

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

*La música en las catedrales
del México Independiente*



Universidad Nacional Autónoma de México

13/14

Nueva época
Marzo 2023

In memoriam
Montserrat Galí Boadella
(1947-2023)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente,
Nueva Época, número 13/14, marzo de 2023**

Comité Editorial

Lucero Enríquez Rubio, Montserrat Galí Boadella[†], Silvia Salgado Ruelas
y Drew Edward Davies

Editora responsable

Lucero Enríquez Rubio

Distribución y correspondencia

Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfono: 555622 7250 y 555622 6999 ext. 85060, musicat.web@unam.mx

D.R. Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas

Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente es una publicación anual editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, a través del Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfonos: 555622 7250 y 555622 6999 ext. 85060, correo electrónico: musicat.web@unam.mx. Editora responsable: Lucero Enríquez Rubio. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2014-040216483700-102, otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor; ISSN: 2395-8243. Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 16362 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación, impresa por Litográfica Ingramex, S. A. de C. V., Centeno 162-1, Col. Granjas Esmeralda, C. P. 09810, Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el día 18 de marzo de 2023, con un tiraje de 200 ejemplares, impresión digital en papel bond de 90g para los interiores y cartulina de 120g para los forros.

Las opiniones expresadas en los *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente* son responsabilidad exclusiva de sus autores.

Impreso en México
Distribución gratuita.

Contenido

El rompecabezas mexicano del siglo XIX	4
<i>Tomás “Yami” Hernández Valadez, ilustración y collage digital, UAM-Xochimilco</i>	
Lo que la música de las catedrales nos dice de la Independencia y del México Independiente. A manera de presentación	6
<i>Lucero Enríquez Rubio, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM</i>	
Libros de coro en tiempos de guerra e independencia en México, 1810-1818	25
<i>Silvia Salgado Ruelas, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM</i>	
¿Augsburgo en México? Nueva música “corta y fácil”	37
<i>Drew Edward Davies, Northwestern University</i>	
El <i>Requiem</i> de Mozart en las honras fúnebres de Gregorio XVI: política catedralicia y la intervención estadounidense de 1846 a 1848	47
<i>Luisa Vilar-Payá, Universidad de las Américas Puebla</i>	
La demolición y la despedida del Parián de México: de repertorio pianístico a relato histórico	64
<i>Analía Cherñavsky</i> <i>Universidade Federal da Integração Latino-Americana</i>	
Las partituras de la imprenta de Manuel Murguía (1844-1860): testimonios gráficos de unos años convulsos	74
<i>María José Esparza Liberal, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM</i>	
Música de cámara en México. La primera temporada de los cuartetos Saloma y del Conservatorio en el Salón Wagner: 1896	101
<i>Olivia Moreno Gamboa, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM</i>	
Tradiciones de oralidad y escritura: del canto eclesiástico al canto de una comunidad nahua	125
<i>Antonio Ruiz Caballero, Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH</i>	
Notas curriculares	151

La demolición y la despedida del Parián de México: de repertorio pianístico a relato histórico

Analía Cherñavsky

*Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia
Universidade Federal da Integração Latino-Americana*

En este texto presentamos un breve estudio sobre tres vales para piano que se conservan en el Archivo de Música de la Catedral de México. Nos referimos a *La demolición del Parián de México*, *La despedida del Parián de México* y *La reparación*, que corresponden a las tres primeras obras de la colección A1686. Los títulos de los dos primeros vales anuncian que ambos están dedicados al mercado del Parián; el tercero, aunque no lo declare de forma explícita en su título, también lo está, como veremos más adelante. Analizando en conjunto los contextos de composición y de recepción y algunos aspectos de la música contenida en dichas partituras, buscamos comprender la narrativa histórico-artística presente en esta colección de piezas musicales, y así, intentamos producir una historiografía musical atenta a lo que nos enseñó Dahlhaus aún en la década de 1970, cuando apuntaba “el hecho de que [...] se pueden aceptar descubrimientos históricos en la percepción estética de obras musicales”, o bien, “a la inversa, las comprobaciones estéticas pueden ser punto de partida de investigaciones históricas”.¹

