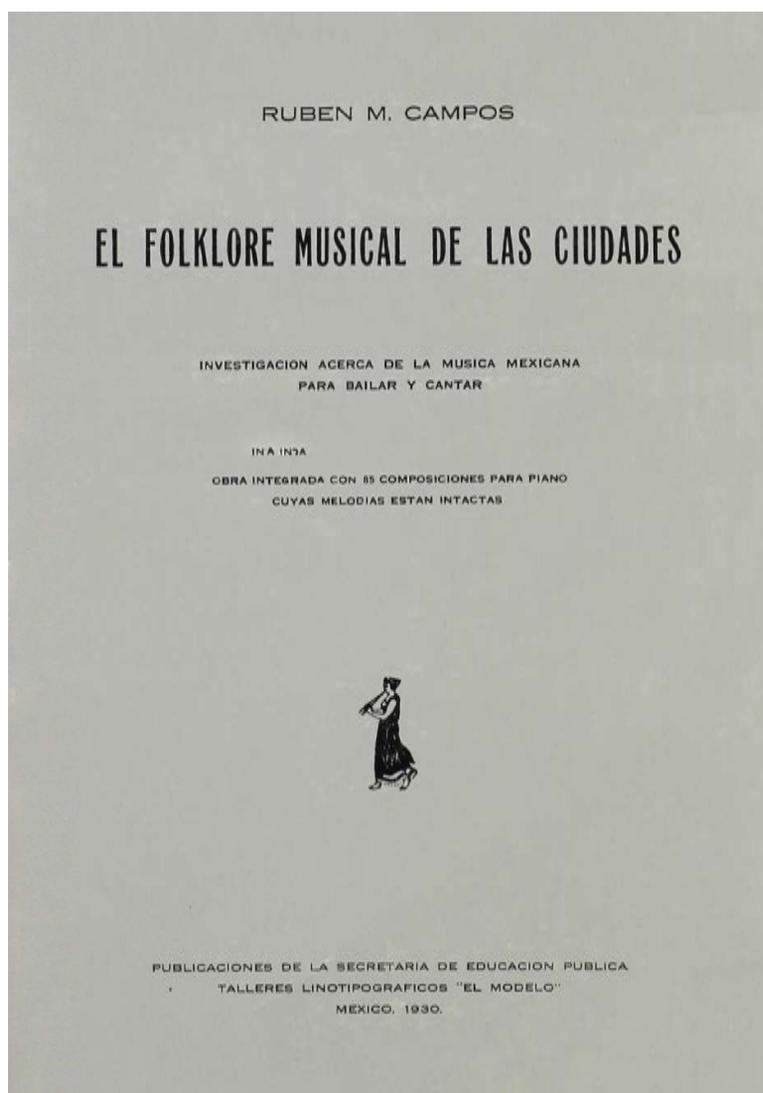


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Campos, Rubén M., *El folklore musical de las ciudades: investigación acerca de la música mexicana ara bailar y cantar*. Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, reimpresión facsimilar [1930], México: Conaculta, INBA, Cenidim, 1995, 457 p.

RUBEN M. CAMPOS

EL FOLKLORE MUSICAL DE LAS CIUDADES

INVESTIGACION ACERCA DE LA MUSICA MEXICANA
PARA BAILAR Y CANTAR

IN A IN A

OBRA INTEGRADA CON 85 COMPOSICIONES PARA PIANO
CUYAS MELODIAS ESTAN INTACTAS



PUBLICACIONES DE LA SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA
TALLERES LINOTIPOGRAFICOS "EL MODELO"
MEXICO, 1930.

1. The first part of the document is a letter from the President of the United States to the Secretary of the State, dated January 1, 1945. The letter discusses the situation in Europe and the need for a new international organization to maintain peace and security.

2. The second part of the document is a report from the Secretary of the State to the President, dated January 1, 1945. The report discusses the Secretary's views on the proposed organization and the steps that should be taken to bring it into being.

3. The third part of the document is a report from the Secretary of the State to the President, dated January 1, 1945. The report discusses the Secretary's views on the proposed organization and the steps that should be taken to bring it into being.

4. The fourth part of the document is a report from the Secretary of the State to the President, dated January 1, 1945. The report discusses the Secretary's views on the proposed organization and the steps that should be taken to bring it into being.

EL FUNDACION DE LA ORGANIZACION DE LAS NACIONES UNIDAS

1. El primer parte del documento es una carta del Presidente de los Estados Unidos al Secretario de Estado, fechada el 1 de enero de 1945. La carta discute la situación en Europa y la necesidad de una nueva organizacion internacional para mantener la paz y la seguridad.

2. La segunda parte del documento es un informe del Secretario de Estado al Presidente, fechada el 1 de enero de 1945. El informe discute las opiniones del Secretario sobre la propuesta de organizacion y los pasos que se deben tomar para llevarla a cabo.

3. La tercera parte del documento es un informe del Secretario de Estado al Presidente, fechada el 1 de enero de 1945. El informe discute las opiniones del Secretario sobre la propuesta de organizacion y los pasos que se deben tomar para llevarla a cabo.

4. La cuarta parte del documento es un informe del Secretario de Estado al Presidente, fechada el 1 de enero de 1945. El informe discute las opiniones del Secretario sobre la propuesta de organizacion y los pasos que se deben tomar para llevarla a cabo.

Campos, Rubén M.

El folklore musical de las ciudades:
investigación acerca de la música mexicana
para bailar y cantar / Rubén M. Campos.
México: CENIDIM, 1995.

457p. il : (150p. de partituras); 23 cm.

Facsim. de: Publicaciones de la Secretaría
de Educación Pública, 1930.

1. Música Folklórica Mexicana 2. Música
Popular Mexicana. I.T.

ML 3570

728.626872

DR © de la presente edición:
Instituto Nacional de Bellas Artes/
Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información Musical Carlos Chávez
Centro Nacional de las Artes
Av. Río Churubusco esq. Calz. de Tlalpan s/n
Col. Country Club
04220 México, D.F.

ISBN 968-29-8649-4

Impreso en México
Printed in Mexico

ALICIA DE CÁDIZ

EL FOLKLORE MUSICAL DE LAS CIUDADES

CON UN PREFACIO DE LA SEÑORA MARÍA DE LOS RÍOS

PRIMERA EDICIÓN

EL FOLKLORE MUSICAL DE LAS CIUDADES

Publicado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes
Madrid, 1911

RUBEN M. CAMPOS

EL FOLKLORE MUSICAL DE LAS CIUDADES

INVESTIGACION ACERCA DE LA MUSICA MEXICANA
PARA BAILAR Y CANTAR

OBRA INTEGRADA CON 85 COMPOSICIONES PARA PIANO
CUYAS MELODIAS ESTAN INTACTAS

PUBLICACIONES DE LA SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA
TALLERES LINOTIPOGRAFICOS "EL MODELO"
MEXICO, 1930.

OBRAS DEL AUTOR

PUBLICADAS:

- El folklore y la música mexicana.
- El folklore literario de México.
- El folklore musical de las ciudades.

EN PREPARACION:

- La música popular mexicana de hoy.

INTRODUCCION

El arte musical sigue hoy otras direcciones, tanto en la música docta como en la música popular; y ciertamente no se sabe aún cuál será aquella que predomine entre las tendencias modernas, tanto en la música compuesta para las multitudes, como en la música compuesta para las minorías. Pero la música que ha existido en un país es un documento que debe recoger el historiador para presentarlo como elemento integral de la cultura de un pueblo. Ha llegado el momento de que se admita el concepto de que el historiador no es ya solamente el cronista que sigue la cronología del tiempo, dividido en tantas etapas cuantos conductores de hombres han asumido el poder, ya sea por dinastías hereditarias, o por elecciones populares, o por revoluciones. Los pueblos que acuden a este último procedimiento son aquellos que no se resignan pasivamente a la esclavitud, sino que sacuden yugos en una pugna perpetua por la libertad. Uno de estos pueblos inquietos y viriles es el nuestro.

La música obedece a esa inquietud constante del carácter mexicano. Desde luego hay que deslindar la nacionalidad en dos grupos humanos: el inmenso grupo en el que predominan las características aborígenes y que aún no evoluciona; y el grupo menor de las ciudades que se ha incorporado a la cultura universal. El primero ha quedado musicalmente estacionario en los sones guiadores de las danzas indígenas. El segundo ha asimilado las formas y los procedimientos artísticos del arte universal, por imitación antes de ser educado técnicamente, y por educación disciplinada más tarde, hasta lograr concurrir con su cándida eflorescencia primulácea a la producción musical universal.

Al estudio de este grupo musical es al que se dedica este libro. La música popular de las ciudades tenía necesariamente que ser una ingertación de la música de las ciudades europeas. Hace un siglo que las ciudades norteamericanas no tenían influencia sobre las nuestras: en materia musical seguían la corriente europea, y sus bailes y su música popular eran aires musicales compuestos a la manera europea. Los viejos aires que son populares aún en la Unión, comprueban este aserto. A medida que aquellas ciudades adquirieron personalidad propia, surgió su música nacional, que no es ciertamente el jazz, sino una música que tiene un carácter peculiar bajo sus modalidades raciales. De la misma manera la música nuestra, nacida bajo la influencia de la música europea de las ciudades, tenía que presentar idénticas características de movimiento y de ritmo. En cuanto a la parte melódica, presumimos que desde mediados del siglo pasado se reveló una vena melódica propia en nuestros músicos, que se pusieron a componer bailes imitativos de los bailes europeos, —danzas, schottisch, valsés, mazurcas, polkas—, en el movimiento y en el ritmo, pero con melodías diferentes y por tanto originales.

La música folklórica rural es la misma de antaño, porque el pueblo rural sigue bailando al aire libre el jarabe nacional en sus diversos pasos. Pero la música de las ciudades sigue la

moda y las influencias extrañas, lo cual no es un atraso sino un movimiento evolutivo de asimilación y por tanto de incorporación a la cultura universal. Así, cuando en Europa se bailaban las danzas enumeradas, se bailaron en México, y hoy que se bailan los nuevos bailes americanos en todo el mundo, también se bailan en México.

El acopio de danzas folklóricas que hoy publicamos está espigado entre las composiciones para baile de la segunda mitad del siglo XIX.

No hemos podido obtener música mexicana de la primera mitad de la centuria pasada, porque no existen archivos musicales nacionales ni particulares y porque la música que se compuso entonces quedó inédita, ya que no había aún imprentas ni litografías musicales en México. La tipografía musical fundada por Rivera y Río en la ciudad de México a mediados del siglo XIX, no fué utilizada para propagar la música vernácula y duró pocos años. La producción musical europea era desconocida en sus verdaderos valores. Los primeros músicos que llevaron la música de Beethoven al interior de la República, fueron el pianista vienés Henri Herz y el violinista holandés Franz Coenen. La música de Chopin fué dada a conocer por el pianista y compositor mexicano Tomás León, por los años de 1868, y tocada por los pianistas del Conservatorio hasta 1890. La música tocada en conciertos y audiciones familiares era la de los pianistas transcritores de aires de óperas italianas o compuestas a la manera italiana. Pero el arte de tocar el piano estaba en la infancia en la capital, y en embrión en las ciudades de la República; y no habiendo maestros de piano que enseñaran la técnica para tocar música polifónica, no se tocaban sino melodías sencillas que hacían estacionaria la música melódica.

Solamente las orquestas tocaban en las iglesias obras que aunque esencialmente melódicas, eran a veces de una belleza indudable, como la popular misa de Saverio Mercadante. Los compositores mexicanos compusieron entonces misas, versos de maitines, oficios sacros y copiosa producción de música para baile, el folklore musical de las ciudades, del que hemos espigado la pequeña colección que integra este libro, y que pertenece en su mayor parte a una región de la República a donde era imposible que llegara hace medio siglo la cultura musical europea. Puede afirmarse que de producción musical hecha a la manera europea sólo tienen esas pequeñas piezas el movimiento y el ritmo. Claro que tienen parecido con aquellas, como tienen aire de familia los miembros que la integran, aunque sean parientes retirados, o como la filiación racial de un grupo étnico los pueblos que lo integran. Pero de esta similitud a decir que sean copias de aquéllas, hay mucha diferencia, la que hay entre las rosas de un rosal: son todas semejantes y ninguna igual a otra.

Hay que investigar por qué nuestras ciudades eran, hasta antes de la Revolución de 1914, tan alegres y tan amigas de las fiestas, y especialmente del baile. Es innegable que nuestro país es uno de los más turbulentos de América. Desde que México se hizo independiente, una inquietud perpetua ha hecho de la política la ocupación favorita de una minoría inculta, pues a medida que un hombre se cultiva, tiende a vivir por su propio esfuerzo, sin necesitar de las turbas para encumbrarse. Pero esa minoría, con ser la más poderosa, es insignificante en número si se la compara con la mayoría de las gentes que no tienen nada que ver con la política. Esas gentes pueblan las ciudades lejanas y ajenas al fermentar de la metrópoli, y en un país con industrias apenas nacientes y con vías de comunicación apenas trazadas, las ciudades y las pequeñas poblaciones han permanecido estacionarias, ya que han estado constituídas por agricultores en un país esencialmente agrícola. Estos se han dividido durante un siglo en propietarios de tierras y en medieros que alquilaban esas tierras, por una parte, y por la otra en jornaleros que trabajaban de "sol a sol" las tierras ajenas. Los peones vivían en las rancharías de las haciendas; pero los medieros tendían a vivir en poblaciones que gozaban de ciertas comodidades, y los propietarios tenían siempre casa puesta en las ciudades. Ahora bien, estas gentes, que no conocían los placeres de la metrópoli que vive en una vorágine de diversión perpetua,

contentábanse con bailar, hoy en una casa, mañana en otra, en una familiaridad patriarcal. Una paz férrea, sostenida por destacamentos de fuerzas rurales y federales estacionados en toda la República, permitía a las familias consagrarse a divertimientos honestos, de los que el nervio era la música compuesta para bailar, para solaz del movimiento rítmico en una tierra donde no habían aparecido todavía los deportes de los juegos norteamericanos, y que tenía solamente los ejercicios hípicas de los charros, montar, lazar, colear las reses en plena carrera, y el baile. La autoridad sostenida por la fuerza vigilante y hecha temer por la justicia administrada implacablemente, mantenía el orden inalterable en las ciudades y las villas, pues en los pueblos pequeños en que el juez de paz —funcionario creado por los aztecas— era el árbitro en todas las disputas, rara vez era perturbado el orden a causa de las invasiones de gentes armadas en movimientos de rebelión. Así permaneció el país hasta el año memorable de 1914.

“Las revoluciones de antaño eran juegos de niños comparadas con la de hoy” —nos decía el viejo autor de *Algunas campañas*, Ireneo Paz, en el colmo del asombro, cuando la Revolución Constitucionalista sacó de quicio a toda la República.

Puede afirmarse que entonces desapareció la antigua vida mexicana, porque el mejoramiento de las mayorías implica siempre el derrocamiento momentáneo del bienestar, en todas las clases sociales. La inquietud de las minorías de la acción dió al traste con la vida de estancamiento de la República, y en la catástrofe social desaparecieron los placeres que eran el botín de la minoría terrateniente, obtenido a expensas del trabajo de las mayorías explotadas.

Era justo salvar del naufragio la música popular de las ciudades, aunque fuese en mínima parte, la que flotaba en la memoria de un reverenciador del pasado, ya que ella es el fruto de esos seres desvalidos que son los músicos de las ciudades, hijos del pueblo, cigarras sonoras del espeso bosque de picas que ha asolado a nuestro país durante un siglo. Ellos entran a la vanguardia de los ejércitos victoriosos y son los últimos en sentarse a la mesa, porque primero han alegrado el festín de los vencedores. Son los tañedores de la alegría, de la vida hecha fiesta, y aun cuando estén cayéndose de sueño o hayan enterrado a su felicidad, como el *Gaitero de Gijón* de Campoamor, su destino es tocar y tocar, sin mostrar cansancio jamás.

En la antigua Tenochtitlán, el tocador de teponaztli iba por los canales en su barquichuelo que conducía un experto y ágil remador, tocando infatigablemente, percutiendo con sus dos bolillos el instrumento sonoro para llamar al pueblo a fiesta. A su llamado despertaba la gran ciudad lacustre, bañábase de prisa y vestíase y adornábase vistosamente para acudir a la fiesta en la inmensa plaza mayor. Allí se bailaba en actitudes que los tlacuilos pudieron sorprender con sus pinceles sobre los códices de papel de maguey, y se cantaba con entonaciones perdidas para nosotros, puesto que no fueron consignadas en notas musicales. Para que los mexicanos pudieran hallar una escala en que cantar sus penas y sus alegrías, pasarían trescientos años, hasta que el alma de la raza hallara su modalidad propia en la escala universal del alma universal de la música europea. Heredó las entonaciones quejumbrosas de la música hispano-árabe que hoy son celebradas como las más hermosas del mundo latino, por el arte exquisito en que las han modelado sus insignes folkloristas Albéniz y Granados y que ha culminado en las *Siete Canciones Españolas* de Falla, que subordinando el procedimiento artístico modernísimo a la belleza folklórica de los cantos vernáculos, ha señalado un punto de partida hacia un nuevo arte, revelado por Debussy en su maravillosa *Soirée dans Grénade*.

Nuestros humildes rapsodas musicales no sabían de estos refinamientos, y cantaron como cigarras al sol, como pájaros de paso, aglutinando día a día, y llevando en el pico blasonado con el gorjeo el botoncito de limo fresco para construir el tosco nido de la música mexicana. Los primeros constructores anidaron y sus hijos crecieron y volaron, se dispersaron por la vida. Pero cada uno de ellos aportaba a su vez su pequeña contribución al nido natal; y día llegará en que los compositores vayan a buscar ese nido vernáculo para ver si las nuevas crías han

RUBEN M. CAMPOS

emplumado y cantan los cantos de antaño. A los cantos se los llevó el viento. Pero hubo alguien que los oyó, que los guardó en su memoria medio siglo, y que ha querido dejarlos consignados en estas páginas como un eco del pasado, como un testimonio de que el nido vernáculo ha empollado nuevos músicos populares, los que si han enmudecido momentáneamente al cambiar de pluma con la irrupción del jazz, esperan la primavera folklórica de un arte nuestro, como los españoles esperaron durante siglos el surgimiento de sus insignes folkloredas para encumbrar su arte a los astros.

Tarea grata ha sido para el recolector volver a los años felices de la infancia para espigar en su memoria los cantos nunca más oídos. Ha vuelto a ver en su evocación de otro tiempo las salas de provincia henchidas de muchachas bailadoras, y en el ambiente de fiesta ha oído otra vez las dulces melodías vernáculos, compuestas por músicos de los que ya entonces no se conocía el nombre. Pero la dulzura de las melodías era tan cara a su corazón, que ha venido a reconfortar el otoño de su vida. El recolector no ha querido consignar solamente la producción musical que oyó en su infancia, sino que ha espigado bellas melodías oídas a través de los años, que han gozado de popularidad entre nuestro pueblo, a veces largo tiempo, y que si han sido compuestas por músicos que como Felipe Villanueva —indio puro— han estudiado el arte de la música, han sido popularísimas en México. El que un canto vernáculo esté bien escrito, no quiere decir que haya sido escrito para una aristocracia musical. Si es bello melódicamente, es bello para todo el mundo; y si además está bellamente escrito hará que el que lo escucha no vuelva a oír con agrado el mismo canto mal y rudimentariamente armonizado. La ley del buen gusto es dichosamente inexorable, puesto que hace la cultura de los pueblos; en tanto que el salto atrás, el retorno al arte primitivo inventado por quienes no tienen una base melódica de donde partir hará estancar entre ellos un arte falso que no tendrá el alma de la raza, que no tendrá esa alma que está viva, que canta en las melodías vernáculos nuestras, y no será sino una copia de procedimientos experimentales de sensaciones nuevas, que no tienen nada que ver con el folklore.

Nuestra música vernacula es parte integrante de nuestra cultura artística europea y está consagrada por la sanción mundial como música mexicana. ¡Feliz el recolector, si ha logrado comprobar con la recolección folklórica que integra este libro, que los mexicanos de otros tiempos han compuesto música tan bella como la música europea!

RUBEN M. CAMPOS.

I.-LA CULTURA MUSICAL MEXICANA EN EL SIGLO XIX.

LA CULTURA MUSICAL MEXICANA EN EL SIGLO XIX.

Cuando vemos la copiosa eflorescencia musical de ejecutantes, cantantes, concertistas y compositores de todos los géneros de música, en los primeros treinta años del siglo XX, no nos imaginemos que esa eflorescencia ha brotado esporádica, como por arte de sortilegio, en una selva que hace treinta años fuese un páramo. Ninguno de los preparadores musicales de fines del siglo pasado podría pavonearse de haber descubierto un filón de oro virgen en el corazón de roca de la raza, y haberlo explotado por su solo poder de taumaturgo, como un brahmán hace germinar una semilla, crecer el arbusto y cubrirse de flores, todo en un día; o arrancar la pepita de oro puro, lavada y resplandeciente, del corazón de la roca, como se recoge del torrente acarreador y pulidor.

La cultura musical que presenciamos hoy, es obra de un siglo. Cien años se han necesitado para que haya germinado, arraigado, crecido y florecido la música en nuestro país; y para esto han sido precisos dos factores: la organización musical del alma de la raza mexicana, y la audición constante, durante un siglo, de música europea. Los que quieren hacer surgir una música autóctona de un país sin música aborigen, pero cultivado por largo tiempo con la audición y la enseñanza de la música que durante el siglo XIX privó en el mundo musical, no tienen en cuenta que es una tarea que habrá que emprenderse sin material propio, desde los cimientos; y por tanto, ya que repudian el arte europeo, tendrán que inventar uno para presentarlo como propio, puesto que no hay tradición musical aborigen, e irán a buscar los elementos integrales en otra música, la hindú, la china, cualquiera de las que han seguido siendo trabajadas en el lugar de su origen por los músicos técnicos y que está viva en el pueblo en las formas tradicionales populares; pero no en la música aborigen mexicana que no existe.

La cultura musical nuestra es cultura europea. Hasta principios del siglo XIX fueron exclusivamente españoles los cantantes, bailarines, tonadilleros y ejecutantes de instrumentos musicales, propagadores de esa cultura. A partir de 1830 fueron cantantes, ejecutantes y bailarines europeos, especialmente italianos, los continuadores de la propaganda musical. Por felices circunstancias que no es nuestro fin investigar, los primeros artistas vagabundos que vinieron a México a principios del siglo XIX, trajeron a los demás, pues casi no había año en que no se abriese una temporada de ópera italiana, de ballet, de operetas, de zarzuelas, de entremeses y tonadillas, que a veces duraba todo el año; y frecuentemente los artistas permanecían aquí largos años, en la tierra de las revoluciones, aun cuando fuese en períodos tan terribles como la época revolucionaria de 1840.

Había inmigraciones de músicos, cantantes, cómicos, a veces verdaderas celebridades europeas como los tenores Manuel García y Enrique Tamberlick, los violinistas Enrique Vieuxtemps y Guillermo Vallace, el arpista Charles Bochsa, las primadonnas Anaida Castellan Balbina Steffenone, Enriqueta Sontag, Napoleona Albini, Adelina Patti, el contrabajista Botte-

sini, el pianista Henri Herz y muchos otros. Vivían en México en sociedad, huéspedes de la vieja hospitalidad mexicana que los invitaba a sus fiestas, los agasajaba pública y privadamente, tomaba parte en los conciertos dados por ellos, como puede verse en las siguientes notas comprobatorias de nuestros asertos, exhumadas en copiosas informaciones de los archivos de los teatros de México hace medio siglo por don Enrique de Olavarría y Ferrari, honorable historiador, notas que hemos extractado de esas copiosas informaciones y de los diarios mexicanos de la épo-



La Primadonna Henriqueta Sontag.

ca, para no consignar sino lo esencial respecto de las personalidades musicales que vinieron a nuestro país en el siglo XIX, y de los artistas nuestros que surgieron como cantantes o como concertistas o ejecutantes de conjuntos.

Frecuentemente, como aparece en las notas, cantantes y ejecutantes mexicanos tomaban parte en las funciones teatrales y en los conciertos, circunstancia que revela un adelanto verdadero, puesto que los cantantes europeos no se desdeñaban de que los mexicanos alternasen con

ellos en la escena, y los concertistas europeos permitían gustosos que los artistas mexicanos tocaran y compartieran con ellos su triunfo.

La música popular nuestra obtuvo por aquellas épocas su aceptación y consagración en los programas de conciertos, pues aparecen varios sonecitos, que aún están vivos hoy, en los números de violinistas y pianistas eminentes; y la frecuencia con que eran tocados quiere decir que fueron del agrado de los auditorios y de los ejecutantes.

Desde los primeros años del siglo XIX, y por tanto bajo la dominación colonial, habían hecho ya su aparición en público, entre los tonadilleros, uno que otro sonecito mexicano, que por su estructura musical y por su letra diferenciábanse de las tonadillas, las cuales eran coplas de versos de arte menor mezclados como en las seguidillas, y en las que se cantaban unas veces asuntos amorosos y otras asuntos de oportunidad: irónicos y humorísticos desahogos del pueblo en los días tremendos de la larga revolución de Independencia.

