹⁶ VIDAL SÁNCHEZ, Francisco, “El terremoto de Alhama de Granada de 1884 y su impacto”, en *Anuari Verdaguier*, Núm. 19, 2011, pp. 11-45.

³¹⁷ *El Tiempo*, México, 25 de febrero de 1885, p. 1.

Colombia y Dixie, en el protocolo del traslado de la “campana” considerada una importante reliquia, de Filadelfia al Palacio de la exposición de Nueva Orleans.

En este contexto de ritual diplomático, la Banda del 8° Regimiento de Caballería actuó, gracias a la "espontánea oferta del distinguido representante de México monseñor Guillow" y agasajó musicalmente al cuerpo diplomático y consular conformado por oficiales americanos y extranjeros. La presentación fue tan exitosa, que J. Encarnación Payen fue premiado con una estrella de brillantes que otorgaron oficiales de la armada nacional de los Estados Unidos:

Nunca se vio en esta ciudad tan grande aglomeración de extranjeros e individuos del país, ni tan escogida como la que ayer llenaba el salón de conciertos. Nuestros amigos de Filadelfia tuvieron ocasión de ver qué la dirección no emitió nada para hacer los honores a su famosa y venerada reliquia. El comandante de la fragata “Galena” de los Estados Unidos, no solamente hizo una salva nacional de 21 cañonazos, sino que mandó una compañía de marineros para que asistieran a la recepción, que, con sus oficiales de riguroso uniforme, acompañaron la campana al palacio de la Exposición. El famoso batallón “artillería de Washington” también hizo una salva.

Cuándo el tren y la escolta que conducían la campana llegaron al parque, el buque de guerra mexicano “Independencia,” hizo un saludo igual al que había hecho el “Galena.” en el salón esperaba el público con ansia. A las dos y media de la tarde la famosa banda mexicana del 8° de caballería, tomó posesión de la plataforma y dio principio [a] un concierto que será recordado con placer y como el más espléndido que nosotros conciudadanos hayan conocido.

A las cuatro de la tarde los cónsules, comisionados, oficiales navales, militares, de la armada y de la Guardia Nacional, tomaron posesión de sus lugares y fueron seguidos por los comisionados del Estado. Hubo un intermedio que cubrió la banda mexicana, cuya alegre y artística música debe ser gratamente recordada, pues fue una espontánea oferta del distinguido representante de México monseñor Gillow. Se pasó el tiempo muy agradablemente, y antes de que la salva de la corneta mexicana anunciara la llegada de la campana, las sombras de la noche empezaron a envolver el espléndido edificio, que inmediatamente fue alumbrado por numerosos focos de luz eléctrica, poco tiempo después se escuchó el silbato de la locomotora y su campana, y se efectúa entonces un gran movimiento entre la concurrencia; la banda mexicana tocaba en ese momento “Dios salve a Colombia,” Y el pueblo la aplaudía con frenético entusiasmo. Terminada esta manifestación tocó “Dixie,” y el auditorio volvió a aplaudirla

con más entusiasmo. Hermosa vista presentaba la Exposición. El orador que habló a pedimento de sus paisanos del Norte para rendir homenaje a la campana, fue recibido por el pueblo de nuestro país y de todas las naciones del mundo con numerosos aplausos. Era imposible conducir esa noche la campana al Palacio de la Exposición. El Director general L. Burke manifestó en medio de atronadores aplausos, que sería conducida el próximo miércoles a las dos de la tarde. El cuerpo diplomático y consular, y los oficiales americanos y extranjeros, se retiraron después de haber oído un trozo de ópera ejecutado maravillosamente por el Sr. Payen y su famosa banda. Fue premiado el maestro Payen, por los oficiales de la armada nacional de los Estados Unidos, con una banda tricolor sirviéndole de remate una estrella de brillantes de cinco puntas.³¹⁸

Con base en la información recabada, consideramos que la Banda del 8° Regimiento de Caballería y J. Encarnación Payen obtuvieron presencia internacional gracias a su nivel en la interpretación de música escrita con la dotación instrumental de banda militar, pero también contribuyeron este tipo de gestos políticos. La actuación y el desempeño de la banda militar que dirigió Payen se forjó tal fama y prestigio que motivó a las autoridades de entidades privadas y estatales de los Estados Unidos a realizar obsequios a la banda y a su director. Así, el 19 de septiembre de 1885, cuando se publicó la llegada en ferrocarril de la banda militar, la prensa reportó que sus integrantes lucían dos o tres medallas, aunque en el caso de Payen fueron un total de 6 medallas de oro:

La música del 8° Regimiento. - conforme lo anunciamos oportunamente, ayer por la mañana llegó por el ferrocarril central, procedente de los Estados Unidos, la música del 8° Regimiento; la bienvenida que varias sociedades de artesanos le dieron en la estación de Buena Vista fue en extremo entusiasta y propagó el regocijo en todos los corazones mexicanos que al paso encontraron en su camino a los hábiles filarmónicos que tanta honra supieron dar a México en la exposición de Nueva Orleans. Todos ellos vienen con decorados con dos o tres medallas.

El Sr. Payen, por ejemplo, lleva en su pecho:

1° Una gran medalla de oro, premio especial de la Junta de [la] exposición de Nueva Orleans. Éste es un trabajo de un gusto exquisito, y por lo mismo

³¹⁸ *El Tiempo*, México, 25 de febrero de 1885, p. 1.

de un valor inapreciable. Representa la alegoría de la música, un águila, varios atributos de las artes, todo en gracioso conjunto y encerrado entre las banderas mexicana y americana, con sus respectivos colores en mosaico.

2º Medalla de oro; representando el águila, las banderas mexicana y americana, con sus respectivos colores; dos cañones y una cabeza de león, regalo del “Washington Artilly Batallón.”

3º El escudo de armas del estado de la Luisiana. “El pelícano desgarrándose las entrañas, y la media luna. “Medalla de oro.”

4º Medalla de oro, obsequio del comercio de Nueva Orleans.

5º Medalla de oro de la exposición de San Luis Missouri: vista del edificio.

6º Medalla de bronce: dos cañones, y la cabeza de león del “Washington Artilly Batallón.”

Felicitemos sinceramente a nuestros compatriotas por sus merecidos triunfos artísticos.³¹⁹

Algunas notas dan el detalle de estas manifestaciones de admiración y respeto que causó la Banda del 8º Regimiento de Caballería y en especial su director el Capitán Payen, como la medalla conmemorativa que le obsequió el batallón de la armada de Washington.

Honor a un mexicano. - Los artilleros de Washington regalaron a D. Encarnación Payen, Director de la banda del 8º de caballería, una preciosa medalla de oro que un colega que ha tenido oportunidad de verla, describe de la manera siguiente:

“Un águila apoyada sobre una lira, cruzada por las banderas de México y los Estados Unidos, en esmalte. Sirve de base a la lira el emblema distintivo del batallón, que son dos cañones, sobre los cuales descansa una cabeza de tigre con la boca abierta, el número de esmalte azul en la parte inferior de la lira. Un brillante montado en cada brazo de la lira. Dedicatoria girada en el revés. Cinta distintiva de los veteranos del batallón, una pulgada de ancho, la mitad blanca la otra colorada.

Dedicatoria.
Capitán
Encarnación Payen,
Badd 8th Cavarly
Mejican Army
From
Battallon Washington Artillery

³¹⁹ *La Patria*, México, 19 de septiembre de 1885, p. 2.

February 12th”³²⁰

Otra manifestación en la que se le hizo un obsequio considerable fue el 12 de mayo de 1885, fecha en que la Banda del 8° Regimiento de Caballería realizó un concierto a beneficio de un club de ajedrecistas en el *Musican Hall* de Nueva Orleans. Después de la interpretación, B. R. Forman, en representación del mencionado Club, entregó una batuta hecha de plata, con adornos de oro, “en el centro de ella y en letras también de oro, está grabado el monograma del club a cuyo nombre le fue entregada. Uno de los extremos de la batuta está engalanado con los colores nacionales de México, y el otro con el de Estados Unidos”.³²¹

Es notable que por medio de las constantes presentaciones que la banda realizó en la Exposición a lo largo de 1884, esta se hizo de tantos admiradores y de una fama considerable, que la convirtió en uno de los principales atractivos, incluso por encima del pabellón morisco construido expresamente para la exposición.

La agrupación realizó otra serie de presentaciones fuera del motivo oficial o principal con el que habían asistido. J. Encarnación Payen supo impregnar de perfeccionamiento a la interpretación de las partituras que la banda presentó en forma de conciertos y serenatas. Hay investigadores que aseguran que su actuación y las piezas que interpretaron se convirtieron en una fuerte influencia para el nacimiento de un estilo musical completamente nuevo, en el cual se fundieron de manera muy especial la música que esta banda llevó a Nueva Orleans, sobre todo

³²⁰ *El Siglo Diez y Nueve*, México, 3 de abril de 1885, p. 3.

³²¹ *La Voz de México*, México, 23 de mayo de 1885, p. 3.

aquellos temas con ritmos mexicanos y caribeños, con ritmos sincopados, con melodías juguetonas y divertidas, de carácter bailable, como las danzas que interpretaron para amenizar en forma de serenatas, en los hoteles donde se hospedaron los representantes oficiales de México. Francisco Laguna Correa escribió sobre la actuación de México en la exposición que

fue un escaparate para la producción artística de países latinoamericanos como Brasil, Guatemala, Venezuela, Honduras y México. Entre los participantes latinoamericanos, la muestra mexicana se destacó por su ambición y variedad, presentando elementos que van desde minerales y joyas hasta el llamado palacio de la Alhambra, que era un edificio octogonal de estilo morisco. Sin embargo, la exhibición mexicana adquirió popularidad no por su costoso palacio de la Alhambra, sino por la actuación de la Octava Banda Militar de Caballería del ejército mexicano, dirigida por Encarnación Payén.³²²

Este fenómeno refleja cómo fue aquilatada y valorada la música de la banda, puesto que tuvieron una gira al interior del Mississippi producto de su participación en Nueva Orleans. El 15 de julio de 1885 llegaron, procedentes de Nueva Orleans a Saint Louis Missouri, en donde fueron recibidos por un escuadrón de rifles de Treadway, quienes los escoltaron al hotel donde se hospedarían. Un numeroso público ya los esperaba, mismo que

llenaba las calles y saludaba con entusiasmo la llegada a esta de la famosa banda, la que pocos momentos después tenía que comenzar sus trabajos y convencernos de que la fama de qué venía presidida y los grandes elogios que ella se habían hecho, no eran más que un verdadero triunfo al mérito incomparable de una banda de música que puede considerarse como una de las mejores del mundo.³²³

El éxito fue tal que el domingo 21 de julio de 1885, en el último concierto llevado a cabo en *Union Park* ante un aproximado de cinco mil personas –en el cual resaltó la interpretación en el clarinete de una fantasía sobre motivos de la ópera la

³²² LÓPEZ GUZMÁN, Rafael Jesús; AVILÉS GARCÍA, Aurora Yartzeth, "Presencia...p. 60.

³²³ *La Patria*, México, 17 de julio de 1885, p. 3.

Sonámbula (1831) de Vincenzo Bellini—, al final de la participación musical de la banda, el general Sherman entregó al capitán Payen una medalla de oro, y después pronunció las siguientes palabras:

Capitán Encarnación Payen: es para mí un placer y un orgullo el tener que ofrecer a vd., cumplimiento tan hermoso. La Junta Directiva de la Exposición de St. Louis, Reconociendo la excelencia de la banda de qué es vd. su Digno director, y también la amabilidad de vuestro distinguido Presidente el General Díaz, que os concedió la necesaria licencia para que pudiera visitarnos, ha preparado una medalla de oro en señal de respeto y admiración hacia vd. como representante de su país y de sus compañeros. Al desempeñar misión tan agradable, permitirme os diga que todo acto público que ponga al ciudadano de México en relaciones más íntimas y amistosas con nosotros será recibido con especial satisfacción. No somos vecino solamente, somos hermanos americanos, ciudadanos que trabajamos por la misma causa, extendiendo la civilización, el refinamiento y la cultura en todos los lugares del América del Norte. Descendemos de diferentes razas y es cierto que hablamos diferente idioma, pero nuestros corazones responden a las mismas afecciones, nuestras almas a las mismas notables aspiraciones y nuestros oídos se deleitan con los mismos acordes de música. En verdad que el telégrafo, el ferrocarril y el vapor están trayendo rápidamente en contacto con la familia humana, así es que no tardará mucho sin que las naciones realicen el sueño del gran vate escocés que hace un siglo Cantó: que “man to man The world o’ er, would be brothers all” Espero qué abráis gozado durante vuestra permanencia entre nosotros y que cuando volváis a ese renombrado país, México, la tierra de los Moctezumas, no llevéis de nosotros sino gratos recuerdos. Los dulces acordes de música que han resonado por los recintos de este vasto salón, y los cuales han movido los corazones de miles de nuestro pueblo, permanecerán como la cuerda mística de la memoria que nos pondrá más y más en contacto con el transcurso de los años. Os entrego esta ofrenda de amor y cariño como un soldado dirigiéndose a otros de la misma noble profesión. Os saludo como compañeros, compatriotas y amigos y concluyó en vuestro dulce idioma. “Hasta luego amigos. Vayan ustedes con Dios”. El domingo 21 por la noche la banda del arsenal paso al hotel Planter y dio una serenata a la banda mexicana, la que salió el lunes por la mañana con dirección a Louis-ville de donde se dirigirá a las ciudades más importantes de la República.³²⁴

Un signo inequívoco de reconocimiento y respeto fueron los obsequios que Payen y su banda recibieron a lo largo de esta gira internacional; sin embargo, otra forma de reconocimiento fue la influencia que sin duda generaron en el contexto de

³²⁴ *La Patria*, México, 17 de julio de 1885, p. 3.

Nueva Orleans en esta época, fue tanto el gusto del público norteamericano por esta agrupación que se editaron partituras de algunas piezas interpretadas por la banda, además dos compositores estadounidenses trabajaron en la edición de partituras y de sus portadas: Junius Hart y Henry Wehrmann. El impresor y editor Junius Hart expresó el sincretismo y aceptación de la mezcla cultural en una colección de partituras donde conviven géneros musicales y diversidad de autores mexicanos y estadounidenses. La siguiente Tabla muestra las composiciones dedicadas al capitán Payen.

Tabla 15. Composiciones dedicadas a J. Encarnación Payen.

Nombre de la pieza	Compositor	Lugar de publicación	Editor/ impresor	Fecha	Instrumento	Dedicatoria
<i>La Media Noche</i>	W.T. Francis	New Orleans	Junius Hart	1885	Piano	Encarnación Payen
<i>El Tivoli de San Pedro</i>	Lic. Ramón Martínez	New Orleans	Junius Hart	1891	Piano	Encarnación Payen
<i>Carmina Valse</i>	Henry Wehrmann Jr.	New Orleans	Henry Wehrmann	1891	Piano	Encarnación Payen

Fuente. Rolando Vidal García Calderas a partir de *Junius Hart*, United States, 1891.

Otros ejemplos son dos mazurkas, la primera de Luis Florencio Ramos (junto a Alcides Núñez tocaron en la Banda de Jazz Band *Dixieland*, que se popularizó en las primeras dos décadas del siglo xx), titulada *Dorados ensueños*, publicada en Nueva Orleans en 1886; y la segunda, publicada en forma de “*souvenir* de la banda militar mexicana”, del compositor mexicano Francisco Navarro Martínez, que había sido interpretada por el 8° Regimiento de Caballería en la exposición algodonera en Nueva Orleans.

En esta serie de publicaciones de partituras destaca la del licenciado Ramón Martínez Avilés, que consiste en un *schottisch* en mi bemol mayor, que tituló *El Tivoli de San Pedro*, como se puede observar en la Tabla 15 dedicó al capitán Payen y a la Banda del 8° Regimiento de Caballería. Esta pieza comienza con una introducción que concluye con un *ad libitum* libremente expresado en la partitura sin la métrica o rítmica explícita dentro del compás, en forma de pequeña cadencia, para después iniciar la forma tradicional del *schottisch* con dos unidades que se repiten, un trío, constituidas por dos secciones y una coda, dicha pieza se encuentra en el anexo de audio y de partituras impresas transcritas y/o arregladas.

La publicación de estas partituras es un signo evidente de una influencia cultural ejercida por la agrupación mexicana, así como el famoso caso del compositor Juventino Rosas, cuya vida y obra tanta tinta ha derramado por parte de historiadores y musicólogos. Una de las ediciones del afamado vals *Sobre las olas* es parte de esta colección de partituras editadas por Junius Hart en Nueva Orleans en los años que la banda mexicana visitó Mississippi.

De hecho, varios miembros de la banda no regresaron a México, se quedaron en *Crescent City* y formaron agrupaciones con músicos locales y una dotación instrumental distinta, que incluyó contrabajo, guitarra o banyo, percusiones, piano y los instrumentos en los que se desarrollaron los miembros de la banda mexicana: trompeta, saxofón, trombón y clarinete. Algunos de ellos estaban acostumbrados a ser escuchados de manera individual o, como se usa en el argot musical del jazz, a *hacer un solo* que regularmente es improvisado y exhibe el grado de dominio técnico del instrumento y la forma y estilo característico de la pieza. Esto debió llamar la

atención de muchos músicos negros, quienes se identificaron con los ritmos caribeños de ritmos sincopados y

además de que los que cargaban los instrumentos y entonaban esas ricas melodías eran "músicos de diferentes colores" que tenían consigo antecedentes de colonia, abolición de la colonización, y que vivían en un país "Independiente" bajo los lemas franceses de "Libertad, Igualdad y Fraternidad". Claro que esto despertó la admiración y sorpresa para los asistentes negros de New Orleans que todavía vivían como esclavos trabajando para hacendados blancos. "¿Ninguna banda del país (EU) tenía más capacidad para expresar el verdadero lenguaje de la música, el sentimiento, y la empatía, el alma?" Decía Samuel Charters. Así pues, las personas de la feria quedaron fascinados por los tonos, el volumen, y la composición en conjunto de la banda mexicana, sobre todo, porque era posible apreciar todos los instrumentos de manera individual. Creyeron que la banda tenía muchos brillos musicales con los que podía evocar amor, compasión odio y desesperación en la misma medida.³²⁵

México iba a permanecer en la memoria de Nueva Orleans, principalmente por un grupo de músicos mexicanos dirigidos por el capitán J. Encarnación Payen. La cultura mexicana entró por los oídos más que por los ojos; es decir, México, por medio de esta banda militar tuvo más influencia por la manera en que presentó interpretaciones de música escrita. Sin embargo, ahora se recuerda a Payen no por dirigir la banda, sino porque su yerno fue Juventino Rosas, quien era el concertino de la banda mexicana que se encontraba también en Nueva Orleans.

De hecho, comparando el nivel musical y de éxito alcanzado por estos dos músicos mexicanos a nivel nacional e internacional, se ha estudiado más la vida y obra de Juventino Rosas debido, en primer lugar, a la fama que logró con su composición, el vals *Sobre las olas*. Sin embargo, poco se menciona sobre la banda

³²⁵ GARNICA, Christopher, "La banda musical de Porfirio Díaz, el vals de Juventino Rosas y el jazz de New Orleans", en <https://mxcity.mx/2018/06/la-banda-musical-de-porfirio-diaz-el-vals-de-juventino-rosas-y-el-jazz-de-new-orleans> (Consultado el 5 de febrero de 2021)

que se encargó de hacerla escuchar sistemáticamente en el país y fuera de él, es decir, la Banda del 8° Regimiento de Caballería que dirigió Payen.

Un tema recurrente en la historia de la música es que siempre se ha dado más importancia a la creación de obras originales que al trabajo que realizan los instrumentistas al dar circulación al repertorio de obras creadas en una determinada época. Es el caso de Juventino Rosas, dotado con una creatividad que en forma de torrente brotaban de su mente composiciones exitosas, provenientes de su mundo sonoro interior, sin embargo, algunas de sus obras no las dejó escritas en forma de partitura, tampoco alguno de los arreglos que se publicaron, Juventino tocó estas obras de manera espontánea y en muchas ocasiones fueron expresadas en partituras por otros personajes, entre los cuales pudo encontrarse Payen.

En cuanto al éxito (concepto de difícil definición), podemos afirmar que ambos fueron músicos famosos y de excelente calidad, sin embargo, sabemos que Juventino murió en Cuba el 9 de julio de 1894 por una enfermedad hepática que pudo estar relacionada con el alcoholismo,³²⁶ mientras que Payen murió a los 75 años en Morelia, muchas veces laureado y gozando de una posición económica estable.

El análisis de la participación que tuvieron en los festejos del IV centenario del descubrimiento de América en España, durante el año de 1892, demuestra la trascendencia musical de la Banda del 8° Regimiento de Caballería y su director.

³²⁶ REYES ALANÍS, Ramón, El vals en México, en “... y la música se volvió mexicana”, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, p. 112.

Resalta la figura de J. Encarnación Payen tanto por su dirección e interpretación como por los arreglos que realizó para la Banda, lo cual, entendemos, resulta coyuntural para comprender la vida musical en el México del Porfiriato, que como se vio en el capítulo anterior con Paula Lemus y en el caso de este personaje, tuvieron una dinámica amplia que fue más allá de la reproducción de piezas musicales, ya que también hubo creación y simbiosis musical e, incluso, en el caso de Payen resalta la facultad de ejecución, dirección y arreglo de partituras de música europea.

En 1892 España, Estados Unidos e Italia se disputaron el protagonismo en relación con la celebración del IV centenario del descubrimiento de América; de acuerdo con Sigfrido Vázquez Cienfuegos, las tres tuvieron motivaciones diferentes. Por un lado, Estados Unidos buscó ampliar sus relaciones con los países iberoamericanos, mientras que a Italia le interesaba expresar la fuerza de su reciente unificación y, por último, España deseaba “recuperar la parte de su historia que había estado relacionada con América y que, tras el proceso de independencia del primer cuarto del siglo XIX, había quedado postergada”.³²⁷

En España, varios personajes con poder político estaban muy activos e interesados en el tema; por un lado, existió la necesidad de legitimar a la reina regente María Cristina de Habsburgo, quien enviudó por la muerte del rey Alfonso

³²⁷ VÁZQUEZ CIENFUEGOS, Sigfrido, “La celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América en Huelva (1892): Un nuevo impulso en el estudio e investigación de la historia de América”, en Fernando Navarro Antolín (Editor), *Orbis Incognitus. Avisos y legajos del Nuevo Mundo. Homenaje al profesor Luis Navarro García*, España, Universidad de Huelva, Vol. 2, 2008, pp. 67-69.

XVII en 1885. Por el otro, estaba la necesidad del presidente António Cánovas por impregnar las celebraciones del IV centenario de una ideología de continuidad histórica y legitimidad, puesto que

En sus planteamientos ideológicos, Cánovas consideraba la lengua como uno de los aspectos constitutivos de la nación, lo que hacía a América un elemento fundamental en su concepción del pasado de España. Por ello, cuando se refería al enfrentamiento con las posesiones españolas en América, considera que tales luchas se producían "en el seno de una misma nacionalidad, aunque por ellas nazcan nuevas naciones, [estos conflictos] tienen más de guerra civil que de extranjera".³²⁸

Uno de los problemas de la reina regente en ese momento fue "la poca identificación de los españoles con ella, ya que el hecho de ser mujer, y de no ser española, dotó de inestabilidad política, es decir, no era reina por derecho propio, sino, más bien por la falta de un heredero hombre con mayoría de edad, es por ello, que el parlamento español, así como lo políticos de los partidos en alternancia",³²⁹ buscaron la conveniencia de mejorar la imagen de la regente ante el pueblo español por medio de su actuación, de su presencia al lado de los mandos militares en actos públicos: ya que por su condición de mujer no podía vestir de militar, lucir al frente y comandando el ejército español, por lo menos debería vérsela rodeada y en comunicación con los mandos militares españoles. La ocasión de la celebración constituyó una oportunidad inmejorable para este propósito.

De esta manera, con ayuda del ministro de Fomento Sigmundo Moret, se intentó aumentar el prestigio y mejorar la imagen de España frente a las naciones americanas con la pretensión de influir culturalmente, y para ello primero debía

³²⁸ VÁZQUEZ CIENFUEGOS, Sigfrido, "La celebración...p. 70.

³²⁹ VÁZQUEZ CIENFUEGOS, Sigfrido, "La celebración...p. 71.

ganarse su respeto. Se efectuaron actos de diplomacia internacional que incluyeron el intercambio cultural y artístico mediante publicaciones e instituciones que impulsaron de forma decidida y sistemática los estudios americanistas en España, que entre 1881 y 1892 se apuntalaron de forma institucional.

El programa de actividades del IV Centenario en Huelva permite percatarse del papel protagónico que se dio al IX Congreso Internacional de Americanistas, así como a otras iniciativas editoriales e institucionales como *La América* (1857-1874; 1879-1886), *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921) y la *Unión Ibero-Americana* (1886-1926), la revista *Ultramarina*, la Unión Iberoamericana (1885) y la Comisión Permanente de Indias, que perteneció a la Academia Historia de España.³³⁰ La Unión Iberoamericana se conformó en una sociedad, de la cual hablaremos más adelante, ya que tuvo un gesto diplomático con la delegación mexicana que asistió a España a conmemorar el IV Centenario del descubrimiento de América.

Siguiendo a Vázquez Cienfuegos, es claro que para este momento la influencia de Cánovas en la Real Academia de Historia tuvo el objetivo de presentar una imagen corregida del pasado, la cual garantizara la continuidad de la forma de organización del sistema político que imperaba en ese momento en España, al proporcionar legitimación histórica a la clase social en el poder, de un concepto de

³³⁰ CÁNOVAS DEL CASTILLOS, Antonio, "De la mejor manera de escribir la Historia Discurso de contestación al de ingreso de Godoy Alcántara en la Real Academia de la Historia, Madrid, 1870, en Esperanza Yllán Calderón, (Coordinadora), *Historia y nación en Cánovas del Castillo, Estudios Históricos. Homenaje a los Profesores José María Jover y Vicente Palacio Atard*, España, Universidad Complutense, Tomo I, 1990, pp. 142-145.

patria y de cómo esta nación debería relacionarse con los territorios antes gobernados

Durante 1892 en España se multiplicaron los eventos, a pesar de la escasez de fondos, con cientos de festejos en todo el país, sucediéndose la producción de escritos, celebración de congresos, conferencias y exposiciones sobre temas americanistas. En España se consideró que la celebración del IV Centenario debía implicar la recuperación de la historia de América, no como un ejercicio de erudición sino como un momento importante sobre la que reconstruir la identidad nacional, uno de los aspectos más importantes del nuevo sistema de la restauración borbónica de 1874.³³¹

La prensa española dio difusión a las ideas para los festejos, que fueron llevados a la provincia de Huelva; la reina y los miembros del gobierno eligieron este puerto como sede para las principales actividades del IV Centenario, dejando a Madrid –nada menos que la capital española– desprovista de actividades significativas para este festejo, situación que no pasó inadvertida por los ciudadanos madrileños. La falta de seriedad por parte de autoridades, de Alberto Bosh al frente del ayuntamiento de Madrid, causó un motín por parte de un sector de la población madrileña, que manifestó su descontento e inconformidad de forma agresiva.

El problema fue producido, según Ricardo de la Torre, por la cancelación de un concierto de bandas militares que se anunció se llevaría a cabo después de un certamen de bandas; éstas debieron tocar a las ocho de la noche un concierto en la plaza pública conocida popularmente como la plaza de Cibeles o plaza principal de Madrid. Al darse cita los interesados, se llevaron una tremenda decepción al encontrar un templete vacío, las bandas nunca aparecieron, la gente, después de esperar varias horas y al no recibir ninguna noticia por parte de las autoridades

³³¹ VÁZQUEZ CIENFUEGOS, Sigfrido, "La celebración...p. 67.

organizadoras del evento, estalló en ira que derivó en motín, los acontecimientos le costaron el puesto administrativo al alcalde, a quien no le quedó más que renunciar

A las once menos cuarto, una noticia hizo saltar la chispa: el concierto se había suspendido por orden del señor alcalde. ¡Sólo faltaba esto! ¡Con las ganas que el pueblo de Madrid –convenientemente has usado por la prensa del partido liberal– le tenía a don Alberto Bosch desde que se vio su poco interés por divertir a la capital en la conmemoración del centenario...! Esta desorganización, que muchos creían burla, en el tema del concierto de las bandas militares, colmaba el vaso. Un muchacho puso en marcha la máquina de la “sedición” arrancando un trozo de la percalina que adornaba el tablado. ¡Y allí fue Troya! En un santiamén quedó mundo y lirondo el improvisado kiosco, y empezó a escucharse una terrible consigna: “¡Traed petróleo! ¡prendámosle fuego...!” [...] Al llegar los amotinados al edificio de la presidencia del Gobierno, la protesta se extendió al principal inquilino del inmueble, y jefe político de Bosch: “¡Muera Cánovas! [...] El centro de Madrid se quedó sin faroles... Y la ciudad, sin alcalde ni gobernador, pues el día 3 de noviembre presentaron su dimisión el señor Bosch y el marqués de Bogaraya.”³³²

El descontento que produjo la manifestación no fue originado únicamente por la falta de un concierto de bandas militares, en las que participaría la del Octavo Regimiento, sino por problemas políticos más profundos y seguramente originados tiempo atrás. Sin embargo, resalta el hecho de que Madrid festejaría el centenario de 1892 con un certamen de bandas militares, donde por cierto ganó el primer premio las bandas de Zapadores dirigidas por Eduardo López Juarranz (1844-1897),³³³ músico que dirigió el himno nacional mexicano con la banda de ingenieros de Sevilla y el 8º Regimiento mexicano durante el *lunch* ofrecido por la Unión Ibero americana, en calidad de huéspedes de la banda militar mexicana en España.

