

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 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

Las partituras de la imprenta de Manuel Murguía (1844-1860): testimonios gráficos de unos años convulsos

María José Esparza Liberal

Instituto de Investigaciones Estéticas

Universidad Nacional Autónoma de México

Este trabajo plantea un acercamiento al estudio de las imágenes que adornan las portadas de las partituras mexicanas del siglo XIX en relación con los acontecimientos políticos de mediados de siglo. Cabe señalar que algunas de estas obras se encuentran dentro del acervo del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACCMM), y aunque no sabemos muy bien su procedencia, lo que es un hecho es que en este espacio religioso se conserva un número considerable de partituras de música profana: desde piezas de baile de salón –como valeses, polkas, mazurkas–, hasta arias de óperas, marchas e himnos.

Dentro de los estudios de fuentes visuales, las carátulas de las partituras no han sido casi consideradas, a pesar de que muchas de ellas muestran composiciones novedosas y enriquecen notablemente la iconografía política y social del siglo XIX. Así, a través de la figura de Manuel Murguía, uno de los más importantes editores de mediados de siglo, y de una selección de obras salidas de su taller, se da cuenta del devenir histórico de ese siglo crucial en el que se logró la independencia con la metrópoli y, después de una guerra civil y dos invasiones, en la segunda mitad de la centuria el país se consolidó como

un Estado liberal y moderno. Este proceso de cambio político, social y cultural se manifiesta en los motivos seleccionados para decorar las portadas y en la venta de piezas de música que venían a llenar los gustos de una burguesía en ascenso. De tal manera que en este trabajo se dará un breve contexto del mundo editorial musical de mediados de siglo, se analizará la trayectoria de Murguía y se comentarán algunos ejemplos litográficos como muestra de su ideario conservador.

Apenas recientemente, diversos especialistas se han acercado al estudio de las partituras decimonónicas, un género de impresos que había sido muy poco analizado y que en contrapartida es de una gran riqueza, no sólo en lo formal, donde se despliega un repertorio de imágenes e imaginarios muy variado y sugerente, sino también por la abundancia de composiciones, autores y actores que permiten configurar un mapa de la producción musical mexicana en el siglo XIX y que trasciende a las primeras décadas del siglo subsecuente.¹

1 La gran mayoría de los estudios sobre partituras se centra en los autores, los impresores y las obras, y pocos trabajos han buscado analizar las imágenes. Debo destacar el artículo de María Esther Pérez Salas C. "Imagen y pentagrama: las par-

Debemos considerar que en el siglo XIX se dan las condiciones para que se produzca un auge de los impresos que se multiplican y se diversifican. Este fenómeno ha llevado a decir que el siglo XIX es el siglo de la letra impresa: se vio favorecido tanto por la libertad de imprenta como por los avances tecnológicos que posibilitaron la producción de obras en menos tiempo, más baratas y con menos operarios. Aunado a esto, también se produce un desarrollo de la imagen, ya sea por la invención de la litografía a fines del siglo XVIII por Alois Senefelder, que tuvo un gran arraigo en México, o bien por la formación de grandes talleres donde se siguió trabajando el grabado, tanto en madera (xilografía) como en metal (caligrafía), sobre todo en Europa.

Este fenómeno, que arranca a fines del siglo XVIII, tiene su impacto en México a partir de la Independencia, cuando se estableció un número considerable de imprentas, algunas sólo pequeños talleres de escasa duración; otras, en cambio, verdaderas empresas de larga vida que diversificaron sus productos y mantuvieron una larga existencia a través del siglo. Dentro de la variedad de impresos que empezaron a circular de manera consistente en este siglo, como los diarios, los semanarios, los libros de viajeros, los calendarios, los álbumes litográficos o las revistas de caricaturas, se encuentran las partituras como piezas independientes y accesibles para cierta parte de la población.

tituras ilustradas del siglo XIX”, en *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, coord. Laura Beatriz Suárez de la Torre (México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2014), 169-229, que da cuenta de toda esta riqueza visual que presentan las partituras y quizá sea el primer acercamiento a este tema desde el análisis de la imagen.

A partir de la Independencia hubo varios empeños de gran envergadura por editar música profana, en los que destaca la figura del compositor José Mariano Elizaga, quien estableció una imprenta en la que además de partituras se editaron revistas, tratados y manuales de música. En la década de los treinta se vieron reflejados los esfuerzos de José Antonio Gómez, pero fue en los años cuarenta cuando se empezaron a configurar diversas empresas con una producción abundante de partituras.

Los estudios de Aguilar Ruz sobre los impresores de obras de música han situado a Murguía y, sobre todo, a José María Rivera y Fierro y a sus hijos como los emprendedores de un negocio que produjo un gran número de repertorios musicales, en la mayoría de las veces con portadas litografiadas.² Estas empresas nacionales van a decaer ante el empuje de las empresas alemanas como la casa Heinrich Nagel y, sobre todo, la de Wagner y Levien, que llegaron a dominar el panorama musical del Porfiriato.³

Manuel Murguía (1817-1860)

La figura de Manuel Murguía se nos revela como la de un impresor con características muy determinadas. En esta primera mitad de siglo hubo impresores, como Ignacio Cumplido, Vicente García Torres o Vicente Segura, que hicieron

- 2 El libro coordinado por Laura Suárez de la Torre, *Los papeles para Euterpe*, ha puesto en evidencia la importancia que tuvo, en el siglo XIX, la producción de partituras y repertorios musicales. Su incorporación dentro del desarrollo de la imprenta y las imágenes es una cuestión que enriquece los estudios de la prensa mexicana.
- 3 Véase Laura Suárez de la Torre, “Estudio introductorio”, y Olivia Moreno Gamboa, “Casa, centro y emporio del arte musical. La empresa alemana A. Wagner y Levien en México. 18451-1910”, en *Los papeles para Euterpe*, 15 y 143-168, respectivamente.

evidente su posición política en estos años convulsos, ya sea porque tuvieron cargos públicos (lo que a veces les acarreó destierros o prisión) o porque externaron su posición a través de los diarios que publicaron: *El Siglo Diez y Nueve*, *El Monitor Republicano* y *El Omnibus*, respectivamente. En cambio, Manuel Murguía no participó directamente en el debate público y se dedicó a editar obras de gran demanda que le reeditaron beneficios, como los calendarios anuales, más de cien, o bien impresiones derivadas de su afición a la música; tal es el caso de las partituras que gozaron de una gran aceptación entre el público. Sin embargo, es en la selección de imágenes y temas que salieron de su imprenta donde podemos advertir una cierta posición política en consonancia con el grupo conservador.

Manuel Murguía Romero nació en 1817⁴ y murió el 29 de agosto de 1860, a los 43 años de edad.⁵ Se casó en 1850 con Gertrudis Segura Argüelles, de veintitrés años de edad, hermana de Vicente y José Sebastián Segura, con la que tuvo dos hijos: Francisco de Sales y Eduardo Murguía Segura.⁶ A pesar de la temprana muerte de Manuel, la imprenta se mantuvo activa; seguramente Gertrudis se apoyó en su hermano José Sebastián Segura, quien se hizo cargo de la testamentaría. Los hijos de Manuel –a la muerte de éste– eran todavía muy pequeños; Francisco

contaba con nueve años y Eduardo, con ocho. José Sebastián Segura, al igual que sus hermanos Vicente y Francisco, estaba relacionado con el mundo editorial y era propietario de la Imprenta Literaria, por lo que pudo dar continuidad al negocio de Murguía, su cuñado. Ya para 1869 aparece en el pie de imprenta de las publicaciones de Murguía la leyenda “Vda. de Murguía e hijos”, lo que posiblemente indica que los últimos se incorporaron a las actividades de este negocio. En 1881, cambia la razón social por “Antigua imprenta de Murguía”, y posteriormente, “Librería y ediciones Murguía”; esta firma se ha mantenido hasta la actualidad, editando el célebre *Calendario Galván*.

Sobre la actividad de Manuel Murguía tenemos todavía algunas interrogantes; no contamos con un estudio de su trayectoria, sólo con noticias aisladas. Se ha afirmado que Manuel Murguía se inició primero como librero en 1846, por lo que se ha supuesto que su imprenta fue establecida también en ese año. Las fuentes citan el relato de Artemio del Valle Arizpe, según el cual el 11 de junio de 1846 Murguía inauguró su librería, situada en el portal del Águila de Oro, número 2.⁷ Al igual que otras librerías de la ciudad, la de Murguía era también centro de reunión de escritores.⁸ La misma publicidad del negocio señalaba la fecha de 1846, aunque podemos deducir que más bien se refería a la librería.

