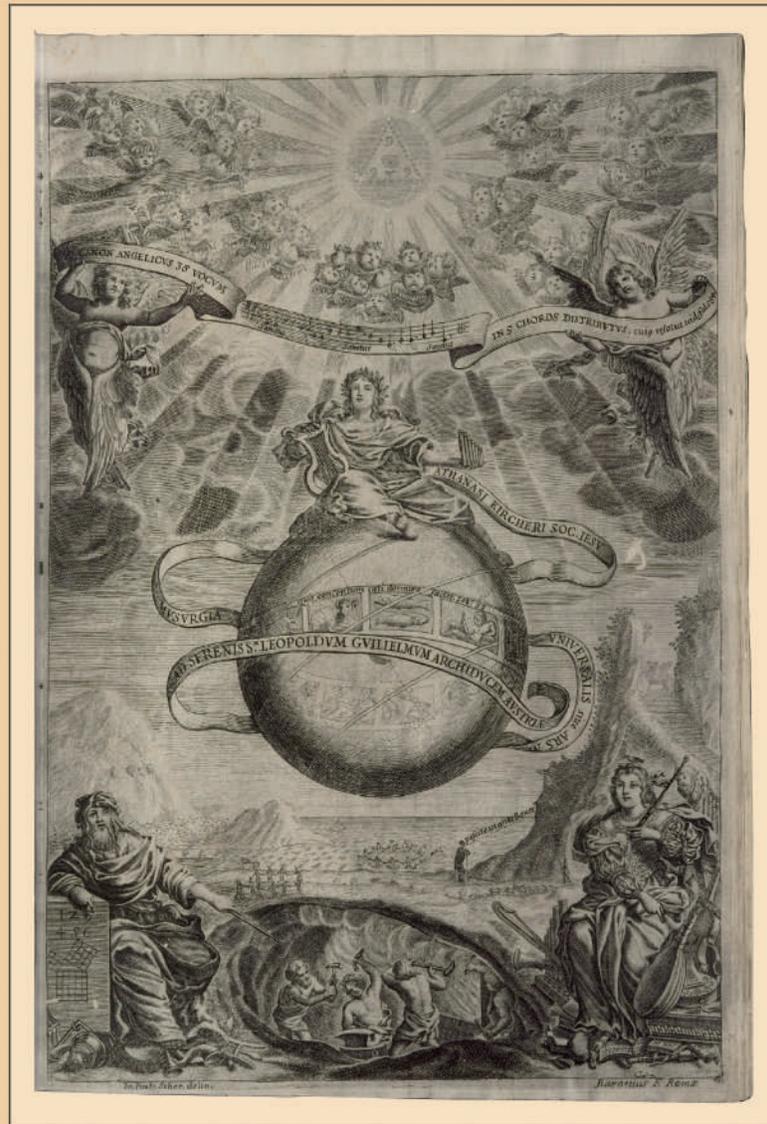


DE MÚSICA Y CULTURA EN LA NUEVA ESPAÑA Y EL MÉXICO INDEPENDIENTE:
TESTIMONIOS DE INNOVACIÓN Y PERVIVENCIA

Volumen I



LUCERO ENRÍQUEZ RUBIO
Coordinadora y editora

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente:
testimonios de innovación y pervivencia**

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director

Renato González Mello

Secretario Académico

Jesús Galindo Trejo

Coordinador de Publicaciones

Jaime Soler Frost

LUCERO ENRÍQUEZ RUBIO

Coordinadora y editora

De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente:

testimonios de innovación y pervivencia

Volumen I



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

MÉXICO, 2014

CATALOGACIÓN EN LA FUENTE: DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS DE LA UNAM

De música y cultura en la Nueva España y el México independiente : testimonios de innovación y pervivencia / Lucero Enríquez Rubio, coordinadora y editora. -- 2 volúmenes. -- Primera edición
155 páginas : ilustraciones
ISBN 978-607-02-6081-0 (colección)
ISBN 978-607-02-6082-7 (volumen 1)
1. Música religiosa -- México -- Historia -- Hasta 1810. 2. Música -- México -- Historia -- Hasta 1810. I. Enríquez Rubio, Lucero, editor

ML3015.D45 2014

Este libro fue financiado por el programa UNAM-DGAPA-PAPIIT (proyecto PAPIIT IN401092)



Las imágenes de las obras pertenecientes a la Catedral Metropolitana de México son una "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia." / Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Conaculta-INAH-Méx.

Primera edición: 3 de noviembre de 2014

D.R. © 2014 UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Avenida Universidad 3000, Ciudad Universitaria
04510 Coyoacán, México, Distrito Federal

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
Tel.: 5665 2465, ext. 237
www.esteticas.unam.mx
libroest@unam.mx

ISBN 978-607-02-6081-0 (colección)
ISBN 978-607-02-6082-7 (volumen 1)

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

Publicación académica sin fines de lucro.

Impreso y hecho en México

Índice

Presentación	7
<i>Lucero Enríquez Rubio</i>	
Dinámicas de género en un repertorio singular: las antífonas de la O “en contrapunto” de la Catedral de México	13
<i>Javier Marín López</i>	
Contrafactos y géneros discursivos	69
<i>Drew Edward Davies</i>	
<i>Liber Marianus</i> . La Asunción de la Virgen de Guadalupe en la Catedral de México	85
<i>Silvia Salgado Ruelas</i>	
Encrucijada de tradiciones, géneros y enunciados a modo: unos contrafactos del siglo XIX del Archivo de Música de la Catedral de México	99
<i>Lucero Enríquez Rubio</i>	
De música y civilización en el México decimonónico: comentarios sobre una <i>Colección de bailes de sala</i>	123
<i>Gabriel Lima Rezende y Analía Cherñavsky</i>	
Fuentes	145

De música y civilización en el México decimonónico:

comentarios sobre una *Colección de bailes de sala*

Gabriel Lima Rezende/Universidade Federal da Integração Latino-Americana

Analía Chernavsky/Universidade Federal da Integração Latino-Americana

1815:

Dígalo a la presente el pernicioso, e inhonesto baile introducido en el día con el nombre de Vals, a quien a que con más propiedad se debería llamar balsa que ha trasportado a este reino las corrompidas máximas de la desgraciada Francia. Los patronos que lo defienden y ejecutan no son tan solamente hombres vulgares, y dados a la libertad, mas también sujetos de distinción, 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 si, 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 desordenados apetitos, pues se unen de 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 verisimil, se pueda ésta verificar fuera del baile, por medio de los compromisos, que en él hagan las actrices, burlándose a su presencia del marido, padre y hermano, quienes por su disimulo, y ningun celo, están sujetos a sufrir el castigo de su afrenta.