³³² FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo, “Ocho bandas militares, un motín y el ‘vals sobre las olas”, en *Ejército, Revista de las Armas y Servicios*, México, Secretaría de la Defensa Nacional, 1983, Año XLIV, Núm. 521, pp. 12-13.

³³³ Real Academia de la Historia: <http://dbe.rah.es/biografias/12330/eduardo-lopez-juarranz>
Biblioteca digital de España, Biblioteca Nacional de España:
<http://bdh.bne.es/bne/search/Search.do>

Dicho acontecimiento muestra el gran interés que el pueblo español mostró en la música de banda militar en la época. La presencia de la banda mexicana dirigida por Payen fue entendida, según Cienfuegos, como un mensaje sonoro de una nación hermana. Los españoles quedaron sorprendidos del nivel técnico de los 64 instrumentistas y de la fama de éxitos obtenidos en los certámenes y exposiciones. Incluso, señaló la prensa española que J. Encarnación Payen formó una de las primeras bandas militares del mundo, referencia particularmente interesante debido a que se reconoció que el nivel técnico de la banda fue de primera calidad y con un nivel competitivo importante.

Las primeras actuaciones de la Banda del 8° Regimiento de Caballería se dieron en Santander; llegaron en el vapor del correo, siendo recibidos por la banda de música de Burgos, quienes interpretaron para dar la bienvenida a la comitiva mexicana, la *Marcha real* y otras piezas entre las que destacaron “aires de su país”.³³⁴ Para el 4 de octubre de 1892 presentaron en Madrid, en la plaza de la Armería, una serenata que fue dedicada a la realeza española. Relatan las crónicas periodísticas que la citada plaza se encontraba abarrotada para la actuación de la banda mexicana, que seguramente interpretó lo mejor de su repertorio:

Al frente de la banda militar azteca figuraba un director de gran prestigio, el capitán don Encarnación Payen. Tenía 49 años y había ingresado a los once en una banda militar. A los 19, dirigía ya la del regimiento de Infantería de la Garza, que, más tarde, se convertiría en el 3° Ligero de Toluca. En 1878 era designado para el mando de esta del 8° de Caballería, que contaba entonces sólo con 38 músicos. Con ellos obtendría Payen al año siguiente la medalla de Oro del certamen de bandas de Tepic, y, en 1884, la de Oro y Brillantes en el de Nueva Orleans. En 1890, ante los constantes éxitos de la banda, el

³³⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, México, 20 de octubre de 1892, p. 3.

Ejército mejicano decidió incrementar su plantilla hasta dotar de los instrumentistas con que hoy contaba.³³⁵

No todo fue caos en la celebración en Madrid. Además del certamen de bandas militares, acto que organizó el ayuntamiento madrileño, Bernabéu escribió que la falta de organización por parte del gobierno de esta ciudad capital fue sustituida por la iniciativa privada, que organizó una diana con 17 bandas para el 12 de octubre, un desfile dentro del cual participaron universidades europeas y colegios mayores hispanoamericanos, hubo una corrida de toros, una función en el Teatro Real, donde se llevaron a cabo lecturas de discursos de personajes como Balaguer, Manuel del Palacio, Rubén Darío y Echegaray. Además, en esta función de gala, la cantante mexicana Antonia Ochoa de Miranda, una de las mejores voces líricas de la época y quien fuera becada para estudiar en Italia, cantó la romanza de Aída *Oh Patria Mía*. La banda mexicana “participó en la inauguración de la Exposición Hispanoamericana y dio serenatas a la reina y al embajador de su país con gran éxito popular”.³³⁶ Sin embargo, fueron las composiciones populares mexicanas que la banda interpretó, las que verdaderamente dejaron una honda impresión en el público.

Además, la Banda del 8º Regimiento de Caballería interpretó partituras del compositor español Federico Chueca Robles (1846-1908), quien en los años sesenta llevó la vida madrileña a escena –“su música es el Madrid del último cuarto del siglo XIX” –. Como el músico de Madrid, creó una música popular netamente

³³⁵ VÁZQUEZ CIENFUEGOS, Sigfrido, “La celebración...p. 14.

³³⁶ BERNABEU, Salvador, *V Descubrimiento del descubrimiento de América*, España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987, pp. 70, 74.

castiza, enraizada en el folklore urbano, reflejo de los tipos más característicos de la ciudad. La Banda del 8° Regimiento de Caballería interpretó obras suyas, como la *Jota de las Ratas* y la *Gran Vía*.

¡Y no hablemos de la forma en que los madrileños aplaudieron a los mexicanos su interpretación de la “Jota de las ratas”, de “La Gran Vía”, ¡la obra estrenada por Federico Chueca seis años antes! El autor, que había presenciado los ensayos, declaró que no había escuchado nunca una versión tan perfecta de su título. La Reina Cristina recibió al capitán Payen para felicitarlo, siendo obsequiado los músicos con dulces, pastas, vino y habanos. Los periódicos preguntaron al director de la banda mexicana si tomaría parte en el concurso de músicas que se preveía iba a ser convocado con motivo de las celebraciones del centenario. “Aquí no hemos venido a competir, para lo que nos faltan fuerzas –contestó Payen– sino únicamente a rendir homenaje a la hermosa tierra española, descubridora de la región donde nacimos...”³³⁷

La forma y el fondo –es decir el repertorio que escogía Payen para que la banda interpretara– fueron sin duda alguna parte importante del éxito de la agrupación musical, ya que interpretar música española de un compositor muy querido y respetado en España trajo una creciente popularidad a la banda, lo que pudo lograron gracias a la lectura de partituras.

Un dato importante es que esta música interpretada en España pudo pasar a formar parte del repertorio de la banda en las participaciones que tuvieron a lo largo México entre 1877-1900; es decir, tales piezas fueron tocadas en serenatas, tertulias literarias, entrega de premios, paseos, el día de los árboles y demás efemérides nacionales y locales (Morelia) donde la música de banda militar sonó. Esto llegó a formar parte de la cultura musical de la población y de los músicos.

Otra característica que pudo contribuir a la popularidad de la banda mexicana fue su movilidad. Es decir, las bandas solían tener la costumbre de marchar y hacer

³³⁷ FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo, “Ocho bandas...pp. 14-15.

música, evidentemente las partes que cada sección instrumental interpretó debieron ser memorizadas, pues la tarea de caminar, leer y tocar al mismo tiempo es compleja, así que los músicos mexicanos debieron memorizar un determinado repertorio y tener otro que se pudieron leer en partituras.

El número de elementos que logró tener la agrupación también nos habla de la importancia que le otorgaron las naciones a este fenómeno musical, al que asignaron recursos económicos y materiales para su buen desempeño: 64 instrumentos de aliento, madera, metal y percusiones tienen una gran posibilidad tímbrica que pudo abarcar una cantidad significativa de espacio.

Como parte de las actividades que llevó a cabo la banda militar mexicana en España, fue el ofrecer un concierto en la residencia de la representación diplomática del gobierno mexicano en España, que en ese tiempo estaba ubicada en calle Serrano, donde tuvieron como anfitrión al general Vicente Riva Palacio. Así lo describió Jesús Galindo y Villa en sus apuntes de viajes:

La banda iba precedida de renombre y fama. Para los buenos habitantes de Madrid, la llegada de la música mexicana fue un verdadero acontecimiento.

Siguiendo los deberes de la etiqueta, nuestra banda saludo primero a la soberana de España, dándole una serenata en la gran plaza de la armería, contigua al palacio Real, y después, y en otra noche, los diarios de Madrid anunciaron que la banda tocaría en la Legación de México.

Aquello era deber: a las nueve de la noche la calle de Serrano se hallaba intransitable; la multitud, aglomerada frente a la casa del General Riva Palacio, se dilataba y encogía con ensordecedor murmullo, pretendiendo unos alcanzar lugar próximo a la verja, y otros salir ya de en medio de aquella formidable prensa humana. La guardia civil, apostada en la esquina de la calle, trató de guardar el orden, y a duras penas se pudo conseguirlo.

La Legación se hallaba como en día de gran fiesta. El exterior, iluminado con focos de gas, y nuestro escudo aparecía circuido de una aureola de fuego. El interior, verdaderamente espléndido: la luz incandescente de las lámparas eléctricas derramaba por todas partes su fulgor, y el aristocrático concurso de damas y caballeros, discurriendo por salas y salones, se dirigía,

habita de curiosidad, al mirador para disfrutar en breve de los acordes de la música que de tan remotas tierras se enviaba a España.

El general Riva Palacio hacía a maravilla los honores de la casa.

Cuándo el General dio la orden de qué, conforme al programa anunciado, comenzar a la banda a dejarse oír, lo primero que escucharon fueron los dulces, los sonoros, los gratos ecos del himno nacional. [...]

La muchedumbre aplaudió en la Calle entusiasmada, y de algunos labios españoles se escaparon en inconscientemente las exclamaciones de ¡Viva México!³³⁸



Imagen 20. El Vicepresidente de la “Unión Ibero-Americana” entregando al capitán Sr. Payen la medalla de socio y una corona de plata.

Fuente. – *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 de diciembre de 1892, Año XXXVI, Vol. XLV, p. 405.

Las muestras de reconocimiento para el director de la banda no se hicieron esperar, el capitán Payen recibió de manos de la reina regente, María de Habsburgo, la cruz de la Real Orden de Isabel la Católica y el Diploma de Caballero

³³⁸ GALINDO Y VILLA, Jesús, *Recuerdos de ultramar, apuntes de viaje*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1894, pp. 19-21.

de la misma orden.³³⁹ Para que pudiera portar la mencionada distinción fue necesario el consentimiento por parte del gobierno mexicano, el cual fue solicitado y otorgado, así lo expresó la prensa mexicana en el periódico *El Tiempo* del 8 de abril de 1886. La despedida que la Unión Hispanoamericana organizó para la Banda del 8° Regimiento de Caballería dirigida por Payen fue ampliamente descrita por Eusebio Martínez de Velasco, quien redactó en la *Ilustración Española y Americana*, en Madrid, en su emisión del 8 de diciembre de 1892, lo siguiente:

Madrid. Despedida de la banda militar mexicana.

La banda de música del 8° regimiento de caballería de México, que vino a Madrid, como saben nuestros lectores, con ocasión de las solemnidades del Centenario, y amenizó con brillantes piezas musicales, admirablemente ejecutadas, los festejos colombinos, ha recibido muy expresivas muestras de aprecio, no sólo del pueblo madrileño, sino de varias corporaciones y sociedades de la corte.



Imagen 21. Lunch de despedida ofrecido por la banda mejicana a los músicos militares y a la colonia de Méjico.

Fuente. – *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 de diciembre de 1892, Año XXXVI, Vol. XLV, p. 405

³³⁹ *El Siglo Diez y Nueve*, México, 1 de diciembre de 1893, p. 3.

El día 8 de noviembre, en una elegante velada celebraron un protocolo que resultó importante para la delegación mexicana que viajó a España a conmemorar los festejos colombinos, en los elegantes salones de la Sociedad de la “Unión Ibero - americana”, la Junta Directiva concedió honor al General Riva Palacio y J. Encarnación Payen al nombrarlos socios honorarios, hecho notable que fue descrito en la revista publicada por aquella asociación, en los términos siguientes:

En uno de los intermedios se verificó el acto de entregar el Sr. Jiménez, vicepresidente de la sociedad, en nombre de su Junta Directiva, Al señor general Riva Palacio, la corona de plata y oro con que la misma asociación obsequiaba al director de la notable banda mexicana hizo esta fiesta con las mejores piezas de su repertorio. El distinguido diplomático aceptó el obsequio en nombre de su nación con elocuentes frases, que fueron muy aplaudidas. El Sr. Payen, Director de la banda, recibió además la medalla de socio de la “Unión Ibero - americana”. En el dibujo del natural, por el Sr. Comba, que publicamos en la pág. 405, está representado el momento en que el Sr. D. Francisco de Paula Jiménez, vicepresidente de la sociedad, entrega al capitán D. Encarnación Payen la medalla de socio honorario y la preciosa corona de plata que la misma corporación dedicaba a la banda mexicana. Posteriormente se celebraron amenas funciones de despedida en el cuartel de la montaña, alojamiento de la banda: esta, y la del regimiento de ingenieros, reunidos bajo la dirección del maestro Sr. Juarraz, ejecutaron con notabilísima perfección el himno nacional Mexicano, en presencia de comisiones de la guarnición y de numerosos representantes de la colonia mexicana en esta corte; y la fiesta musical terminó con un espléndido lonche (cursivas) que la banda mexicana ofreció a los músicos militares españoles y a la selecta concurrencia.³⁴⁰

Por supuesto que el acto referido fue acompañado con las notas musicales de la Banda del 8º Regimiento de Caballería bajo la dirección de Payen. El Sr. Comba dejó testimonio de la ocasión por medio de un grabado en el cual se puede observar un rincón del alojamiento de la banda en el cuartel de la montaña; las dos bandas militares reunidas tocando el himno mexicano y describieron el evento como una fiesta musical, esto hacer pensar que la importancia que se le dio al

³⁴⁰ *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 de diciembre de 1892, Año XXXVI, Vol. XLV, p. 405.

fenómeno musical fue más allá que una simple y sencilla amenización, más bien fue concebido como un importante momento en el cual realizar un intercambio cultural por medio de la interpretación de música escrita, arreglada específicamente para la dotación de Banda de Guerra Militar; el lonche servido a la concurrencia en las galerías del cuartel, y una oportuna y bien marcada silueta de un músico mexicano en uniforme de gala. Finalmente, la prensa española puntualizó:

Gratos recuerdos ha dejado en Madrid la banda de música del 8º regimiento de caballería de México, y creemos que también llevará a su país impresiones no menos gratas de las simpatías con que la ha distinguido el pueblo madrileño.³⁴¹

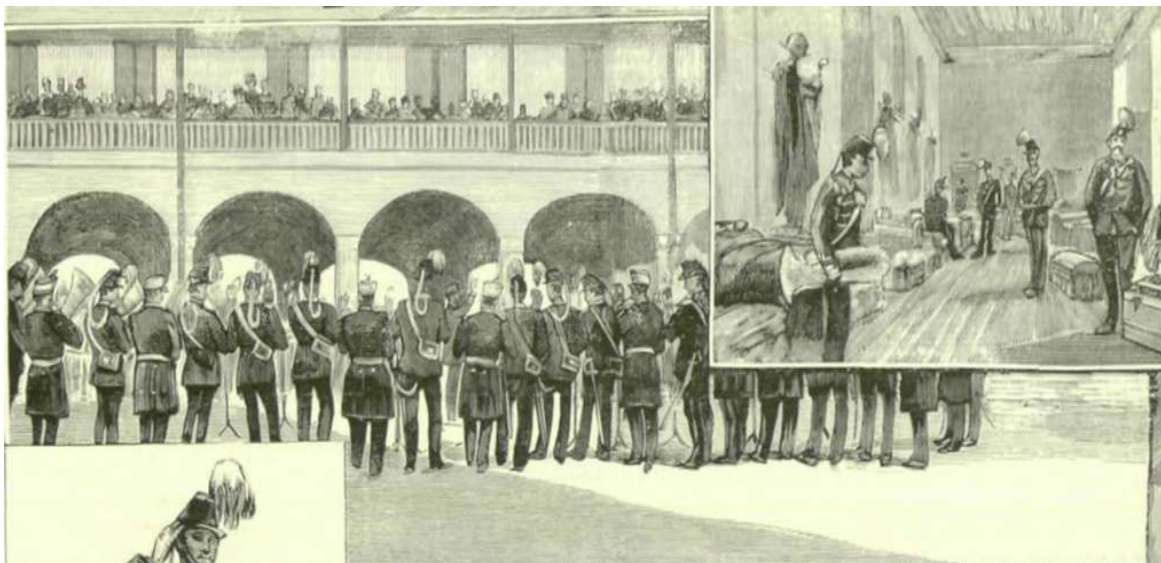


Imagen 22. *La música de Méjico y la del regimiento de Ingenieros ejecutando el himno mejicano, en el patio del cuartel. [Cuadro superior derecho] Un rincón del alojamiento de la banda en el cuartel de la Montaña.*

Fuente. – *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 de diciembre de 1892, Año XXXVI, Vol. XLV, p. 405

³⁴¹ *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 de diciembre de 1892, Año XXXVI, Vol. XLV.

Las distintas participaciones internacionales que realizaron J. Encarnación Payen y los integrantes de la Banda del 8° Regimiento de Caballería del ejército mexicano nos revelan un fenómeno de intercambio cultural que ha sido poco analizado en la historiografía que gira alrededor de este fenómeno musical. Como se ha podido verificar, las muestras de reconocimiento en certámenes, competencias y conciertos permitió hacer del fenómeno musical un momento importante, con el cual se puso en alta estima las sensaciones producidas por medio de la música escrita que interpretaron en eventos de talla nacional e internacional. Fueron solicitados para tocar en la toma de posesión de un presidente electo en los Estados Unidos, sus intervenciones en actos oficiales, como el traslado de la campana al palacio de la exposición de Nueva Orleans, los honores recibidos por la Reina Regente María Cristina de Habsburgo y la Unión Iberoamericana son ejemplos más destacables de como por medio de la música, que hace que los actos oficiales luzcan y se revistan con un ambiente que solo la música puede crear, al dar a los espectadores la posibilidad de un momento de escucha y de sensaciones internas que son producidas los sonidos que emanaron de la banda militar.

La fama que lograron es una prueba evidente de que una nueva convivencia y servicio por parte del ejército mexicano para sus habitantes, el ser representados en otros países, pero sobre todo mejorar la calidad de vida, de ampliar el consumo de bienes culturales propios y los que provinieron de otros países llevados sin costo a los pobladores de México por medio de las serenatas que dieron constantemente en las Alamedas y Kioscos de las principales plazas de las Ciudades Capitales del país, como fue el caso de Morelia a finales del siglo XIX y principios del XX.

Esta popularidad y éxito en el terreno de lo musical fue alentado y capitalizado en el terreno de la arena política por el Régimen de Porfirio Díaz, no fue casualidad que esta Banda y su director Payen acompañasen al mandatario en giras nacionales, tampoco lo fue el tocar o componer música con dedicatoria especial para su esposa o para su cumpleaños. Las Bandas de música militar contribuyeron a sonorizar la tan anhelada modernidad, paz, orden y progreso.

En este sentido, es importante revisar lo que aconteció en el plano de la música profana, para lo cual el siguiente capítulo aporta información de un personaje líder en la composición de obras con carácter profano y religioso aportaciones valiosas para reconstruir y revalorizar el pasado musical de esta región de México.

CAPÍTULO IV

Ramón Martínez Avilés y la música impresa en Morelia

En el presente capítulo se aborda la vida musical de Ramón Martínez Avilés connotado músico michoacano que fue compositor, arreglista, instrumentista, director y periodista musical. La mayor parte de su vida artística la realizó en la ciudad de Morelia, Michoacán, en donde fue laureado como uno de los mejores en su área, esto gracias a la música escrita que realizó en el contexto religioso y civil, composiciones que fueron tocadas tanto en espacios públicos como privados, asimismo, en actos políticos y públicos.

En su caso, a lo largo del capítulo se presenta un personaje que si bien no tuvo una formación académica en el campo de la música, su vida musical fue longeva y heterogénea, al incursionar por varias décadas en la escena musical de Morelia al componer, arreglar y dirigir música diversa, tanto de origen extranjero como aquella que se acostumbró a tocar en el país, particularmente en la Ciudad de México y Morelia. Sus obras fueron reconocidas a lo largo del territorio nacional y en algunos lugares de extranjero, fue parte de los compositores que conformaron la realidad musical del porfiriato en Morelia, puesto que formó una de las sociedades filarmónicas de mayor importancia de la época en la entidad.

Finalmente, se muestra que este personaje fue uno de los impulsores de la música impresa en la ciudad de Morelia, ya que fue impresor y periodista musical. Dicha labor quedó expresa en una revista denominada *Euterpe*, de la cual era director y en donde se publicaron algunas de sus obras en forma de partituras y de

algunos otros artistas. Dicha labor fue sumamente importante, da una pauta de la búsqueda de la formalización de la música impresa en la época porfirista.

Ramón Martínez Avilés y su formación musical

En una nota periodística del Centinela publicada el 15 de octubre de 1910 se reseñó parte de la vida de este personaje, sus datos biográficos y sus actividades como abogado, maestro y músico. La nota señaló que “en nuestro número anterior dimos la infausta noticia de la muerte de este distinguido michoacano a quien todos respetaban por su excelso talento como artista filarmónico y a quien aunaban por su noble corazón y bello carácter”.³⁴² En no pocos espacios se pueden hallar referencias al talento reconocido de este personaje a nivel estatal y nacional, y sobre todo a la huella que dejó en los distintos escenarios de la capital michoacana.³⁴³

Ramón Martínez Avilés arribó a la ciudad de Morelia a temprana edad para recibir su formación desde las primeras letras. No se ha podido localizar con quién llegó a esta ciudad, pero seguramente debió tener familia que lo recibiera o que interviniera por su educación durante su estadía en Morelia. La nota señaló que “el referido Sr Lic. D. Ramón Martínez Avilés vio la primera luz en Tacámbaro el 31 de agosto de 1837”, pero, a mediados de la década de 1840 ya se encontraba en Morelia, “recibiendo la instrucción primaria en el establecimiento del Sr. D. Miguel Troncoso”, y poco más adelante “entró al colegio de Infantes donde comenzó a

³⁴² *El Centinela*, Morelia, 15 de octubre de 1910, p. 2.

³⁴³ *El Centinela*, Morelia, 10 de julio de 1910, p. 1; *El Centinela*, Morelia, 8 de octubre de 1911; *El Centinela*, Morelia, 19 de julio de 1914, p. 2; *El Comercio de Morelia*, Morelia, 14 de junio de 1894, p. 4; *El Comercio de Morelia*, Morelia, 13 de diciembre de 1895, p. 4.

estudiar latinidad y empezó a aprender música, teniendo por maestro al Sr. profesor D. Benito Ortiz”.³⁴⁴

Este dato resulta de suma utilidad para comprender su formación musical, puesto que fue estudiante de uno de los personajes que participaron en la formación de músicos como Francisco de Paula Lemus; incluso con este último, Martínez Avilés tuvo una rica interacción musical que vemos reflejados en no pocos casos.³⁴⁵ El propio Martínez Avilés señaló en la revista *Euterpe* que su maestro fue Benito Ortiz, de quien se afirmó fue un “eminente y célebre compositor michoacano”.³⁴⁶

Sin embargo, su estadía en el Colegio de infantes y su desarrollo musical se vio interrumpido porque optó por estudiar jurisprudencia en el Seminario de Morelia, según la nota, se recibió como abogado en México en 1861. La noticia es muy clara al afirmar que Ramón Martínez Avilés “realmente no llegó a dedicarse al ejercicio de su profesión, sino al arte filarmónico, en el que fue una notabilidad”. Uno de sus nietos señaló, “abogado de corta profesión y músico de larga vida artística”.³⁴⁷

Al parecer permaneció un tiempo en la Ciudad de México después de graduarse, pero fue en Morelia donde tuvo una prolífera vida artística: fue maestro de capilla de la Catedral;³⁴⁸ impartió la clase de música en el Colegio de San Nicolás

³⁴⁴ *El Centinela*, Morelia, 15 de octubre de 1910, p. 2.

³⁴⁵ *El Comercio de Morelia*, Morelia, 20 de octubre de 1898, p. 4.

³⁴⁶ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 8 de julio de 1892, Núm. 8, p. 4.

³⁴⁷ MARTÍNEZ BÁEZ, Antonio, “Homenaje al maestro Antonio Martínez Báez”, en *El Derecho y sus Maestros*, Universidad Nacional Autónoma de México, Núm. 7, 2003, p. 10.

³⁴⁸ AHCM, Legajo: 228, agosto 18 de 1884; *El Comercio de Morelia*, Morelia, 23 de noviembre de 1894, p. 4.

de Hidalgo;³⁴⁹ en diversas épocas figuró como director de orquesta y de bandas militares; fundó una sociedad filarmónica llamada "Santa Cecilia" en 1861,³⁵⁰ fue maestro de piano y canto de varias señoritas de las familias de Morelia.³⁵¹

Martínez Avilés se casó dos veces. Su primer matrimonio fue con la Sra. Jesús Solórzano con quien tuvo dos hijos: Manuel y Ramón Martínez Solórzano; y de sus segundas nupcias, con la Sra. Ignacia Cabrera, nacieron Francisco, Rafael, Jorge, Pablo, María, Mercedes, Cecilia, Rosa, Angustias y Josefina Martínez Cabrera. Algunos de sus hijos también tuvieron inclinación hacia la música, ya que llegaron a participar en eventos públicos de importancia y reconocimiento local.³⁵²

El final de su vida resultó complejo, puesto que tuvo que mudarse de ciudad en varias ocasiones. Al respecto se señaló que:

...habiéndose agravado de sus males, por investigación de varios amigos suyos y compañeros de arte volvió a Morelia, donde en vez de mejorarse de su salud, se fue agravando cada día más, al grado de caer en cama en la que permaneció algunos meses hasta que al fin sucumbió el jueves 5 de octubre de 1911 en la casa núm. 16 de la antigua calle del Aguador.³⁵³

Su cadáver fue trasladado al día siguiente al templo de la Merced, donde el capellán Toofan López le hizo sus funerales. En seguida fue conducido ante un numeroso acompañamiento al Panteón Municipal, donde fue inhumado. La Banda

³⁴⁹ *Memorándum de la distribución de premios a los alumnos de las escuelas de instrucción primaria, Escuela Industrial Militar Porfirio Díaz y establecimientos de instrucción preparatoria y profesional*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 1903, p. 72.

³⁵⁰ MERCADO VILLALOBOS, Alejandro, "Ramón Martínez Avilés. Músico-director y periodista", en Álvaro Ochoa Serrano (Coordinador), *Michoacán Música y Músicos*, México, Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, 2007, p. 257.

³⁵¹ *El Centinela*, Morelia, 8 de octubre de 1911, p. 2; *El Comercio de Morelia*, Morelia, 30 de marzo de 1894, p. 4.

³⁵² MARTÍNEZ BÁEZ, Antonio, "Homenaje...pp. 10-16; *El Centinela*, Morelia, 14 de febrero de 1909, p. 4.

³⁵³ *El Centinela*, Morelia, 21 de junio de 1908, p. 4.

del Estado estuvo tocando piezas fúnebres en el acto del entierro, y el apreciable poeta Lázaro Martínez, pronunció una sentida composición que conmovió a todos los circunstantes. Vinieron a verle por última vez algunos de sus hijos ausentes, y los demás no pudieron hacerlo por encontrarse en poblaciones lejanas y hasta en el extranjero.

En la nota acerca de su fallecimiento, se comentó: “Michoacán ha perdido en el Sr. Martínez Avilés uno de sus hijos más distinguidos; el arte filarmónico uno de sus profesores más inteligentes y la sociedad moreliana a uno de sus michoacanos más estimables”, e informó que su viuda se mudado a México para vivir “al lado de sus hijos que se encuentran en dicha capital”. La noticia continuó al afirmar que “fue un compositor muy admirable: entre muchas obras tuyas que podríamos enumerar, citaremos las siguientes: ‘Marcha fúnebre a Maximiliano,’ ‘Enriqueta’, ‘La Exposición,’ y ‘El Sueño de Amor,’ ‘La Despedida’, ‘La Melancolía’ ‘Hidalgo’ y ‘Juárez’ y un sinnúmero de misas, himnos religiosos, misterios, Walses, danzas, schotichs, mazurcas, polcas, canciones de estrado, etc.”

Ramón Martínez Avilés organizó junto con intelectuales, literatos y filarmónicos que radicaban en Morelia una sociedad musical y de socorros mutuos. Entre las iniciativas de dicha sociedad figura la publicación de la revista llamada como la musa griega de la música *Euterpe*, así como la creación de una orquesta de carácter sinfónico. En 1892 redactó un periódico musical titulado *Euterpe*, el cual estudiamos al fin del capítulo.³⁵⁴En el primer número de la revista, se dejó

³⁵⁴ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz.

manifestado su registro como: Órgano de la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia, Socorros Mutuos. Dedicada el Bello Sexo Michoacano. Respecto a la producción de Martínez Avilés, en las páginas siguientes se aborda de manera amplia y particular algunas piezas.

Los objetivos que se trazaron en la publicación referida fueron expuestos en la denominación de la sociedad y el lema que condensó su ideología: “Lealtad, Honradez y Trabajo”.³⁵⁵ De esta forma, predominó la cultura de la solidaridad y los auxilios mutuos, al velar porque el arte musical tuviese un espacio para su difusión. En este sentido, se buscó fomentar el adelanto y posicionamiento de dicho arte en la sociedad moreliana de finales de siglo XIX y principios del XX.

La junta directiva de la publicación estuvo formada de la siguiente manera: presidente, Lic. Ramón Martínez Avilés; vicepresidente, José Bernal; secretario, Francisco P. Córdoba; pro-secretario, Daniel Torres. La relación de Avilés y algunos de los personajes anteriores con el gobernador Aristeo Mercado, e incluso el interés directo de dicho mandatario, favoreció para que la publicación se realizara en la imprenta del Gobierno del Estado;³⁵⁶ por lo que se observa que contó con una “especial protección” por parte del gobierno estatal.