Recientes investigaciones, que ha llevado a cabo Luisa del Rosario Aguilar Ruz, han determinado que la actividad de Murguía en el ramo

4 La mayoría de los autores han situado en 1807 la fecha de nacimiento de Manuel Murguía; sin embargo, en el acta de matrimonio se asienta que en 1850 tenía 33 años, por lo tanto debió nacer hacia 1817. Agradezco a Javier Sanchiz Ruiz esta información.

5 “Antenoche ha fallecido en esta capital el Sr. D. Manuel Murguía. ¡Duerma en paz!”, “Defunción”, *La Sociedad*, 31 de agosto de 1860, 3.

6 Datos tomados de Geneanet, <http://gw.geneanet.com/sanchiz?lang=es&p=manuel&n=murguia+romero> (consultado el 2 junio de 2020).

7 Artemio del Valle Arizpe, *Calle vieja, calle nueva* (México: Diana, 1980), 223.

8 Juana Zahar Vergara, *Historia de las librerías de la ciudad de México. Una evocación* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995), 51.

de la imprenta inicia un par de años antes, en 1844, con un local en Puente de Jesús María número 2, en donde publica un periódico de música, *El Ruiseñor*.⁹ Para el año siguiente sigue con su actividad de impresor de música, y en junio aparece en la prensa un aviso de la venta de partituras en su taller, localizado en la calle de Tlapaleros número 19.¹⁰ Un par de meses después, el 28 de agosto de 1845, otro anuncio referido a la venta de una obra de música sitúa ya la imprenta en el portal del Águila de Oro número 6.¹¹

Es a partir de esta nueva localización que Murguía empieza a despuntar no sólo con obras especializadas en música, sino por la variedad de productos editoriales y por la gran actividad de su imprenta litográfica. Sin duda, esa llamada “imprenta musical” va a ocupar un lugar destacado en la producción de partituras en la década de los cincuenta. Marcos Arroniz, en 1858, comenta: “el señor Murguía se ocupa de preferencia de impresiones musicales que ejecuta con limpieza y perfección, y ha sido al mismo tiempo el editor de muchas colecciones

de aquel arte encantador, que las han formado piezas originales de mejicanos”¹²

Murguía, en 1847, imprime en la litografía del Águila de Oro la serie de Pedro Gualdi *Recuerdos de México*, compuesta por cuatro vistas de la Ciudad de México, y en ese mismo año aparece el libro *El proceso de Pedro de Alvarado*, que si bien fue publicado en los talleres tipográficos de Valdés y Redondas, las litografías llevan la leyenda “Lit. M. Murguía” y el dibujo está firmado por Hesiquio Iriarte. Al año siguiente, el taller de Murguía realiza dos litografías para el *Calendario de López*, y en 1849 imprime las *Poesías* de Manuel Carpio. Es a partir de esa fecha que la producción editorial de Murguía se diversificó; aunque continuó siempre como editor e impresor de piezas musicales, a la vez incursionó en múltiples géneros que hicieron de Murguía uno de los impresores más importantes del siglo. Además, como era habitual en estos negocios de imprenta, en el portal del Águila de Oro se vendían otros productos relacionados con la industria editorial, como papel, tintas, prensas y piedras litográficas, e incluso se alquilaban pianos.

Revisando con detalle su producción editorial, Murguía incursionó poco en la publicación de revistas y periódicos; sin embargo, se hizo cargo en 1851 del periódico *El Omnibus* (recordemos que el editor Vicente Segura era su cuñado) y en 1855 de *La Pata de Cabra*. Como autor de folletos tampoco fue demasiado prolífico, según consigna Nicole Giron,¹³ su ac-

9 Luisa del Rosario Aguilar Ruz, “Jesús Rivera y Fierro. Un impresor musical en la ciudad de México, 1842-1877”, en *Los papeles para Euterpe*, 80.

10 “‘El sereno y la polka’ de Julien con el método para aprender el baile sin auxilio de maestro. Todas estas piezas y las publicadas por M. Murguía se venden en su imprenta, calle de Tlapaleros núm. 19”: “El sereno y la polka”, *El Siglo Diez y Nueve*, 16 de junio de 1845, 4.

11 “Acaba de publicarse en la imprenta musical de Murguía, portal del Águila de Oro, donde se hallan a la venta, así como todas las piezas publicadas en la misma casa”: “Jarabes mexicanos para guitarra”, *El Siglo Diez y Nueve*, 2 de octubre de 1845, 4. En esta ubicación permanece la imprenta hasta 1896; de ahí se trasladó a la calle 16 de Septiembre número 54, a un edificio construido exprofeso por los arquitectos Manuel Francisco Álvarez y Manuel Soto, que aún mantienen sus descendientes.

12 Marcos Arroniz, *Manual del viajero en México. Compendio de la historia de la ciudad de México* (París: Lib. de Rosa y Bouret, 1858), 43.

13 Nicole Giron Barthe, en su proyecto “Bases de datos de folletería mexicana del siglo XIX”, incluye a Murguía dentro

tividad editorial se concentró en la publicación de calendarios, partituras y, sobre todo, obras elementales para la enseñanza que le reportaron sustanciosas ganancias con tirajes muy amplios, como el *Silabario de San Miguel*, el *Fleuri*, el *Amigo de los niños*, la *Aritmética* de Urcullo, la *Gramática* de Herraz y Quiroz, etcétera.¹⁴

Pero también Murguía editó obras capitales dentro de la industria editorial mexicana del siglo XIX, como *Los mexicanos pintados por sí mismos*,¹⁵ publicación realizada con litografías de Hesiquio Iriarte y Andrés Campillo: primero apareció por entregas a lo largo de 1854 y 1855, tal como se acostumbraba en la época, y después en un solo volumen al finalizar la obra. Las imágenes de este libro fueron continuamente reutilizadas, y Murguía aprovechó este repertorio visual de tipos y oficios para difundirlo en otras obras de su taller. En 1853 sacó una edición de *El Periquillo Sarniento* y otra de *La Quijotita y su*

prima, de José Joaquín Fernández de Lizardi, que vienen a sumarse a las sucesivas reediciones de las obras de dicho autor; todas ellas enriquecidas con abundantes litografías.¹⁶ Otra obra destacada por su trascendencia política fue la primera impresión del Himno Nacional, en 1854, de Francisco González Bocanegra y Jaime Nunó. Aquí conjuga su interés por la música con una obra emblemática como es el Himno Nacional.

En el año de su muerte (1860) tuvo un incidente con el poeta español José Zorrilla, que éste relata en sus *Recuerdos del tiempo viejo*: Murguía había impreso la edición de su libro *Flor de los recuerdos* con tres mil ejemplares y no le había cubierto las ganancias de las últimas entregas, por lo que enfrentaron un juicio que perdió Murguía. Según Zorrilla, se corrió la voz de que el disgusto provocado a Murguía fue la causa de su muerte.¹⁷

Con respecto al taller litográfico de Manuel Murguía se plantean varias incógnitas; una de ellas, la principal, es quién fungía como responsable de dicho taller en ese momento. Sabemos que Murguía, desde 1847, empieza a circular imágenes con el sello “Litografía de Murguía” y que algunos de los dibujos están firmados por J. Campillo y, sobre todo, por Hesiquio Iriarte. La colaboración entre Murguía y este último fue frecuente, por lo que podemos considerar a Iriarte como responsable de ese taller hasta 1855, cuando empiezan a aparecer litografías

de un tercer grupo de editores que publicaron entre treinta y noventa folletos durante 1830-1855. Junto con Murguía se encuentra Juan R. Navarro, el primero con setenta y un títulos, y el segundo con cincuenta y siete. Véase Nicole Giron Barthe, “El entorno editorial de los grandes empresarios culturales: impresores chicos y no tan chicos en la ciudad de México”, en *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)* (México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001), 51-64.

- 14 Véase Lilia Guiot de la Garza, “Las librerías de la ciudad de México. Primera mitad del siglo XIX”, en *Tipos y caracteres: la prensa mexicana (1822-1855)*, coord. Miguel Ángel Castro (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Seminario de Bibliografía Mexicana del Siglo XIX, 2001), 45.
- 15 *Los mexicanos pintados por sí mismos* representaba un compendio de tipos populares, sobre todo urbanos, que muestran la idiosincrasia nacional; tomó como modelo las obras francesa y española del mismo título. Véase María Esther Pérez Salas C., *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005).

- 16 Se trata de la sexta edición de *El Periquillo Sarniento*. En 1842, Galván, junto con Vicente García Torres, preparó una edición con litografías, y un par de años después fue Ignacio Cumplido quien sacó otra versión de la obra. Posteriormente Blanquel, en 1865, en la imprenta de Luis Inclán, realiza la séptima edición.