Primeramente, antes de empezar el estudio de cada una de las obras, juzgamos convenien-

te describir a grandes rasgos la colección que las contiene y presentar algunas consideraciones sobre el corpus documental que representa. En contraste con la importancia que ha tenido el repertorio pianístico para la cultura musical mexicana a lo largo de todo el siglo XIX, partiendo de los años que circundan el proceso de independencia y los inicios del México independiente, dicho acervo ha sido olvidado por los musicólogos e historiadores por varias décadas. Los primeros trabajos enfocados en esas piezas datan ya del siglo XXI.²

La colección

Como se ha dicho anteriormente, *La demolición del Parián de México*, “gran waltz para forte-piano compuesto por J. Alejandro Gómez”, como proclama su portada, es la primera obra de la colección catalogada bajo la signatura A1686. Esta colección está conformada por once obras impresas en México, todas composiciones para

1 Carl Dahlhaus, “Historicidad y carácter artístico”, *Fundamentos de la Historia de la Música* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2003), 44.

2 Entre esos trabajos, en 2019, el proyecto Red Digital *Musical*, motivado por el objetivo de difundir y divulgar la producción de conocimiento generado desde el Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, en adelante SMNEMI, y empleando el principio de la divulgación significativa, idealizó y produjo el video “Demolición a ritmo de vals”, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=ntgfb1gyJ_4 (consultado el 1 de noviembre de 2021).

piano solo y varias de ellas fechadas en el año 1843. Cada partitura fue publicada por separado, aunque varias llevan la marca del impresor, Lito de Rocha, y fueron cuidadosamente cosidas para conformar una colección. Otro dato que reafirma el carácter de colección del documento, además de la costura, es un pequeño papel suelto, mecanografiado, el cual se encuentra en el interior del expediente y lleva por título “Índice del libro número 10”, que realmente funge como índice del volumen.

Como vemos, componen la colección diez vals y una galopa, danzas que llegaron a las élites del México independiente como parte de la influencia cultural francesa. Sabemos que a lo largo

de todo el siglo XIX, en gran parte del continente americano, las élites locales utilizaron la “importación de hábitos” de la cultura musical burguesa europea, francesa en particular, como medio de distinción social. En México también se compartió esa práctica. La rápida difusión del piano y de las litografías y casas editoriales de música en grandes ciudades como México y Puebla, por ejemplo, fueron importantes testigos de esa situación, que se espejaba en las ciudades periféricas.

Abre paréntesis: el vals

Porque nuestra colección incluye diez vals, y también porque lo reclama la incontestable supremacía numérica del vals en general, en

Cuadro 1. Contenido de la colección A1686.

Signatura	Título	Compositor	Género
A1686.01	La demolición del Parián de México	GÓMEZ, J. Alejandro (ca. 1828-?)	Vals
A1686.02	La despedida del Parián de México	RIVERA, Jesús	Vals
A1686.03	La reparación	BALDERAS, Agustín (1824-1877)	Vals
A1686.04	La molinera	DELGADO, Eusebio (?-1889)	Galopa
A1686.05	La aragonesa	JULLIEN, Louis (1812-1860); [arr.] DELGADO, Eusebio (?-1889)	Vals
A1686.06	La primavera	WALLACE, William V. (1812-1865)	Vals
A1686.07	El estío	GÓMEZ, José Antonio (1805-1876)	Vals
A1686.08	El otoño	GÓMEZ, José Antonio (1805-1876)	Vals
A1686.09	El invierno	GÓMEZ, José Antonio (1805-1876)	Vals
A1686.10	La encantadora	MARZÁN, J.	Vals
A1686.11	La predilecta	WALLACE, William V. (1812-1865)	Vals

comparación con las demás danzas de salón que encontramos en el ACCMM, *Archivo de música*, entendemos que es fundamental, en la primera parte de este artículo, remarcar la importancia que éste merece como género musical decimonónico. Por un lado, por su relación intrínseca con el desarrollo del repertorio pianístico. Por otro, en su papel como danza, danza revolucionaria, como quiere Remi Hess,³ primera danza de salón de pares enlazados y enfrentados, y toda la nueva sensibilidad y formas de sociabilidad implicadas en su figuración y coreografía.