El auspicio que gozó la revista *Euterpe* por parte del gobierno del Estado de Michoacán, contrasta con lo que sucedió en la Capital de la República, en la que

³⁵⁵ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 26 de marzo de 1892, Núm. 1, pp. 1 y 6.

³⁵⁶ PINEDA SOTO, Adriana, “Las tintas musicales del siglo XIX”, en Álvaro Ochoa Serrano (Coordinador), *Michoacán, música y músicos*, México, Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, p. 203.

fue recurrente la publicación de semanarios musicales que dieron circulación a partituras acompañadas de ilustraciones en forma de caricaturas con una determinada orientación política; entre 1873 y 1893 semanarios musicales como *La Historia Danzante*, *La Historia Cantante* y *Rasca Tripas* realizaron entregas puntualmente a los suscriptores de las revistas musicales que contuvieron danzas, habaneras, boleros, galopas, valeses, mazurcas, polcas junto con interesantes ilustraciones con dibujos en forma de caricatura realizados con la técnica litográfica, con un sentido satírico, los artistas visuales a través de estas realizaron una crítica social

Dada la orientación política de la caricatura en los años sesenta y setenta, la mayoría de las ilustraciones giraron alrededor de los personajes más sobresalientes de la política de la república restaurada. De ahí que a lo largo de estas imágenes desfilaron las personalidades más sobresalientes, como era el presidente en turno, secretarios de Estado, políticos y literatos y todas aquellas figuras del momento que dieran lugar a ser criticados dentro del espacio público. De igual manera, fiestas, modas, los excesos femeninos, los preparativos para las fiestas populares, así como espectáculos de la capital, fueron ridiculizados por ilustradores de estos semanarios.³⁵⁷

Estas ilustraciones fueron un elemento visual que atrajo al público que adquirió éstas partituras, pero además, las familias suscritas a las revistas pudieron divertirse en veladas en las que entonaron coplas de zarzuelas y operetas que estuvieron de moda y cuyas letras se asociaron a personajes de importancia política de aquella época; lo que permite concluir que la edición de música escrita estuvo estrechamente relacionado a la vida cotidiana de los habitantes que pudieron tener acceso a estas publicaciones. Las partituras que se editaron en las revistas

³⁵⁷ PÉREZ SALAS C., Ma. Esther, "Imagen y pentagrama: partituras ilustradas del siglo XIX" en: AGUILAR RUZ, María del Rosario (coordinadora), *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX.*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2014, pp. 319.

conforman un material que formó parte del proceso cultural de finales del siglo XIX. Estas nos dan información relacionada con los gustos y prácticas musicales que formaron parte de la cotidianidad

La edición musical en del siglo XIX mexicano dio como resultado una serie de “partituras-objeto” a partir de las cuales podemos recrear todo un estilo de vida. Más allá de su finalidad que es la de contener todos los elementos para ejecutar una obra musical, las partituras decimonónicas no permiten escudriñar varios aspectos del ámbito cultural decimonónico.³⁵⁸

En este sentido, la edición de música en forma de partitura de la revista *Euterpe* se unió al movimiento cultural que tuvo como interés de que el México decimonónico formara parte de la cultura universal. Martínez Avilés se hizo cargo de la sección denominada “Gacetilla”, donde fungió como periodista musical orientado a dar noticias generalmente de carácter local y en ocasiones del contexto nacional. Para la publicación de los artículos, los miembros de la sociedad se organizaron por turnos que cambiaban cada cuatro meses, lo que permite identificar quién o quiénes escribieron y en qué momento lo hicieron dentro de la revista, dato que consignamos en la Tabla 16.

Tabla 16. Turnos de publicación de artículos en *Euterpe*.

TURNO	RESPONSABLES
Primero	José R. Sámano/Benito Cerda
Segundo	Juan B. Paulín/Felipe Rivera
Tercero	L. Arguimbau/Ramón Martínez Avilés

Fuente. - *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 22 de marzo de 1892, Núm. 1.

³⁵⁸ PÉREZ SALAS C., Ma. Esther, “Imagen y pentagrama...”, pp. 324-325.

Se logró editar un total de 50 números del 22 de marzo de 1882 al 8 de mayo de 1894, periodo durante el cual Martínez Avilés fungió como director. Es lógico pensar que su nombramiento tuvo raíces profundas en su desempeño como músico versado en la lectura de partituras antiguas, con las que tuvo contacto al fungir como maestro de capilla, pero además con la promoción, creación e interpretación de obras según el canon europeo, géneros afroantillanos, mexicanas y las de su propia inspiración. Asimismo, sus estudios en jurisprudencia hicieron de su perfil el sujeto ideal para representar al gremio de músicos morelianos: por un lado, su capacidad y prestigio musical, y por otro, sus habilidades y conocimientos en materia legal.

Los aspectos referentes a su formación legal y religiosa le permitieron elaborar y publicar en la revista los primeros dos estatutos de la Sociedad Santa Cecilia, los cuales fueron organizados bajo dos títulos: el primero hizo referencia a la denominación y objeto de la sociedad, mientras que el segundo expuso lo relacionado con los socios adscritos a la misma. Este segundo título estaba conformado por tres capítulos.

El tema referente a la organización de los miembros que integraron la Sociedad Mutualista fue uno de los problemas que la sociedad filarmónica tuvo que enfrentar: el retraso en la redacción de las leyes, estatutos y reglamentos que tuvo el objetivo de gobernar y controlar las actividades de la misma sociedad y a los que tuvieron que someterse sus integrantes. Sobre ello, Martínez Avilés argumentó que sus múltiples ocupaciones fueron el factor del mencionado retraso:

Con verdadera pena vengo hasta hoy a honrarme con presentaros los Estatutos tan necesarios para el régimen de nuestra Sociedad de la que tuvisteis a bien nombrarme presidente. Multiplicadas atenciones de familia y de ocupaciones de diverso género impidieron que yo diera principio a mis

honrosas tareas, siendo la presente la principal, supuesto que ninguna sociedad se gobierna sin que tenga una ley a que sujetarse.³⁵⁹

Ya instalada la sociedad, se puso en marcha la publicación *Euterpe*, el ejemplar valía 12.5 centavos y la suscripción, 25 centavos mensuales para las personas radicadas en Morelia y 37 centavos para solicitantes que vivieran fuera de la ciudad de Morelia o del Estado de Michoacán. Uno de los objetivos que se plantearon al crear la revista fue publicar en forma de “obsequio, una producción musical en litografía, de los mejores compositores michoacanos”.³⁶⁰

Cada ejemplar contó con ocho páginas a doble columna y se publicó los días 8 y 22 de cada mes, aunque en varias ocasiones esto no se cumplió al pie de la letra. Las fechas en que se planeó la circulación de la revista no debieron ser casualidad; es pertinente recordar que, aunque las Leyes de Reforma disminuyeron la influencia y poder de la iglesia, la sociedad moreliana de ese momento fue profundamente adepta a la práctica de la religión y sus festividades, donde la música era parte significativa. En este sentido y al intentar dar explicación a la elección de los días 8 y 22 para la publicación de la revista, se imagina que se escogió el día ocho ya que la escala musical está formada por ocho sonidos en el rango de una octava. La organización de una escala, normalmente clasificada en mayor o menor, es una concepción que forma parte de los pilares del paradigma de la música tonal, es decir, el paradigma que utilizaron los músicos morelianos de esa época para hacer música. Por otro lado, el 22 de noviembre es el día en que se festeja, en el

³⁵⁹ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 22 marzo de 1892, Núm. 1, p. 5.

³⁶⁰ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 22 marzo de 1892, Núm. 1, pp. 1 y 8.

calendario católico, a Santa Cecilia de Roma, patrona de la música, para los católicos su nombre es símbolo de música y para los filarmónicos, motivo de festejo y celebración.³⁶¹

A lo anterior se sumó el hecho de que el presidente de la sociedad formaba parte de la organización musical del culto católico en la iglesia metropolitana de Morelia, en el importante puesto de Maestro de Capilla. Es lógico pensar que, al incluirse el nombre de Santa Cecilia en dicha sociedad, se reafirmaba su presencia en la revista por medio de la publicación en el día 22 de cada mes, fecha de la conmemoración de la Santa patrona de los músicos. En este mismo sentido, tampoco fue casualidad que precisamente el 22 de febrero de 1892 fuera el día para la reunión con la junta directiva donde estuvieron la mayoría de sus miembros.

El espectro de posibles consumidores fue amplio, no centró su atención únicamente “al bello sexo”, sino que se buscó llegar a otros sectores, sobre todo a los que pudieran ser potenciales consumidores de bienes culturales materiales como lo es la música impresa, o temporales como el fenómeno de la interpretación de música para algún evento cultural o social.

Un intento de promocionar la revista en el contexto de la música religiosa fue incluir anuncios que invitaban a los eclesiásticos a adquirirla, con la promesa de que con ella tendrían la posibilidad de adquirir “nociones y ampliaciones” de canto gregoriano por medio de lecciones que –se presumía– serían redactadas por los padres Rafael Nambo y Francisco Venegas, con la colaboración de Paulino León y

³⁶¹ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 22 marzo de 1892, Núm. 1, p. 1.

Estanislao Ramos. Cabe decir que lo referente a lecciones de canto gregoriano no figuran en la información que se puede extraer de la Revista *Euterpe*. Esta situación hace evidente las buenas relaciones que hubo entre Ramón Martínez Avilés y la Iglesia; es posible que la iniciativa haya sido propuesta por el mismo arzobispo de Michoacán. Es lógico pensar que, al trabajar para la Iglesia como Maestro de Capilla, tuviese la necesidad de procurar a este importante y poderoso sector de la población, y qué mejor escenario que el órgano oficial de la Sociedad Filarmónica “Santa Cecilia”.

En *Euterpe* se tuvo la iniciativa de publicar partituras, con esto los consumidores de la revista tuvieron acceso a un objeto cultural de origen moreliano, lo cual planteamos coyuntural para la cultura de la música impresa en Morelia a finales del siglo XIX y principios del XX, puesto que la revista se convirtió en un elemento que contribuyó al progreso, perfeccionamiento y prosperidad musical de los morelianos y michoacanos.

Sin lugar a duda se trató de una iniciativa novedosa para el contexto musical moreliano, el generar partituras originales de compositores michoacanos como se procuró en la Capital de la República y en otras latitudes de Hispanoamérica. Hacer de esto un *modus operandi* para que las partituras fueran un producto de uso común, de consumo generalizado, requirió adquirir los enseres necesarios para su edición y publicación, como la tipografía y elementos litográficos especializados, pero también, era necesario que el público consumidor tuviera conocimientos del lenguaje musical.

Tal iniciativa se anunció desde la instalación de la revista, sin embargo, esto no pudo ser concretado de manera regular como se pretendió, esto se debió a las dificultades de la tipografía especializada en música. Una nota referente a lo que se viene argumentando tuvo como título “BUENA NOTICIA”: en esta nota se anunció que por fin se había podido materializar el anhelo de ir construyendo un patrimonio musical y cultural con la edición de partituras. Para llevar a cabo el primer obsequio en esta forma, Martínez Avilés tomó un texto que escribió el encargado de la sección de literatura José B. Urbina,³⁶² para realizar una composición en forma de danza con dotación instrumental de piano y canto, sobre lo que se apuntó:

Por fin tenemos el placer de anunciar a nuestros numerosos suscriptores que en el número próximo de nuestra Revista recibirán como primer obsequio “*La Moreliana*”. Danza para piano y canto, letra del Sr. Lic. José B. Urbina y música del distinguido Maestro Lic. Ramón Martínez Avilés.³⁶³

Esta composición no pudo ser publicada como se prometió. La Sociedad se disculpó en reiteradas ocasiones por la falta, incluso, la calificaron como una “IRREGULARIDAD”³⁶⁴ y prometieron que sería saldada en el número del día 8. Sin embargo, ya para el 22 de septiembre de 1892 se anunció que “esta composición, primera de la serie de obsequios que EUTERPE ofrecerá a sus lectores, y que ha sido perfectamente recibida por el público, se hallaba a la venta en esta capital, al módico precio de DIEZ CENTAVOS, en la librería de J. M. Alcocer. Portal de Matamoros 11/2, QUEDAN MUY POCOS EJEMPLARES”.³⁶⁵ Además, se buscó un

³⁶² *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 23 de noviembre de 1892, Núm. 17, p. 3.

³⁶³ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 8 de junio de 1892, Núm. 6, p. 8.

³⁶⁴ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 2 de septiembre de 1892, Núm. 11, p. 8.

³⁶⁵ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 22 de diciembre de 1892, Núm. 19, p. 8.

sustento económico, pues más adelante en la revista se promocionó la venta de esta y otras partituras, es decir, se pudieron adquirir de forma separada y sin la necesidad de tener la suscripción.

Pienso que la apuesta de los editores de la revista por incluir partituras en su proyecto editorial en forma de obsequios, resultó demasiado cara para el costo de la revista. El hecho de que anunciaran que las composiciones estaban a la venta, denota una estrategia de mercado focalizada a un público específico, es decir, que estuviera enfocado o interesado en hacer sonar las partituras publicadas por la sociedad filarmónica. En este sentido, en la revista se hace referencia a las distintas composiciones realizadas por Ramón Martínez Avilés, generalmente en colaboración con algún escritor, quien realizó la letra, cuyas partituras fueron efectivamente obsequiadas a las personas que tuvieron suscripción o que adquirieron algún ejemplar suelto. Por ejemplo, la Imagen 24 presenta la partitura del *Himno á Hidalgo*, poesía de Esther Tapia de Castellanos musicalizada por Martínez Avilés.

Algunas de esas piezas, como *No quiero que te vayas* –con letra del poeta Enrique Hernández–, fueron grabadas gracias al fonógrafo,³⁶⁶ dispositivo que permitió el registro, grabación y reproducción de sonidos o música, difícilmente aprehensibles por la audición o notación musical. La grabación de esta pieza es relevante ya que no tenía mucho tiempo que se había inventado la tecnología que hizo posible retener el sonido

³⁶⁶ *El Comercio de Morelia*, Morelia, 29 de marzo de 1895, p. 4.

Desde mediados del siglo XIX hasta ya entrado el XX, *fonoautógrafos, tinfoils, paleófonos, kinetófonos, zonófonos, gramófonos, dictáfonos, grafófonos, y victrolas* inundaban las crónicas de los diarios y revistas, tanto familiares como especializadas, presentándose no sólo como prototipo de inventos curiosos y hasta increíbles, sino como meros agentes de la cruda competencia industrial y mercantil de la época que estimuló una inventiva desbordada, quizá sin paralelo en la historia.³⁶⁷

En las letras y poemas de las canciones, himnos y danzas que musicalizó Ramón Martínez, podemos observar una tendencia por exaltar y promover la cultura nacional, además en las creaciones literarias se puede sentir el sabor y rasgos del costumbrismo literario propios de la época

El costumbrismo literario se caracterizó por la utilización de personajes y temas de la vida cotidiana, en los espacios rurales sobre todo, para crear atmósferas en las que se rememoraban el estilo de vida, las prácticas devocionales y culturales, así como todo lo que formara parte de las “costumbres” o tradiciones que permitiera el anclaje social a un pasado idealizado en el cual pudieran refugiarse los grandes cambios sociales, políticos y económicos que amenazaban la estabilidad de los grupos y élites de la época.³⁶⁸

En este sentido, podemos afirmar que el movimiento cultural al que perteneció Martínez Avilés no buscó el cambio del estatus social, político o económico, más bien, trabajó para mantener y promover los valores estéticos y por hacer de la actividad artística musical una actividad rentable, por lograr que el gremio adquiriera una posición de importancia social, de prestigio, por visualizar al gremio artístico en el gusto y consumo más generalizado de los productos artísticos por parte de la población en general.

³⁶⁷ MURATALLA, Benjamín, “Carl Lumholtz. Primeras grabaciones etnográficas en México”, en: ... *y la música se volvió mexicana*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2010, p. 157.

³⁶⁸ MUÑOZ GÜEMES, Alfonso, “La música mexicana de concierto en el siglo XIX: los prenatalistas”, en: ... *y la música se volvió mexicana*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2010, pp. 151-152.

La revista *Euterpe* y la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia: Tras el posicionamiento del arte musical en Morelia

Antes de la invención del fonógrafo no era posible capturar o retener el sonido para después reproducirlo a voluntad; el acto de escuchar música compromete el sentido del oído del espectador e implica que el fenómeno acústico de la ejecución ocurriera a un mismo tiempo. Gracias a este dispositivo de fijación y reproducción del sonido, fue que en Morelia se pudieron escuchar músicas y piezas literarias de distinto origen. Con el fonógrafo se pudo grabar a Ramón Martínez Avilés, quien acompañó con el piano a sus hijos María y Francisco Martínez Cabrera, quienes cantaron la pieza *No quiero que te vayas*, composición suya y cuyas partituras fueron publicadas en la revista *Euterpe*.³⁶⁹

Una de las composiciones de Martínez Avilés que más popularidad tuvo fue la titulada con el nombre de *La Despedida*, danza para piano y canto con letra de Ricardo Palma (peruano), editada e impresa por la Litografía de la Escuela de Artes y cuya partitura se muestra en la Imagen 25. La letra de la canción es la siguiente:

Una vez en el tiempo, que su fragancia exhalaban las flores sobre su infancia, áh. Un ser idolatrado grabó en mi frente, un ósculo más puro que el del ambiente, un ser idolatrado grabó en mi mente un escudo [ósculo] más puro que el del ambiente, sentí no sé qué vago triste embeleso, se exaltó toda su alma sobre aquel beso.³⁷⁰

³⁶⁹ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, Núm. 9, julio 22 de 1892.

³⁷⁰ Colección particular del Dr. Gerardo Sánchez Díaz, "Obsequio, una producción musical en litografía, de los mejores compositores michoacanos", *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, Núm. 16, sin número de página.

La partitura fue obsequiada en el número 16 de *Euterpe*, para ese entonces la pieza referida ya contaba con un reconocimiento regional. Ramón Martínez Avilés escribió la música en un compás de 2/4, alterna constantemente ritmos binarios mezclados con ternarios, ritmos característicos de la danza habanera. El autor escogió la tonalidad de Re bemol mayor para esta composición que consta de dos secciones que al final se repiten.

En la partitura no queda claro para qué voces ideó la danza, pero la parte está constituida por dos líneas melódicas que guardan una relación interválica de tercera mayor o menor o de sexta mayor o menor paralelas. Intuimos que podía ser ejecutada por un par de voces femeninas, masculinas o mixtas, es decir, hombre y mujer. La mano derecha del piano va doblando exactamente la melodía de las voces, por lo que también pudo haber sido ejecutada sólo con una voz.

Por otra parte, en el registro grave de *La Despedida*, es decir el acompañamiento del bajo que debe ser tocado con la mano izquierda del pianista, Ramón Martínez expresó por escrito el ritmo característico de la danza habanera, en un compás de 2/4, corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas, constituyen el patrón rítmico de la citada danza. Esto nos habla de la aceptación e influencia que hubo de los ritmos afrocaribeños en la composición de danzas en el contexto moreliano. Jesús Flores y Pablo Dueñas, miembros de la asociación de estudios fonográficos escribieron al respecto que

Las partituras y la documentación impresa de la época nos permiten analizar el grado de aceptación de los géneros afroantillanos en México. Naturalmente el primer contacto se dio entre la Habana, Santiago de Cuba y los puertos de Veracruz, Tabasco y Tamaulipas, siendo todos altamente receptivos a estas formas musicales basadas en la concepción musical de la negritud y el cinquillo, elemento rítmico que dio vida y sabor a los géneros

afrocubanos desarrollados durante el siglo XIX. Pero también los elementos de la música europea formaron parte de este mestizaje cultural.³⁷¹

Fue evidente una exaltación en la revista *Euterpe* por el éxito que supuestamente tuvieron las composiciones de Ramón Martínez Avilés y que hoy en día podrían parecernos un tanto exageradas; sin embargo, y al pensar en que la única forma de entender el fenómeno musical que tuviera como sello o marca de origen moreliano, constituyó precisamente música impresa de compositores michoacanos que deseaban por todos los medios estar en el gusto de la gente, incluso de dar gloria al Estado de Michoacán, al dejar en alto y hacer llegar este tipo de composiciones a la mayor cantidad de público, que, a través de la partitura, como emisaria codificada en signos musicales, pudiese ser reproducida, interpretada por otras personas nacionales y del extranjero.

En las notas de la Revista *Euterpe* se puede percibir una estrategia mediática para exaltar las composiciones de su presidente y director Lic. Martínez Avilés; independientemente de si la música que escribió logró o no conmover al punto que expresan las notas, de si logró la fama referida, o no, este fenómeno cultural nos dice mucho del gran esfuerzo y empeño que la Sociedad Filarmónica hizo para materializar la iniciativa de publicar partituras en su órgano oficial de difusión.

³⁷¹ ESCALANTE Y FLORES, Jesús, DUEÑAS, Pablo, “Los ritmos afrocaribeños durante el porfiriato”, en: ... y la música se volvió mexicana, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, pp. 243-244.

LA DESPEDIDA.
DANZA PARA PIANO Y CANTO.
por
El Lic. Ramón Martínez Avilés.

Introducción. Edición de "Euterpe." Letra de Ricardo Palma (Peruano.)

VOZ.

ALLEGRO

U na

vez en el tiem-po que su fra-gan-----cia ex-ha-la-ban las flo-----res so-bre su in-

fan-----cia U na vez en el tiem--po que su fra--gan-----cia ex-ha-la-ban las

flo-----res so-bre su in-fan-cia ah Un ser i do-la-tra-do grabó en mí

(Reservada la propiedad.)

Imagen 24. Partituras de *La despedida* de Ramón Martínez Avilés.

Fuente. – *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 8 de noviembre de 1892, Núm.16, sin número de página.

Por medio de la ejecución y de un análisis formal más detallado de la partitura, se podría realizar un juicio de valor técnico, estético o incluso del nivel y manejo del lenguaje musical y técnicas de composición; sin embargo, lo relevante es que piezas como “La Despedida” y otras composiciones de Avilés constituyeron música escrita que consumió y convivió con nuestros antepasados, que contribuyó a la formación de una identidad moreliana al ser cantada o reproducida en el calor del hogar, o escuchada en la vida cotidiana. Efectivamente no trascendió a nuestros oídos, pues actualmente no son piezas que se conozcan o que se canten cotidianamente en Morelia, por lo que en algún momento fueron olvidadas. Sin embargo, quedó impresa para que llegara a nuestros oídos y poder recrear una sensación estética que nos remite racionalmente al pasado. Al respecto de esta pieza se escribió

...esa danza tiene el mérito de conmover y herir las más delicadas fibras del sentimiento. Una vez oída, deja en el alma recuerdos que sólo se evocan con aquellas notas dulces y melodiosas que tan a la maravilla traducen lo que hay en lo profundo del corazón y no puede explicarse. [...] verán con gusto editada una obra que encierra recuerdos queridos y evoca ilusiones encantadoras. Para aquellos de nuestros favorecedores que no conocen el obsequio que les ofrecemos, no les prevenimos el ánimo y nos limitamos a manifestarles que si después de oír esta pieza hay en ellos un aplauso para Michoacán, nuestra gratitud será eterna y quedamos satisfechos.³⁷²

Con la publicación de partituras dentro de la revista se procuró visibilizar la cultura musical de Michoacán ante el resto del país, composiciones como “La Moreliana”, que constituyó el primer obsequio en forma de partitura publicada en la revista, el ya mencionado “Himno a Hidalgo”; pero también incluyeron expresiones

³⁷² *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 8 de noviembre de 1892, Núm. 16, p. 1.

que provinieron del mundo religioso, mundo que por su parte tuvo que enfrentar una reconstrucción, como bien apuntó Brian Connaughton

Los pueblos de México pisaron “el terreno inherentemente inestable de la modernidad” y experimentaron su “sentido de ambivalencia, contradicción y paradoja” en materia religiosa. Los criterios de racionalización y homogeneización afectaron el ámbito de las prácticas religiosas.³⁷³

Las composiciones religiosas que realizaron los compositores en Morelia a finales del siglo XIX apuntaron en la dirección de adaptarse a las transformaciones que los dirigentes de la iglesia católica creyeron necesarias para ganar terreno y presencia social y política, para ello el poder del clero organizó congresos nacionales católicos, en los casos de los que se llevaron a cabo en la diócesis michoacana, tanto Martínez Avilés como Paula Lemus tuvieron una decidida participación en el terreno de lo musical.

Estas importantes transformaciones del mundo religioso mexicano incluían no solo búsquedas de una depuración de la fe y el comportamiento de clérigos y feligreses, sino una intensificación de la religiosidad mediante la educación y las prácticas devocionales. El guadalupanismo nacionalista se iba fortaleciendo y la prensa católica estuvo muy activa para orientar al público en materia de discusión de la fe.³⁷⁴

Como ejemplo, la Sociedad puso a la venta los tres tomos que contuvieron los cantos y misterios para la celebración del Mes de María, editados y publicados por Francisco de Paula Lemus y que este músico puso a disposición del director de la revista y de la Orquesta Santa Cecilia, mediante carta dirigida al Lic. Martínez

³⁷³ CONNAUGHTON, Brian, “Modernización religión e Iglesia en México (1810-1910): vida de rasgaduras y reconstituciones”, en: PANI, Erika (coordinadora), *Nación, Constitución y Reforma, 1821-1908*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 242.

³⁷⁴ CONNAUGHTON, Brian, “Modernización religión... p. 261.

Avilés, publicada en el número 3 de la revista *Euterpe*, de fecha 22 de abril de 1892.³⁷⁵

En cierta forma podría advertirse un grado de autoexaltación al promocionar por medio de la publicación los logros propios de Avilés, la orquesta y la Sociedad Filarmónica; o las manifestaciones que otros personajes realizaron a las iniciativas y productos de *Euterpe*, como en el caso concreto de Francisco Martínez Cabrera, en ese entonces responsable de la Junta de la Biblioteca de la Sociedad Benito Juárez, ubicada en Brownsville, Texas, quien acusó de recibido a nombre de tal sociedad en una carta publicada en *Euterpe*:

Los hombres como Vd. Sr. Martínez contribuyen con su valioso contingente a la instrucción y desenvolvimiento de nuestros compatriotas [...] no solo son dignos del respeto y cariñosas consideraciones; sino que entidades colectivas como la nuestra, están obligadas a eterna gratitud.³⁷⁶

Los encargados de la revista *Euterpe* pretendieron alcanzar circulación a nivel nacional, y este logro es un claro testimonio del valor que parte de la sociedad michoacana y mexicana otorgó a la reproducción de música escrita en esta época, ya sea por medio de adquirir las partituras, ya sea tocándolas o simplemente escuchándolas. Es apropiado resaltar que gracias a este tipo de citas podemos darnos cuenta del alcance nacional e internacional que tuvieron las distintas iniciativas encabezadas por Ramón Martínez, da una idea de su trascendencia como parte de un fenómeno cultural que hace evidente una rica vida cultural y musical. En la revista fueron publicadas distintas piezas de Martínez Avilés, quien

³⁷⁵ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, Morelia, 22 de abril de 1892, Núm. 3, p. 8.

³⁷⁶ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 8 de junio de 1892, Núm. 6, p. 8.

era estimado por diferentes sectores como uno de los mejores perfiles en el ámbito musical.

Por las líneas que publicó Ramón Martínez Avilés en la revista *Euterpe*, podemos deducir que consideró la actividad musical como un elemento de vital importancia para el desarrollo social, cultural y económico de Morelia. En ellas deja claro que su postura fue en favor de dar apertura a que la mayor cantidad de personas, independientemente de su situación económica, familiar, inclinación política, raza, en fin, pudieran tener la oportunidad de estudiar música profesionalmente. Esto le llevó a plantear por escrito en ese mismo espacio la posibilidad, el deseo, la visión, el anhelo de constituir en la capital michoacana un conservatorio, al intentar capitalizar el entusiasmo y la solidaridad que con hechos muy concretos demostró tener hacia el fenómeno musical el gobernador Aristeo Mercado, en ese momento interino y después en la titularidad. Al respecto se escribió

...nosotros creemos que en esta Capital podría establecerse un plantel semejante, atento a que nuestro actual Gobernador. [...] está animado de los más fervientes deseos porque se realice la prosperidad de este Estado y ve con positivo interés todo lo que puede conducirlo a su progreso y perfeccionamiento, y no dudamos que animado de ese espíritu verdaderamente benéfico, al regir constitucionalmente esta entidad Federativa, planteará un Conservatorio de música en esta Ciudad, contando como cuenta con los elementos indispensables para ello, y además con personas que puedan desempeñar la enseñanza debidamente.³⁷⁷

Esta mejora sería positiva y digna de la cultura de Morelia en general y musical en particular, la elevaría sobre otras ciudades de provincia de la República Mexicana. De esta forma, Ramón Martínez Avilés dejó un planteamiento para

³⁷⁷ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 8 de junio de 1892, Núm. 6, p. 7.

mejorar el tema de la educación musical, al apuntar que la formación de personas debía ser sin distinción de ninguna clase social o racial. La aspiración de un conservatorio también estuvo basada en gran medida en la amistad y contacto entre Ramón Martínez y Aristeo Mercado, que el primero no dejó pasar la oportunidad de hacer público:

...sincera cuanto antigua amistad que le une a tan digno ciudadano desde los primeros años de la niñez [sic]. Con motivo de su cumpleaños le expresó la siguiente felicitación:

“¡Que la providencia se digne guiar sus pasos en tan difícil [sic] y escabroso sendero!