Esta fué la consagración de la primera eflorescencia de nuestro folklore musical, en los teatros en que se representaban obras teatrales españolas y que, sin duda por imitación a la moda de la Metrópoli, alternaban con tonadillas, seguidillas, boleras, minuetos, polacas y otros aires cantados y bailados, a veces por una persona, o por dos o por toda la farándula de cantantes y bailarines sostenidos en los teatros para amenizar los intermedios. Las representaciones variadas en las que se representaban petipiezas cómicas y bufas y se cantaban y bailaban los aires españoles musicales en aquel tiempo en privanza, se llamaban follas, lo cual equivale a las variedades de hoy, y eran como un paréntesis abierto en la representación de comedias y dramas. Hemos dejado a continuación la enumeración de algunas de esas comedias en las efemérides exhumadas, para dar una idea de la cultura mexicana, en los primeros años del siglo XIX, pues como podrá leerse, se representaban piezas teatrales de los grandes comediógrafos españoles antiguos o de la época.

A partir del triunfo de la Independencia, en que desaparecieron las comedias españolas de los escenarios mexicanos, hemos reducido esta exhumación a los espectáculos teatrales de óperas y de zarzuelas, pues si hubiésemos continuado la enumeración de las obras dramáticas puestas en escena en nuestra capital, la lista sería muy larga, puesto que constantemente había compañías dramáticas que representaron todas las obras del teatro español y muchas de los teatros italiano, francés e inglés en la expresada última centuria. A la cultura literaria escénica tenía que corresponder la cultura musical escénica, y por la lectura de las notas informativas se verá que no estaba ciertamente muy atrasada la ciudad de México respecto de la música de escena que florecía en el mundo.

Poco a poco, sin embargo, se ven surgir desde principios del siglo pasado nuestros ejecutantes de instrumentos musicales elevados al rango de concertistas, fenómeno que sorprende y halaga a la par que funda la tradición de buenos ejecutantes de que goza nuestra ciudad desde lejanos tiempos. Desde la aparición de los primeros maestros instrumentistas y la formación de las primeras orquestas, los directores de orquesta de las compañías de ópera comprobaron que no era necesario traer un numeroso personal de sonadores de instrumentos, puesto que aquí había buenos ejecutantes, y a esta reducción de los presupuestos de las compañías, ya de suyo numerosas, se debió sin duda la frecuencia con que venían a nuestro país.

La aparición de un concertista extranjero en aquellos tiempos era como la aparición de un cometa en los espacios siderales, y por esto rara vez se verá consignado el nombre de algún insigne artista en México, pues no había entonces, como hoy, el éxodo de artistas europeos en constante peregrinación mundial. Por tanto, la aparición constante de concertistas mexicanos en los teatros, que aprovechaban la actuación de una gran orquesta para tocar en público, era un feliz presagio de la musicalidad de los mexicanos que logran vencer dificultades técnicas de alto arte para abordar un concierto, que es un resumen de virtuosidad demostrativo de que se ha al-

canzado un alto rango en el dominio de un instrumento, para hacerlo destacar victorioso en la liza con una orquesta.

Poco a poco también se verá la aparición de cantantes mexicanos en la escena: son los primeros albos de un arte que no ha llegado al cenit en nuestro país por numerosas circunstancias, pero que esporádicamente ha tenido representantes dignos de quedar en la memoria de los pósteros, y uno de ellos es Angela Peralta, que alcanzó la cumbre de los grandes cantantes, en una



El compositor Luis Baca.

época en que el arte de cantar llegó a su apogeo con los más insignes cantantes que ha habido en el mundo. La formación de compañías de ópera y la formación de grandes orquestas son fenómenos que aparecen el primero extemporáneamente y el segundo en la plenitud de la raza, razón por la cual el primero desapareció sin dejar huella, y el segundo subsiste a pesar de contratiempos y vicisitudes que sería larga tarea enumerar.

Pero lo que sí hay que fijar con júbilo, es la aparición de nuestra música vernácula desde

los albores de nuestra nacionalidad: el brote espontáneo y vivaz del alma del pueblo hecha música en los sonecitos que ascendieron desde luego a la consagración del teatro, cantados por artistas eminentes que gozaban de privanza en la corte virreynal más fastuosa que había entonces, y a la que la Metrópoli enviaba sus artistas predilectos, algunos de ellos cantantes de la cámara real.

Después de los sonecitos populares vinieron las canciones y arias a la manera italiana, y luego las óperas hechas a la manera italiana también, imitaciones de los modelos del *bell canto* que año por año venían a la capital; pero ninguna de estas obras subsiste, en tanto que los sonecitos están vivos, algunos desde aquellos lejanos tiempos. Hemos consignado en otro libro, en notas musicales, cien de esos sonecitos oídos, y hoy consignamos otro centenar de los bailes populares que datan de la segunda mitad del siglo XIX, y que también podemos reputar como nuestros, como producto neto de nuestro folklore, ya que aunque tengan el nombre de los bailes que privaron entonces, fueron compuestos por mexicanos, como los sonecitos de antaño fueron compuestos por mexicanos con nombres derivados del folklore español.

Notas extractadas de los archivos de los teatros de México, relativas a los espectáculos teatrales musicales y a las personalidades más notables, cantantes, concertistas, directores de orquesta e instrumentistas que vinieron a México, y a los artistas mexicanos que surgieron durante el siglo XIX.

(1805-1900)

La noche del martes 1º de octubre de 1805 se representó en el Coliseo de México, la comedia *La Holandesa*, "con intermedios de cantado y representado."

La noche del 3 de octubre se representó en el mismo Coliseo la comedia *El Calderero de San Germán*, "con intermedios de canto y baile."

El viernes 4 de octubre se dió una Folla compuesta de las siguientes piezas: 1. *La forma del sombrero*.—2. *Un loco hace ciento*.—3. *El pleito del pastor*. De Cantado: unas boleras por Andrés Castillo, obligadas a trompa por Don Antonio Salot. Tocó un concierto de violín Don Andrés Ramírez "ciego de nación, del mejor gusto." "El baile grande fué compuesto por el Maestro Juan Medina."

En el propio Coliseo se representó la noche del 6 de octubre la comedia *Los Esposos reunidos*, "una pieza de cantado y el baile del Escultor."

La noche del 8 de octubre se representó en el Coliseo una Folla compuesta de los siguientes números: De representado: 1. *La hija embustera y la madre más que ella*.—2. *Las astucias desgraciadas*.—3. *El perfecto fingido*. De cantado. Una aria obligada a trompa; nuevas boleras con acompañamiento de dos guitarras y trompa, por Lola Munguía, José Estoracio y Juan Castillo. "De baile: El agraciado de los Negritos, a cuatro, y por grande uno de los mejores."

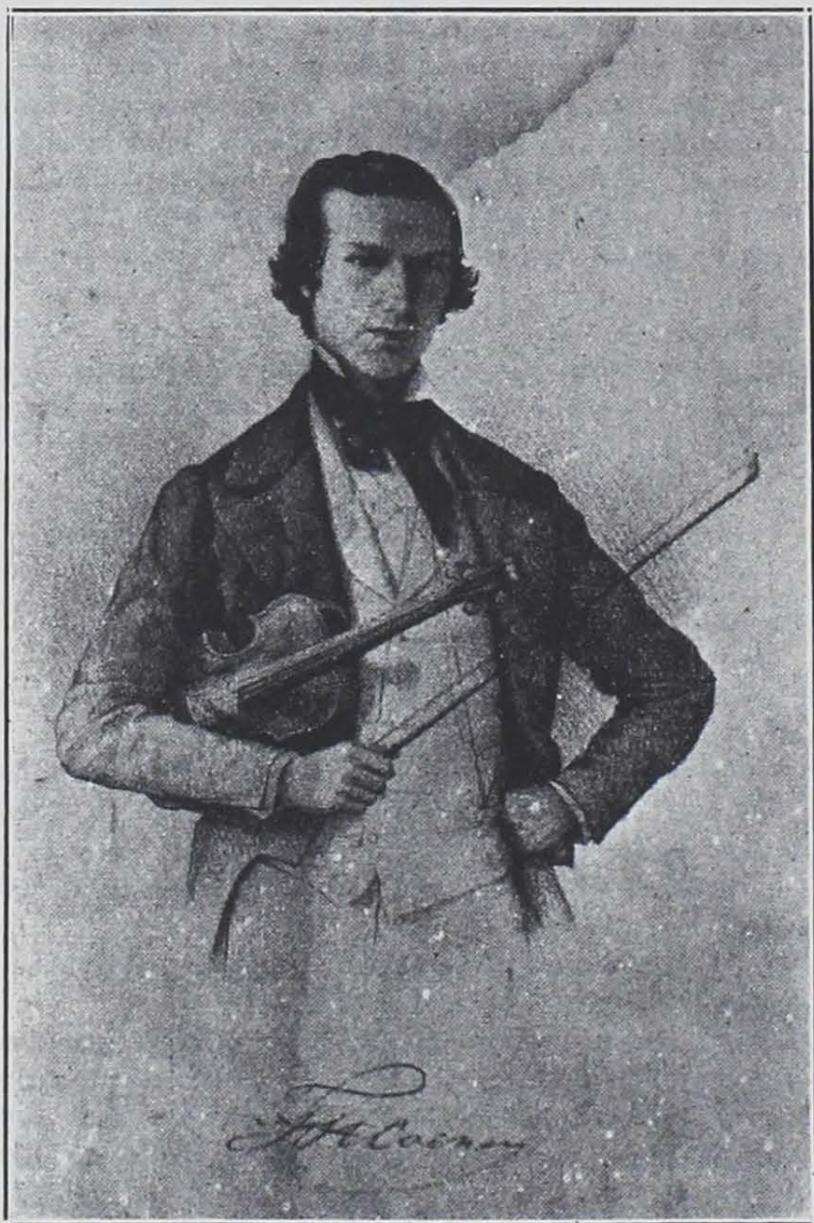
El 11 de octubre se representó en el Coliseo la comedia *Los áspides de Cleopatra*, con sus intermedios de cantado y representado.

El 12 de octubre se dió en el Coliseo la siguiente Folla: De representado. 1. *El chico y la chica*. 2. *Donde las dan las toman*. 3. *La cuenta de propios y arbitrios*. De cantado. Unas boleras nuevas acompañadas de guitarras, por Don Andrés Castillo, y por el mismo, María Dolores Munguía y Victorio Rocamora, el Sainete del *Inglés y la Gaditana*, concluyendo con el famoso terceto del *Campanelo*. Tocó además un concierto el violín primero de la Orquesta, Don Manuel Aldana. De baile. El agraciado del *Zanganito*, a cuatro: "y por grande el de *Adelaida de Guesclín*, compuesto por el Maestro Juan Medina."

El 14 de octubre se representó en el Coliseo la comedia *Catalina II, Emperatriz de Rusia*, con sus intermedios de canto y baile.

El 15 de octubre se representó en el Coliseo la comedia *No hay burlas con el amor*, con sus intermedios de cantado y representado.

El Diario de México del 16 de octubre publicó el siguiente comentario firmado el 13 por *Filomúsico*: "Señor diarista: sírvase V. aconsejar a D. José Manuel Aldana, primer violín de



El violinista Franz Coenen.

la orquesta del teatro, que se firme y llame Aldini, o Mr. Aldam, y se vista a la extranjera, o se vista de mujer si quiere que le tiren onzas, cuando hace algún primor. Los que tienen oído y alguna inteligencia, lo saben apreciar por lo que hace todos los días; pero el mayor número que sólo tiene orejas, apenas oye con frialdad las delicadezas que ejecutó ayer en el concierto obligado de violín."

La noche del 25 de octubre se celebró en el Coliseo el beneficio de Victorio Rocamora con

la comedia *El encuentro feliz*, la ópera cómica en dos actos *El filósofo burlado*, de Cimarosa, cantada por Dolores Munguía, Mariana Argüello, Andrés del Castillo, y Rocamora. En el intermedio se bailó la *Bamba* a cuatro, y por fin de fiesta el de *Adelaida de Guesclín*, de Juan Medina.

El 29 de octubre se celebró en el Coliseo, a beneficio de la bailarina María Guadalupe Gallardo, una Folla compuesta de los sainetes nuevos *El soldado fanfarrón* y *El celoso confundido*; unas boleras cantadas por Castillo y Rocamora y la tonadilla nueva *El petimetre majo*, que cantaron la beneficiada y José Estoracio; y de baile las boleras por la citada y Juan Maraní: *La morenita* por la misma y José María Morales; y por grande el de *Apeles y Campaspe*, compuesto por Juan Medina.

El 3 de noviembre se representó en el Coliseo la comedia *El casamiento por razón de Estado*, en dos actos. El intermedio se cubrió con una tonadilla, y por fin de fiestas el baile *El desertor francés*.

El 4 de noviembre, en celebración del cumpleaños del Rey de España, se representó en el Coliseo la comedia *Federico II, Rey de Prusia*. En los intermedios cantaron la tonadilla a tres *La novia astuta* Lola Munguía, Castillo y Estoracio; y se dió el baile *Dido abandonada*, del Maestro Juan Medina.

El 8 de noviembre se dió en el Coliseo una Folla a beneficio del bailarín José María Morales. Se ejecutó un jugueteo en que cantaron Andrés Castillo la polaca del *Astrólogo*; el mismo con Lola Munguía y Rocamora un gracioso terceto; los mismos con Rosalía Medina, unas famosas boleras, dando fin con el soncito de *La chipicuarasa*. *De representado: Las astucias de Merlín y el dormilón*. *De cantado*. La tonadilla *La casa de locos*, por los dichos y Mariana Argüello, Lupe Gallardo, Estoracio y Luciano Cortés. *De baile*. El minué afandangado por Lupe Gallardo y el beneficiado; *El churripamplí* por los mismos y Ana María Zendejas y Antonio Medina; y por grande, *Chaneta en la ciudad*, compuesta por Don Juan Medina.

El 25 de noviembre se representó en el Coliseo, en la noche, la comedia lírica en dos actos: *El extranjero*, puesta en música por Don Manuel Arenzana, Maestro de Capilla de la Catedral de Puebla de los Angeles.

El 2 de diciembre, en la noche, fué el beneficio del "galán de música" del Coliseo, Victorio Rocamora, con la siguiente Folla: *De representado*. 1. *La maja majada*. 2. El melodrama del *Negro sensible*. 3. *El soldado fanfarrón*. *De cantado*. El terceto del *Campanelo*, por Lola Munguía, Castillo y Rocamora. La tonadilla a tres *La disputa de los amigos*, por los mismos; y por Castillo y Rocamora el dúo *Dos rivales en amor*, compuesto por Don Manuel Arenzana, Maestro de Capilla de la Catedral de Puebla. *De baile*. unas boleras por los señores Guadalupe Gallardo y José María Morales, y por grande el baile *Diana y Silvio*, del Maestro Juan Medina.

En la función dada el 6 de abril de 1806 en el Coliseo, Lola Munguía y Luciano Cortés, artistas mimados del público, cantaron la chistosa tonadilla *El presidiario*, y bailaron *La morenita* las bailarinas Magdalena Lubert e Isabel Rendón.

La noche del 7 de abril de 1806 se representó en el Coliseo la comedia *Buen amante y buen amigo*. En los intermedios cantó una tonadilla nueva Timotea Esquivel, se bailó el bailecito del *Zanganito* a cuatro, Josefa Cárdenas, Luciano Cortés y Andrés Castillo cantaron la tonadilla a tres, *Oros son triunfos*; y Lupe Gallardo y José María Morales bailaron unas boleras.

La noche del 8 de abril se representaron en el Coliseo las comedias *Cumplir dos obligaciones* y *Duquesa de Sajonia*. En los intermedios bailó el baile inglés María Isabel Rendón. Cantó una tonadilla Juana Falbeta. Lola Munguía, Victorio Rocamora y Miguel Maya cantaron la tonadilla *Disputa de los amigos*, y cantaron *La bamba* Lupe Gallardo, Magdalena Lubert, José María Morales y Juan Maraní.

La noche del 10 de abril se representó en el Coliseo la comedia *Las víctimas del libertinaje* y en los intermedios cantó una tonadilla Josefa Cárdenas y Rocamora y Castillo cantaron la polaca a dúo *El amor es dulce hechizo* y el agraciado sonecito *El bejuquito*.

La noche del 11 de abril se estrenó en el Coliseo la comedia *El Café*, de Moratín, y en los intermedios Inés García cantó una tonadilla; y Lola Munguía, Castillo, Francisco Saldaña y Miguel Maya cantaron la graciosa *Tonadilla del Paje*.



El compositor Cenobio Paniagua.

El 13 de abril se representó en el Coliseo la comedia *El Duque de Pentiebre*. En los entreactos Lola Munguía cantó una tonadilla; Lupe Gallardo y Marani bailaron la *Alemanda*; Inés García, Castillo y Rocamora cantaron una tonadilla a tres y el sonecito del *Rorro*, a cuatro.

El 15 de abril se repitió la comedia de Bretón *El café* y en los intermedios Inés García y Victorio Rocamora cantaron la tonadilla de *La disputa de los teatros*, y Lola Munguía, Maya y Castillo cantaron la tonadilla de *La dicha del oso*.

La noche del 17 de abril se representó la comedia *El casamiento por fuerza*. En los intermedios Josefa Cárdenas cantó las seguidillas de *Dos naves muy veleras* y "un gracioso sonecito del país". Lola Munguía, Castillo y Rocamora cantaron la tonadilla a tres *El inglés y la gaditana* y el terceto del *Campanelo*.

La noche del 18 de abril se efectuó en el Coliseo una divertida Folla en que se representó la comedia *Examen de cortejos*. Inés García cantó una tonadilla. Lola Munguía y Francisco Saldaña cantaron la tonadilla del *Cocherito Simón*. Luciano Cortés "dijo el unipersonal de las contradanzas", y María Dolores, Cristóbal Flores, Mariano el Tezcucano y Felipe Baeza, "diestros volatines, hicieron maromas diversas y difíciles suertes."

La noche del 20 de abril se representaron la comedia *El café* y el sainete del *Tonto Alcalde discreto*. En los intermedios cantó una tonadilla María Dolores Carpintero. Inés García y Andrés Castillo cantaron la tonadilla del *Paje y las dos cuñadas*.

La noche del 22 de abril se representó la comedia *Trampa adelante*. En los intermedios Inés García y Victorio Rocamora cantaron la tonadilla *Las mañas de una casada*; y Josefa Cárdenas, Miguel Maya y Luciano Cortés cantaron la tonadilla *La mujer disfrazada*.

La noche del 23 de abril se representó la comedia en tres actos *El galeote cautivo*. En los intermedios Timotea Esquivel cantó una tonadilla; Lola Munguía y Cortés cantaron la tonadilla del *Zorongo*.

La noche del 25 de abril hubo una Folla en que se representó la comedia *La buena madrastra*. Inés García y Rocamora cantaron unas boleras; Lola Carpintero cantó una tonadilla; Lupe Gallardo, Cecilia Ortiz, José María Morales y Juan Marani cantaron "el agraciado sonecito del *Churripamplí*"; Lola Munguía, Andrés Castillo y Victorio Rocamora cantaron la tonadilla de *La novia astuta*.

La noche del 27 de abril, en celebración del cumpleaños del Virrey de Nueva España, Don José de Iturrigaray, se representó "la gran comedia de música, titulada: *La prudencia en la niñez*, y *Reyna loca de Ungría*, desempeñando el papel de dama de cantado la Señora María Dolores Carpintero; el de galán Sr. Fernando Gavila y el de gracioso Sr. Luciano Cortés. En los intermedios Lola Munguía cantó una tonadilla, Isabel Rendón y José María Morales bailaron el "minuet techet" y cantaron la tonadilla general de *Los locos*."

La noche del 29 de abril se representó la comedia *El falso nuncio de Portugal*, y en los entreactos Inés García y Victorio Rocamora cantaron la tonadilla *El petimette y la patrona* y Lola Carpintero bailó una tonadilla.

La noche del 1º de mayo se representó la comedia *La madre engañada* y en los intermedios Josefa Cárdenas cantó unas seguidillas; Lola Munguía y Andrés Castillo cantaron la tonadilla del *Majo celoso* y los tres cantaron el sonecito de *La indita*.

La noche del 3 de mayo se representó la comedia *Entre bobos anda el juego y todos eran fulleros*. Inés García cantó una tonadilla y "el agraciado sonecito de *Las negritas*."

En el mes de mayo se representaron en el Coliseo las comedias *El Parecido en la Corte*, *El buen labrador*, *El segundo Séneca de España*, *Amar después de la muerte*, *El Tuzaní de la Alpujarra*, *El secreto a voces*, *El aguador de París*, *El Oteló*, *El hechizado por fuerza*, *El señorito mimado*, la zarzuela *La Isabela*, *La Fulgencia*, *La Raquel*, *Sancho Ortiz de las Roelas*, *La viuda generosa*, *Matilde de Orleim*. En los intermedios cantaron y bailaron tonadillas, boleras y sonecitos del país los artistas citados antes. Entre los sonecitos aparece *La jarana*.

El 5 de junio de 1806 se representó en el Coliseo de México "el drama nuevo, heroico, original, compuesto por un ingenio de este Teatro, *Napoleón Bonaparte en el paso del Adige y la batalla de Arcole*. Se adornó con cuanto requieren sus vistosas escenas de perspectiva numerosa comparsa francesa y alemana, trajes propios, música marcial y vistosas evoluciones." En los en-



La Primadonna Adelina Patti.

tre actos Lola Carpintero cantó una tonadilla; se bailó el minuet techet, y Pepa Cárdenas, Inés García, Castillo y Rocamora cantaron la tonadilla a cuatro, *El trueque de los amantes*.

En las siguientes fechas de junio se representaron en el Coliseo las comedias: 8 *La Cecilia*, 9 *El bueno y el mal amigo*, 10 *El vinatero de Madrid*, 12 *La misantropía*, 13 *El Rey Demofonte en Tracia*, 15 *La presumida y la hermosa*, 16 *Natalia y Carolina*, 19 *De la calle vendrá quien de tu casa te echará*, 22 *El buen hijo o María Teresa*, 23 *El Montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta*, 24 *El licenciado Vidriera*, 26 *El Sol de España en su Oriente*, 29 *La Moza del cántaro*, 30 *El asombro de Xerez, Juana la Rabicortona*. En todos los intermedios se cantaron y bailaron tonadillas y sonecitos del país. En un entreacto se bailó "el minuet congot", la noche del 13.

En el mes de julio de 1806 se representaron en las siguientes fechas las comedias 1 *Cuanto veo tantas quiero*, 3 *La Emilia*, 4 *El Nuevo Mundo descubierto*, 6 *La escondida y la tapada*, 7 *El Temístocles*, 9 Folla. *De representado*. Las comedias *A pícaro, pícaro y medio*. *El blanco por fuerza*, escrita en este reino (Nueva España) y la que sacó el premio según se anunció en los papeles públicos, la cual se ejecutará con el mayor esmero, trajes propios que pide y demás necesario a su acierto. *De cantado*. Una tonadilla a solo por Inés García, y otra a tres, *El Enfermo burlado* entre Lola Carpintero, Luciano Cortés, Andrés Castillo. *De baile*. El minuet a cuatro por Lupe Gallardo, Cecilia Ortiz, Morales y Marani." La orquesta tocó un concierto obligado a flautas por los diestros profesores Don Matías Truget y don Manuel Bastida." 10. *El filósofo enamorado*, 11 *Fuego de Dios en el querer bien*, 13 *Cristóbal Colón*, dos intermedios de cantado y el sonecito del *Rorro*, 15 *El Conde de Olsbah*, 18 Folla: *Herir por los mismos filos*. *La esposa amable*. *Los estudiantes petardistas*. El sainete del *Paje en la tinaja* y unas boleras por Rocamora y Lola Carpintero, acompañadas por don Cristóbal Barrios, "profesor hábil en el dulce armonioso instrumento llamado dulzaina, acompañada de su respectivo bajo." *Baile*. El sonecito de *La jarana* a cuatro y una alemanda a tres, por Morales, Marani y Lupe Gallardo, 20. *El Domine Lucas*, sainete del *Sapatintin*, tonadilla por Lola Carpintero y un sonecito del país. 21. *El negro y la blanca*, 22 *La Jacoba*.

El 25 de julio: "*Bonaparte en Egipto y toma del Cairo*, drama nuevo heroico en tres actos. Composición moderna, arreglada a la historia publicada del Héroe. Adornarán sus vistosas escenas cuanto piden de numerosa Francesa y Mameluca, trajes propios, evoluciones, música militar y vistas del caudaloso Nilo, interior de la magnífica pirámide Cheops, y una gran plaza de la ciudad conquistada." *Entre actos*. 1. Unas boleras obligadas de trompa por Andrés Castillo. 2. El sainete de *La disputa de dos amigos*, por Dolores Carpintero, Miguel Maya y Victorio Rocamora; y el sonecito nuevo, nombrado *La indita valerosa*. Este programa se dió tres noches. En los intermedios de todas las otras funciones se cantaron seguidillas, tonadillas, boleras, polacas y sonecitos del país.