Como ya habíamos observado en un trabajo anterior,⁴ según Saldívar, autor de la primera historia de la música en México, el vals se tocaba y se bailaba en el siglo XIX “porque estaba de moda”. Su práctica se había diseminado rápidamente y su influencia fue dominante sobre las demás composiciones de la época. Este género debió haber sido incorporado a la vida musical mexicana ya en la primera década de ese siglo, 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”⁵. La colección de valsesc manuscrita, fechada en 1817 y catalogada bajo la signatura A0770, que se conserva en el ACCMM, *Archivo de Música*, como destaca Lucero Enríquez en la presentación de este *Cuaderno*, reafirma la temprana circulación de este género en tierras mexicanas.

Sobre la aceptación por parte de las autoridades religiosas y otros datos sobre la recepción del vals, Montserrat Galí comenta que, cuando nos referimos a las danzas en los salones del México independiente, debemos dar 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”. Galí explica que lo que distinguía el vals de los otros bailes era el contacto directo con el cuerpo de la pareja “y el ritmo vertiginoso que confundía los sentidos”. A partir de su estudio sobre las poesías dedicadas al vals, la autora dedujo que era justamente en este 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”, y por eso “los padres y los curas tenían plena razón al considerar peligrosa la participación [de las damas de la familia] en este baile”⁶.

Cierra paréntesis: estructura general de la colección

Todas las piezas que componen la colección A1686, a pesar de representar géneros de danzas

3 Remi Hess, *El vals. Un romanticismo revolucionario* (Madrid: Paidós, 2004).

4 Véase Analía Cherniavsky y Gabriel Lima Rezende, “Particularidades de un repertorio doméstico y catedralicio: los valsesc de óperas del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México”, en *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España*, coord. Drew Davies, ed. Lucero Enríquez (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016), 155-170, disponible en http://musicat.unam.mx/Otros/pdf/CONFORMACION_Y_RETORICA_NUEVA_ESPANA-10.pdf (consultado el 31 de octubre de 2022).

5 Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial* (México: Secretaría de Educación Pública, 1934), 178.

6 Montserrat Galí Boadella, *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002), 147.

de origen europeo, el vals y la galopa, como se pudo ver en el cuadro anterior, fueron compuestas o arregladas por músicos mexicanos. Son los casos de los Gómez, Rivera, Balderas, Delgado y Marzán, y también de William Wallace, músico irlandés itinerante con pasaje documentado justamente en la década de 1840 por México, dirigiendo ópera italiana y, naturalmente, componiendo y publicando valeses.⁷

Observando la estructura de la colección, lo-gramos distinguir el desarrollo de tres temáticas que se pueden captar de los elementos extrínsecos al material propiamente musical, como los títulos, los aires de las piezas y sus portadas. Destaca que la única pieza que no trae portada es la galopa *La molinera*. Todos los valeses traen sus cuidadosas portadas individuales con dibujos y márgenes ornamentados. En su artículo, María José Esparza explica que las portadas de partituras han sido poco trabajadas desde el punto de vista de los estudios de fuentes visuales. Podemos agregar que tampoco han sido objeto privilegiado por los estudios musicológicos, aunque coincidamos con Esparza cuando dice que “muchas de ellas muestran composiciones novedosas y enriquecen notablemente la iconografía política y social del siglo XIX”.⁸ En el caso de nuestros valeses, también dejaremos el análisis de las portadas para otro momento, pero queda aquí apuntada la riqueza de la información que contienen, así como su potencial contribución para un estudio integral de los documentos.

La primera temática que aparece es la que está vinculada al Parián de México y que es el objeto principal de este estudio. Comporta, como se ha dicho anteriormente, los tres primeros valeses: *La demolición del Parián de México*, *La despedida del Parián de México* y *La reparación*. Un segundo tema está explícito en las cuatro estaciones: *La primavera*, *El estío*, *El otoño* y *El invierno*. Y una tercera temática se ve delineada por el homenaje a diversas figuras femeninas (en otra clave, bastante en boga en la época) que se dibuja a partir de la galopa *La molinera*, y los valeses *La aragonesa*, *La encantadora*, dedicado a la “Señorita Antonia Martiarena”, y *La predilecta*, dedicado a la “Señorita Loreto Carranza”.