¡Que a la sombra de una verdadera paz y con la eficaz cooperación de los buenos ciudadanos, pueda llegar al término de su afán por el bien y prosperidad del Estado, que la dulce confianza de la amistad se ha dignado revelar, a saber: ser todo para todos !!Viva Michoacán!! !!Viva su digno Gobernador Aristeo Mercado!!³⁷⁸

Como hemos analizado al principio del presente trabajo, Morelia estuvo constituida como el referente regional del poder político, por lo tanto, era necesario que sonara como tal, es decir, que el nivel de la calidad en la composición, interpretación, edición, organización de presentaciones, inclusive de una organización gremial, estuviese a la altura de una ciudad pujante y en ascenso.

A lo largo de dos números de la revista *Euterpe* (número 6 y 7), Martínez Avilés promovió la republicación de un artículo de Antonio Hermosa publicado el 12 de mayo de 1892 en el periódico “El Tiempo”, en el cual presentó algunas reflexiones sobre la formación del Conservatorio Nacional, el cual fue concebido por una organización filarmónica parecida a la que Ramón Martínez Avilés luchó por consolidar en la década de 1860 y que para 1892 logró establecer formalmente.

³⁷⁸ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 22 de julio de 1892, Núm. 9.

Todo apunta a que en ese momento estaba por definirse la dirección del Conservatorio Nacional, el artículo discute sobre los perfiles que deberían de tener tanto el director como los encargados de administrar el plantel. Resulta interesante la propuesta de realizar una convocatoria para que enviaran composiciones originales en las que músicos de los distintos Estados de la República pusieran a consideración demostrando el dominio técnico y con apego a las reglas de composición. Además, se promovería la publicación, venta y ejecución de las partituras que fueran enviadas

El Director pasará á los filarmónicos de la República por conducto de los Gobernadores de los Estados una convocatoria para hacerles saber el programa que debe regir al Conservatorio. [...] El suscrito [director del Conservatorio Nacional] invita á todos los filarmónicos que tengan inventiva y los conocimientos necesarios para componer piezas musicales de diversos géneros [...] Las composiciones que estén conformes á las reglas del arte y que sean aprobadas, se pondrán en estudio y serán, llegado el caso, desempeñadas por los alumnos más adelantados [...]. Las composiciones que fuere aceptadas por el público y aprobadas por los peritos, se imprimirán por cuenta del Conservatorio, en la litografía que al efecto se va á establecer en el mismo para darles publicidad [...]. Ya impresas, se pondrán a la venta [...]. Los productos de la venta de las piezas se dividirán en tres partes [...]: uno para fomentar los fondos del Conservatorio; para el autor y otra para fomentar un fondo especial para dar sepultura á los filarmónicos que mueran insolventes.³⁷⁹

Las iniciativas planteadas dan cuenta de las ideas que se tenían en relación con la promoción de la música escrita mexicana, como un medio para el desarrollo de la educación y del arte musical, de la explotación económica por medio de la venta de partituras y la organización de conciertos. Sin lugar a duda estas ideas dinamizarían el ambiente musical en el seno del Conservatorio con material creativo originado en los distintos estados de la República Mexicana. En este sentido, no fue

³⁷⁹ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 22 de junio de 1892, Núm. 7, p. 2.

posible verificar si la convocatoria efectivamente se publicó y si fue así los resultados que arrojó; a pesar de esto, las reflexiones y propuestas manifestadas en el artículo animaron a que en Morelia, organizaciones como la que dirigió Martínez Avilés, realizaran acciones concretas en beneficio del desarrollo musical en Morelia.

En el caso del Conservatorio Nacional establecido en la Ciudad de México, fue la Sociedad Filarmónica Mexicana, que a su vez albergó en su seno a la Academia de Música que dirigió Agustín Caballero, con ayuda del médico José Ignacio Duran, en ese entonces director de la Escuela Nacional de Medicina, quienes lograron gestionar que, en uno de los salones de la escuela mencionada, se instalara la junta y las actividades de la Sociedad y organizaran los futuros fundadores del Conservatorio Nacional. Al parecer una iniciativa les ayudó a gestionar apoyo del gobierno federal; el hecho fue, según el artículo, que los miembros de la sociedad filarmónica se enteraron de que el presidente de la República, en ese año Benito Juárez García, se encontraba en una función de ópera en el Teatro Nacional. Los miembros de la Sociedad Filarmónica nombraron una comisión que fuera en su búsqueda y lograron comprometerlo para que cediera en propiedad un local de la universidad y estableciera una lotería que ayudara a contribuir a los gastos de la sociedad.

Todo apuntaba a que los problemas económicos llevaron a la disipación de esta iniciativa que buscó consolidar el ambiente musical de la Capital de la República. Sin embargo, ésta sobrevivió gracias a que el gobierno mandó una comunicación a la junta directiva en la cual quedó manifestado que la Sociedad

Filarmónica Mexicana quedaba bajo el dominio y amparo del gobierno federal, declarándola con un carácter “Nacional, pues tenía empeño en que no muriese un plantel que prestaba y prestaría al país importantes bienes”. La visión de Juárez al frente del gobierno federal, al considerar que de la actividad musical pudiesen desprenderse –como efectivamente sucedió– importantes bienes culturales, pudo animar iniciativas como las emprendidas en Morelia por Martínez Avilés y otros filarmónicos.

Otro punto de vista especialmente importante quedó manifestado en el artículo que venimos refiriendo y se relaciona con el carácter elitista de las admisiones en el conservatorio y las sociedades filarmónicas. Este sesgo, el crear una zanja económica para ser aceptados, según la visión de Avilés, debilitaba el adelanto y perfeccionamiento de la sociedad mexicana. Al respecto, escribió que

Desde la fundación del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana venimos lamentando, y con pena, un sistema de exclusivismo, que ha sido una rémora para que los filarmónicos en general disfruten de las franquicias y elementos que les puede proporcionar el conservatorio. Desde ahí su falta de vitalidad, y, en consecuencia, su decaimiento. “La Unión da la fuerza.” Todos los establecimientos de Europa, sea cual fuere su objeto, prosperan porque admiten en su seno a todas las personas que con su contingente coadyuvan a su engrandecimiento.³⁸⁰

Martínez Avilés continuó con la defensa de la apertura a una educación musical en Morelia dirigida a las mayorías menos favorecidas, con este gesto sin lugar a duda y por lo menos en forma de ideal, Martínez Avilés tuvo una visión social de la música, como una profesión que alentó el desarrollo económico y cultural de sectores sociales menos favorecidos, ya que manifestó estar consciente de que en

³⁸⁰ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 22 de junio de 1892, Núm. 7, pp. 1 - 3.

este sector existía talento que explotar en beneficio del arte sonoro. Al respecto se expresó que

Los mexicanos tienen por organización un talento extraordinario para la música, demostrada con los hechos, pues en la mayor parte de las poblaciones se construyen y tocan por los indígenas sin conocimiento de ningún género, instrumentos perfectamente acabados y que tienen todas las condiciones marcadas por el arte. [...] La música, como sabemos, morigera las costumbres del hombre; ennoblece y dulcifica sus sentimientos y eleva el espíritu a regiones desconocidas, inspirando le ideas grandiosas y levantadas. Una de las pruebas fehacientes de la cultura y civilización de un pueblo, está patentizada en el grado de perfección a qué ha llegado en la música.³⁸¹

Ante las dificultades para consolidar un conservatorio, otra de las acciones para impulsar el fomento e institucionalización de las actividades musicales fue la integración de la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia a cargo de Martínez Avilés. No fue la única que existió en la época, una nota en la revista *Euterpe* da cuenta de una sociedad filarmónica denominada “Harmnonía” y la del “Sagrado Corazón de Jesús”, sociedad que para 1892 se encargó de solemnizar las funciones y el rosario en el templo de la Compañía, es decir, el templo que se transformó y cambió de función al pasar de manos de la Iglesia a manos del Estado y que hoy pertenece a la Biblioteca Pública de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo).

Esto da cuenta de que el fenómeno de organizar al gremio musical en sociedades filarmónicas no fue exclusivo y que el ambiente musical de Morelia, en ese entonces, estaba en un momento climático importante,³⁸² con numerosos

³⁸¹ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 22 de julio de 1892, Núm. 9, pp. 2 y 3.

³⁸² *El Tiempo Ilustrado*, México, 17 de diciembre de 1905, p. 12, en dicha fecha en la que se publicó una fotografía de la Orquesta de la Escuela Industrial Porfirio Díaz.

templos en los que la presencia de músicos durante las funciones religiosas constituyó una actividad indispensable y constante.

Tanto fue así que se organizaron en sociedades filarmónicas para delimitar y defender la realización de los servicios de música religiosa al interior de los templos morelianos. La Sociedad Santa Cecilia se encargó de realizar las funciones del templo del Carmen. En este sentido y para dar un atractivo extra, se anunció y preparó una composición religiosa original destinada a ser ejecutada antes del “Stabar Mater, se cantará por primera vez unos versos para el rosario de ese día, letra y música del director de esta revista, Maestro Lic. Ramón Martínez Avilés”.³⁸³ La Imagen 26 proporciona una fotografía del músico.



Imagen 25. Ramón Martínez Avilés.

Fuente. – MERCADO VILLALOBOS, Alejandro, “Ramón Martínez Avilés. Músico-director y periodista”, en Álvaro Ochoa Serrano (Coordinador), *Michoacán, música y músicos*, México, Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, 2007, p. 263.

³⁸³ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, abril 8 de 1892, Núm. 2, p. 1.

Oficialmente, la Orquesta Santa Cecilia estuvo conformada por 13 secciones y 24 músicos; sin embargo, pudo ampliar su número de acuerdo con las necesidades del evento. Además, se aprovechó la revista para poner a disposición los servicios de la orquesta, al publicar:

A reserva de dar en otro número la noticia exacta de los Maestros y Profesores con que cuenta esta sociedad para sus desempeños, nos limitaremos por ahora a consignar aquí tan solo los que tienen para la pronta ejecución de cualquier compromiso, pues además cuenta con varios Profesores que sin estar matriculados en la sociedad, si tienen disposición de acompañarla cuando se les solicite.³⁸⁴

Los ensayos se realizaron cada tercer día, en punto de las once de la mañana hasta la una de la tarde en la calle 5° de Iturbide, en la casa marcada con el número 25. Por lo menos se reunía una sección de cuatro elementos para los violines primeros y segundos, una viola, un violonchelo, dos bajos, dos flautas, un clarinete, un oboe, dos trompas o cornos, un barítono (instrumento más propio de las bandas de músicas militares), tres trombones un pistón y unos timbales. Llama la atención que no figura el fagot como parte de las secciones que conformaron la orquesta.

Si analizamos la formación instrumental de la Orquesta Santa Cecilia, es posible advertir una participación sobresaturada de trombones: es una proporción desequilibrada considerando el equilibrio tímbrico y de registros. Es decir, no corresponde la cantidad de volumen, presencia y color de este poderoso instrumento en relación con el número de integrantes en secciones como, por ejemplo, el de las cuerdas, es decir, ocho instrumentistas divididos en dos secciones de violines.

³⁸⁴ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 8 de abril de 1892, Núm. 2, p. 8.

Aún más, si tomamos en cuenta toda la sección de cuerdas, en el caso de la Orquesta Santa Cecilia, la proporción de tres trombones contra ocho integrantes de la cuerda es ilógica. De ello se deduce que esta cantidad disponible de trombones no tenían actuación o desempeño en cada una de las presentaciones, más bien los mencionan como músicos disponibles. Sin embargo, es poco probable que fueran requeridos los tres al mismo tiempo, en cada uno de los programas que atendió la orquesta en cuestión. Por otro lado, el barítono es otro instrumento de aliento metal que hasta ahora ha sido poco utilizado en las orquestas actuales, es más bien un instrumento común en las bandas de viento o en las bandas militares.

Por otra parte, llama la atención la falta de fagotes, ya que es un instrumento de un color importante en el registro medio y grave. El fagot para ese entonces ya era un instrumento completamente desarrollado, tanto en su repertorio como instrumento solista como para el repertorio sinfónico y de música de cámara para esta época, así que es extraño que no aparezca en la alineación de la orquesta cuando menos con un elemento.

Hasta el momento no encontramos razón probable para que este instrumento no esté en el listado de intérpretes que tuvo la orquesta. Un buen tema será verificar cuándo y en qué circunstancias aparece este instrumento en el contexto moreliano, ya que el fagot es un elemento fundamental en el repertorio de la música orquestal, por lo menos del siglo XVIII en adelante. La Tabla 17 muestra los integrantes y los instrumentos que la Orquesta Santa Cecilia menciona en el primer número de la revista *Euterpe*.

Tabla 17. Instrumentos e integrantes de la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia.

INSTRUMENTOS	INTEGRANTES
<i>Violines primeros</i>	Francisco Guzmán. Francisco Villalobos. José M. Flores. Miguel Romero.
<i>Violines segundos</i>	Luis Morrás. Ramón Guzmán. Antonio González. Joaquín Vargas.
<i>Viola</i>	Braulio Ochoa.
<i>Violonchelo</i>	Francisco Martínez Cabrera.
<i>Bajo</i>	Ramón Ballesteros. Aurelio Gaona.
<i>Flauta</i>	Antonio Espinoza. Nicolás Negrete.
<i>Clarinete</i>	E. Romero (Director de banda militar)
<i>Oboe</i>	Rafael López.
<i>Trompas</i>	Carlos Castañeda. José Medrano.
<i>Barítono</i>	Francisco Gutiérrez
<i>Trombones</i>	Domingo Sousa. Felipe Madrigal. Cayetano Valdés.
<i>Pistón</i>	Domingo Campos.
<i>Timbales</i>	Calendario Estrada.

Fuente. - *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 22 de marzo de 1892, Núm. 1, pp. 2-3.

Definitivamente el contacto y la relación laboral que Ramón Martínez Avilés tuvo con la iglesia católica al ser Maestro de Capilla, le permitió amplio conocimiento del repertorio litúrgico y religioso, por lo que no sólo debió componer misas, himnos,

misereres, entre otros géneros de música sacra, sino que con la Orquesta Santa Cecilia interpretó obras religiosas a las que tuvo acceso en la Catedral de Morelia.

En su función de Maestro de Capilla, Martínez Avilés no solo debió satisfacer las necesidades musicales de la Catedral y de distintos templos; además de encargarse de la música sacra en los eventos más importantes y relevantes para la Iglesia, debió enseñar música en el Seminario.³⁸⁵

Es importante mencionar que efectivamente mantuvo importantes relaciones con los más altos puestos del clero. Como muestra de ello, el 8 de septiembre de 1892 el colegio seminario y las escuelas católicas de Morelia tomaron parte en la organización del festejo por las *bodas de plata* del arzobispo de Michoacán Atenógenes Silva. De la parte musical fungió como responsable Ramón Martínez Avilés, quien dirigió la Orquesta Santa Cecilia para el desempeño musical de la función religiosa, que se llevó a cabo en la Catedral de Morelia. Variadas composiciones fueron preparadas para celebraciones o acontecimientos religiosos por parte de Avilés al frente de la Orquesta Santa Cecilia.

Para 1892 el himno *Vixilla Regis*, del compositor Bernardino Loretto, fue estudiado para ser interpretado en la catedral moreliana. Sin embargo, por falta de participación de un número adecuado de voces capacitadas no logró tenerse preparado para ese año. Llama la atención que “a pesar de repetirse año por año desde 1835 en que fue compuesta”, en esa ocasión no se haya logrado su

³⁸⁵ *La Voz de México*, México, 7 septiembre de 1893, p. 2.

interpretación, pues como se puede observar el ambiente musical de Morelia estaba en ebullición en esos años.

Por otro lado, que la interpretación de este himno constituyera para 1892 un hábito, es decir, que se acostumbrara escuchar en el contexto de la Semana Santa —específicamente el jueves de la Semana Mayor—, resulta un dato interesante que proporciona información sobre el repertorio de compositores mexicanos de música religiosa y sacra estudiada en esta época y que se tuvo por costumbre y hábito interpretar durante solemnidades religiosas.

En la gacetilla redactada por Martínez Avilés se anunció que “por la falta del competente número de voces, se ha suprimido el pequeño orfeón anunciado para cantarse el tercero y cuarto número del himno ‘VEXILLA REGIS’”; sin embargo, para el oficio de *tinieblas* que se llevó a cabo la noche del miércoles de la Semana Mayor de 1892, la Orquesta Santa Cecilia ejecutó el *Miserere* de Mariano Damián Elízaga, que para entonces ya gozaba de fama por haber sido maestro de Capilla en la Catedral de la entonces Valladolid, y Maestro de Capilla Imperial.

La composición a la que se hace referencia fue estudiada e interpretada en la fecha referida. El oficio se llevó a cabo los miércoles, jueves y viernes santos, al caer la tarde, así que tuvo la particularidad de celebrarse en la obscuridad. Durante la ceremonia se hizo un recorrido por la pasión de Cristo.

Para llevar a cabo el oficio se taparon todas las imágenes de santos, pinturas que había en la iglesia catedral. Como es costumbre en la iglesia católica, se cubrió todo el altar y únicamente se dejó un candelabro especial llamado “tenebrario”, que

contuvo quince velas encendidas, mientras se iba presentando *la pasión*, se iban apagando una a una, hasta quedar solo la vela principal:

Durante el oficio, al finalizar cada salmo se apagaba una vela, hasta que progresivamente toda la iglesia se quedaba a oscuras. La última vela, la superior, no se apagaba, sino que se llevaba a la parte de atrás del altar para ocultarlo mientras se cantaba el salmo "Miserere". Terminado el Miserere, mientras se apagaban las velas del altar, el clero y los fieles producía un ruido de manos, de libros y matracas para simular las convulsiones y trastornos naturales que sobrevinieron al morir Jesucristo.³⁸⁶

En el caso del *Miserere* de Mariano Elízaga, sabemos que Francisco de Paula Lemus instrumentó uno que Elízaga escribió para piano en 1816; sin embargo, esto fue realizado por Lemus hasta noviembre de 1895, así que quizá Ramón Martínez Avilés también tuvo que adaptar el *Miserere* mencionado. Con la información que contamos no es posible saber si se trató de la misma obra o de dos distintas.

Tampoco es posible saber si Elízaga tiene varias composiciones de esta naturaleza y si fueron originalmente concebidas para orquesta o la dotación instrumental exacta que tuvieron; hay que reconocer que alrededor de Elízaga se ha escrito mucho, sin embargo, estamos lejos de tener la información completa de las obras que este importante compositor realizó.

Nos interesa resaltar la interacción que Ramón Martínez y Francisco de Paula Lemus tuvieron con la forma *Miserere*³⁸⁷ cultivada por Mariano Elízaga. Es probable haya sido posible gracias a que los dos tuvieron acceso al repertorio y

³⁸⁶ <https://liturgiapapal.org/index.php/manual-de-liturgia>

³⁸⁷ LATHAM, Alison, *Diccionario...*p. 964. *Miserere* (lat. "La Piedad"). Íncipit de un número considerable de textos litúrgicos que comúnmente hace referencia al Salmo 50 (Vulgata), que comienza "Miserere mei, Deus" (Ten piedad de mí, oh Dios). [utilizado para el oficio de tinieblas].

composiciones originales que este compositor dejó en la Catedral de Morelia, pues ambos trabajaron en este recinto, Ramón como Maestro de Capilla y Lemus como Segundo Organista, así que es lógico pensar que los dos hubieran estudiado y preparado la interpretación de esa música en distintos formatos instrumentales, orquestándolos de acuerdo con el contexto musical que imperó en la época.

La participación musical en los eventos públicos

Con esto dieron circulación a las obras en un contexto regional-religioso. La interacción consistió en el montaje, estudio y preparación de obras de compositores mexicanos del pasado; pero también, en la escritura de arreglos orquestales, como los casos citados. En este mismo sentido, gracias a *Euterpe* podemos saber que en Morelia se tuvo la costumbre de interpretar año tras año en la Basílica moreliana, una composición de Benito Ortiz, quien fue el primer maestro de música de Ramón Martínez Avilés. Este último publicó en su revista unas cuantas líneas que tituló “Reminiscencias”, por medio de las cuales expresó que por falta de tiempo no escribió una biografía más extensa de su maestro:

...la música de los grandes maitines de San Pedro obra maestra de armonía, melodía e instrumentación del eminente y célebre compositor michoacano D. Benito Ortiz que vió la luz primera en Pátzcuaro, y á cuya venerada memoria dedicamos este párrafo, en prueba de gratitud por haber sido quien nos dirigió en nuestros primeros pasos en el agradable cuanto difícil sendero del arte de la música.³⁸⁸

Además, hace mención de que en el Archivo de Catedral se encuentran obras de considerable nivel artístico. En la redacción de esa nota, Ramón Martínez Avilés argumentó que por falta de tiempo no escribió la interesante biografía de su

³⁸⁸ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 8 de julio de 1892, Núm. 8, p. 4.

maestro Benito Ortíz, quien en sus últimos días de vida se vio obligado, por la pobreza, a recorrer las calles mendigando para sobrevivir. Sin lugar a duda, la vida de este personaje será motivo de futuras investigaciones.

La música de Benito Ortíz, Ramón Martínez y Fco. de Paula Lemus fue interpretada en los distintos eventos públicos de carácter religioso, ya se tratara de una misa pontifical, las *bodas de plata* del arzobispo en turno, la consagración de la virgen María como símbolo religioso mexicano, un congreso católico o la bendición de los templos, la música sacra y religiosa de compositores morelianos sonó en el contexto de las ceremonias públicas religiosas; pero además, en la época se acostumbró a realizar una velada después del evento religioso, donde la presencia de discursos y poesías era alternada con música.

Un ejemplo lo encontramos en la consagración del primer Obispo de Chihuahua, que tuvo como sede la Catedral moreliana el 10 de septiembre de 1893. Al evento asistieron personalidades de importancia relevante para la estructura de la iglesia católica mexicana de Puebla y de Querétaro, el abogado y presbítero patzcuareense José de Jesús Ortíz Rodríguez (primer obispo de Chihuahua) y sus padrinos. Encargaron al gobernador de la mitra michoacana Luis Macouzet, todo lo concerniente a la función religiosa, y de la parte musical se encargó Martínez Avilés, según anunció el periódico: “La orquesta será dirigida por el maestro Lic. D. Ramón Martínez Avilés y la Capilla de la Catedral será encargada de la parte correspondiente”.³⁸⁹

³⁸⁹ *La Voz de México*, México, 7 de septiembre de 1893, p. 2.

Dos días después, el 12 de septiembre, en el Templo de San Diego, el primer obispo de Chihuahua ofreció su primera misa pontifical,³⁹⁰ además de la celebración religiosa dedicada a la Virgen María; por la noche se ofreció la acostumbrada velada musical y literaria en la cual se alternaron discursos y poesías con números musicales, de los cuales estuvo encargado el mismo maestro de música del seminario, Ramón Martínez Avilés.

Uno de los eventos católicos más sobresalientes de la época ocurrió en 1894, cuando fue instituida la celebración en honor a la Sma. Virgen María de Guadalupe. El S.S.I. el V. Cabildo y con indicaciones del Ilmo. Señor Arzobispo se dispuso por medio de un Aviso Religioso solemnizar el 12 de diciembre de cada año a la Virgen en su Iglesia Catedral. La celebración dio inicio el día 11 por la tarde, con el canto de las primeras vísperas del nuevo oficio y los maitines,³⁹¹ a la cual asistió todo el clero moreliano. Para la realización del programa musical se unió el trabajo y liderazgo musical de Francisco de Paula Lemus y de Ramón Martínez Avilés, ambos empleados de la Iglesia.

La orquesta formada por 40 personas ejecutó la misa *Alessandria* cuya instrumentación fue arreglada por el Sr. Lemus y su ejecución dirigida por el Maestro de Capilla de la Catedral Lic. D. Ramón Martínez Avilés. A la hora del gradual se entonó el himno *Ave Maris Estella* con canto del Sr. Martínez. Sólo la escuela de niños toma parte en él, y es tan sencilla y tierna la melodía, tan semejante al canto llano, que conmueve el alma y la eleva. No hay en él ninguno de esos adornos que recuerdan, aun contra la voluntad,

³⁹⁰ Hay que recordar que las misas solemnes se dividen en la misa prelatia: es la que celebra un prelado que no ha sido consagrado obispo (abades, provinciales, etcétera), o cuando celebra un obispo fuera de su diócesis; y la misa pontificia: es la que celebra un obispo en su diócesis, o en otra diócesis con la autorización del ordinario. El obispo siempre usa sus insignias pontificales, que las reviste sobre un altar.

³⁹¹ Para esta ocasión y como se escribió en otro capítulo de este trabajo, se interpretó la *obra 135*, maitines, compuestos y arreglados con acompañamiento de Órgano y orquesta, Francisco de Paula Lemus como autor.

el canto escénico, sino que sostenida por robustos tonos de órgano, se levanta y se abate como plegaria de un alma entre esperanzas y temores.³⁹²

Fueron dos intensos días en los cuales la presencia de la música fue indispensable para hacer de la celebración un fenómeno espiritual y social de importancia. Para ello se estrenaron, al cantar por primera vez, composiciones de Lemus y de Avilés. Esto debió tomar bastante tiempo previo para su preparación musical. Seguramente el arzobispo giró y empleó recursos disponibles para que luciera la parte musical con el objetivo de conmover, preparar anímicamente y generar un ambiente espiritual en la población moreliana y de la región que asistió y abarrotó la iglesia catedral, así como de los templos del centro de la ciudad.

Todo cooperaba á este sentimiento: la presencia del Prelado que lució sus más ricos ornamentos, los sacerdotes que le asistían, revestidos con capas de oro, el clero y el pueblo, y aquella melodía solemne y grave, y á la vez dulce y tierna en que multitud de voces entonaban las conmovedoras palabras de la Sagrada Escritura que el nuevo oficio aplica á María de Guadalupe.³⁹³

No cabe duda de que ambos músicos vieron la oportunidad de que su trabajo creativo trascendiera en el tiempo por medio de la instauración de la Solemnidad a la Virgen de Guadalupe. La evidencia de ello se puede constatar con los cantos preparados por Lemus en los Cuatro meses de María que compuso y de parte de Ramón Martínez Avilés por medio de *Misterios Dolorosos para el mes de María* y varios himnos a la virgen, como el que compuso en 1901 y que publicó en la Tipografía Michoacana de Música ubicada en la Calle de la Subterránea nº 35 y que tituló “Manantial de Perenne Consuelo. Himno a la Sma. Virgen. Para el mes de

³⁹² *Memorándum de la solemnidad...*p. 9.

³⁹³ *Memorándum de la solemnidad...*p. 5.

María por Ramón Martínez Avilés (Abogado), precio. \$1.00. Pídase al editor”.³⁹⁴ La

letra utilizada para este Himno fue la siguiente:

Coro: Manantial de perene consuelo, luz de dicha, purísima flor, nuestros cantos que hoy se alzan al cielo son de fe, de esperanza y amor. Estrofa: Clara estrella que brilla apacible derramando su luz esplendente, más pura que el sol en oriente cuando empieza la aurora a brillar. Es la Madre que rige [sic. rige] amorosa del mortal infeliz el destino ella es faro que alumbra el camino de la vida en el lóbrego mar de la vida. Estrofa [2°] Tierna virgen que velas constante por el hombre infeliz desde el cielo, Madre augusta que acá en nuestro suelo derramaste torrentes de luz. Nunca apartes madre tus ojos de unos hijos que humildes te adoraran. La promesa sumisos imploran que tu hiciste al pie de la cruz. Estrofa [3°] El blanco lirio de eterna pureza que despides balsámico aroma, inocente y divina paloma, clara fuente de paz y salud: tu mirada es luz de lucero que destella con vivos fulgores tu sonrisa es sonrisa de amores que respira placer y virtud.

A diferencia del himno que Ramón Martínez presentó para el concurso, y el cual se muestra a continuación, contiene una estructura más compleja. Antes de que comience el texto tiene una introducción instrumental de cuatro compases (en la versión a la que tenemos acceso es para piano y voz). Ambas secciones, la introducción y el coro comienzan en anacrusa de un tiempo, el compás es de 4/4, en tempo moderado y en la tonalidad de Sol mayor; al final del texto que corresponde a esta sección hay dos indicaciones importantes, hay dos compases que se deberán tocar cuando la interpretación esté por concluir. En la edición escribieron la indicación “Para terminar”, y “Para continuar”, esta última escrita por encima del pentagrama y da pie a siete compases que conectan el coro de las estrofas.

En esta sección del himno, la presencia de alteraciones indica una clara modulación al cuarto grado de Sol Mayor, es decir, Do mayor. La letra de la estrofa

³⁹⁴ MARTÍNEZ AVILÉS, Ramón, *Manantial de Perenne Consuelo. Himno a la Sma. Virgen. Para el mes de María por*, Morelia, Tipografía Michoacana de Música, 1901.

da inicio con una anacrusa en la que suena la clásica resolución de la dominante con séptima, es decir la tónica del principio se convierte en dominante del tono al que se modula. Una indicación agógica del compositor indica que su deseo es que la música sea un poco más lenta, pues escribió la indicación “Poco lento”. El acompañamiento del canto de la estrofa es realmente sencillo armónicamente: dos compases de tónica, dos de dominante con un acompañamiento de acorde en la mano derecha y una sola negra como acompañamiento.

Esta textura del acompañamiento realza y permite a la melodía sobresalir después de cinco compases en los que la música transcurre, de esta manera hay un cambio en la textura; cómo fue su costumbre, la parte de la mano derecha toca exactamente lo que debe cantar el solo de la voz, aligera el acompañamiento grave de la mano izquierda con un patrón en figuración en corcheas. Se canta el coro, pero para pasar a la segunda estrofa, la sección que modula no conduce a Do mayor, más bien prepara al oído para la modulación por medio de cinco compases a Mi bemol mayor. La segunda estrofa, además de cambiar de tonalidad cambia de compás y de tempo, 9/8 y “Andantino”, respectivamente.