- 17 José Zorrilla, *Memorias del tiempo mexicano* (México: Conaculta, 1998), 78, 148.

firmadas ya en el taller litográfico de “Iriarte y Cía.”, ubicado en el callejón de Santa Clara número 23, por lo que su relación con Murguía va a ser esporádica al establecerse Iriarte de manera independiente.

Las partituras, Murguía y sus imágenes

Al analizar las imágenes que Murguía escoge para ilustrar sus portadas podemos advertir tanto ciertos comportamientos de la gráfica en el siglo XIX, como las preferencias de este impresor que, como hemos apuntado, a pesar de no haber participado activamente en el debate público, manifiesta una cierta tendencia política en la selección de temas para las portadas de las partituras.

Las primeras litografías, que aparecen en las partituras fechadas en torno a 1845, fueron realizadas en su taller de la calle Tlapaleros número 19.¹⁸ Es así que los escasos ejemplos que conocemos de esta época inicial muestran paisajes (fig. 1) o representaciones de mujeres, como la portada de un vals compuesto por J. Marzán¹⁹ que

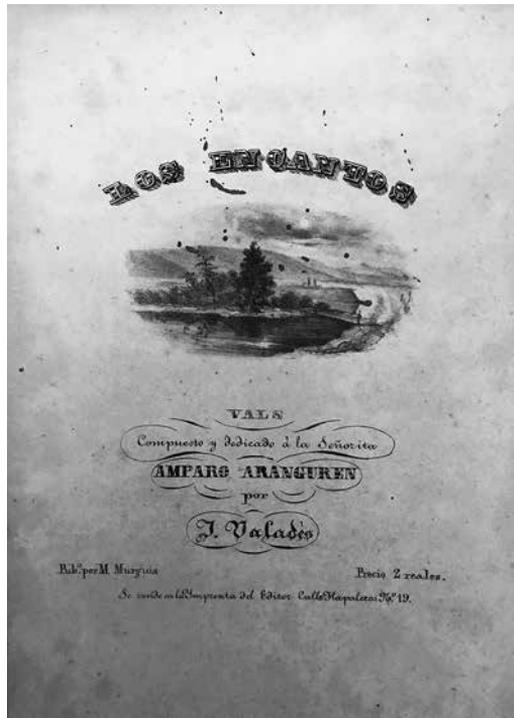


Figura 1. “Los encantos”. Vals compuesto y dedicado a la señorita Amparo Aranguren por J. Valadés, ca. 1844-1845. Publicado por M. Murguía. Se vende en la imprenta del editor, calle Tlapaleros, núm. 19. Colección particular.

- 18 Sobre este particular podemos señalar una problemática, porque la mayoría de las partituras no están fechadas y sólo podemos ubicarlas temporalmente por los anuncios que aparecieron en la prensa o bien por el episodio que muestran. Otra opción para saber la fecha de su producción es por la ubicación del taller, como en este caso.
- 19 Cabe mencionar que los estudios puntuales sobre los compositores de esta primera mitad de siglo XIX son muy escasos. Contamos con un gran número de nombres (entre compositores, algunos aficionados y otros más profesionales que también fueron reconocidos como ejecutantes de instrumentos —guitarra, flauta, piano—, integrantes de asociaciones filarmónicas, profesores de academias de enseñanza musical), pero muy pocos trabajos sobre estos artistas. En el caso de José Marzán, la información es escasa: nació en 1816 y murió en 1898. En 1844 se anuncia la venta de “Corina”, vals para pianoforte compuesto por él, y en 1849 participa en el “Concierto Monstruo” de Henri Herz, que se hizo acompañar de dieciséis pianistas mexicanos, en

el Teatro Principal. En 1864 dedica una marcha militar a Maximiliano. Fernando Carrasco Vázquez, “Quién es quién en el piano mexicano en la primera mitad del siglo XIX”, <https://musicologiacasera.wordpress.com/2021/04/28/quien-es-quien-en-el-piano-mexicano-de-la-primera-mitad-del-siglo-xix-por-fernando-carrasco-v> (consultado el 15 de octubre de 2022).



Figura 2. Vals. Compuesto y dedicado a la señorita Antonia Martiarena por J. Marzan, ca. 1844-1845. Dibujante: Heredia. Imprenta del editor, calle de Tlalpaleros núm. 19. Publicado por Manuel Murguía, no se podrá reimprimir sin su permiso. Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México.

se conserva en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM) (fig. 2). Esta temática la mantendrá en obras posteriores, al igual que en las portadas de sus calendarios, con ejemplos de mujeres que acusan un sentimiento en consonancia con el romanticismo (figs. 3 y 4), sin desechar representaciones de tipos más nacionales, como la china poblana (figs. 5 y 6).

A Manuel Murguía le tocó presenciar los acontecimientos políticos que envolvieron el país a lo largo de la primera mitad de siglo: la invasión norteamericana, las frecuentes asonadas

militares y los conflictos derivados del deseo de transformar México en un Estado liberal y laico que se concretaron con la Constitución de 1857, que a su vez derivó en la guerra de Reforma. Murguía no se sustrajo de la situación imperante y en algunas de sus portadas dejó testimonio de los acontecimientos.

Del periodo de la invasión norteamericana conocemos dos partituras de 1846.²⁰ Ambas

20 Agradezco a Gustavo Amézaga sus diligencias para proporcionarme las imágenes de la colección Teixidor del Archivo General de la Nación.



Figura 3. “La hermosa Anita”, polka mazurka. Litografía de Murguía. Propiedad del editor. Colección Mercurio López.



Figura 4. *Calendario de Murguía para el año de 1856*. Biblioteca “Rafael García Granados”, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.

fueron anunciadas en la prensa, lo que nos permite fecharlas en noviembre de ese año (figs. 7 y 8).²¹ La que lleva por título “El guardia nacional” es un vals compuesto por Agustín Vallerias,²² que se conserva en el archivo de la Catedral de México (ACCM); presenta un enmarcamiento

21 “Wals del Guardia Nacional para piano. Canción del Soldado de la Libertad con acompañamiento de piano o guitarra. Estas dos piezas acaban de publicarse por M. Murguía, y se hallan a la venta en su litografía, portal del Águila de Oro”, *El Republicano*, 21 de noviembre de 1846, 4.

22 Sobre Agustín Vallerias, de momento no contamos con información.

en tinta verde de motivos vegetales que rodea la figura del personaje. Éste ocupa el centro de la composición y sobresale de los otros soldados del fondo, apenas abocetados. Aparece de cuerpo completo, apoyado en un largo mosquetón y en una actitud pensativa. La litografía tiene la firma de Iriarte como autor del dibujo.

La otra partitura, titulada “El soldado de la libertad”, muestra un jinete montado en su caballo, el cual mantiene la cabeza agachada y las patas delanteras al aire, por lo que parece tomar impulso para el trote. Destaca el uniforme de un

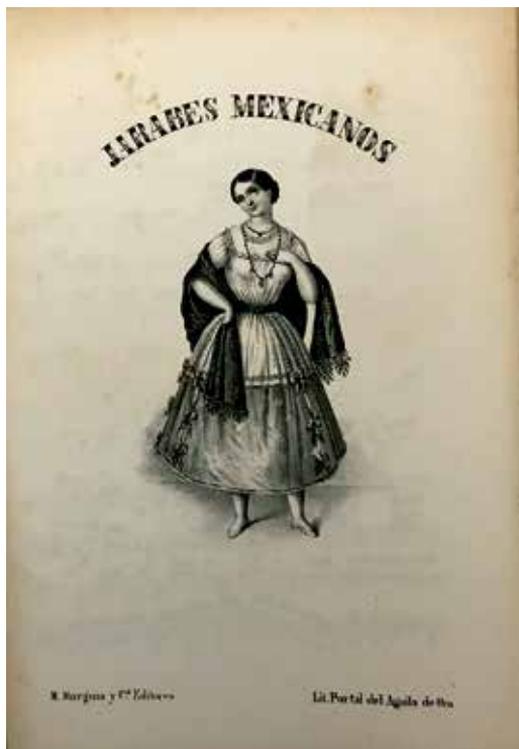


Figura 5. "Jarabes Mexicanos". M. Murguía y Cía, editores. Litografía Portal del Águila de Oro. Colección Mercurio López.



Figura 6. "La Pepa" de L. B., colección de canciones mexicanas, ca. 1855. Dibujante: Campillo. Litografía de M. Murguía. Colección Mercurio López.



Figura 7. “El Guardia Nacional”. Vals compuesto por Agustín Valleras, 1846. Dibujo de Hesiquio Iriarte. Litografía Portal del Águila de Oro. Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México.

