



**Conformación y retórica de los repertorios musicales
catedralicios en la Nueva España**

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director

Renato González Mello

Secretaria Académica

Geneviève Lucet

Coordinador de Publicaciones

Jaime Soler Frost

DREW EDWARD DAVIES
Coordinador
LUCERO ENRÍQUEZ RUBIO
Editora

**Conformación y retórica de los repertorios musicales
catedralicios en la Nueva España**



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MÉXICO 2016

Catalogación en la fuente Dirección General de Bibliotecas, UNAM
ML3015.2.C65 2016
LIBRUNAM 1899855

Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España / Drew Edward Davies, coordinador; Lucero Enriquez Rubio, editora – Primera edición. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016.
184 pp., ils.

ISBN 978-607-02-8424-3

1. Música sacra – México. 2. Música sacra – Nueva España. 3. Música sacra – Iglesia Católica. 4. México – Historia de la iglesia. 5. Nueva España – Historia de la iglesia. I. Davies, Drew Edward, editor. II. Enriquez Rubio, Lucero, editor.

Este libro se realizó con el apoyo del programa UNAM-Dirección General de Asuntos del Personal Académico
PAPIIT IN402009-3

Primera edición: 24 de junio 2016

D.R. © 2016 Universidad Nacional Autónoma de México
Avenida Universidad 3000, Ciudad Universitaria, 04510, México

Instituto de Investigaciones Estéticas
Tel.: (55) 5622 7250 ext. 85026
libroest@unam.mx
www.esteticas.unam.mx

ISBN 978-607-02-8424-3

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Fotos del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de la Antequera Oaxaca, Catedral de Puebla, Catedral Metropolitana de México y Museo Nacional del Virreinato: Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (pp. 37, 40, 56, 60-64, 68-70, 74-76, 78, 79, 103)

Impreso y hecho en México

Índice

Presentación <i>Lucero Enriquez Rubio</i>	9
Preámbulo: los repertorios musicales <i>Drew Edward Davies</i>	13
Una donación de fray Juan de Zumárraga, primer obispo de México: deconstrucción de un párrafo y construcción de un contexto <i>Lucero Enriquez Rubio</i>	17
Problemas de estilo y autoría en una <i>Salve Regina</i> 'de Victoria' conservada en la Catedral de Puebla <i>Javier Marín López</i>	33
En 'mestizo y indio': las obras con textos en lengua náhuatl del "Cancionero de Gaspar Fernández" <i>Berenice Alcántara Rojas</i>	53
Las obras con textos en lengua náhuatl del "Cancionero de Gaspar Fernández". Transcripción de la notación musical <i>Drew Edward Davies</i>	85
La nave de San Pedro en tres villancicos de Antonio de Salazar <i>Carolina Sacristán Ramírez</i>	99
El 'Nuevo portal de Belén': imaginarios urbanos en los villancicos de Joseph Gavino Leal <i>Mónica Pulido Echeveste</i>	125
Adaptation as Authorship in Eighteenth-Century Responsories for the Holy Trinity at Mexico City Cathedral <i>Dianne Lehmann Goldman</i>	139

Particularidades de un repertorio <i>doméstico</i> y <i>catedralicio</i> : los vales de óperas del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México <i>Analía Cherñavsky y Gabriel S.S. Lima Rezende</i>	155
Siglas y acrónimos	171
Fuentes	173

Particularidades de un repertorio *doméstico* y *catedralicio*: los vales de óperas del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México

Analia Chernavsky y Gabriel S.S. Lima Rezende
Universidade Federal da Integração Latino-Americana

Introducción

A lo largo de todo el siglo XIX, en gran parte del continente americano las elites locales se sirvieron de la “importación de hábitos” de la cultura musical burguesa europea como medio de distinción social. Los mayores centros urbanos del México Independiente también compartieron esa suerte. La rápida difusión del piano y de las casas editoriales de música en grandes ciudades como México y Puebla, por ejemplo, fueron importantes testimonios de una situación que se reflejaba en ciudades periféricas. En un relato crítico en relación con el elemento de distinción social presente en las prácticas musicales del siglo XIX en el estado de Zacatecas, Luis Díaz Santana Garza afirma que:

Para la aristocracia decimonónica, una parte de su educación era la música. En esta época hay, en los diarios de todo el país, múltiples anuncios de preceptores de canto y piano. Acaso la condesa Calderón de la Barca se excedía al afirmar que “en todas partes de México, en el campo y en la ciudad, en cada casa hay un piano”. Con todo, en las viviendas aristocráticas no había sala cuyo lugar de honor no estuviera ocupado por un arrogante piano, ni señorita que no interpretara piezas de moda aporreando el marfil y el ébano. Fue en el salón, como espacio íntimo, donde, más que hacer música ingenuamente, los asistentes “reafirmaban su condición privilegiada”, su estatus social. Estos aposentos eran los espacios predilectos para desplegar la tertulia, la moderna forma de sociabilidad que aglutinó familias pudientes y amigos, pero también reunió “nobles, clérigos, funcionarios o burgueses, unidos por su pertenencia a la élite cultural” y podemos agregar también a la élite política.¹

¹ Luis Díaz Santana Garza, *Tradición musical en Zacatecas (1850-1930). Una historia sociocultural*, Zacatecas, Instituto Zacatecano de Cultura, 2009, p. 124.

Montserrat Galí señala que en el México decimonónico el romanticismo encontró en la música su campo privilegiado de expresión. De hecho, una de las principales hipótesis de Galí es que la introducción del romanticismo en México se realizó por las vías de la música y de la poesía. Dentro de los parámetros del siglo XIX, explica, “[...] la poesía era eminentemente oral, difundida por medio del teatro o en las tertulias; en cuanto a la música, no sería tanto la música de concierto como aquella que se interpretaba en las reuniones sociales y en las veladas familiares.”²

Los procesos de producción y, principalmente, de difusión de esa música cultivada en el ambiente doméstico están íntimamente relacionados con la expansión del piano y de las publicaciones comerciales de música. Ese repertorio, especialmente en la primera mitad del siglo XIX, se conformaba por diversas danzas de salón europeas como vales, chotis, mazurcas, polcas, etc., y está representado en la porción decimonónica del acervo de papeles de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México.³ Por razones que no nos ocupan en este momento, en dicho archivo se encuentra depositada una gran cantidad de música profana, con claro predominio del repertorio doméstico. Como podemos ver en el cuadro 1, las danzas de salón se distinguen como el grupo más numeroso.

Además de la superioridad numérica de las danzas en el repertorio profano del ACCMM, destaca la hegemonía del piano como instrumento ejecutante. Aparentemente ajeno a la catedral, el repertorio pianístico de salón es característico de una cultura musical relacionada con el entretenimiento doméstico y con ambientes pequeños, vinculada, por lo menos en un primer momento, a la cultura musical de las clases económicamente más favorecidas.