En el mes de agosto se representaron las comedias: 2. *El filósofo casado*. 3. *Mudanzas de la fortuna*. 4. *El convidado de piedra*. 5. *Cortés en Tabasco*. 7. "Un drama nuevo pastoril titulado *Pablo y Virginia*. Avivará el buen gusto de esta pieza tan aplaudida en Europa, todo el adorno que requiere de vistas, séquito y música a propósito, cuya composición de voces y armonía merecen atención." 10. *El Príncipe Prodigioso*. 11. Folla: *Casarse con su enemigo*. *Donde las dan las toman*. *El zapatero y el renegado*. *El pretendiente burlado*. *Cantado*. Un buen sainete. Boleras obligadas a trompa por Andrés Castillo. *Baile*. *El churripamplí*. 13. *La Conquista de México*. Intermedios: *Casamiento de los indios* y su respectivo sonecito; Pedro Antonio y el sonecito del *Fiscalito*. 21. *El esclavo en grillos de oro*. 22. *México por Carlos V*. 25. *María Teresa de Austria*. Intermedios: la tonadilla del *Inglés y la gaditana*, por Castillo, Rocamora y Lola Carpintero; un dúo por los primeros y un minuet a cuatro por Lupe Gallardo, Celia



La Primadonna Angela Peralta.

Ortiz, Morales, y Marani. 28. *Natalia y Carolina*. 29. Folla: *El esplín. No hay que fiar en amigos. El ciego por su provecho*. 30. *Los empeños de un acaso*. En todos los intermedios se cantaron y bailaron tonadillas y sonecitos del país.

En el mes de septiembre se representaron las comedias: Día 2. *Marta la Romarantina*. 3. *La Conquista de México*. En un intermedio Lola Carpintero cantó la tonadilla de *La Paterita*. 4. Tragedia *La Shore*. 5. *La real Jura de Artajerjes*. 8. *El premio de la humanidad*. 10. *Hacer que hacemos*. 11. *El lindo Don Diego*. 12. *El caballero de Medina. El negro sensible. El paje pedigüño*. 14. *El rábula*. 15. *El encanto por los celos. Fuente de la India*. 16. *El Gran Conde de Saldaña*. 18. *La prudencia en la niñez*. 21. *También la aftenta es veneno*. 23. *La reconciliación de los dos hermanos*. 26. *El Mágico de Salerno*. 28. *El Maestro de Alejandro*, "intermedio de cantado y se bailará la gaita gallega." 29. *Capricho de amor y celos*. En todos los intermedios fueron cantadas tonadillas y sonecitos del país. También se cantaron y representaron sainetes.

Durante el mes de octubre se representaron: 6. *El Tejedor de Segovia*. 8. *El error y el honor*, con la tonadilla de *Las cuatro naciones*, el sonecito del *Churripamplí* y la tonadilla a dúo del *Cocherito Simón*. 9. *El amante honrado*. 10. *El amigo de todos. Los abates locos*.

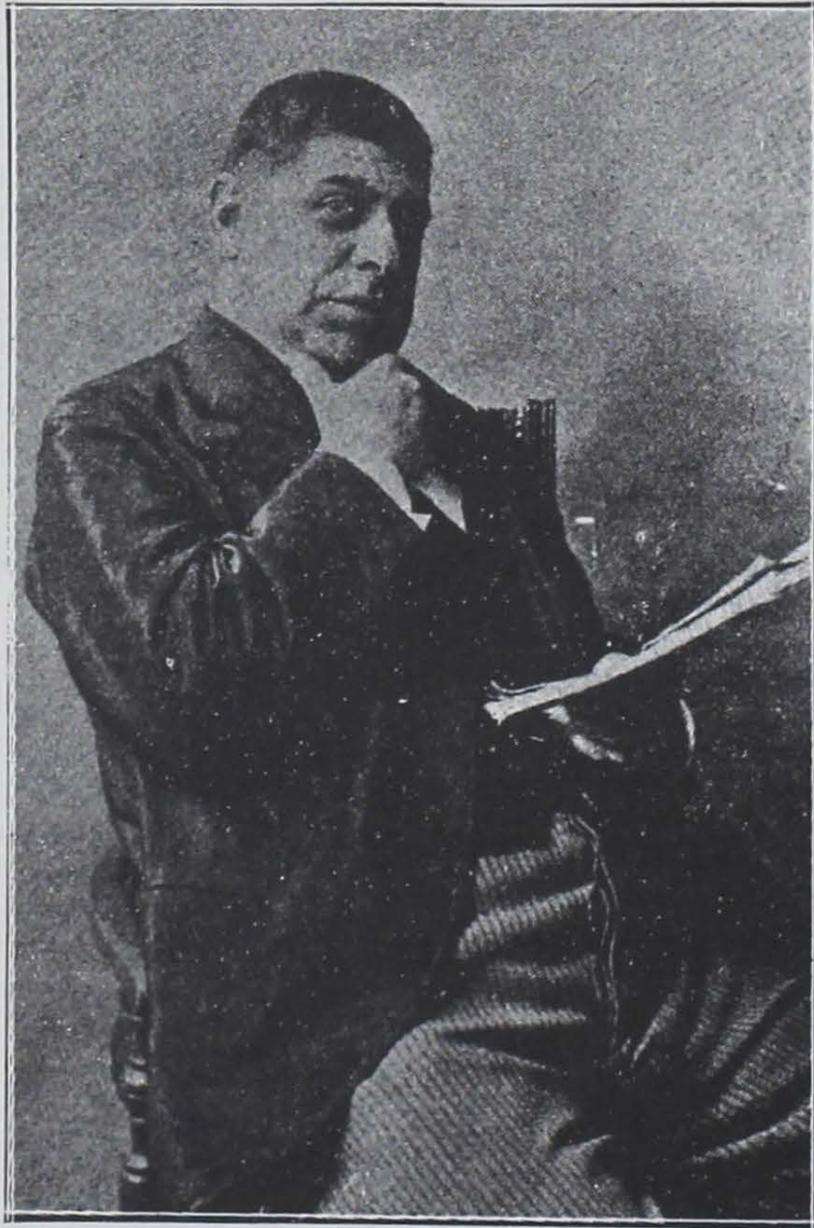
12 de octubre. La zarzuela bufa *El Licenciado Faifulla*, representada por Lola Munguía, Lola Carpintero, Andrés Castillo, Pepa Cárdenas, Luciano Cortés, Victorio Rocamora y Miguel Maya, "adornada de una nueva decoración, y de una vistosa contradanza de arcos y flores, para dar fin, según lo pide el drama, la que hasta ahora no se había ejecutado según las intenciones de su autor el célebre don Ramón de la Cruz. Intermedios: Un concierto obligado de violín, que tocará el diestro y acreditado Maestro don José Aldana. La tonadilla general de *Los Locos*, por los ya citados, y además: y por fin de fiesta la chistosa pieza *El chico y la chica*, que desempeñarán la señora Mariana Argüello y señor Luciano Cortés."

13 de octubre: *La más hidalga hermosura*. 14. *Alberto I o la Adelina. Entre actos*: una polaca nueva que cantó Lola Carpintero y *La gaita*, bailada por Lupe Gallardo, Morales y Marani. La tonadilla *El cirujano y la vizcaína*, por Lola Munguía y Andrés del Castillo. 15. *El anillo de Giges*, con sus correspondientes tramoyas y vistas. Tonadillas y un sonecito del país. 19. *No siempre lo peor es cierto*, unas boleras bailadas por Isabel Rendón y José Morales y un sonecito del país. 20. *La Isabela*. 22. *Mágico Rey de Lidia*, "con la transmutación del cadalso y todas sus vistas. 24. Folla: *El sueño. El perlático fingido. Paca la salada*. Cantado: una tonadilla por Pepa Cárdenas, el sainete del amante rendido, por Inés García y Victorio Rocamora y *La bamba*, bailada a cuatro. 27. *El prisionero de guerra*. 29. *Subordinación*, "drama trágico en un campo de guerra; donde a un ilustre delincuente se forma consejo; acompañará la ejecución todo el adorno que requiere la vista, evoluciones militares y música especial, y cuanto conduce a la propiedad posible." 30. *Dios hace justicia a todos*.

En el mes de noviembre se representaron las siguientes comedias: 4. *El Duque de Pentiebre*. Entre actos: "Una polaca nueva por la señora Inés García, y el minuet a cuatro con su alemanda, por Guadalupe Gallardo, Cecilia Díaz, José María Morales y Juan Marana. La tonadilla a dúo *El caballero majo*, por Sra. Dolores Munguía y Sr. Andrés del Castillo." 5. Folla: *El marido sofocado. La astucia de la alcarreña. La casa de vinos generosos*. Cantado: las seguidillas de *Dos naves muy veleras*, por Inés García. Baile: La contradanza de arcos. 10. *Mentir y mudarse a un tiempo*. 11. Folla. *La buena esposa. La forma del sombrero. El glotón chasqueado*. Canto. La tonadilla a seis de *La varita de virtud*. Baile. El minuet congot, por Isabel Rendón, y J. M. Morales. 12. *El Fénix de los criados o María Teresa de Austria*. 16. *El galeote cautivo*. 17. *El Picarillo en España*. 18. *Bonaparte*. 26. *Las astucias de Merlín. La modesta labradora. El payo de la carta*. 28. *El vinatero de Madrid*. En todos los entre actos se cantaron y bailaron tonadillas, seguidillas, boleras y sonecitos del país.

El 10. de diciembre se representó *El tejedor de Segovia*.

El 4 de diciembre de 1806 se cantó en el Coliseo la ópera bufa en cuatro actos *El Barbero de Sevilla*. "La orquesta se aumentará notablemente, según demanda la diversidad de instrumentos de que se compone el drama. Los intermedios serán unas pequeñas piezas de bailes del país, para no alargar demasiado la función." 9. Se repitió *El Barbero de Sevilla* con sus intermedios de sonecitos del país. (*El Barbero de Sevilla*, ópera de Paisillo.)



Barítono Enrique Labrada.

8. La comedia *Luis XIV el Grande*. 14. *No siempre lo peor es cierto*. Los intermedios siempre fueron cubiertos con tonadillas, seguidillas y sonecitos mexicanos.

El 17 de enero de 1807 se dió la comedia *La prudencia en la niñez y Reina loca de Hungría*. 24. Folla. *Las pelucas de las damas*. *El negro sensible*. *El pretendiente burlado*. Los entreactos fueron cubiertos con sonecitos del país.

El 18 de julio de 1807 se dió en el Coliseo una Folla en que se representaron las comedias

El miserable engañado y la niña de la media almendra. Psiquis y Cupido. El sopista cubilete. Se tocó una polaca a toda orquesta cantada por Lola Carpintero y la tonadilla general de *La varita de virtud*, por Inés García, Lola Munguía, Luciano Cortés, Miguel Maya, Francisco Saldaña y Victorio Rocamora, quien cantó una aria bufa. (Nota.)

Las tonadillas más gustadas a principios de 1808, eran *La solterita, La salerosa, Yo soy señor, una mocita. La desapasionada.* Las seguidillas que eran una variante de las tonadillas, más populares por aquella época, eran *Del bien que adoro ausente, Un dolor inhumano. ¡Oh! cuánto un pecho sufre, Atiende dueño mío, No me quejo tirano.*

En la primera función de Pascua (17 de abril de 1808) se cantó en el mismo teatro, después de la comedia *El amor y la intriga*, una tonadilla, y después del sainete *El majo celoso*, el sonecito *El churripamplí*, (ese sonecito es veracruzano y aún estaba vivo a fines del siglo XIX).

En la temporada de 1813, Inés García, "La Inesilla", cantó en su beneficio, en el mismo Teatro, entre otras coplas llamadas seguidillas y boleras, "el son de la tierra llamado *El Jarabe y La Bamba Poblana.*" "Cuán segura estaría la *Inesilla* del cariño del público, dice el historiador Olavarría, que no fijaba precio alguno a las localidades! La *Inesilla* dedicó su beneficio a Calleja, y éste hizo que sus ayudantes, al presentarse en las tablas la hermosa actriz, arrojasen a sus pies más de cien onzas de oro. La Virreyna le envió uno de sus mejores aderezos de brillantes. Otras muchas personas arrojaron también al escenario onzas y otras monedas de oro, y entre los obsequios de alhajas, que fueron numerosos, figuraron hilos de perlas, aretes, cruces y aderezos completos de brillantes, cofrecitos de oro, rosarios y relojes con piedras finas."

"En época más remota y cuando las canciones eran del género español, la *cantarina* era acompañada por diestros tocadores de guitarra o de vihuela, que formábanle corro sentados en sillas; pero cuando se dispuso de orquesta, a su cargo corrieron las músicas y acompañamientos."

El 9 de septiembre de 1817 en un concierto fueron ejecutadas en el Coliseo una obertura por grande orquesta, un concierto de violín por el profesor Francisco Delgado. En otro concierto dado el 11 de septiembre fueron ejecutados un rondó obligado a fagot, tocado por Mariano Gutiérrez, un concierto de trompa tocado por el profesor Salas, además de arias, dúos y tercetos, cantados por artistas mexicanos.

El 21 de septiembre de 1823 fué cantada en el Coliseo la Opera *El Barbero de Sevilla*, de Rossini y *El Califa de Bagdad*. Se bailó el quinteto de *Dido abandonada*.

El año 1824 se cantaron traducidas al castellano, las óperas italianas *Los dos gemelos, La Isabela, El duende fingido, El secreto, El tío y la tía, La italiana en Argel, La novia impaciente y La travesura.*

El 13 de septiembre de 1824 se cantó la ópera *La gazza ladra*, de Rossini. El 27 de diciembre se representaron las pantomimas coreográficas *Hossidg y Ovando o los hermanos enemigos*, en tres actos: *Aider-Alí-Kan* o los celos del serrallo, en dos actos; y *Jasón en Corinto o los encantos de Medea*, en tres actos. El 29 de diciembre se cantó la ópera *Tancredo*, de Rossini.

El 16 de enero de 1826 hubo un concierto que principió con la Sinfonía *Efigenia en Aulide*; tocó un concierto de clave el pianista don Mariano Uizaga, un concierto a dos violines los violinistas don Francisco Delgado y don Vicente Castro, y un concierto a dos flautas, los flautistas don Matías y don Ignacio Trujeque.

El 29 de junio de 1827 debutó el famoso tenor español don Manuel García, con la ópera *El Barbero de Sevilla*, de Rossini, y después cantó las óperas *Tancredo, Otello, Gazza Ladra* y la ópera *Abufra*, compuesta por el propio García.

El 10. de febrero de 1829 se dió un brillante concierto en el Teatro Principal, y fueron directores de la parte musical los maestros mexicanos don José María Chávez y don Juan Nepo-

muceno Retes. En el mismo teatro fué representada el 3 de marzo por mexicanos aficionados a la música, la ópera *Capuletos y Montequios*, de Bellini, con un grupo de cantantes preparados en la Academia de Música fundada en 1838 por don Agustín Caballero y don Joaquín Beristáin. Ese grupo cantó el 17 de julio la *Sonámbula* de Bellini, en uno de los salones de la antigua Inquisición.



Lydia Gini.
Contralto.

En 1829 fueron ejecutados en la escena, durante la temporada dramática, los bailes *Las bodas de Camacho*, *Las Ruinas de Palmira*, *La heroína americana*, *El fanático*, *Macbeth* y *La lucha de mar*.

En la temporada de 1831, la compañía de ópera italiana cuya primadona era Carolina Pellegrini, y cuyo primer tenor era Filippo Galli, puso en escena las óperas *Ricardo* y *Zoraida*, *Torbald* y *Dorlisca*, *La italiana en Argel* y *La Cenicienta*, de Rossini, *Tebaldo e Isolina* y *El*

Matrimonio Secreto, de Cimarosa. En la temporada de 1832 pusieron en escena las óperas *Semíramis*, de Rossini, y *Agnese*, de Páer. *Mahomet II*, *Clotilde*, de Coccia. *Elena y Claudio*, y *Federico de Prusia*. En 1823 pusieron en escena *El Conde Ory*, *Zelmira* y *Azor*, además de las ya citadas.

Durante la temporada dramática de 1831, la orquesta del Teatro del Coliseo estaba integrada por los siguientes músicos mexicanos: *Director*, Quirino Aguiñana. *Primeros violines*, Eduardo Campuzano, Vicente Covarrubias, Francisco Garcés, Mateo Velasco. *Segundos violines*, José María Miranda, José Loredó Covarrubias, Simón Vivian, Fernando Covarrubias. *Violas*: Francisco Arevalo, José María Castel. *Violoncelo*: Ignacio Ocadiz. *Contrabajos*, José María Bustamante, Rafael Domínguez. *Flauta y clarinete*, Joaquín Salot, Manuel Borja. *Oboes*, Agustín Villerías, José María Beristáin. *Trompas*, Manuel Salot, Felipe Lozada, Timoteo Alpui.

En 1835 se representaron las óperas *Moisés en Egipto* y *Adelaida y Comingio*, esta última mexicana, por la Pellegrini y el tenor Galli. Con los cantantes italianos alternó la cantante mexicana Isabel Martínez.

En ese año de 1835 el Director de la Opera, Lauro Rossi, compuso un himno patriótico, que cantaron los artistas el 17 de abril en una función dedicada a los heridos y a las viudas de los mexicanos muertos en la toma del Fuerte del Alamo, en la guerra de Texas. Cantaron el *Mahomet* de Rossini, la *Albini* y la *Cesari* con Galli, Strazza y Sissa.

En 1836 la primadona María Napoleona Albini debutó con la ópera *Norma*, de Bellini. Cantó después las óperas *El Pirata*, *Straniera*, *Donna del lago*, *Zelmira*, *Juana Shor*, *Cenerentola*, *Guillermo Tell*, *Los Normandos en París*, *Ana Bolena*, *Capuletos* y otras. La *Cesari* debutó con *Semíramis*, de Rossini. (Nota.)

A fines de 1837 se estrenó en México una ópera bufa en español *La casa deshabitada*, compuesta por el maestro Lauro Rossi, Director de la Compañía de Opera Italiana, que causó una excelente impresión. "La música —dice un cronista de la época— perfectamente acomodada al género, tiene una travesura, una ligereza, una gracia que encantan y se sostiene en toda la obra."

En el teatro Principal se efectuaron los días 10. y 17 de febrero de 1839 dos conciertos, el primero a beneficio de los Hospitales de Sangre y el segundo a beneficio de la infancia abandonada. Fueron organizadoras de estos conciertos las señoras doña María Luisa Vicario de Moreno, doña Manuela Rangel de Flores y doña María Josefa Rodríguez de Uluapa.

El 16 de septiembre de 1839 fué celebrado en el teatro Principal, un concierto con el siguiente programa: Obertura por la orquesta de la Opera.—Dúo de la ópera *Belisario*, de Donizeti, cantado por los señores Sissa y Spontini.—Representación del primer acto de la comedia *La mujer de un artista*.—Obertura que precedió a un recreo de majos, desempeñado por las señoritas Jesús Moctezuma, Soledad Sevilla y los señores Antonio Castañeda y Tomás Maldonado.—El sonecito español *El Jaleo*, compuesto por A. Pautret y cantado por las señoritas Aurora y Joaquina Pautret. Dúo de la ópera *Los Normandos en París*, cantado por la señora Majochi y el señor Spontini.—Segundo acto de la comedia *La Mujer de un artista*. Las piezas de canto fueron representadas con trajes y escenario.

El 15 de diciembre de 1839 fué fundada solemnemente con un concierto, la *Gran Sociedad Filarmónica* por el Maestro don José Antonio Gómez, en que se cantaron una *Aria de Semíramis*, una *Cavatina de Sonámbula*, *Casta Diva de Norma*, y una *aria de Ana Bolena*, con numerosos coros.

La Sociedad Filarmónica y su Conservatorio tenían al servicio de sus alumnos las cátedras de: Solfeo, vocalización, canto, piano, violín, vihuela, clarinete, flauta y acompañamiento. Idiomas italiano, francés, e inglés. Baile y esgrima, escritura inglesa y española. Dibujo natural, miniatura y aguada. Los conciertos reglamentarios eran los días 10. y 15 de cada mes.

El 4 de noviembre de 1840 dió un concierto en el Teatro Principal el violinista Guillermo Wallace con el concurso de artistas mexicanos y extranjeros. Se cantaron y ejecutaron, la Obertura *Preciosa*, de Weber, para gran orquesta, aria de *Lucía*, por Leonardi. Variaciones de Mayseder para violín, por Wallace. Dúo de *Belisario*, Por AVECILLA y Leonardi. *Fantasia* de Paganini, ejecutada por Wallace en una sola cuerda, quitando las otras a su violín. Variaciones de Herz para piano sobre la Marcha de *Otello*, por Wallace y variaciones para violín, de Paganini, con orquesta, sobre el tema *Nel cor piú non mi sento*, por Wallace.



El pianista D'Albert.

En la Noche Buena de 1840 se dió en el Sagrario Metropolitano un concierto sacro en que artistas mexicanos y europeos cantaron y ejecutaron la obertura *Fausto*, de Donizetti, a gran orquesta. *Introito* y *Aria* cantados por Basilio Guerra. *Kiries*, de Rossini, cantados por las señoritas Jesús Zepeda y Cosío, soprano, y Guadalupe Tornel, contralto. *Gloria*, de Rossini, por numerosos coros; *Laudamus te*, por la señorita Zepeda; después otra aria por la señorita Octa-

via Anievas con un solo de violín por el señor Chávez; luego un trío por las señoritas Anievas, Rosario Marzán y el señor Birmingham, que también cantó una aria de bajo con un solo de clarinete por el señor Villerías. El *Gradual*, música de don Manuel Espinosa de los Monteros, fué cantado por la señorita Anievas. El *Credo*, música de Wallace, comenzó con brillante coro; el *Incarnatus* fué cantado por las señoritas Marzán y Anievas. La señora doña Fanny Calderón de la Barca tocó un solo obligado de arpa, acompañada por Wallace, quien ejecutó solos de violín en el *Crucifixus* y en el *Sanctus*, con acompañamiento de coros. La orquesta tocó la obertura *Emma de Rizburgo*, de Mercadante. El *Agnus* fué cantado por las señoritas Zepeda, Marzán y Anievas y concluyó la misa con la obertura *El Caballo de Bronce*, de Auber, para gran orquesta.

Los coros estaban integrados por las señoritas y caballeros de las colonias alemana, inglesa e italiana y por artistas mexicanos, y la orquesta de 52 ejecutantes estaba formada por los siguientes profesores y aficionados: Director, Juan Nepomuceno Retes. *Violines*: Wallace, De Bary, Pablo Martínez del Río, Castro, Morán, Arango, Barrueta, Gana, Lamberg, Murillo, Chávez, Garcés, García, Miranda, Aguiñaga, Soto, Rmírez y Buitrón.—*Violoncellos*: Espinosa de los Monteros, Fontecha, Guzmán y Zayas.—*Contrabajos*: Coronel Garmendia, Bustamante, Ríos y Cortés.—*Flautas*: Salot, Anievas y López.—*Clarinetes*: Trujeque, Gambino, Villerías y Castro.—*Fagot*: Buenrostro.—*Trompas*: Manuel Salot, Lozada, Julio Salot y Alpui, padre e hijo.—*Trompa baja*: Florencio.—*Clarines*: Leotrón y Villegas.—*Trombones*: Guasco y Benavides.—*Timbales*: Ortega.

“Aquella manifestación —dice un cronista de la época— del talento de nuestros aficionados, mereció justamente el aplauso y el entusiasmo de la concurrencia más brillante y selecta de México; esta función por sí sola, fué la prueba más auténtica de los adelantos del buen gusto, del aprecio de la música y de los progresos de la culta sociedad mexicana en 1840.”

El 12 de julio de 1841 debutó la compañía de ópera Anaida Castellán, primadonna, y Emilio Giampietro, primer tenor, con *Lucía de Lamermoor* de Donizetti, y dió después las óperas *Juliete y Romeo*, de Vaccai, *Marino Faliero*, *Sonnámbula*, *Belisario*, *Beatrice di Tenda*, *Lucrecia Borgia*, *Tancredo*, y otras.

La orquesta estaba integrada por 36 profesores, mexicanos y europeos, entre los que han quedado consignados: Director: Gualterio Sanelli.—*Violín concertino*, Guillermo Wallace.—*Primeros violines*: Chávez y Eusebio Delgado.—*Viola*, Mariano Ramírez.—*Violoncello*: Y. Zayas.—*Flauta*, José Aduna.—*Oboe*, U. Bianciardi.—*Flautín*, Y. Chaparro.—*Fagot*, A. Bianchi.—*Clarinete*, A. Villerías.—*Clarín*, M. Lebron.—*Trompa*, M. Salot.—*Trombón*, M. Huasco.—*Trompa*, F. Lozada.—*Contrabajos*, Y. Ocádiz, F. Bustamante, O. Camacho y A. Ríos.—*Timbales*, Y. Huidobro.

“Los salones de baile público de San Agustín de las Cuevas el año de 1841, rebosaban a su turno en gentes que se deleitaban admirando los talles elegantes, los ojos seductores, el breve pie de las jóvenes más distinguidas y bellas, entregadas a las variadas cuadrillas, la animada contradanza, el voluptuoso valse, la bulliciosa galopa.”

