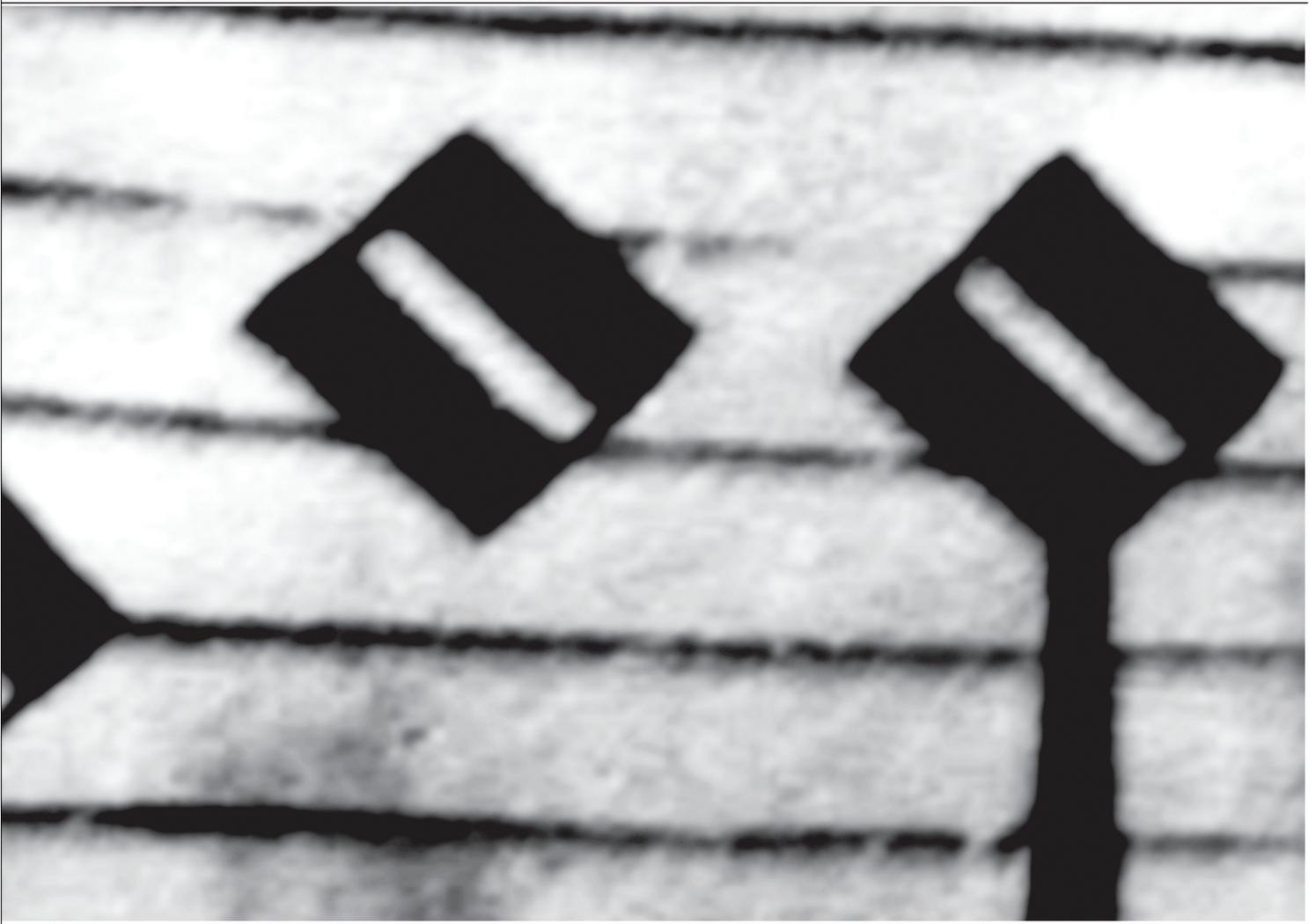


# Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente



Universidad Nacional Autónoma de México

6

Nueva época  
mayo 2014

# Contenido

---

PRESENTACIÓN	2
<i>Musicat: 10 años de ser objeto, sujeto, verbo y complemento</i> <i>Lucero Enríquez</i>	4
Cantorales españoles en la Catedral de México. Testigos y sobrevivientes de una tradición litúrgica <i>Mónika Pérez Flores</i>	23
La dotación de misas en honor a San José del canónigo Diego de Malpartida Zenteno en la Catedral de México, 1679-1680 <i>Gabriela Sánchez Reyes</i>	40
La (son)risa del burro: música, entretenimiento, civilización y humor en el México decimonónico <i>Gabriel S.S. Lima Rezende</i>	62
NOTAS CURRICULARES	78

# La (son)risa del burro: música, entretenimiento, civilización y humor en el México decimonónico

Gabriel S.S. Lima Rezende  
*Universidade Estadual de Campinas*

## Resumen

En el siglo XIX, la música cumplió un papel importante en la disposición de las formas de sociabilidad que configuraban la cultura de elite<sup>1</sup> mexicana. El ocio, uno de los pilares más sólidos de aquella cultura, era su palco principal. En este artículo investigaremos las relaciones entre música, entretenimiento, civilización y humor en el contexto de la cultura de elite mexicana dieciochesca a partir del análisis conjunto de distintos tipos de fuentes, incluyendo la partitura de una pequeña “danza” titulada *El burro sabio*.

## Introducción

Regresamos a la casa de los Escandón para cenar, la comida estuvo magnífica y enteramente a la francesa. Había como veintiocho personas, y algunas de ellas tenían más bien cara de haber perdido en el juego. Hubo música después de comer y se conversó acerca de

las ocurrencias y los pronósticos del día, hasta que fue tiempo de vestirse para ir al baile en la plaza. Nosotros preferimos, sin embargo, ir a un palco, para ahorrarse así el trabajo de tenerse que vestir, fuera de que es de mucho tono; pero cuando llegamos no había ningún palco disponible, por ser tanta la concurrencia y mucha la gente de tono, además de nosotros, que había querido hacer lo mismo; de suerte que nos vimos obligados a emprender la retirada hasta la tercera fila de bancas, no sin tener que persuadir a unas buenas mujeres, a una docena por lo menos, que se quitaran para dejarnos pasar. Después se nos unió el ministro francés y su esposa. El baile se veía muy alegre, y fue un prodigio de gente y sumamente divertido.<sup>2</sup>

Las crónicas y las novelas están entre las fuentes principales para el estudio de las prácti-

---

1 El término elite está empleado en la acepción sociológica para referirse a determinados grupos sociales que, aunque pequeños en términos de cantidad de personas, se sitúan en las altas esferas de la jerarquía social y detentan el poder de decisión, sea política (elite política), sea económica (elite económica), etc. La cultura de elite, consecuentemente, es aquella capaz de establecer modos hegemónicos de ordenación de la vida social, lo que incluye creencias, ideales, valores, formas artísticas, etcétera.

---

2 Fanny Calderón de la Barca, [1843], citado en John E. Kicza, “Familias empresariales y su entorno, 1750-1850”, en Anne Staples (ed.), *Historia de la vida cotidiana en México: tomo IV. Bienes y vivencias. El siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 171.

cas musicales urbanas decimonónicas marginadas de la narrativa de la “gran” música de concierto europea. Sintomáticamente, no fueron los musicólogos quienes se ocuparon con más atención de estas fuentes, sino los historiadores, literatos, científicos sociales, etc. Este extracto de narrativa, escrito por una de las más importantes testigos de la vida cotidiana mexicana en las primeras décadas del periodo independiente,<sup>3</sup> ofrece una buena oportunidad para percibir que la música funcionaba como un importante dispositivo para el flujo de las relaciones sociales en el seno de la cultura de elite. La música es el elemento central de esa narrativa. Sin embargo, la única referencia directa a ella es casual; en lo demás, permanece invisible en lo subentendido.