² Montserrat Galí Boadella, *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*, México, UNAM-IEE, 2002, p. 20.

³ A partir de este momento nos referiremos al Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México como ACCMM.

Galí, que reflexiona sobre la introducción y las diferentes manifestaciones e implicaciones del romanticismo en México a partir de la experiencia del “bello sexo”, subraya que las mujeres fueron las principales destinatarias e intérpretes de la música decimonónica. Todas las mujeres cuya experiencia le ha tocado investigar, afirma la historiadora, eran educadas musicalmente y tocaban algún instrumento.⁴ Aunque el arpa fuera el instrumento preferido de las jalapeñas, como menciona Payno,⁵ y también hubiera las que tocaban la guitarra, la gran mayoría se dedicaba al piano. De modo que no es mera casualidad el hecho de que la mayoría de las danzas de salón que encontramos en el ACCMM hayan sido escritas para piano.

Por otro lado, notamos que de los géneros de danzas de salón que encontramos en el archivo de música de la Catedral de México, el vals es el más representativo, con casi cinco veces más títulos que la polca, sea en impresos, sea en manuscritos, sea en colecciones o en obras individuales (cuadro 2).

El tema de la llegada del vals a América, con el continuo arribo de los buques transatlánticos, está presente en las historias de la música mexicana por lo menos desde la obra de Saldívar. Según este autor, en México el vals se tocaba y se bailaba “porque estaba de moda”. Había adquirido un incremento sumamente rápido, recuerda, y su influencia “llegó a dominar sobre las demás composiciones de la época”.⁶ Dicho género debió haber sido incorporado a la vida musical mexicana ya en la primera década del siglo XIX, complementa Saldívar, “pues hay el antecedente de que en 1810 fue denunciado a la inquisición de México un baile llamado Balsa, [...]; lo que nos hace suponer que hizo su entrada aquí en una fecha comprendida entre 1810 y 1815”.⁷

⁴ Galí, *op. cit.*, p. 20.

⁵ *Apud ibidem*, p. 135.

⁶ Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial*, México, SER, 1934, p. 178.

⁷ *Idem*.

Cuadro 1
Cantidad y tipología de las obras profanas presentes en el ACCMM, datadas entre 1750 y 1950

Tipos de música	Años					Total de obras	Porcentaje dentro del repertorio profano	Porcentaje total dentro del acervo
	1750-1800	1800-1850	1850-1900	1900-1950	Sin datación			
Música de ópera	58	139	56	4	87	344	32.47	7.81
Otra música vocal	1	3	21	6	43	74	6.99	1.68
Música sinfónica	25	4	1	0	0	30	2.82	0.68
Música para otros grupos instrumentales	0	1	6	0	8	15	1.4	0.34
Métodos	0	37	7	0	30	74	6.97	1.68
Danzas	1	54	35	40	235	365	34.63	8.27
Música para tecla u otro instrumento solista	41	36	22	3	50	152	14.29	3.45
Total	126	274	148	53	453	1 054	100	24
Porcentaje de obras profanas	11.90	25.89	13.98	5.02	42.98	100		

Cuadro 2
Cantidad de danzas presentes en el ACCMM, organizadas por géneros

Danzas	Número de piezas
Cracoviana	1
Cuadrilla	31
Danza (general)	24
Danzón	1
Foxtrot	5
Galope	3
Habanera	8
Jarabe	5
Jota	3
Malagueña	1
Mazurca	11
Minueto	12
Paso doble	2
Polca	30
Polca-mazurca	12
Polonesa	1
Rondó	25
Chotis	18
Son	25
Two-step	1
Vals	144
Varsoviana	4
Total	367
Porcentaje en el repertorio profano	34.58



De los datos que nos comparte Saldívar, más que la exactitud de la fecha nos interesa la mención de la denuncia de dicho baile frente a las autoridades eclesiásticas. Galí, por su parte, nos recuerda que cuando nos referimos a las danzas de los salones mexicanos dieciochescos debemos prestar particular atención al vals, “ya que por su carácter sensual provocaba fuertes reticencias en los moralistas y, en consecuencia, gozaba de un gran éxito entre los jóvenes a la moda”.⁸ La misma autora explica que lo que distinguía al vals de los otros bailes era el contacto directo con el cuerpo de la pareja “y el ritmo vertiginoso que confundía los sentidos”. De su estudio de las poesías dedicadas al baile, Galí pudo entrever que era justamente “en el baile en donde se confirmaba si la dama respondía a las insinuaciones galantes y en donde se llevaban a cabo los avances en materia erótica”, concluyendo que, visto de ese modo, “los padres y los curas tenían plena razón al considerar peligrosa la participación [de las damas de la familia] en un baile”.⁹

La repulsión provocada por el vals en los sectores más conservadores de la sociedad novohispana era evidente. Además de la denuncia mencionada por Saldívar, se conoce otro documento, fechado en 1815, en el que se solicita al Tribunal de la Inquisición la prohibición de dicho baile. El firmante, bachiller Lorenzo Guerrero, se refiere al vals como otra de “las corrompidas máximas de la desgraciada

Francia” que han sido trasladadas a tierras mexicanas.¹⁰ En seguida, afirma que:

[...] los Patronos que lo defienden [al vals] y ejecutan no son tan solamente hombres vulgares y dados a la libertad, mas también sujetos de distinción [y] carácter, entregándose a él tan preocupados que, para comenzar a bailar, toman a su compañera de la mano, siendo esto entre muchas parejas de hombres y mujeres de todos estados, comienzan a dar vueltas como locos, se va enlazando cada uno con la suya, de manera que la sala donde se ejecuta el enredo que forman figura una Máquina a la manera de los tornos que usan los que fabrican la seda. Y no sin propiedad, y sí con sobrada malicia, inventaron tal artificio pues es una verdadera y bien acomodada Máquina donde traman y urden el modo de engañar y corromper a las jóvenes inocentes, atrayéndoles la voluntad con dichos e estimulantes, sin temor de que profanan con ello su honestidad, antes bien continúan variando muchas posturas indecorosas y torpes manoseos, procurando cada uno en las que hace (a su idea y antojo) que sean de aquellas más adecuadas para manifestar su dañada intención y las más significativas de sus desorde-