El acompañamiento instrumental es una fórmula rítmica repetitiva semejante a la de un vals. Una novedad representa las figuraciones propuestas para la voz, escritas en notas más pequeñas y a forma de cadencia, al final de la cual se encuentra una fermata. Antes de concluir esta segunda estrofa hay una novedad que implica que las dos voces que vienen cantando el texto se separen, una lo hace con figuraciones rítmicas más cortas y repite dos veces el texto, mientras que la otra canta una sola vez el texto con una melodía sostenida que se mueve poco y, cuando

lo hace, es por medio de grados conjuntos en ritmo de negra con puntillo –el texto referido es “que tú hiciste al pie de la cruz” –. Al terminar esta estrofa se regresa al coro y después se canta la última estrofa, que está en la misma tonalidad que la sección del coro para que exista una correspondencia tonal y pueda concluir el himno.³⁹⁵

A diferencia con el Himno que postuló para la consagración de María en la Colegiata de Guadalupe, hay más riqueza y variedad, es un himno más complejo que debió requerir una atención especial por parte de las cantantes e instrumentista; su forma es más compleja y para su edición se emplearon seis páginas, mientras que para el otro himno se ocupó una sola hoja, en cuyo revés se localiza el texto (coro y estrofas). Una copia de este himno se localiza en el acervo musical del Colegio de Vizcaínas, ya que fue postulado por Martínez Avilés para el concurso que convocó el P. Plancarte en la Basílica de Guadalupe. Hay una interesante nota al reverso de la partitura, en la cual se encuentra el texto que Martínez utilizó para el himno, en la que da detalles de la composición:

Se compuso este himno en la fiesta secular que en conmemoración del Tercer Centenario de la Aparición, se celebró en toda la República en el año de 1831, por el Dr. D. Luis Mandizábal y Zubialdea, Doctoral que fué de la Catedral de Puebla de los Ángeles, Diputado en el primer Congreso Constituyente de la Nación y después del Senado del Congreso General.³⁹⁶

El himno no ganó la competición, sin embargo, la nota expresa el resultado de una investigación o del conocimiento de la existencia de un material literario

³⁹⁵ Es importante mencionar que los dos himnos dedicados a la Virgen que se pudieron localizar de Ramón Martínez Avilés se han grabado en arreglo para cuarteto de cuerdas, si el lector desea escuchar ésta y otras composiciones rescatadas en la tesis visitando el canal de YouTube: <http://www.youtube.com/@rolandovidalgarciaalderas7383>.

³⁹⁶ Archivo Histórico del Colegio de San Ignacio de Loyola. Vizcaínas, E26-TI-C2-L46.

producido en un contexto geográfico y temporal distinto al suyo. Esto nos da una idea del alcance en conocimientos e información a los que Ramón Martínez pudo acceder en el transcurso de su vida como empleado de la Iglesia. El himno fue arreglado a dos partes con música original suya; tiene un coro y 12 estrofas, tempo de moderato, en tonalidad de si bemol mayor.

Por lo general utiliza terceras y sextas paralelas para la parte vocal, por lo que en realidad no hay una independencia melódica entre las partes de la voz y del piano; además, como es característico de las composiciones vocales de Avilés, la parte del piano acompaña y refuerza la melodía de las voces, ya que la mano derecha del pianista va tocando lo mismo que las voces. Al estar escrito en un compás de $\frac{3}{4}$, se advierte un carácter parecido al vals, sobre todo cuando el acompañamiento armónico que debe realizar el pianista con su mano izquierda toca tres negras, la primera con la nota grave y después las siguientes dos con el acorde completo en alguna de sus inversiones en un registro más agudo.

Las estrofas se encuentran en la tonalidad de mi bemol mayor, que se encuentra en la región de la subdominante de la tonalidad de si bemol mayor; la factura del acompañamiento de la mano izquierda cambia, al arpeggiar con corcheas los acordes de la armonía que acompaña la melodía en terceras o sextas de la melodía del canto. En realidad, se trata de música muy simple y sencilla. Más que una composición religiosa en la que pueda advertirse erudición y un gusto o referencia a la música eclesiástica se nota en su estilo un canto popular, y denota una simplicidad armónica y melódica con el claro objetivo de ser de rápida comprensión y poco grado de dificultad en la ejecución para que los feligreses

pudieran aprenderla y cantarla fácilmente. Es decir, se nota que el objetivo fue que debía ser recordada y entonada con facilidad. El registro vocal es muy cómodo y la melodía suficientemente pegajosa, también para el acompañamiento del piano no representa mayor reto musical.

Otro ejemplo de este tipo de eventos religiosos que tuvieron un desenlace en la organización y ejecución de una velada literaria ocurrió el 3 de noviembre de 1897, cuando se llevó a cabo la bendición del Templo del Sagrado Corazón de Jesús en la Villa de Indaparapeo. Para esta bendición asistieron personalidades con altos cargos de la iglesia católica, como el arzobispo José Ignacio Arciga, el vice - rector del colegio seminario, Francisco Vanegas Galván y los señores prebendados, entre otros. La parte musical fue cubierta por un coro y Francisco Martínez Flores, también empleado de la capilla musical de la catedral, por supuesto dirigidos por Ramón Martínez Avilés. Para el día siguiente la junta encargada de organizar lo relativo a la fiesta religiosa circuló la siguiente invitación:

se honran invitando á Ud. para que se sirva asistir á la solemne distribución de premios, de las escuelas católicas de niños y niñas que hará el Ilustrísimo y Reverendísimo Sr. Arzobispo Dr. Dn. José Ignacio Arciga, tendrá lugar a las 8 p.m. en la antigua casa cural”.³⁹⁷

El programa estuvo conformado por 16 números, 10 de los cuales fueron intervenciones musicales; es decir, más de la mitad consistió en la participación musical de la orquesta que dirigió Ramón Martínez Avilés. El primer número de la velada fue la Obertura de la ópera en dos actos de Giovacchino Rossini y libreto de Gaetano Rossi titulada *Semíramis*. La trama está basada en la legendaria y trágica historia de la reina Semíramis de Babilonia. La obertura tiene una duración

³⁹⁷ *El Comercio de Morelia*, Morelia, 12 de noviembre de 1897, p. 2.

aproximada 12 minutos, de un carácter majestuoso; después de una introducción sonora prosigue un hermoso coral a cuatro cornos, después otro tutti, enérgico de sonido abierto, dramático; a continuación, la cuerda acompaña solos de clarinete en forma de pizzicato, flauta, pícolo y fagots.

Por la dotación instrumental original que desarrolló Rossini de gran orquesta, es más probable que para la ocasión se interpretara un arreglo desarrollado por Ramón Martínez Avilés con los fragmentos o con un fragmento representativo de la obertura. El tercer número fue un potpurrit de la ópera *La Traviata* de Verdi.³⁹⁸ En el programa se especifica que fue interpretado por la orquesta, así que es fácil deducir que tocaron arreglos de algunos fragmentos, quizá los más conocidos como el célebre brindis en la fiesta en casa de Violeta y donde Alfredo le declara su amor (*Libiam nei lieti calici*). Sin embargo, es difícil imaginar el dueto *Un di felice...amor è palpito* o *Sempre Libera*, sin la intervención del texto y de las voces. Localizar las partituras con las que la orquesta interpretó este popurrí nos proporcionaría información para darnos una idea de cómo llevaron a cabo la adaptación de estas obras. Por otro lado, este tipo de adaptaciones fueron una práctica común en toda la geografía occidentalizada.

³⁹⁸ *La Traviata* es una ópera en tres actos, aunque a veces la podemos ver dividida en cuatro. Libreto de Francesco María Piave basado en la obra *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas hijo. Se estrenó en La Fenice de Venecia el 6 de marzo de 1853. En 1852, concretamente el 2 de febrero, se estrenó en París *La dama de las camelias*. En esas fechas Verdi estaba en París junto a Giuseppina Strepponi. Es más que probable que pudieran asistir a alguna de las representaciones de dicha obra y que de ahí naciera el interés de Verdi. Con *La Traviata* se ha dicho siempre que Verdi quiso criticar a la burguesía hipócrita que censuraba su relación personal con Strepponi. No sabemos si fue esa crítica lo que hizo que *La Traviata* no tuviera ningún éxito en su estreno. <https://laopera.net/verdi/cuatro-grandes-arias-de-la-traviata-giuseppe-verdi?cn-reloaded=1>

Para el quinto número, el violinista Eduardo Ortiz interpretó, acompañado de la orquesta, el concierto de “Beriot”. La nota del programa no refiere cuál de los diez conciertos para violín del compositor belga Charles-Auguste de Bériot (1802-1870)³⁹⁹ fue interpretado. Sin embargo, ponemos en duda que Ortiz ejecutara cualquiera de ellos con todos sus movimientos, ya que cada uno tiene una duración aproximada y promedio de media hora; por tal razón es más considerable pensar que se interpretó solo un movimiento con acompañamiento de la orquesta.

Los conciertos para violín de Bériot están fuertemente influenciados por la obra de Niccolò Paganini (1782-1840), así que el nivel técnico para interpretar cualquier movimiento de uno de los diez conciertos para violín nos da una idea del nivel alcanzado por Eduardo Ortiz como violinista, que debió ser considerablemente bueno. Imposible saber realmente qué nivel artístico tuvo como instrumentista, pero llama la atención que tocó algo del repertorio escrito por este extraordinario violinista y compositor que sentó las bases de la escuela Franco-belga de interpretación del violín.

El número siete del programa fue para la orquesta sola, con un arreglo realizado por Stastny para orquesta con temas de la ópera de Verdi *Il Trovatore*. El undécimo número fue un monólogo de la *Tempestad* cantado por Ricardo Silva. En el decimotercero, Manuel Andrade cantó la romanza *Si tú me amaras*, el programa no hace referencia al autor de esta composición, pero es posible que se trate de una obra de algún compositor mexicano o michoacano; el siguiente número

³⁹⁹ Charles-Auguste de Bériot (1802-1870) compuso diez conciertos para violín: No. 1, Op. 16, No. 2 Op. 32, Op. 44, Op. 46, Op. 55, Op. 70, Op. 76, Op. 99, Op. 104 y Op. 127, respectivamente.

correspondió a la melopeya recitada por Carlos Cortez, acompañada musicalmente por Ramón Martínez Avilés con el piano.

Para el penúltimo número, es decir, el decimoquinto del programa, el tenor Martínez Flores cantó el aria final “Lucía”, de la ópera *Lucia di Lammermoor*, Scene Final, del compositor italiano Gaetano Donizetti (1797-1848). En la actualidad esta obra es un hito del melodrama romántico del siglo XIX, es decir, el melodrama romántico italiano, paradigma del periodo virtuoso del *bel canto*. Esta música contiene un tratamiento de la voz similar al de los instrumentos, en el que la extensión de las voces se lleva al límite por medio de cambios abruptos de textura para hacer sentir y articular toda la fuerza del drama, creando un momento de excitación gracias a este tratamiento de la voz, que exige del cantante piruetas en escalas, arpeggios y trinos, por lo que es de considerable nivel artístico y más si va acompañado por orquesta y no en una reducción al piano.

Se puede observar en el programa de esta velada que se alternaban números donde se hizo uso de la palabra mediante memorias y poesías recitadas por niñas y niños; como en el cuarto número –donde el menor Raymundo Cabrera recitó una poesía–, o discursos y la propia distribución de premios a los estudiantes que tuvieron mejor aprovechamiento académico. Este tipo de eventos fueron bastante recurrentes y se convirtieron rápidamente en un hábito dentro de la comunidad educativa de la época, esto contribuyó de manera notable en la apreciación del fenómeno musical como un agente cultural para el contexto educativo, esto otorgó la posibilidad de que niños, padres de familia y público en general entrara en contacto con el fenómeno musical generado por la interpretación

de partituras, por lo que estos eventos fomentaron la cultura de la palabra y música escrita.

Por otra parte, un espacio en el cual Ramón Martínez Avilés y la Orquesta Santa Cecilia tuvieron una considerable cantidad de presentaciones fue durante la representación de zarzuelas o para llenar los entre actos de las compañías dramáticas que visitaron Morelia durante el periodo.

El Teatro Ocampo fue uno de los espacios donde la participación de la orquesta y su director fue más notoria. Como ejemplo podemos citar la visita en 1892 de la compañía Dramática Servín, en la que figuraron la señora Servín de Tagle, los actores Inclán y Pedro Servín. El cronista de *Euterpe* expresó en un artículo de la revista, en el cual refirió la visita de esta compañía teatral, que percibió un “lamentable decaimiento” del fenómeno teatral en todo el país. Observó que el público, que calificó de caprichoso, se entregaba por completo a la zarzuela, género en el que consideró que “el arte queda hecho girones [sic: jirones] y el mérito desaparece entre chistes de mala ley y música casi siempre despreciable”.⁴⁰⁰

En este sentido, actualmente los compositores contemporáneos podrían argumentar un fenómeno parecido con respecto a la música que producen y la música comercial actual, es decir, la que es consumida, apreciada y valorada en términos económicos y de difusión por el público en general, en comparación con el bajo consumo y difusión de las obras que los músicos contemporáneos producen y

⁴⁰⁰ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 22 de julio de 1892, Núm. 9, p. 6.

que desde su perspectiva contiene una sensibilidad artística mucho más profunda y de mayor valor estético.

Por medio del artículo publicado en la revista *Euterpe* el día 22 de julio de 1892, el cronista llamó la atención de los lectores y potenciales asistentes al teatro, al escribir que “con gran vergüenza hemos visto de bote en bote nuestro teatro, no hay muchos días, en la famosa representación de Zarzuelas inmortales, destrozados y pésimamente desempeñados, para luego encontrarnos casi solo en las noches que ha trabajado la compañía Servín”.⁴⁰¹ Por los comentarios expresados la nota hizo evidente que la concurrencia a las primeras funciones de la temporada fue muy escasa.

Una de las razones que planteó este cronista para justificar tal fenómeno, fue el desconocimiento de las obras presentadas, así como de la reputación de los integrantes que conformaron la compañía dramática; a continuación, se dio a la tarea de reseñar, de hacer evidentes los logros y la buena reputación de las actrices y actores que presentaron dramas inéditos para el contexto moreliano.

El debut de la temporada se hizo con “el espeluznante drama de Cano y Masas, ‘LA PASIONARIA’; para el domingo 17 de julio de 1892, se presentó la comedia ‘INOCENCIA’, autoría del escritor Miguel Echegaray; el jueves siguiente, del mismo autor, se estrenó ‘LO SUBLIME EN LO VULGAR’”. La información referida en la revista *Euterpe* tuvo como objetivo dar a conocer el trabajo de la compañía, apeló a que el público moreliano de todas las clases sociales, pero en especial de

⁴⁰¹ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 22 de julio de 1892, Núm. 9, p. 6.

la más acomodada, sabría apreciar y concurrir a este tipo de espectáculos, dando fe a la compañía capitalina, es decir a la compañía Servín, de que el “buen gusto no había muerto en Morelia”. Terminó con una invitación para que el público moreliano asistiera a las funciones, con el deseo de que la estancia de la compañía teatral en Morelia fuera grata y

para que no se diga que sólo aplaudimos la Zarzuela, que es la perversión del arte, y desconocemos el verdadero mérito.

[No] Íbamos a terminar aquí sin hacer mención de la Orquesta Santa Cecilia que dirige nuestro reputado Maestro Sr. Lic. Ramón Martínez Avilés, á cuyo [sic] cargo están los entre actos, temiendo que el elogio que le tributamos pareciera demasiado parcial. Pero sabemos que el público está contento y ha quedado complacido con el desempeño, y esto basta á la Sociedad Santa Cecilia y honra al Director de esta Revista.⁴⁰²

Es evidente que la apuesta que hace la revista es quedar bien con la compañía y además dar promoción al evento en donde participaron la orquesta y su director, Ramón Martínez Avilés; la forma de operar fue espetar o apelar al nivel cultural del público moreliano y su orgullo. Otro buen ejemplo de esta misma temporada fue la función del 28 de agosto de 1892. En ella se presentaron los hermanos Servín, María y José, que para entonces eran unos niños, lo curioso de esta presentación es que ambos cantaron un dúo de la zarzuela titulada *Año pasado por agua*,⁴⁰³ al parecer muy famosa en la época y cuyo acompañamiento musical corrió a cargo de la Orquesta Santa Cecilia.

El 12 de octubre de 1892 fue una fecha conmemorativa por el festejo del IV Centenario del descubrimiento de América, celebrado ampliamente en distintos

⁴⁰² *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 22 de julio de 1892, Núm. 9, p. 7.

⁴⁰³ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 2 de septiembre de 1892, Núm. 11, p. 7.

países. En Morelia no pasó desapercibida esta fecha y para el 12 de octubre de ese año se llevó a cabo en la plaza principal una velada artístico-literaria organizada por el círculo católico. La parte literaria consistió en la declamación de prosa y verso, autoría de Agustín de J. Tovar, del presbítero Félix Martínez, Luis G. Barrera y Francisco Méndez.

La parte musical fue bastante extensa y estuvo enteramente constituida por adaptación o arreglos de música europea a los que atribuían un valor estético y artístico que pretendían “despertar y educar el buen gusto por el divino arte”.⁴⁰⁴ La Orquesta Santa Cecilia fue la encargada del acompañamiento de solistas instrumentistas y cantantes.

No es casualidad que para esta ocasión fuera el hijo de Ramón Martínez Avilés, Francisco Martínez Cabrera, quien dirigiera la orquesta, ya que el reputado músico tocó a cuatro manos junto a la señorita Guadalupe Morfín un arreglo –muy probablemente de su autoría–, de la obertura de la ópera en cuatro actos escrita por Gioachino Rossini titulada *Guillermo Tell* (1829), nombre del personaje central de esta ópera.

Guillermo Tell es el héroe de una leyenda de la tradición suiza de inicios del siglo XIV –parecida a la historia de Robin Hood de la tradición inglesa o a la del mexicano Pedro Montañón (película de Pedro Infante)–, cuya rebeldía incita a los pobladores de Suiza a sublevarse del dominio de Austria. La obertura “está estructurada como una pequeña sinfonía: una introducción lenta, un allegro que

⁴⁰⁴ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 22 de octubre de 1892, Núm. 15, p. 2.

simboliza la tormenta, un andante y un presto final que describe el triunfo del héroe”.⁴⁰⁵

El programa continuó con el Aria número 6, de la ópera *Nabucco* del compositor italiano Giuseppe Verdi y libreto en italiano de Temistocle Solera; este número lo interpretó Concepción Alva en la voz de soprano dramática, en el papel de Abigaille, en la cual se expresa y queda al descubierto “el lado tierno de este personaje malvado. La *cabaletta*, *Salgo già del trono aurato*, recupera la Abigaille guerrera, dispuesta a liderar a las tropas ante el rumor de la muerte de su padre *Nabucco*”.⁴⁰⁶

Hay que recordar la historia de la ópera, en la cual Abigaille se convierte en una mujer malvada y ambiciosa al descubrir que es hija adoptiva del rey Nabucodonosor II y, por si fuera poco, lucha por el amor y cede a su hermanastra Fenena por haber obtenido el amor de Zacarías, a quien también ella pretendía. En consecuencia, intenta destronar a su padrastro para tener el poder de ejecutar a su hermana y a los hebreos que tiene cautivos. Personaje complejo que termina suicidándose tras arrepentirse de sus actos.

Después de esta Aria, María Ugarte interpretó un arreglo, reducción al piano de la música del *Carnaval de Venecia* de Henri Herz (1803-1888).⁴⁰⁷ Este tipo de arreglos quedó como legado en México,⁴⁰⁸ después de la gira que el pianista vienés

⁴⁰⁵ <https://musicaenmexico.com.mx/obertura-la-opera-guillermo-tell-gioachino-rossini-1792-1868/>

⁴⁰⁶ <https://laopera.net/verdi/las-mejores-arias-de-nabucco-opera-giuseppe-verdi>

⁴⁰⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=itG0b72P9fk>

⁴⁰⁸ Entre las composiciones que llaman la atención de este compositor por su carácter americanista, destacan: *La californienne*, Op. 167, *Fantaisie mexicaine*, Op. 162, *The flower or America*, *Grande fantasia militaire 'La fille du régiment'*, Op. 163.

realizó en el siglo XIX por los centros culturales más importantes de América del Sur, Central y del Norte.⁴⁰⁹ Es muy probable que, como una forma de financiar sus largas travesías por el continente americano Herz, además de vender pianos, se dedicara a dar conciertos y publicar obras, ya que dejó varias piezas alusivas a los países americanos que visitó. En el caso de México, en 1849 escribió una *Marche Nationale Mexicaine* (Op. 166). Ese mismo año,

...el 7 de julio de 1849, la principal prensa capitalina *El Siglo XIX* y el monitor republicano, anunciaba a sus lectores la llegada a nuestro país de la compañía de ópera italiana, de Nueva York, y de un destacado pianista austrofrancés, Henri Herz, que daría una serie de conciertos en la capital y realizaría una gira artística por las principales ciudades de México.⁴¹⁰

Es interesante hacer notar que en el paso de Herz por México no pisó suelo moreliano, por lo que las partituras interpretadas en la velada en algún momento fueron adquiridas por Ramón Martínez Avilés, posiblemente en Guadalajara o la Ciudad de México, para que pudieran ser estudiadas e interpretadas por la moreliana María Ugarte. Este aspecto de la música escrita es verdaderamente relevante, ya que gracias la circulación de partituras fue que en Morelia de finales del siglo XIX y principios del XX la sociedad moreliana pudo conocer y escuchar repertorio de otras latitudes temporales y espaciales.

La orquesta Santa Cecilia continuó con un “potpourri” de la ópera *Fausto* del compositor francés Charles Gounod (1818-1893), esta ópera se estrenó en el teatro lírico de París el 19 de marzo de 1859; es imposible saber con precisión qué arias o cuáles partes de la ópera conformaron ese popurrí, lo que sí es posible advertir

⁴⁰⁹ SNOWMAN, Daniel, *La ópera. Una historia social*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 202.

⁴¹⁰ *El Siglo XIX*, México 18 de julio de 1849, p. 2.

es la influencia y admiración de la cultura germánica en la francesa, influencia que de forma periférica comenzaba a permear en la cultura moreliana, por medio de algunos fragmentos de esta ópera.

A continuación, María Martínez Cabrera -hija del director de la orquesta y compositor- interpretó la Cavatina *So anch'io la virtù magica*,⁴¹¹ de la ópera *Don Pascual* de Donizetti, y las *Vísperas sicilianas*, de Verdi, también acompañada por la orquesta. Dos grandes óperas, de la primera se apunta cuál parte se interpretó, sin embargo, de la segunda –basada en hechos históricos– no se menciona con precisión el fragmento que se utilizó para el programa. Siguió un arreglo a cuatro manos de la obra *Don Carlos*, de Cerinelle,⁴¹² que interpretaron al piano Guadalupe Morfín y Francisco Martínez Cabrera (hijo de R. Martínez Avilés).

La obra a la que refieren es una de las más largas de Verdi y que más versiones tiene, suponemos que el nombre del arreglista es “Cerinelle” y que en esta ocasión le dan su respectivo crédito. Para concluir el programa, Juan B. Paulín interpretó en el piano, de Franz Liszt, *Rigoletto, Concert Paraphrase*.⁴¹³ En esta brillante obra virtuosa, paráfrasis de la ópera de Verdi, Liszt se basó en tres temas del *Rigoletto*, su clímax es el final con el tema del cuarteto del acto III “Bella figlia dell'amore”. Si se ignora el hecho de que en este punto de la ópera se da a conocer la traición al amor de Gilda, la obra no ofrece ninguna señal de que fue escrita en un momento de profunda depresión: la esperanza de Liszt de casarse legalmente

⁴¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=ab1-furp1LU>

⁴¹² *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 22 de octubre de 1892, Núm. 15, p. 2.

⁴¹³ https://www.henle.de/en/detail/?Title=Rigoletto+-+Concert+Paraphrase_3219

con la princesa von Sayn-Wittgenstein estaba desapareciendo lentamente. Quizás, por tanto, las paráfrasis de la ópera de Liszt deben entenderse como recuerdos de tiempos más felices en Weimar. Como puede observarse, la cultura musical provino principalmente del centro de Europa con lo cual se buscó “despertar y educar el buen gusto por el divino arte, hoy tan en decadencia”.⁴¹⁴

Finalmente, como Ramón Martínez Avilés cumplía años el 31 de agosto, como regalo por sus 55 años, la Sociedad Santa Cecilia y Socorros Mutuos pidió al calígrafo J. Trinidad León realizar una tarjeta para obsequiarla el día de su cumpleaños. La tarjeta fue descrita de la siguiente manera:

Sobre un trofeo de música, formado por varios instrumentos; está en una lápida el nombre del Presidente de la Sociedad; y abajo se abre un libro de música en cuyas páginas se lee “La Despedida,” popular composición del reputado maestro. Corona todo, el lema de esta asociación, *Lealtad, Honradez y Trabajo*, leyéndose además la dedicatoria de la Junta y la fecha.⁴¹⁵

Es probable que los miembros de la Sociedad Filarmónica pensasen que por medio de “La Despedida”, composición Ramón Martínez Avilés podría trascender una especie de legado o herencia a la cultura michoacana cuando él muriera. Otra forma en la que podemos verificar que parte de sus composiciones trascendieron el consumo local, es, por ejemplo, una composición que llegó al extranjero, pieza que denominó *El Tívoli de San Pedro*, editada en Nueva Orleans por Junius Hart en 1891.

⁴¹⁴ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 22 de octubre de 1892, Núm. 15, p. 2.

⁴¹⁵ *Euterpe. Revista Quincenal de Música, Literatura y Variedades*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 22 de octubre de 1892, Núm. 15, p. 8.

Esta es una composición en forma de schottish “Dedicado al Capitán Encarnación Payén, Director de la Banda del 8° regimiento de Caballería de México”, que radicó durante varios años en la ciudad de Morelia. En esta composición el autor hace una referencia al tívoli europeo, que es una especie de parque o centro ecoturístico, diríamos hoy en día, de especial atractivo natural, que era visitado por familias y en el que los estratos más acomodados de la sociedad construyeron sus mansiones o casas de campo para el descanso y la recreación.

En efecto, el título de la composición hace alusión al parque de San Pedro, actual parque Cuauhtémoc ubicado en Morelia. La imagen número 28 es de la partitura arreglada para cuarteto de cuerdas. Tanto el Tívoli de San Pedro como la Despedida fueron localizadas, transcritas y grabadas para la presente investigación, por lo que el lector podrá tener una impresión estética de ésta composiciones del autor moreliano Ramón Martínez Avilés. En la siguiente fotografía se puede apreciar una construcción en la que distintas agrupaciones musicales morelianas tocaron, esta se ubicó en el bosque que sirvió de inspiración para la citada composición; los momentos de escucha recreativa en un espacio como este, al aire libre, rodeado de agua, plantas y flores propias de la región, en combinación con la acústica amaderada de la construcción debió permitir a los asistentes tener un momento de solaz esparcimiento al escuchar o danzar con música de cuerdas y/o alientos. La construcción también revela la importancia que los morelianos dieron al fenómeno musical, al realizar una construcción exprofeso para albergar música, no solo los teatros o salones que hubo en la ciudad promovieron esta expresión artística, como

podemos observar kioscos y este tipo de construcciones ubicadas en paseos también dieron pie a que en espacios públicos el fenómeno musical cobrase vida.



Imagen 26. *El bosque.*

Fuente. – Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Históricas. Colección: Gerardo Sánchez Díaz. Carpeta: Morelia. Número 141.

Después de conocer la información de la intensa actividad musical que llevó a cabo este compositor michoacano, es posible reconocer en su figura a un líder del gremio de músicos en Morelia, su liderazgo en varias facetas queda ampliamente demostrada, pues fue Presidente de la Sociedad Filarmónica “Santa Cecilia”, sociedad solidaria, de auxilios y socorros mutuos, como director de la Orquesta con el mismo nombre, Maestro de Capilla de la Catedral Metropolitana y por lo tanto compositor de música sacro-religiosa y profana; en la formación de recursos humanos como profesor en el Colegio de San Nicolás, el Seminario y de manera particular, esto hace de su trayectoria un ejemplo que vale la pena recordar por medio de las composiciones que heredó gracias a las imprentas de la Escuela

Industrial “Porfirio Díaz”, la imprenta “Tipografía Michoacana de Música” propiedad de su colega Francisco de Paula Lemus y a la que Julius Hart tuvo en Nueva Orleans

Su actividad creativa es un claro ejemplo de un constructor que posicionó al arte musical en la alta estima que la sociedad moreliana ha tenido, tiene y espero seguirá teniendo por la música escrita.

EL TÍVOLI DE SAN PEDRO

arreglo: Rolando Vidal García Calderas

LIC. RAMÓN MARTÍNEZ AVILÉS

Moderato

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

5

6

7

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Copyright ©05005612

Imagen 27. *El tivoli por Ramón Martínez Avilés.*
Fuente. – Julius Hart, United States, 1890.

CONCLUSIONES

A lo largo de la presente investigación se abordó la música escrita en Morelia a finales del siglo XIX y principios del XX, a partir de dos líneas del conocimiento: la historia y la musicología. Se obtuvo como resultado final el rescate histórico de música impresa entre los años de 1877-1910, así como, el arreglo para cuarteto de cuerdas de la música compuesta, arreglada o tocada por tres músicos de la época, nos referimos a Francisco de Paula Lemus, J. Encarnación Payen y Ramón Martínez Avilés.