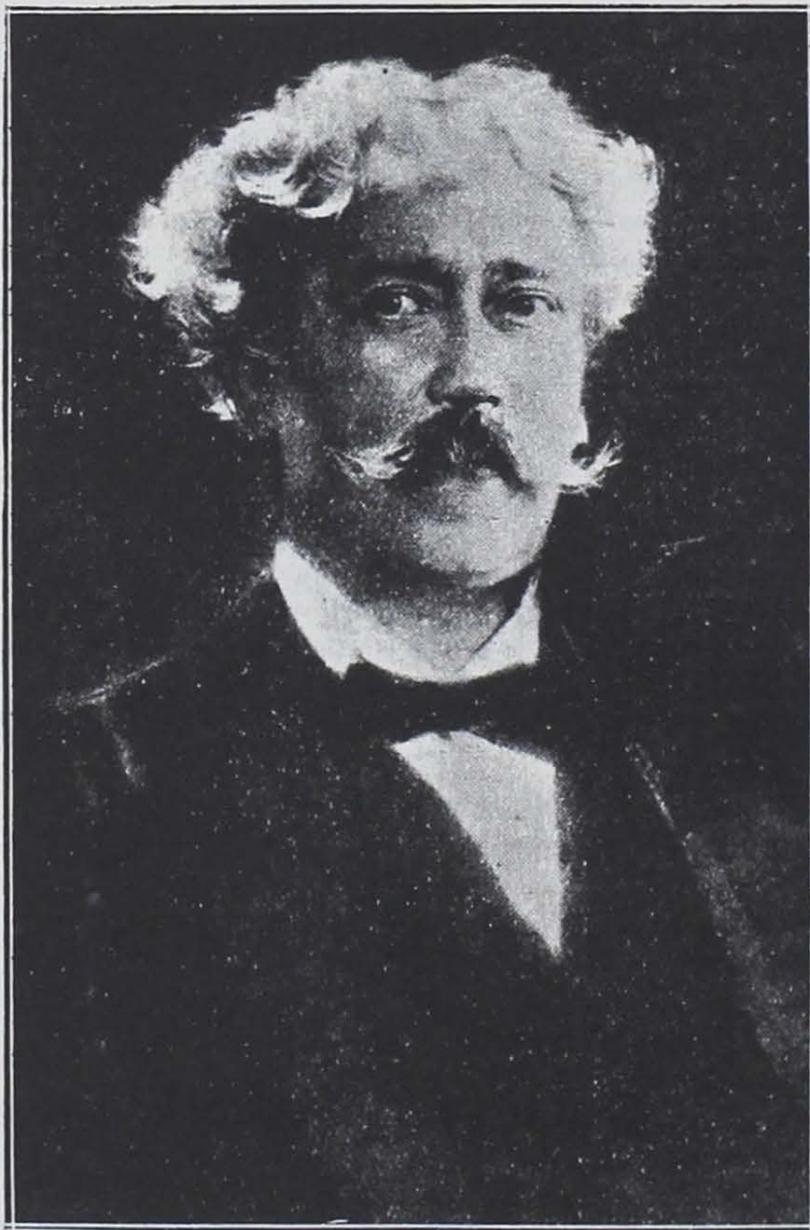
En el Teatro de la Opera, antes de las Moras, la Compañía de Opera de la Castellán, dió a principios de 1842 las óperas citadas antes, y además *Norma*, de Bellini, *Una aventura de Semíramis* y *Las Cárceles de Edimburgo*, estas dos de Ricci, y *El Templario*, de Nicolai.

El 14 de abril de 1842 en el Teatro de Nuevo México se dió un concierto vocal e instrumental a beneficio de la señorita Francisca Avalos, mexicana, en el que tomaron parte el bajo Leonardi y el profesor de trompa, Felipe Lozada, y la beneficiada cantó trozos de las óperas *Semíramis*, *Mahomet*, *El Turco en Italia* y *Fra Diávolo*.

El 29 de mayo de 1842, en el Teatro de la Opera y en beneficio de la Césari, esta artista

cantó las canciones españolas *El Chulo*, *Mi madre a solas me dice*, y *El Pirata*, y la Castellán una aria de *Roberto Devereux* y el rondó final de la *Donna del Lago*.

"El año de 1842 trabajaba en el Teatro de los Gallos o las Moras, una compañía dramática, cuyas principales actrices vestían en la calle el provocativo traje de *china poblana*; enaguilla de castor con lentejuelas de oro, camisa bordada con sedas de colores, piernas sin medias y pie descalzo con zapato bajo con sedas de colores, dedicó en 20 de marzo al Ayuntamiento una fun-



El violinista Sarasate.

ción en que puso en escena la pastorela *Por la virtud y el candor se logra gracia y honor*. De preferencia representaban *pastorelas* y *coloquios*, porque en los trajes de zagalas y pastoras podían lucir sus encantos personales."

El 17 de abril de 1842 se cantó en el beneficio de Anaida Castellán, en el Teatro de Nuevo México, la *Sonámbula*, una cavatina coreada de *Semíramis*, unas Variaciones de *Vieuxtemps*

tocadas por el violinista Hipólito Lasonneur, la canción española *La Manola*, cantada en español por la Castellán y la romanza de Alice, de *Roberto el Diablo*.

El 10 de febrero de 1844 se dió un concierto en el Teatro Santa Anna, en el que se tocó la obertura "La Palmira", del compositor mexicano don Manuel Covarrubias. El violinista mexicano don José María Chávez tocó unas Variaciones de Beriot. El violoncellista Maximiliano Bohrer tocó un concierto con orquesta, compuesto por él, y una fantasía sobre canciones tudesacas, acompañado al piano por don Vicente Blanco, mexicano. El flautista mexicano don Antonio Aduna tocó un concierto de flauta. La orquesta dirigida por don José María Chávez tocó además las oberturas *Fausta* y el *Conde de Essex*, integrada por músicos mexicanos.

A mediados de febrero de 1844 dió un concierto con sus discípulos el maestro don Agustín Caballero. Las señoritas Guadalupe Barroeta y Antonia Aduna cantaron unos dúos de Rossini; don Severiano López tocó un concierto en el violín y don Agustín Balderas en el piano; "la heroína de la noche" fué la señorita Josefa Miranda con el aria final de *Lucrecia Borgia*, en que "lució la firmeza y dulzura de su voz."

El violinista Henry Vieuxtemps dió el 22 de febrero de 1844, en el Teatro de Nuevo México, un concierto acompañado por la pianista Fanny Vieuxtemps, en el que tocó el *Tremolo*, de Beriot y el *Carnaval de Venecia*, de Paganini, entre otras obras.

"En el concierto con que fué inaugurado el Teatro Nacional el 10 de febrero de 1844, el violoncelista Maximiliano Bohrer, acompañado por el pianista Vicente Blanco, tocó una fantasía sobre airecitos populares mexicanos y españoles, arreglada por el mismo Bohrer."

"El 21 de marzo de 1844 Maximiliano Bohrer dió su segundo y último concierto de despedida acompañado de la joven mexicana doña Francisca Avalos, quien cantó la cavatina de *Norma* y una aria de la ópera *Blanca y Fabiero*, de Rossini. Bohrer ejecutó, entre otras piezas, la gran fantasía de su composición *El Carnaval de México*, sobre los bailes, canciones y sonecitos siguientes: *La Soledad*, *El Jaleo de Jerez*, *La Manola*, el *Zapateado*, la *Jota Aragonesa*, una tonadilla de la costa, *El gato*, *Los enanos*, *La tusa*, *El palomo*, *El perico*, *El aforrado* y *El café*.

"El 7 de abril de 1844, domingo de Pascua de Resurrección, el Gran Teatro de Santa Anna inauguró su temporada cómica dando en la función de la noche, por primera vez, la comedia en tres actos de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza: *Las paredes oyen*. Finalizó la función con el precioso baile denominado *La Mazurca Polonesa*."

En la temporada teatral abierta el 10 de abril de 1845 en el Teatro Principal, la orquesta estaba integrada con el siguiente personal: Director, José María Chávez, Violines primeros: Mariano Ramírez, Cruz Balcázar, Juan Cuervos, Francisco Garcés, y Eduardo Campuzano.

Violines segundos: José Miranda, Manuel García, José Covarrubias, José Aguiñaga.—Violas: Severiano López, Guillermo Murillo.—Flautas: Antonio Aduna, Luis Barragán.—Oboes: Urbano Biancardi, Agustín Villerías.—Clarinetes: José Rubio, Luis Pérez de León.—Trompas: Manuel Salot, Julio Salot.—Trombones: Francisco Guasco, Santiago Montesinos.—Fagot: Manuel Pérez.—Violoncellos: José Bustamante, Mariano Sandoval.—Contrabajos: Ignacio Ocadiz, Francisco Bustamante.—Timbales: José Huidobro.—El director de bailes era don Andrés Pautret, y la primera bailarina Joaquina Pautret.

En la temporada teatral abierta el 10 de abril de 1850, en el Teatro Santa-Anna, el cuerpo de baile, cuyo director era don Ambrosio Martínez, estaba integrado así: Primeras partes, Fortunata Tierry, Dolores Sánchez, Joaquina Sánchez, Ambrosio Martínez, M. Bernardelli y Antonio Granados. Segundas partes y figurantes, Názaria Martínez, Jesús Martínez, Damiana Cortés, Francisco Botello, Soledad Bravo, Pedro Palomo, Luz Galindo, Juan Arsinas, José Suárez y Luis San Juan.

"El 19 de noviembre de 1846, Rosa Peluffo y la Piattoli bailaron el jarabe y cantaron las coplas del Trípili con los aplausos y gritos de costumbre, en el Teatro Nacional."

"En la función de beneficio de la contralto Magdalena Massini de Sioletti, el 2 de agosto de 1848, la bailarina Chucha Moctezuma bailó la *Cracoviana*. La orquesta fué dirigida por don Agustín Caballero.



Blanca Corcni.

Tiple de Zarzuela.

El 18 de abril de 1849 se efectuó en el Teatro Nacional un concierto de caridad, en el que después de la obertura de *Guillermo Tell*, dirigida por el maestro don José María Chávez, siguieron quince números musicales, en los que sobresalieron las cantantes mexicanas Mosqueda, Barrueta y Cosío; y el Orfeón Alemán integrado por 40 jóvenes que cantaron hermosas canciones y se presentaron todos de frac.

El 14 de julio de 1849 dieron su primer concierto artistas europeos de fama, la cantante

Ana Bishop, el arpista Carlos Bochsa y el bajo cantante Waltellina. Ana Bishop trajo a México como su secretario al musicógrafo y publicista don Alfredo Bablot, que fué después Director del Conservatorio Nacional.

El 6 de agosto de 1849 dió su primer concierto el pianista vienés Henry Herz, ante una numerosa concurrencia. Tocó su gran concierto en do menor con acompañamiento de orquesta, dirigida por el maestro Chávez, que tocó tres composiciones de Herz muy aplaudidas, lo mismo que los ejecutantes, todos mexicanos.

Herz fué muy bien recibido y permanció en México dos meses dando conciertos con tanto éxito artístico y pecuniario, que las lunetas llegaron a valer una onza de oro y los palcos tres onzas, en el tercer concierto en que presentó al violinista Franz Coenen, quien tocó las variaciones del *Carnaval de Venecia*, de Paganini. En el concierto del 5 de septiembre se tocó la obertura de *Guillermo Tell*, en ocho pianos por dieciséis ejecutantes mexicanos, de los más distinguidos pianistas de la época. El día 7 dió su último concierto, en el que acompañó a Franz Coenen, el violinista don Eusebio Delgado parafraseando el Carnaval con comentarios humorísticos en el violín. El día 12 los profesores mexicanos le dieron un beneficio, y Herz tocó improvisaciones sobre temas franceses, italianos y mexicanos y la orquesta tocó una marcha militar compuesta por Herz y dedicada a México, que después y durante muchos años fué muy popular.

El 21 de febrero de 1850 Ana Bishop volvió a presentarse en el Teatro Nacional de México con *Elíxir de Amor*, y cantó en los entreactos una polka, *La Mexicana*, compuesta por ella, y arrebató al público con la canción mexicana *La pasadita*, en español y alusiva a la reciente invasión norteamericana, vestida de china poblana.

El 13 de abril de 1850 debutó la Opera Italiana Valtellina con *Lucía de Lamermoor*, y en la temporada abierta dió solamente la ópera *Capuletos y Montequios*, pues el cólera morbus invadió la capital y suspendiéronse los teatros.

A principios de febrero de 1851, se presentó en el Teatro Nacional de México el músico mexicano don José María Sousa, que fué llamado el *jaranista mágico*. Tan hábil era en tocar la jaranita, que mereció este curioso elogio del cronista del diario *El Siglo*: "Bien merece ese nombre (el *jaranista mágico*), pues de ese instrumento tan ingrato como nuestra jarana, saca armonías desconocidas y deliciosas. ¿Y con qué las saca? Con las manos no sería gracia, y él lo hace con las narices, con los pies, con un cuchillo, con cualquier cosa; yo diría que hace milagros, porque milagro es tocar una sonata entera con solo una mano y esconder el brazo de la jarana bajo una capa sobre la cual trastea, sin que las notas pierdan su brillo y su precisión; y envolverse ambos manos con dos mascadas para ejecutar con limpieza y claridad una variación entera; no se puede dar una idea exacta de la habilidad de este hombre."

El 30 de marzo de 1851, el pianista español don Dionisio Montiel, que había sido consagrado como ejecutante en París en 1846, dió un concierto en el Teatro Nacional, en el que, entre fantasías de Thalberg y otros transcritores de temas de ópera de la época, tocó improvisaciones sobre la canción mexicana *El butaquito*, el *Fandango* español y el *Himno de Riego*.

El 14 de marzo de 1852, la cantante Mme. Koska cantó en el Teatro Nacional una escena y cavatina de la ópera póstuma del compositor mexicano don Luis Baca, *Leonora*, y la orquesta, dirigida por don Eusebio Delgado, tocó la polka *Jenny*, del mismo compositor, "tan linda que el público la recibió con entusiasmo y la hizo repetir.

El 3 de abril de 1852 fué cantado por aficionados y profesores mexicanos el *Stabat Mater* de Rossini, con los coros del Orfeón Alemán de México. En la ejecución tomaron parte Balderas, Espinosa de los Monteros, Laugier, Crombé, Schaffino y las señoritas Bonilla, Piña, Calleja, Frías y otras varias. Dirigió el maestro Antonio Barilli, quien abrió una Academia de

música en la calle de San Francisco, bajo la protección de distinguidas damas y caballeros mexicanos.

El 11 de abril de 1852 dió su primer concierto en el Nacional, Mme. Koska, en el que cantó una escena y cavatina de la ópera *Leonora*, del compositor mexicano don Luis Baca, una cavatina de *Semíramis* y una escena de la ópera *Carlos VI*, de Halevy. El Violoncellista mexicano Paz Martínez, tocó unas variaciones de Servais sobre *El deseo*, de Schubert, y el flautista mexicano Luis Barragán unas variaciones sobre *Lucrecia Borgia*. La Koska cantó el tercer acto de *Roberto el Diablo*, de Meyerbeer, con el cantante mexicano Solares. Los pianistas mexicanos Rubio y Balderas tocaron el primero unas variaciones de Laurelli y el segundo una fantasía de Thalberg sobre la ópera *Moisés*. Dirigió la orquesta el maestro Delgado.

El 16 de mayo de 1852 debutó con *Lucía de Lamermoor* la Compañía de Opera Italiana que traía como primadonna a Balbina Stefferone y como Director a Max Maretzek. Durante la temporada representáronse por primera vez las óperas *La Favorita*, *María di Rohan*, *Linda de Chamounix* y *Don Pascual*, de Donizetti; *Los Lombardos*, de Verdi; *Roberto el Diablo*, de Meyerbeer y *Don Juan*, de Mozart; y se dieron además *Hernani*, *Norma*, *Lucrecia Borgia*, *Puritanos*, *Barbero de Sevilla*, *Parisina*, *Otello*, *Elíxir de Amor* y otras.

El 26 de julio de 1852, en honor del Presidente don Mariano Arista se dió un concierto en el que se cantó un Himno Nacional compuesto por el maestro Max Maretzek, y "esa misma noche se presentó y conquistó aplausos sin cuento en varias canciones populares, la señorita mexicana Eufrosia Amat, hija del benemérito General don Juan Amat, muerto de resultas de las fatigas de la campaña de Texas.

En el beneficio de la notable contralto mexicana Eufrosia Amat, el 5 de noviembre de 1852, Don Jaime Nunó tocó en el piano una gran fantasía sobre la ópera *Straniera*. Nunó fué el autor del Himno Nacional Mexicano.

El 25 de junio de 1852 fué cantada por primera vez en México la ópera *Don Juan*, de Mozart, por la Compañía de Opera Italiana Maretzek. *Don Juan* fué representado por el barítono Federico Beneventano, y Doña Ana por la primadonna Balbina Stefennone.

En la temporada de 1853, después de haberse cantado 17 óperas, la mayor parte por primera vez en México, la noche del 18 de octubre, en que se cantó *María di Rohan*, se dió una audición del *Stabat Mater* de Rossini, con las principales cantantes y los coros reforzados por aficionados con regocijo del auditorio que escuchó entusiasmado la espléndida ejecución. A las óperas nuevas que se cantaron en esa temporada, que duró nueve meses, hay que agregar *Ana Bolena*, *El Juramento*, *Los Hugonotes*, *Atila*, *La Muda de Portici*, *Torcuato Tasso*, *Los dos Foscari* y *Don Carlos*.

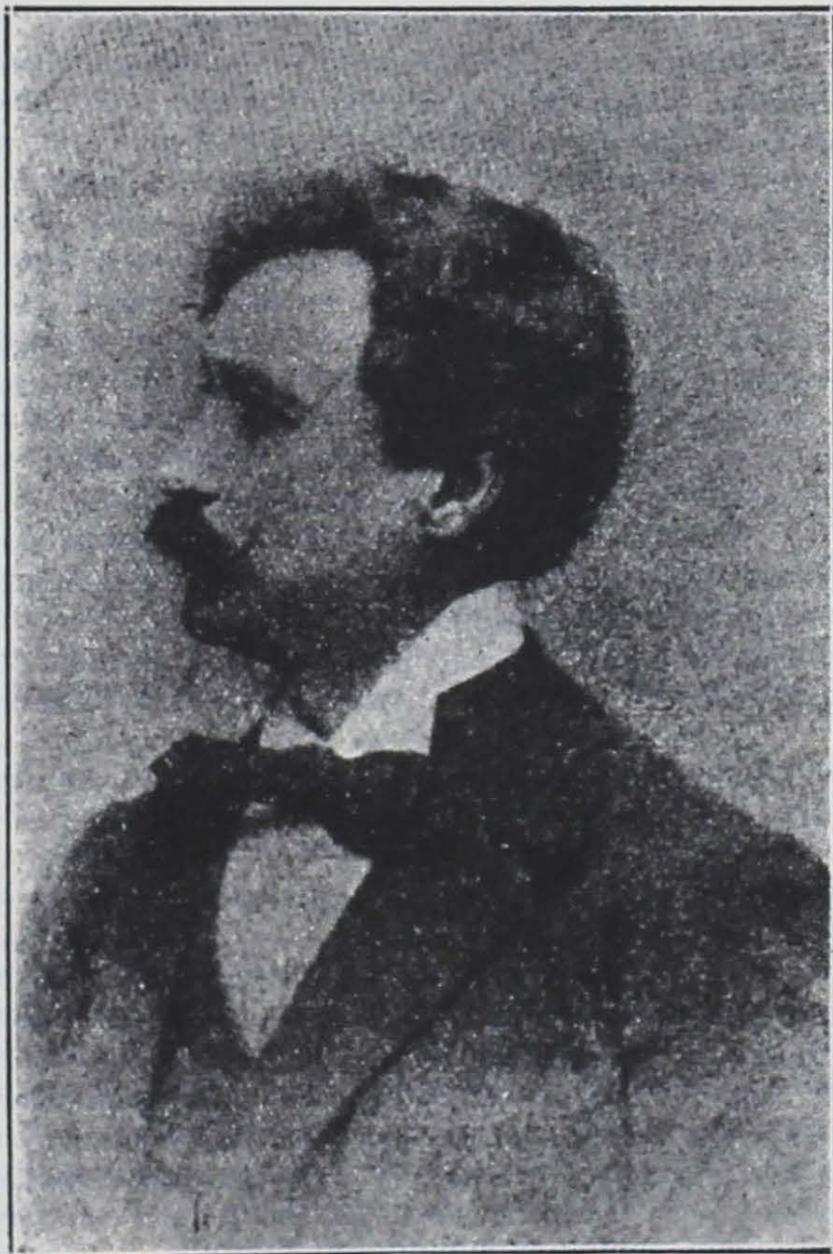
El 2 de enero de 1853 se dió un concierto dedicado al Presidente Santa Anna en el Gran Teatro, en que la orquesta ejecutó la obertura *El lago de las Hadas*; el pianista Ernesto Lubeck tocó *Le bananier*, *Canto de los negros de la Louisiana* y el violinista holandés Franz Coenen las Variaciones del *Carnaval de Venecia*, de Paganini, además de otras obras que tocaron los dos.

En el segundo concierto tocó Lubeck fantasías de Thalberg y el violinista Coenen la fantasía imitativa *El ave en el árbol*; y en el tercer concierto el violinista ejecutó una fantasía de su invención, sobre un tema de la *Norma*, de Bellini, tocada en la cuarta cuerda, para lo cual se presentó con esa sola cuerda en su violín, y los dos artistas fueron muy celebrados.

El concierto de beneficio y despedida de Coenen y Lubeck fué en un brillante programa compuesto de la obertura *El Rey de Better* y de fantasías de óperas entonces de moda, de Thalberg, Coenen y Lubeck, y *La Cracoviana*, capricho de bravura de Lubeck, tocado por el pianista. Pero lo curioso fué que al finalizar el concierto se presentaron el violinista y el pianista a

ejecutar las composiciones que el público fuera pidiendo, de la lista que se manifiesta a continuación y que se publicó en el programa:

“Para Piano. 1.—Fantasía sobre temas de *La Muda de Portici*, por Thalberg. 2.—*Recuerdos de Bellini*, composición de Ernest Lubeck. 3. Fantasía sobre *Don Juan*, por el mismo. 4.—*Reminiscencias de Lucía de Lamermoor*, con la mano izquierda. 5.—Marcha trifunfal, por Leopoldo de Mayer. 6.—*Recuerdos de Norma*, gran fantasía por el célebre Liszt. 7.—Gran galop



El compositor Ricardo Castro.

infernol, por el mismo. 8.—Variaciones brillantes sobre *Guillermo Tell*. 9.—*Danza de las sílfides*, por Willmers. 10.—Mazurca y Polonesa brillante, por Chopin, 11.—*Le Bananier*, precedido de *Le Trille*, por Gottschalk. 12.—*La pompa di festa*, por Willmers.

“Para violín. 1.—Gran fantasía sobre temas de *Hernani*. 2.—Fantasía sobre temas de *Otello*, por el célebre Ernest. 3.—Concierto serio por de Bériot. 4.—Fantasía dramática de *Lucrecia Borgia*. 5.—Gran fantasía de *Los Puritanos*. 6.—*El Pirata y La Sonámbula*, por Artot.

7.—*Le Trémolo*, capricho sobre un tema de Beethoven, por de Bériot. 8.—Fantasía sobre *Norma* (en la cuarta cuerda). 9.—Preludio y variaciones sobre temas españoles. 10.—Fantasía sobre dos temas franceses, por Nauhman. 11.—*El Ave en el Arbol*. 12.—*El Carnaval de Venecia*, por Paganini.”

El 29 de enero de 1854 una banda militar tocó en la retreta frente al Palacio Nacional, *La Batalla de la Angostura*, composición imitativa de don Luis Pérez de León, y el vals *Los Ecos*, de don José Pérez de León, mexicanos.

En 1854 la ciudad de México tenía dos compañías de ópera, una en el Teatro Santa Anna y otra en el Teatro de Oriente, de la calle de Puesto Nuevo. La primera estaba integrada por las primadonnas Enriqueta Sontag (Nota) y Claudina Fiorentini, la contralto Carolina Vietti, los tenores absolutos Gaspar Pozollini y Attilio Arnoldi, el barítono César Badiali, el bajo Luis Rocco y otros, de primer orden en su época, bajo la dirección del maestro Antonio Barilli. La segunda estaba integrada por la primadonna Balbina Steffenone, la contralto Eufrosia Amat, el tenor absoluto Lorenzo Salvi, el barítono Federico Beneventano, el bajo Ignacio Marini y otros artistas, también de primer orden en su época, bajo la dirección del maestro José Nicolás. Los coros de la segunda compañía de ópera estaban integrados por cantantes mexicanas.

La orquesta, casi toda de músicos mexicanos, estaba integrada así: Primer violín concertino, Eusebio Delgado.—Primeros violines, Manuel Ramírez, Miguel García, Antonio Valle, Celso Pérez, Miguel López y José Murillo.—Segundos violines: José Miranda, Toribio Guerrero, J. Delgado, Pedro Rivera y P. Garcés.—Violas, Severiano López, Pedro Melé.—Violoncellos, Paz Martínez, Juan Zayas.—Bajos: José Bustamante, Ignacio Ocadiz, Francisco Bustamante.—Flautas: José Aduna, Luis Barragán.—Oboes: Urbano Bianchiardi, Pedro Mazzolani.—Clarinetes: Enrico Belletti (concertista), José Rubio, José Salot.—Cornetines: Cristóbal Reyes, Manuel Alpui.—Trompas: Julio Salot, José Alpui, Felipe Bustamante, Severiano Hernández.—Trombones: Francisco Guasco, Santiago Montesinos, Mariano Sandoval.—Timbales: Francisco Arévalo.

Muchas óperas fueron cantadas en esa temporada: *Los Puritanos*, *Don Pascual*, *Roberto el Diablo*, *La Ceneréntola*, *La Italiana en Argel*, *Norma*, *Matía de Rohan*, *El Elíxir de Amor*, *El Barbero de Sevilla*, *Roberto Devereux*, *La Muda de Portici*, *Lucrecia Borgia*, *Attila*, *Belisario*, *La Hija del Regimiento*, *Los Hugonotes*, *Moisés*, todas desfilaron por la escena de los dos teatros que entablaron una lucha en noble competencia.