Estos géneros de narrativa no dicen tanto sobre la música en sí misma, sino más bien sobre los modos de producción y apropiación de la música en función de hábitos y costumbres, modas y gustos. O sea, en ellos la música se ve “desde afuera”. Sin embargo, hay otro tipo de fuente que habla directamente de la música: las partituras impresas y manuscritas de “música de salón”, conservadas en grandes cantidades en archivos históricos, como el Archivo música del Cabildo Catedral Metropolitano de México.<sup>4</sup> La pregunta que surge, entonces, se refiere a la situación in-

versa: ¿pueden estas fuentes decir algo sobre la realidad histórico-social a la cual deben su existencia? Quizá sea todavía más valedero para la comprensión de la vida musical urbana decimonónica proponer la siguiente cuestión: ¿es posible trabajar con ambas fuentes a la vez, sin que lo propio de cada una sea absorbido y desaparezca en la narrativa de la otra?

A partir de la problemática esbozada, intentaremos discutir algunos aspectos de la inserción de la música en la vida cotidiana de la burguesía mexicana decimonónica.

### Música y entretenimiento

Además del título de la pieza, el encabezado de este manuscrito anónimo ofrece una indicación que puede ayudar a comprender la naturaleza de la composición: “El burro sabio. Danza”. La información de género y los elementos musicales (compás, figuración rítmica del acompañamiento y de la melodía, etc.) indican que se trata de una contradanza. Además de un género específico, esa denominación puede ser un indicio de la naturaleza, o el “lugar social”, de la pieza. “Danza” puede significar también “música para bailar” o “música de entretenimiento”.<sup>5</sup>

3 “Cuyas cartas a sus familiares constituyen un testimonio inapreciable de la vida privada y material de esos años”: Anne Staples, “Una sociedad superior para una nueva nación”, en Staples (ed.), *op. cit.*, p. 311.

4 Todavía se desconocen las razones por las cuales un archivo catedralicio contiene ese tipo de obras musicales. Según una hipótesis posible, los músicos de la catedral también actuaban en distintas situaciones musicales que formaban parte de la vida cotidiana. En el tránsito de esos músicos, los papeles de música podrían haberse acumulado en la catedral.

5 El indicativo “danza” en la partitura de *El burro sabio* no es el único factor que apunta hacia su naturaleza de pieza de entretenimiento. Como se verá a continuación, en la relación entre la estructura interna de la pieza y las transformaciones decimonónicas en los modos de producción y consumo de productos musicales —que implica incluso una transformación significativa en la naturaleza del entretenimiento— se puede comprender su “lugar social”. En ese sentido, la necesidad de relacionar el estudio de la partitura con fuentes primarias y secundarias sobre el desarrollo de los centros urbanos y las transformaciones en las formas de sociabilidad impulsadas a lo largo del siglo XIX se justifica por la

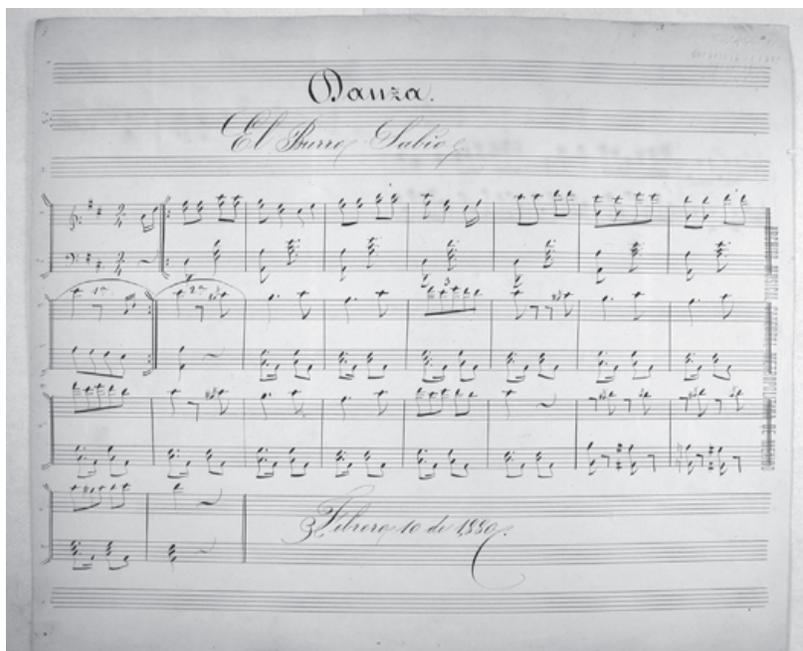


Fig. 1. Anónimo, *El burro sabio*, ACCMM, A1529. Foto: Gabriel Lima Rezende.

La crónica de Calderón de la Barca referida anteriormente fue escrita en un momento de la historia en el que la fisura entre la música artística

preocupación central de este ensayo: no se trata de un estudio sobre estilos, géneros musicales, etc., sino de abordar la música como expresión de la vida social. Pero, como destacamos al principio, no buscamos disolver las especificidades de las fuentes a través de la creación de nexos de causalidad que reduzcan la música a lo social o transformen lo social en adorno de lo musical. En lugar de producir esa situación, nos proponemos construir con las fuentes una constelación de referencias a partir de la cual se puedan iluminar los significados histórico-sociales de piezas como *El burro sabio*. En ese sentido se explican las relaciones de las citas de fuentes primarias, como la de Calderón de la Barca, con la partitura estudiada: tanto las palabras de sus crónicas como las partituras de piezas como la que motivó nuestro estudio son manifestaciones distintas de un mismo proceso, cuyos sentidos y significados pueden comprenderse mejor cuando se trabaja con las distintas fuentes.

y la música de entretenimiento ya era profunda, sobre todo en las grandes ciudades europeas. La contemplación de “lo bello” en la música ya se había vuelto una finalidad en sí misma y, de ese modo, se oponía a la “música de entretenimiento”, o sea, al arte puesto al servicio de fines externos. La propia idea de “música de entretenimiento” (*Unterhaltungsmusik*) es fruto de esa fisura y refleja la mirada despectiva de los defensores del “arte serio” al advertir la creciente expansión de la producción musical que abastecía el mercado internacional del entretenimiento.<sup>6</sup>

6 La idea de arte de entretenimiento es significativa para este ensayo pues hace referencia al proceso de masificación e internacionalización del consumo de productos musicales, y, en la medida en que implicó una “revolución” en la estructura de producción y reproducción de música, llevó a una escisión entre una música hecha para la “contemplación estética”

Las situaciones narradas por Calderón de la Barca parecen sugerir un contacto con la música bastante alejado de las formas de apreciación del arte musical “serio”. Lo que encontramos en sus crónicas, así como en otros tipos de testimonios sobre la cultura doméstica mexicana, es música para amenizar las charlas, para bailar, para divertir y entretener: “hay cultivadoras de la música en todas las familias y el canto, el piano o la guitarra contribuyen al desarrollo de la conversación”;<sup>7</sup> “La hija toca el piano y canta, y así pasamos algún rato divertidos”.<sup>8</sup>