La continuación de semejante baile se ha hecho tan transcendental, que para que no les falte en las demás piezas de bailado (como las contradanzas y otras) los incentivos de obscenidad, que en sus mudanzas ofrece el vals, han ideado que todas se bailen avalsadas, y atraídas del artificio de su exterioridad, no se rehusan a entrar inadvertidas al precipicio [...] resultando tantos daños de que por ser baile permitido, lo tienen por bueno siendo tanta la maldad, que encierra dicho vals que se puede decir, que por más, que la malicia del hombre aquilata sus ideas, no inventará cosa más nociva, ni de todo el infierno brotará otro monstruo mayor de obscenidades, y sólo el que lo vea bailar, con libertad, y sin excusa, advertirá los

daños a que se hace transcendental. [...] en vista de la buena intención con que dirijo ésta, a ese supremo Tribunal, sin otro objeto que el que se atajen tantos desórdenes, dándole por el fin a semejante baile, espero de la notoria justificación, integridad y celo, con que siempre se ha dirigido en materias que tocan al aviso de las buenas costumbres, y a evitar las que perturban y corrompen el centro de la Religión, tomará las providencias, que urgen oportunas, y determinará lo que contenga, y sea de su superior agrado, así lo suplica, su más rendido súbdito que le venera.

Ilmo Señor Br. Lorenzo Guerrero.

Sigue una súplica firmada para que se prohíba. Bachiller Lorenzo Guerrero¹

1858:

Sr. D. Ignacio Herrera.

Muy estimado amigo:

Deseando proporcionar à las familias residentes en este mineral, un medio facil y económico de distracción, me tomo la libertad de suplicar à V. me remita de esa ciudad una cartilla de baile que contenga todos los que actualmente están en uso para las diversiones particulares; pues, como V. sabe, el único entretenimiento que tenemos aquí en las horas de ocio, son los juegos de estrado y los de naipes: los primeros nos causan ya mucho fastidio, y los segundos son bastante perjudiciales; sin embargo que únicamente hacemos uso de los carteados, como el Tresillo y las Malillas. Ya V. ha visto las nevadas y atroces frios que se sufren en este país, y por consiguiente creo de bastante utilidad que las familias se entretengan en sus reuniones con los ejercicios del baile, que à la vez de ser provechoso à la salud, evitará el arraigo al horroroso vicio del juego. No dudo que V. en obsequio de la moral y de la civilización, atenderá mi súplica, lo cual agradecerá su amigo y seguro servidor Q. B. S. M. Benito Soto²

La confrontación entre las súplicas del bachiller Lorenzo Guerrero al Tribunal de la Inquisición y las de Benito Soto a Ignacio Herrera levanta inmediatamente una interrogación: ¿cómo, en México, el vals dejó de ser ejemplo de influencia extranjera causadora de la degeneración del “reino” para convertirse en instru-

¹ Archivo General de la Nación (en adelante AGN), *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 por la Universidad Nacional Autónoma de México, México, abril de 2006, pp. 7-9, disponible en <http://132.248.9.195/pd2006/0607510/Index.html>, fecha de consulta 30 de noviembre de 2010. Citado por Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial*: (México: Secretaría de Educación Pública, 1934), 179; G. Baudot; M. Águeda, *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes. Antología de coplas y versos censurados por la Inquisición de México*, 1997, pp. 67-68; Luis D. S. Garza, *Tradición musical en Zacatecas (1850-1930), una historia sociocultural*, 2009, p. 86. En ésta y las demás citas se han conservado la ortografía y puntuación de las fuentes impresas.

² 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), 1. En adelante: Colección de bailes de sala.

mento promotor de la moral y de la civilización en la república? Las respuestas a esa interrogación son muchas, y pueden darse desde los más distintos puntos de vista. Las que este trabajo ofrece resultan del intento de comprender el proceso histórico que subyace en el problema presentado partir de una unidad documental compuesta de distintos discursos sobre la realidad de la sociedad mexicana decimonónica: un manual de bailes.

I. Rupturas: un método de baile sin maestro

La carta que contiene la súplica de Benito Soto está publicada en la colección firmada por Domingo Ibarra. El texto de la portada (fig. 1) presenta elementos que favorecen la percepción casi inmediata de determinados aspectos de la dinámica cultural de la capital mexicana. Se trata de una colección de los “bailes más generalizados”, acompañada del “método para aprenderlos sin auxilio de maestro”. El listado de los “bailes más generalizados” se encabeza por el vals, al cual le sigue la contradanza, la danza habanera, la polca, el chotis, la polca-mazurka, la varsoviana, etc. En sí mismo, el listado ya es un importante índice del proceso de internacionalización y masificación de la cultura que, en el año de la publicación de este documento, ya estaba a pleno vapor. Pero no menos significativa en ese sentido es la propia ambición del método de querer hacer posible el adquirir del saber directamente a partir de la compra del producto, sin la mediación del maestro. Si, por un lado, la producción de estos guías autodidactas se debía, principalmente, al alto “costo que representaba el pago de maestros particulares —algunos de ellos abusivos—, [a] la demanda social y [a] la carencia de una escuela especializada en cada localidad”³, por otro lado, más allá de ser un fenómeno contingente, la pro-

³ El último dato podría corroborarse con las palabras del propio manual, en donde el autor insiste en la ausencia “a la

ducción y diseminación en larga escala de productos para el entretenimiento se hacía cada vez más presente en la vida cotidiana de las grandes ciudades del Occidente. Así, el hecho de que dos años más tarde se haya publicado una segunda edición de esta *Colección de bailes de sala*, quizás sea un indicativo de que tuvo buena repercusión en términos comerciales. Y, para garantizar el control de su circulación en el mercado, se exhibe la siguiente nota: “Nadie podrá reimprimir esta colección, ni el todo ni parte ni hacer extracto alguno de ella, sin permiso de su autor, por ser de su propiedad”. La emergencia de los derechos de autor en Francia en la década de 1790 y su difusión en gran parte de Occidente, está directamente relacionada a la Revolución Francesa y a la concepción ilustrada de los derechos del hombre.⁴ Además, los derechos de autor constituyen una importante expresión de las nuevas formas de producción cultural impulsadas con el avance del capitalismo en el siglo XIX. Citando a Raymond Williams, Scott afirma que “los derechos de autor y las comisiones son los dos indicadores significativos del cambio de relaciones que la profesionalización y el mercado capitalista de bienes culturales trajeron”.⁵ La legislación sobre los

fecha de un Conservatorio que se responsabilice por la educación de la danza en México. Véase Cristina Mendoza, “Entre maestros y manuales: la tradición de la enseñanza de la danza”, en *Tiempo Laberinto*, p. 56, disponible en http://www.difusioncultural.uam.mx/casadel_tiempo/90_jul_ago_2006/casa_del_tiempo_num90-91_55_59.pdf, fecha de acceso 10/02/2013.

⁴ En el año 1709, el “Act of Anne” estableció “el primer estatuto moderno de derechos de autor. Sin embargo, las concepciones subyacentes en el documento son distintas del reconocimiento de los derechos de autor como parte del reconocimiento de los derechos humanos fundados en la ley natural. Fue solamente en los años siguientes a la revolución francesa que “esta nueva concepción de los derechos de autor se diseminó a otros países europeos continentales [...]”. Véase Samuel Ricketson, *The Berne convention for the protection of literary and artistic works. The Birth of the Berne Union*, 11 Colum.-v. J. L. & Arts 9, 1986, p. 1.