La noche del sábado 16 de septiembre de 1854 fué cantado en el Gran Teatro Santa-Anna el Himno Nacional Mexicano, compuesto por don Jaime Nunó con letra de don Francisco González Bocanegra. Las estrofas fueron cantadas por la primadonna Steffenone y el tenor Salvi y los coros de la Opera y la gran orquesta corearon el Himno, que fué cantado al llegar al teatro el Presidente de la República, General don Antonio López de Santa-Anna.

En esa época vino a México y permaneció algún tiempo dando conciertos y haciendo la delicia de los mexicanos el gran contrabajista Don Giovanni Bottesini, de fama universal, quien tocó conciertos de los grandes maestros en su difícil instrumento.

En 1855 vino a México la primera compañía de zarzuela española, cuyo director era don José Freixes, y puso en escena las zarzuelas *Jugar con Fuego*, *El Tío Canillitas*, *El Vall de Andorra*, *El Duende*, *Por seguir a una Mujer*, *Colegiales con colegiales*, *El Grumete*, *El Marqués de Caravaca*, *Geroma la Castañera*, *Don Agustín Moreto*, *El Dominó Azul*, *El estreno de un artista*, *Los Diamantes de la Corona*, *Catalina de Rusia*, y otras.

El 3 de noviembre de 1855 debutó en el Gran Teatro de México la Compañía de Opera Italiana de Amilcar Roncari, con las primadonnas Marieta Almonti y Constanza Manzini, la contralto Felicitá Vestvalli, los tenores Leonardo Giannoni y Giovanni Tiborini, el barítono

Eduardo Winter y el bajo Carlo Carroni. El debut fué con la ópera *Los Lombardos* y después siguieron *Beatrice di Tenda*, *Romeo y Julieta*, *María de Rohan*, *Hernani*, *Semíramis*, y otras óperas y por primera vez *La Vestal*, de Spontini y *El Trovador*, de Verdi.

El 27 de marzo de 1856 se presentó en el Gran Teatro el pianista y compositor Oscar Pfeiffer, que tocó fantasías de óperas de Liszt y Thalberg, una mazurca de Schuloff, una tarantella de Doehler y composiciones suyas. En una fantasía sobre *Hernani*, tocó con el pianista Pfeiffer el pianista mexicano don Tomás León, que quedó consagrado como distinguido ejecutante.

En otra audición acompañaron al pianista Pfeiffer, Constanza Manzini y su marido en un dúo de *Nabucodonosor* de Verdi; en otra audición el profesor Langier y su esposa ejecutaron un concierto de Gallay para trompa y piano, y una fantasía de *Roberto Devereux* para cornet-pistón y piano. Luis Ceresa cantó una romanza del *Elíxir de Amor* y la balada de Schubert, *Erlkoenig*, *El Rey de los Alamos*.

El 24 y el 30 de marzo una Sociedad Filarmónica cuyo director era el maestro Antonio Barotti, dió en un salón del Parque de la Moneda, junto al Cuartel de Inválidos, una audición de *Las Siete Palabras*, de Mercadante, además de *La Plegaria*, de Stradella, el *Ave María*, de Schubert y dos sinfonías de Haydn y Mozart.

El 30 de agosto la cantante Drusilla Garbato, que venía de recorrer los Estados Unidos, dió un concierto en que cantó arias de *I due Foscari*, *Barbero*, *Trovatore*, *Roberto y Lombardi*. En ese concierto el cantante mexicano Ignacio Solares cantó por primera vez una aria de la ópera *Catalina de Guisa*, del compositor mexicano don Cenobio Paniagua.

A fines de 1857 ocupó el Gran Teatro una Compañía de Opera Italiana con la primadonna Adelaida Cortesi, la contralto Elisa Tomasi, los tenores A. Volpini y Luis Stefani, los barítonos E. Barilli y Alejandro Ottaviani y el bajo Girolamo Garibaldi. Se cantaron las óperas *Attila*, *Trovatore*, *María di Rohan*, *El birrajo de Preston*, *Rigoletto*, *I Masnadieri*, *Macbeth*, *Saffo*, *Juana de Arco*, de Verdi, por primera vez en México, y otras.

El 7 de enero de 1858 dió su beneficio la Cortesi con *Norma*, y el mismo mes concluyó su tercer abono con *Roberto el Diablo*. Esta Compañía había sido organizada por el maestro Carlos Fattori.

El 10 de octubre debutó otra compañía organizada por Adelaida Cortesi, primadonna, Drusilla Carbato, y el anterior personal, y dió varias de las óperas citadas y además *Poliuto*, por primera vez en México.

El 17 de febrero de 1859 fué el debut de la señora Elisa Villar de Volpini con la ópera *Marco Visconti*, dada por primera vez.

El 14 de febrero dió un concierto en el Teatro Iturbide el flautista don Emilio Palant, llegado a México enfermo y sin recursos, pues por una cuestión personal que tuvo con el capitán del buque americano que zarpó de San Francisco California para Francia, fué arrojado al mar a golpes de remo, "y ocurría a la protección de los mexicanos para poder continuar su viaje a Francia en algún buque de nación civilizada."

El 29 de septiembre de 1859 cumpleaños del Presidente Miramón, se cantó en el Teatro Nacional la ópera *Catalina de Guisa*, del maestro mexicano don Cenobio Paniagua, habiendo representado a Enrique de Guisa el barítono mexicano Solares y a Catalina de Cleves su mujer, la señora Elisa Villar de Volpini, también mexicana. El maestro Paniagua fué coronado en la escena y llevado en triunfo a su casa con varias bandas de música y entre entusiastas aclamaciones.

El 7 de octubre se dió la tercera representación de *Catalina de Guisa*, a beneficio del compositor, que nuevamente fué coronado a los acordes de un himno compuesto por don José Bus-

tamante. Don Octaviano Valle y don Toribio Guerrero tocaron al piano una fantasía de Valle. Don Tomás León, don Agustín Balderas, don Francisco San Román y don Jerónimo Vázquez tocaron al piano obras suyas, y don Jesús Medinilla tocó en el clarinete una composición dedicada a Paniagua. En otra audición de la ópera que se dió en el Teatro Principal el 19 de noviembre, se cantó un juguete lírico de Paniagua en un acto, *Una riña de aguadores*.

El 18 de junio de 1860 hizo su debut la primadonna mexicana Angela Peralta, en la Eleonora del *Trovatore*, de Verdi, causando sensación la revelación de su bellísima voz que habría de darle fama mundial. María de los Angeles González Bossero, también mexicana, hizo la Azucena, revelándose una contralto de primer orden. El barítono don Antonio Balderas, mexicano, hizo el Conde de Luna; don Manuel Arrigunaga, mexicano, hizo Manrique; y dirigió la orquesta el maestro don Agustín Balderas, todos mexicanos.

El 13 de abril de 1861 debutó la nueva Compañía de Opera Italiana organizada por el empresario Max Marctzek, el mismo empresario de la Compañía de Albina Steffenone. Eran primadonnas Elena D'Angri, Inés Natali, Fanny Natali de Testa y Apolonia Berrucca Marctsek, primer tenor ligero, Enrique Testa; primeros tenores de fuerza Luis Steffani y Giovanni Sbriglia; primeros barítonos Alejandro Ottaviani y Giuseppe Ippolito; primeros bajos, Aníbal Bianchi y Lino Rocco. En la temporada se cantaron las óperas *El Elíxir de Amor*, *Don Pascual*, *La Hija del Regimiento*, *Marta*, *Traviata*, *Norma*, *Favorita*, *Alessandro Stradella*, *Hernani*, *Rigoletto*, *Semíramis*, *El Profeta*, *Los Lombardos* y *Guillermo Tell*.

El 27 de junio la Compañía Marctzek puso en escena la ópera *Catalina de Guisa*, de Paniagua, cantada por Inés Natali, Biachi, Ottaviani y Sbriglia, y se repitió varias veces.

El 2 de mayo de 1862 fué cantada en el Gran Teatro la Opera *Traviata*, por las artistas mexicanas Mariana Paniagua, Trinidad Heros y Pilar Bejarano y los cantantes mexicanos Enriquez, Pineda, Munguía, Jiménez, Arsinas, Loza y Sánchez, bajo la dirección del maestro don Cenobio Paniagua.

Entre los numerosos conciertos que se dieron ese año, hay la nota de que el 12 de noviembre, entre otras composiciones musicales ejecutadas, la música de cuerda de Antonio Díaz de la Vega, Vicente Asián y Nicanor Díaz acompañó a José Ortiz una difícilísima fantasía suya compuesta sobre temas de la ópera *I Masnadieri* y ejecutada en el saxofón, instrumento nulo entonces en México. El 18 del mismo mes fué cantada la ópera *Catalina de Guisa* a beneficio de Paniagua, quien cedió los productos a los hospitales de sangre en la guerra de Intervención.

El 19 de julio de 1863 se dió en el Gran Teatro la primera representación de la ópera *Clotilde de Cosensa*, del compositor mexicano don Octaviano Valle. El maestro Paniagua con su propia compañía de ópera, dió varias veces su ópera *Catalina de Guisa*, *Trovador*, *Lucía*, *Sonámbula*, *Hernani*, *Lucrecia Borgia* y otras, entre ellas *Los dos Foscari*, del compositor mexicano don Mateo Torres Serrato, cantada por primera vez el 11 de noviembre en el Teatro Nacional.

El 23 de noviembre y el 4 de diciembre fué cantada *Norma* por la Compañía Mexicana de Bruno Flores, que en vista de su buen éxito obtuvo una subvención para un abono de seis funciones, siendo la primera el 20 de enero de 1864 con *Lucía*, a la que siguieron *Norma*, *Sonámbula* y *La Vestal*, de Spontini. "Formaban ese cuadro lírico Soledad Vallejo, que a su gallarda presencia unía una voz clara y melodiosa y la no menos apreciable Manuela Gómez, como primadonnas; la contralto Luisa Luna, los tenores Bruno Flores, Ignacio Montenegro y Teodoro Montes de Oca; los barítonos Francisco Pineda y Rafael Quesadas y los bajos Miguel Loza y Manuel Cisneros. El Director era el maestro don Miguel Meneses.

El 12 de junio de 1864 fué cantada la ópera *Agorante Rey de la Nubia*, compuesta por

don Miguel Meneses y dos días después otra ópera de autor mexicano, *Pirto de Aragón*, de don Leonardo Canales.

El 6 de junio debutó con *Trovatore* la Compañía de Opera Italiana de Domenico Ronzini, cuyo director de Orquesta era don Jaime Nunó y el maestro de coros don Agustín Balderas. El elenco era: Primadonnas, Edelina Murio Celli, Antonieta Ortolani y Olivia Scencia; contralto,



Angela García Blanco.
Soprano.

Enriqueta Sulzer; tenores Francesco Mazzoleni y Giovanni Sbriglia; barítonos Alessandro Ottaviani y Giuseppe Ippolito; bajos, Giovanni Maffei e Ignacio Solares, mexicano. Cantáronse después las óperas *Un Ballo in Maschera*, *Favorita*, *Traviata*, *Poliuto*, *Rigoletto*, *Aroldo* y por primera vez en México *Fausto*, de Gounod y *Las Vísperas Sicilianas*, además de otras óperas ya conocidas.

Durante esa larga temporada diéronse varios conciertos, y en el 10 de octubre se ejecu-

tó por primera vez en México la gran marcha de la ópera *Tannhauser*, de Wagner, con coros y orquesta dirigida por Emile Palant.

El 10 de diciembre se dió otro concierto en que 200 profesores de orquesta y bandas militares con los coros de la ópera, ejecutaron un himno en honor de Maximiliano y Carlota, compuesto por Damián Martínez, y una fantasía *El Ajiaco Cubano*; y acompañaron una danza habanera, *Tú eres la flor*, cantada por la señora Sulzer, que fué muy aplaudida.

El 18 de diciembre debutó el violinista belga Jehim Prume, y tanto gustó que el 27 dió un segundo concierto con la cooperación de los pianistas don Félix Sauvinet, don Tomás León y don Julio Ituarte, y M. Jalabert, director de la celebrada banda de música de la Legión Extranjera.

El 10 de enero de 1865 volvió a tocar el violinista Prume en un concierto a beneficio de la cantante Mariana Paniagua, que cantó en traje de guerrero de las Cruzadas, el aria de *Tancredi*. Cantó en honor de la beneficiada la distinguidísima artista mexicana Eufresia Amat, y el pianista Antonio M. Carrasco, tocó brillantes composiciones.

El 23 de julio debutó una compañía de ópera integrada por los artistas María Bocciardi, Elisa Tomassi, Fanny Natali, María Pagliari, Josefina Santos, Luis Steffani, Enrique Testa, Francisco Bertano, Alejandro Ottaviani, Juan Maffei, Ignacio Solares, Rafael Quesadas y Bruno Flores, como voces principales. Este cuadro cantó bastante bien las óperas *Trovatore*, *Favorita*, *Don Pascual*, *Lucrecia*, *Elíxir de Amor*, *Hernani*, *Marta*, *Faile de Máscaras* y *Norma*, y estrenó la ópera *Buondelmonte*, de Pacini.

El 3 de septiembre debutó con *Traviata*, la Compañía de Opera Italiana de Annibale Bicchí, cuyo elenco era: Primadonnas, Isabel Alba, Angela Peralta (Nota) y Matilde Plodowska; mezzo-soprano, Matilde Saverthal y Adela Halves; contralto, Enriqueta Sulzer; tenores, César Limberti y José Tombesi; barítonos, Mariano Padilla y Sabatino Capelli; bajos, Juan Cornago y Juan Taste. Director de orquesta, Carlos Bosoni. Director de coros, Agustín Balderas. Cuatro abonos abrió la compañía y en ellos fueron cantadas muchas óperas y estrenada la ópera *Ione*, de Petrella y *Los Hugonotes*, como novedades artísticas. El cuarto abono empezó el 28 de noviembre con la *Sonámbula*, en que apareció como artista lírica de *cartello* la diva mexicana Angela Peralta.

En los años de 1865 y 1866 fueron instituídos los conciertos públicos que en la Plaza de Armas y en otros lugares amplios y concurridos daba la magnífica Banda de música de la Legión Austriaca, integrada por excelentes músicos y dirigida por el maestro J. Saverthal.

El 28 de octubre de 1866 debutó con *Traviata* una nueva Compañía de Opera formada por Annibale Biacci, de la que eran sopranos Lucía Barati y Julia Marciali Passerini; tenores Valentín Cristiani y Vicente Gottardi; barítonos Antonio Morelli y Sabatino Capelli y bajos Eugenio Manfredi y Juan Maffei. Esta Compañía dió varias óperas entre ellas la ópera bufa *Crispino e la Comare* y *Don Sebastián*, de Donizetti, las dos por primera vez en México.

El 7 de septiembre dió la Sociedad Filarmónica Mexicana su primer gran concierto en el que tomaron parte doña Amada Cuervo de Furlong, don Francisco Alfaro, doña María de Jesús Contreras y el niño Jacinto Osornio. El Orfeón Alemán ejecutó, al terminar la primera y la segunda parte del concierto, los grandes finales de las óperas *La Vestal* y *Macbeth*, con un coro de trescientas cincuenta voces, orquesta, banda militar y doce pianos a cuarenta y ocho manos. La Sociedad Filarmónica fué fundada por don Agustín Caballero, don Tomás León, don Aniceto Ortega, don Agustín Balderas y otros distinguidos filarmónicos, y de ella surgió el Conservatorio Nacional de Música, del que fué fundador y director electo don Agustín Caballero, quien por su carácter sacerdotal delegó la dirección en don Agustín Balderas.

He aquí algunos programas de los conciertos familiares de la Sociedad Filarmónica que se

celebraban los sábados: Primer número del *Stabat Mater*, de Rossini. Primer tiempo de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, Aria de *Hernani* (bajo), Dúo de *Traviata* (soprano y tenor), Cuarteto de *Rigoletto*. *Impromptu* de Chopin. Aria del *Corsario*, (barítono). Dúo de *Rigoletto* (soprano y barítono), Aria final de *Saffo*, de Puccini. Dúo del *Trovatore* (soprano y barítono). Todo el programa ejecutado por alumnos y profesores de la Academia de Música de don Agustín Caballero, entre los que sobresalieron el pianista don Julio Ituarte, el tenor Pánfilo Cabrera, y las cantantes Paz Carrillo de Becerril y María de Jesús Contreras.

2.—1a. *Sinfonía* de Beethoven, *Variaciones* de Beriot para violín, tocadas por el niño Jacinto Osorno. Coro de *Marco Visconti*, por los alumnos de la Sociedad. Fantasía de *Hernani* para clarinete, tocada por el clarinetista Medinilla. Romanza de *Un ballo in maschera*. Fantasía de bravura por el pianista Tomás León.

3.—Dúo de *Norma*, para soprano y tenor. *Una voce poco fa*, del *Barbero de Sevilla*. *Rondo Capriccioso*, de Mendelssohn. *Presto* de la 7a. *Sinfonía* de Beethoven. Dúo del *Elíxir de Amor*. Aria de *Saffo*.

4.—Obertura de *Hernán Cortés*, de Spontini. Coro de *Macbeth*. Aria de *Catalina de Guisa*, de Paniagua. *Invocación a Beethoven*, de Aniceto Ortega. Terceto de *Norma*. Coro para orfeón. *La Caccia*. Aria de *Medea*. *Capricho Húngaro*, de Liszt.

5.—(1o. de octubre). Obertura *Emma de Antioquía*, a gran orquesta. Terceto de *Lucrecia Borgia*. *Invocación Vespertina* de Donizetti, por el Aguila Nacional. Obertura de *Zampa*, a diez pianos, tocada por las señoritas Guillén, Larrea, Montes de Oca, Olaeta y Wagner y los señores León, Bablot, Ituarte, Chávez y Meyer. Himno *Dios salve a la Patria*, de Melesio Morales. Dúo de *Ildegonda*, del mismo maestro. *Marcha Zaragoza y Marcha Republicana*, de Aniceto Ortega, ejecutadas a diez pianos y cuarenta manos en combinación con una banda militar.

El 23 de octubre y el 13 de noviembre de 1867 una compañía de artistas mexicanos cantó respectivamente las óperas *Traviata* y *Rigoletto*, siendo la primadonna doña Manuela Gómez de Pineda, la primera dedicada a don Benito Juárez y la segunda para las víctimas del huracán de Matamoros.

El 26 de diciembre debutó con la ópera *Trovatore* una Compañía de Opera Italiana organizada por Luis Donizetti, de la cual eran primadonnas Carlota Cattinari, Elisa Tomassi y Emilia Serrano, contralto Bina de Rossi, tenores Alessandro Boetti y Pietro Fabbri, barítonos Giuseppe Marra y G. Ippolito y bajo Domenico Paolicchi. Cantáronse doce óperas conocidas y estrenóse la ópera *Fra Diávolo*.

El 29 de septiembre de 1868 se inauguró el salón de la antigua Universidad, transformada en Conservatorio Nacional, con una espléndida velada en honor de don José Valero, insigne actor español que fundó en México la primera Escuela de Declamación, y que partía para España. Cantaron las señoritas Martel, Carrión, Maza, Contreras y tocaron los pianistas Tomás León, Aniceto Ortega y Julio Ituarte. La orquesta de Santa Cecilia alternó con los socios del Conservatorio.

Las noches del 23 y 27 de noviembre la Sociedad Filarmónica Mexicana organizó e hizo representar la ópera *Norma* con artistas mexicanos. Representaron los personajes de *Norma*, Concha Carrión; *Adalgisa*, Trini Heros; *Polión*, Alberto Hermosillo, y *Oroveso*, Daniel Ituarte. Los coros estuvieron integrados por doscientos treinta alumnos de uno y otro sexo y la concurrencia fué numerosísima.

En la Pascua de 1869 alternaban en México dos magníficas compañías de zarzuela, la de don José Albisu y la del maestro don Joaquín Gaztambide. Representáronse zarzuelas tan hermosas como *Los Diamantes de la Corona*, *Catalina de Rusia*, *Barba Azul*, *Los Mosqueteros en el Convento*, *El Valle de Andorra*, *Marina*, *Campanone*, *El Juramento*, *Los Madgiars*, *El Pos-*

tillón de la Rioja, Jugar con Fuego, El joven Telémaco, La Hija del Regimiento, Galatea, Las Hijas de Eva, y muchas otras, todas muy bien representadas por excelentes artistas. A partir de esta temporada que gustó mucho, se estacionaron las representaciones de zarzuelas españolas.

El 29 de marzo fué representada por un grupo de artistas mexicanos en el Teatro Nacional, la ópera *Lucía*, bajo la dirección de don Octaviano Valle, y el 14 de abril fué representada por otro grupo de artistas mexicanos, la ópera *Lucrecia Borgia*, bajo la dirección de don Amado Michel.

El 22 de mayo representaron los artistas Concha Carrión y Daniel Ituarte una pequeña obra lírica del compositor don Julio Ituarte, *El último pensamiento de Weber*, "elegía llena de sentimiento", en que una niña toda gracia asiste en su última hora a un pobre viejo", "como un ángel de la gloria asistiendo a la agonía del talento infortunado". Ituarte compuso su obra sobre la melodía folklórica atribuída a Weber y que fué muy popular en México.

La noche del 29 de diciembre de 1870 se celebró el primero de dos conciertos memorables organizados en honor del nacimiento de Beethoven, en el Teatro Nacional, con el personal de la Sociedad Filarmónica, cuyo Presidente era don José Urbano Fonseca. El primer *Festival*, como se le llamó, tuvo el siguiente programa:

Obertura de *La Flauta Mágica*, de Mozart, por la orquesta dirigida por don Agustín Balderas. II.—*Oda a los artistas*, de Mendelssohn, con acompañamiento de instrumentos de latón, cantada por el Orfeón Alemán, dirigido por don Germán Laue. III.—Concierto de violín, op. 61, de Beethoven, tocado por el violinista don Luis G. Morán, con orquesta dirigida por don Félix Sauvinet. IV.—Primer coro final del Oratorio *La Creación*, de Haydn, ejecutado por las masas corales y orquestales dirigidas por Sauvinet. V.—Segunda Sinfonía de Beethoven, por la orquesta dirigida por don Melesio Morales. VI.—Coro final, *Aleluya*, del Oratorio *El Mesías*, de Haendel, por los coros y orquesta dirigidos por Balderas.

El segundo festival se efectuó la noche del 18 de enero de 1871, bajo el siguiente programa: I. Obertura *Fidelio* (mi mayor) de Beethoven, por la orquesta dirigida por Sauvinet. II.—Coro a voces solas *La Gloria de Dios en la Naturaleza*, de Beethoven. Coro para voces solas del *Idomeneo*, de Mozart, por el Orfeón Alemán dirigido por Laue. III.—*Sonata* de Beethoven, ejecutada en el piano a cuatro manos por don Tomás León y don Félix Sauvinet. IV.—Primer coro final del Oratorio *La Creación*, de Haydn. V.—Quinta Sinfonía de Beethoven, dirigida la orquesta por el maestro Morales. VI.—Coro final *Aleluya*, del Oratorio *El Mesías*, de Haendel.

Los coros integrados por damas y caballeros mexicanos, formaron un conjunto de 71 sopranos, 35 contraltos, 102 tenores, 94 barítonos y bajos; total, 302 voces; la orquesta estaba integrada por 87 profesores.

El 16 de marzo dió principio una temporada de zarzuela española, cuyas estrellas eran Amalia y Concha Gómez, con *La Gran Duquesa de Gerolstein*, y otras ya conocidas o que se representaron por primera vez, como *Céfiro y Flora* y *El Relámpago*.

El 6 de mayo debutó una Compañía de Opera integrada por el siguiente personal: Primadonnas: Angela Peralta de Castera, Ida Visconti y Elisa Tomasi. Primer tenor absoluto, Enrique Tamberlick. Primeros tenores, Cayetano Verati y Enrique Testa. Primeros barítonos: Enrique Mari y Tomás Grossi. Primeros bajos: Luis Gassier y Juan Maffei. Maestros directores: Enrique Moderati y Melesio Morales. Maestro de coros: Agustín Balderas. Primer violín concertino: Luis Morán. La primera ópera cantada fué *Sonámbula*, y siguieron *Macbeth*, *Lucía*, *Traviata*, *Poliuto*, *Trovatore*, *Lucrecia*, *Marta*, *Otello*, *Puritinos*, *Rigoletto*, *Fausto*, *Linda de Chamounix*, *Hernani*, *Ione*, *El Profeta* y *El Barbero de Sevilla*.

En esa temporada memorable compartieron los triunfos artísticos Angela Peralta, por

quien los mexicanos tenían adoración, y el gran tenor Tamberlick, precedido de fama mundial. Con tres bandas militares y una enorme concurrencia fué llevada Angela Peralta a su casa de Zuleta número 22, desde el Teatro Nacional, en carretela abierta, y en ella le dió una serenata la Banda de Zapadores, después del triunfo clamoroso que tuvo la noche de la 7a. representación de la *Sonámbula*, en que recibió una ovación nunca vista.