Cabe señalar que no tenemos ningún registro de quién habrá sido el autor o la autora de la colección; o sea, no sabemos quién se habrá tomado el trabajo de reunir este conjunto de piezas, con estas características en común, con este perfil, ni quién las ha ordenado de ese modo ni quién las ha cosido y atado. ¿Y por qué, si es este el caso, insistimos en remarcar el carácter de colección del documento? Porque entendemos que desconocer la identidad del autor de la colección no quita importancia al hecho de que el conjunto de los tres primeros valeses, y quizá también sumados a las demás piezas, forman una narrativa fundada el propio año de 1843 (como la misma colección) que parte de la demolición de este importante símbolo de la Ciudad de México, que es el Parián, y que relata parte de la historia de la sociedad que vivió, asistió y participó de esa demolición. En este estudio nos ocuparemos de los tres primeros valeses. Queda la propuesta para un trabajo posterior que pueda reflexionar sobre el conjunto de las demás obras de la colección.

7 En el acervo del ACCMM existen cuatro obras de William Vincent Wallace. Tres valeses impresos en México: *El vencedor* (A1667u), *La primavera* (A1686.06) y *La predilecta* (A1686.11); y la *Mazurca* (A1257), impresa en La Habana.

8 María José Esparza Liberal, “Las partituras de la imprenta de Manuel Murguía (1844-1860): testimonios gráficos de unos años convulsos”, en este *Cuaderno*.

Los vales al y por el Parián

Escapa al escopo de este trabajo realizar un análisis musical estricto y minucioso de cada uno de los vales de la colección. Compartiremos, sin embargo, algunas impresiones musicales sobre los vales dedicados al Parián y daremos cauce a algunas reflexiones de orden histórico sociológico que podrán surgir del desarrollo del tema.

La demolición

Vemos que *La demolición del Parián de México* inicia con una larga introducción, con características programáticas, en donde, junto a las ideas musicales traducidas en secuencias de acordes –seguidas por largas escalas ascendentes y descendentes que utilizan una amplia extensión del piano, de difícil ejecución–, son descritas las siguientes frases: Barretazos – Piedras caídas / Barretazos – Piedras que van volando / Polvareda que se levanta / Se va despejando la plaza / Total despejo. Luego sigue el *Tempo di waltz* en 3/8, con cortos temas melódicos y graduales cambios de dinámica. Así se desarrolla *La demolición del Parián*, “mercado ubicado en el corazón de la Ciudad de México en el que se compraban y vendían mercancías provenientes de todo el mundo”.⁹ Muchas de estas mercancías venían en las bodegas del importante Galeón de Manila, que hacía la travesía entre las Filipinas y la Nueva España, y aportaba principalmente en Acapulco.

María Bonta de la Pezuela, que estudió la venta de porcelana china en el mercado novohispano, explica que, del puerto de Acapulco, la mercancía se dirigía a la capital. Una parte seguía camino a Veracruz, donde embarcaba hacia

Europa. Otra parte encontraba su punto final de venta en la propia Ciudad de México, donde el principal lugar de mercadeo era el Parián,

ubicado en el suroeste de la Plaza Mayor, frente a la arcada conocida como el Portal de Mercaderes. Nombrado como su contraparte en Filipinas, este lugar guardaba dentro de sus paredes una gran variedad de mercancías orientales y europeas y de la Tierra.¹⁰

La historiadora teje su texto apoyándose en diversos cronistas del periodo, como, por ejemplo, el fraile dominico inglés Thomas Gage quien, en 1648, escribía:

La plaza más considerable de la ciudad es la del Mercado, que sin tener la extensión que tenía en tiempo de Moctezuma, no deja de ser grande y muy hermosa. Uno de sus lados corre en forma de pórtico o de arcadas, bajo las cuales se puede andar en tiempo de lluvia, sin mojarse. Ocupanlo las tiendas de los mercaderes de sedas, que presentan los surtidos más variados, y delante de sus tiendas hay puestos de mujeres con toda especie de frutas y yerbas.¹¹

Ya, para informarnos sobre dicho mercado en el siglo XIX, la historiadora nos trae la descripción de Guillermo Prieto, que decía:

10 María Bonta de la Pezuela, “Porcelana china de exportación para el mercado novohispano: la colección del Museo Nacional del Virreinato”, tesis de maestría en Historia del Arte (Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2000), 100.