⁵ Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis. The 19th-century popular music revolution in London*, Nueva York, París y Viena, Oxford University Press, 2008, p. 31.

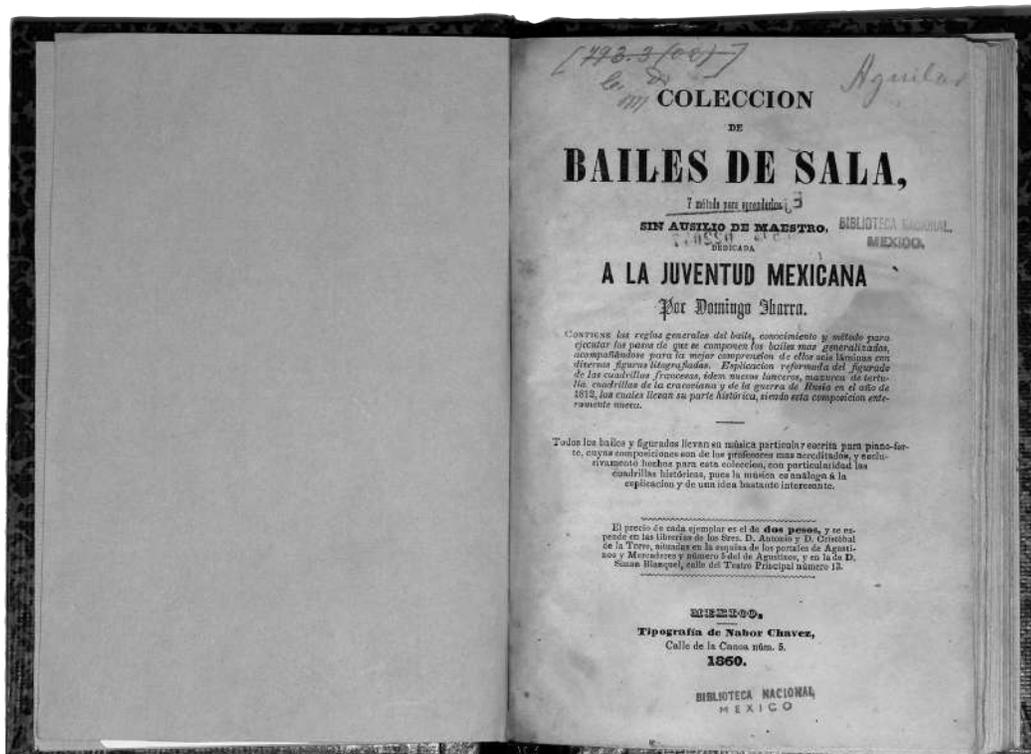


Fig. 1. Portada de la 1a. edición de la Colección de bailes de sala, de Domingo Ibarra. Biblioteca Nacional de México. Foto: Silvia Salgado.

derechos de autor encuentra uno de sus principales ámbitos de actuación justamente en el comercio de obras impresas, y la imprenta es otro nudo importante de la tela que compone las transformaciones en el plano de la cultura que buscamos caracterizar. Su expansión en el siglo XIX permitió que sus productos se convirtiesen en dispositivos centrales de la vida cotidiana, especialmente en lo que se refiere al consumo de noticias, modales y otros referenciales nacionales e internacionales. En la obra de Ibarra, la imprenta se conyuga con otro desarrollo técnico que expresa de modo todavía más nítido determinadas transformaciones en el marco de la cultura: la litografía. Con ella, se “[...] dio por primera vez al arte gráfico no sólo la posibilidad de poner masivamente (como antes) sus productos en el mercado, sino además la de ponerlos en figuraciones cada día nuevas. *La litografía capacitó al dibujo para acompañar, ilustrándola, la vida diaria.* Comenzó entonces a ir al

paso con la imprenta”.⁶ A la imprenta y a litografía también se vincula, en el plano de la recepción, el entretenimiento —una práctica directamente relacionada con la industrialización y el desarrollo de los centros urbanos—, sea promocionando eventos con esa finalidad, sea a través de productos hechos para entretener. Es justamente esa la finalidad que Benito Soto atribuye a la requerida colección; la carta a través de la cual su interlocutor, Ignacio Herrera, agradece al autor del método y solicita su asentimiento para su publicación, articula de modo claro entretenimiento y buena educación en la dinámica del consumo de bienes culturales:

⁶ Las cursivas son nuestras. Véase Walter Benjamin, “Discursos interrumpidos”, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, pp. 166-167, disponible en www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, Consultada el 20 de febrero de 2013.

Detenidamente me he impuesto del curioso trabajo que le habrá dado a V. la formación de su apreciable obrita, la cual considero de bastante utilidad, ya por el recreo que debe proporcionar a las familias y economía para la diversión, como por lo provechoso que es a la juventud; pues que sin necesidad de maestro y únicamente con los estudios de las explicaciones que V. asienta, hará el complemento de su buena educación.⁷

En otras palabras, ese método puede interpretarse como expresión del propio proceso de secularización de la cultura, que, en el siglo XIX, se confunde con el inicio de la producción y el consumo masificados de bienes culturales. Desde ese punto de vista, el periodo recortado por las súpticas de Lorenzo Guerrero y Benito Soto corresponde a un momento histórico de cambios significativos en la sociedad mexicana en general. En el ámbito político, a la independencia pactada correspondieron la pervivencia, en la élite, de facciones liberales y otras más conservadoras, que veían en el establecimiento de un gobierno monárquico vinculado a las potencias europeas una garantía de contención de la expansión progresiva de los

⁷ Es necesario destacar que Benito Soto escribe su carta solicitando el manual de danzas desde Guadalupe y Calvo, localidad que, como sabemos, vivió intensa expansión económica a mediados del siglo XIX cuando se descubrieron y empezaron a explotar sus minas de plata (1835). Esa riqueza atrajo a no pocos extranjeros y empresarios de la ciudad de México y llevó a la apertura de una casa de la moneda entre 1844 y 1850. Además, la localidad se situaba en la ruta comercial en dirección a la frontera norte, lo que mantenía su economía en permanente actividad. Véase Luis Aboites, *Breve historia de Chihuahua*, disponible en http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/estados/libros/chihua/html/sec_31.html, consultada el 16 de febrero de 2013. La nueva burguesía instalada en dichas cercanías, por no disponer de las academias de música y danza y de los teatros a que estaba acostumbrada en su residencia en la capital, requería otros entretenimientos para las horas de ocio, además de los “juegos de estrado y los de naipes”, como explica Soto.

Estados Unidos.⁸ A los movimientos insurgentes y a la guerra de la independencia sigue un largo periodo de anarquía, guerras civiles y caudillismo, que se caracteriza por la alternancia de gobiernos de distintas tendencias. Esa situación se modifica a mediados de los años 1850, con la deposición definitiva del gobierno de Santa Anna y el nombramiento de Juan Álvarez a la presidencia, con el que asciende una nueva élite liberal de vocación federalista, responsable por la elaboración de las Leyes de Reforma (1857-1861) en las que, por un lado, se reconocía “el principio de la tolerancia religiosa y la libertad de educación”, y, por otro, se “[...] recogía la concepción típicamente liberal de la sociedad fundada en individuos iguales ante la ley”.⁹ Muchos de los creadores de estas leyes eran anticlericales y consideraban a la Iglesia y el control de la cultura y de la educación ejercidos por ésta como los principales responsables por generar la discriminación social y étnica.