Cabe precisar que fueron piezas tocadas tanto en espacios públicos como privados, así como en eventos particulares o bajo el patrocinio de las autoridades de gobierno civil y eclesiástico. Las pesquisas de información que se realizaron y que se generaron en la época nos conducen a realizar la afirmación de que algunas de las obras musicales que hicieron circular estos tres personajes alcanzaron reconocimiento local, nacional e internacional.

La premisa central de este trabajo nos conduce a reconocer que la música escrita que fue creada y que circuló en Morelia a finales del siglo XIX y principios del XX, fue un recurso cultural utilizado por particulares y autoridades del gobierno mexicano que mantuvo y fomentó una relación con el proyecto de modernización política y social de la época gobernada por Porfirio Díaz. Esto queda demostrado por las participaciones que los tres personajes tuvieron en eventos de carácter social que permitió que la música escrita tuviera un papel protagonista en las reuniones culturales; en este sentido, el fenómeno musical aderezó reuniones

sociales más amplias en el contexto de instituciones de educación pública o religiosa, como la entrega de premios a los mejores promedios, o en los finales de curso de los seminarios. La presencia y la narración que la prensa hace de estos eventos, conducen a pensar que la circulación de música escrita en la sociedad de la época en la ciudad de Morelia logró crear un ambiente cultural que vino bien al concepto de modernidad al que México aspiraba en relación con el fomento y desarrollo de las expresiones artísticas.

Esta observación lleva a concluir que la música impresa y tocada en Morelia, tuvo un uso y una función para la sociedad moreliana, para el gobierno y para la iglesia que fue más allá de lo artístico o del objetivo de satisfacer una necesidad estética, puesto que su función no se limitó a causar una catarsis al público asistente, además, la música escrita fue concebida y reproducida como un elemento aleccionador del deber ser del ciudadano mexicano, moreliano en este caso; es decir, por medio de la música escrita de origen europeo principalmente, pero también traída a Morelia vía los Estados Unidos o por medio de los barcos trasatlánticos que tocaron puerto en Veracruz, por medio de los cuales llegaron a Morelia partituras e instrumentos musicales que responden al paradigma de la música tonal.

En este sentido, es que la sociedad y gobierno en Morelia pudieron tener la certeza de que no se encontraban alejadas de las prácticas culturales y civilizatorias de otras latitudes, que sin lugar a duda representaron el paradigma cultural de la música escrita occidental para la alteridad latinoamericana.

Asimismo, cabe precisar que en el caso de los personajes que se tomaron como caso de estudio, estos siempre se mantuvieron dentro del paradigma y normas dictadas la música tonal occidental; sin embargo, Francisco de Paula Lemus, J. Encarnación Payen y Ramón Martínez Avilés realizaron aportaciones en forma de música escrita con una sensibilidad muy particular, cuya huella digital no es posible ignorar, ya que en ellas se filtra una idiosincrasia, educación y contexto económico, social, político distintos a los europeos, que las hacen únicas, y cuyos vestigios se han podido localizar en gran medida gracias a los estrechos lazos que generaron una tradición cultural moreliana con autoridades civiles y religiosas, quienes formaron parte de las dinámicas que impulsaron temas relacionados con el fomento a la cultura y las artes, las buenas costumbres y a la modernidad.

En cierta medida, los tres personales aquí estudiados participaron de manera directa o indirecta, mediante las producciones musicales que encabezaron en sus facetas de compositores, directores, instrumentistas o arreglistas al generar y reproducir música escrita que se utilizaron en eventos de carácter cultural y que fueron parte del proyecto de modernidad que promovió el gobierno mexicano a finales del siglo XIX y principios del XX. Las notas en periódicos de la época se localizan el nombre de las obras o piezas musicales que estos tres músicos interpretaron, éstas son de origen francés, alemán, español, italiano e inglés, además en los programas convivieron con repertorio de obras escritas por ellos mismos o por mexicanos, obras que por estar creadas por músicos mexicanos tuvieron un sabor, una esencia nacional, de manera tal que en la programación compartieron espacio obras de carácter internacional, nacional y local, es decir,

aquella música que se generó a partir del intelecto, sensibilidad, e inspiración de los personajes que aquí estudiamos.

Por medio de esta investigación se logra demostrar que entre los años 1877 a 1910 la ciudad de Morelia tuvo una vida cultural y musical compleja y activa. Las actividades culturales y artísticas que se pudieron localizar durante la investigación dan cuenta de que este fue un fenómeno que formó parte de los ideales de modernidad y de vanguardia. El hecho de que músicos, como lo fueron Lemus, Payen y Martínez Avilés, hicieran uso y contribuyeran a la enseñanza de la música escrita en instituciones públicas y particulares, así como plasmar en creaciones de su propia inspiración o interpretar música creada por otros autores nacionales y extranjeros demuestra que gracias a la circulación de música escrita, a su producción, venta y compra, esta fue procurada y logró satisfacer una demanda por parte de un sector de la sociedad moreliana con una posición económica estable y con perspectivas de vida halagadoras que permitió que parte de ésta población pudiera tener el tiempo y los recursos económicos para poder realizar suscripciones a revistas musicales de la época, a comprar partituras, instrumentos musicales, tener clases particulares o en alguna institución pública o privada en la que se enseñara y aprendiera el lenguaje musical para poder practicar el estudio e interpretación de música escrita.

En relación con lo anterior, en las páginas de esta tesis se buscó evidenciar que la música escrita que circuló en Morelia a finales del siglo XIX y principios del XX fue parte importante de la realidad cotidiana de la ciudad, ya que estuvo presente en los espacios religiosos, públicos y privados. Es el caso de los personajes que

aquí estudiamos, las piezas impresas y tocadas, formaron parte de la vida cotidiana de la ciudad, en las casas de algunas de las familias morelianas, de las instituciones educativas, Sociedades Filarmónicas, Bandas, publicaciones periódicas y revistas musicales. Aunque, es necesario precisar que no todos los sectores de la sociedad moreliana pudieron acceder a la música escrita o a la música que fue tocada y arreglada por personas que dedicaron su vida a fomentarla, como lo fueron los personajes que aquí se estudiaron; esto se debió a que en gran parte de los eventos en los que se interpretó se tuvo que pagar para poder acceder a ellos, como fueron los programados en el Teatro Ocampo, espacio administrado por el gobierno, o los de carácter particular diseminados por la ciudad, como el Salón Morelos o el Salón Beethoven, espacio cultural moreliano de la época que fue administrado por los hermanos Buitrón.

El acceso a la música escrita en la ciudad de Morelia fue exclusivo de quien pudo pagarla, recurrentemente se localizó que las personas que tocaron o cantaron en programas en los cuales se recurrió a las partituras para tocar música pertenecieron a familias de importancia local. Así mismo, el público que asistió a este tipo de eventos también formó parte de familias con una posición económica privilegiada. Por ejemplo, el caso de la banda “Mariano Jiménez”, se conformó con integrantes de las familias mejor acomodadas de Morelia, esta banda únicamente tocó en espacios y ocasiones de importancia social.

La música escrita que circuló en Morelia a finales del siglo XIX y principios del XX dejó una huella histórica que permite vislumbrar de manera más profunda la vida cultural moreliana de la época. También permite conocer el aporte que de esta

disciplina artística dejaron en favor de la cultura compositores como Francisco de Paula Lemus y Ramón Martínez Avilés, compararlos con la producción de otros compositores mexicanos de la época, que actualmente han adquirido presencia en la escena musical, gracias en gran medida a los estudios y rescates de carácter musicológico de personajes que dejaron un patrimonio cultural por medio de la música escrita.

Si bien en estudios previos ya se ha demostrado que en la ciudad de Morelia hubo una diversidad de espacios de actuación musical, sin embargo, dejaron un vacío historiográfico que no permitió vislumbrar el fenómeno de manera más profunda; tampoco nos han permitido tener una experiencia y acercamiento concreto con alguna composición musical del pasado, en este sentido, como una conclusión del trabajo de tesis, se dejan en forma de anexo partituras de la época, así como grabaciones de obras específicas de los tres personajes aquí estudiados.

De manera particular faltaba saber quiénes fueron los que presentaron su música en esos espacios, qué tipo de piezas tocaron y más importante, esta tesis da la posibilidad de escuchar y ampliar el repertorio de la música escrita creada en Morelia a finales del siglo XIX y principios del XX. Para lograr esto último, se ha dispuesto al final de la Tesis un anexo con la edición actualizada de las partituras localizadas, por otro lado, a lo largo de los capítulos se comparten ligas de internet que conducen a las grabaciones con el contenido de música que interpretaron o crearon Francisco de Paula Lemus, J. Encarnación Payen y Ramón Martínez Avilés.

A pesar de que el caso de Martínez Avilés fue abordado más recientemente por Alejandro Mercado Villalobos, hizo falta un análisis musicológico de sus obras,

mientras que en el caso de Paula Lemus ha estado ausente en la historiografía michoacana el conocimiento sobre su formación musical y su estudio musicológico de su obra; también, y a pesar de que J Encarnación Payen fue un personaje de reconocida fama nacional e internacional, no existe una mirada actual ni un estudio biográfico y de su actividad musical. En este sentido, la presente investigación realiza un aporte en el estudio de estos casos, que fueron representativos para el caso de la música escrita en la ciudad de Morelia a finales del siglo XIX y principios del XX.

Los estudios de carácter musicológico e histórico en México se han orientado en su mayoría a músicos de reconocida fama nacional e internacional. En este sentido se cuentan con las aportaciones de Lorena Díaz Núñez con su libro dedicado a la vida y obra del compositor moreliano Miguel Bernal Jiménez, con el libro que tituló, “Como un eco lejano”; de Gloria Carmona a quien debemos una interesante y bien lograda investigación iconográfica y documental sobre el pianista y compositor mexicano del siglo XIX Ricardo Castro; Eugenio Delgado y Áurea Maya realizaron el “Catálogo de manuscritos musicales del archivo Zevallos Paniagua; a su vez Micaela Huízar escribió sobre su abuelo Candelario Huízar “El surco de un artífice”, en el que realizó un catálogo sobre sus fuentes documentales y partituras; en este mismo sentido, Karl Bellinghausen escribió “Melesio Morales. Catálogo de Música”; o la investigación que Ricardo Miranda realizó y que tuvo como producto la publicación del libro “El sonido de lo propio: José Rolón y su música”.

Al igual que las investigaciones mencionadas debe quedar claro que el presente trabajo busca dejar testimonio de la importancia de realizar una

investigación que estudie y realice un montaje performativo de las partituras que se pudieron localizar a lo largo de los años de investigación y que pudieron ser localizadas en archivos personales, internacionales, nacionales, estatales y municipales, para que por medio del resurgimiento de la música escrita, de ser montadas y ejecutadas se pueda exponer a la sensibilidad del espectador actual parte del patrimonio intelectual y sensible del pasado moreliano; que las partituras aquí rescatadas se puedan sumar a los repertorios de los músicos que cuentan con una vocación de rescate y que a su vez busquen una circulación y recepción de un público cada vez más numeroso.

El caso de los tres personajes que se abordaron durante los capítulos dos al cuatro, se puede concluir que los tres lograron tener un prestigio musical considerable, sin embargo, las obras que escribieron con el paso del tiempo fueron dejadas en el olvido. Existen investigaciones de historiadores que han centrado su interés en algún aspecto de estos tres personajes, al dejar testimonio de algunos de sus logros como individuos que dedicaron su vida al arte musical, pero sus investigaciones no logran trascender al plano estético o a realizar un análisis de alguna obra en específico. En este sentido, por medio de la presente investigación se ha buscado recrear parte de las partituras localizadas, con el objetivo de comprender su contenido y sumergir al lector, invitándolo a escuchar piezas de música escrita en forma de partituras de finales de siglo XIX y principios del XX en Morelia.

Sin embargo, es evidente, que el fenómeno que produjo el fomento de la música escrita en Morelia constituyó una pieza clave tanto para las autoridades del

gobierno, para instituciones como la iglesia, así como para algunas de las familias de la ciudad de Morelia para influir socialmente. Este fenómeno dejó una huella histórica que permite observar y conocer de manera más amplia la vida cultural de la época en el espacio de estudio e incluso para el escenario nacional. En los casos de Francisco de Paula Lemus, J. Encarnación Payen y Ramón Martínez Avilés se pudo encontrar información que se relacionó con su actividad profesional. Las partituras localizadas constituyen la materia prima que representó una fuente de primera mano, cuya riqueza de contenido ha permitido realizar distintas adaptaciones al conformar una edición actualizada en forma de arreglos musicales que han sido grabados, con la pretensión de exponer a la sensibilidad y entendimiento de nuestro tiempo. Por otro lado, las nuevas ediciones permiten una versión más práctica en la lectura, sobre todo de la música manuscrita, esto para que nuevas generaciones de músicos instrumentistas puedan tocar este repertorio.

La investigación tomó como una de sus fuentes los documentos existentes tanto en archivos históricos como en colecciones. A esto se sumó la información que la prensa en forma de periódicos redactó entre los años de 1877-1910, se recurrió a la prensa para revisar notas en las que específicamente se menciona la participación de música escrita, de carácter municipal, nacional e internacional; dicha documentación fue pieza clave por las reseñas, críticas sobre conciertos, programas, piezas y datos biográficos de músicos sujetos de este estudio. Finalmente, el peso específico debe recaer en el análisis musicológico de la música escrita que se localizó, además no debemos perder de vista que estos tres personajes fueron hábiles lectores (intérpretes) y creadores de música escrita.

Francisco de Paula Lemus, J. Encarnación Payen y Ramón Martínez Avilés hicieron gran parte de su vida musical en la ciudad de Morelia, allí crearon la mayoría de sus composiciones y realizaron actividades musicales de importancia para la vida cultural de la ciudad. En Morelia se consolidaron como artistas al ser músicos, profesores, integrantes y directores de agrupaciones musicales; F. de Paula Lemus y Ramón Martínez Avilés realizaron una actividad muy interesante en la edición e impresión de partituras, hechos que contribuyeron en la consolidación de la cultura de la música escrita en Morelia. Otra característica que compartieron estos tres músicos fue que participaron en eventos de suma importancia para el gobierno y la iglesia católica, por ejemplo, en los festejos por el cumpleaños de gobernantes como Porfirio Díaz, Aristeo Mercado y Mariano Jiménez, o durante las campañas de reelección, para festividades locales como la inauguración de espacios públicos, entrega de premios en escuelas públicas, dependientes de la iglesia o particulares, aniversarios de iglesias, sacerdotales o festejos de las mejores familias; en el caso de la iglesia católica su participación en las festividades por la coronación de la virgen de Guadalupe, el Segundo Congreso Nacional y Primero Guadalupano, los cumpleaños sacerdotales de los arzobispos michoacanos y el XXV aniversario de la Consagración de la Catedral Metropolitana de Morelia.

Los tres mantuvieron estrechos lazos tanto con las instituciones como con las autoridades civiles y religiosas. En el caso de Francisco de Paula Lemus y Ramón Martínez Avilés desde sus inicios musicales estuvieron ligados a la Iglesia, llegaron a ser los músicos de cabecera de catedral de Morelia, el primero destaca

por los cantos que preparaban a las personas que realizaban meditaciones espirituales relacionadas con la Virgen María y el segundo como Maestro de Capilla y por lo tanto responsable de todo lo relacionado con la música en el recinto religioso más importante de Morelia. La mayoría de sus obras contribuyeron con dar un lustro especial a las celebraciones religiosas, sobre todo antes de la misa y durante ésta. En el caso de Francisco de Paula Lemus es notable que a partir de la promulgación del *motu proprio Tra le sollicitudini*, adaptó su lenguaje musical a las reglas impuestas por la Iglesia, como muestran sus composiciones, incluso creó publicaciones que orientaron las reglas para tocar música religiosa en la catedral, situación muy novedosa ya que como hemos visto, la aplicación de estas normas debió ser de acuerdo con el contexto en el que se pretendió implantar.

El tema de la imprenta musical en la ciudad de Morelia a finales del siglo XIX y principios del XX está relacionado con Francisco de Paula Lemus, quien representa un caso paradigmático ya que tuvo una significativa producción de partituras, que logró poner a disposición de un público local, regional y nacional. Gracias a su imprenta podemos conocer música de su autoría, pero también de otros compositores michoacanos. Lemus tuvo una prolífica producción de partituras, su caso representa uno de los pocos ejemplos de personajes en tener una imprenta litográfica especializada en música a finales del XIX en la ciudad de Morelia, que manejó y administró de manera particular. Esto señala a Lemus como uno de los impresores especializados en la ciudad y en el Estado de Michoacán. Su relación con la iglesia permitió que su música fuera conocida en distintos lugares de México, particularmente a partir de sus composiciones dedicadas a la virgen de Guadalupe.

Sus piezas contienen una complejidad significativa ya que fueron creadas en relación directa con las pretensiones estéticas de la institución, misma que necesitaba música que se vinculara con el carácter íntimo, sobrio y espiritual de un espacio religioso. La interpretación de esta música es especialmente delicada, ya que es de una transparencia cristalina, que puede romperse con cualquier error o desafinación; su textura es tan tersa que un desequilibrio tímbrico la puede mancillar, por lo tanto, debe trabajarse con paciencia y meticulosidad.

En este sentido, las partituras que Francisco de Paula Lemus legó en su tercer y cuarto Mes de María representa una obra que refleja cuán importante fue para la población moreliana sumergirse en la intimidad de la oración y del ritual católico. La música que escribió tiene una simplicidad difícil de lograr. Las melodías son sobrias, tersas, con pocos saltos melódicos, con giros cercanos de frases de periodos cortos que hace de su escucha algo muy agradable, que evita la perturbación e invita a la reflexión pacífica. La sonoridad que logra es muy homófona, hay pocos giros contrapuntísticos, lo que hace que sea muy transparente y de un discurso musical fácil de seguir. Es evidente que para Lemus era muy importante que la letra que contiene sus Meses de María fuera comprensible, por lo tanto, las cuatro voces las organizó de tal manera que el texto fuera fácil de percibir. La sonoridad que logra es poderosa ya los acordes están sistemáticamente organizados y cumplen con estar enlazados por movimientos mínimos en sus voces, sobre todo las voces internas tienen pocos movimientos, o los mínimos indispensables, esto hace la sonoridad sea muy homogénea y logra una textura pastosa de gran poder expresivo, conduce las voces de tal manera en que logra

hacer que quienes las escuchan puedan seguir a la voz que más movimiento tiene y eso produce una claridad y una luminosidad muy especial de la música coral. No cabe duda de que la obra religiosa de Francisco de Paula Lemus es un legado intelectual y artístico de una importancia estética que debería ser consumida dentro y fuera del ritual católico. Es decir, es comprensible que el marco de su creación sea dentro de aquel ceremonial, sin embargo, es tan rica y hermosa esta música, que es posible apreciarla fuera de este contexto y disfrutarla independientemente de la función para la que fue concebida inicialmente.

Por otro lado, y de manera más evidente J. Encarnación Payen y Ramón Martínez Avilés tuvieron una participación de manera decidida y evidente en eventos de la vida pública y en el ambiente político. Por ejemplo, Payen al frente de la Banda del 8° Regimiento de Caballería participó con la representación musical de México y por lo tanto de su gobierno, en eventos nacionales e internacionales. Destaca el hecho de que la banda estuviera formada por militares en activo pagados con el erario público y que estos hayan logrado ser premiados por gobiernos distintos al mexicano al ser condecorados con medallas para cada uno de los integrantes de la banda, lo cual nos habla del nivel de profesionalismo en la ejecución de música escrita que logró este tipo de agrupaciones musicales; en el caso de Payen recibió expresiones reconocimiento a su labor de director en muchas ocasiones, en forma de medallas y de una batuta de ébano con incrustaciones de plata de una belleza considerable de manos de reconocidos personajes, tanto en Estados Unidos como en España. En este sentido y quizá sin proponérselo fueron embajadores de la

cultura musical de México, haciendo evidente la capacidad de los mexicanos de tocar música escrita.

Por otro lado, es evidente que la actividad de bandas de música conformada por agrupaciones militares tuvo una época de oro a finales del siglo XIX y principios del XX, en ello es posible observar la necesidad de gobiernos por hacer notar a sus naciones, por medio de la interpretación de sus himnos nacionales y música propia de sus pueblos, situación que por supuesto creó un sentido de identidad y orgullo a los gobiernos y a la población en general. Al respecto podemos reflexionar la falta de este tipo de actividades en las plazas públicas por parte de estas agrupaciones, que durante esta época tocaron de manera sistemática música adaptada o creada para esa específica dotación de instrumentos.

En la actualidad quedan vestigios de esta importante actividad, como son los kioscos en los que tocaron, que regularmente se localizan en las plazas principales de los pueblos de Michoacán; otro vestigio es las bandas de tránsito municipales que actualmente trabajan y que forman parte de las estructuras de gobierno de los principales ayuntamientos. Es una pérdida para las actuales generaciones no poder acceso regular a la interpretación del repertorio que circuló en las plazas y quioscos durante esta época.

Resulta evidente que la formación como músico militar de Encarnación Payán desde temprana edad produjo gran parte de sus éxitos como instrumentista y luego en su función como director de Banda Militar. La experiencia que acumuló a lo largo de sus participaciones en distintos cuerpos militares dentro del territorio mexicano, le dio la posibilidad de reconocer el gran talento que existía en las fuerzas

militares de México relacionadas con la interpretación de música en instrumentos propios de la Banda Militar.

Es muy claro que el haber aprendido a leer música le dio la posibilidad de habilitar a compañeros de armas en la lectura de partituras, además de enseñar su ejecución en algún instrumento. Esto produjo que J. Encarnación Payen fuera un formador de agrupaciones musicales exitosas. A pesar de que la composición no fue su principal actividad, logramos localizar obras que escribió y que lamentablemente no hemos podido encontrar, sin embargo, se hallaron partituras que le dedicaron, y destacamos el hecho de que éstas fueron publicadas en el extranjero, puntualmente en Estados Unidos, circunstancia que nos hace reflexionar que su presencia logró eclipsar la vida musical al lugar y contexto en los que se presentó.

Muestra de esto fue las participaciones con Adelaila Palpi, la soprano más exitosa y mejor pagada de su época, el hecho de que le pidieran dirigir a la Banda Mexicana en la toma de posición de un presidente norteamericano (Cleveland) o que la Reina de España le haya felicitado personalmente durante sus actuaciones en el marco de los festejos por el descubrimiento de América, nos dan muestra del importante nivel que lograron, así como del lugar que le daban los gobernantes y la población en general al fenómeno musical de las Bandas Militares. Además, es importante destacar el repertorio de distintos países que J. Encarnación Payen arregló para este tipo de agrupaciones.

La información sobre los programas de música que nos proporcionaron los periódicos de la época nos da cuenta de lo variado de este repertorio, desde música

de Wagner, Mayerbeer, Schubert, Weber entre otros; pero también obras mexicanas como los Aires Mexicano de Julio Iturarte, marchas como la que tituló “Porfirio Díaz”, en un festejo que arregló y coordinó para ser ejecutada por más de trecientos militares. Las piezas que tocaron en el extranjero como parte de las exposiciones internacionales, representan una serie de arreglos específicamente hechos por Payen para esos eventos. Incluso, formó diversas bandas en la ciudad de Morelia, así como profesor y director de escuela de música, siempre en relación directa con las autoridades militares y políticas vinculadas al gobierno, cabe precisar que la Banda del 8° Regimiento de Caballería tocó en la mayoría de los eventos en los que estuvo presente las autoridades más importantes del gobierno. En este sentido, J. Encarnación Payen fue identificado con el gobierno que encabezó Porfirio Díaz, en el archivo de la SEDENA, en su expediente militar se encuentran documentos que hacen evidente su participación como militar, ya no como músico, en batallas en el marco de la Revolución Mexicana, después lo encontramos peleando por recibir su pensión en el ejército, situación que le demandó dirigir varios documentos a distintos departamentos del ejército mexicano postrevolucionario.

Es importante mencionar que a pesar de haber localizado música que interpretaran músicos de banda militar como la dirigió J. Encarnación Payen, no fue posible localizar una sola partitura con la dotación instrumental referida en las fuentes. Toda la música escrita que pudo ser localizada está en forma de partitura reducida al piano. Esto es muy común en la época. Después de indagar con otros investigadores de México y el extranjero han expresado la falta de conocimiento

sobre estos materiales, por lo que queda un amplio camino para historiadores y musicólogos en ese renglón.

A pesar de la falta de la fuente original y gracias en gran medida a la creatividad es que por medio de este trabajo de investigación histórica y creación artística se proponen como conclusión una novedad en este tipo de tesis el arreglo de las partituras localizadas para piano, que contienen música que interpretara J. Encarnación Payen y la Banda del 8° Regimiento de Caballería y que según fuentes hemerográficas o escrita en las mismas partituras, es decir, en cuyos títulos aparecen dedicadas al director y a la banda que Payen dirigió, como es el caso de las piezas tituladas “Jota de Ratas”, Vals Elegante “México”, la Mazurca titulada “María”, “La Media Noche”, entre otras.

Ramón Martínez Avilés fue un músico que desarrolló la mayor parte de su obra en la ciudad de Morelia, sin embargo, en México sus composiciones no alcanzaron una proyección amplia geográficamente. Es de resaltar que tuvo una prolífica vida musical de carácter civil y religioso; amigo personal de Aristeo Mercado gobernador en turno, además fue nada más ni nada menos que el maestro de capilla de la Catedral Metropolitana de Morelia durante este periodo (aunque hay que entender que la capilla musical de esta época dista de tener el lustro que las del periodo colonial), a esto hay que sumar el reconocimiento que logró a nivel local, este fue significativo en la entidad como profesor e impresor de música en la revista “Euterpe”, así como, Director de la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia, la cual se considera una de las primeras en la entidad. A ello se sumó que fue el director de

una de las primeras publicaciones especializadas en música, la revista Euterpe, en donde se publicó parte de su música, es decir, partituras de su autoría.

De acuerdo con las fuentes consultadas Ramón Martínez Avilés resaltó en la vida cultural de Morelia a finales del siglo XIX y principios del XX por su capacidad de escribir música de carácter civil y religioso; sobresalió en ambos ambientes ya que sus obras fueron tocadas en espacios públicos y privados en momentos de carácter civil; por ejemplo en homenajes luctuosos o veladas fúnebres en los cuales alternó con la participación de poetas de importancia nacional y regional, como Donato Arenas López, José Silva Herrera y Salvador Gutiérrez Nájera, evento para el cual Ramón Martínez Avilés compuso una marcha fúnebre y que ejecutó al piano J. Jesús Nava, todo en honor al poeta Andrés Arroyo, quien se quitó la vida en Guadalajara el 17 de enero de 1899, evento que se verificó en el domicilio del Licenciado Ángel Padilla y que organizó un grupo de jóvenes Nicolaita.

El caso de Ramón Martínez nos demuestra que estuvo a la vanguardia de las tendencias de la época y que su música era interpretada en espacios de suma importancia como la Catedral o el Teatro Ocampo. Su capacidad le llevó a ser reconocido como profesor en el Colegio de San Nicolás y Maestro de Capilla de la Catedral Metropolitana con sede en Morelia, asimismo, tuvo reconocidos nexos personales con el gobernador Aristeo Mercado y parte de las familias importantes de la ciudad.

Mediante el estudio musicológico de estos personajes se muestra un panorama musical mucho más amplio y profundo de la formación, conocimientos y aportaciones de los músicos de la época, sobre lo cual, no se ha ahondado con esta

visión ni en los estudios musicales ni históricos. Es interesante observar que en el caso de los tres personajes que aquí se estudiaron, alcanzaron una comprensión amplia de la música nacional e internacional, la cual tocaron, arreglaron o crearon. Gracias a que recurrieron a la lectura de música impresa en Morelia, se pudo dar a conocer en la ciudad música creada en otras partes del país y en el extranjero, la cual dieron a conocer en la ciudad de Morelia. Con estas actividades también contribuyeron a crear un antecedente indispensable para que tiempo después la música fuera considerada una profesión tan importante y valiosa como las demás.

Para muestra un botón. Las artes, su fomento y educación dentro de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, es de las más antiguas, acompañó a las escuelas que en 1917 conformaron la primera universidad pública de México. Esto no hubiera sido posible sin el trabajo y prestigio social que lograron personajes como los que aquí hemos abordado.

A lo anterior se suma que los tres trabajaron para las instituciones educativas de la ciudad de Morelia, por lo cual, fueron parte de la formación de recursos humanos que posteriormente se dedicó a la actividad musical, es decir, fueron importantes profesores de música. Si bien no fue su actividad principal, las fuentes demuestran que ciertamente formaron parte del Colegio de San Nicolás, el Seminario y la Catedral de Morelia, asimismo, dieron clases de manera particular a miembros de algunas familias. Esto demostró que hubo espacios educativos en la ciudad en los que de forma premeditada y específica se incorporó el estudio de la música como una materia que pudo ser cursada, como un elemento deseable en la juventud moreliana, por medio de su estudio se conocerán las ideas musicales

generadas en el extranjero, pero también pudieron consumirse, y dar circulación a la música en forma de partituras de compositores locales, nacionales y extranjeros.

Cabe mencionar que la producción artística de estos tres personajes fue ciertamente considerable, la mayoría de sus obras nos alcanzaron gracias al hecho de haber sido escritas en forma de partituras. A pesar de ello, se ha podido rastrear referencia a 75 piezas que fueron interpretadas, arregladas o compuestas ellos, las cuales fueron de su autoría o adaptaciones de obras de origen nacional o extranjero, contemporáneas a su época o de épocas anteriores.