La noche del beneficio de Tamberlick tuvo también una ovación delirante y fué obsequiado con una corona de filigrana de plata, que le ofreció la Sociedad Filarmónica, y otra de laurel de oro, obsequio de los abonados, y un jarrón de filigrana de plata con tantas medallas de oro cuantas óperas había cantado en México el gran artista, obsequio de doña Concepción Li-



zardi de Valle. Fué agasajado por la sociedad mexicana en los salones más distinguidos, y dejó gratos recuerdos por sus altas prendas como caballero.

El 21 de diciembre se dió un concierto en el Teatro Nacional, a favor del actor don Eduardo González; en la que se ejecutaron el Preludio de la ópera *Ildegonda*, de don Melesio Morales, para grande orquesta, dirigida por el autor; un trío de Reissiger para violín, violoncello y piano, ejecutado por don José Rivas, don Gustavo Guichenne y don Fernando Domec; Marcha y Coro de *Tannhauser*, por el Orfeón Alemán, dirigido por don Germán Laue; Sinfonía de Haydn, No. 7, en *do mayor*, por la orquesta dirigida por don Félix Sauvinet.

El 27 de julio de 1872 debutó con la ópera *Favorita* una nueva Compañía de Opera Ita-

liana en el Teatro Nacional, con el siguiente personal: Primadonnas, Angela Peralta de Casteira y Cornelia Castillo; Contraltos: Judith Galazzi y Paolina Verini. Primeros tenores: Felipe Pozzo e Hipólito D'Avanzo. Primeros barítonos: Enrique Storti y Felipe Bertolini. Primeros bajos: Carlos Zuchilli y José Gianaoli. Maestro Director, Daniel Antonietti. En esa temporada se cantaron muchas óperas ya conocidas y se estrenaron las óperas *Dinorah*, de Meyerbeer; *La Forza del Destino*, de Verdi, *Ruy Blas*, de Marchetti, y *La Estrella del Norte*, de Meyerbeer, cantada en el beneficio de Angela Peralta el 3 de noviembre. El 22 de diciembre terminó esta larga temporada con la ópera *Fausto*.

El 12 de abril de 1873 debutó con *El Diablo en el Poder*, una Compañía de Zarzuela que representó numerosas obras, entre ellas los estrenos de *Amazonas del Tormes*, *El Sargento Federico*, *La Sensitiva*, *El Tesoro Escondido*, *Los Diamantes de la Corona* y *Mis dos Mujeres*.

Otra compañía de zarzuela ocupó el Teatro Nacional poco después y el mes de agosto representó *El Molinero de Subiza*, *La Conquista de Madrid*, *Robinson*, y el 28 de septiembre Emilia Leonardi, la primera tiple, dió en su beneficio *La Hija del Regimiento*. La Compañía de Zarzuela de Joaquín Moreno ocupó el Teatro Principal poco después y dió las zarzuelas *La Bella Elena*, *Georgianas*, *Vida Parisiense*, y otras.

El 19 de octubre debutó con *Traviata* una Compañía de Opera organizada por el Barón Gostkowsky, con artistas residentes en México, la Pascalis, la Galimberti, la Vairó y Elvira Repetto, y los cantantes de ópera Zacometti, Arrigoiti y Bartolini, bailarines y cuerpo de coros. Representaron varias óperas conocidas y estrenaron *La Africana*, de Meyerbeer.

El 30 de diciembre de 1873 debutó en el Teatro Nacional una Compañía de Opera Bufa Francesa, con la opereta de Offembach *La Gran Duquesa de Gerolstein*. La estrella de la Compañía era María Aimée. El 1.º de enero de 1874 fué la segunda función con *La Perichole*, y sucesivamente fueron representadas, las operetas *La Hija de Madame Angot*, *Barba Azul*, *La Bella Elena*, *Las cien vírgenes*, *Le Petit Faust*, *Les Brigands*, *Le Crevé*, *Genoveva de Brabante*, *La vie Parisienne* y *Fleur de The*.

El 20 de enero María Aimée cantó en un concierto a beneficio del artista Julio Campagnoli, quien también tomó parte, y tocaron composiciones en piano y armonium los profesores Rivas, Sauvinet y Balderas; Rosina Stani y María Aimée cantaron arias de óperas con orquesta, dirigida por el maestro Van Chele.

El 28 de febrero celebróse el estreno del Teatro del Conservatorio, construído por la Sociedad Filarmónica, cuyo arquitecto era don Antonio García Cubas, con un concierto y un vasto programa que principió con la Sinfonía de *Dinorah*, por la orquesta y coros; coro de la conjuración de *Ildegonda*, de Morales; *Variaciones* de Bériot por el niño violinista Eugenio Barreiro; Marcha de *El Profeta* para cuatro pianos y orquesta; coro de *El Juramento*, de Mercadante; serenata a voces solas, de Abt, y Romanza *Il fior dei miei ricordi*, de Melesio Morales, cantada por Rosa Palacios.

El 13 de mayo de 1874 debutó la Compañía de Zarzuela Pratz Carratalá, con las zarzuelas *Marina* y *Un Pleito*, y continuó con la *Conquista de Madrid*, *Sensitiva*, *Nadie se muere hasta que Dios quiere*, *El secreto de una dama*, *El Potosí submarino*, *Los Dioses del Olimpo*, *El Diablo las carga*, *Las Hijas de Eva* y *Pepe-Hillo*. Los artistas sobresalientes eran las primeras tiples Rosario Cueto y Antonia Cadena; la tiple cómica Carolina Martínez; el tenor cómico Emilio Carratalá; el primer tenor Juan Prats y el barítono José Palou.

Durante los meses de septiembre y octubre ocupó el Teatro Nacional otra Compañía de Opera Italiana organizada en México y de la que fueron primeros artistas la primadonna Ponti del Armi, el tenor Tomás Azula, el barítono Medini y el bajo Lombardelli. Cantaron muchas

óperas, entre las que sobresalieron *Los Hugonotes*, *Roberto el Diablo*, *Linda de Chamounix* y *Marta*, de Flotow.

El 22 de enero de 1875 la Sociedad Literaria Concordia, dió una velada en honor de la eminente trágica italiana, Adelaida Ristori, cuya parte musical fué brillante, con el concurso de los violinistas don Pablo Sánchez y don José Rivas, y de otros profesores mexicanos; así como del pianista don Gonzalo de J. Núñez, de Puerto Rico.

El 8 de febrero el Liceo Hidalgo y la Sociedad Filarmónica dedicaron otra velada a Adelaida Ristori en el Teatro del Conservatorio. Ofreció la fiesta en un discurso don Ignacio M. Altamirano y recitó una poesía don José Rosas Moreno. De los números musicales sobresalieron una fantasía de *La Africana*, tocada en cuatro pianos y a ocho manos por los pianistas Tomás León, Francisco Ortega, Julio Ituarte, Francisco Santomán, Tiburcio Chávez, Felipe Larios, José Careaga y Pedro Mellet; el Trémolo de Beriot tocado por el violinista don José Rivas: un dúo de *Marino Faliero*, cantado por Rosa Palacios y Daniel Ituarte y un Himno dedicado a Adelaida Ristori por don Melesio Morales, compuesto para dos pianos y orquesta.

El 28 de marzo debutó con la ópera *Fausto*, de Gounod, la Compañía de Opera Visconti, cuyo personal principal era: soprano absoluta, Ida Visconti; contralto, María Courieff; tenores, Antonio Delsoro y Pedro Sctragin; barítonos, Tomás Grossi y Egisto Petrillo; bajos, Felipe Mancini e Ignacio Solares. Director de orquesta, Enrique Lombardi. Diéronse varias óperas del repertorio conocido.

El 23 de mayo dió su primer concierto en el Teatro Nacional, el violinista cubano José White, y luego se trasladó al Teatro del Conservatorio, donde dió su segundo concierto el 2 de junio con la colaboración de los artistas mexicanos León, Ituarte, Rivas, Sánchez, y de los extranjeros Guichenné, Sauvinet y Núñez, residentes en México. Rodeado de pianistas y violinistas hizo oír selectas obras de Bach, Beethoven, Mozart, Hummel y Mendelssohn.

El 9 de septiembre se dió en el Teatro Nacional una velada para las víctimas de los terremotos de Jalisco, en cuya parte musical sobresalieron una *Fantasia de Semíramis*, tocada en el cornetín por la señorita Trinidad Sandoval; una *Fantasia de Oberón* para piano, de Thalberg, tocada por la señorita Ana Badillo; una cavatina de *Macbeth*, cantada por la señorita Felisa Stavoli; una *Romanza de Roberto el Diablo*, cantada por la señorita Virginia Carrasquedo, y la obertura del *Dominó Negro*, tocada en cuatro pianos por las señoritas Ana Badillo, Guadalupe Zayas, Amada Guiras y Dolores Zayas y los señores Julio Ituarte, Rafael Cancino, Juan Salvatierra y Francisco Ortega.

El 25 de diciembre debutó en el Teatro Arheu, donde permaneció hasta marzo de 1876, la Compañía de Opera Bufo Francesca de Chizzola, cuyas artistas principales eran Coralie Geoffroy, Florence, Marie Nardynn, Lucie Faye y otras. El estreno fué con *Madame L'Archiduc* y siguieron las operetas *Fille de Madame Angot*, *Fricasse*, *La Gran Duquesa*, *Giroflé-Giroflá*, *Le Canard a trois becs*, *La Jolie Parfumeuse*, *Madame Bertran*, *Madlle. Rabon y Bagatelle*, *Le Timbale d'Argent*, *Le Petit Faust*, *La Princesse de Trebizonde* y *Le Voyage en Chine*. La Compañía Francesa de operetas gustó mucho, e inició las frecuentes temporadas de otras compañías francesas de operetas.

El 8 de agosto de 1876 en la sala de conciertos del Doctor Francisco Ortega, la Sociedad Alard dió un concierto en que cantaron las señoritas Guadalupe Olmedo, Amalia y Eulalia Luivo, Rosa Palacios y el violinista don José Rivas tocó admirablemente el Trémolo de Bériot.

A fines de septiembre la Sociedad Netzahualcóyotl dió un concierto dedicado al filántropo don Ramón Terreros, en el que tomaron parte las señoritas Clementina Gallardo, Adela Maza, Angelina Aguilera, Trinidad Bustamante y Virginia Carrasquedo, que cantaron y representaron

un dúo de *Norma*, y los señores Múgica, Carrión, Julio Ituarte y otros, don Antonio Hermosa tocó una *Reverie* en la lira y agradó mucho a la concurrencia.

A mediados de marzo de 1877 había dos compañías de zarzuela española, una en el Teatro Principal, y otra en el Teatro Arbeu, que representaron todo el repertorio conocido y en las que aparecen los nombres de los artistas Caritina Delgado, Pedro Arcaraz, Enrique Labrada, Cristina Corro, Cristina Plá, Elisa Areu, Matilde Montañés, Concha Méndez, Venancio Francesch, Ricardo Yáñez, en los elencos numerosos de las dos compañías.

El 20 de mayo debutó en el Teatro Nacional con *Trovatore*, la Compañía de Opera Italiana Angela Peralta, organizada por la insigne cantante mexicana. El elenco era: Primadonna absoluta en su género, Angela Peralta de Castera. Sopranos Fanny Vogri y Quirinita Gianolli. Contralto, Carmen Pizzani. Primer tenor, Augusto Celada. Otro primer tenor, Enrique Sbricia. Primeros barítonos, Giuseppe Villani y Enrique Pogliani. Primeros bajos, Eugenio Berberat, Angelo Tamburini. Maestros directores de orquesta, Héctor Contrucci y Antonio Vogri. Orquesta mexicana de Santa Cecilia. La temporada siguió con las óperas *Ruy Blas*, *Poliuto*, *Un Ballo in Maschera*, *Rigoletto*, *La Africana*, *Fausto*, *Gino Corsini*, de Melesio Morales; *Favorita*, *Ione*, *Las Vísperas Sicilianas* y otras, por total veintisiete óperas distintas, algunas con trajes y decoraciones nuevas.

La atracción de la temporada de ópera fué el estreno, la noche del 10. de septiembre, de la *Aida*, de Verdi. El reparto fué: Aida, Angela Peralta; Amneris, Fanny Natali; Radamés, Augusto Celada; Amonasro, Giuseppe Villani. Atrezzo, decoraciones y vestuario fueron traídos de Italia y la ópera hizo época. Angela Peralta escogió para su beneficio la ópera *Lucía*, de Donizetti, y tuvo ovaciones delirantes, como siempre. El 12 de octubre, las principales voces y los coros de la compañía cantaron el *Requiem* de Verdi, en los funerales de Eugenio Castera, esposo de Angela Peralta.

La Compañía de Opera Bufo Francesa de María Aimée volvió a México y el 27 de febrero de 1878 cantó la ópera *Jolie Parfumeuse* y siguieron las operetas ya conocidas y los estrenos de otras, como *La Marjolaine*, *Le Petite Mariée*, *Les Dragons de Villars*, *La Boulangere*, *La Reina Indigo*, *Las cien Vírgenes*, *Les Cloches de Corneville*, y otras.

El 20 de febrero de 1879 dió su primera función la Compañía de Opera y Opera Cómica Francesa de Paul Albaiza. El elenco era el siguiente: Primeras tiples Rosina Stani y Alina Albaiza. Primera contralto, Matilde Thomas. Primer tenor, Luberty. Tenor cómico, Benedick. Bajo, Gerard. Primeras bailarinas, Bertini y Lacroix. El debut fué con la ópera *Haydée*, de Auber; y siguieron las operetas *Le Sourd*, de Adam; *Los Mosqueteros de la Reina*, de Halevy; *Mignon*, de Ambrosio Thomas; *Niniche*, de Boullard; *La Dama Blanca*, *Las Noches de Jeanette*, de Massé; *Madame l'Archiduque*, *Le Petit Duc*, *Les Amours du Diable*, de A. Grisas; *El sueño de una noche de estío*, de Ambrosio Thomas; *Los Diamantes de la Corona*, de Auber; *Fra Diávolo*, de Auber. El 18 de mayo terminó la temporada, en que además se cantaron algunas óperas y operetas ya conocidas en México, y durante ella se dieron varios conciertos en los que se cantaron arias, dúos y se tocaron trozos sinfónicos de muchas óperas francesas de la época.

El 30 de agosto debutó con *Traviata* en el Teatro Nacional, otra temporada de Opera Angela Peralta con los artistas Fanny Natali; Marietta Pagliari, el tenor Enrique Testa, el barítono Luigi Contin, el bajo Giovanni Reina. Se cantaron las óperas *Marta*, *El Barbero*, *Linda*, *Crispino e la Comare*, *Norma* y *Esmeralda*, de Fabio Campana.

El 10 de enero de 1880 volvió al Teatro Nacional otra Compañía de Opera Angela Peralta, organizada por el maestro Roza, y debutó con *Rigoletto*. Aparecían en el elenco la soprano Angélica Rizzi, la contralto Giuseppina Zipilli, los tenores Colombano y Eduardo Ca-

mero y el barítono Astori. Se cantaron algunas óperas y varias veces la *Aida* que, como siempre, causó un entusiasmo extraordinario y fué la consagración de Angela Peralta.

El 20 de agosto la Sociedad Allard dió un concierto en el Teatro del Conservatorio, que fué muy celebrado. La orquesta de la Sociedad tocó la obertura de *Guillermo Tell*; tocaron las pianistas señoritas Fuentes, Ortega, Lucio y Olmedo, y cantaron la señora Guadalupe Comis de Sierra, una aria de la ópera *Il Guarany* y la señorita María Tovar, arias de *Sonámbula* y *Favorita*.



Adelina Padovani.
Primadonna.

A mediados de junio fué cantada la ópera *Il Trovatore* en el Teatro Principal, por un grupo de aficionados mexicanos, y fueron muy aplaudidos las señoritas Manuela Gómez y Paz Castillo y los señores Cabrera, Contini y Carriles.

El 5 de enero de 1881 debutó con la ópera *Mignon*, de Ambrosio Thomas, la Compañía de Opera Francesa de Mauricio Grau, en el Teatro Nacional. Los principales artistas del elen-

co eran: Primadonnas: Paola Marié, Mary Albert y Helene Leroux. Sopranos y contraltos: Cecilie Gregoire, Paulina Merle, Felicie Delorme. Tenores y barítonos: Joseph Mauras, F. Tauffenberger, Alphonse Bernard. Director de orquesta: Ch. Almerás. El repertorio fué de más de treinta obras escogidas, entre las de Offenbach, Audrán, Lecoq, Rille, Planquet, Hervé, Thomas, Bizet, Hérold, Adam, Massé y algunas de Verdi, Gounod y Flotow. Cantáronse óperas y operetas ya conocidas y algunos estrenos como *Giroflá*, *Madame Fabart*, *Les Brigands*, *La Fille du Tambour Major*, *Le pré aux Cleres*, *La Camargo*, *Zampa*, *Babiole*, *La Marjolaine* y *Carmen*, de Bizet, cantada el 11 de febrero, y que hizo época en México.

El 18 de junio hubo un concierto de caridad en el Teatro Nacional, en que las señoritas María Portilla y Ana Pilar Morán tocaron fantasías de Thalberg; la niña María Lavista *El Despertar del León*, de Konstki y Felisa Stávoli y Esther Plowes cantaron arias de óperas.

A fines de julio debutó en el Teatro Arheu una compañía de zarzuela, que estrenó *La Guerra Santa*, *El Anillo de Hierro*, *Las dos Princesas*; y en agosto una Compañía de Opera formada por Fanny Natali, la Rizzi, Astori y otros artistas dió varias óperas del repertorio italiano.

El 31 de diciembre debutó una nueva Compañía de Opera Francesa de Grau, en la que además de algunos de los artistas principales ya citados, figuraban las primadonnas Julia Lentz, Paulina Merle, Anais Privat; el tenor Frederic Mange y otros, formando un conjunto de cien artistas, bajo la dirección de los maestros Lestrac y Gravenstein. El debut fué con *Madame Favart* y siguieron las operetas *La Mascota*, *La Hija del Tambor Mayor*, *Los Mosqueteros en el Convento*, *Carlos VI*, de Halevi, *Piccolino*, de Ernest Guirand, *Las Noces d'Olivette*, de Audrán, *Si j'étais Roi*, de Adam; *Le jour et la nuit*, de Lecoq, además de muchas conocidas ya.

El 9 de abril de 1882 se inauguró en el Teatro Nacional una temporada de zarzuela en que aparecieron como primera tiple Romualda Moriones, primer tenor Juan Prats, primer barítono Enrique Labrada, primer bajo Julio Perié y director de orquesta don José Rivas. El debut fué con la zarzuela *Jugar con Fuego* y siguieron *El Juramento*, *La Gallina Ciega*, *Las dos Princesas*, *Música Clásica*, *El Siglo que viene*, *Picio*, *Adán y Compañía*, *El Salto del Pasiego*, *El Molinero de Subiza* y otras. La zarzuela de espectáculo *Los Hijos del Capitán Grant*, gustó mucho y fué repetida muchas veces.

El 18 de septiembre se efectuó en el Teatro Nacional un concierto de caridad en el que Angela Peralta cantó su vals *Amoré* y una aria de *María de Rohan*; el Orfeón Alemán, la Sociedad Filarmónica Francesa y la Estudiantina Española cantaron coros de óperas, bajo la dirección respectiva de Laue, Laugier y Arturo Cuyás. Se representó *La Gallina Ciega*.

El 5 de diciembre se presentó en el Teatro Principal la Estudiantina Española "Fígaro" y tocó la *Serenata Morisca*, de Chapí, el vals *Neva* y una mazurca de Granados y la obertura de *Marta*, de Flotow, que gustaron mucho.

La Compañía de Opera Francesa Grau tornó por tercera vez, y en su elenco de la temporada 1882-1883 anunció, además de otros artistas ya conocidos, a las primadonnas Madame Theo y Marie Derivis, Anais Privat y a los tenores Maire, F. Mauge y Emile Hugot. El 15 de diciembre dió *Los Cuentos de Hoffmann*, y después cantáronse las óperas *Madame l'Archiducque*, *Mignon*, *La Jolie Parfumeuse*, *Romeo y Julieta*, *Las Dragons de Villars*, *Pablo y Virginia*, *Le timbale d'argent*, *Le Grand Casimir*, *El Dominó Negro*, *Carmen* y otras ya cantadas antes.

El 8 de enero de 1882 se despidió del público mexicano la Estudiantina Española "Fígaro", que había permanecido alternando con una compañía de zarzuela. En esa audición tomó parte la pianista Josefina Brito, que volvía de estudiar en Europa y tocó una *Balada* de Cho-

pin. La estudiantina tocó lindas piezas de las que se hicieron populares *Puerto Real*, de Juaranz, la *Gavota*, de Arditi, y los *Aires Españoles*.

A mediados de enero de 1882 se instalaron por algún tiempo dos Compañías de Zarzuela, una en el Teatro Principal con las tiples Concha Carrión, Adelaida Montañés, Julia Aced, Sofía Romero y la característica Gumersinda Villó; Manuel Rincón, tenor; Enrique Labrada, barítono e Isidoro Pastor, tenor cómico; y la otra Compañía en el Teatro Arheu con las tiples Francisca Sáenz, Concha Méndez, Rosa Mendoza y los actores José Díez, Manuel Martínez y Magdalena Puig como primera bailarina. Diéronse muchas zarzuelas de las que hicieron fortuna *El Lucero del Alba*, *Torear por lo fino*, *Por seguir a una mujer*.

El 25 de marzo de 1883 debutaron otras dos Compañías de Zarzuela, una en el Teatro Principal y otra en el Teatro Arheu. En la primera aparecieron como tiples Enriqueta Imperial, Carmen Ruiz, Matilde Bona, Romualda Moriones; Pedro Arcaraz, Isidoro Pastor, Julio Perié y Luis Arcaraz como tenor cómico. Primera bailarina, Paca Martínez, y otros. En el segundo aparecieron Josefina Luch, Concha Carrión, Isidoro Pastor, Manuel Iglesias y otros. Maestros Directores: Carlos Meneses y Antonio Belloc. Primera bailarina, Amalia Lepri. Las dos compañías debutaron con *La Tempestad* y representaron muchas zarzuelas ya conocidas.

El 25 de marzo la Compañía de Opera Francesa Défossez en el Teatro Nacional con el siguiente elenco: Sopranos: Mlles. Fouquet, Hasselmans y Mme. Bernardi. Contralto. Mme. Stoltz. Primer tenor, Touriné. Primer barítono, Debrat. Primer bajo, Rossi. Primeras bailarinas: Lepri y La Bella. Maestros directores: Guillo y Martin. El debut fué con *Le Petite Mariée*, y siguieron *Los Hugonotes*, de Meyerbeer; *La Judía*, de Halevy; *La Muda de Portici*, de Auber; *Zampa*, de Hérold; *Hamlet*, de Ambrosio Thomas; *Aida*, *La Africana*, *Roberto el Diablo*, *Fausto*, *Carmen*, de Bizet, y operetas, *Bocaccio* de Suppé, *Le Jour et la Nuit*, *La Mascota*, *El Duquecito*, *Los Mosqueteros en el Convento* y otras ya conocidas.

La Compañía de Zarzuela Moreno ocupó el Teatro Arheu, después de las temporadas anteriores con un personal refundido de los que habían integrado las dos compañías y sostuvo una larga temporada en que se hicieron muy populares las zarzuelas *Mascota*, *Carmen*, *Mosqueteros en el Convento* y *Sobrinos del Capitán Grant*.

El 17 de noviembre debutó con la ópera *Il Trovatore* en el Teatro Nacional la primera Compañía de Opera Italiana traída por el empresario Napoleón Sieni, con el siguiente elenco: Primadonnas, Virginia Damerini y María Peri. Soprano ligero absoluto, Rosa Palacios. Contraltos, Andina Orlandi y Trinidad Mestres. Primer tenor, Francesco Giannini. Primeros barítonos, Tieste Vilmant y Annunzio Melossi. Primer bajo, Enrico Serbolini. Tenor cómico, Luigi Berganii. Maestro Director, Enrico Riboldi. Representáronse muchas óperas ya conocidas y como novedades representáronse la ópera sudamericana *El Guarany*, del compositor brasileño Carlos Gómez que agradó mucho, y la ópera *El Hebreo*, del compositor Apolloni, episodio trágico tomado de la novela *Leita o el asedio de Granada*, de Bulwer Lyton, que también logró conquistar el agrado del público. La temporada se prolongó hasta febrero.

El 16 de febrero de 1884 dió su primera función la Compañía de Opera Inglesa Hess, con el siguiente personal en las figuras principales: Miss Abbie Carrington, primadonna absoluta; Miss Emma Elsner, contralto; Miss Blanch Chapman, soprano de ópera cómica; George Appleby, primer tenor; Thomas F. Cristy, tenor cómico; James G. Peakes, primer barítono; Henry C. Peakes, primer bajo. Director, W. E. Tayler. Cuerpo de coros y gran orquesta. El debut fué con la ópera *Martha* y siguieron *Fra Diávolo*, *La Gitanilla*, *Oliette*, *Maritana*, de Wallace, *Pinafore*, de Sullivan, *Lolanthe*, *Mascotte*, *Fatinitza*, de Suppé, con la que terminó la temporada y que dejó gratos recuerdos.

El 25 de marzo volvió de Querétaro la Opera Inglesa de Hess y abrió otro abono de 7 funciones en que repitió las mismas óperas con general agrado del público de México.