Se podría decir que en aquella fisura están en juego distintas formas de apropiación de la música y que la división creada por ella tendría

mucho de arbitrario. Eso es parcialmente verdadero. Pero bien se sabe que la fisura también se manifiesta en la propia música. No solamente la sencillez de las estructuras armónico-melódicas, la previsibilidad de la forma, el pequeño margen ofrecido a la invención y la estereotipia rítmica del acompañamiento marcan las diferencias entre lo “utilitario” y lo “serio”. En su estudio sobre la “revolución” causada por la música popular en la vida musical de las principales metrópolis occidentales decimonónicas (Londres, París, Viena y Nueva York), Scott muestra cómo la música popular, al permitirse determinadas “libertades” en la manipulación de los parámetros musicales, empezó a constituir un “lenguaje” musical propio.<sup>9</sup>

Un primer vistazo a la extensión de la pieza, seguido por un rápido abordaje analítico a la partitura, puede asociarse a la indicación de género “danza” para confirmar la idea de que *El burro sabio* es una “música de entretenimiento”. La claridad y el tamaño reducido de la estructura formal, la sencillez de la progresión armónica y de la figuración melódica, el predominio de la textura homofónica, la figuración rítmica estereotipada del acompañamiento, etc., constituyen una serie de elementos que permiten relacionar esta pieza con el entretenimiento —sea amenizando una charla después de la cena, sea animando un pequeño baile— y, a la vez, alejarla del estado de contemplación característico de la recepción del “arte serio”.

---

y otra para el consumo vinculado a otras dimensiones de la vida social, como la danza, el ocio, etc. A partir de la segunda mitad del siglo XX esa distinción avanza y la idea de “música de entretenimiento” pasa a referirse al propio material sonoro-musical y no solamente a la inserción de la música en el circuito de ventas con fines de lucro. Para una discusión más profunda, véase Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis. The 19th-century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, Nueva York, Oxford University Press, 2008. Es importante destacar que la mencionada fisura entre “arte serio” y “entretenimiento” ya empezaba a delinearse en la segunda mitad del siglo XVIII, y se hace visible, por ejemplo, en la distinción entre la sonata como género “elevado” y otros géneros instrumentales dirigidos al entretenimiento, como la suite de danzas, el divertimento y la serenata. Véase Monica I. Lucas, “Humor e agudeza nos quartetos de cordas Op. 33 de Joseph Haydn”, tesis de doctorado en Música, Universidade Estadual de Campinas, 2003, p. 116.

7 Henri M. Fossey [1857], citado en Montserrat Galí Boadella, *Historias del bello sexo. La introducción del romanticismo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, p. 133.

8 Manuel Villar, [alrededor de 1850], citado en Galí Boadella, *op. cit.*, p. 190.

9 Scott llama la atención hacia las “libertades” de la música popular en la manipulación de distintos parámetros del discurso musical como, por ejemplo, el uso de las disonancias (uso de la sexta y de la séptima mayores como notas estructurales del acorde de tónica, resolución de la sensible en movimiento descendente de tono entero, etc.). Véase Scott, *op. cit.*

Por otro lado, en el carácter aparentemente trivial de esa composición se pueden escuchar los ecos del proceso de expansión de la racionalidad económica capitalista en el campo de la producción y el consumo de productos musicales.<sup>10</sup> La producción masiva de música para el entretenimiento se desarrolló a partir de las primeras décadas del siglo XIX en los principales centros urbanos occidentales, vinculada a las transformaciones económico-sociales de la vida en las metrópolis y, sobre todo, a la consolidación de la burguesía como clase hegemónica. Por un lado surgieron los *music-halls*, los cafés-concierto y otros espacios con capacidad para recibir a un gran número de personas; a esos espacios se asociaba una serie de estrategias de promoción de productos musicales como el *star-system*, los derechos de autor, etc. Por otro lado, las prácticas musicales domésticas, sobre todo en la vida cotidiana de la burguesía, también se expandieron,<sup>11</sup> asentadas en el comercio de partituras y de pianos. Si la “mercantilización de la música en su forma más visible, la encontramos en el comercio de partituras”, y si este comercio era el campo más rentable de la empresa capitalista en el ámbito de la música, entonces su núcleo fue la música para piano: “Música para piano —particularmente danzas, extractos operísticos y can-

ciones— formó el mayor y más rentable sector de la edición musical”.<sup>12</sup> Las portadas de los arreglos para ejecución doméstica de obras orquestales se diseñaban para atraer a los consumidores; muchas piezas se publicaban en tonos y versiones que simplificaban la ejecución; había demanda de piezas en apariencia difíciles sin que de hecho lo fuesen.<sup>13</sup>

Es cierto que había una gran diferencia entre la vida en las grandes metrópolis occidentales y la cotidianidad en México. Sin embargo, el comercio internacional de productos musicales encontró gran resonancia en los principales centros urbanos americanos,<sup>14</sup> donde por distintas vías también se asistía al desarrollo urbano, a la expansión de la economía capitalista moderna y al ascenso de la burguesía al puesto de clase hegemónica. En el extracto de la crónica de Calderón de la Barca se puede encontrar, por ejemplo, la distinción entre la vida pública y la privada<sup>15</sup> reflejada en la circunstancia de la cena y en la posterior asistencia al baile. Por un lado, el México independiente vivió la proliferación de espacios de socialización característicos de una sociedad burguesa, como los clubes privados, los cafés, los teatros de variedades, y los lugares donde se celebraban bailes de gala. Al mismo tiempo, “recibir en casa” era una de las prácticas sociales más importantes en la cultura de elite. Manuales y revistas enseñaban cómo ofrecer una cena, recibir a los invitados, amenizar una charla, qué música ejecutar, etc.<sup>16</sup> Ambos espacios, cada

10 Scott destaca la discusión presentada por Dahlhaus sobre el impacto que tuvo la industrialización y la producción masiva de mercaderías en la trivialización de la producción musical, resultando una especie de “traición” del ideal filantrópico dieciochesco de hacer la música accesible a todos los hombres a través de cierta simplificación de los procedimientos musicales, del diálogo con los géneros populares, etc.: *ibid.*, p. 86.

11 Lejos de ser una paradoja, eso refleja el proceso de separación entre lo público y lo privado, característico del desarrollo capitalista en el siglo XIX.

12 Scott, *op. cit.*, p. 28.

13 *Ibid.*, pp. 133-134.

14 *Ibid.*, p. 131.

15 Véase Galí Boadella, *op. cit.*, p. 24.

16 Sobre el papel civilizador de las revistas, véase *ibid.*, p. 29, por ejemplo.

cual a su modo, actuaban como reproductores de relaciones sociales.<sup>17</sup> Y también en ambos espacios —cada cual a su modo— se tocaba un mismo tipo de repertorio. Valses, polcas, extractos de óperas, etc., podían ser ejecutados por orquestas en grandes bailes públicos, o por un piano para amenizar una charla después de la cena.