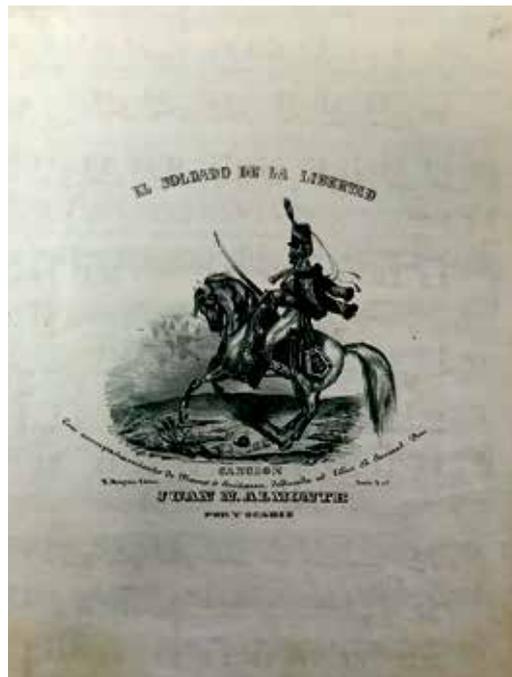


Figura 8. “El soldado de la libertad”. Canción con acompañamiento de piano o guitarra dedicada al Exmo. Sr. General Don Juan N. Almonte por Y. Ocadiz, 1846. M. Murguía, editor. Fondo Teixidor, Archivo General de la Nación.

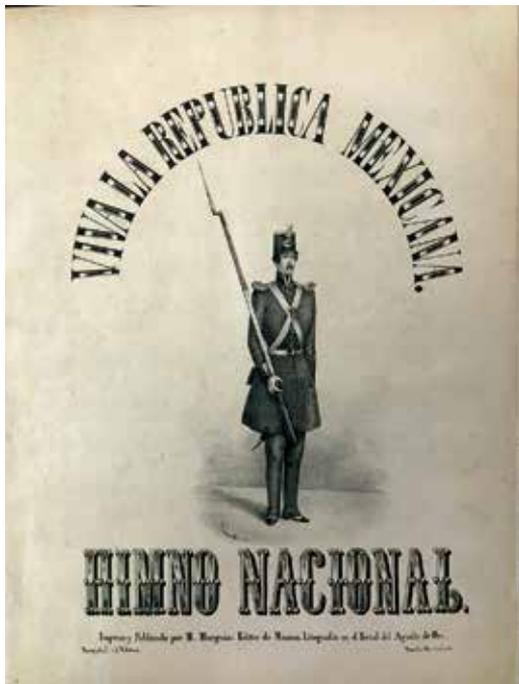


Figura 9. “Viva la República Mexicana”. Himno Nacional. Dibujo de Hesiquio Iriarte. Impreso y publicado por M. Murguía, editor de música. Litografía Portal del Águila de Oro. Propiedad del editor. Fondo Teixidor, Archivo General de la Nación.

oficial que no corresponde al ejército mexicano, sino que más bien se puede identificar con el de los húsares húngaros, por la chaquetilla y la larga pluma que aparece en su quepí. De igual manera, el fondo aparece apenas abocetado y el dibujo lleva la firma de Campillo.²³ La partitura es de Y. Ocadiz²⁴ y está dedicada a Juan N. Almonte, quien se desempeñó como ministro de guerra de agosto a diciembre de ese año y organizó la Guardia Nacional, por lo que sin duda esta imagen busca engrandecer la figura de Almonte al equiparlo con los húsares, cuerpo militar caracterizado por su valentía y arrojo.

Hay una tercera litografía, realizada también por Iriarte, de la que no contamos con fecha precisa, pero que, por las semejanzas formales, podríamos situar en estos momentos de 1846 o 1847, en la que se vuelve a representar un soldado de la Guardia Nacional, ya no en actitud de reposo, sino en posición de marcha, con el mosquetón en la mano. La pieza que acompaña es un “Himno Nacional”, con un “Viva la República Mexicana”, que posiblemente pretende infundir valor ante la presencia del ejército estadounidense (fig. 9).

Una obra clave dentro de la trayectoria de la “imprensa musical” de Murguía va a ser la impresión del Himno Nacional compuesto por Jaime Nunó, con letra de Francisco Bocanegra.

23 Tanto Andrés Campillo como Hesiquio Iriarte van a firmar muchas de las obras salidas de la imprenta litográfica de Manuel Murguía; la más importante fue la intitulada *Los mexicanos pintados por sí mismos*, de 1854 y 1855.

24 Ygnacio Ocadiz, chelista, contrabajista y guitarrista de las orquestas de la Colegiata de Guadalupe y del Coliseo de México. En 1841 abrió una academia de guitarra en la Ciudad de México. Dejó obras didácticas breves para guitarra y arreglos para ese mismo instrumento. Tomado de Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, II (México: Universidad Panamericana, 2017), 750.

En 1853, el presidente Antonio López de Santa Anna convocó un concurso para elegir la letra que debía acompañar a un Himno Nacional y que fue ganado por Bocanegra; en agosto de 1854 se eligió a través de otro concurso la música, resultando ganador Nunó.²⁵ La partitura, con un precio de cuatro reales, fue realizada en la litografía de Murguía, y el diseño se debe a Hesiquio Iriarte (fig. 10). En ella se recrean modelos clásicos de las alegorías de triunfo. Presenta un gran enmarcamiento lleno de motivos bélicos; en la parte derecha, las armas: cañones, espadas, mosquetones, cascos, rematado por la bandera nacional con su escudo; en la izquierda, instrumentos musicales de bandas militares –de percusión y de viento– y, de manera simétrica al otro lado, un par de banderas. Cierra la composición, en la parte superior, el águila sobre un fondo radiante, con sus alas desplegadas y sosteniendo una serpiente con sus patas y el pico.

Con la salida definitiva del presidente Antonio López de Santa Anna, en agosto de 1855, se abrió un periodo convulso que permitió ir avanzando en la conformación de un Estado liberal.

La imprenta de Manuel Murguía nos dejó tres litografías que ilustran una serie de partituras con obras de los hermanos Luis y José María Pérez de León, en las que se da cuenta de una serie de acontecimientos ocurridos a la caída del



Figura 10. “Himno Nacional”, poesía de D. Francisco G. Bocanegra, música de D. Jaime Nunó, 1854. Dibujo de Hesiquio Iriarte. Litografía de Murguía y Cía. Colección particular.

25 Cristian Cantó Ferrer y Raquel Tovar Abad, *Jaime Nunó. Más allá del Himno nacional mexicano*. (Barcelona: Fundación Jaime Nunó, 2017), 77-86; e *Himno Nacional mexicano. Su historia* (México: Miguel Ángel Porrúa, 2010), 74-81. No me detendré en los avatares del Himno Nacional promovido por Antonio López de Santa Anna, que ya ha sido estudiado por varios investigadores, entre ellos, Manuel Molina Álvarez y Karl Bellinghausen, *Más si osare un extraño enemigo... CL aniversario del Himno Nacional Mexicano. Antología conmemorativa* (México: Gobierno del Distrito Federal, 2004).

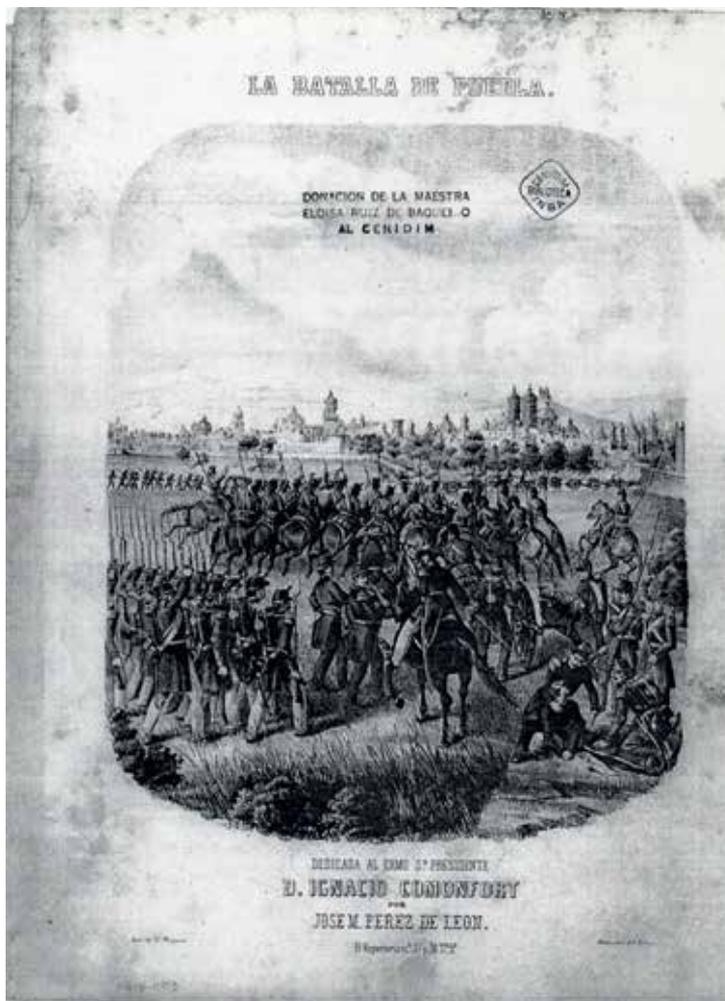


Figura 11. “La Batalla de Puebla,” dedicada al Exmo. Sr. Presidente D. Ignacio Comonfort por José M. Pérez de León, 1856. Litografía de M. Murguía. Propiedad del editor. Colección Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical.