El 12 de abril se presentó otra vez el empresario Mauricio Grau con una Compañía de Opera y Opereta Francesa, en la que aparecían como primeros artistas Mlles. Fouquet, Villanova y Jouany, sopranos. Varelli, contralto; Mrs. Lesterrier y Keghel, tenores; Mrs. Solve y Mange, barítonos; Ms. Jourdan y Bonhivers, bajos; primeras bailarinas, Mlles. Rozier y Augusta la Bella, y Directores de orquesta, Ms. Guille y Lagge. Se cantaron varias óperas del repertorio francés y del italiano, y como novedades las óperas *La Dama Blanca*, *Sij'etais roi*, y las operetas *Gileta*, de Audran, que gustó mucho, *El corazón y la mano*, *Los Dragones de Villars*, *Las noces de Jeanette* y *Le maître de Chapelle*.

El 28 de junio se presentó en el Teatro Principal la Compañía de Bufos Cubanos, dirigida por Miguel Salas, que representaron las obritas con música *El Triunfo de Ma. Rosario*, *La Duquesa de Haity*, *Los Negros Catedráticos*, *La Periconá*, *Juan Liborio*, *Caneca*, y otras, y cantáronse guarachas que gustaron mucho y se hicieron populares.

El 25 de agosto se dió en el Teatro del Conservatorio una fiesta en honor de don Alfredo Bablot, en que la señorita Espiridiona Macapagal hizo su presentación como contralto. La señorita Virginia Galván cantó con su hermosa voz de soprano una aria de *Dinorah* y cantaron también la soprano Carmen Unda, el tenor Adrián Guichenné y el barítono Manuel Escudero, y la señorita Refugio Torres Aranda, una cavatina de *Trovatore*. La señorita Isabel Obregón y don Juan Curti tocaron un dúo de arpas. Y se presentó por la primera vez una orquesta de señoritas dirigida por don Luis G. Morán, e integrada por Bonifacia Maldonado, Concepción Valenzuela, Concepción Ruiz, Clemencia Argándar, Dolores Couto, Estela Carreño, Francisca Linares, Guadalupe Varela, Guadalupe Vallejo, Guadalupe Franco, Isabel Obregón, Isabel del Moral, Josefa Rosales, Joaquina Alfaro, Leontina Sobrino, Mercedes Mancera, Paz Varela, Paz Leal y Refugio Morán.

El 3 de septiembre dió su primer concierto el pianista alemán Alberto Friedenthal, que tocó una *Balada*, la *Berceuse* y un vals de Chopin, la *Tarantella* y el *Vals Caprice*, de Rubinstein, *Danzas Húngaras* de Brahms, *Aires Nacionales Mexicanos*, de Julio Ituarte, la *Primavera*, de Mendelssohn, una *Improvisación*, de Friedenthal, sobre el *Himno Nacional Mexicano*, y la 2a. *Rapsodia*, de Liszt.

El 20 de septiembre se dió en el Teatro del Conservatorio un concierto para presentar a la Orquesta Típica Mexicana formada para llevarla a la Exposición Universal de New Orleans. El concierto tuvo tres partes.

I.—Obertura *Ruy Blas*, de Mendelssohn, Orquesta del Conservatorio. Aria de *Aida*, Refugio Torres Aranda; *Capricho* para flauta, de Hermann, Librado Suárez; Romanza *Reginella*, de Braga, Adrián Guichenné; Terceto de la ópera *Il Matrimonio Segreto*, de Cimarosa, Carmen Unda, Virginia Galván y Refugio Torres Aranda.—II. *El despertar del león*, de Kinsky. Orquesta del Conservatorio. Rondó final de *Sonnámbula*, Carmen Unda. Fantasía para oboe sobre Temas de *Don Pascual*, de Donizetti, Oscar Reine. Aria de *Rigoletto*, de Verdi, Virginia Galván. Dúo del *Trovatore*, de Verdi, para soprano y barítono, Refugio Torres Aranda y Manuel Escudero.—III. Obertura *Raymond*, de A. Thomas, Orquesta Típica. Mazurca *Los Ecos*, para salterio, compuesta y tocada por Encarnación García. Fantasía de *Norma*, para bandolón, tocada por Pedro Zariñana. Marcha de *Tannhauser*, de Wagner, Orquesta Típica. *Aires Nacionales Mexicanos*, Orquesta Típica.

La Orquesta Típica Mexicana estaba integrada por los siguientes notables instrumentistas: Violines, Antonio Figueroa y Enrique Palacios; Viola, Buenaventura Herrera; Violoncellos, Rafael Galindo y Eduardo Gabrielli; Arpa, Juan Curti; Flauta, Anastasio Meneses; Ban-

dolones, Andrés de la Vega, Pedro Zariñana, Mariano Pagani, Apolonio Domínguez, Vidal Ordaz, Vicente Solís, José Barbolla; Salterios, Encarnación García, Mariano Aburto; Guitarras (bajos de armonía), Pantaleón Dávila y Pedro Avila; Director y xilofonista, Carlos Curti.

El 3 de diciembre la Orquesta Típica Mexicana dió en el Teatro Arheu otro concierto vocal e instrumental con el siguiente programa: Obertura *La Primavera*, Joaquín Beristáin, por



Agustina Quilez.

Tiple de Zarzuela.

la Orquesta. *Serenata* de Schubert y *Fantasia sobre Fausto*, Urenieski, para violín, tocadas por Antonio Figueroa. Rondó final de *Lucía*, cantado por Rosa Palacios. *Aria Spirto Gentil*, de *Favorita*, cantada por Adrián Guichenné. Terceto de *Lucrecia Borgia*.

Concierto de Mendelssohn para violín, tocado por Antonio Figueroa, con acompañamiento de cuarteto de arcos y piano tocado por Julio Ituarte. Obertura de *Guillermo Tell*, tocada

por la Orquesta. *Le Follet*, polka para xilófono, tocada por Carlos Curti. *Danza Habanera* y *Aires Nacionales Mexicanos*, tocados por la Orquesta Típica.

El 10 de enero de 1885 dió su primera función con el estreno de la opereta *Madame Boniface*, de Lacombe, la Compañía de Opera Bufa Francesa de Mauricio Grau, que volvía con nuevos artistas: Mme. Theo, Cecile Lefort, Eugenia Nordall, primadonnas: MM. Lary, Mezieres, Duplan, Guy, Duces, Salvador, Vinchon, tenores y barítonos; gran coro y cuerpo de baile y Director de orquesta Lagye. Diéronse varias operetas ya conocidas y se estrenó *Francois les bas bleues*, de Messager.

El 14 de mayo reapareció la Compañía de Zarzuela Moreno en el Teatro Nacional, con la opereta *Doña Juanita*, en la que la primera actriz y cantante Romualda Moriones agradó mucho, así como los cantantes Isidoro Pastor, Adelaida Montañés y Josefina Lluch en las obras *Barberillo de Lavapiés*, *Proceso del Cancán*, *Testamento Azul*, *Bocaccio*, *Babotin*, *Niniche* y *Estebanillo Peralta*.

El 22 de agosto debutó con *Trovatore* en el Teatro Nacional, la Compañía de Opera Italiana de Napoleón Sieni, en cuyo elenco vinieron las primadonnas Adela Gini, Elisa Bassi, Clementina De Vere; la soprano Gemma Prieri; el tenor Carlo Pizzorni; los barítonos Enrico Pogliani y Vincenzo Quintilli Leoni; los bajos Roberto Mancin y Natale Pozzi, todos como voces principales, y el maestro Vincenzo D'Alessio como Director de Orquesta. Cantáronse muchas óperas ya conocidas y como novedad *La Gioconda*, de Ponchielli.

Una bella nota de arte fué la presentación la noche del 3 de octubre, del tenor mexicano Adrián Guichenné, distinguido alumno del Conservatorio Nacional, en el papel de Alfredo en *La Traviata*, y que recibió espléndidas ovaciones. Después de este triunfo cantó el rol de Fernando en *Favorita*, y el *Fausto*, de Gounod, en los que fué de nuevo ovacionado ruidosamente y después de representar el Duque de Mantua en *Rigoletto*, que cantó con Clementina De Vere y Quintilli Leoni, fué consagrado como cantante mexicano de primer orden.

En el año de 1885 hiciéronse notar los conciertos de música clásica que semanariamente se daban en la casa de don Gustavo Guichenné con el concurso de los distinguidos señores profesores José Rivas, Luis G. Morán, Agustín Manríquez, Fernando Domec, Félix Sauvinet, Gustavo Fischer, Federico Jens y Agustín Leffman.

El 30 de diciembre volvió el empresario Mauricio Grau al Teatro Nacional con otra Compañía de Opereta Francesa, en la que aparecían en primer rango Ana Judic, Alice Raimonde, Mario de Leest y otras más y los cantantes Cooper, Minart, Germain, Paul Ginet, Maurice Dupuis, bajo la dirección del maestro Salvator Guerra. El debut fué con *Mademoiselle Nitouche*, de Hervé y se dieron muchas operetas ya representadas, y como novedades se cantaron *Lili*, *La Femme a Papá*, *La Cosaque*, *La Rousotte* y *Josephine*, de Varney.

El 25 de abril de 1886 debutó en el Teatro Nacional la Empresa Arcaraz y Palou, de zarzuela y operetas cantadas en español, con un personal en el que aparecían como artistas principales Ana Ferrer, Carmen Ruiz, Pilar Quezada, Concepción Arvide, Dolores Vargas, Adelaida Montañés y otras, y los actores Pedro Arcaraz, José Palou, Emilio Carriles, Aurelio Morales y otros, bajo la dirección del maestro Luis Arcaraz. El debut fué con *Niniche* y siguieron muchas zarzuelas y operetas conocidas, y como estrenos *Mis dos mujeres*, *La Cisterna encantada*, *Oliveta*, *El día y la noche*, *Los infiernos de Madrid*, *El estreno de una artista* y *Una fiesta en Santa Anita*, letra de Juan de D. Peza y música popular mexicana adaptada por Luis Arcaraz, que se cantó en el beneficio de Adelaida Montañés. "Al alzarse el telón —dice Olavarría— el público aplaudió la vista del canal y del pueblecillo indígena, con sus canoas, sus *chinampas*, sus *sombras* y todos sus detalles muy bien entendidos y presentados. Entre las graciosas *chinas*, los *charros* y los *valedores*, apareció la beneficiada vestida con sumo lujo, con un *castor* salpicado

de brillantes lentejuelas, dejando ver las ricas *puntas* de las blancas enaguas bordadas, con camisa de cambray y finísimas *randas*, rebozo de seda perfectamente empuntado, y zapatos bajos bordados de oro; la graciosa actriz estaba verdaderamente guapa con el traje mexicano que llevaba y *movía* a perfección. Isidoro Pastor vistió de *charro* con igual propiedad y lujo; calzonera con botonadura de plata, rico *jarano*, chaqueta bordada de plata y finísimo zarape." La obrita gustó mucho y los autores fueron llamados a la escena varias veces. La Empresa Arcaraz Palou cerró sus estrenos con la zarzuela *El Mikado del Japón*.

El 18 de septiembre de 1886 con la ópera *Hernani*, debutó la nueva Compañía de Opera Italiana de Napoleón Sieni, que traía como artistas principales a Adela Gini y Rosina Aimé, primadonnas; soprano ligera Isabel Suicher; contralto, Palmira Rambelli; primer tenor dramático, Guillermo Rubio; tenor de gracia, Giovanni Masini; primeros barítonos, Gioachino Aragi y Vincenzo Quintilli Leoni; primeros bajos, Paolo de Bengardi y Fernando Fabro; Directores de Orquesta, Beniamino Lombardi y Paolo Vallini. Cantáronse muchas óperas del repertorio italiano, y los acontecimientos artísticos fueron el estreno de la ópera *Don Carlos*, de Verdi, la representación de la *Gioconda*, de Ponchielli, y la alta estimación con que fueron recibidos los cantantes Paolo de Bengardi y Vincenzo Quintillo Leoni, que se radicaron en México, éste como profesor de canto en el Conservatorio y aquél como profesor particular de canto.

El 31 de diciembre de 1886 contratada por el empresario Henry Abbey, dió su primer concierto en el Teatro Nacional la primadonna Adelina Patti, acompañada de la contralto Sofía Scalchi, el tenor Alberto Guille, el barítono Antonio Galassi y el bajo Novara. El primer concierto principió con la obertura de *Zampa*, de Herold, por la orquesta bajo la dirección del maestro Luigi Arditi. Siguieron una aria de *Los Hugenotes*, cantada por la Scalchi; una aria de *Martha*, del tenor Guillé, que daba *do* de pecho con suma facilidad; el rondó de *Lucía*, cantado por la Patti y la representación del 2o. acto de *Semíramis*.

En el 2o. concierto la Patti cantó el aria de *Traviata*, y cuando Violeta es interrumpida por la voz de Alfredo, que canta dentro, dejóse oír la voz del tenor Nicolini, esposo de Adelina Patti, que estaba retirado de la escena y que fué obligado a salir a la escena entre las aclamaciones del público y la alegría de su esposa, que fué sorprendida gratamente. Las ovaciones a la Patti no tuvieron límite. En el tercer concierto representóse el tercer acto de *Fausto*, con la Scalchi en *Siebel*, y la Patti en *Margarita*. Las ovaciones a las dos divas fueron indescriptibles. En el 4o. concierto la Patti cantó una canción de Eckett, *El Eco*, en que arrebató al público con las dificultades técnicas vencidas por su garganta privilegiada, pues fué "un torrente de gorjeos, de trinos, un conjunto de vocalizaciones que hicieron llegar el entusiasmo al delirio. En la quinta función púsose en escena *El Barbero de Sevilla*, de Rossini, que fué un nuevo triunfo para la Patti en *Rosina*. Fueron numerosas las fiestas, banquetes, serenatas y paseos dados en honor de Adelina Patti en México, pues aunque ya había pasado de los cuarenta años, conservaba en todo su esplendor su voz privilegiada, y Sofía Scalchi venía en plenitud de su preciosa voz y en plena juventud.

El 10 de abril de 1887 dió principio en el Teatro Nacional la temporada de Zarzuela de la Compañía Isidoro Pastor, con los siguientes artistas principales: primera tiple de ópera, Rosa Palacios; primera tiple cómica, Pilar Quezada; característica, Elena Areu; primeros tenores, Ricardo Pastor y José Vigil y Robles; tenor cómico, Teodoro Pastor; primer barítono, Enrique Labrada; primer bajo, Enrique Carriles. Maestro Director, Luis Arcaraz. El debut fué con la zarzuela *El Pompón*, en que fué muy aplaudida la artista mexicana Rosa Palacios, que había estudiado el *bell canto* con maestros italianos y había sido preparada para grande ópera.

El 4 de junio dió un concierto el Capitán Voyer, pianista que había tocado ya en el Con-

servatorio Nacional ante varios profesores mexicanos y periodistas. Tocó el *Concertstück* de Weber, composiciones de Chopin y fantasías de Thalberg.

El 2 de junio dieron un concierto en la sala de la Sociedad Filarmónica los músicos mexicanos Juan Hernández Acevedo y Gustavo E. Campa, en que la orquesta de la Filarmónica tocó *El Diluvio*, de Saint-Saens; el violinista Jacobo García Sagredo tocó un *Concierto* de Paganini; Carmen Unda y José Vigil y Robles cantaron un dúo del *Otello*, de Verdi; el flautista Hernández Acevedo y los pianistas Felipe Villanueva y Gustavo E. Campa reveláronse distinguidos compositores y ejecutantes.

El 13 de septiembre debutó con *Aida* la nueva Compañía de Opera Italiana de Napoleón Sieni, con el siguiente elenco: Primadonnas dramáticas, Lina Cerne y Matilde Rodríguez; Primadonna ligera, Francisca Prevost; contraltos, Pia Roluti y Emilia Sartini; primer tenor, Francisco Giannini; primeros barítonos, Joaquín Arago y Miguel Wigley; primeros bajos, Giovanni Fansini y Fernando Falero; Director de Orquesta, Gino Golisciani. Diéronse varias óperas del repertorio italiano conocido; pero la atracción de la temporada fué el estreno del *Otello*, de Verdi y *Los Pescadores de Perlas*, de Bizet; siendo digno de notarse que la ópera de Verdi fué puesta en escena en México el 18 de noviembre, inmediatamente después de haber sido estrenada en Milán, y gustó extraordinariamente en las cinco representaciones que de la obra maestra de Verdi se dieron.

El 28 de diciembre de 1887 dió su primera función la Compañía de Opera Francesa de Durand, con un elenco en que aparecían las primadonnas Julia Bennati, Mary Prard, la Nordel, la Stani y otras; y los artistas Tony, Maris, Mezieres y otros. Director de orquesta, M. Martín. La primera obra representada fué *El Gran Mogol*, y siguieron *Mlle. Nitouche*, *La Mascota*, *Los Mosqueteritos*, *El Duquecito*, *Juramento de Amor*, *Doña Juanita*, *Los Mosqueteros en el Convento*, y otras ya cantadas antes.

El 10. de abril de 1888 volvió al Teatro Nacional la Compañía de Zarzuela de Isidoro Pastor, reforzada con las primeras tiples Soledad Goyzueta, Enriqueta de Ors y Caritina Delgado y los primeros tenores cómicos Isidoro Pastor, Miguel Gutiérrez y Constantino Cires Sánchez; primeros barítonos, Enrique Labrada, Antonio Vargas y Miguel Flores; Directores de Orquesta, Luis Arcaz y Vicente D'Alessio. Soledad Goyzueta debutó con *El Pompón*, y conquistó la simpatía del público. Diéronse muchas zarzuelas y agradaron *El Anillo de Hierro*, *El Salto del Pasiego*, *Los Lobos Marinos*, *El Novio de Doña Inés*, *La Gallina Ciega*, *El Estudiante Polaco*; pero la que agradó más fué el estreno de *La Gran Vía*, que se hizo popularísima.

El 5 de julio se dió un concierto en el Teatro Nacional para auxiliar a los inundados de León. El tenor español Antonio Arámburo cantó una aria de *Rigoletto*, la contralto Ana Russells una aria de *María Stuardo*, y otra de *Favorita*, la soprano una aria de *Aida* y una cavatina de *Roberto el Diablo*, y la soprano ligera Eva Cummings un trozo del *Barbero de Sevilla*, y una aria de *Rigoletto*.

El 7 de julio se dió otro concierto a beneficio de los inundados de León. Rosa Palacios y José Vigil y Robles con los demás artistas de la zarzuela Pastor, cantaron el primer acto de *Traviata*. El Orfeón Alemán cantó un trozo de *Abt* y una marcha de Zoellner. Margarita Hernández cantó la *Canción del Sauce*, y el *Ave María* del *Otello*, de Verdi, y una aria de *Le Nozze de Figaro*, de Mozart. María Gómez del Campo cantó una cavatina de *Semíramis* y una aria del *Profeta*. Antonio Arámburo cantó el *Ave María* de Luzzi, y la *Mandolinata* de Paladilhe. La Puerani cantó una aria de *Gioconda*, y una aria de *La Forza del Destino*. Soledad Goyzueta y Ricardo Pastor representaron una escena y dúo de *Crispino e la Comare*.

El 13 de julio se dió otro concierto para los inundados; Maura Alfaro de Garrido cantó una aria de *Favorita*, y el brindis de *Lucrecia*. Aurora Peraza cantó el *Bolero* de Arditi y la

romanza *Non ti voglio amar*, de Rotoli. Margarita Hernández cantó el aria de las joyas de *Fausto*, y el aria de *Cherubino* de *Le Noce de Figaro*. El distinguido pianista Felipe Villanueva llevó los acompañamientos.

El 16 de julio dióse otro concierto para los inundados. La orquesta del Conservatorio tocó la obertura *Ruy Blas*, de Mendelssohn, bajo la dirección de Julio Ituarte. Soledad Goy-



El primer actor Francisco Cardona.

(Cuauhtémoc.)

zuet cantó una aria del *Baile de Máscaras*. La orquesta tocó un *Himno Sinfónico*, de Gustavo E. Campa y una melodía para ocho violines con acompañamiento de orquesta, del mismo compositor. Tocáronse también la *Marcha Húngara*, de Berlioz, una *Rapsodia Española*, de Eduardo Gabrielli, y una *Marcha Heroica* de José Austri.

El 29 de agosto debutó la Compañía de Opera Italiana de Antinori con *El Trovador*, con

un personal artístico del que solamente la contralto Gemma Tiozzo era de primer orden. Diéronse varias óperas del repertorio italiano.

El 22 de septiembre ocupó el Teatro Nacional otra Compañía de Opera Italiana de Napoleón Sieni, con las primadonnas Adela Gini Pizzorni, Amelia Foroni, Lina Dalti y Annetta del Vecchio; contralto Emilia Locatelli; primeros tenores Carlo Pizzorni, Vincenzo Maina y Enrico Pogliani; primer barítono Adriano Aceonni; primer bajo Roberto Villani, Director de Orquesta, Gino Golisciani. La primera ópera representada fué *Gioconda*, y luego diéronse muchas óperas en las que sobresalieron *Dinorah*, *Mefistófeles* de Boito, *Otello* y *Aida*.

El 8 de diciembre fué el primer concierto de Louise Pyk, primadonna sueca, con el siguiente programa: Rondo opus 73 de Chopin a dos pianos, Elisa y Paulina Joran, artistas australianas. Aria de *Oberón*, de Weber, por Luis Pyk, *Balada y Polonesa* de *Wieuxtemps*, por la violinista Paulina Joran, Aria del *Baile de Máscaras*, por George Delaune, y Dúo del *Trovatore*, por Luisa Pyk, y George Delauney. *La Invitación al Vals*, de Weber, por la pianista Lula Joran. Selecciones para violín, por Paulina Joran. Aria de las joyas de *Fausto*, por Luisa Pyk. *Ave María*, de Gounod, cantada por Delauney y *Tarantela* de Mills y *Rigoletto*, de Liszt, por Elisa Joran, *Gypsie Danze*, de Sarasate, por Paulina Joran. *Canciones suecas*, cantadas por Luisa Pyk. Dieron varios conciertos con programas selectos, y agradaron mucho todos los concertistas.

El 7 de diciembre dióse un concierto en el Conservatorio, en el que llamaron la atención varias piezas de música tocadas por una orquesta "Anáhuac", en la que había catorce bandolones y doce cítaras, que en combinación con los violines y los bajos de cuerda producían muy agradable efecto. El 14 dió otro concierto la Estudiantina Poblana que estaba integrada por diez y seis jóvenes que vestían el traje de los antiguos estudiantes mexicanos y tocaban con muy buen gusto en sus instrumentos.

El 17 de marzo de 1889, las hermanas Joran dieron un concierto de despedida con el concurso de los músicos mexicanos Gustavo E. Campa, Julio Ituarte y Ricardo Castro. El atractivo de este concierto fué la presentación de la soprano mexicana Virginia Galván, que cantó el aria del delirio de *Lucía*, una aria de *Sonámbula* y otra de *Dinorah*, que agradaron mucho. De las hermanas Joran que dejaron grata impresión en México, distinguióse Paulina, que tocó en la cuarta cuerda de su violín una difícilísima composición de Paganini.

El 23 de agosto volvió la Zarzuela de Isidoro Pastor a ocupar el Teatro Nacional con su elenco de artistas, Rosa Palacios, Pilar Quezada, Luisa Torrás, Julia Arcaraz, Elisa Abreu, Benito Goríbar, Enrique Labrada, Enrique Quijada, Emilio Carriles, Constantino Cires Sánchez y otros. Volvieron las zarzuelas y las operetas a hacer la distracción del público, y estrenóse en esa temporada *La Marcha de Cádiz*, *La Señorita Inocencia*, *El Señor Gobernador*, *El Gran Mogol*, *La Diva*, *El Reloj de Lucerna*, *El día y la noche*, *Las dos Princesas* y *Sensitiva*.

El 26 de agosto la Sociedad de Conciertos del Conservatorio dió su primer concierto de la serie en el Teatro del Conservatorio, en la que tomaron parte la orquesta integrada por el personal de profesores, las señoritas Isabel Obregón, Luisa Larraza, Concepción Enríquez, Dolores Hagelstein, María Obregón y Virginia Díaz, y los señores Salvador Espejel, Aurelio Elías, Carlos J. Meneses, Vincenzo Quintilli Leoni, Wenceslao Villalpando, Pedro L. Manzano y Roberto Marín. Tocáronse composiciones sinfónicas de fama mundial, entre ellas el *Sueño de una Noche de Estío*, de Mendelssohn; el *Andante* de la primera Sinfonía de Beethoven; la *Alborada de Primavera*, de Lacombe; la Obertura de *Oberón*, de Weber; *La Danza Macabra* y *La Juventud de Hércules*, de Saint-Saens; las *Escenas Pintorescas* de Massenet; la obertura *Euryanthe*, de

Weber; el Preludio de *Lohengrin*, de Wagner; el andante de la quinta *Sinfonía*, de Beethoven y los bailables de *Enrique VIII*, de Saint-Saens.

El 15 de octubre debutó con *Aida* la Compañía de Opera Italiana de Vicente Antinori, con el siguiente personal: Primadonnas, María Osta, Emilia Guidotti, Victoria Repetto; contraltos, Gemma Tiozzo, María Pía; primeros tenores, Emilio Metellio, Serafino de Falco; primeros barítonos, Francesco Pozzi, Leopoldo Gonberg; bajo Rafael Quesada; Director de Orquesta, José Bracale; primeros violines, Pablo Sánchez y Alberto Amaya. Cantáronse varias óperas de los repertorios italiano y francés.