Como el clero se mantuvo inflexible frente a las reformas liberales, el gobierno promulgó una serie de leyes que buscaban limitar su poder. La Iglesia respondió apoyando a los conservadores en la Guerra de Reforma, pero el triunfo final de los liberales en 1861 tuvo consecuencias nefastas para la Iglesia mexicana. Sus bienes fueron nacionalizados (1859), sus órdenes y hermandades suprimidas, y fue definitiva y completamente separada del Estado. Por lo tanto, el periodo que nos ocupa también enmarca un importante cambio en relación a la situación de la Iglesia mexicana, que de ser la institución más rica de México, poseedora

⁸ País que hasta antes de firmado el tratado de 1848 había anexo a su territorio casi un cincuenta por ciento de lo que había sido el territorio del Virreinato de la Nueva España. Véase Eduardo Araya Leüpin, “La formación del estado y de la nación en América Latina. Estudio de caso sobre México”, *Pol. Sc. Int. Rel.* VI, núm. 2 (Bucarest, 2009): 108, disponible en http://journal.ispri.ro/wp-content/uploads/2012/03/r2_2009.pdf, consultada el 2 de marzo de 2013.

⁹ Araya Leüpin, “La formación del estado”: 111.

de gran parte de los bienes inmuebles urbanos y rurales del país en 1815 —fecha de la carta del bachiller Guerrero— se transforma, en los años previos a la publicación del manual de Ibarra, en una institución fallida, de escaso poder político-económico e incapaz de mantener el lujo y la suntuosidad de sus celebraciones.

El gobierno liberal, a la par de las reformas en el plan político y religioso, promocionaba una mayor apertura económica y apostaba la consolidación de cierta producción local de bienes de consumo. Entre determinadas clases sociales, la expansión de la cultura material fue notable, y permitió a personajes como Lucas Alamán afirmar que “las artes de lujo han llegado a un punto antes desconocido; que todo lo que supone abundancia, como carruajes, diversiones, comodidades de toda especie, es mayor en la capital de la República que en otras ciudades de Europa y América, en proporción de su población”.¹⁰ En ese contexto, la influencia de la cultura francesa se destacaba. Las élites liberales en México se consideraban herederas culturales de Francia, y cada vez más, a medida que avanzaba el siglo, se hacía ver la influencia de la cultura francesa en los hábitos y gustos artísticos cultivados en las principales ciudades del país. De ese modo, no sorprende que la influencia de las costumbres y de los modales franceses que apenas se dejaba entrever en la súplica de Guerrero, se hiciera notable a mediados del siglo XIX, como ocurre en la *Colección de bailes de sala* de Ibarra, en donde las menciones a Francia y a la cultura francesa son continuas. Ya en el propio prefacio el autor se refiere elogiosamente a Andrés Pautret, coreógrafo y bailarín francés establecido en México desde los años de la independencia, quien abrió una academia de música

y danza hacia 1823.¹¹ Podemos notar un primer nivel de referencias en las continuas menciones al origen de varias de las danzas. Sobre la polca, por ejemplo, se lee que se trata de un “gracioso baile [que] fue inventado el año de 1842, y causó tanto entusiasmo de alegría a la juventud parisiense, que con la mayor rapidez invadió todos los salones de la corte, introduciéndose después hasta la más pequeña aldea del territorio francés” (p. 18). Otra danza llegada directamente de París, según Ibarra, había sido la varsoviana, introducida en 1854 por un joven mexicano al regresar de la capital francesa. Además, están las propias cuadrillas que, dice el autor, a finales de la década de 1820 comenzaron a usarse en París y que en 1830 ya se dieron a conocer en México, también traídas por un joven mexicano regresado de París, el diplomático D. Juan Gamboa, “quien gozando de bastante estimación entre la mayor parte de las principales familias de la capital, se las dió a conocer con la mayor perfección” (pp. 37-38). Un segundo nivel de referencias se conforma por los términos directamente relacionados a la metodología de enseñanza de los pasos de baile y sus fundamentos, desde las cinco posiciones básicas, que consisten en las posiciones clásicas de Pierre Beauchamp, hasta los pasos “asamblé, amboté, baloné, balancé, brisé, chapé, chassé, jeté, pamarché, paratusé, sisól” que se utilizan para la ejecución de los diferentes bailes. Un tercer nivel puede extraerse de la propia materia coreográfico-musical. Ibarra, autor del “figurado” de las “Cuadrillas de la Cracoviana” incluidas en su *Colección de bailes de sala*, explica que antes de componer las coreografías encargó a diversos autores que escribieran música para dichas cuadrillas “al orden que llevan la de las Francesas” (p. 50), y que el propio “figura-

¹⁰ Anne Staples, “Una sociedad superior para una nueva nación”, en Anne Staples (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo IV. Bienes y vivencias. El siglo XIX* (México: Colmex/FCE, 2005), 325.

¹¹ Voz “Andrés Pautret”, en Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, 2a. ed., 2 vols. (Guadalajara: Universidad Panamericana, 2007), 811, disponible en <http://hdl.handle.net/10138/24893>, consultada el 18 de febrero de 2013.

do” inicia “por el mismo orden” que las francesas (p. 51). Pero advierte: “No obstante que estas cuadrillas se pueden bailar con cualquier música de las Francesas, es mejor ejecutarlas con la propia, por lo cual se incluye en esta colección, sin embargo de que ya otra vez se ha publicado escrita para forte-piano” (p. 57).¹² Por último, es interesante destacar el propio argumento de las cuadrillas históricas que Ibarra incluye al final de su volumen. Éste está basado en el relato de la campaña de Napoleón en Rusia, en el año 1812, y en donde se presenta con inmensa simpatía al ejército francés en contraposición a las crueles autoridades militares rusas, “serviles agentes de la política británica” (pp. 57-63).

Al igual que la producción de métodos y otros bienes culturales para el consumo en gran escala, la mirada transatlántica a las costumbres y modas francesas en búsqueda de lo elegante y de lo civilizado no es un fenómeno contingente, sino una tendencia en muchos de los principales centros urbanos americanos.¹³

II. Continuidades: un método de baile “en obsequio a la moral y a la civilización”

Esa mirada a la cultura francesa también significó un modo de aspirar a una sociedad moralizada y civilizada.¹⁴ Esta cultura se consideraba mucho

¹² Además, en el manual son frecuentes las menciones a noticias publicadas en periódicos europeos y que eran referencias para las élites mexicanas de la época, como la que se hace a la bailarina austríaca Fanny Elssler bailando una cracoviana en los teatros de París y Londres (p. 50).