¹⁰La influencia de Francia y especialmente de la Francia ilustrada se hacía sentir en la cultura aristocrática de México, como ya se ha comentado en varios estudios. En lo que concierne a las danzas de salón, no hay duda de la importancia del referente francés. Aunque se conoce que el vals tiene origen en tierras germánicas, fue Francia, con su hábito de bailes y salones, la responsable de que se propagase —junto con otros aspectos de su cultura— en la Nueva España. Del mismo modo ocurrió con las cuadrillas. Como nos cuenta la crónica de Guillermo Prieto, en los primeros años del XIX, “[...] estaban en todo su auge las cuadrillas en los grandes salones. Ese baile hacía uno ó dos años lo había importado de Europa Juan Gamboa y lo secundó para su propaganda Salvador Batres, jóvenes que eran joyas de la sociedad de México. Juan Gamboa descendía de la distinguida familia del oidor de este apellido: era muy elegante y hermoso; personificaba en su pureza las modas parisienses”. Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, México, Librería de la Vda. de C. Bouret, 1906, pp. 145-146.

nados apetitos, pues se unen de [tal] manera con la mujer que, abrazándose con ella, igualmente se queman en la hoguera de la lascivia, brotando por cada uno de sus movimientos la devoradora llama de la concupiscencia que se encierra en su dañado corazón, faltando tan solamente en la representación que hacen tan al vivo, la material ejecución, siendo verosímil se pueda ésta verificar fuera del baile por medio de los compromisos que en él hagan las actrices, burlándose, [en] su presencia, del marido, padre y hermano, quienes por su disimulo y ningún celo están sujetos a sufrir el castigo de su afrenta [...]”¹¹

Son muchos los temas de interés a los que nos invita la cita anterior. Dejaremos para otra ocasión (¡aunque nos cueste!) el comentario a los impetuosos juicios morales que nos ofrece el autor y nos ocuparemos, por el momento, de dos asuntos especialmente sugestivos para el estudio de los géneros de danzas de salón en general, y del vals en particular.

Primeramente, destacamos la mención a la difusión del vals por las distintas camadas sociales, tanto entre los “hombres vulgares y dados a la libertad”, como entre los “sujetos de distinción y carácter”. La práctica del vals en las capas más altas de la sociedad mexicana es dato documentado en diversas fuentes decimonónicas tales como libros de memorias y publicaciones periódicas. Las mismas partituras de vales publicados, de las que encontramos decenas en el ACCMM, son testimo-

¹¹ Archivo General de la Nación, *Inquisición*, vol. 1457, exp. 9, ff. 35, 36; *apud* Ramón Reyes Alanís, “Notas al programa”, presentado para la obtención del título de licenciado en Educación Musical, UNAM, abril de 2006, pp. 7-9. Disponible en http://oreon.dgbiblio.unam.mx/E/XXSVM7EILJPR-XV4BH35V3KQH39T1JEMF5BP1CDXU7GFMVB71-03210?func=full-set-set&set_number=069997&set_entry=000001&format=999, consultada el 30 de octubre de 2010. Esta cita también la han empleado Saldívar, *op. cit.*, p. 179, Agueda M. G. Baudot, *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes. Antología de coplas y versos censurados por la Inquisición de México*, México, Siglo XXI, 1997, pp. 67-68, y Garza, *op. cit.*, p. 86. Hemos actualizado la ortografía y puntuación.

nios de esa situación. Del repertorio profano que encontramos en dicho archivo, entre partes sueltas, reducciones y libros publicados, sobresale la expresiva cantidad de cuadernillos impresos con colecciones de vales, de danzas en general, de arias o escenas de óperas que incluyen danzas, etc.

Esta circunstancia, además de hablarnos del repertorio y de quien lo consumía, nos presenta un índice de la actividad de las casas editoriales y de su importancia en la dinámica de la vida social desarrollada alrededor de esa música.¹²

En el ACCMM, aunque la cantidad de vales impresos supere a la de manuscritos, éstos, sea como copias o como composiciones originales, también están bien representados y son indicativos de la amplia penetración del vals en la cultura mexicana.

Por otro lado, la propagación del vals en las capas más populares fructificó —a lo largo de todo el siglo XIX— y en varios países de América, en un intenso proceso de apropiación (algunos incluso usan el término “criollización”) que terminó por dar origen a nuevos géneros musicales populares, singulares en cada país, como es el caso de los conocidos valsecitos peruanos o venezolanos.¹³

Otro tema desarrollado por el nombrado bachiller y que para nosotros se hace muy atractivo es la descripción del “valsar”. Dice el autor de la denuncia que “[...] para comenzar a bailar [los hombres, sea cual sea su clase social], toman a su compañera de la mano [...], comienzan a dar vueltas como locos, se va enlazando cada uno con la suya, de manera que la sala donde se ejecuta el enredo que forman figura una Máquina a la manera de los tornos que usan los que fabrican la seda [...]”. Este ejemplo puede decirnos algo respecto al autor de la denuncia. Sabemos que hasta la década de

¹² Por otro lado, las partituras que han sido publicadas en periódicos como *El Semanario Ilustrado* nos dan pistas del índice de circulación de ese repertorio.

¹³ Proceso que también han vivido otras danzas de origen europeo, como el chotis y la polca, por ejemplo.





1830, la industria de la seda casi no había acusado presencia en tierras mexicanas, ni antes ni después de la Independencia. Uribe Salas nos recuerda, citando a Humboldt, que en la Nueva España en los primeros años del siglo XIX, “a excepción de algunos tejidos de algodón mezclados con seda es en el día casi ninguna la fabricación del género de seda”.¹⁴ Por eso, o bien nuestro bachiller adquirió sus conocimientos sobre dicha industria en el extranjero o bien reprodujo opiniones de alguien que estuvo en el extranjero. Cualquiera de las dos opciones, sumadas al epíteto “bachiller” que antecede al nombre del firmante, nos hablan de alguien que pertenece probablemente a una clase social favorecida. Además, no deja de ser interesante la comparación del movimiento del baile con el movimiento de la máquina, ambos entendidos como “artificio”, uno de la industria, otro de la seducción. Y, según el autor, es justamente “para que no les falte en las demás piezas de bailado (como las contradanzas y otras) los incentivos de obsesión que en sus mudanzas ofrece el vals”, o sea, el “artificio”, que “han ideado que todas se bailen avalsadas”.

La influencia del valsar en los otros bailes es un tema conocido aunque poco estudiado. Hess explica que en las danzas de salón anteriores al vals, como el minué y la contradanza, los elementos de la pareja estaban dispuestos lado a lado, y que la subversión del vals fue justamente enfrentar a la pareja.¹⁵ Dicho componente, que había sido revo-

lucionario cuando fue presentado por el vals a finales del siglo XVIII, fue progresivamente absorbido por el romanticismo burgués a lo largo del XIX y su vulgarización terminó vaciando su contenido revolucionario de tal modo que ya en el año 1858, en México, casi medio siglo después de la carta-denuncia del bachiller Lorenzo Guerrero, Domingo Ibarra explicaba el bailar de otras danzas, como el chotis y la polca, “por el orden del vals”.¹⁶ Tanto la burguesía como el vals, en ese momento, ya dictaban el orden, no la revolución.