Más allá de ser prolífica su producción o no, es de mencionar la capacidad de adaptación al carácter de música que tocaron o crearon, resalta la capacidad y creatividad en arreglo a música militar que realizó J. Encarnación Payen; asimismo, la originalidad en la composición de música con carácter civil y religioso de Martínez Avilés, finalmente, en el caso de Paula Lemus y su prolífica producción para eventos de suma importancia y a la vanguardia religiosa de su época, aunque es necesario mencionar que no dejó pasar la oportunidad de componer música de salón.

Si bien, no se pudo localizar la música impresa de las 75 piezas mencionadas en las fuentes documentales o hemerográficas, si se pudo localizar 37 piezas que fueron interpretadas, arregladas o composición de estos personajes. De esas 37 piezas se hizo el arreglo a cuarteto de cuerdas, resalta la complejidad musical que implicaba dicho proceso en la asimilación de las composiciones. Lo cual permitió traer a la escena actual música escrita de origen porfirista moreliana, con ello consideramos se puede recrear parte de ese escenario auditivo de la época y sentir

y comprender mejor las tendencias musicales de una parte de la vida cultural que se desarrolló en Morelia.

De las 37 piezas localizadas, podemos mencionar las siguientes puntualizaciones musicológicas: Ninguna de las piezas localizadas transgreden los linderos de la tonalidad, todas ellas están enmarcadas en formas musicales convencionales de la época, como son los géneros musicales de canción, himno, chotis, galop, vals, entre otros; o los enmarcados como música religiosa, maitines, salves, especialmente la música dedicada al Mes de María tan fomentado en la época, y por último la música para la liturgia con el canon católico de Misas.

En varias ocasiones y a pesar de la falta de la fuente original, y gracias en gran medida a la creatividad, es que por medio de este trabajo de investigación histórica y creación artística, se propone como una novedad en este tipo de tesis el presentar como producto el arreglo de las partituras localizadas para piano, que contienen música que interpretara la Banda del 8° Regimiento de Caballería que dirigió Payen, o las composiciones de Lemus y Avilés, y que según fuentes hemerográficas o descrita en las mismas partituras, aparecen dedicadas al director y a la banda que dirigió, así como a otros personajes de la vida pública del Estado o de autoridades de la Iglesia Católica.

La elección de adaptar la música escrita a la dotación de cuarteto de cuerdas respondió a las características tímbricas de esta agrupación musical. En primer lugar, está conformada por los registros comúnmente utilizados en la música militar, civil, y religiosa de la época. Es una agrupación en la que se puede resumir el material localizado, al contar con una textura sonora y homogénea en la que puede

logarse gran número de material sonoro. Para los “puristas” quizá parezca exagerada la cantidad de música adaptada. Se preguntará porque no se dejó en su formato original, buscando recrear tal cual está la partitura. A ellas y ellos respondo que me he adaptado a las circunstancias del contexto en el que se desarrolló la investigación, para lo cual se contó con la decidida participación del Cuarteto de Cuerdas Michoacán. Agrupación comprometida con el rescate de música michoacana y mexicana de la cual el investigador forma parte.

También afirmo que es una forma de dar difusión a las expresiones artísticas y musicales de otros tiempos. Estas adaptaciones pasan primero por la comprensión del material escrito (análisis), en segundo por un proceso el cual pretende resumir, en caso de que las dotaciones instrumentales sean más grandes, como el caso de orquestas sinfónicas o bandas militares; o, por otro lado, ampliar el espectro y los colores de la sonoridad de las piezas localizadas, como lo son en efecto, las canciones o piezas para voz y piano.

Al ser adaptadas estas composiciones a la dotación de cuarteto de cuerdas permite que la música rescatada sea interpretada casi de forma inmediata, después de ser arreglada, esto por el hecho de contar con el instrumento, influyó por supuesto que pertenezco a una agrupación interesada en interpretar música inédita de la época porfirista. Esta feliz coincidencia me ha alentado a realizar el esfuerzo de adaptar la música. En casos muy concretos como “El Tercer Mes de María” de Fco. de Paula Lemus, la adaptación ha sido muy natural, un reto más importante ha representado la música de salón de Ramón Martínez Avilés o la música para Banda Militar ya mencionada.

Por último, una reflexión sobre la importancia del fenómeno musical actual, y del cual somos herederos del gran trabajo que han realizado músicos de otras épocas y cuyas aportaciones son casi desconocidas. Morelia actualmente es considerada Ciudad Creativa de la Música, se cuentan con festivales internacionales consolidados. Esto también es gracias a que músicos de finales del siglo XIX y principios del XX, crearon una necesidad y apego al fenómeno musical. Este, al igual que en el pasado, se hace presente y necesario en actos protocolarios de las entidades públicas, en las iglesias (aunque en menor medida), en el consumo de particulares y a diferencia de aquellos tiempos en conciertos públicos, cuyo objetivo principal es el deleite estético que supone exponernos a la música en vivo.

No tengo duda que por medio de este trabajo quien tenga interés en conocer parte de la música que sonó en Morelia durante el porfiriato, podrá leer, observar y escuchar una parte significativa de ese pasado. Para ello he dejado algunos enlaces con videos con la interpretación de música que me ha parecido indispensable presentar, para que las personas que les interese el tema puedan disfrutar del tema, no solo desde el punto de vista intelectual, sino también desde los sentidos, como es la escucha.

ANEXOS

ANEXO 1

Pieza dedicada a Esther Tapia 1887

"Adios á Morelia"

Melodía para Soprano

Poesía de ESTHER TAPIA

Música de:
J. ALEJANDRI
Arreglo: Rolando Vidal

Larghetto sentimental

Soprano

A dios me voy a dios_____ A

Larghetto sentimental

Violín 1

Violín 2

Viola

Violonchelo

Sop.

4 5 3 6 7

dios Ciu dad que ri da le jos de ti me lle va mi des ti no em

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Copyright ©UMSNH / FPBA 05005612

Fuente. - *El cronista musical*, 26 de junio de 1887, pp. 4-6

ANEXO 2

Pieza dedicada a Luis B. Valdés s/f

María Vals.

F. de A. Carrillo.

Introducción

Piano

9

Allegro. Tempo di vals

Pno.

rit. *con amore*

17

Pno.

p

24

Pno.

riten *p*

31

Pno.

animato *ff*

Copyright ©UMSNH/FPBA/IIH

Fuente. – Colección Rolando Vidal García Calderas

ANEXO 3

Pieza dedicada a Rafael Campuzano Guerrero

LAGRIMA DE ORO

Juan Martínez Vega

Expresivo

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

6

12

Copyright ©UMSNH/IIH/FPBA 05005612

Fuente. – Colección Hernán Salgado Campuzano

ANEXO 4

Misserere arreglado por Francisco de Paula Lemus 1895

Arreglado por Francisco de P. Lemus

Morelia, noviembre de 1895

Edición: Rolando Vidal García Calderas

The musical score is arranged for a large ensemble. It includes staves for Flute 1 and 2, Clarinet in B♭ 1 and 2, Bassoon, Horn in F 1 and 2, Trombone 1 and 2, Piano, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I and II, Viola, Cello, and Contrabass. The score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B♭ and E♭). The piano part features a prominent bass line with eighth-note patterns. The woodwinds and brass sections provide harmonic support, while the strings play a rhythmic accompaniment. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are currently blank, indicating they are not included in this specific arrangement or are to be added separately.

©UMSNH/IIH/FPBA 05005612
rolando.garcia@umich.mx
doc.iih.umsnh@gmail.com

Fuente. – Biblioteca del INBA, Centro Nacional de Investigación Musical Carlos Chávez,
P10625

ANEXO 5

Obra 72. Maitines a la Santa Cruz de Francisco de Paula Lemus, manuscrito s/f

Score

Maitines a la Santa Cruz

Poco andante $\text{♩} = 76$
Poco andante $\text{♩} = 76$

Invitorio. Francisco de Paula Lemus. Obra 72.
Rolando Vidal García Calderas.

Flute

Clarinet in B $\flat$ 1

Clarinet in B $\flat$ 2

Horn in F

Trumpet in B $\flat$

Trombone

Tenor 1

Tenor 2

Bass

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

©dic.iih.umsnh@gmail.com

Fuente. – Biblioteca del Conservatorio de las Rosas. M.783LR555

ANEXO 6

Obra 135. Maitines Solemnes al Sacratísimo Corazón de NSJC de Francisco de Paula Lemus s/f

Cello

MAITINES SOLEMNES Al Sacratísimo Corazón de N. S. J. C.

F. de P. Lemus. Obra 135.

Lento $\text{♩} = 63$

12

24

36

46

56

68

77

©doc.iih.umsnh@gmail.com

Fuente. – Colección Rolando Vidal García Calderas

ANEXO 7

Obra 135. Maitines Solemnes al Sacratísimo Corazón de NSJC de Francisco de Paula Lemus s/f

Viola

MAITINES SOLEMNES

Al Sacratísimo Corazón de N. S. J. C.

F. de P. Lemus. Obra 135.

Lento $\text{♩} = 63$

8

18

28

36

46

55

65

©doc.iih.umsnh@gmail.com

Fuente. - Colección Rolando Vidal García Calderas

ANEXO 8

Obra. 135. Maitines Solemnes al Sacratísimo Corazón de NSJC de Francisco de Paula Lemus s/f

Full Score

MAITINES SOLEMNES

F. de P. Lemus. Obra 135.
Al Sacratísimo Corazón de N. S. J. C.

Lento $\text{♩} = 63$

The musical score is presented in two systems. The first system includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello). The second system continues the instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello). The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 63 beats per minute. The vocal parts are currently silent, indicated by whole rests. The instrumental parts feature a melodic line in the Violin I and II parts, with the Viola and Cello providing harmonic support.

©doc.iih.umsnh@gmail.com

Fuente. - Colección Rolando Vidal García Calderas

ANEXO 9

Obra 135. Maitines Solemnes al Sacratísimo Corazón de NSJC de Francisco de Paula Lemus s/f

Violin I

MAITINES SOLEMNES

F. de P. Lemus. Obra 135.

Al Sacratísimo Corazón de N. S. J. C.

Lento $\text{♩} = 63$

6

12

18

24

30

36

42

©doc.iih.umsnh@gmail.com

Fuente. - Colección Rolando Vidal García Calderas

ANEXO 10

Obra 135. Maitines Solemnes al Sacratísimo Corazón de NSJC de Francisco de Paula Lemus

Violin II

MAITINES SOLEMNES

Al Sacratísimo Corazón de N. S. J. C.

F. de P. Lemus. Obra 135.

Lento $\text{♩} = 63$

1

6

13

19

25

32

38

44

©doc.iih.umsnh@gmail.com

Fuente. - Colección Rolando Vidal García Calderas

ANEXO 11

Obra 136. Tercer Mes de María de Francisco de Paula Lemus 1904

Francisco de P. Lemus. Obra 136 Sección Primera.- Núm. 2.

Lento religioso ♩ = 63

Arr. Rolando Vidal García Calderas

The first system of the musical score includes staves for Soprano, Alto, Violin, Viola, and Cello. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Lento religioso' with a quarter note equal to 63 beats per minute. The arrangement is by Rolando Vidal García Calderas. The music begins with a series of eighth and sixteenth notes in the vocal parts, supported by the string ensemble.

The second system continues the musical score for Soprano, Alto, Violin, Viola, and Cello, covering measures 9 through 16. It features a variety of note values including eighth, sixteenth, and quarter notes, with some measures containing rests. The vocal parts (Soprano and Alto) have lyrics written below the notes.

Fuente. - Colección Rolando Vidal García Calderas

Obra 136. Tercer Mes de María de Francisco de Paula Lemus 1904

Lento = 104

arranged by: Rolando Vidal García Calderas

This musical score is for the song "The Rose Tree" and is presented in two systems. The first system includes parts for Soprano, Alto, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The second system includes parts for Soprano (labeled 'S'), Alto (labeled 'A'), Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is written in G major (one sharp) and 6/8 time. The lyrics "The Rose Tree" are written below the vocal staves. The score shows the vocal melody and the instrumental accompaniment for the first system, and then continues with the second system, which includes a repeat sign and a key signature change to D major (two sharps) for the final system.

©doc.iih.umsnh@gmail.com

Fuente. - Colección Rolando Vidal García Calderas

ANEXO 13

Obra 136. Tercer Mes de María de Francisco de Paula Lemus 1904

Music by: F. de P. Lemus. Obra 136.

Sección Primera.- Núm. 5.

arranged by: Rolando Vidal García Calderas

Lento. ♩ = 93

Soprano

Alto

Violin I

Violin II

Viola

Cello

S

A

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

©doc.iih.umsnh@gmail.com

Fuente. - Colección Rolando Vidal García Calderas

ANEXO 14

Obra 137. Tercer Mes de María de Francisco de Paula Lemus 1904

TERCER MES DE MARÍA

Music by: F. de P. Lemus. obra 137 Sección segunda.- Núm 2.

Lento religioso $\text{♩} = 66$

arranged by: Rolando Vidal García Calderas

Soprano

Alto

Violin I

Violin II

Viola

Cello

10

S

A

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

©doc.iih.umsnh@gmail.com

Fuente. - Colección Rolando Vidal García Calderas

ANEXO 15

Obra 137. Tercer Mes de María de Francisco de Paula Lemus 1904

TERCER MES DE MARÍA

Music by: F. de P. Lemus. Obra 137. Sección Segunda.- Núm 3.

Lento religioso ♩ = 108

arranged by: Rolando Vidal García Calderas

Soprano

Alto

Violin I

Violin II

Viola

Cello

S

A

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

©doc.iih.umsnh@gmail.com

Fuente. - Colección Rolando Vidal García Calderas

ANEXO 16

Obra 137. Tercer Mes de María de Francisco de Paula Lemus 1904

MES DE MARÍA

Music by: F. de P. Lemus. Obra 137. Sección Segunda.- Núm. 4.

Afectuoso $\text{♩} = 80$

arranged by: Rolando Vidal García Calderas.

The musical score is arranged for a vocal ensemble and a string quartet. The vocal parts include Soprano, Alto, and two parts for Tenors (labeled S and A). The instrumental parts include Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Afectuoso' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The score consists of two systems of staves. The first system includes Soprano, Alto, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The second system includes Tenors S and A, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music features a mix of whole, half, quarter, and eighth notes, with some rests and ties.

©doc.iih.umsnh@gmail.com

Fuente. - Colección Rolando Vidal García Calderas

ANEXO 17

Obra 137. Tercer Mes de María de Francisco de Paula Lemus 1904

MES DE MARÍA

Music by: F. de P. Lemus. Obra 137. Sección Segunda.- Núm.- 5.

Amoroso $\text{♩} = 120$

arranged by: Rolando Vidal García Calderas

The musical score is arranged for a vocal quartet and a string quartet. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello) are also in the same key and time. The score consists of 8 measures. The vocal parts have lyrics written below the notes. The instrumental parts provide harmonic support with various melodic lines and rests.

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Violin I

Violin II

Viola

Cello

©doc.iih.umsnh@gmail.com

Fuente. - Colección Rolando Vidal García Calderas

ANEXO 18

Obra 138. Tercer Mes de María de Francisco de Paula Lemus 1904

TERCER MES DE MARÍA

Music by: F. de P. Lemus. Obra 138. Sección Quinta.- Núm. 1.

Larghetto ♩ = 76

arranged by: Rolando Vidal García Calderas.

The musical score is arranged for a vocal quartet and a string quartet. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are written in treble and bass clefs. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello) are written in their respective clefs. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Larghetto' with a quarter note equal to 76 beats per minute. The score consists of 16 measures. The vocal parts have lyrics written below them. The string parts provide harmonic support with various melodic lines and rests.

©doc.iih.umsnh@gmail.com

Fuente. - Colección Rolando Vidal García Calderas

ANEXO 19

Obra 138. Tercer Mes de María de Francisco de Paula Lemus 1904

TERCERMES DE MARÍA

Music by: F. de P. Lemus. Obra 138. Sección Quinta.- Núm. 2.

Larghetto ♩ = 80

arranged by: Rolando Vidal García Calderas.

The musical score is written for a vocal quartet and a string quartet. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are in the upper system, and the string parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello) are in the lower system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Larghetto' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The score consists of 16 measures. The vocal parts have lyrics written below them. The string parts provide harmonic support for the vocal melody.

©doc.iih.umsnh@gmail.com

Fuente. - Colección Rolando Vidal García Calderas

ANEXO 20

Obra 138. Tercer Mes de María de Francisco de Paula Lemus 1904

Sección Quinta.-

Lyrics by:

Núm. 4.

Music by: F. de. P. Lemus. Obra 138.

arranged by: Rolando Vidal García Calderas.

Largo ♩ = 69

The musical score is arranged in two systems. The first system contains four vocal staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The Alto and Tenor staves also use treble clefs with the same key signature and time signature. The Bass staff uses a bass clef with the same key signature and time signature. The second system contains four instrumental staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Violin I and Violin II use treble clefs with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The Viola and Cello staves use alto and bass clefs, respectively, with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The music consists of a series of notes and rests across these staves, with some measures containing multiple notes beamed together.

©doc.iih.umsnh@gmail.com

Fuente. - Colección Rolando Vidal García Calderas

ANEXO 21

Obra 139. Tercer Mes de María de Francisco de Paula Lemus 1904

Sección Quinta.-

Lyrics by:

Núm. 5.

Music by: F. de P. Lemus. Obra 139.

arranged by: Rolando Vidal García Calderas.

Largo ♩ = 69

The musical score is for a section titled 'Sección Quinta' and is arranged by Rolando Vidal García Calderas. It is in 3/4 time and marked 'Largo' with a tempo of 69 beats per minute. The score includes parts for Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has one flat (B-flat). The Soprano part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. The Alto part has a whole rest in the first measure, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. The Tenor part begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note Bb3, and a half note C4. The Bass part begins with a half note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note Bb2, and a half note C3. The Violin I part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. The Violin II part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. The Viola part begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note Bb3, and a half note C4. The Cello part begins with a half note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note Bb2, and a half note C3.

©doc.iih.umsnh@gmail.com

Fuente. - Colección Rolando Vidal García Calderas

ANEXO 22

Obra 140. Tercer Mes de María de Francisco de Paula Lemus 1904

TERCER MES DE MARÍA

Lyrics by: Homenaje de respeto al Señor Canónigo D. Francisco Banegas Galván.

Music by: Francisco de P. Lemus. Obra 140.- Misterios dolorosos.

Sección 6.- Núm 1.

arranged by: Rolando Vidal García Calderas.

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Violin I

Violin II

Viola

Cello

©doc.iih.umsnh@gmail.com

Fuente. - Colección Rolando Vidal García Calderas

ANEXO 23

Obra 140. Tercer Mes de María de Francisco de Paula Lemus 1904

Sección Sexta.-

Núm. 2.

Music by: F. de P. Lemus. Obra 140.
arranged by: Rolando Vidal García Caldeas.

Larghetto ♩ = 80

The musical score is written for eight parts: Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The tempo is marked Larghetto with a quarter note equal to 80 beats per minute (♩ = 80). The score consists of five measures. The Soprano part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and finally a whole note E5. The Alto part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4, and finally a whole note E4. The Tenor part is mostly silent, with a half note G2 in the first measure. The Bass part begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3, and finally a whole note E3. Violin I begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and finally a whole note E5. Violin II begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4, and finally a whole note E4. Viola begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4, and finally a whole note E4. Cello is mostly silent, with a half note G2 in the first measure.

©doc.iih.umsnh@gmail.com

Fuente. - Colección Rolando Vidal García Calderas

ANEXO 24

Obra 140. Tercer Mes de María de Francisco de Paula Lemus 1904

Sección Sexta.-

Núm, 3.

Music by: F. de P. Lemus. Obra 140.

arranged by: Rolando Vidal García Calderas.

Larghetto $\text{♩} = 72$

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Violin I

Violin II

Viola

Cello

©doc.iih.umsnh@gmail.com

Fuente. - Colección Rolando Vidal García Calderas

ANEXO 25

Obra 140. Tercer Mes de María de Francisco de Paula Lemus 1904

Score

Sección Sexta.-

Núm. 4.

F. de. P. Lemus. Obra 140.

Rolando Vidal García Calderas.

Largo ♩ = 56

The musical score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Baritone. It is in 4/4 time and B-flat major. The tempo is Largo, with a quarter note equal to 56 beats. The score consists of two systems of four staves each. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 8. The Soprano part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. The Alto part begins with a half note F4, followed by quarter notes G4, A4, and Bb4. The Tenor part begins with a half note E4, followed by quarter notes F4, G4, and A4. The Baritone part begins with a half note D3, followed by quarter notes E3, F3, and G3. The score concludes with a double bar line at the end of measure 8.

©doc.iih.umsnh@gmail.com

Fuente. - Colección Rolando Vidal García Calderas

ANEXO 26

Obra 140. Tercer Mes de María de Francisco de Paula Lemus 1904

Sección Sexta.-

Núm. 5.

Music by: F. de P. Lemus. Obra 140.

arranged by: Rolando Vidal García Calderas.

Largo ♩ = 56

The musical score is arranged in two systems. The first system contains four vocal staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The second system contains four instrumental staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. All staves are in the key of B-flat major (three flats) and common time (C). The tempo is marked 'Largo' with a quarter note equal to 56 beats per minute. The Soprano part begins with a melodic line, while the other parts provide harmonic support. The instrumental parts are written in a more sustained, harmonic style.

©doc.iih.umsnh@gmail.com

Fuente. - Colección Rolando Vidal García Calderas

ANEXO 27

¡Qué grande es tu dolor! de Francisco de Paula Lemus 1912

QUÉ GRANDE ES TU DOLOR!

Dolorosos

Francisco de Paula Lemus.

Rolando Vidal García Calderas.

Largo $\text{♩} = 60$

Organ

Que gran de-es tu do lor y que su bli me cuan do-al

5

Org.

5

pie de la cruz tu llan to bro ta y rue da si len

10

Org.

10

cio so go ta-a go ta a los pies de la cruz del sal va dor. y-a tra

©doc.iih.umsnh@gmail.com

Fuente. – Biblioteca del Centro Nacional de Investigación Musical Carlos Chávez

ANEXO 28

Pieza arreglada por J. Encarnación Payen para la banda del 8º Regimiento 1885

MÉXICO ELEGANT WALTZ

Narciso Martínez
Arr. Rolando Vidal

Allegro

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Andante

Copyright ©05005612

Fuente. - Mexican, Julius Hart, United States, 1890.

ANEXO 29

Pieza arreglada por Encarnación Payen para la banda del 8º Regimiento 1885

María MAZURKA

Francisco J. Navarro
Arr. Rolando Vidal García Calderas

Mazurka

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

10

15

Copyright ©05005612

Fuente. - Mexican, Julius Hart, United States, 1890

ANEXO 30

Pieza dedicada a J. Encarnación Payen 1885

TO
SEÑOR ENCARNACIÓN PAYEN,
Leader of the Mexican Band

LA MEDIA NOCHE

(Señor José Avilés)

Arranged by W. T. FRANCIS
Rolando Vidal García Calderas

Moderato

The musical score is arranged for a string quartet, with parts for Violín I, Violín II, Viola, and Violonchelo. It consists of 20 measures, divided into three systems. The first system contains measures 1 through 6, the second system contains measures 7 through 13, and the third system contains measures 14 through 20. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Copyright ©05005612

Fuente. – Mexican, Julius Hart, United States, 1890

ANEXO 31

Pieza arreglada por J. Encarnación Payen para la banda del 8º Regimiento 1885

JOTA DE LOS RATAS

CHUECA Y VALVERDE

Tempo di valse

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Copyright ©05005612

Fuente. – Mexican, Julius Hart, United States, 1890

ANEXO 32

Pieza dedicada a J. Encarnación Payen composición de Ramón Martínez Avilés
1885

EL TÍVOLI DE SAN PEDRO

arreglo: Rolando Vidal García Calderas

LIC. RAMÓN MARTÍNEZ AVILÉS

Moderato

2 3 4

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

5 6 7 3 3 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Copyright ©05005612

Fuente. - Mexican, Julius Hart, United States, 1890.

ANEXO 33
Composición de Ramón Martínez Avilés 1892

LA DESPEDIDA
Danza para piano y canto

RICARDO PALMA (PERUANO)
Edición "Euterpe"

RAMÓN MARTÍNEZ AVILÉS
ARR. ROLANDO VIDAL

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Copyright ©05005612

Fuente. – Colección particular Gerardo Sánchez Díaz

ANEXO 34

Manantial de perenne consuelo. Himno á la Sma. Virgen. Para el mes de María de
Ramón Martínez Avilés 1901

Manantial de perenne consuelo. Himno á la Santísima Virgen María.

Ramón Martínez Avilés (Morelia 1901)
Tipografía Michoacana de Música.
Calle de la Soterranea n° 35
Arr. Rolando Vidal García Calderas

Moderato

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Copyright ©05005612

Fuente. - Colección Rolando Vidal García Calderas

ANEXO 35

Himno a Melchor Ocampo de José T. Pérez y Música de RMA

HIMNO MELCHOR OCAMPO

Letra de José Pérez
Música de Ramón Martínez Avilés
Arr. Rolando Vidal García Calderas

Tempo di Marcha

The musical score is for a march in 4/4 time, marked 'Tempo di Marcha'. It features vocal parts for Soprano and Bass, and instrumental parts for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems. The first system contains the first three measures of the piece. The second system, starting with a measure rest of 4 measures, contains measures 4 through 6. The vocal parts enter in measure 1 with a half note G4. The instrumental parts enter in measure 4 with a half note G4. The Viola and Violoncello parts play a rhythmic pattern of eighth notes throughout the piece.

Copyright ©05005612

Fuente. – Colección particular Gerardo Sánchez Díaz

ANEXO 36

Himno a Hidalgo. Poesía Esther Tapia de Castellanos y Música de RMA

HIMNO Á HIDALGO

Poesía de Esther Tapia de Castellanos
Música de Ramón Martínez Avilés
Arr. Rolando Vidal García Calderas

The musical score is arranged for a string quartet and a string orchestra. It is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The score is divided into three systems. The first system includes Violín I, Violín II, Viola, and Violonchelo. The second system includes Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The third system also includes Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Violín I part has a measure rest in the first measure of the first system. The Violín II part has a measure rest in the first measure of the first system. The Viola and Violonchelo parts have a measure rest in the first measure of the first system. The Vln. I part has a measure rest in the first measure of the second system. The Vln. II part has a measure rest in the first measure of the second system. The Vla. and Vc. parts have a measure rest in the first measure of the second system. The Vln. I part has a measure rest in the first measure of the third system. The Vln. II part has a measure rest in the first measure of the third system. The Vla. and Vc. parts have a measure rest in the first measure of the third system.

Copyright ©05005612

Fuente. – Colección particular Gerardo Sánchez Díaz

ANEXO 37

Himno Guadalupano composición de Ramón Martínez Avilés

HIMNO GUADALUPANO

ARREGLADO PARA DOS PARTES

MÚSICA DE RAMÓN MARTÍNEZ AVILÉZ

Arreglo: Rolando Vidal García Calderas

Coro **Moderato** 3 4 5 6

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

7 8 9 10 11 12 13 **ESTROFA**

14 15 16 17 18 19

Fuente. - Archivo Histórico del Colegio de San Ignacio de Loyola. Vizcaínas. E26-TI-C2L46

FUENTES DE INFORMACIÓN

FUENTES DOCUMENTALES

Archivo Histórico Municipal de Morelia

Archivo de la Catedral de Morelia

Archivo Histórico del Arzobispado de México

Archivo de la Parroquia de Señor San José y Nuestra Señora del Sagrado Corazón de Jesús

Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano de Guadalajara

Archivo del Registro Civil del Municipio de Morelia

Archivo Parroquial de Pátzcuaro

Museo del Estanquillo de la Ciudad de México, Colección Carlos Monsiváis

Archivo Histórico del Colegio de San Ignacio de Loyola. Vizcaínas

Archivo Histórico de la Secretaría de la Defensa Nacional

Archivo del Convento Franciscano de Celaya

Hemeroteca Nacional Digital de México

Hemeroteca Pública de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Biblioteca del Conservatorio de las Rosas

Biblioteca del Centro Nacional de Investigación Musical Carlos Chávez

Colección Gerardo Sánchez Díaz

Colección Hernán Salgado Campuzano

Colección particular del guitarrista mexicano Jorge Martín Valencia Rosas

Colección Rolando Vidal García Calderas

BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO, Esther; GARCÍA, Pilar, “Procesos de quiebre en la política visual del México posrevolucionario”, en Mercedes de Vega Armijo (Coord.), *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011

ADAME GODDARD, Jorge, *Significado de la coronación de la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe en 1895*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008

AGUILERA SORIA, Ricardo, *La zona central de Morelia durante la segunda mitad del siglo XIX. Destellos de una ciudad en vías de modernización*, Ayuntamiento de Morelia, 2017

ALARCÓN OLGUÍN, Víctor, "Política, educación y cultura porfirianas: un falso intento de modernidad" en *Polis: Investigación y análisis sociopolítico y psicosocial*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Vol. 2, Núm. 2, 2002

Álbum de la coronación de la Santísima Virgen de Guadalupe, México, Imprenta de "El Tiempo," de Victoriano Agüeros, Primera y segunda parte, 1896

ARAGÓN RANGEL, María Eugenia, "Una obra y dos actores. El Teatro Nacional de la Ciudad de México, 1841-1901", en *Boletín de Monumentos Históricos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Núm 3, 2005

AZEVEDO SALOMAO, Eugenia María, "Morelia decimonónica en la mirada de los viajeros extranjeros. Emily Elizabeth Ward y Fanny Chambers Gooch", en Magali Zavala García (Coord.), *Boletín Rosa de los Vientos. La presencia de los extranjeros en la vida sociocultural de Valladolid-Morelia*, México, Ayuntamiento de Morelia, Núm. 8, 2017

BÁEZ-JORGE, Félix, "La virgen de Guadalupe", en Enrique Florescano (Coord.), *Mitos mexicanos*, México, bolsilo, 2015

BAILÓN VÁSQUEZ, Fabiola, "La Escuela Correccional de Artes y Oficios de Oaxaca, 1889-1901", en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Núm. 44, 2012

BARAJAS, Margarita, "La música mexicana para canto y piano en el siglo XIX. Un estudio de género en el México postcolonial", en De la Garza Chávez, María Luisa y Cicerón Aguilar (coords.), *La música como diálogo intercultural. Actas del Primer Encuentro de Etnomusicología*, México, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica/Red Napiniaca, 2013

BEEZLEY, William, "El estilo porfiriano: deportes y diversiones de fin de siglo", en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, Vol. 130, Núm. 40, 1992

BERNABEU Albert, Salvador, *V Descubrimiento del descubrimiento de América*, Consejo superior de Investigaciones Científicas, España, 1987

BERNAL JIMÉNEZ, Miguel, *La Música en Valladolid de Michoacán*, Morelia, Ediciones de Schola Cantorum, 1962

BETHELL, Leslie, *Historia de América Latina*, Crítica, España, 1990

BITRÁN, Yael, "La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente", en Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coordinadores), *La música en los siglos XIX y XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, colección El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010), tomo IV, 2013

CALDERÓN ALCANTAR, Edgar Alejandro, “La música en la catedral de Morelia: breve panorama a través de algunos inventarios de su archivo musical”, en *Rosa de los Vientos*, Morelia, Archivo Histórico Municipal de Morelia, Núm. 4, 2013

“La música en la catedral de Morelia: breve panorama a través de algunos inventarios de su archivo musical”, en Yaminel Bernal Astorga (Comp.), *Boletín Rosa de los Vientos 4, La música a través de sus instrumentos, espacios, actores y expresiones culturales*, México, Archivo Histórico Municipal de Morelia, 2013

CANO, GABRIELA, “Genero y construcción cultural de las profesiones en el porfiriato: magisterio, medicina, jurisprudencia y odontología”, en *Historia y gráfica*, México, Universidad Iberoamericana, Núm. 14, 2000

Carta encíclica Rerum Novarum del sumo pontífice León XIII sobre la situación de los obreros, 5 de mayo de 1891, pp. 1, 14, 15.