presidente Antonio López de Santa Ana. Dos de ellas fueron anunciadas para su venta en el *Diario de Avisos* del 6 de noviembre de 1856. Estas partituras se hermanan con otras, como “La demolición del Parián”,²⁶ que constituyen una directa crónica visual y musical de los acontecimientos y las transformaciones del país. En el primer caso, “La batalla de Puebla” (fig. 11), el *Diario de Avisos* de la capital lo anuncia de esta manera: “Con este título acaba de publicar una hermosa pieza de música para piano el hábil y acreditado profesor D. José María Pérez de León,²⁷ la cual se vende al precio de doce reales en la imprenta de Murguía; portal del Águila de Oro”.²⁸ Esta publicidad permite ubicar la partitura en noviembre de 1856 y señala su precio de “doce reales” o un peso y medio. La portada proporciona más información que el escueto anuncio, ya que nos da a conocer la dedicatoria al presidente Ignacio Comonfort y que la obra forma parte de un repertorio o serie

de entregas, práctica común en las publicaciones, pues el público, al suscribirse a una colección con entregas seriadas, posibilitaba al editor asegurarse la venta de un número determinado de obras. Está realizada en la litografía de Manuel Murguía; sin embargo, no aparece el nombre del artista que hizo el dibujo o el diseño de la escena.

La imagen se encierra dentro de un marco rectangular con los lados curvos y muestra los preparativos del ejército para acercarse y tomar la ciudad de Puebla. El objetivo era liberar Puebla de las fuerzas conservadoras que, bajo el mando de Antonio Haro de Tamariz y de creyentes fervorosos,²⁹ la habían tomado para mostrar su inconformidad con la política de los liberales de restringir el poder a las corporaciones religiosas. En un primer plano observamos varios grupos; en la parte central, un militar a caballo es el personaje de mayor rango; correspondería al presidente Ignacio Comonfort rodeado de un par de oficiales; uno de ellos mira directamente al espectador, un recurso formal bastante recurrente utilizado por los artistas para vincular al público con la escena. En el lado derecho se aprecia, en el suelo, un herido en una pierna que es auxiliado por otros dos soldados. En la parte izquierda de este primer plano, un grupo bien organizado de infantería inicia su marcha a la zona de conflicto, al igual que la tropa de caballería, junto con un armamento de artillería pesada. En un segundo término, se advierte el movimiento de la tropa que se aproxima a Puebla. En el tercer plano, la representación de la ciudad muestra una alameda y los perfiles de las múltiples torres

26 Véase Analía Chernavsky, “La demolición y despedida del Parián de México: de repertorio pianístico a relato histórico”, en el presente *Cuaderno*.

27 Los hermanos Luis y José María Pérez de León gozaron de reconocimiento en su época como compositores y, sobre todo, por la dirección de bandas militares. Ambos participaron en el concurso para la música del Himno Nacional. Luis era dos años mayor; nació en 1813 y murió en 1879, y parte de su actividad la desarrolló como director de la Banda de la Gendarmería, que a partir de 1872 pasó a llamarse Banda del Primer Batallón del Distrito Federal, famosa por sus conciertos dominicales en la Alameda. José María (1815-1887) fue un incansable compositor de polkas, mazurkas, valsos, marchas e himnos, y participó, en 1871, en la Sociedad Euterpe, conformada por treinta y dos jóvenes músicos. Sus obras se encuentran diseminadas en bibliotecas y colecciones particulares. Véase Fernando Carrasco V., “... yo sólo quería hablar de los Pérez de León...”, <https://musicologiacasera.wordpress.com/2020/12/31/yo-solo-queria-hablar-de-los-perez-de-leonpor-fernando-carrasco-vazquez> (consultado el 15 de octubre de 2022).

28 *Diario de Avisos*, 6 de noviembre de 1856, p. 4.

29 Para conocer más de este conflicto y los personajes involucrados en él, véase Jan Bazant, “La Iglesia, el Estado y la sublevación conservadora en Puebla en 1856”, *Revista Mexicana*, vol. XXXV, núm. 1 (1985): 93-103.



Figura 12. *Recuerdos del Convento de San Francisco*. Calle de la Independencia. Polka mazurka por José Ma. Pérez de León, 1856. Litografía de M. Murguía. Propiedad del editor. Biblioteca Nacional, UNAM.

y cúpulas de los edificios religiosos. La composición se cierra al fondo con un cerro y la alta cumbre del volcán de la Malinche.

Predomina en esta litografía la fuerte y ordenada presencia del ejército, justo en el momento de iniciar el asedio a la ciudad, pero sin la presencia del enemigo; quizá la abundancia de las torres y las cúpulas alude al conflicto religioso con el que dibujante caracterizó la ciudad de Puebla.

La otra partitura anunciada en el *Diario de Avisos* es “‘La calle de la Independencia.’ Polka

mazurka para piano, por el acreditado profesor D. José María Pérez de León, adornada con la vista de la calle que lleva su nombre, y se vende al precio de cuatro reales en el despacho de M. Murguía en el portal del Águila de Oro” (fig. 12). Cabe mencionar el precio, cuatro reales, un tercio inferior al de la otra partitura, y la semejanza compositiva entre ambas obras.

Los acontecimientos a los que aluden la portada y el título se desarrollaron en septiembre de 1856. El día 14, a las once de la noche, el señor Vicente Pagaza, mayor del cuerpo del ejército de

nacionales llamado Independencia, descubrió una reunión de hombres en el atrio del convento de San Francisco. Se realizó un cateo en el que se encontraron refugiados diversos individuos sospechosos de tramar un alzamiento, los cuales fueron detenidos; entre ellos se encontraban algunos religiosos, acusados también de apoyarlos. Debido a ello, el 16 de septiembre el presidente Ignacio Comonfort expidió un decreto por el que se extendía el callejón de Dolores hasta la calle de San Juan de Letrán (actual Eje Central); así se dividió el convento de San Francisco por la mitad y se demolió una serie de edificios: la enfermería, la cocina, varias celdas y parte de la huerta.

Desde la promulgación de la llamada Ley Lerdo, el 25 de junio de 1856, por la que se ordenaba la desamortización de fincas rústicas y urbanas que eran propiedad de las corporaciones civiles y religiosas, se produjeron diversos conflictos; uno de los más sonados fue en la diócesis de Puebla que se muestra en la partitura comentada anteriormente.³⁰ No cabe duda que publicar una portada que alude a la apertura de la calle Independencia, que seccionó en dos partes el convento de San Francisco, fue una muestra más de la tirante situación que atravesaban las relaciones entre la Iglesia y el gobierno de Comonfort.

Por ello, en la litografía se aprecia una ancha calle, todavía de tierra, con montones de escombros. En un lado se sitúa un grupo de árboles que formaban parte de la huerta o el jardín del convento, y al otro, enmarcando la composición, sobresalen una gran viga de madera, como una

especie de arbotante, y una serie de edificaciones destruidas. Dos personajes se colocan casi en primer plano: uno, vestido de oscuro con sombrero de copa extiende el brazo hacia arriba; el otro, de espaldas y un poco más bajo de estatura, lleva un traje claro con una larga levita que le cubre hasta casi las rodillas y un sombrero de ala corta; ambos parecen dialogar sobre este nuevo aspecto de la ciudad. Más al fondo hay otros tres individuos vestidos con traje de manta; uno acarrea un bulto en su espalda, otro recoge algo del suelo y el último, colocado sobre un montón de escombros con su barreta, continúa la labor de demolición. Destaca la nula referencia a lo religioso; sólo el título nos recuerda de qué espacio se trata, y además, salvo estos cinco individuos, el lugar está desierto, hay una especie de desolación que podría hacer referencia a la expulsión de los franciscanos de su convento, e impresiona la soledad y amplitud de la vía.