Pero volvamos al ACCMM. En el cuadro 1 vemos que en el conjunto de la música profana de dicho archivo, en término de número de piezas, al repertorio de danzas de salón le sigue el repertorio operístico en general. Cabe aclarar que el “repertorio operístico”, en este caso, se compone principalmente de arias sueltas de óperas románticas, especialmente de ópera italiana, puestas en versiones para canto y piano, lo que vincula este repertorio con el ambiente de entretenimiento doméstico y, por extensión, con el repertorio de salón. La ópera, sea como gran espectáculo escénico-musical, sea como música para los salones, cumplía un importantísimo papel en la formación del gusto musical aristocrático-burgués.

Varios autores han referido a la afición del público mexicano por la ópera italiana. Galí recuerda que ya en el año 1824 se había concebido la idea de traer a México una compañía italiana de ópera, a semejanza de lo que se había hecho por esas fechas en Madrid. Aunque dicho proyecto no se haya concretado debido a la inestabilidad política del país, según explica la autora, “indica la necesidad de la nueva clase dirigente de adoptar prácticas culturales corrientes ya entre la burguesía europea”.¹⁷

El ir a la ópera en aquel entonces era una acción de distinción social y, en el discurso domi-

nante, como recuerda Galí, servía para medir el grado de civilización de un pueblo. Para la elite política y cultural del México recién independiente era fundamental colocar a su país entre las naciones “civilizadas”, y la excepcionalidad del teatro y de la ópera cumplía esa función.

En ese sentido, es comprensible la protección dada al teatro y a la ópera por el primer gobierno de Bustamante. Galí explica que, además de autorizar el regreso de los actores españoles expulsados después de la Independencia, otros aspectos importantes del amparo gubernamental a la ópera fueron “el apoyo político y económico del gobierno (20,000 pesos anuales de subvención), así como el encargo al empresario Cayetano Paris de adquirir treinta óperas nuevas (veinticuatro bufas y seis serias) para renovar el repertorio, ya que la empresa pretendía dar dos funciones semanales”.¹⁸

No había tertulia en la que no se hablara de las cantantes, sus aptitudes musicales y sus vidas privadas. Prieto nos cuenta que en el comienzo de la década de 1830 las voces de la Pellegrini, la Castillo y la Murati producían verdadero asombro.¹⁹

Estos nombres formaban un “proyecto de ópera”, según el autor, y, entre otras cosas, pudieron organizar la representación de alguna obra del repertorio de Rossini.²⁰ Pero en 1836 se dio el verdadero cambio con la Grande Ópera, compañía organizada por Gorostiza. Explica: “Las lujosas casas que se alquilaron para los actores, los riquísimos equipajes que remitieron, las lámparas, muebles, trajes de coristas y la renovación del teatro y el escenario, todo hacía esperar, como un acontecimiento extraordinario, el estreno de la nueva ópera”.²¹

El autor nos cuenta las anécdotas de las disputas entre las cantantes de las compañías, tema obligatorio en todos los salones de respeto de la época.

Además, explica que la amistad de actrices y actores era codiciada por las personas de mayor categoría de la más culta sociedad mexicana. Dice: “La casa del Sr. Gorostiza, calle del Hospicio de San Nicolás, era el punto de reunión de la flor y la nata del mundo artístico, y allí recibían el talento y las gracias [de] un culto verdaderamente cordial y generoso”.²²

Varios autores coinciden en afirmar que la práctica cultural y social más importante del México Independiente era la asistencia a la ópera. Entre 1823 y 1852 se estrenaron alrededor de cincuenta óperas en los teatros mexicanos.²³ Importantes cronistas de aquellos tiempos, como madame Calderón de la Barca, Guillermo Prieto y Manuel Payno, dedican páginas enteras a describir diferentes situaciones relacionadas con la ópera o con sus personajes. Los periódicos de la época publicaban noticias sobre las actuaciones y otras anécdotas vinculadas a lo que ocurría por delante y por detrás de los bastidores del mundo operístico.

Todo ese bullicio incrementaba el mercado de esa música, tanto impresa como manuscrita, tanto de copias y versiones como de originales. De modo que el hecho de que en un archivo catedralicio, como es el ACCMM, la suma de títulos de danzas de salón y de piezas de repertorio operístico constituya más de 65% del total de todo su acervo de música profana, es solamente otro indicio de la importancia de ese repertorio en la práctica musical decimonónica. Y que esa importancia se reconozca en diversas fuentes de ese siglo, como crónicas, noticias de periódicos, cartas y pinturas, nos obliga, como musicólogos e historiadores, a buscarla también en la propia música. Y, yendo más allá, nos hace también buscar en los vestigios que tenemos de esa música las marcas y las huellas de la sociedad que la compuso, la copió, la tocó, la cantó, la bailó o simplemente la escuchó.

¹⁴ La situación solamente habría cambiado en el año 1837 con la promulgación de una ley que “[...] exentaba de impuestos interiores a todos los artículos de seda de fabricación nacional, en el marco de la política de fomento industrial instrumentada por el Banco de Avío (1830-1842)”, presentándose entonces “[...] la perspectiva de emprender el cultivo de la morera y la cría del gusano de seda con el objeto de ampliar y diversificar la producción textil, y satisfacer la demanda de los grupos sociales con poder de compra radicados en las principales ciudades del país”: José Alfredo Uribe Salas, “La industria de la seda en México en la primera mitad del siglo XIX”, en *Cuadernos Prolan/usp*, vol. 2, año 5, 2006, p. 248.

¹⁵ Remi Hess, *El vals. Un romanticismo revolucionario*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

¹⁶ Domingo Ibarra, *Colección de bailes de sala, y método para aprenderlos sin auxilio de maestro, dedicada a la juventud mexicana*, 2ª ed., México, Tipografía de Nabor Chávez, 1862, pp. 18-21.

¹⁷ Galí, *op. cit.*, p. 299.

¹⁸ *Ibidem*, p. 301.

¹⁹ Prieto, *op. cit.*, p. 101.

²⁰ *Ibidem*, p. 262.

²¹ *Idem*.

²² *Ibidem*, pp. 263-264.

²³ Dato tomado de José Octavio Sosa y Mónica Escobedo E., *Dos siglos de ópera en México*, México, SEP, 1988.



Por esa razón, seleccionamos algunas piezas del ACCMM para mirarlas de cerca; creímos que esa selección deberíamos hacerla a partir de lo que nos dicen las fuentes de época sobre las predilecciones musicales de los mexicanos. Trabajaremos con ejemplos de vales manuscritos compuestos sobre diferentes temas de óperas.

Los vales de óperas del archivo de la Catedral de México

Empezaremos comentando algunos aspectos generales de las piezas. En primer lugar, destacamos que los cinco vales de óperas manuscritos que encontramos en el ACCMM se presentan en versiones para piano solo. Como se ha dicho, la preferencia por el piano, como era de esperarse, recae sobre todo el repertorio de vales del acervo: de un total de 145 vales, 140 están escritos para piano.