En su estudio sobre la apropiación de la cultura romántica europea por la burguesía mexicana decimonónica, Galí Boadella afirma que el campo privilegiado de expresión de esa cultura fue la música, la cual se evidencia sobre todo en la esfera privada: “es en la música en donde el Romanticismo encuentra su campo privilegiado de expresión. [...] No sería tanto la música de concierto como aquella que se interpretaba en

las reuniones sociales y en las veladas familiares”. Y más adelante subraya: “[l]a música en el México romántico se desarrolló fundamentalmente en el seno de la reuniones sociales [...] ‘[...] no hay una familia que no cante o toque [...]’”.<sup>18</sup> Tratándose de una “danza” para piano, es posible que *El burro sabio* fuese una composición planeada para una situación doméstica.<sup>19</sup> Las funciones bien definidas para la mano derecha —melodía— e izquierda —acompañamiento—, la extensión general (que no sobrepasa las cuatro octavas), la claridad y poca variabilidad de la figuración rítmica, las escasas indicaciones de ornamentación, etc., caracterizan esa pieza como de fácil ejecución. En oposición a la música ejecutada en el ámbito público, la cultura musical doméstica se caracterizaba por el diletantismo, de modo que no se esperaban interpretaciones de alta calidad técnica.<sup>20</sup>

### Música y civilización

La situación doméstica narrada por Calderón de la Barca podría constituir un evento característico<sup>21</sup> en una sociedad en transición hacia el orden burgués.<sup>22</sup> En ese sentido, la pervivencia

17 Si en la liturgia la música es un elemento central para reanudar los lazos del hombre con la divinidad, algo semejante ocurre con la música en la sociedad de elite: siendo la música, tal vez, la principal manifestación artística del salón, es importante “entender el salón como un espacio social en el que se desplegaron una serie de convenciones genéricas y sociales tendientes a reafirmar la hegemonía familiar y de clase que nada tienen que ver con el cultivo intrínseco de la música”: Ricardo Miranda, 2001, citado en Emilio C. Centeno, “Música de salón en el siglo XIX”, en *Historia de la música en Puebla*, Puebla, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla-Dirección de Música, 2010, p. 117. Sea en la liturgia, sea en el salón, le falta a la música en esas situaciones la autonomía, o, en otras palabras, la disposición para que se dé su “cultivo intrínseco”: “la música ‘clásica’ de salón adquiere una relevancia social, más allá del hecho sonoro, para centrarse en la apariencia y en la representación del sector social dominante. De igual manera, la formación musical empieza a ser tomada muy en cuenta por los individuos de esta clase aristocrática con pretensiones burguesas”: Jesús E. González Espinosa, “La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX”, tesis de doctorado en Musicología, Universidad de Barcelona, 2006, p. 88.

18 Galí Boadella, *op. cit.*, pp. 20 y 136.

19 Como se sabe, a la mujer le correspondía sentarse al piano para entretener musicalmente a sus invitados, de modo que su papel en las reuniones sociales y en las veladas familiares “se revela sobre todo en la música”: *ibid.*, p. 20. Sobre el papel de la mujer en la cultura musical doméstica en ámbito internacional véase Scott, *op. cit.*, p. 30.

20 Sobre las actividades musicales domésticas practicadas por aficionados véase Edelmira R. Leyva, “Afinición y música durante el siglo XIX en México”, *Tiempo y Escritura*, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, México, núm. 13, 2007.

21 Una narrativa tipificadora de esos eventos se ofrece en Kicza, *op. cit.*, p. 172.

22 Véase Galí Boadella, *op. cit.*, p. 481.

y la reestructuración de estrategias de distinción social constituyen uno de los rasgos definitorios de las formas de sociabilidad en la cultura de elite. La adjetivación utilizada por Calderón de la Barca para calificar la cena en la casa de los Escandón<sup>23</sup> no era casual. Además de “magnífica”, estuvo “enteramente a la francesa”. La mirada transatlántica a las costumbres y modas francesas en busca de lo elegante y lo civilizado fue una tendencia en muchos de los principales centros urbanos americanos.<sup>24</sup> En ese sentido, otro

importante cronista de la vida cotidiana en México destaca que, pasado un breve periodo inicial de enorme influencia inglesa tras la independencia, “las modas y usos franceses han dado el tono a la sociedad mexicana”.<sup>25</sup> Se podría decir que el afán por el progreso y la civilización constituyó una especie de “espíritu del tiempo”, o quizá sea mejor decir “ideología dominante”, en las décadas posteriores a la independencia, y orientó en gran medida la lectura de los propios agentes sobre la realidad circundante y el modo como actuaban en ella. Aquel mismo cronista destacaba en otra ocasión: “En lo que son más notables los progresos de la civilización mexicana es en la sociabilidad o en aquello que hace y constituye los atractivos del trato social: el bello sexo, los trajes, las concurrencias, los paseos, las diversiones y los placeres de la mesa mexicana han sufrido cambios totales o hecho considerables progresos”.<sup>26</sup>

Aunque en otros contextos y con diferentes sentidos, esa tendencia también se verifica en los principales centros urbanos occidentales, en los que la música cumplía un importante papel en la ordenación de las formas de sociabilidad. En una sociedad en transición hacia el orden burgués, pero con pretensiones aristocratizantes,<sup>27</sup> aquélla estaba presente en las principales ocasiones de diversión y ocio que, lejos de constituir momentos de liberación de los papeles asumidos en lo cotidiano, representaban importan-

23 Los Escandón pueden ilustrar el proceso de transición hacia el orden burgués en México al que nos referimos anteriormente. Castro informa que se trataba de un “caso de una familia de empresarios con fuertes rasgos tradicionales que no sucumbió al cambio, que logró actualizar sus prácticas lo suficiente para compartir el mundo de la burguesía, al menos de la del centro del país”: Alicia S. Castro, “Nora Pérez-Rayón Elizundia, *Entre la tradición señorial y la modernidad: la familia Escandón Barrón y Escandón Arango. Formación y desarrollo de la burguesía en México durante el porfiriato (1890-1910)*”, reseña, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, México, vol. 18, 1998, p. 233.

24 Véase, por ejemplo, Staples, *op. cit.*, p. 309. Hay que señalar la presencia numéricamente representativa de franceses residentes en México a lo largo del siglo XIX. Véase Chantal Cramaussel, “El perfil del migrante francés a mediados del siglo XIX”, en *Cahiers des Amériques Latines* 47, París, IHEAL, 2006. Entre esos inmigrantes destaca la figura del ya citado Henri Mathieu de Fossey que vivió en México a partir de la década de 1830 y, “como portador de un imaginario cultural, social y político”, actuó en el sentido de la modernización del país, en especial para la consolidación de proyectos educativos. Véase Estela Munguía Escamilla, “Fossey: francés transmisor de ideas y saberes en el México decimonónico”, en Eduardo R. Tristán y Patricia C. González (eds.), *200 años de Iberoamérica (1810-2010). Congreso Internacional. Actas del XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles. Santiago de*

*Compostela 15-18 de septiembre de 2010*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2010, p. 1299.

25 José María L. Mora, [1836], citado en Staples, *op. cit.*, p. 310.

26 *Ibid.*, p. 320.