Gracias a la información proporcionada por Helia Bonilla, a quien agradezco esta referencia que de manera desinteresada me compartió, en el archivo de Genaro Estrada, conservado en la Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson de la Universidad de Texas, se encuentra una serie de seis fotografías (posiblemente albúminas) que muestran el momento de la destrucción del convento para abrir la calle de la Independencia. Este importante testimonio visual va acompañado, en algunos casos, de un papel sobrepuesto a la imagen en donde se identifican los lugares representados e incluso determinadas personas. De ellas, todas de gran interés, llama la atención esta fotografía, que es muy semejante a la litografía reproducida por Murguía en la partitura, lo que lleva a preguntarnos sobre el uso de la imagen fotográfica que en este caso funcionó

30 Marta Eugenia García Ugarte, *Poder político y religioso: México, siglo XIX*, I (México: Miguel Ángel Porrúa, 2010), 511-600.



Figura 13. “La apertura de la calle de Independencia”, *ca.* 1856. Álbumina. The Nettie Lee Benson-Genaro García Collection. Austin, Texas.

como modelo para la estampa (fig. 13). Tendrían que pasar varias décadas para que el fotograbado o la fotografía como tal fueran utilizados de manera cotidiana en las publicaciones.

Dicha vista se sitúa de poniente a oriente; es decir, desde la calle de San Juan de Letrán hacia la Plaza de Armas. Así, se puede apreciar del lado izquierdo una cerca o un tapial de madera para formar el costado de la calle; detrás de él sobresale un conjunto de árboles enormes que están señalados en la fotografía como “un sauce y fresno de lo que llaman jardín del noviciado” y que tapan la parte del convento que queda hacia al norte. La perspectiva se abre en este extremo

para mostrar una serie de edificios: la siguiente construcción que se observa en esta larga calle es la Casa de Diligencias que se localizaba en la esquina de Coliseo Viejo y San José el Real. Más al fondo pueden distinguirse las casas de los portales de Mercaderes y, cerca de ellas, la “diputación”, que se trataría del edificio del ayuntamiento de la ciudad. El lado derecho de la fotografía, e igualmente de la litografía, está ocupado por una parte del conjunto conventual en su lado sur, donde sobresale en primer término una larga viga de madera que en la litografía está definida de mejor manera. En ambas hay personajes que dan escala a la composición.



Figura 14. Calendario franciscano. “Vista del interior del convento franciscano de Sn. Francisco en octubre de 1856”, 1858. Biblioteca “Rafael García Granados”, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM

En el caso de la fotografía, en el lado izquierdo y apenas captado por la exposición fotográfica, que necesitaba tiempos largos, hay un individuo vestido de negro con un sombrero de ala ancha. En la litografía aparecen representados más personajes, que muestran diversas actividades, como ya hemos señalado.

De igual manera, la litografía fue copiada para incluirse en el primer *Calendario franciscano* de 1858 con el título “Vista interior del convento de Sn. Francisco en octubre de 1856” (fig. 14). Es así que este suceso tuvo una amplia difusión en medios que permiten la multiplicación de la imagen. Esta reiteración del mismo

motivo nos lleva a pensar en el impacto del acontecimiento y de la propia imagen, que habla de la potencialidad que encierra lo visual.

La tercera portada de este grupo de partituras, que mantienen una estrecha relación con los acontecimientos políticos de mediados de siglo, se titula “Las garantías”, polka mazurca de las mexicanas reaccionarias, por J. M. Pérez de León, (fig. 15), y muestra una imagen inédita de los acontecimientos ocurridos en la Ciudad de México en enero de 1858, cuando a raíz de la promulgación de la Constitución y la renuncia de Ignacio Comonfort, una vez que se promulga el Plan de Tacubaya, se expiden



Figura 15. “Las Garantías”. Polka mazurca, de las Mexicanas Reaccionarias, por J. M. Pérez de León, 1858. Litografía de M. Murguía. Propiedad del editor. Fondo Teixidor, Archivo General de la Nación.

cinco decretos donde se deroga la desamortización de las corporaciones religiosas, se reestablecen los fueros militares y eclesiásticos, se suprime la llamada Ley Juárez y se reponen sus empleos a los que no juraron la Constitución de 1857. La prensa conservadora, como el diario *La Sociedad*, relata la celebración de ese día:

Salió de la diputación a la una y cuarto de la tarde, y recorrió las principales calles de la Capital en medio de un entusiasmo popular que jamás se había visto en México.

Iban en coches el Ayuntamiento y el gobernador del distrito. La columna de tropas, al mando del general Osollo, constaba de infantería, artillería y caballería. Un gentío inmenso acompañaba a la columna. De todos los balcones había saludos halagüeños para el ejército restaurador; se echaban flores y coronas a los jefes y oficiales, y cintas trigarantes y papeles de colores con lemas alusivos al regocijo público con motivo de la eliminación de las leyes demagógicas. Las campanas de todos los templos repicaban a vuelo; una batería hizo salva en la Plaza de Armas; el pabellón nacional estaba enarbolado en los edificios públicos y casi todos los balcones de las casas particulares estaban adornados de cortinas. Por todas las calles resonaban el tronido de los cohetes y el rumor de los vivas lanzados al ejército restaurador de las *garantías*. El contento brillaba en todos los semblantes. El día de ayer jamás será olvidado de los habitantes de la capital.³¹

La composición, al centrar el motivo en un círculo, permite focalizar la escena y resaltar la figura de Osollo, a quien claramente le falta el brazo izquierdo, y que, con el derecho, levanta el bicornio para saludar a la multitud que lo rodea. Diversas clases sociales se reúnen en la calle: hombres con sombrero de copa y mujeres cubiertas con grandes mantones, incluso algunas con sombrilla, junto con otros personajes de vestimenta más modesta, con sombreros de ala ancha y las mujeres con rebozo en la cabeza. En los balcones aparecen más muchachas, “las mexicanas reaccionarias”, haciendo alusión a la dedicatoria; de las casas principales arrojan ramilletes de flores. Una cúpula y una torre despuntan de la altura de las casas, pero no permiten identificar claramente en qué calle del centro de la ciudad se desarrolla este desfile.

Manuel Murguía, en las portadas de estas tres partituras comentadas, hace una crónica visual de la consecuencia de los sucesos que, a raíz del Plan de Ayutla, llevaron a Juan Álvarez y después a Ignacio Comonfort a la presidencia de la República, así como de las sucesivas acciones de los liberales contra los conservadores y, sobre todo, contra el poder de la Iglesia. En esa misma tónica, Murguía dedica varias portadas litográficas a dos de los más destacados miembros del ejército conservador: Luis G. Osollo y Miguel Miramón.

En el caso del general Luis G. Osollo, Murguía utiliza los recursos visuales de la alegoría.³²

32 El lenguaje de la alegoría y la utilización de la iconología se van a mantener presentes a lo largo del siglo XIX, e incluso en México se prepara en 1865 una traducción del libro *Iconología o Tratado de las alegorías y emblemas*, de Gravelot y Cochin, publicado en 1791. Véase Fausto Ramírez, “Una iconología publicada en México en el siglo XIX”, *Anales del*

31 “El bando de ayer”, *La Sociedad*, 29 de enero de 1858, 4.

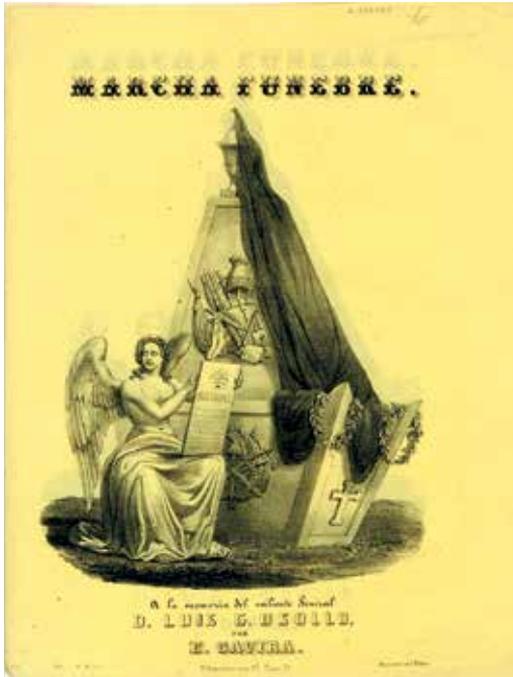


Figura 16. “Marcha fúnebre”, a la memoria del valiente General D. Luis G. Osollo, por E. Gavira. Litografía de M. Murguía. Propiedad del editor. Biblioteca Nacional, UNAM.