Como se puede ver en el cuadro 3, otra característica común a todos los ejemplos es la ausencia de fecha en los documentos.

Sin embargo, las óperas a las que corresponden los vales nos dicen algo respecto a su posible datación. Las tres obras de Bellini —*Norma*, *La Sonnambula* e *Il Pirata*— se estrenaron en el Teatro Principal en el año 1836. Un año después, *La casa deshabitada*, de Lauro Rossi, y *Lucrezia Borgia*, de Donizetti. Por lo tanto, los vales sacados de dichas óperas tendrían que datarse, por lo menos, a finales de la década de 1830. En ese sentido, una vez más es interesante el dato que nos comparte Galí de que a principios de la década de 1840:

En el Teatro de la Ópera se repitieron todas las obras preferidas del público mexicano: *El Pirata*, *Lucia de Lammermoor*, *Norma*, *Julietta* y *Romeo*, *Marino Farliero*, *Tancredo* y *Las cárceles de Edimburgo*, todas ellas románticas de tema histórico y *Revival*, además de *La sonámbula*. La ópera, al igual que el teatro, se vio favorecida con la llegada

de cantantes extranjeros [...] El teatro de los Gallos entró en quiebra en agosto y la compañía de la Castellan se trasladó al Principal, en donde siguieron con *El Barbero de Sevilla*, *El Pirata*, *Lucrezia Borgia*, *Norma*, *Donna Caritea*, *reina de España*, de Mercadante, *Elixir de amor*, *Gemma di Vergy*, *Marino Farliero*, *Lucia de Lammermoor*, *Roberto Devereux*, *Semiramis* y *Beatrice di Tenda*. Es decir, el mismo repertorio romántico que se ofrecía en todas las salas del continente europeo.²⁴

Según ese dato, los cinco vales de óperas que encontramos en el ACCMM se compusieron sobre obras que estaban entre las “preferidas del público mexicano”. La misma autora señala que en los primeros años del México Independiente las óperas preferidas del público eran las de Rossini, pero que en la década de 1830 las opciones se ampliaron, en gran parte gracias al apoyo oficial dado a la ópera por el gobierno. En ese contexto, se dio el estreno de las primeras óperas de Bellini, que ya en esa década le quitaría a Rossini el puesto de preferido del público.

La obra de Bellini infundió intenso “furor” en el público mexicano, explica Prieto refiriéndose a la conmoción provocada por el “trágico sublime” de *Norma*.²⁵ Galí, que se interesó por los modelos propuestos por la ópera romántica aplicados a la sensibilidad y al comportamiento femeninos, nos ayuda a explicar el porqué algunas de las óperas fueron tomadas por los autores de nuestros vales, en especial *Norma* y *La Sonnambula*, de Bellini, y *Lucrezia Borgia*, de Donizetti. Se eligieron entre las óperas que más se representaron, que obtuvieron aceptación unánime entre la crítica y que más referencias recibieron en las revistas y textos literarios de la época. Galí nos cuenta que las fuentes indican que de *La Sonnambula* eran los temas favoritos de las “damiselas aficionadas a la música”;

²⁴ Galí, *op. cit.*, p. 306.

²⁵ Prieto, *op. cit.*, p. 264.

Cuadro 3
Datos generales de los vales de ópera del ACCMM

Título	Compositor	Datación	Armadura	Tonalidad	Compás	Dotación
1 <i>Vals 2° de la Norma</i>	José Antonio Gómez	-	1#	G	3/8	piano
2 <i>Vals de La Sonámbula</i>	-	-	2#	D	3/8	piano
3 <i>Vals de la Casa Deshabitada</i>	-	-	1b	F	3/4	piano
4 <i>Vals de la Lucrecia</i>	-	-	2#	D	3/8	piano
5 <i>Bagnato dalle lagrime N° 4. Vals del pirata</i>	-	-	2#	D	3/4	piano

ca”;²⁶ de *Norma*, que era la preferida de los aficionados mexicanos y que figuraba como pieza básica del repertorio de todas las compañías de ópera; y de *Lucrezia*, destaca la sorpresa que provoca el hecho de haber logrado gran éxito incluso en un ambiente conservador como era el mexicano.

Otro dato que nos muestra el cuadro 3 es que sólo una pieza tiene el nombre de su autor, José Antonio Gómez, que firma el *Vals 2° de la Norma*.²⁷ Este nombre es bien conocido en la historia de la música mexicana decimonónica y tiene relación directa con la vida musical de la catedral, ya que ocupó entre 1821 y 1835 el puesto de organista supernumerario después tercer organista y finalmente primer organista.²⁸ Además del *Vals 2° de la Norma*, al que anteriormente nos referimos, constan como dos obras conocidas e inventariadas de este autor el *Vals de la Lucía*, sobre los temas de la ópera *Lucia de Lammermoor*, fechado en 1840, y el *Vals de la Aurora*.²⁹ Sería razonable pensar que

el autor, que tenía familiaridad con el repertorio operístico desde hacía años pues ya en 1827 había sido contratado por la compañía de óperas de Manuel García como pianista y director concertador, hubiera compuesto una serie de vales sobre los temas de las óperas preferidas del público mexicano, sea para utilizarlos en el teatro, sea para publicarlos y venderlos, sea para ofrecérselos como repertorio a sus decenas de alumnos. De hecho, sabemos que además de haber actuado en el teatro y en la iglesia, Gómez fundó una de las primeras imprentas de música de México y una academia musical de las más importantes del país en la primera mitad del siglo XIX.

En los demás vales manuscritos, todos pertenecientes a la colección A1837 —el *Vals de la Sonámbula*,³⁰ el *Vals de la Casa Deshabitada*,³¹ el *Vals de la Lucrecia*³² y *Bagnato dalle Lagrime No. 4*.

enciclopédico de la música en México, 2ª ed., Guadalajara, Universidad Panamericana, 2007, vol. 1, pp. 435-436, disponible en <http://hdl.handle.net/10138/24893>, consultada el 24 de noviembre de 2011. No sabemos si el *Vals de la Aurora* está inspirado en temas de la ópera *Aurora*, de Hoffmann. Si así fuera, la presencia de este manuscrito podría hablarnos de una trascendencia mayor del romanticismo musical alemán en México, lo que para la investigación musicológica sería novedoso.

³⁰ ACCMM, *Archivo de música*, A1837.01, en *Musical-Catálogo de música*, consultada el 13 de febrero de 2014, en proceso de publicación.

³¹ *Loc. cit.*, A1837.02, en *Musical-Catálogo de música*, en proceso de publicación.

³² *Loc. cit.*, A1837.04, en *Musical-Catálogo de música*, en proceso de publicación.