27 Véase Castro, *op. cit.*, p. 233.

tes ocasiones para la reproducción del orden social.<sup>28</sup>

En México, a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, piezas de “música de salón” solían ser publicadas en revistas de marcado carácter “civilizador”.<sup>29</sup> A través de ellas, los compositores daban “a conocer obras destinadas a reuniones y tertulias”,<sup>30</sup> situaciones que, según un artículo de *El Instructor*, de 1839, eran “el mejor medio de adquirir trato y mantenerle, y la mejor escuela de modales para los jóvenes que, concluida su instrucción, entran, por así decirlo, en el mundo”.<sup>31</sup> Años antes, en 1826, un articulista de *El Sol* ya destacaba los beneficios

de las tertulias familiares, de parentelas y amigas en que canta una, toca otra, bailan alguna noche una que otra contradanza o wals, se echa tal cual relación o paso de comedias, adivinanzas, juegos de prendas o cosas semejantes. Por un lado se forma un corro de noticiarios, al otro extremo hay una o dos mesas en que unos juegan al tresillo, y otros se divierten mirando. Estas concurrencias son muy útiles para la civilidad, buen trato y unión de ánimos.<sup>32</sup>

Muchas de esas prácticas, los juegos, la música, las charlas sobre lo ocurrido, etc., están presentes en las situaciones narradas por Calderón

de la Barca 20 años más tarde.<sup>33</sup> Evidentemente, también funcionaban como un importante medio de distinción social,<sup>34</sup> la cual se realizaba desde los ámbitos más explícitos de la ordenación social hasta los más íntimos y que incluía desde los lugares donde se desarrollaba la sociabilidad hasta las personas que los frecuentaban, el modo como éstas vestían, lo que consumían, la música que escuchaban, la manera como hablaban, la forma de sonreír, la premeditación de los gestos (para sostener una taza, para sentarse en una silla), etc.<sup>35</sup>

28 Véase Galí Boadella, *op. cit.*, p. 142. Sobre la utilización de la música con fines edificantes, en una perspectiva internacional, véase Scott, *op. cit.*, pp. 30 y 61.

29 Véase Galí Boadella, *op. cit.*, p. 29.

30 *Ibid.*, p. 385.

31 *Ibid.*, p. 129.

32 *Ibid.*, p. 132.

33 No es relevante para la discusión propuesta en este artículo especular sobre si las situaciones cotidianas, como estas tertulias, ocurrían tal como fueron narradas en estos testimonios o si éstos en parte moldeaban lo real de acuerdo con una imagen idealizada de las relaciones sociales. Para nosotros es suficiente con percibir la relación íntima de la música con la aspiración a un ideal de civilización que, si no se realizaba del modo como era relatado, por lo menos orientaba a las personas a actuar en ese sentido. Los vestigios materiales (pianos, partituras, etc.) de aquella vida son testimonio de sus intentos.

34 Véase Kicza, *op. cit.*, p. 175.

35 En su estudio sobre las crónicas de viajeros en México, T. Pitman destaca, entre otras cosas, el impacto que esas crónicas escritas por europeos como Humboldt y Calderón de la Barca tuvieron en el país, y comenta el nexo entre esa situación y el surgimiento de una reciente tendencia crítica con relación a ese género literario. De ese modo, llama la atención hacia el hecho de que las descripciones de extranjeros sobre la realidad mexicana decimonónica constituían enunciados sobre esa realidad que reflejaban una mirada específica y particular del europeo sobre ella. Sin contraponerse a esa visión, nuestro estudio toma testimonios puntuales de la dinámica de la cultura de elite mexicana, los cuales lejos de ser neutrales y restringirse solamente a aquellos presentados por viajeros, ayudan a comprender justamente los valores que orientaban aquellos testimonios. En la cita con que iniciamos nuestra argumentación, se nota como Calderón de la Barca, cuyas críticas a la sociedad mexicana, según Pitman, “fueron objeto de mucha irritación en México”, dirigía aires de aprobación en función de la correspondencia en-

También en ese sentido se puede trazar un paralelo con la tendencia que se verificaba en Europa, donde la consolidación de la clase burguesa conservó y reestructuró diversos aspectos del orden aristocrático. Y ese hilo de continuidad puede comprobarse en la propia práctica de las tertulias: “la tertulia existe desde principios de la época independiente, como transformación de las reuniones cortesanas. En esto la evolución siguió el mismo curso que en Europa: de ser una práctica exclusivamente aristocrática devino un hábito fuertemente arraigado en todas las capas de la cada vez más compleja clase burguesa.”<sup>36</sup>

### Música y humor

A pesar de las consideraciones iniciales, el manuscrito de *El burro sabio* amenaza diluirse, sea en las narrativas sobre el ocio de la elite mexicana, sea en las abstracciones teóricas generalizantes. Regresemos a ese documento.

La pieza está escrita en *Re* mayor, en compás de dos cuartos y presenta dos secciones: la primera con estructura de frase y la segunda de periodo completo.

El hecho de que la melodía presente sólo los sonidos de las triadas y la progresión armónica sea, aparentemente, tautológica, invita a interpretar el título de la pieza.<sup>37</sup> En la cadencia, el

“burro” comete un error en la preparación de la dominante: donde debería estar el acorde de dominante de la dominante se mantiene la dominante, y la melodía presenta un salto hacia la disonancia de novena y de décima primera. En la sección B ocurre algo semejante: el “burro” comete un “error” en la resolución de la dominante en el pasaje del compás 12 al 13, y la pausa de corchea ilustra su perplejidad con ese “error”. Luego se repiten los cuatro compases (el antecedente es igual al consecuente) y la reacción del “burro”. La tercera vez aún sucede lo mismo pero el “burro” ya lo tiene en cuenta y la cadencia final de la pieza presenta la solución para el “error”. El “burro” entonces aparece como sabio, pues el “error” se revela como elemento central para la conducción de la forma.

Esos datos invitan a una breve reflexión. La primera característica destacada es la configuración de la forma, la cual refleja con claridad los valores formales del clasicismo vienés.<sup>38</sup> A su vez, la adhesión a esos valores también refleja,

---

*musical* (KV 522), Benet Casablancas destaca que “la mera alternancia tónica-dominante-tónica” es “incapaz por sí sola ni tan siquiera de establecer adecuadamente la tonalidad”: Benet Casablancas Domingo, *El humor en la música. Broma, parodia e ironía. Un ensayo*, Kassel/Berlín, Reichenberger, 2000, p. 28. Dado que la tonalidad deriva, entre otros factores, de relaciones entre acordes (sobre todo entre los que cumplen funciones cualitativamente distintas), la pobreza de estas relaciones puede perjudicar el establecimiento de la tonalidad. En ese sentido, “la mera alternancia tónica-dominante-tónica” puede ser empleada intencionalmente como un recurso humorístico en el discurso musical, como ocurre en *El burro sabio*.

---

tre sus expectativas y la supuesta realidad de las situaciones vivenciadas. Véase T. Pitman, “Mexican Travel Writing: The Legacy of Foreign Travel Writers in Mexico, or Why Mexicans Say They Don’t Write Travel Books”, en *Comparative Critical Studies*, vol. 4, 2007, p. 213. “Supuesta”, pues se debe considerar que sus elogios, así como su narrativa, pueden estar distorsionados deliberadamente por cuestiones de interés personal.

36 Galí Boadella, *op. cit.*, p. 130.

37 En sus comentarios sobre los recursos empleados por Mozart en los primeros compases de *Una broma*

38 La frase que inicia la composición se encaja perfectamente en la “forma escolástica” identificada por Schoenberg. Véase Arnold Schoenberg, *Funciones estructurales de la armonía*, Barcelona, Idea Books, 1999, p. 118.

1 forma tónica ----- forma dominante -----

5 "error" en la cadencia 1. 2.

Fig. 2. Anónimo, *El burro sabio*, sección A. ACCMM, A1529.  
 Transcripción musical: Gabriel Lima Rezende.