CARRASCO VELÁZQUEZ, Fernando, “Yo sólo quería hablar de los “Pérez de León”, en <https://musicologiacasera.wordpress.com/2020/12/31/yo-solo-queria-hablar-de-los-perez-de-leonpor-fernando-carrasco-vazquez/> consultado el 5 de febrero de 2021

CASAS GARCÍA, Juan Carlos; MIJANGOS, Pablo; (Coord.), *Por una iglesia libre en un mundo liberal. La obra y los tiempos de Clemente de Jesús Munguía, primer arzobispo de Michoacán (1810-1868)*, México, Pontificia Universidad de México, Colegio de Michoacán, 2014

CASCO CENTENO, Emilio, “Una incursión en las canciones de Julio Ituarte”, en *Heterofonía. Revista de Investigación musical*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, 2002

CORTÉS ZAVALA, María Teresa, “El recuento educativo, cultural, artístico y científico del siglo XIX”, en Enrique Florescano (Coord.), *Historia General de Michoacán, siglo XIX*, Morelia, México, Gobierno de Michoacán, vol. III, 1989

“La vida social y cultural de Michoacán durante el siglo XIX”, en Enrique Florescano (Coord.), *Historia General de Michoacán*, México, Gobierno del Estado, Instituto Michoacano de Cultura, siglo XIX, 1989

COSÍO VILLEGAS, Daniel, “El porfiriato. Era de consolidación”, en *Historia Mexicana*, Colegio de México, México, Vol. 13, Núm. 1, 1963

El Porfiriato: vida política interior, México, Hermes, Parte primera, 1970, Parte segunda, 1972; González Navarro, Moisés, *El Porfiriato: vida social*, México, Hermes, 1952

Crónicas de las solemnidades con que celebró la arquidiócesis de Michoacán la Coronación de la Milagrosa Imagen de María Santísima de Guadalupe, el 12 de octubre de 1895, Morelia, Tipografía de San Ignacio, 1895

CRUZ PÉREZ, Miguel Ángel, “El Conservatorio J. Guadalupe Velázquez y la Escuela Diocesana de Música Sagrada: cuatro etapas” en Miguel Ángel Cruz Pérez (Coord.), *Catálogo. Cien años de arte en Querétaro. Música*, México, Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013

DE JESÚS TORRES, Mariano, *Historia civil eclesiástica de Michoacán, desde los tiempos antiguos hasta nuestros días por Mariano de Jesús Torres, dividida en ocho partes principales, precedidas de un preliminar*, Morelia, Imprenta Particular del Autor. 1905

DÍAZ PATIÑO, Gabriela, “El catolicismo social en la arquidiócesis de Morelia, Michoacán. (1897-1913)” en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Núm. 38, 2003

DIMAS CORNEJO, Nancy Laura, *La vida cotidiana de los niños de elite en Morelia durante la Revolución Mexicana 1910-1920*, Tesis para obtener el grado de maestra en historia, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2017

BRYAN, Susan, “Teatro popular y sociedad durante el porfiriato”, en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, 1992

ESPARZA JIMÉNEZ, Vicente Agustín, “Las diversiones públicas en la ciudad de Aguascalientes durante el porfiriato: en busca de la modernidad”, *Tesis doctorado en historia*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2007.

Euterpe. Revista quincenal de música, literatura y variedades, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, Núm. 8, 1892

FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo, “Ocho bandas militares, un motín y el “vals sobre las olas”, en *Ejército revista de las armas y servicios*, año XLIV, núm. 52, 1983

FIGUEROA ZAMUDIO, Silvia, “La Academia de Niñas de Morelia”, en *Ziranda Uandani (Papel que habla)*, Archivos del Poder Ejecutivo, Núm. 25, México, Gobierno del Estado de Michoacán, 2001

GAITÁN, Julieta Ortiz, “La ciudad de México durante el Porfiriato: «el París de América»”, en *México Francia: Memoria de una sensibilidad común; siglos XIX-XX*, México, Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, Tomo II [en línea], 1993, online

GALINDO Y VILLA, Jesús, *Recuerdos de Ultramar, apuntes de viaje*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1894

GARNICA, Cristopher, “La banda musical de Porfirio Díaz, el vals de Juventino Rosas y el jazz de New Orleans”, en <https://mxcity.mx/2018/06/la-banda-musical-de-porfirio-diaz-el-vals-de-juventino-rosas-y-el-jazz-de-new-orleans/> consultado el 5 de febrero de 2021

GONZÁLEZ VILLALOBOS, Verónica, “Una solución a la pobreza: el establecimiento de las escuelas de artes y oficios en México durante el siglo XIX. El caso jalisciense”, en *Revista de Historia Regional y Local*, Colombia, Universidad Nacional de Colombia, Núm. 8, Vol. 4, 2012

GUERBEROF HAHN, Lidia, "El archivo musical del convento franciscano de Celaya (México)", en *Anuario Musical*, España, Consejo Superior de investigaciones científicas, Núm. 65, 2010

HERNÁNDEZ PRADO, Alonso; *Loyola y Fernández de Jáuregui, Fernando, Un análisis literario y musical de sus composiciones*, México, Universidad Autónoma de Querétaro, 2018

HERRERA FERIA, María de Lourdes, "Los actores locales de la modernidad a finales del siglo XIX: expositores poblanos en las exhibiciones mundiales", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, [Online], Coloquios, posto online no día 27 marzo 2009.

Historia de la Aparición de la Sma. Virgen María de Guadalupe en México, desde el año MDXXXI al de MDCCCXCV, México, Tip. y Lit. "La Europea" de J. Aguilar Vera y Cia, 1897

HURTADO AMES, Carlos Hugo, "El concepto de cultura en México (1750-1850)", en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, vol. LX, Núm. 3, 2011

IDA RODRÍGUEZ, Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos (1810-1858)*, México, UNAM, t 1, 1997

ITURRIBARRÍA, Jorge Fernando, "La política de conciliación del general Díaz y el arzobispo Gillow", en *Historia mexicana*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Vol. 14, Núm. 1 (53) julio-septiembre 1964

JESÚS TORRES, Mariano de, "Historia de la Música en Michoacán", en *El Odeón Michoacano*, Morelia, Imprenta particular del redactor, 1900

KUK SOBERANIS, Gabriela Guadalupe, "El Culto Perpetuo a Señor San José, una celebración religiosa en Morelia durante los años treinta", en Yaminel Bernal Astorga; Jorge Amós Martínez Ayala (Coord.), *Boletín Rosa de los Vientos 6. De fiestas, danzas y andares en Morelia*, México, Archivo Histórico Municipal de Morelia, 2015

BERNECKER, Walther, "México en el siglo XIX: ¿años olvidados y perdidos?", en *Revista Iberoamericana, América Latina-España-Portugal*, Vol. III, Núm 9, 2003

LATHAM, Alison, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009

LECLERCQ, Jules, "Crónica de un viaje a Morelia, Tacámbaro y el volcán Jorullo", en Boehm de Lameiras Brigitte, et. al. (Coord.), *Michoacán desde afuera*, México, El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, Instituto de Investigaciones Históricas, 1995

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel, *La aplicación del "motu proprio" sobre música sagrada de Pío X en la archidiócesis de Sevilla (1903-1910): gestión institucional y conflictos identitarios*, Tesis para obtener el grado de doctor en Arte, España, Universidad de Granada, 2014

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael Jesús; AVILÉS GARCÍA, Aurora Yaratzeth, "Presencia mexicana en las exposiciones internacionales. El pabellón "morisco" de Nueva Orleans (1884)", en *Awraq: Estudios sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo*, España, AECID, Núm. II, 2015

LÓPEZ, Alberto Luis; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Elvira, "Positivismo en México. Un estudio sobre la obra México: su evolución social", en *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, España, Universidad de Sevilla, Vol. 21, Núm. 42, 2019

MAÑÓN, Manuel, *Historia del Teatro Principal de México*, CONACULTA/INBA, México, 2009

MARTÍNEZ AVILÉS, Ramón, *Manantial de perenne consuelo. Himno a la Sma. Virgen para el mes de María*, Morelia, Tipografía michoacana de música, 1901

MARTÍNEZ BÁEZ, Antonio, "Homenaje al maestro Antonio Martínez Báez", en *El derecho y sus maestros*, Universidad Nacional Autónoma de México", Núm. 7, 2003

MARTÍNEZ VILLA, Juana, *Fiesta cívica y poder político en Morelia. 1890-1910*, México, Ayuntamiento de Morelia, 2010

MAYA, Áurea "El mundo de la ópera en el siglo XIX mexicano", Conferencia impartida, organizada por la Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán, el 7 de octubre de 2020

MAYER-SERRA, Otto, "En torno de una sociología de la música", en *Revista Música*, Núm 3, 1938

Panorama de la música mexicana: desde la independencia hasta la actualidad, México, El Colegio de México, 1941

MEDINA PEÑA, Luis, "Porfirio Díaz y la creación del sistema político en México", en *Revista Istor*, México, Centro de Investigación y Docencia Económicas, División de Historia, 2002

Memorándum de la distribución de premios a los alumnos de las escuelas de instrucción primaria, Escuela Industrial Militar Porfirio Díaz y establecimientos de instrucción preparatoria y profesional, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 1903

Memorándum de la solemnidad con que se celebró en Morelia la concesión del Nuevo Oficio Eclesiástico en honor de María SMA. de Guadalupe, Morelia, Imprenta de J. M. Jurado, 1895

MENESES SÁNCHEZ, Carlota Laura, *Los espacios culturales durante el Porfiriato en la ciudad de León, Guanajuato*, México, Universidad de Guanajuato, 2016

MERCADO VILLALOBOS, Alejandro, "La música en México: reflexiones sobre su historia particular", en *Revista, Música, Cultura y Pensamiento*, Conservatorio de Tolima, Colombia, Vol. 8, 2019

"Música y fiesta en Guanajuato. Notas sobre la vida cotidiana en dos ciudades del Bajío porfiriano", en *Letras Históricas*, Universidad de Guadalajara, México, Núm. 20, 2019

"La educación musical en México Estudio de caso en tres ciudades porfirianas", en *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, Universidad de Guanajuato, México, núm. 15, 2018

"Lo europeo frente a lo mexicano en la música: el caso de Euterpe, revista de música, literatura y variedades 1892-1894", en *Revista Transcultural de Música*, Sociedad de Etnomusicología, España, Núm. 19, 2015

La educación musical en Morelia, 1869-1911, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Centro de Estudios sobre la Cultura Nicolaita, 2015

Los músicos morelianos y sus espacios de actuación 1880-1911, México, Gobierno del Estado de Michoacán, 2009

"Ramón Martínez Avilés. Músico-director y periodista" en Álvaro Ochoa Serrano (coord.), *Michoacán Música y Músicos*, México, Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, 2007

MIJANGOS, Pablo, "Las vías de lo legítimo": Derecho natural y estado católico en la obra de Clemente de Jesús Munguía", en *Cuadernos del Instituto Antonio de Nebrija de estudios sobre la Universidad*, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. Instituto Antonio de Nebrija de estudios sobre la universidad, 2006

MIRANDA OJEDA, Pedro, "La modernización de los parques en la ciudad de Mérida, Yucatán (1870-1910)", en *Letras Históricas*, México, Universidad de Guadalajara, Núm. 3, 2010

MIRANDA, Ricardo, "Musicología e historia cultural: a propósito de los papeles para Euterpe", en *Historia Mexicana*, Colegio de México, México, Vol. LXVI: 1, 2016

"Identidad y cultura musical en el siglo XIX", en Ricardo Miranda y Aurelio Tello. (Coord.), *La música en los siglos XIX y XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2013

MONTIEL-ONTIVEROS, Ana Cecilia; MANDRIGAL-GONZÁLEZ, Nuria Rebeca, "Teatros y cultura en Toluca, México en el siglo XIX", en *Revista Legado de Arquitectura y Diseño*, Universidad Autónoma del Estado de México, Mexico, Vol. 14, Núm. 24, 2018, online

MORALES MORENO, Jorge, "Obras de arte y testimonios históricos: una aproximación al objeto artístico como representación cultural de la época", en *Revista Sociológica*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Azcapotzalco, Año 24, Núm. 71, 2009

MORENO GAMBOA, Olivia, *Una cultura en movimiento. La prensa musical de la Ciudad De México (1860-1910)*, INAH, 2009

MOYA GUTIÉRREZ, Arnaldo, "Rehabilitando históricamente al porfiriato: una digresión necesaria acerca del régimen de Porfirio Díaz. México 1876-1910", en *Revista de ciencias sociales*, Universidad de Costa Rica, Costa Rica, Núm. 119, 2008

"Historia y olvido: la historiografía sobre el porfiriato", en *Revista Estudios*, Universidad de Costa Rica, Costa Rica, Núm. 20, 2007

MUNGUÍA, Clemente de Jesús, *Opúsculo escrito por el Ilmo. Sr. Obispo de Michoacán Lic. D. Clemente de Jesús Munguía en defensa de la soberanía, derechos y libertades de la iglesia atacadas en la Constitución Civil de 1857 y en otros decretos expedidos por el actual Supremo Gobierno de la Nación*, Morelia, 1857

MUÑOZ GÜEMES, Alfonso, "La música mexicana de concierto en el siglo XIX: los prenatalistas", en *Y la música se volvió mexicana*, México, CONACULTA, INBA, CENIDIM INAH, disco 1, 2010

NETZAHUALCOYOTZI MÉNDEZ, Marciano, "La música europea en el proceso de transculturación social en Tlaxcala (1890-1910)", en *Boletín Americanista*, España, Año LXX, Vol. 2, Núm 81, 2020

OCHOA SERRANO, Álvaro, *Repertorio Michoacano 1889-1926*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1995

"Morelia: Descripción de dos viajeros", en *Morelia 450, Revista bimestral del Aniversario de la Fundación de Morelia*, Núm. 4, época única, 1991

OLVEDA, Jaime, *Desamortización y laicismo: la encrucijada de la Reforma*, México, El Colegio de Jalisco, 2010, pp. 192; Corina, Yturbe, "Las leyes de reforma: ¿laicidad sin secularización?", en *Isonomía. Revista de Teoría y Filosofía del Derecho*, México, Instituto Tecnológico Autónomo de México, Núm. 33, 2010

ORTIZ ESPINOZA, Ángeles; GUTIÉRREZ DÍAZ, Mario; Hernández Alba, Luis Alberto, "Evolución de las políticas culturales en México", en *Revista de la Escuela de Estudios Generales*, Universidad de Costa Rica, Costa Rica, Vol. 6, Núm 1, online. 2016

PASCUAL GAY, Juan, "un siglo de cultura en México", en *Cadernos de Estudos Latino-Americanos*, Universidade Fernando Pessoa, Portugal, Núm. 8, 2010

PAULA LEMUS, Francisco de, "Datos Biográficos", en *Schola Cantorum, Revista de Cultura Sacro-Musical*, Morelia, Ediciones Schola Cantorum, Año X. Núm. 8, 1948

"Datos Biográficos", en *Schola Cantorum, Revista de Cultura Sacro-Musical*, Morelia, Ediciones Schola Cantorum, Año X. Núm. 9, 1948

PÉREZ GRANADOS, Ricardo Alejandro; Mercado Villalobos, Alejandro, "Notas sobre los espacios de sociabilidad: Morelia durante la segunda mitad del siglo XIX", *El Artista*, México, Universidad de Guanajuato, Núm. 18, 2021

PÉREZ MONTFORT, Ricardo (Coord.), *Cotidianidades, imaginarios y contextos: Ensayos de historia y cultura en México, 1850-1950*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2008

PÉREZ MONTFORT, Ricardo, "El pueblo y la cultura. Del porfiriato a la revolución", en Raúl Béjar Navarro; Héctor Rosales Ayala (Coord.), *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. Nuevas miradas*, CRIM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005

PEDRERO NIETO, "Gloria La desamortización y nacionalización de los bienes de la iglesia de san Cristóbal de las casas, Chiapas", en *Revista Pueblos y Fronteras Digital*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Núm. 3, 2007

PÉREZ RAYÓN, Nora, "La formación y desarrollo de la burguesía mexicana durante el porfiriato: Los Escandón Barrón y los Escandón Arango", en *Revista sociológica*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, Año 4, Núm. 9, 1989

PÉREZ SILLER, Javier; Cramaussel, Chantai, "Inversiones francesas en la modernidad porfirista: mecanismos y actores en México Francia: Memoria de una sensibilidad común; siglos XIX-XX", México, Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, Tomo II [en línea], 1993, online

Pérez Talavera, Víctor Manuel, "El día del árbol durante el periodo porfirista en Michoacán 18921-1910", en *Boletín de Antropología*, Colombia, Universidad de Antioquia, Vol. 29, Núm 48, 2014

PEREZ-RAYON ELIZUNDIA, Nora, "México 1900: La modernidad en el cambio de siglo. La mitificación de la ciencia", en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Núm. 18, 1998

PINEDA SOTO, Adriana, "Las tintas musicales del siglo XIX", en Álvaro Ochoa Serrano (coord.), *Michoacán Música y Músicos*, México, Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, 2007

PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, "La música como elemento de análisis histórico: la historia actual", en *Historia Actual Online*, España, Universidad de Cádiz, Núm. 5, 2004

R. MACIEL, David, *Cultura, ideología y política en México, 1867-1876*, en *Revista Relaciones*, México, Colegio de Michoacán, Vol. 5, Núm. 19, 1984

RAMÍREZ GONZÁLEZ, Karen, "La educación positivista en México: la disputa por la construcción de la nación Voces y Silencios", en *Revista Latinoamericana de Educación*, Colombia, Universidad de Caldas, Vol. 8, Núm. 2, 2017.

RODRÍGUEZ VILLEGAS, Jazmín, "Nacionalismo: la música durante el Segundo Imperio en la Ciudad de México", en *Revista Tlamatini*, Universidad del Estado de México, México, Núm 11, 2020

ROMERO FLORES, Jesús, *Diccionario michoacano de historia y geografía*, Morelia, Editorial EV, 1972

RONDÓN SEPÚLVEDA, Víctor; Vera, Fernanda; Izquierdo König, José Manuel, *Catálogo de la Música Recoleta Dominica*, Chile, Biblioteca Patrimonial, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo para el Fomento de la Música Nacional, 2013

SÁNCHEZ DÍAZ, Gerardo, "Viajes por tierras de Michoacán en el siglo republicano", en Brigitte Boehm de Lameiras, Gerardo Sánchez Díaz y Heriberto Moreno García (Coord.), *Michoacán desde afuera visto por algunos ilustres visitantes extranjeros. Siglos XVI al XX*, México, El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, UMSNH, 1995

MARTÍNEZ VILLA, Juana, "Fiesta, ocio, pasiones y crimen en el Paseo de San Pedro de Morelia", en: Ettinger, Catherine R. y Carmen Alicia Dávila Munguía (Coord.), *De barrio de indios de San Pedro a Bosque Cuauhtémoc de Morelia*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, "Consejo Nacional para la Cultura y las Artes", Gobierno del Estado de Michoacán, Ayuntamiento de Morelia, Porrúa, 2012

"Fiestas, Música y Bailes en Michoacán en los relatos de viajeros extranjeros del siglo XIX", en Álvaro Ochoa Serrano (editor), *De occidente es el mariache y de México*: México, Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2001

"Introducción", en Gerardo Sánchez Díaz (Coord.), *Pueblos, villas y ciudades durante el porfiriato*, Morelia, UMSNH, 1993

"Desamortización y secularización en Michoacán durante la reforma liberal, 1856-1863", en Gerardo Sánchez Díaz (Coord.), *Historia general de Michoacán*, Siglo XIX, Morelia, Instituto Michoacano de la Cultura, Vol. III, 1989

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Berenice, "La enseñanza del dibujo en San Luis Potosí durante el porfiriato", en *Revista de El Colegio de San Luis*, México, El Colegio de San Luis Año IV, Núm. 8, 2014

SÁNCHEZ MATEOS, Johan Sebastián, *Crítica a la modernización porfirista 1890-1910: El progreso estrategia de mejora excluyente*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Humanidades, México, Universidad Autónoma de Guerrero, 2017

SÁNCHEZ, José María, "Rerum Novarum. Una Encíclica muy actual en el análisis de la cuestión social" en *La Razón histórica: revista hispanoamericana de historia de las ideas*, España, Instituto de Política Social, Núm. 21, 2013

SÁNCHEZ-USÓN, María José, JUAN-CARVAJAL, Mara Lioba y VDOVINA, María, "La música de salón en el Zacatecas decimonónico", en *Revista Teoría Educativa*, ECORFAN, Perú, 2020

SANTOS CENOBIO, Rafael, "Actores y ritual cívico durante el porfiriato: la celebración del día de la independencia en Sinaloa, México, 1888-1910", en *Revista Historia Caribe*, Universidad del Atlántico, Colombia, Vol. XIV, Núm. 34, 2019

SEGARRA LAGUNES, Silvia, "El 'Art Nouveau' en la imagen urbana de la ciudad de México", en *Akros: Revista de Patrimonio*, España, Ciudad Autónoma de Melilla/Consejería de Cultura, Núm. 12, 2013

SIGAUT, Nelly, "La fiesta de Corpus Christi en Valladolid de Michoacán en la época de los Austrias", en Sofía Irene Velarde Cruz (Coord.), *Arte y Vida Cotidiana en el Michoacán Colonial*, Secretaría de Cultura del Gobierno de la República, 2017

SILVA RIQUEL, Jorge, "Introducción", en Magali Zavala García (Coord.), *Boletín Rosa de los Vientos 10. Servicios públicos y desarrollo urbano en Morelia a fines del siglo XIX*, México, Ayuntamiento de Morelia, 2019.

SNOWMAN, Daniel, *La ópera. Una historia social*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013

SPINDOLA, Sergio, *La ciudad de Oaxaca y su arquitectura porfiriana*, México, Casa de la Cultura Oaxaqueña, 2016

SUÁREZ ESCOBAR, Marcela, "De viandas, lujos y sabores. La burguesía mexicana y sus delicias culinarias a finales del Siglo XIX", en *Caravelle*, Presses universitaires du Mirail, Núm 71, 1998

TAVERA ALFARO, Javier, *Morelia, la vida cotidiana durante el porfiriato, instrucción, educación y cultura*, México, CONACULTA-INAH, 2003

Morelia. La vida cotidiana durante el porfiriato. Alegrías y sinsabores, Morelia, Morevallado editores, 2002

Morelia en la época de la república restaurada, 1867-1876, Morelia, Michoacán, Instituto Michoacano de Cultura, El Colegio de Michoacán, dos volúmenes, 1988

TELLO, Aurelio, "Introducción Reflexión necesaria", en Ricardo Miranda y Aurelio Tello (Coord.), *La música en Latinoamérica*, México, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Vol. 4, 2011

TERCERO, Juan Luis, *La causa guadalupana. Los últimos veinte años (1875-1895). Con el final de la celeste imagen del Tepeyac*, Imprenta de Gobierno del Estado en Palacio, 1896

TORRES SEPTIÉN, Valentina, "Los educadores franceses y su impacto en la reproducción de una élite social", en *México Francia: Memoria de una sensibilidad común; siglos XIX-XX*, México, Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, Tomo II [en línea], 1993, online

URIBE SALAS, José Alfredo, "Morelia: durante el porfiriato, 1880-1910", en Gerardo Sánchez Díaz (Coord.), *Pueblos, villas y ciudades durante el porfiriato*, Morelia, UMSNH, 1993

Morelia. Los pasos a la modernidad, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1993

VALENZUELA AGUILERA, Alfonso, "Racionalidad y poder. Las élites en la Ciudad de México, 1876-1940", en *Revista IBEROAMERICANA. América Latina-España-Portugal*, Vol. XII, Núm. 47, 2012

VALERO DE GARCÍA LASCURAIN, Ana Rita, *Santa María de Guadalupe a la luz de la historia: su legado a medio milenio de distancia*, Madrid/México, Biblioteca de Autores Cristianos, 2014

VÁZQUEZ CIENFUEGOS, Sigfrido, "La celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América en Huelva (1892): Un nuevo impulso en el estudio e investigación de la historia de América", en Fernando Navarro Antolín (ed.), *Orbis Incognitus. Avisos y legajos del Nuevo Mundo. Homenaje al profesor Luis Navarro García*, Vol. 2, Huelva, Universidad de Huelva, 2008

VELAZCO, J. *El pianismo mexicano del siglo XIX*, en *Anales II*, E50, UNAM, 1982

VELÁZQUEZ BECERRIL, César Arturo, "Intelectuales y poder en el porfiriato. Una aproximación al grupo de los científicos, 1892-1911", en *Fuentes Humanísticas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Azcapotzalco, Núm 41, 2010

VIDAL SÁNCHEZ, Francisco, "El terremoto de Alhama de Granada de 1884 y su impacto", en *Anuari Verdaguer*, Núm. 19, 2011

WOODSIDE, Julián, "La industria musical en México: panorama crítico y coordenadas de análisis", en *Boletín Música*, Casa de las Américas, Cuba, Núm. 48-49, 2018

ZANOLLI FABILA, Betty Luisa de María Auxiliadora, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, Vol. I, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Conservatorio Nacional de Música, 2017

ZAPATA DE LA CRUZ, Jenny, "Tlaxcala: entre la modernización y la frontera del retroceso: del Prosperato a la Revolución Mexicana", en *Revista LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, México, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Año 8, Vol. VIII, Núm. 1, 2010

ZAVALA GARCÍA, Magali, "El jolgorio". Los toritos de petate y la música, Morelia en la época porfiriana", en Yaminel Bernal Astorga (Comp.), *Boletín Rosa de los Vientos 4, La música a través de sus instrumentos, espacios, actores y expresiones culturales*, México, Archivo Histórico Municipal de Morelia, 2013

Esplendido espectáculo. Los teatros en la Morelia porfiriana, México, Archivo Histórico Municipal de Morelia, 2012

Vida Social y urbana. Un acercamiento a la historia del actual Teatro Bicentenario Mariano Matamoros, México, Ayuntamiento de Morelia, 2011

ZÚÑIGA SOLÍS, Emilio, *Nacimiento, apogeo y decadencia de una elite intelectual. El grupo científico, 1868-1904*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia, México, Universidad Autónoma de Querétaro, 2012

ZUNO RODILES, Edgar, “Los espacios y los cursos: la formación de españoles e indios en el Valladolid de la segunda mitad del siglo XVIII”, en *Anuario Mexicano de Historia de la Educación*, México, Sociedad Mexicana de Historia de la Educación, Vol. 1, Núm. 2, 2019

“La formación de los niños de coro, una extensión de España en Nueva España: el caso de Valladolid, Morelia (1765 – 1858)”, en María Esther Aguirre Lora, Guillermo Hernández Orozco, Francisco Pérez Piñón y Jesús Adolfo Trujillo Holguín (Coord.), *Educación en el Arte, protagonistas, instituciones y prácticas en el curso del tiempo. Chihuahua*, México, Universidad Autónoma de Chihuahua, 2015

El colegio de infantes en Morelia 1878-1914, Tesis para obtener el grado de maestro en Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2008