11 Thomas Gage, *Nueva relación que contiene los viajes de Thomas Gage en la Nueva España*, I (París: Librería de Rosa, 1838), 178.

9 Véase “Demolición a ritmo de vals”.

El Parián era un vasto edificio que ocupaba poco más o menos el cuadrado que ahora tiene el nombre de Zócalo. Por los cuatro costados tenía accesorias que daban a los cuatro vientos, de forma regular y corrida, coronadas por ventanas de hierro de vara y media de altura, indicando el piso superior destinado a los almacenes [...]. La parte interior estaba cruzada por callecitas estrechas en todas direcciones, y en el centro una manzana de cajones, que así se llamaban las tiendas todas del edificio.¹²

Otra historiadora, María Dolores Lorenzo, que se dedicó a estudiar las disputas que ocuparon a los diferentes agentes implicados en torno al evento de la demolición del Parián, recuerda que específicamente “en este periodo del centralismo mexicano y, a partir de la publicación de las Ordenanzas Municipales, en 1840, se definieron e institucionalizaron los mecanismos de control político sobre el Ayuntamiento de México”, y que no es fortuito que:

Santa Anna dispusiera el derribo del Parián, atropellando los intereses de los comerciantes, pero también debilitando al municipio al privarlo del ingreso que representaba el arrendamiento de este mercado e imponiéndole el pago de la indemnización a los comerciantes afectados.¹³

Esa y otras razones hicieron que fuera imperativo para el gobierno central derrumbar este imponente aparato simbólico del poder colonial que, decadente en función de reiterados “motines y descuidos”, empezó a ser visto por la gente “como un edificio de aspecto muy desagradable que debía ser demolido”,¹⁴ al servicio, por lo menos a modo de discurso, de la modernización y la imposición de un nuevo modelo social, económico y estético para México. Sin embargo, como explica Eulalia Ribera Carbó,

En las ciudades mexicanas la superposición de formas de trabajo viejas y nuevas, de relaciones sociales tradicionales y modernas, fue haciéndose patente a lo largo del siglo XIX, tanto como empezó a serlo también en el arreglo de sus espacios, en la administración de sus funciones y en los hábitos de sus élites. Era la lucha entre la pervivencia de las estructuras coloniales y la imposición de la modernidad, era la guerra a muerte entre el antiguo régimen y el mundo de diseño burgués. Los triunfos y las derrotas en esta guerra, la dualidad presente durante todo el siglo ante la resistencia de las antiguas herencias, más fuerte en cuanto más débiles nuestras burguesías nacionales, marcaron las épocas de reacomodo de la estructura interna y de la imagen de las ciudades, como símbolo, por qué no, de la identidad de la vieja y nueva nación mexicana.¹⁵

12 Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos. 1828 a 1840*, I (París, México: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1906), 33-34.

13 María Dolores Lorenzo, “Negociaciones para la modernización urbana: la demolición del mercado del Parián en la ciudad de México, 1843”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 38 (julio-diciembre de 2009): 88.

14 Véase “Demolición a ritmo de vals”.

15 Eulalia Ribera Carbó, “Imagen urbana, nación e identidad. Una historia de cambios y permanencias en el siglo XIX mexicano”, *Boletín Americanista*, núm. 56 (2006): 212, disponible en <https://revistes.ub.edu/index.php/BoletinAmericanista/article/view/13129> (consultado el 11 de septiembre de 2021).

A esa nueva nación correspondió la nueva música: el vals.

La despedida

La despedida del Parián de México, segundo vals de nuestra colección, dedicado al señor don Benigno Bustamante y compuesto por Jesús Rivera, es introducido en aire “Majestuoso” y en tempo “Moderato”. Le sigue el “Tempo di vals” en 3/8, con un acompañamiento pianístico menos convencional y cambios bruscos de dinámica, pasando de *fortissimos* a *pianissimos* en pocos compases.