*Vals del pirata*³⁵—, no figura el nombre del autor. En la misma colección tenemos además *La jota aragonesa*³⁴ y otros dos vales, *La Corina*,³⁵ firmado por M. M., y el *Vals de Weber*.³⁶ Las piezas están dispuestas en la colección de tal manera que al ejecutante le fuera posible “enganchar” el final de cada una con el comienzo de la siguiente; no era necesario ser un pianista muy diestro para hacer los cambios de tonalidad entre una pieza y otra, lo que podría servir para evitar las interrupciones del baile.³⁷

A continuación, profundizaremos un poco más en el análisis del vals *Bagnato dalle lagrime. N.º 4. Vals del Pirata* y del *Vals 2.º de la Norma*, ambos basados en temas de famosas óperas de Bellini. En ambas óperas el argumento se desarrolla a modo de *revival*, como era del gusto de la asistencia romántica.³⁸ Ninguno de ellos presenta grandes dificultades de ejecución, como es praxis en el repertorio común de salón. Son vales formalmente bien logrados y que permiten fácil identificación de la ópera que los motiva. Además, ambos ofrecen aspectos interesantes para observar la transposición de la partitura original, creada para el gran auditorio, a la versión manuscrita, preparada para el ambiente doméstico de la emergente burguesía mexicana decimonónica.

³⁵ *Loc. cit.*, A1837.07, en *Musicat-Catálogo de música*, en proceso de publicación.

³⁴ *Loc. cit.*, A1837.06, en *Musicat-Catálogo de música*, en proceso de publicación.

³⁵ *Loc. cit.*, A1837.03, en *Musicat-Catálogo de música*, en proceso de publicación.

³⁶ *Loc. cit.*, A1837.05 en *Musicat-Catálogo de música*, en proceso de publicación.

³⁷ El orden que siguen las tonalidades es: *re mayor-fa mayor-sol mayor-re mayor-la bemol mayor-re mayor-re mayor*. Quizás en el único punto en donde tendría que interrumpirse el baile, porque podría resultar complicado el cambio de tono al pianista, sería entre el *Vals de la Lucrecia (re mayor)* y el *Vals de Weber (la bemol mayor)*; de éste a la *La jota aragonesa (re mayor)* no habría grandes problemas porque el vals modula y termina en *re bemol mayor*, facilitando el cambio a *re mayor*.

³⁸ Utilizamos aquí el término *revival* como lo utiliza Galí, refiriéndose al renacimiento medievalista.

Bagnato dalle lagrime. N.º 4. Vals del Pirata

Bagnato dalle lagrime corresponde al dueto de la séptima escena de la ópera *Il Pirata* de Bellini. En dicha escena, clímax del primer acto, Imogene (soprano) reconoce a su antiguo amante, el pirata Gualtiero (tenor), quien después del naufragio de su nave se había refugiado con sus hombres en tierras del Duque de Caldora, su mayor enemigo y, en esos momentos, esposo de Imogene. Después de descubrir que ella tenía un hijo del duque, Gualtiero se dispone a matarlo. Pero ante las súplicas de Imogene, que le ruega que no acabe con la vida de aquel que también era hijo suyo, el pirata, conmovido, canta “Bañado por las lágrimas / de un corazón desgarrado por ti / lo devuelvo a tus brazos / lo confío a tu dolor...” Y es la música de su cantar la que nuestro autor utiliza como material temático para su vals.

En sí mismo, el vals no guarda gran complejidad melódico-armónica, y hasta transmite una gracia delicada, en provocadora contradicción con la escena de la ópera. Posee una estructura sencilla, con dos vales, cada uno con repetición, y coda. Llama la atención que, lo que en la ópera constituye una unidad formal de 16 compases con *ritornello* (primero ejecutada por Gualtiero y luego por Imogene) da origen a dos vales, cada uno con 16 compases.

En el primer vals, la melodía de los compases 1-8 corresponde a una adaptación de la melodía de los cuatro primeros compases del dueto (fig. 1).

De acuerdo con la misma lógica, la melodía de los compases 9-16 del vals corresponde a los cuatro compases siguientes del dueto (fig. 2).

El *arpeggio* sobre el acorde de *fa sostenido menor* en el último compás del ejemplo anterior cumple la función de finalizar el primer vals; en la ópera, corresponde a la división de los referidos 16 compases en dos unidades de ocho, siguiendo la división de las estrofas del poema.

El mismo procedimiento de adaptación se repite para la creación del segundo vals (fig. 3).



Fig. 1. Anónimo, *Bagnato dalle lagrime. N.º 4. Vals del pirata*. Comparación de la melodía de los compases 1-4 del primer vals con la melodía del primer acto, séptima escena, compases 228-231 de la ópera *Il Pirata* de Vincenzo Bellini.



Fig. 2. Anónimo, *Bagnato dalle lagrime. N.º 4. Vals del pirata*. Comparación de la melodía de los compases 9-16 del primer vals con la melodía del primer acto, séptima escena, compases 232-235 de la ópera.



Fig. 3. Anónimo, *Bagnato dalle lagrime. N.º 4. Vals del pirata*. Comparación de la melodía de los compases 1-8 del segundo vals con la melodía del primer acto, séptima escena, compases 236-239 de la ópera.

Al ajustar el compás de 4/4 a 3/4, el autor del vals se preocupa en mantener, a la par que el contorno melódico, la coincidencia de los tiempos fuertes.

Otro dato interesante es que los compases finales de la melodía del dueto, en el vals, son sustituidos por la figuración melódica de los violines. El autor elabora ese material en ágil melodía para la mano derecha del piano, mientras la armonía se restringe a la alternancia entre los acordes de dominante y tónica ejecutados, como en toda la pieza, partidos. Para afirmar la tonalidad y finalizar la pieza, en los últimos cuatro compases

ambas manos ejecutan el acorde de la tónica (*re mayor*) en figuras de larga duración.

Vals 2.º de la Norma

El título de este vals nos hace suponer que hay o existió un *Vals 1.º de la Norma*, posiblemente del propio José Antonio Gómez, algo que no sería de extrañarse dada la repercusión que esta ópera obtuvo en México. Aquí nos dedicaremos a este 2.º vals, que es el único que se encuentra en el ACCMM.

Del mismo modo que el *Vals del Pirata*, el *Vals 2º de la Norma* también está conformado por dos vals. El primero se extrae del *Andante mosso* de la primera escena de la ópera, que inicia inmediatamente después que el personaje Oroveso confirma que Norma vendrá a dar la orden para atacar al invasor romano. El coro de druidas canta: “Con tu aura profética, / oh dios terrible, inspírala; / infúndele, oh Irminsul / ira y odio contra los romanos / sentimientos que acaben / con esta paz, para nosotros mortal”. Oroveso (bajo) responde, reafirmando el impulso bélico del coro.