¹³ Véase, por ejemplo, Anne Staples, “Una sociedad...”, p. 309. Sobre la influencia francesa en otros países del continente americano como Brasil, véase, por ejemplo, Jeffrey D. Needell, *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século* (São Paulo: Cia das Letras, 1993).

¹⁴ Entre los inmigrantes franceses se destacó, por ejemplo, la figura de Henri Mathieu de Fossey, que vivió en México a partir de la década de 1830 y que, “como portador de un

más que un vehículo para esta realización. Su papel en la cultura de élite mexicana parecía ser crucial, de modo que se ponía de manifiesto en las más distintas expresiones de la vida cotidiana el modo de sonreír, de gesticular, de sostener los cubiertos, de vestirse y moverse, etc., y su acento moral se explicitaba con especial nitidez cuando se trataba de la interacción entre los cuerpos de hombres y mujeres. Por esa razón, el autor del método de baile avisa (p. 17) que :

es bastante mal visto por las personas de recto juicio, que [la mujer] cuando baila el Vals ú otras cosas por este estilo, acerque la cabeza sobre el hombro de su compañero como si fuera recostada, permita que éste le ciña la cintura con todo el brazo y lleve la mano sobre el hombro, pues esto ocasiona le haga pedazos al vestido, que ambos no puedan moverse con naturalidad y por consiguiente se pasen de los límites de la decencia.

De ese modo, si hasta el momento se enfatizó el problema que dio vida a este trabajo desde el punto de vista de la secularización de la cultura y de la disminución del poder de la Iglesia en la reglamentación de los usos y costumbres, en este nuevo punto se nota un hilo de complicidad entre el autor del método y las súplicas del bachiller Lorenzo Guerrero. Si en estas últimas el género de la danza, el vals, se condena por la forma como es practicado, lo que se nota en el método es el intento de delimitar una práctica correcta de la danza

imaginario cultural, social y político”, actuó en el sentido de la modernización del país, con interés en la consolidación de proyectos educacionales. 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* (Universidad de Santiago de Compostela, septiembre de 2010), 1299.

según la moral y la civilización.¹⁵ Así, al describir la forma correcta de ejecutar los pasos del vals, Ibarra destaca:

La manera con que el señor debe llevar à su compañera en este baile, será la más recatada, procurando no señirle el talle con todo el brazo, no tocar los pliegues del vestido; que el cuerpo de uno y otro estén separados lo mas que se pueda y con naturalidad [...]

La “naturalidad” que se persigue insistentemente con el método no es otra cosa que un intento de normalización del cuerpo y de sus formas de expresión según ideales de moral y civilización, de modo que aquellos pasen a ser portadores de éstos. Y la normalización del vals cumplía quizás una posición estratégica, una vez que la incorporación del “valsar” a otras formas de danza, como denunció el bachiller, se confirma tanto en las prescripciones que el autor del método hace en relación a otros géneros, como la contradanza, la danza habanera y la polca-mazurka, como en el papel central que, de un modo general, el vals cumple en las descripciones presentadas a lo largo de la obra. Estas últimas se ilustran con una serie de láminas añadidas que no se limitan a ser una traducción visual de las descripciones de los pasos de danza, sino que constituyen también un discurso sobre la disposición adecuada de los cuerpos, las vestimentas apropiadas etc. Galí nos recuerda que cuando nos referimos a las danzas de los salones mexicanos dieciochescos debemos dar particular atención al vals, “ya que por su ca-

¹⁵ “Las malas costumbres introducidas principalmente en el baile, provienen mas bien de la ignorancia que de la malicia, pues no cabe duda que si en los establecimientos de educación primaria se enseñara el baile como se acostumbra en todos los países civilizados, los jóvenes no olvidarían las finas maneras que son indispensables para portarse bien en sociedad, fácilmente se podrían manifestar los modales toscos y ridículos que algunos han adoptado para bailar con las señoritas [...]” (p. 22).

rácter sensual provocaba fuertes reticencias en los moralistas y, en consecuencia, gozaba de un gran éxito entre los jóvenes a la moda”.¹⁶

El modo como los distintos géneros discursivos están articulados en el método indica que éste se dirige a los estratos sociales económica y políticamente dominantes. Además del tipo de lenguaje, de los términos empleados, de las referencias utilizadas, el autor hace varias menciones respecto a los hábitos de baile de “las personas del buen tono”, o a los bailes a los que concurren “varias familias de las principales de la capital” (p. 23).¹⁷ Al mismo tiempo, aunque indirectamente, la articulación entre aquellos géneros discursivos constituye igualmente una forma de distinción en relación a las formas de baile practicadas por otros estratos sociales. Prieto, figura eminente entre las élites liberales mexicanas, recuerda que:

[p]or regla general, el que quiera en México distinguir à la primera ojeada un baile de gente bien educada y uno de cierto pelo, fíjese un momento: si la gente platica, ríe o se comunica, es gente fina. El bailador de cierto pelo toma el baile como por tarea, suda y se afana como leñando ó dándole à una bomba; al descansar, se ensimisma, arregla su corbata, adopta posturas académicas, ve al techo y se ajusta los guantes; ella compone su tocador, ve al espejo y hace inventario de los trajes y adornos de las que provocan su envidia”.¹⁸

¹⁶ Montserrat Galí Boadella, *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002), 147.

¹⁷ Según Cristina Mendoza, el *Manual de danzas* de Domingo Ibarra “es claro ejemplo de la ferviente inclinación de los sectores sociales en el poder hacia este comportamiento heredado de las costumbres cortesanas europeas”; “Entre maestros y manuales: la tradición de la enseñanza de la danza”, en *Tiempo Laberinto*: 55, http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/90_jul_ago_2006/casa_del_tiempo_num90-91_55_59.pdf, consultada el 10 de febrero de 2013.

¹⁸ Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos* (México: Librería de la Vda. de C. Bouret, 1906), 146-147.

Las memorias de Prieto son otro medio a través del cual se puede caracterizar la obra de Ibarra en cuanto a los valores que materializa. En ese sentido, no es casual que en sus páginas el autor del método aparezca entre los amigos del memorialista. Prieto lo destaca en la *Colección de bailes de sala* y añade que el maestro de danza “era solicitado con ahínco por todos los adoradores de Terpsícore”.¹⁹

Además de las cartas, del método propiamente dicho y de las láminas, la obra de Ibarra articula otro género discursivo: las partituras de música de danza. Son diez partituras, una para cada género cuya ejecución describe en el texto. De ese modo, la música y sus compositores se vinculan con el método, como se lee en la portada de la obra:

Todos los bailes y figurados llevan su música particular escrita para piano-forte, cuyas composiciones son de los profesores más acreditados y exclusivamente hechas para esta colección, con particularidad las cuadrillas históricas, pues la música es análoga a la explicación y de una idea bastante interesante.