Sin embargo, en la mayor parte de la pieza, la partitura indica aire “dolce” y, cuando realiza el segundo tema, en tonalidad menor, indica la interpretación “con mucha delicadeza”. Claro. La despedida exige solemnidad, pero, al mismo tiempo, es necesario tratarla con cuidado y sin atropellos.

La reparación

El tercer vals, *La reparación*, como ya observamos, no trae la referencia al Parián en su título, aunque entendemos que sí compone la narrativa histórico musical programada por el creador de la colección A1686. Veremos el porqué.

El musicólogo Fernando Carrasco nos informa que Agustín Balderas, compositor de dicho vals, fue maestro de piano y canto en el Conservatorio Nacional de México y en el Colegio Científico Español Mexicano, y se hizo más conocido al ser identificado como uno de los más importantes maestros de la reconocida soprano Ángela Peralta en la década de 1860. Se vincula directamente al repertorio operístico, dirigiendo coros para las compañías de ópera italiana en México, y fue uno de los fundadores

de la Sociedad Filarmónica de México, en 1866. En torno al año que nos ocupa, 1843, Carrasco destaca una nota publicada en el periódico *El Siglo Diez y Nueve*, el 29 de noviembre de 1844, en la que Balderas se ofrece para dar lecciones de piano y canto en su casa; y también un anuncio en *El Monitor Republicano*, del 20 de febrero de 1846,¹⁶ en que se presenta acompañando a otro compositor de nuestra colección de vales, Eusebio Delgado, en repertorio para violín y piano sobre temas de *La sonámbula*, de Bellini, una de las óperas preferidas del público mexicano de la época, como nos informa una vez más Galí Boadella en su estudio sobre el Romanticismo en el México decimonónico.

Sobre el título *La reparación*, documentos históricos de la época que informan nuestra investigación en torno a la demolición del Parián utilizan el término “reparar”, la idea de “reparación”, para referirse única y exclusivamente a la indemnización debida a los comerciantes que ocupaban al momento los cajones del mercado y que fueron desalojados en el proceso de demolición del edificio y de apertura del espacio urbano.

Lorenzo recuerda que “en el reclamo de los comerciantes mexicanos y españoles, la indemnización fue sin duda el asunto más ríspido”, pues la disposición del gobierno central comandado por Santa Anna, que decretó la demolición del Parián, era que el Ayuntamiento debería pagar

16 Véase Fernando Carrasco V., “Los Balderas, una estación del metro, un héroe y dos figuras de la música decimonónica”, disponible en <https://musicologiacasera.wordpress.com/2020/02/05/los-balderas-una-estacion-del-metro-un-heroe-y-dos-figuras-de-la-musica-decimononica-por-fernando-carrasco-v> (consultado el 10 de septiembre de 2020).

a los afectados.¹⁷ Sin embargo, recuerda la historiadora, la falta de fondos municipales había sido una constante durante la primera mitad del siglo XIX; por eso el Ayuntamiento publicó un documento, como consta en la *Colección de documentos oficiales relativos a la construcción y demolición del Parián*, impresa por Ignacio Cumplido el mismo año de 1843, en que solicitaba que se prorrogara el término asignado para la demolición del mercado:

El Ayuntamiento ha cumplido con la orden que se le comunicó, y ha propuesto la indemnización tal cual la ha creído posible, animado de los sentimientos más puros y del deseo más ardiente de aliviar los perjuicios de los particulares. Aunque se ha dicho que se han exagerado mucho, y que pueden repararse fácilmente, el Ayuntamiento no lo cree así, y se persuade, por el contrario, de que, demolido el Parián, quedarán en la miseria muchos infelices sin medios de encontrar la subsistencia, mediana o escasa, que les proporcionaba el arrendamiento cómodo de una alacena o tienda acreditada en aquel edificio [...].¹⁸

Aparentemente, todos los actores sociales implicados concordaban en que era necesaria una indemnización para reparar los daños eco-

nómicos sufridos, pero nadie terminaba por hacerse cargo de esa “reparación”.