Esta marcha fúnebre, compuesta por Eduardo Gavira,³³ se anuncia en el periódico *El Siglo Diez*

Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 53 (1985): 95-125.

33 Moisés Eduardo Gavira (1829-1882) fue flautista, director de banda y compositor. A partir de 1855 dirigió la Banda de Artillería, la cual participó en algunas representaciones operísticas. Fue presidente de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia y vicepresidente de la Sociedad Filarmónica Auxilios Mutuos. También Gavira actuó como solista y compuso, entre otras obras: “Himno a la libertad”, con letra

y *Nueve* el 17 de julio de 1858 (fig. 16), a menos de un mes de la muerte del general.³⁴ El deceso de Osollo tuvo lugar en la ciudad de San Luis Potosí, que se volcó en sus funerales; después de un desfile militar que recorrió el centro de la ciudad, el cuerpo fue velado en la Catedral de San Luis con todos los honores y bajo una pira funeraria.

La imagen que presenta Murguía en la portada de la partitura muestra lo que podría haber sido ese túmulo consistente en un sarcófago sobre el que se asienta un pequeño y robusto obelisco, adornado en una de sus caras por las armas militares o panoplias y coronado por una urna funeraria que se encuentra medio tapada por un gran paño negro, el cual cae hasta el féretro, en cuyos ángulos hay sendas coronas de laurel y, en el frente, una cruz.

Acompañando este monumento se encuentra la figura de la Historia, representación femenina bastante vigorosa que sigue las directrices de los tratados de emblemática: sedente, medio torso al descubierto y un manto que le cubre la parte inferior, con un par de alas a su espalda que “significan la facilidad que tiene en comunicarse en todas partes” y escribiendo en una tabla; la mira-

de Juan Díaz Covarrubias, en 1855; “La Camelia”, un nuevo baile en 1857; “Variaciones sobre la hija del Regimiento”; las zarzuelas “El cocinero” y “La venus negra”, entre otras composiciones musicales. Véase Fernando Carrasco V., “Moisés Eduardo Gavira (1829-1882), una semblanza del autor de la Camelia, a 134 años de su muerte”, <https://musicologia-casera.wordpress.com/2016/11/14/mois-es-eduardo-gavira-1829-1882-una-semblanza-del-autor-de-la-camelina-a-134-anos-de-su-muerte> (consultado el 28 de octubre de 2022).

34 “Marcha fúnebre a la memoria del valiente general D. Luis G. Osollo, puesta para piano por E. Gavira. Se expende en la librería calle Refugio, núm. 7, bajos de la Bella Unión”, *El Siglo Diez y Nueve*, 17 de julio de 1858, p. 4.



Figura 17. “Un recuerdo del General de L. G. Osollo”, 1858. Litografía de Iriarte. Propiedad del editor. Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México.

da la dirige hacia atrás, “para indicar que escribe las cosas pasadas y que las transmite a la posteridad”,³⁵ y lleva una corona de laurel. La tabla deja ver el escudo nacional, el águila y la serpiente, y con grandes letras: “Historia”; así, este personaje inscribe el nombre de Osollo en los anales de la historia para convertirse en inmortal.

35 Hubert François Gravelot y Charles Nicolas Cochin, *Iconología*, trad. María del Carmen Alberú Gómez (México: Universidad Iberoamericana, 1994), 86.

En las mismas fechas que la “Marcha fúnebre”, se anuncia en la prensa “Un recuerdo del General L. G. Osollo”, canción con acompañamiento de piano y guitarra compuesta por Sabás Contla³⁶ con letra de Ignacio Sierra y Rosso y adornada con una magnífica carátula alegórica (fig. 17).³⁷ Esta otra variante del luctuoso acontecimiento corresponde a una partitura que se conserva en el archivo catedralicio de la Ciudad de México realizada por Hesiquio Iriarte, antiguo colaborador de Murguía. En ambas están presentes las metáforas y las alegorías; sin embargo, en este caso las referencias a la historia patria son más evidentes al situar en la parte central las armas de México, el águila con la serpiente en el pico, la fecha de 1821 sobre una columna y dos banderas cruzadas con las inscripciones: “Garantías” e “Independencia”. Más abajo, la palabra “Religión” y una cruz. Al centro, el uniforme militar y diversos implementos de guerra sobre el cenotafio; todo ello enmarcado por un sauce llorón y un militar, quien lleva una corona de laurel y se tapa la cara en señal de duelo.

Seguramente, a lo largo de 1859 Manuel Murguía sacó a la venta tres partituras con el retrato de Miguel Miramón; este mismo retrato lo utilizó en otra publicación de su taller, el *Calendario* de Murguía, de 1860 (fig. 18). Una de las partituras lleva el título de “El héroe de Colima”, polka mazurka para piano de Moisés Eduardo

36 Sabás Contla (1822-1872) fue músico, director de orquesta y compositor. Desde los años 40 encabezó pequeños grupos instrumentales y fue invitado a dirigir bandas militares y orquestas teatrales, como en la zarzuela “Un paseo en Santa Anita”, con un repertorio de aires nacionales. Escribió un “Diasón para bandolón”, método práctico para su aprendizaje. Véase Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música*, I, 269.

37 *Diario Oficial del Supremo Gobierno*, 16 de julio de 1858, p. 4.



Figura 18. “Exmo S. Presidente D. M. Miramón”, en el Calendario Mercantil para 1860. Manuel Murguía, editor. Biblioteca “Rafael García Granados”, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM

Gavira (fig. 19); la segunda se titula “El valor” y es otra polka mazurka compuesta por José María Pérez de León; la tercera es un “Himno guerrero”, con música de Alejo Infante (fig. 20).³⁸ En todas ellas, a pesar de la diferencia de

38 Alejo Infante (1819-1874). Fue músico, compositor, coreógrafo, bailarín y profesor de música y baile. Comenzó su formación musical en la Colegiata de Guadalupe y fue organista suplente en la Basílica de Guadalupe y en la Catedral de México. Hizo coreografías para diversos espectáculos

títulos y autores, se repite el mismo retrato de Miramón que aparece en la litografía, con el uniforme de general, sentado y sujetando con una mano la empuñadura de la espada; con la otra sostiene un rollo de papel que se despliega. El trabajo del dibujo se concentra en el busto y el rostro; apenas se bocetan la parte inferior y la silla donde se encuentra sentado. Este uso y reuso de las imágenes es una práctica constante en la gráfica del siglo XIX; en diversos medios y en distintos tamaños se aprovecha y se reutilizan no sólo retratos, que posiblemente en este caso también provengan de una fotografía, sino también otro tipo de motivos.

Cabe advertir que hay una gran actividad editorial musical en estas primeras décadas del siglo XIX; quizá la más abundante se centró en producir piezas de baile o de salón, pero también la música se impregnó del ambiente del momento para honrar las “glorias nacionales” y reseñar los acontecimientos políticos por los que a través el país en estos años convulsos.

En los ejemplos seleccionados para este artículo, Manuel Murguía se nos revela como un empresario que sin duda mantuvo una estrecha relación con personajes de la familia de su mujer, directamente involucrados con el grupo de los conservadores.³⁹ La imagen para él no sólo fue un medio para hacer más atractiva una obra, sino

teatrales. Creó, junto con Cenobio Paniagua, una academia de música en 1859. Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música*, I, 516.

39 Véase María José Esparza Liberal, “Vicente Segura y la caricatura política: *La constitución animada de 1860*”, en *Historia del arte y estudios de cultura visual. 85 años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, coords. Pablo F. Amador Marro y Oscar H. Flores Flores (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020), 203-208.

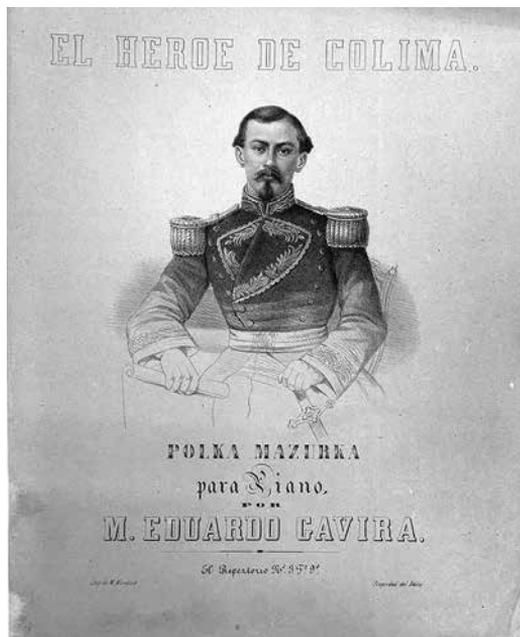


Figura 19. "El héroe de Colima". Polka mazarca para piano por M. Eduardo Gavira, ca. 1860.