Muchos de los temas tratados hasta el momento convergen en el abordaje de estas piezas. La expresión más acabada de la inserción de la música en el mercado masivo de bienes culturales en el siglo XIX fue el comercio de partituras, y de modo especial la música para piano. La música para piano —particularmente danzas, extractos de ópera y canciones— “formó el mayor y más rentable sector de la edición musical”.²⁰ Las portadas de los arreglos para ejecución doméstica de obras orquestales eran diseñadas para llamar la atención a los consumidores; muchas piezas eran publicadas

¹⁹ *Idem.*

²⁰ Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis. The 19th-century popular music revolution in London* (Nueva York, París y Viena: Oxford University Press, 2008), 28.

en tonos, versiones o arreglos que simplificaban la ejecución; había continua demanda de piezas que sonaran difíciles sin serlo de hecho.²¹ Además, las propias estructuras internas de las piezas expresan de modo claro la dimensión estandarizante del proceso de internacionalización y masificación de la producción cultural. La finalidad a la que se destina la *Colección de bailes de sala* e implica el recurrir constantemente a patrones rítmicos de acompañamiento estereotipados, a estructuras formales claras y sencillas constituidas esencialmente por secciones simétricas de 16 compases, a introducciones destinadas a la preparación para el baile, a la ausencia de secciones amplias de desarrollo motivico, al empleo de una escritura que facilita su ejecución por músicos aficionados, etc. Quizá el ejemplo más evidente de esa situación sea la contradanza escrita por J. Rivera (fig. 2).

De ese modo, las piezas compuestas para la obra de Ibarra expresan de manera inequívoca su carácter de “música de entretenimiento”. Pero eso no las impide de presentar cierto grado de ingenio —en *La melancolía*, por ejemplo, se trata justamente de evitar la resolución de la sensible, lo que sólo ocurre al final de la segunda sección—, ni tampoco de expresar valores que les permitan relacionarse con los ideales de civilización, algo que, en el caso de la música, se realiza sobre todo a través del “gusto”.

La manera más directa de expresar esa aspiración son los propios títulos, como el de la *Polka elegante*, compuesta por Henri Cramer. Sin embargo, se puede notar que el propio material musical se impregna con esa mezcla de “entretenimiento y civilización”.

En *La hoja de oro*, de Bustamante, por ejemplo, se insinúa una manera a través de la cual valores como los de orden y variedad, simetría y contraste pueden realizarse en una pieza de música ligera.

²¹ Scott, *Sounds of the Metropolis*, 133-134.

LA MELANCOLIA
CONRADANZA
POR J. RIVERA.

PIANO. *Con esprecion.*
f dolce. *f*

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a melodic line in the right hand, marked 'Con esprecion.' and 'f dolce.' The lower staff is in bass clef, providing a harmonic accompaniment. The system concludes with a dynamic marking of 'f'.

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with a fermata over the final note. The lower staff provides accompaniment. A dynamic marking of 'f' is present.

BIBLIOTECA NACIONAL.
MEXICO.

The third system continues the piece. The upper staff features a melodic line with a triplet of eighth notes. The lower staff provides accompaniment. A dynamic marking of 'f' is present.

The fourth system concludes the piece. The upper staff features a melodic line with a first ending bracket labeled '1a'. The lower staff provides accompaniment. The system ends with repeat signs.

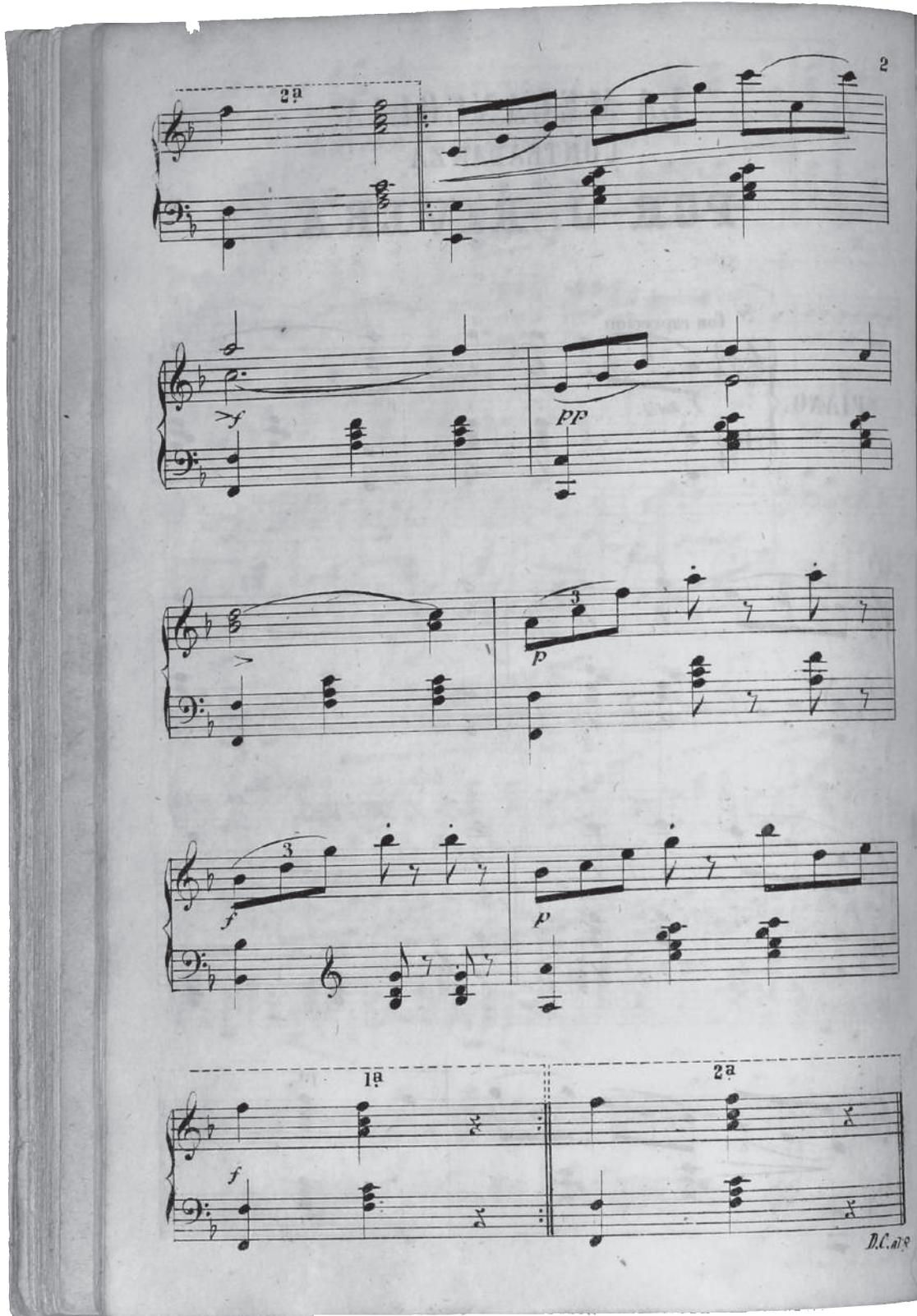


Fig. 2. J. Rivera. La melancolía. Colección de bailes de sala de Domingo Ibarra. Biblioteca Nacional de México. Fotos: Gisel Aguilar López.