Ensayando apenas breves consideraciones de carácter musical, destacamos de la música notada en la partitura de *La reparación* una corta y sencilla introducción de ocho compases que nos lleva a un primer vals “con gracia”, como marca la propia partitura. Es interesante llamar la atención para el hecho de que, a diferencia del vals “de la demolición”, que comienza en tempo *ad libitum*, y del vals “de la despedida”, en compás 3/8, el vals “de la reparación” viene en 3/4, más tranquilo, con un acompañamiento en mano izquierda bien sencillo y tradicional de vals en sus acordes partidos.

Otra información de carácter musical que cabe notar es que, mientras los dos primeros vales comienzan y terminan en la tonalidad de re mayor, *La reparación* está en la mayor, o sea, en la tonalidad de la dominante de re. Finalmente, la sociedad que se ocupa de reparar es la que domina. ¿Correcto? Especulaciones, claro.

El carácter “gracioso” y “bailable” de *La reparación* se mantiene hasta el final del vals, sin mucha variación en las figuras rítmico-melódicas ni cambios expresivos de dinámica, hasta el inevitable *da capo al fine*.

Da capo al fine

La secuencia de los tres vales sobre el Parián de México compone una narrativa histórico-musical muy particular. Nos hace pensar en el papel que cumple la partitura, más específicamente, la colección de partituras A1686 conservada en el ACCMM, *Archivo de Música*, como documento histórico. O como explica Jacques Le Goff, como documento/monumento, documento que se transforma en monumento por la acción del

17 Lorenzo, “Negociaciones para la modernización urbana”, 102.

18 *Colección de documentos oficiales relativos a la construcción y demolición del Parián y a la propiedad reconocida e incontestable que tuvo el Excmo. Ayuntamiento de México en aquel edificio* (México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1843), 75, disponible en https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:DGB:TransObject:5b-ce59887a8a0222ef15e311 (consultado el 10 de septiembre de 2021).

poder (y monumento que se vuelve documento de la mano del historiador).¹⁹

Sin embargo, y haciendo hincapié en la naturaleza musical del vals, quiero agregar valor al papel que cumple la partitura también como registro escrito de materia sonora. Oír y estudiar la música de los vales nos ofrece otras posibles impresiones de la sociedad que los creó, los cultivó y los propagó. Y en la cual, claro, tuvieron sentido. Como historiadores y musicólogos nunca deberíamos olvidarnos de esa naturaleza.

Para finalizar, y a modo de provocación, propongo vincular los títulos de los vales con los interrogantes subrayados en el subtítulo del evento realizado por el Proyecto *Musicat* en el año 2021 y que orientaron en primera instancia la redacción de este artículo: “La independencia de México según la música de las catedrales: ¿fin, principio o laberinto?”.²⁰ Demolición-fin, despedida-principio, reparación-laberinto. Creo que no hace falta explicar el vínculo entre demolición y fin, por eso sigo con el segundo vínculo: despedida-principio. Y para eso tomo una referencia de carácter musical: el repetidísimo “recurso” *da capo al fine*, utilizado en dos de nuestros vales, *La despedida* y *La reparación*, y popularizado por la forma de *aria da capo* de la ópera italiana, otra de las presencias musicales más importantes en el México decimonónico, como ya se ha mencionado anteriormente, y más representativas de esa nueva sensibilidad romántica y su relación ambigua con la tradición.

Y, por último, el vínculo reparación-laberinto. El estudio de Lorenzo demuestra que el aparente consenso con respecto a la necesidad de demolición del Parián para embellecer y limpiar la plaza central “encontró sus límites cuando las dificultades financieras del gobierno central y del gobierno local aplazaron, restringieron y, finalmente, eludieron el pago de la indemnización a los afectados”.²¹ Podemos entender que los afectados directamente por la demolición del Parián, de hecho, acabaron entrando en un verdadero laberinto, preparado artificioamente por las autoridades “para confundir a quien se [adentrara] en él, de modo que no [pudiera] acertar con la salida”.²² O sea, de modo que nunca pudiera finalmente recibir *la reparación*.

Abreviaturas

ACMM: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México

Fuentes documentales

ACMM: *Archivo de música*, A0770, A1667, A1686.

Fuentes impresas

Bonta de la Pezuela, María. “Porcelana china de exportación para el mercado novohispano: la colección del Museo Nacional del Virreinato”. Tesis de maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2000.