Por su parte, el segundo vals se extrae del *Allegro* que le sigue a la famosa cavatina “Casta Diva”, en la cuarta escena del primer acto, momento en el que Norma finalmente se decide por la guerra contra los romanos. En la ópera, las maderas (flauta, flautín, oboe y clarinete) comienzan la exposición del tema, seguidos por Norma (soprano) que termina dicha exposición y lo vuelve a presentar.

Vemos que en este caso, a diferencia de lo que ocurre en el vals tomado de *Il Pirata*, el autor buscó en la ópera distintos temas para unirlos a modo de vals, empleando algunos recursos compositivos habitualmente utilizados para crear unidad.

En primer lugar, se nota que el autor mantiene la tonalidad de la sección de la ópera correspondiente al tema del primer vals (*sol mayor*) y cambia la tonalidad de la sección correspondiente al segundo vals (de *fa mayor* en la ópera a *do mayor* en el vals). De ese modo, logra establecer entre los vals la relación de tónica (*sol mayor*)— subdominante (*do mayor*). Otro recurso utilizado es la creación de simetría formal en el interior de cada vals, reacomodando la estructura de la música de la ópera en dos secciones de ocho compases con *ritornello* (y de ese modo estableciendo una simetría formal entre los vals), y en la macroestructura por medio de indicaciones de *da capo* y *fin* (*la mayor, si mayor, la mayor*). Además, el compositor utiliza elementos para crear contraste entre los vals. Un buen ejemplo es la propuesta de acompañamiento.

En el primer vals utiliza un recurso inusual en este repertorio al emplear *arpeggios* figurados en posición fundamental que siguen el mismo ritmo de la melodía, aunque transformado por un movimiento contrario (fig. 4).

Por otro lado, el acompañamiento del segundo vals se hace de principio a fin con los característicos acordes partidos (fig. 5).

Otro elemento contrastante es la dinámica. Vemos que en los 16 compases del primer vals el autor mantiene el *f* (*forte*) de principio a fin, pero ya en el inicio del segundo indica el cambio a *p dolce* (*piano dolce*), reforzando, de esta manera, la macroestructura ABA.

Es importante notar que Gómez hace una adaptación muy próxima a la estructura melódico-armónica del original, apenas ajustando los tiempos para lograr la transformación del 4/4 en 3/8. A diferencia de lo que ocurre en *Bagnato dalle lagrime*, aquí, a cada compás de vals, corresponde un compás de la ópera (fig. 6).

En dicha adaptación, el autor intenta mantener la proporcionalidad de las figuras, aunque casi siempre quita los silencios, que si en la ópera muchas veces son fundamentales para la respiración del canto y para la prosodia del texto, en la ejecución pianística se hacen, de cierto modo, prescindibles.³⁹

Consideraciones finales

Algunos autores como Montserrat Galí y Anne Staples nos hablan de las formas de sociabilidad en el México decimonónico, periodo al que corresponde la mayor parte de la música profana que encontramos en el ACCMM y en el que, en el campo de la música, no hay nada que supere ni a la ópera y ni al vals. De hecho, el éxito y la difusión por el continente americano de estos dos géneros característicos

³⁹ Dada la semejanza con el original, creemos posible que Gómez haya tenido acceso a la partitura de Bellini.



Fig. 4. José Antonio Gómez, *Vals 2º de la Norma*: arpeggios del acompañamiento, compases 1-4 del primer vals.



Fig. 5. José Antonio Gómez, *Vals 2º de la Norma*: acompañamiento característico de “acordes partidos”, compases 1-4 del segundo vals.



Fig. 6. José Antonio Gómez, *Vals 2º de la Norma*: comparación de la melodía de los compases 1-8 del primer vals con la melodía cantada por el coro en la ópera, primer acto, primera escena, compases 81-88.

del siglo romántico expresan una serie de factores que están directamente relacionados con el cambio de una sociedad aristocrática a una sociedad burguesa. La edición musical, la venta de música impresa, la proliferación de periódicos, la vulgarización del piano, la emancipación de la enseñanza musical (anteriormente restringida a las familias de estirpe), la diseminación de los teatros de paga, la multiplicación de los salones, el repertorio doméstico, son elementos que, aunque pudieran existir en la época de Bach o de Mozart, tuvieron un gran incremento en el siglo XIX, lo que también dejó sus huellas en la propia producción musical del periodo.

Los vals de óperas del acervo del ACCMM son un ejemplo emblemático de esa producción. El mismo hecho de que se encuentren depositados en un archivo catedralicio es un indicativo, entre otras cosas, de que ese repertorio tenía amplia circulación en la sociedad mexicana decimonónica. Además, sugiere que las formas de sociabilidad burguesa y sus manifestaciones dentro del campo de la cultura y específicamente de la música empiezan a invadir incluso el ambiente de las catedrales, que hasta poco tiempo antes formaba el centro articulador de la sociedad colonial y representaba uno de los símbolos más importantes de dominación del imperio español.

Al mirarlos de cerca, los vals nos ofrecen algunas pistas de los hábitos y gustos de esa sociedad. En primer lugar, y como dato más inmediato, la conservación de esos papeles nos habla de la existencia en México de una práctica de adaptación de temas de óperas para piezas del repertorio doméstico, dato que no sorprende pues se conocen diversas fantasías escritas en el siglo XIX sobre los temas preferidos de las óperas de autores como Bellini y Donizetti, cuya fama cruzó el Atlántico. A partir de los datos que nos ofrece Galí, constatamos que los vals que encontramos en el ACCMM se basan en temas de las óperas más apreciadas por el público mexicano. Estas piezas, sin embargo, tienen una peculiaridad: el hecho de que nuestros

autores hayan justamente elegido componer vals a partir de los temas de las óperas.

Al comparar los vals hechos sobre temas de *Il Pirata* y *Norma* con las partituras de las propias óperas de Bellini, observamos algunos procedimientos utilizados en la transformación de una música que en la ópera conduce a momentos de alto contenido dramático y cruciales en la trama, en vals alegres y ligeros para tocar al piano, incluso, quizás, para bailar. En ambas piezas aquí analizadas destacan la sencillez y la previsibilidad de la forma, elementos comunes en un repertorio como el de salón, que se destina a momentos de distracción y ocio de la burguesía.

Como vimos, los autores de los vals procedieron de distinta forma en la selección de los fragmentos de ópera que utilizaron en su composición. El autor desconocido del vals de *Il Pirata* extrajo todo el material temático en apenas una “tajada”. Gómez, por su parte, tomó dos trozos de música de momentos diferentes de la ópera y los unió, ordenándolos en su *Vals 2º de la Norma*.