1.

BIBLIOTECA NACIONAL.
MEXICO.

LA HOJA DE ORO

POR
M. BUSTAMANTE.

Introduccion

f

p

f

8^a

8^a

8^a

con 8

Wals.

con 8^a

12

3^a

8^a

conspresion

f

8^a

1^a

2^a

8^a

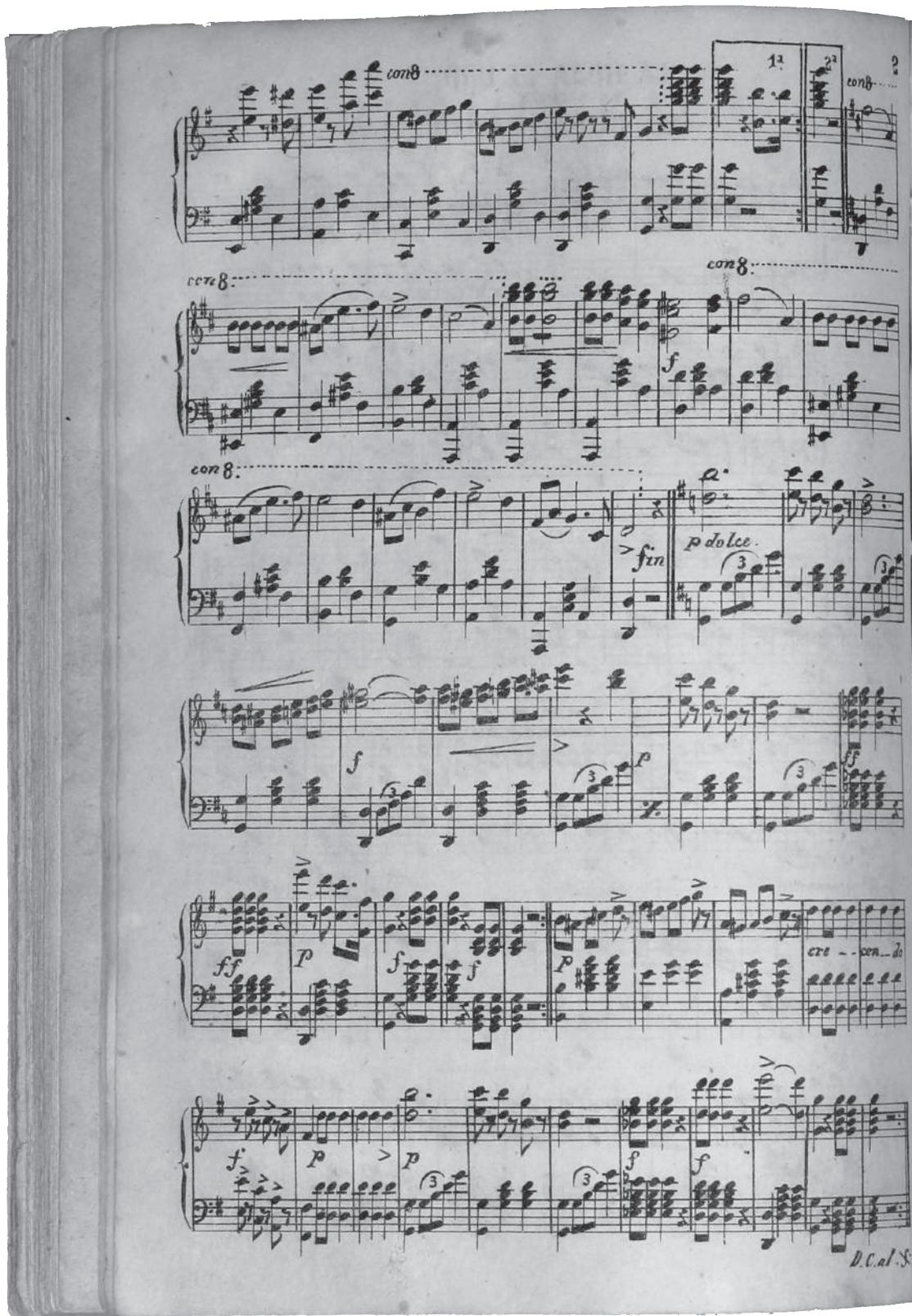


Fig. 3. M. Bustamante. La hoja de oro. Colección de bailes de sala de Domingo Ibarra. Biblioteca Nacional de México. Fotos: Gisel Aguilar López.

Antecedente del periodo (sección A)

Fig. 4. M. Bustamante. La hoja de oro. Primeros ocho compases de la sección A. La línea superior destaca el material melódico-armónico contrastante que será retomado en la sección B. Edición de Gabriel Lima Rezende.

En lo que se refiere al uso de los contrastes destaca, por ejemplo, que el compositor lo acentúe en la formación de la primera parte (ascendente) del periodo de la sección A (véase la fig. 4).

Mientras que en los cuatro primeros compases se evita una caracterización explícita de la tonalidad de re mayor a través del movimiento ca-

dencial al relativo menor y el empleo de dominantes secundarias, los cuatro compases siguientes frenan abruptamente el ritmo armónico el cual se estabiliza en la dominante de la tonalidad principal. A su vez, el material melódico-armónico de los compases 14 a 16 (véase la fig. 5) es recapitulado con pequeñas variaciones rítmicas en la cons-

Antecedente del periodo (sección B)

Fig. 5. M. Bustamante. La hoja de oro. Primeros ocho compases de la sección B. La línea superior destaca el material melódico-armónico contrastante tomado de la sección A. Edición de Gabriel Lima Rezende.

trucción de la primera parte (antecedente) del periodo de la sección B.

De este modo, mientras ese procedimiento da unidad a las secciones, el empleo de la hemiola en la construcción de los dos primeros compases del antecedente de la sección B (compases 26 y 27),

no solamente crea contraste con las notas de larga duración en los dos compases siguientes (contraste enfatizado por la armonía estática), sino también con los cuatro que completan la primera parte del periodo de la sección B (compases 30 a 33). A continuación, destacamos otro procedimiento

Fig. 6. M. Bustamante. La hoja de oro. Cadencia conclusiva de la sección B. La línea superior destaca la figura melódica cadencial en la voz superior. Edición de Gabriel Lima Rezende.



Fig. 7. M. Bustamante. La hoja de oro. Primeros ocho compases de la sección C. Las líneas inferiores destacan la figura melódica del acompañamiento. Edición de Gabriel Lima Rezende.

que demuestra la búsqueda por crear unidad a través del empleo variado de material ya presentado (fig. 6).

El autor acorta la figura melódica conclusiva de la sección B para construir la figura de acompañamiento de la sección C (véase fig. 7). Más adelan-

te, el autor utiliza procedimiento semejante pero en sentido inverso; toma la figura cadencial de la primera sección de transición (véase fig. 8) y, en lugar de acortarla efectúa una interpolación (véase fig. 9):



Fig. 8. M. Bustamante. La hoja de oro. Cadencia de la primera sección de transición. La línea intermedia destaca el patrón melódico en la voz superior. Edición de Gabriel Lima Rezende.