10 antecedente consecuente

18 antecedente cadencia

Fig. 3. Anónimo, *El burro sabio*, sección B. ACCMM, A1529.  
 Transcripción musical: Gabriel Lima Rezende.

entre otras cosas, la afirmación de una cultura musical laica y el impulso modernizador característico de la cultura burguesa a mediados del siglo XIX. Además, como vimos, su estructura estandarizada constituye un índice del proceso de masificación de la cultura, ya en curso en aquel periodo.

Relacionado directamente con esta última característica, hay un aspecto todavía más llamativo: el humor. La danza, ó contradanza, fue un género de carácter popular ampliamente difundido a partir de 1800 (junto con el vals), conquistando bastante aprecio dentro del repertorio de “música de salón” a lo largo del siglo XIX.<sup>39</sup> A fines del siglo XVIII, estuvo asociado a la broma (en cuanto fusión de “diversión y cortesía”) en obras de compositores como Mozart y Haydn.<sup>40</sup> Recurrente en el repertorio del clasicismo vienés, la broma se realiza musicalmente sobretodo a través de la transgresión sintáctica del discurso musical, o sea, de “la conculcación de lo previsible y la consiguiente introducción del factor sorpresa, como el desmentido puntal o continuado de las expectativas primeras suscitadas, que se sustentan en las ideas básicas de regularidad y simetría.”<sup>41</sup> El

humor se inserta, por lo tanto, en el espacio entre lo que la razón prevee y lo que la experiencia percibe, sorprendiendo a la razón con la transgresión de la norma. Y, “para que la sorpresa surja su efecto deseado, debe enmascarse en un marco preciso y por ello mismo *previsible* de relaciones sintácticas. [...] sólo cuando resulta perfectamente previsible la continuación podemos apreciar en toda su dimensión la desviación”.<sup>42</sup> Por lo tanto, resulta evidente, desde el punto de vista intrínsecamente musical, por qué el estilo clásico fue tan apto para expresar el humor. Su lenguaje, marcado no solamente por la claridad y la precisión de las estructuras formales, sino también por la “riqueza, variedad y equilibrio” en el manejo de los elementos musicales, es capaz “de integrar con gran inteligencia gran número de tópicos, así como múltiples rasgos humorísticos”.<sup>43</sup>

La práctica del humor a través de la transgresión sintáctica pervivió a lo largo del siglo XIX (rebasando a los siguientes),<sup>44</sup> y por distintas vías también alcanzó el repertorio de la “música de salón”. En *El burro sabio* le da sentido a toda la dinámica interna de la composición. El “error” en la cadencia de la sección A es el elemento dinámico de toda la sección B. En ésta, los intentos sucesivos para reparar el error culminan en la terminación de la forma a través de la bien lograda cadencia final (a pesar de que el acorde final esté en segunda inversión). De ese modo, el “error” en la cadencia de la sección A también es su “razón de ser”. El ascenso a la región más aguda en los compases finales de esa sección sirve para realzar el momento del “error”. Así, la

39 Véase Casablancas, *op. cit.*, pp. 208-209. En Querétaro, por ejemplo, había preferencia por esta danza, junto con el vals y la mazurca: véase Juan Ricardo J. Gómez, “Diversiones, fiestas y espectáculos en Querétaro”, en Staples, *op. cit.*, p. 346.

40 Véase Casablancas, *op. cit.*, pp. 16 y 155.

41 *Ibid.*, p. 2. Según el mismo autor, el humor “representa una transgresión de aquello que —presuponiendo el conocimiento por parte del receptor de los justos términos de una situación determinada y el normal desarrollo de la misma— resulta más lógico y previsible, y que, como consecuencia de dicha operación, justamente se enmascara, es violentado o llega incluso a omitirse, todo ello con voluntad jocosa, no siempre explícita en cuanto tal”: *ibid.*, p. 1.

42 *Ibid.*, p. 15.

43 *Ibid.*, p. 3.

44 *Idem.*

melodía de la sección B está enteramente dispuesta en un registro agudo, y el salto ascendente de sexta mayor alcanza la disonancia de décima tercera sobre el acorde de la dominante en el punto más elevado del dibujo melódico, que desciende sobre las disonancias de cuarta y novena. O sea, en la sección B, la región aguda del piano es empleada deliberadamente para destacar el “error”, de modo que la melodía y el timbre están sometidos a él. La importancia del elemento tímbrico en la caracterización del “error” también se pone de manifiesto al comprobarse que toda la melodía para la mano derecha podría estar transpuesta una octava abajo.<sup>45</sup> Como vimos, las pausas al inicio de cada unidad de cuatro compases ilustran la perplejidad del “burro” frente al error cometido, y a esas pausas están concatenadas las seguidas repeticiones idénticas del mismo motivo melódico, es decir, los sucesivos intentos de remediar el “error”.<sup>46</sup> Por otro lado, la única indicación de ornamentación también se enlaza con los demás elementos en la determinación del sentido de la pieza. La apoyatura utilizada sobre la nota *La* en la anacrusa de cada unidad de cuatro compases de la sección B subraya cada nuevo intento de resolución del “error”. Esos intentos se condensan en la propia ornamentación en los compases 22 y 23: tres fueron los intentos y tres veces se repite la nota *Si* con la apoyatura del *La* sostenido, hasta que la cuarta repetición inicia el último intento, destinado por la propia dinámica interna de la pieza

a ser el único intento posible y necesario para llegar a buen término. Por lo mismo, en los compases previos a la resolución final de la pieza, la mano izquierda interrumpe el acompañamiento mediante una melodía cromática que llama la atención para la cadencia final. Con eso se revela la farsa de *El burro sabio*: él, con su aparente ineptitud, ha logrado engañar, cuando tenía todo bajo control.

Por otro lado, eso no significa que el burro trascienda su condición. A la vez que logra articular la composición alrededor del “error”, la resolución final que revela su ingenio es testimonio de esa condición: en contraposición a la finalización bien lograda de la melodía, está el importante “error” de resolver la dominante en una tónica en segunda inversión (con lo que las funciones de tónica y dominante no terminan de separarse). De esa manera, no solamente el nivel del acompañamiento gana importancia estructural en la composición sino que el propio “logro” que articula la forma se realiza bajo el “error”: la sabiduría del burro es, a la vez, la confirmación de su naturaleza de asno.

Si “el chiste se dirige siempre a un tercero presente o ausente”,<sup>47</sup> podemos imaginar que el tipo de humor que da vida al “burro sabio” contaba con apreciadores en la propia sociedad mexicana. Recordando los años 1840 a 1845, específicamente las tertulias ofrecidas por José Ramón Pacheco (ministro mexicano ante el gobierno francés, “ornamento de la buena sociedad en México” y aficionado a la música),<sup>48</sup> en su casa

45 Sobre el uso de registros agudos como recurso para la expresión del humor en la música véase *ibid.*, pp. 128 y ss. y 233-34.

46 Sobre el uso de la repetición como recurso para la expresión del humor en la música véase *ibid.*, pp. 47-50.

47 Sarah Kofman, 1973, citado en *ibid.*, pp. 6-7.

48 Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos. 1840 a 1853*, Paris/México, Librería de la Vda. de C. Bouret, 1906, vol. 2, p. 3.

en la ciudad de México (“punto de cita de la gente de mejor sociedad, distinguida por su talento, por su posición social, etc.”),<sup>49</sup> Prieto destacaba que “lo característico de aquellas reuniones, lo que las convertía en típicas y excepcionales, era el *esprit*, el chiste, el buen decir, lo interesante de las narraciones, lo agudo de los epigramas”.<sup>50</sup> O sea, el humor, la agudeza y el ingenio eran apreciados y practicados en esas reuniones donde la música participaba.