Estas dos maneras diferentes de proceder nos permiten ver también dos modos distintos de relación con el espectáculo de la ópera y con la propia música realizada en los salones. Por un lado, el vals de *Il Pirata* nos sugiere que el autor simplemente tomó los temas favoritos del público melómano y los “valsificó” para adecuarlos a las necesidades y posibilidades de la música de salón. Esa actitud podría estar relacionada con el cambio que, según Carvalho, se produjo en el modelo de comunicación musical operístico alrededor del 1800. En vez de identificarse sensiblemente con la trama, los espectadores comenzaron a buscar en la música fragmentos que pudieran ayudarlos a concentrarse en sus propias fantasías, viviendo, de esa manera un proceso de “doble alienación”.⁴⁰

⁴⁰ Desde la obra de Rossini, explica Vieira de Carvalho, “Lo nuevo que resulta, en el plano de la recepción, es resultado de la evolución del *bel canto*: de música dramáticamente fundamentada para ser ‘música absoluta’ (y que en



Fig. 7. Vincenzo Bellini / José Antonio Gómez: ejemplo de transposición de una melodía virtuosística cantada por Norma, la *Casta diva*, primer acto de la ópera de Bellini, en una melodía del segundo vals, compases 25-28, del *Vals 2º de la Norma* de José Antonio Gómez.

Además de haber extraído la música del momento más dramático de la narrativa del primer acto para componer el vals, otro elemento de *Bagnato dalle lagrime* que nos sugiere este tipo de relación con la música está en la sustitución de

la ópera corresponde totalmente al modelo de ‘aislamiento individual’ —*Vereinzelung*— de que nos habla Kaden, pasa a ser una especie de comunicación en la que ‘el encanto del teatro’ consiste en lo que llamé ‘doble alienación’ o ‘doble enajenación’ [...]: en este caso, la representación teatral podía producir ‘ilusión’, no en el sentido de que el espectador se evadiera de la realidad para identificarse con la acción dramática, sino en el sentido de que él se alienara simultáneamente tanto de la realidad como de la acción dramática. En la ópera —degradada a ‘música de ópera’ [...]— el espectador se limitaba a buscar ocasional y fragmentariamente ‘elementos de sintonía’ (*Einstimmungselemente*) [...] que lo ayudaban a autoconcentrarse en sus propios pensamientos y sueños. El modelo de identificación de la Ilustración, el principio de ‘hacer olvidarnos del arte’ por medio de la ilusión perfecta, era aquí de tal modo transfigurado que lo que cada espectador aislado experimentaba —precisamente en el sentido de ‘olvidarse del arte’— no tenía nada que ver con el asunto y la acción representados en el palco”: véase Mário Vieira de Carvalho, *Razão e sentimento na comunicação musical. Estudos sobre a dialética do iluminismo*, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 1999, pp. 70-71. La traducción es nuestra.

la melodía de las voces, al final de la exposición de los temas, por la figuración melódica de los violines. La elección de ese par de compases del violín, que en la ópera cumplen la función subordinada de subrayar la sensación de clímax, en el vals, en cambio, pasan a ocupar el lugar de melodía principal, lo que sugiere su transformación en una figura a la que se recurre por afición melódica. La música de Bellini, que sigue la escuela italiana del *bel canto*, pasión de los melómanos del siglo romántico, ofrece múltiples posibilidades para la “doble alienación”. El espectador romántico, muchas veces, antes que identificarse con la acción dramática, se deja llevar por particularidades melódicas que se destacan del todo de la obra y por el virtuosismo demostrado por los intérpretes. Nada más ejemplar de esa situación que la afición por las cantantes, en especial las sopranos, que son las destinatarias de la mayor parte de melodías virtuosísticas compuestas en esa época (fig. 7).⁴¹ Esa

⁴¹ En ese sentido, por ejemplo, se destaca la presencia de la figuración virtuosística de la soprano en la melodía del *Vals 2º de la Norma*.

realidad, en el campo de lo instrumental, se desplaza a las líneas violinísticas, colmadas de pasajes sobradamente virtuosos.

En el caso de México, periódicos y crónicas de la época que hablan del estreno de óperas como *La Sonnambula* y *Norma* no dejan dudas sobre esa predilección. Además, cabe la observación de Galí que a partir de la tercera década del XIX, “Bellini substituyó a Rossini en el corazón de los mexicanos y mexicanas”.⁴²

Por otro lado, el procedimiento utilizado por Gómez en el *Vals 2º de la Norma* sugiere que la selección de los temas pudo haber sido orientada por otro razonamiento. La disposición que propone, al haber tomado para el primer vals la música del momento en el que el coro de druidas ora para que Norma declare la guerra a los romanos, para el segundo vals, la música del momento en el que la heroína, finalmente, después de largo lapso de incertidumbre, se decide por la guerra, sugiere complementariedad, acción y reacción, proposición y afirmación. En ese sentido, podríamos entender el cambio de tonalidad para establecer la relación tónica-subdominante entre las partes del vals, la simetría formal, los marcados elementos de contraste entre las partes, etc., como artificios para recrear, en el material musical, la coherencia ya existente en la trama.

Al comparar los vales, a primera vista pareciera que el primer vals es el más comprometido con la coherencia dramática, una vez que el autor se propone adaptar solamente una sección de la ópera. Sin embargo, como vimos, opta por romper esa coherencia en el momento más conmovedor de la trama, al sustituir la melodía de las palabras por su reflejo en el violín. Por otro lado, el *Vals 2º de la Norma*, que en un primer momento pareciera menos comprometido con la coherencia dramática por hacer uso de diferentes secciones de la ópera, visto más de cerca manifiesta mayor preocupación por esa coherencia. De cualquier manera, la propia acción de adaptar la ópera al vals, al depender solamente de parámetros musicales inmediatos, como la melodía y la armonía, ya supone un distanciamiento de la coherencia dramática en la medida en que implica una apropiación fragmentaria de un todo complejo —como es una ópera— transformándola en materia musical para consumo doméstico.

Para terminar, agregamos que éstos son apenas algunos de los aspectos relacionados con los hábitos, gustos y prácticas sociales de la burguesía mexicana decimonónica que los vales de ópera del ACCMM dejan entrever. Esperamos que, con este breve estudio, hallamos logrado llamar la atención del lector hacia algunas particularidades de este repertorio que es, al mismo tiempo, doméstico y catedralicio.

⁴² Galí, *op. cit.*, p. 308.

Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España
editado por el Departamento de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas
de la UNAM se terminó de imprimir el 26 de julio de 2016, en Impresos Vacha, S.A. de C.V.
(Juan Hernández y Dávalos 47, Algarín, 06880, México), en offset, Bond blanco de 120g.
La tipografía y la diagramación son de Teresa Peyret y Carlos Orenda, en Minion Pro en 9,
9.5, 10.5 y 16 puntos. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Itzel Rodríguez González.
El tiraje consta de 500 ejemplares.