Fig. 9. M. Bustamante. La hoja de oro. Primeros ocho compases de la sección C. Las X destacan la figura melódica del acompañamiento; las Y, el material melódico relacionado con la cadencia de la primera sección de transición y, las Z, una doble apoyatura. Edición de Gabriel Lima Rezende.

Como se observa en la fig. 9 se interpola un compás en el material de la cadencia de la primera sección de transición para construir los ocho primeros compases de la sección C, usando la doble

apoyatura sobre la tónica que empleó el autor en las secciones A y B.

Esa búsqueda por unidad y variedad también se manifiesta en plan macroestructural:

Introducción	8cc. (compases 1 a 8)
Sección A	16 cc. con repetición (compases 9 a 25)
Sección B	16 cc. con repetición (compases 26 a 42)
Primera sección de transición	16 cc. con repetición (43 a 59)
Sección A'	Repetición de la sección A (compases 60 a 75)
Sección C	16 cc. con repetición, en la misma tonalidad de la sección B, pero con material contrastante (76 a 91)
Segunda sección de transición	16 cc. con repetición: especie de “inventario” de los materiales utilizados en la sección C (92 a 107)

Otra expresión de la realización de valores relacionados al “buen gusto” puede encontrarse en

algunos detalles de las secciones A y B de *La paloma*, danza habanera compuesta por Gavira:



Fig. 10. M. Eduardo Gavira. La paloma. Colección de bailes de sala de Domingo Ibarra. Biblioteca Nacional de México. Fotos: Gisel Aguilar López.

En esta danza, ambas secciones están estructuradas de manera que permiten una pequeña elaboración del motivo inicial (véase fig. 11).

Además, en lo que se refiere al empleo de las disonancias, destaca el noveno compás de la sección A, en el que la tríada de la bemol mayor

aparece ornamentada por apoyatura ascendiente (séptima – tónica), y descendente (cuarta-tercera y sexta-quinta). Y la búsqueda de la unidad se manifiesta, por ejemplo, al retomar el motivo suspensivo del sexto compás en la construcción de la cadencia de la sección B (compases 20 y 21).

Fig. 11. E. Gavira. La paloma. Sección A. Las X destacan el motivo inicial, su repetición y la elaboración por secuencia. Las Z señalan el empleo de disonancias melódicas y, la Y, el motivo suspensivo retomado en la sección B. Edición de Gabriel Lima Rezende.

Fig. 12. E. Gavira. La paloma. Sección B. Las X destacan el motivo inicial, su repetición y la elaboración por secuencia; la Y, la recapitulación conclusiva del motivo suspensivo presentado en el séptimo compás de la sección A. Edición de Gabriel Lima Rezende.

Consideraciones finales

El problema con el cual se dio inicio a este trabajo aparece, al final, matizado. Si por un lado se explica por el proceso que lleva tanto a la disminución del poder de la Iglesia de ordenar y reglamentar la vida cotidiana como a la formación de una cultura cosmopolita y masificada en la capital mexicana, por otro se nota que problemas relacionados con la moral y la civilización crean hilos de continuidad entre las súplicas del bachiller Lorenzo

Guerrero y de Benito Soto. En ese sentido, la propia influencia francesa, condenada por Guerrero, pudo sobreponerse a la influencia inglesa debido a la legitimidad que gozaba aquélla por provenir de un país católico.²² La dedicatoria a la juventud mexicana, estampada con letras mayúsculas en la portada de la obra de Ibarra, se puede leer no solamente como un intento de normar los cuerpos

²² Véase Staples, “Una sociedad...”, 309. El periodo de la Restauración seguramente influyó en ese sentido.

sociales según códigos constituidos en torno a modales e influencias extranjeras, sino también a valores morales que no parecían alejarse demasiado de aquellos que manifestaba el Bachiller. Entre otras cosas, son los ideales de moral y civilización que dan unidad a los distintos géneros discursivos (el epistolar, el metodológico, el figurativo y el musical) que componen la obra de Ibarra. Aunque no sea una traducción literal estos ideales, las partituras que componen la colección de bailes incorporan valores que entran en resonancia con ellos, y lo hacen explicitando su profunda vinculación

con el proceso de secularización de la cultura. Quizá ese sea uno de los motivos que nos ayudan a explicar el porqué de la acumulación de tantas partituras de danzas de salón en la catedral de la capital mexicana.²³

En apéndices siguen dos tablas: una con el repertorio de las partituras contenidas en la *Colección de Bailes de Sala*, de Domingo Ibarra, y otra con el repertorio de partituras de la misma colección, sumado al repertorio de los mismos autores encontrado en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México.

²³ El porqué se encuentran estas obras en un archivo catedralicio es una pregunta aún sin respuesta, pero indica, entre otras cosas, 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 empiezan a invadir incluso el ambiente de las catedrales, que hasta pocos años antes formaba el centro articulador de la sociedad colonial y representaba uno de los símbolos más importantes de dominación del imperio español.

De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia, volumen I, editado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, se terminó de imprimir el 3 de diciembre de 2014 en Impresos Vacha, S.A. de C.V. (Juan Hernández y Dávalos 47, colonia Algarín, 06880 Delegación Cuauhtémoc, México, D.F.), en offset, sobre papel cultural de 90 g. Para su composición se utilizaron tipos de la familia Minion Pro en 9, 10.5 y 16 puntos. Tipografía y formación: Carmen Gloria Gutiérrez. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Jaime Soler Frost y el Departamento de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. El tiraje consta de 500 ejemplares.

La temática y originalidad de esta obra son relevantes tanto para la historia de la música en México como para la investigación musicológica de corte histórico. *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia* propone una renovación de los estudios tradicionales sobre el *corpus* musical catedralicio, que había sido abordado como un cúmulo de acervos y géneros musicales fijos en el tiempo y el espacio. Lo hace ocupándose de la transición de la escritura y la ejecución musicales durante el fin de la época virreinal, el periodo independiente y un buen trecho de la vida del México decimonónico, y discutiendo las dificultades que entraña una categorización epistémica del concepto de “género musical”, entre otros temas.

La obra, aunque colectiva, parte de hipótesis y tesis compartidas por los autores, dado que forman un grupo de reflexión y comparten una agenda de investigación común. Se trata de una perspectiva pluridisciplinaria. En este sentido, destacan los acercamientos a autores y obras dentro de contextos no fáciles de reconfigurar.

Además de su contribución a la ya mencionada revisión de la categoría de “género musical”, varios de los textos que constituyen este primer volumen de *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia* señalan la importancia de la práctica musical llamada *contrafactum*, es decir, cuando en una composición vocal el texto original se sustituye por otro nuevo, especialmente un texto secular por uno sagrado o viceversa. Música contrahecha que no se agota en el reemplazo de textos, sino que también ocurre con la sustitución de nuevos arreglos instrumentales y adaptaciones. Los autores documentan este fenómeno desde el periodo virreinal hasta la construcción de una vida social no confesional en el siglo XIX.



dgapa - PAPIIT