### La (son)risa del burro<sup>51</sup>

Humor, civilización y entretenimiento,<sup>52</sup> tres componentes de la vida social que se vinculaban con

las prácticas musicales en la cultura de elite mexicana y que constituyen el foco de la argumentación presentada en este trabajo, podrían, finalmente, mezclarse en un mismo gesto: la (son)risa. Al distinguir la sonrisa de la risa, Benet Casablanca afirma: “[L]a caracterización de los distintos registros humorísticos tiene un fiel correlato en la diferenciación entre risa y sonrisa, según una sutil gradación que se eleva desde la sonora cargada a la sonrisa levemente esbozada [... con lo que se distingue] la convulsión irracional que representa la risa y la levedad de aquella emo-

49 *Ibid.*, p. 4.

50 *Ibid.*, p. 5. También citado en Galí Boadella, *op. cit.*, p. 135.

51 La figura del “burro sabio” puede encontrarse en el ámbito de la literatura de tradición oral y en prácticas populares como el teatro. Véase el listado de ocurrencias ofrecido por José Luis Agúndez García en su artículo “Límites entre tradición oral y literatura: cuentecillos en autores del XIX y XX”, en Rafael Beltrán y Marta Haro (eds.), *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*, Valencia, Universitat de Valencia, 2006, p. 23. Encontramos otro ejemplo en un estudio que enfoca la importancia social del teatro durante el siglo XIX en la ciudad de Badajoz: véase Ángel Suárez Muñoz, “Espectáculos en Badajoz en el siglo XIX (hasta 1886)”, *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, Universidad de Extremadura, núm. 11, 2002, p. 264. Sin embargo, además del hecho de que pudiera tratarse de una figura recurrente en la “cultura popular”, ninguna de esas situaciones tiene gran trascendencia para nuestro estudio.

52 A lo largo del siglo XIX, en el proceso de transición del orden aristocrático hacia la sociedad burguesa, el humor, lo cómico y la agudeza se independizan de su vínculo con la edificación moral, o sea, se independizan del decoro (adecuación prudente entre la ocasión —que determina el género—, afecto representado y forma de representación, con vistas a la edificación moral). La expresión del humor a través

---

de la transgresión de la sintaxis musical revela ese cambio cualitativo. Si antes el humor, lo cómico y la agudeza (categorías que sólo van a agruparse bajo la idea de humor a fines del siglo XVIII) se expresaban en el nivel de los afectos —la falta de decoro en el arte sería la imitación de un comportamiento vicioso: al reírse, el espectador estaría reconociendo lo inadecuado de ese comportamiento y, de esa forma, instruyéndose moralmente—, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII el humor pasará a expresarse en lo intrínsecamente musical, en su sintaxis. La nueva visión del humor asociada a esa transformación “lleva más en consideración el placer estético de la incongruencia que el eventual aspecto degradante del vicio que en ella se puede revelar” (véase Lucas, *op. cit.*, p. 65 —las consideraciones anteriores están igualmente basadas en la obra de Lucas). Sin embargo, el humor no pierde completamente su acento moralizador. Aunque la risa no provenga de la identificación de un comportamiento vicioso externo, como vimos, aquella empieza a constituir las formas de expresión de una conducta refinada acorde con determinados patrones e ideales de civilización. Respecto al entretenimiento, se debe recordar que a mediados del siglo XIX la cultura ya está en pleno proceso de masificación, y una pieza como *El burro sabio* encuentra sus expresiones correspondientes no en las sencillas contradanzas de un Haydn (Hob.XXXIc:17b, por ejemplo), sino en contradanzas como “¡Ay! ¡¡Lunarcitos!!” (década de 1860), del compositor norteamericano Louis Moreau Gottschalk, con las cuales comparte muchas características, sobre todo en lo que se refiere al acompañamiento.

ción más interiorizada que lleva a arquear apenas la comisura de los labios”.<sup>53</sup>

Evidentemente, no se trata de establecer aquí una relación directa de causa y efecto entre una obra y su recepción; se trata, más bien, de reconocer en la obra el tipo de manifestación que quiere provocar. La tarea es bastante difícil, sobre todo cuando se trabaja con la adaptación de modelos de sociabilidad europeos a la realidad latinoamericana. Pero el intento puede ayudar a comprender un poco el modo como se daba esa acomodación. Autores dieciochescos, como Batteux, establecieron una relación directa entre la sutileza de las incongruencias a través de las cuales se expresa el humor, y el refinamiento de la percepción del que lo comprende y ríe.<sup>54</sup> Esa situación encuentra su realización característica en obras como el cuarteto de cuerdas de Haydn Op.33, compuesto por piezas de gran extensión donde se maneja la “riqueza, variedad y equilibrio” de los más distintos parámetros musicales. En oposición, “cuanto más rígida es la estructura, más los desvíos saltan a los ojos”;<sup>55</sup> consecuentemente, menos sutiles son las expresiones de humor posibles. Según esa idea, la propia naturaleza de *El burro sabio* impediría alcanzar una expresión extremadamente sutil.<sup>56</sup> Sin embargo, el humor se trata en esa pieza con seriedad, lo cual se refleja en la dinámica interna de la propia composición. En contrapartida, exige más del oyente que la mera distracción; requiere su atención y complicidad, sin las cuales la broma

no se realiza; parece querer obtener un movimiento arqueado de la “comisura de los labios”. Al mismo tiempo, la resolución final, revelada por el chiste, es la confirmación de su naturaleza, que la obra asumió sin reservas ni disfraz. Es justamente a través del material más sencillo y “trivializado” como la obra realiza plenamente sus intenciones. Al comentar el repertorio de “piezas de salón”, Centeno, citando a Miranda, afirma: “[p]or lo regular las composiciones de salón se distinguen por los títulos, los cuales ‘remite[n] de inmediato a una imagen —sea ésta la de una mujer, una escena imaginaria o hasta el más simple objeto cotidiano— que complementa para ejecutantes y escuchas lo que el discurso musical es intrínsecamente incapaz de hacer; es decir, proponer un concepto o noción extramusicales”.<sup>57</sup>

Si muchas de esas piezas presentan la aspiración de superar, o por lo menos disfrazar, su condición utilitaria empleando para ello recursos musicales tomados “de prestado” del repertorio de la música de concierto, mostrándose incapaces de realizarlo, en caso de *El burro sabio* es apenas una forma de expresar aquello que está plenamente realizado en lo musical. Entretenimiento y civilización se conjugan en esa expresión de humor, y la seriedad con la cual ésta se realiza puede encontrar un paralelo en la seriedad con la cual se trataba a los ideales importados de cultura y civilización en las formas de sociabilidad que marcaban la cultura de elite en el México decimonónico y que tenían en el ocio uno de sus principales campos de realización.

53 Casablancas, *op. cit.*, p. 20. Las cursivas son mías.

54 Véase Lucas, *op. cit.*, p. 213.

55 *Ibid.*, p. 163.

56 Con respecto a la limitación del desarrollo formal en las “piezas de salón” véase Ricardo Miranda, 2001, citado en Centeno, *op. cit.*, p. 117.

57 *Ibid.*, p. 118.