Litografía de Murguía. Propiedad del editor. Biblioteca Nacional, UNAM.



Fig. 20. "Himno guerrero", dedicado al Exmo. S. Presidente D. Miguel Miramón. Música de Alejo Infante, ca. 1860. Litografía de M. Murguía. Propiedad del editor. Fondo Teixidor, Archivo General de la Nación.

que cumplió la función de ensalzar visualmente, ante una población en su gran mayoría analfabeta, hechos y personajes de un país que se encontraba en proceso de construcción y en un momento en que se libraba una lucha en pos de un Estado liberal. Podemos decir que Murguía se posicionó con los temas elegidos para mostrar sus propias preferencias y propagar su credo conservador.

Igualmente, es un ejemplo que permite destacar la importancia que tienen las imágenes para el

estudio de la gráfica del siglo XIX, en este caso, las portadas de las partituras, que hasta hace poco no habían sido consideradas dentro del panorama de la producción de imaginarios que circularon en estos años convulsos del país. Este trabajo es todavía un esfuerzo parcelado, porque faltan estudios que vinculen las imágenes con las composiciones musicales, para reflexionar hasta qué punto se relacionan e interactúan las ilustraciones con la música y la letra, como claramente sucede con

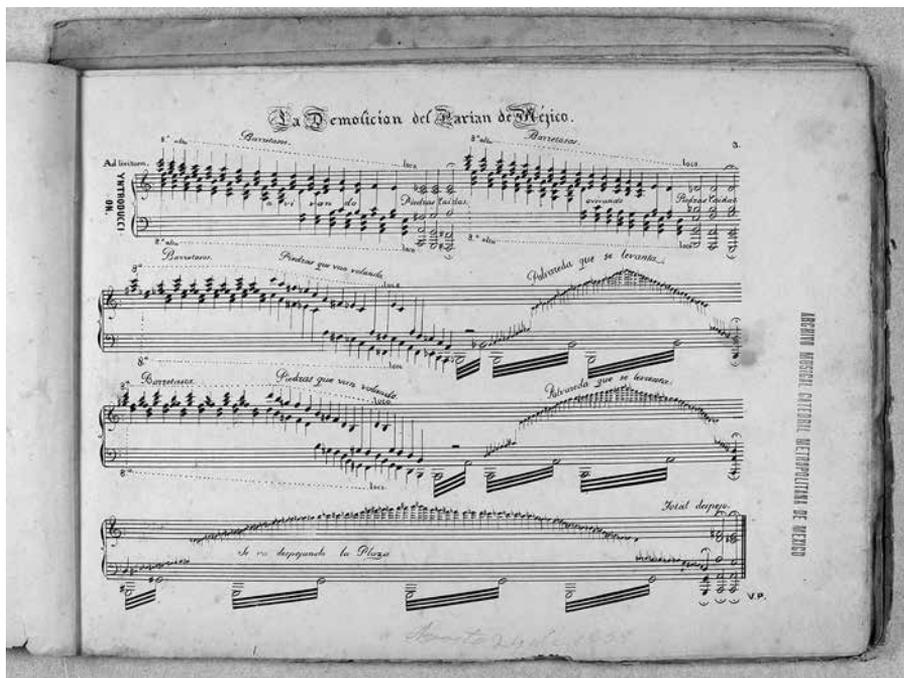


Figura 21. “La demolición del Parián de Méjico”. Vals para piano de J. Alejandro Gómez, 1843. Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México.

“La demolición del Parián”, obra que trata Analía Cherñavsky en su texto y cuya introducción es un contundente ejemplo de música de programa en la que tipográficamente se indica y sonoramente se representan los “barretazos”, las “polvaredas”, las “piedras que van volando” y, al concluir, el “total despeje”.⁴⁰

40 Cherñavsky, “La demolición y despedida del Parián”, en el presente Cuaderno.

Abreviaturas

ACCMM: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México

Fuentes impresas

Hemerográficas

Diario de Avisos

La Sociedad

El Siglo Diez y Nueve

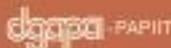
Bibliográficas

- Aguilar Ruz, Luisa del Rosario. “Jesús Rivera y Fierro. Un impresor musical en la ciudad de México, 1842-1877”. En *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, coordinado por Laura Beatriz Suárez de la Torre, 62-99. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2014.
- Arroniz, Marcos. *Manual del viajero en México. Compendio de la historia de la ciudad de México*. París: Lib. de Rosa y Bouret, 1858.
- Bazant, Jan. “La Iglesia, el Estado y la sublevación conservadora en Puebla en 1856”. *Revista Mexicana*, vol. XXXV, núm. 1 (1985): 93-103.
- Cantó Ferrer, Cristian y Raquel Tovar Abad. *Jaime Nunó. Más allá del Himno nacional mexicano*. Barcelona: Fundación Jaime Nunó, 2017.
- Cherñavsky, Analía. “La demolición y despedida del Parián de México: de repertorio pianístico a relato histórico”. *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, nueva época, núm. 13/14 (marzo de 2023): 64-73.
- María José Esparza Liberal. “Vicente Segura y la caricatura política: *La constitución animada* de 1860”. En *Historia del arte y estudios de cultura visual. 85 años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, coordinado por Pablo F. Amador Marrero y Oscar H. Flores Flores, 203-208. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020.
- García Ugarte, Marta Eugenia. *Poder político y religioso: México, siglo XIX*, I. México: Miguel Ángel Porrúa, 2010.
- Giron Barthe, Nicole. “El entorno editorial de los grandes empresarios culturales: impresores chicos y no tan chicos en la ciudad de México”. En *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, 51-64. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001.
- Gravelot, Hubert François y Charles Nicolas Cochin. *Iconología*, traducción, índice de atributos y notas de María del Carmen Alberú Gómez. México: Universidad Iberoamericana, 1994.
- Guiot de la Garza, Lilia. “Las librerías de la ciudad de México. Primera mitad del siglo XIX”. En *Tipos y caracteres: la prensa mexicana (1822-1855)*, coordinado por Miguel Ángel Castro, 35-48. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Seminario de Bibliografía Mexicana del Siglo XIX, 2001.
- Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*. México: Imprenta de M. Murguía y Compañía, 1854.
- Molina Álvarez, Manuel y Karl Bellinghausen. *Mas si osare un extraño enemigo... CL aniversario del Himno Nacional Mexicano. Antología conmemorativa*. México: Gobierno del Distrito Federal, 2004.
- Moreno Gamboa, Olivia. “Casa, centro y emporio del arte musical. La empresa alemana A. Wagner y Levien en México. 1851-1910”. En *Los papeles para Euterpe*.

- La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, coordinado por Laura Beatriz Suárez de la Torre, 143-168. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2014.
- Pareyón, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, vols. I y II. México: Universidad Panamericana, 2017.
- Pérez Salas C., María Esther. “Imagen y pentagrama: las partituras ilustradas del siglo XIX”. En *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, coordinado por Laura Beatriz Suárez de la Torre, 169-229. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2014.
- _____. *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.
- Ramírez, Fausto. “Una iconología publicada en México en el siglo XIX”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 53 (1985): 95-125.
- Suárez de la Torre, Laura. “Estudio introductorio”. En *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, coordinado por Laura Beatriz Suárez de la Torre, 7-26. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2014.
- Valle Arizpe, Artemio del. *Calle vieja, calle nueva*. México: Diana, 1980.
- Vergara, Juana Zahar. *Historia de las librerías de la ciudad de México. Una evocación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Zorrilla, José. *Memorias del tiempo mexicano*. México: Conaculta, 1998.

Fuentes electrónicas

- Carrasco Vázquez, Fernando. “Quién es quién en el piano mexicano en la primera mitad del siglo XIX”, <https://musicologiacasera.wordpress.com/2021/04/28/quien-es-quien-en-el-piano-mexicano-de-la-primera-mitad-del-siglo-xix-por-fernando-carrasco-v> (consultado el 15 de octubre de 2022).
- _____. “Moisés Eduardo Gavira (1829-1882), una semblanza del autor de la Camelia, a 134 años de su muerte”, <https://musicologiacasera.wordpress.com/2016/11/14/mois-es-eduardo-gavira-1829-1882-una-semblanza-del-autor-de-la-camelina-a-134-anos-de-su-muerte> (consultado el 28 de octubre de 2022).
- Geneanet: <http://gw.geneanet.org> (consultado el 2 junio de 2021).



El rompecabezas mexicano del siglo XIX	4
<i>Tomás "Yami" Hernández Valadez, ilustración y collage digital, UNAM 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 Chertavsky</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