Cherñavsky, Analía y Gabriel Lima Rezende. “Particularidades de un repertorio domés-

19 Jacques Le Goff, “Documento/Monumento”, *História e memória* (Campinas: Editora da Unicamp, 1996).

20 Evento transmitido el 27 de septiembre de 2021, en las celebraciones de doscientos años de la independencia, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=PLPk_A1uB-g (consultado el 2 de noviembre de 2021).

21 Lorenzo, “Negociaciones para la modernización urbana”, 87.

22 Tomado de la voz “Laberinto” del diccionario de la RAE.

- tico y catedralicio: los vales de óperas del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México". En *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España*, coordinado por Drew Davies, edición de Lucero Enríquez, 155-170. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016.
- Colección de documentos oficiales relativos a la construcción y demolición del Parián y a la propiedad reconocida e incontestable que tuvo el Ecsmo. Ayuntamiento de México en aquel edificio. México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1843.
- Dahlhaus, Carl. *Fundamentos de la Historia de la Música*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003.
- Esparza Liberal, María José. "Las partituras de la imprenta de Manuel Murguía (1844-1860): testimonios gráficos de unos años convulsos". *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, nueva época, núm. 13/14 (marzo de 2023): 74-100.
- Galí Boadella, Montserrat. *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
- Hess, Remi. *El vals. Un romanticismo revolucionario*. Madrid: Paidós, 2004.
- Le Goff, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- Lorenzo, María Dolores. "Negociaciones para la modernización urbana: la demolición del mercado del Parián en la ciudad de México, 1843". *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 38 (julio-diciembre de 2009): 85-109.
- Ribera Carbó, Eulalia. "Imagen urbana, nación e identidad. Una historia de cambios y permanencias en el siglo XIX mexicano". *Boletín Americanista*, núm. 56 (2006): 203-215.
- Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial*. México: Secretaría de Educación Pública, 1934.
- Fuentes electrónicas**
- Carrasco V., Fernando. "Los Balderas, una estación del metro, un héroe y dos figuras de la música decimonónica". Disponible en <https://musicologiacasera.wordpress.com/2020/02/05/los-balderas-una-estacion-del-metro-un-heroe-y-dos-figuras-de-la-musica-decimononica-por-fernando-carrasco-v> (consultado el 10 de septiembre de 2021).
- "Demolición a ritmo de vals". Video producido por *Musicat*, Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, Proyecto PAPIIT IT400218 DGAPA-UNAM con la colaboración de UAM-Xochimilco, 2019. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=ntgfb1gyJ_4 (consultado el 1º de noviembre de 2021).



El rompecabezas mexicano del siglo XIX	4
<i>Tomás "Yami" Hernández Valadez, ilustración y collage digital, UAM Xochimilco</i>	
Lo que la música de las catedrales nos dice de la Independencia y del México Independiente. A manera de presentación	6
<i>Lucero Enríquez Rubio, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM</i>	
Libros de coro en tiempos de guerra e independencia en México, 1810-1818	25
<i>Silvia Salgado Ruelas, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM</i>	
¿Augsburgo en México? Nueva música "corta y fácil"	37
<i>Drew Edward Davies, Northwestern University</i>	
El Réquiem de Mozart en las bonras fúnebres de Gregorio XVI: política catedralicia y la intervención estadounidense de 1846-1848	47
<i>Luisa Vilar-Payá, Universidad de las Américas Puebla</i>	
La demolición y la despedida del Parián de México: de repertorio pianístico a relato histórico	64
<i>Analia Chernavsky</i> <i>Universidade Federal da Integração Latino-Americana</i>	
Las partituras de la imprenta de Manuel Murguía (1844-1860): testimonios gráficos de unos años convulsos	74
<i>María José Esparza Liberal, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM</i>	
Música de cámara en México. La primera temporada de los cuartetos Saloma y del Conservatorio en el Salón Wagner. 1896	101
<i>Olivia Moreno Gamboa, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM</i>	
Tradiciones de oralidad y escritura: del canto eclesiástico al canto de una comunidad nahua	125
<i>Antonio Ruiz Caballero, Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH</i>	
Notas curriculares	151

ISSN 2395-8243