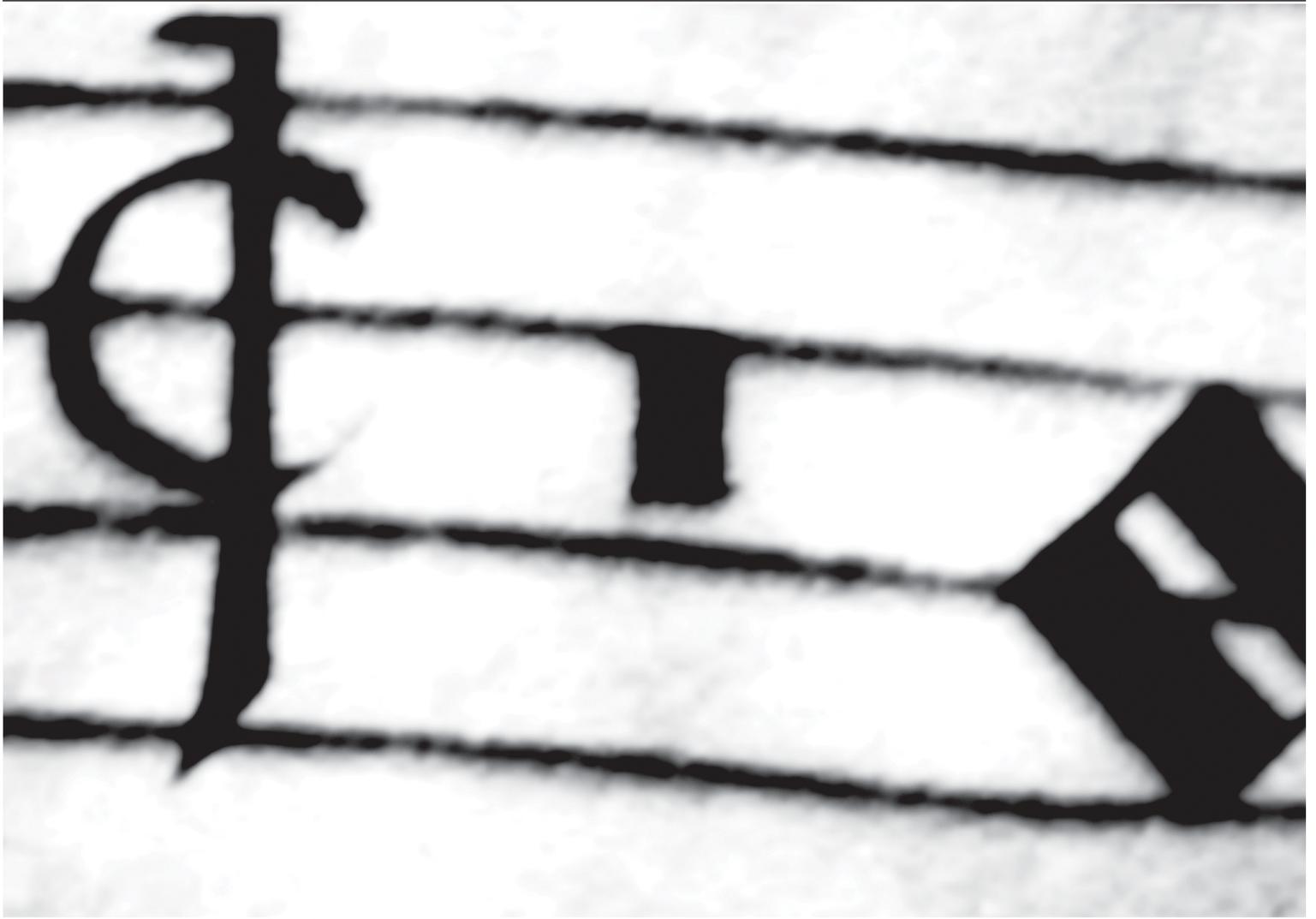
## Bibliografía

- Agúndez García, José Luis, “Límites entre tradición oral y literatura: cuentecillos en autores del XIX y XX”, en Rafael Beltrán y Marta Haro (eds.), *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*, Valencia, Universitat de Valencia, 2006.
- Castro, Alicia S., reseña de *Nora Pérez-Rayón Elizundia. Entre la tradición señorial y la modernidad: la familia Escandón Barrón y Escandón Arango. Formación y desarrollo de la burguesía en México durante el porfirismo (1890-1910)*, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1998.
- Centeno, Emilio C., “Música de salón en el siglo XIX”, en *Historia de la música en Puebla*, Puebla, Secretaria de Cultura del Estado de Puebla-Dirección de Música, 2010. Disponible en [www.pueblamusical.com](http://www.pueblamusical.com)
- Cramaussel, Chantal, “El perfil del migrante francés a mediados del siglo XIX”, en *Cahiers des Amériques Latines* 47, Paris, IHEAL, 2006.
- Casablanca Domingo, Benet, *El humor en la música. Broma, parodia e ironía. Un ensayo*, Kassel/Berlin, Reichenberger, 2000.
- Figuerola, María V.C., “El piano de la música de salón. Un estudio de caso en Guadalajara de Buga, 1890-1930”, *Historiela. Revista de historia regional y local*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, vol. 2, núm. 3, 2010.
- Galí Boadella, Montserrat, *Historias del bello sexo. La introducción del romanticismo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
- Gómez, Juan Ricardo J., “Diversiones, fiestas y espectáculos en Querétaro”, en Anne Staples, *Historia de la vida cotidiana en México: tomo IV. Bienes y vivencias. El siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- González Espinosa, Jesús E., “La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX”, tesis de doctorado en Musicología, Universidad de Barcelona, 2006.
- Kicza, John E., “Familias empresariales y su entorno, 1750-1850”, en Anne Staples (ed.), *Historia de la vida cotidiana en México: tomo IV. Bienes y vivencias. El siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Leyva, Edelmira R., “Afición y música durante el siglo XIX en México”, *Tiempo y Escritura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, núm. 13, 2007.
- Lucas, Monica I., “Humor e agudeza nos quartetos de cordas Op. 33 de Joseph Haydn”, tesis de doctorado en Música, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

- Mayer-Serra, O., *Panorama de la música mexicana: desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941.
- Miranda, Ricardo, *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Munguía Escamilla, Estela, “Fossey: francés transmisor de ideas y saberes en el México decimonónico”, en Eduardo R. Tristán y Patricia C. González (eds.), *200 años de Iberoamérica (1810-2010) Congreso Internacional. Actas del XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles. Santiago de Compostela 15-18 de septiembre de 2010*, España, Universidade de Santiago de Compostela, 2010.
- Pitman, T., “Mexican Travel Writing: The Legacy of Foreign Travel Writers in Mexico, or Why Mexicans Say They Don’t Write Travel Books”, en *Comparative Critical Studies*, vol. 4, 2007.
- Prieto, Guillermo, *Memorias de mis tiempos. 1840 a 1853*, Paris/México, Librería de la Vda. de C. Bouret, 1906.
- Schoenberg, Arnold, *Funciones estructurales de la armonía*, Barcelona, Idea Books, 1999.
- Scott, Derek B., *Sounds of the Metropolis. The 19th-century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, Nueva York, Oxford University Press, 2008.
- Staples, Anne, “Una sociedad superior para una nueva nación”, en Anne Staples (ed.), *Historia de la vida cotidiana en México: tomo IV. Bienes y vivencias. El siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Suárez Muñoz, Ángel, “Espectáculos en Badajoz en el siglo XIX (hasta 1886)”, *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, Universidad de Extremadura, núm. 11, 2002.



dgapa-PAPIIT



ISSN 2395-8243