El 11 de enero de 1890 debutó la Compañía de Opera Italiana de Abbey-Grau en el Teatro Nacional, con *Semíramis*, de Rossini. He aquí el elenco: Sopranos y contraltos, Adelina Patti, Emma Albani, Lillian Nordica, Giulia Valda Pettigiani, Guerrina Fabri, Hortensia Synnomborg, Matilde Bauermaister. Athalia Claire; tenores, Francesco Tamagno, Luigi Rabelli, Enrico Viccini, Giovanni Perrugini, Roberto Vani; barítonos, Giuseppe del Puente, Arturo Marescalchi, Napoleón Zardo, Ettore Marcassa, Franco Novara, Armando Castlomargy, Agostino Carboni; directores de Orquesta, Luigi Arditi, Romualdo Sapio; arpista, Mme. Marezek; Orquesta de sesenta profesores; primera bailarina, Mary Aghera; Cuerpo de sesenta coristas; cuerpo coreográfico de veinticuatro bailarinas. La segunda temporada de Adelina Patti dejó gratísimos recuerdos en México. Las ovaciones que le tributó el público fueron tan gratas que muchas la conmovieron hasta las lágrimas. El tenor Tamagno fué tan ovacionado como la diva, pues fué una revelación su arte de cantar, y la calidad de su voz privilegiada. La Nórdica, la Fabri y la Pettigiani, compartieron también las aclamaciones como artistas de primer orden, y la Albani fué consagrada en el papel de Desdémona. Los honores que recibió la Patti fueron tantos como la primera vez que vino a México, y correspondió a esos halagos con un cheque de cinco mil pesos, precio de la noche de su beneficio en el papel de Rosina, del *Barbero de Sevilla*, como donativo para el Hospicio. Las óperas más hermosamente cantadas por este excepcional grupo de grandes artistas reunidos, fueron *Guillermo Tell*, *Trovatore*, *Otello*, *Hugonotes*, *La Africana*, *Linda de Chamounix*, *Traviata*, y *Fausto*.

El 6 de abril dieron su primer concierto los insignes artistas Pablo de Sarasate y Eugenio D'Albert en el Teatro Nacional, acompañados de la eminente pianista Berta Marx y con el concurso de la Orquesta del Conservatorio de México, dirigida por don José Rivas. Los programas de los conciertos dados en el Teatro Nacional fueron los siguientes:

I.—Obertura por la orquesta del Conservatorio.—*Sonata* opus 53 de Beethoven, por Eugenio D'Albert.—*Sonata a Kreutzer*, de Beethoven, por Pablo de Sarasate y la pianista Berta Marx.—*Berceuse*, Chopin, *Barcarola*, do menor, Rubinstein.—*Vals Man lebt*, Strauss-Tausig, por D'Albert.—*La Fee d'Amour*, Raff, por Sarasate y Berta Marx.—*Procesion noruega*, Grieg.—*Venecia y Nápoles*, Liszt, por D'Albert.—Fantasía de *Fausto*, de Gounod, compuesta y tocada por Sarasate y acompañada por el pianista Otto Goldschmidt.

II.—Obertura de *Oberón*, de Weber, por la orquesta.—*Nocturno*, opus 27-2 y *Polonesa* opus 53, Chopin, por D'Albert.—*Rondó Brillante*, Schubert, por Sarasate y Berta Marx.—Andante con sordina. *La Arlesiana*, de Massenet, por la orquesta.—*Humoresque*, Grieg. *Barcarola* opus 4 y *Estudio* opus 25, de Rubinstein, por D'Albert.—6o. *Concierto* de Mendelssohn, por Sarasate y Berta Marx.—*Canto de Amor* y 12a. *Rapsodia* de Liszt, por D'Albert.—*El canto del Ruiseñor*, de Sarasate, tocado por él y la pianista Marx.—*Fiesta Bohemia*, de Massenet, por la orquesta.

III.—Obertura *El Sueño de una Noche de Verano*, de Mendelssohn, *Reverie Lejos del Baile* y *Alborada Primavera*, de Lacombe, por la orquesta.—Eugenio D'Albert tocó el *Nocturno* opus 48, el *Impromptu* opus 36 y la *Balada* opus 23 de Chopin; la *Berceuse* de Grieg, una

Barcarola y la *Galopa Lebal* de Rubinstein; *Nocturno*, *Vals Impromptu* y 2a. *Polonesa* de Liszt.—Sarasate, acompañado por Berta Marx o por Otto Goldschmidt, tocó la *Sonata* para violín y piano de Saint-Saens, el primer *Concierto* de Beethoven, con cadencia de Sarasate, y los *Aires Rusos*, de Wieniawsky.

IV.—Obertura de *Zampa*, de Herold; *Marcha fúnebre de una marioneta*, de Gound, y *Galopa de bravura*, de Schulhoff.—Sarasate tocó una *Fantasia* de Schubert; *Pibroch*, suite de Mackenzie, *Rapsodia*, *Caprice y Dance*; *Fantasia sobre Freischutz*, de Weber, obra de Sarasate.—D'Albert tocó la *Sonata* opus 58 de Chopin; *Sarabanda y Gavota*, de D'Albert; *Ziguenerweisen*, de Carl Tausig; *Albumblatt*, de Grieg, *Impromptu*, de Schubert y *Polonesa*, de Rubinstein.

V.—Obertura de *Guillermo Tell*, por la Orquesta.—*Sonata Appassionata*, de Beethoven, por D'Albert.—*Sonata*, de Raff, por Sarasate y Berta Marx.—*Nocturno* opus 9 y *Balada* opus 48 de Chopin.—*Danza Macabra*, de Saint-Saens, por la Orquesta.—*Concierto* de Wieniawsky, por Sarasate y la Orquesta.—*Poema erótico*, de Grieg, *Soirée de Viena* No. 6 e *Impromptu*, de Liszt, *Valse Nachfalster*, Strauss-Tausig, por D'Albert. *Fantasia sobre Carmen*, de Bizet, compuesta por Sarasate y tocada por él con la orquesta.

VI.—Obertura de *Euryante*, de Weber, por la Orquesta.—*Estudios Sinfónicos*, de Schuman, por D'Albert. Dúo de Weber, por Sarasate y Berta Marx.—1a. *Mazurca en re mayor*, de Felipe Villanueva.—*Hoja de álbum*, de Ricardo Castro.—*Estudio* opus 23 de Chopin, por D'Albert.—*Dance ancienne* de Gustavo E. Campa, por la Orquesta.—*Preludio*, *Minueto*, *Tarantella* y *Movimiento Perpetuo*, de Raff, por Sarasate y la Orquesta.—*Humoresque*, de Grieg.—*Barcarola*, en la menor, de Rubinstein.—*Tarantella*, de Liszt, por D'Albert. *Fantasia sobre Freischutz* de Weber, por Sarasate, y *Marcha Nupcial* de Mendelssohn, por la Orquesta.

Las ovaciones que tuvieron los grandes artistas en México fueron inolvidables para ellos, y sus conciertos fueron una revelación para los pianistas y violinistas mexicanos y el principio de una evolución en el arte de interpretar la música y en la técnica de los instrumentos. Por primera vez, un artista de fama mundial como Eugenio D'Albert, consagró dos composiciones de dos mexicanos, Villanueva y Castro, al tocarlas con su arte incomparable de pianista.

El 18 de abril debutó en el Teatro Nacional con *Campanone* la Compañía de Zarzuela de Isidoro Pastor, con las primeras tiples Dolores Franco de Salas, Concepción Valero, Matilde Navarro y Hortensia Gutiérrez; tiple cómica, Francisca Sancho; contralto, Altagracia Ochoa; características, Rosa Flores y Elisa Areu; primer tenor, Leovigildo Serrano; barítonos, Enrique Labrada, Antonio Vargas y Enrique Quijada; bajos, Emilio Carriles, Rafael Villalonga y Enrique Rodríguez. Directores de orquesta, Rivas, Austri y Arcaraz.

Al mismo tiempo se inauguró en el Teatro Principal la temporada de la Compañía de Zarzuela de los hermanos Guerra, organizada para *tandas* o funciones por actos, con los siguientes artistas principales: Primeras tiples, Rosa Palacios, Enriqueta Alemany, Julia Aced y Caritina Delgado; característica, Gumersinda Villó; tenores, José Vigil y Robles y Aurelio Morales; barítono, Alberto Morales; tenores cómicos, Julio Perié y Juan Prieto. Directores de Orquesta, Ureña y Palacios. Las novedades de esas temporadas fueron en el Nacional, *Chateau Margaux*, *Los Zangolotinos*, *Las Hijas del Zebedeo*, *Haydee*, de Aubert; *Toros de Puntas*, *El año Pasado por Agua*, *El Planeta Venus*, *El Carnaval de Venecia*, de Petrella, *El Reloj de Lucerna*, *Salórj Eslava*, *Educandas de Sorrento*, de Usiglio, y en el Principal *La Gatita Blanca*, *Ya somos tres*, *La Vida Parisienne*, la opereta *Luis XV*, de Audrán, y la adaptación de la ópera *Carmen*, a zarzuela española, Enrique Labrada organizó otra compañía de Zarzuela que ocupó el Teatro Arbeu el 27 de agosto con el estreno de *Teatro Nuevo*, al que siguieron los estrenos de *Bolazo*, *La Casaca*, *Zaragoza*, *Medium oyente*, *El Manicomio de Cuertos*, que alcanzó mucha popula-



La primera actriz Virginia Fábregas.

dad y 70 representaciones. *Cádiz, De Madrid a París, Las Niñas desenvueltas, Colegio de Señoritas, Don Jaime el Conquistador, El Plato del Día, La Segunda de la Izquierda, Los Embusteros, La Baraja Francesa, El Chaleco Blanco, La Virgen del mar, Las doce y media y sereno, A toda Vela, La nueva Rifa Zoológica, Oro y plata o cobre y nada, Viva la Libertad, Agua y Cuernos y Lo pasado pasado.*

El 12 de septiembre volvió al Teatro Principal con otra compañía de Opera Italiana el empresario Napoleón Sieni. El elenco era el siguiente: Sopranos primeras, Emilia Calderazzi, Elena Leroux, Fanny Pérez; mezzosopranos, Giuseppina Musiani, Hortensia Synnberg, Emma Servarani; primeros tenores, Federico Gambarelli, Oreste Emiliani; primeros barítonos, Francisco Bartolomasi, Luigi Lenzini; primeros bajos, Giulio Vinche, Vittorio Pozzi Camola, Giuseppe Ochoa; primer bajo cómico, Bernardo Galeazzi. Directores de orquesta, Gino Golisciani, Emérico Monreale. El debut fué con *Aida* y siguieron muchas óperas italianas. Los estrenos de la temporada fueron *Lohengrin*, de Wagner, y *Romeo y Julieta*, de Gounod, que agradaron mucho y fueron muy bien representadas. Las estrellas de la temporada fueron Elena Leroux y Giuseppina Musiani.

El 29 de marzo de 1891 con la ópera *Tanhausser*, de Wagner, abrió una temporada en el Teatro Nacional la Compañía Inglesa de Gran Opera de Charles E. Locke, con el siguiente elenco; Sopranos, Emma Juch, Georgina von Januschowsky, Carlota Maconda, María Freebert; contraltos, Louise Meislinger, Dora Scott, Bernice Holnes; tenores, Charles Hermont, Payne Clarke, William Stephens, George Gould; barítonos, Otto Rathjens, Leo Stormont, Allerino Gannio; bajos, Franz Vetta, E. N. Kinght, Pier Delasco, S. H. Dudley; director de orquesta, Adolfo Neundorff. Cincuenta profesores de orquesta y numerosos coros mixtos.

La Compañía Inglesa de Emma Juch dió a conocer las siguientes óperas: *Tannhauser*, de Wagner; *Freischutz*, de Weber; *El Buque Fantasma*, de Wagner; *La Gitana*, de Balfe; *Fidelio*, de Beethoven; *La Walkiria*, de Wagner y *Maritanas*, de Wallace. Dió también, admirablemente representadas las óperas *Lohengrin*, de Wagner; *Carmen*, de Bizet; *Fausto*, de Gounod; *Hugonotes*, de Meyerbeer; *Mignon*, de Thomas y *Rigoletto* y *Trovador*, de Verdi. En el beneficio de la insigne primadonna Ema Juch cantó una romanza de soprano de la ópera *Keofar*, de Felipe Villanueva. La impresión que dejó en México la Opera Inglesa fué magnífica, y la enseñanza que trajo fué nunca vista, ni antes ni después hasta hoy, pues no se han vuelto a oír las óperas de Wagner, con excepción de *Lohengrin*.

El 9 de mayo debutó con *Traviata*, cantada en español, la Compañía de Zarzuela Romero, entre cuyo personal se contaban las primeras tiples María Nalbert y Fernanda Rusquella; segundas tiples Carmen Ruiz, Enriqueta Monjardín y Dolores Castro; características Dolores Custodio y Rosa María Vasset; primeros tenores Juan Prats y Antonio Monjardín; primer barítono Alberto Morales; primer tenor cómico, Manuel Islas y primer bajo Jesús Vargas. Directores de Orquesta Manuel Maury y Enrique Palacios. La Compañía, integrada por excelentes artistas, dió veinticuatro funciones solamente, por la competencia de las otras dos compañías de Zarzuela, y estrenó *El Molinero de Subiza, Niña Pancha, El Gorro Frigio, Don Dinero y La Canción de Lola*.

El 20 de junio ocupó el Teatro Nacional otra Compañía de Zarzuela organizada por Isidoro Pastor, en que aparecían Cecilia Delgado, Felicidad Pastor, Luisa Marchetti, Refugio Montoya, Julio Perié, Carlos Obregón, Jorge Mier y otros artistas ya conocidos. Directores de orquesta, Gustavo de María y Campos y Luis G. Saloma.

El 26 de junio dieron su primer concierto en el Teatro Nacional el violinista Rafael Díaz Albertini y el pianista Ignacio Cervantes, con la orquesta del Conservatorio dirigida por el maestro don José Rivas. Fueron tocados: Obertura de *Oberón*, de Weber, por la orquesta.—Con-

cierto en mí menor, de Mendelssohn, por Albertini.—*Nocturno en fa*, de Tschaiakowsky.—*Cascade du Chaudron*, de Bendel, por Cervantes.—*Nocturno en mí bemol*, de Chopin, transcrito por Sarasate y *Movimiento Perpetuo*, de Ries, por Albertini.—*Escenas alsacianas*, de Massenet, por la orquesta.—*Scherzo*, en sí bemol menor, de Chopin, por Cervantes.—*Danza de las Brujas*, de Paganini, por Albertini. Muchas obras dieron a conocer los dos artistas cubanos ante un escogido auditorio de amantes de la música en los cinco conciertos que dieron; y entre ellas han quedado consignadas: la *Canción Napolitana*, de Saint-Saens, la *Gitanilla*, de Gottschalk; el *Rondó Caprichoso*, de Mendelssohn; la *Mazurka* en sí menor, de Chopin; el *Vals Alemania*, de Rubinstein, y el *Vals de Fausto*, de Liszt, tocados por el pianista Cervantes y la *Danza de las Síl-fides*, de Popper, el *Concierto en sol menor*, de Max Bruch, la *Balada y Polonesa*, de Vieuxtemps; el *Souvenir de Moscou*, de Wienawski, y la *Saltarella*, de Allard; tocadas por el violinista Albertini, todas de manera magistral y con una personalidad inolvidable. Cervantes tocó además varias de sus preciosas *Danzas Cubanas*, que son las más bellas que se han escrito en su género.

El 2 de agosto principió la temporada de zarzuela bajo la dirección de Luis Arcaraz y José Austri, en el Teatro Principal con las primeras tiples Romualda Moriones, Enriqueta Ors, Hortensia Gutiérrez, Francisca Carmona y Julia Aced; segundas tiples, Micaela Gutiérrez y Enriqueta Monjardín; características, María Sedano; primer tenor, Aurelio Morales; tenor cómico, Constantino Cires Sánchez; primeros barítonos, Enrique Labrada y Enrique Quijada; primer bajo, Jesús Vargas, y otros. Debutó Romualda Moriones con *Doña Juanita*, y se dieron varias zarzuelas del género grande.

En el Teatro Orrin la Compañía de Zarzuela de María Nalbert y Fernanda Rusquella estrenó la obra de Chapí *El Rey que Rabió*, con mucho éxito, la noche del 20 de julio. Arcaraz y Austri pusieron música en esa temporada a algunas zarzuelas mexicanas, entre las que fueron representadas *Una Fiesta en Santa Anita*, *El Capitán Miguel* y *Ahora Ponciano*, de Juan de Dios Peza; *El Manicomio de Cuernos*, de Eduardo Macedo; *La Rifa Zoológica*, de Juan A. Mateos; *La Acera de Enfrente*, de Vicente A. Galicia; *Las doce y Sereno*; *El Paje de la Virreyna*, de Alfredo Chavero; *El testamento azul*; *Ponciano y Mazzantini*, de Mateos; y *Los seis-monos*, de Peza.

El 24 de agosto se dió en el Teatro Nacional un concierto en el que se ejecutaron las siguientes obras: *Rapsodia Húngara No. 2*, de Liszt; *Tarantella*, de Gottschalk, por la pianista Elena Padilla; *Fantasia característica* de Stephen Heller; *Reverie*, de Vieuxtemps, por el violinista Jacobo García Sagredo; *Preghieta*, de Tosti, cantada por Ana Irigoyen; *Marcha Morisca*, de Gabrielli, tocada por la Estudiantina "La Bohemia"; *Danza Macabra*, de Saint-Saens, tocada en dos pianos por Elena Padilla, Alberto Michel, Julio Muirón y Eduardo Vigil. Romanza de *La Hija del Regimiento*, cantada por Joaquina Alfaro. Dúo de *Fausto*, Lebone, tocada a violoncello y piano por Luis G. Zayas y Elena Padilla.

El 12 de septiembre debutó con *Aida* la nueva Compañía de Opera Italiana de Napoleón Sieni que traía el siguiente personal: Soprano, Salud Othon, María de Macebi, Giuseppina Musiani; contraltos, María Giudici y Olga Spero; primeros tenores, Giacomo Rawner y Humberto Beduschi; primeros barítonos, Mario Sanmarco y Luigui Lenzini; primeros bajos, Francesco Vecchioni y Leopoldo Cromberg; Directores de orquesta, Gino Golisciani y Emérico Montreale. Se cantaron notablemente bien en esa temporada varias óperas como *La Hebrea*, de Havley; *La Africana*, *Roberto el Diablo*, *El Profeta*, *Dinorah*, *Poliuto*, *Lohengrin*, *Tannhauser*, *La Walkiria* y por primera vez en México *Cavallería Rusticana*, de Mascagni y *Cleopatra*, de Melesio Morales. La ópera fué muy aplaudida y el compositor mexicano fué llamado varias veces a la escena y calurosamente ovacionado.

El 14 de octubre dióse en el Teatro Nacional un concierto a beneficio de los inundados de Consuegra, España, con los siguientes números musicales; *Marcha Ibérica*, de Saint-Saens, por la orquesta del Conservatorio Nacional y la orquesta de la Opera, dirigidas por el maestro Gollisciani.—Primer y segundo actos de la ópera *Los Hugonotes*, por las señoritas Musiani, Othón, Giudice y los señores Rawner, Vecchione y demás artistas. *Concierto en mí*, de Mendelssohn, por el violinista Albertini y la orquesta del Conservatorio.—Tercer acto de *Aida*, por los principales artistas, cuerpo de coros y ballet por el cuerpo de coros de la ópera.

En el Circo Orrin también se dieron funciones para ayudar a los inundados de España, y fueron muy aplaudidas Fernanda Rusquella y Cecilia Delgado, en *Marjolaine*, el tenor Rihuet en *La Tempestad*, la Nalbert en *Galatea* y el clown Ricardo Bell en el papel de *Kikirikí*, de la zarzuela *El Testamento Azul*, pues dada la popularidad de que gozaba, fué acogido con hurras y ovaciones que hacían resonar el teatro.

En la temporada de zarzuela del Teatro Arbeau estrenáronse algunas obras mexicanas, de las que han quedado consignadas: *El Chalequero*, *La Acera de Enfrente*, *El Cura de Jalatlaco*, libretos de Vicente A. Galicia y música de José Austri. *Concurso de belleza*, libreto de Juan A. Mateos y música de José Austri. En el Teatro Principal, *La Reina que Rabió*, de Vicente A. Galicia y R. Marín; *El más Antiguo Galván*, libreto de Eduardo Noriega y música de Jerónimo Jiménez; *El Alcalde de Lagos*, libreto de Vicente Sotres y música de Guillermo Ortiz; *Revista de Guante Blanco*, libreto de Juan A. Mateos y música de José Austri; *Perfiles y Contornos*, libreto de Galicia y José Vigil y Robles, música de Austri; *La Montaña Rusa*, de Ramón García y música de Genaro Guerra Manzanares; *Se aguó la Fiesta*, libreto de Galicia y música de Jesús Zamora. En el Teatro Arbeau y a principios de 1892, *El Señor Duque*, libreto de Monteleoni y Juan Ramón de la Portilla y música de Austri; *Sombras y Siluetas*, libreto de los mismos autores y música de Osorno. En el Teatro Nacional *Lo que todas quieren*, libreto de Antonio Hoffman y música de Mariano Xicoy. De agosto de 1890 a mayo de 1892 se estrenaron veintitrés obras mexicanas, y la mayor parte de ellas fueron aceptadas con éxito y muy populares durante algún tiempo.

El 28 de enero de 1892 dió su primera función en el Teatro Nacional la Compañía Italiana de Opereta de Pietro Franceschini, en cuyo elenco aparecían los nombres de los siguientes artistas: Primadonnas, Virginia Terraza, Giovanina Coliva, María Ueri; mezzosoprano, Elda Morroto; características, Amalia Ferrara, Mirra Principi, Rebecca Gervaci, María Caracciolo, Amalia Principi; tenores, Angel Maxanetl, Emilio Giovannini, Angel Pomer; tenor cómico, Enrico Grossi; barítonos, Augusto Angolini, Arturo Petrucci, Eugenio Paroli; y genéricos, Eduardo Gallino, Oreste Grossi, Amilcare Ferrara. Directores de Orquesta, Juan Goula (hijo) y Raffaello Ristori. El estreno, que fué con la opereta *Cin-ko-la*, de Sommer, causó muy buena impresión, y siguieron las operetas *El Vicealmirante*, de Millocker, *Doña Juanita*, de Suppé; *Fra-Diávolo*, de Auber; *El Estudiante Polaco*, de Millocker; *Pascua Florentina*, de Czibulka; *Fatinitza*, de Suppé; *Marina*, de Arrieta; *Giorno e Notte*, de Lecocq; *La Leyenda del Monje*, de Chapí; *El Capitán Fracassa*, de Dellinger; *Un Viaje en Africa*, de Suppé y otras ya conocidas. Los artistas fueron muy aplaudidos y festejados, y el espectáculo dejó un grato recuerdo como compañía de primer orden.

El 1o. de abril ocupó el Circo Teatro Orrin el empresario Enrique Labrada con su Compañía de Zarzuela en la que aparecían como primeras tiples Josefina Lluch, Vicenta Peralta, Matilde Navarro, Micaela Gutiérrez; primer tenor, José Vigil y Robles; primer barítono, Enrique Labrada; tenor cómico, Manuel Iglesias; primer bajo, Jesús Vargas, y otros artistas ya conocidos. Cantáronse las zarzuelas *Las Hijas de Eva*, *El Cuento de Hadas*, *El Milagro de la Vir-*

gen, *La Tempestad*, que era un triunfo para Labrada, *Las Tentaciones de San Antonio*, *El Diablo en el Poder*, y muchas otras conocidas.

El 6 de junio dióse un concierto consagrado a la memoria de don Alfredo Bablot, muerto siendo Director del Conservatorio de México. *La Marcha Libertad*, composición de Bablot, fué tocada por la Orquesta del Conservatorio dirigida por el maestro don José Rivas, su sucesor en



María Barrientos.

Soprano.

la Dirección. *La Sinfonía Heroica* de Beethoven y la *Gallia*, de Gounod, fueron los dos números sobresalientes de la parte musical del programa, como primeras audiciones en México y fueron muy elogiadas.

El 17 de junio se dió en el Teatro Nacional el primer concierto de la serie organizada por la Sociedad Anónima de Conciertos de México. El programa fué el siguiente: Obertura *Euryanthe*, de Weber, por la Orquesta Sinfónica de la Sociedad, dirigida por el maestro Felipe Villa-

nueva.—Romanza de la *Suite* op. 49 y *Marcha Militar Francesa*, de la *Suite Algerienne*, de Saint-Saens, por la Orquesta dirigida por el Maestro Gustavo E. Campa. Concierto de Grieg por el pianista Ricardo Castro con la orquesta dirigida por el maestro Carlos J. Meneses.—Segunda Sinfonía de Haydn por la orquesta dirigida por Villanueva.—*Cortejo fantástico y Serenata* de Moszkowsky, por la orquesta dirigida por Campa.—Aria de *El Profeta*, de Meyerbeer, cantada por la contralto Ángela Aranda, acompañada por la orquesta dirigida por Meneses.—*Marcha Emperador*, de Wagner, por la orquesta dirigida por Meneses.

El 20 de julio dióse el segundo concierto con el siguiente programa: Obertura de *Tannhauser*, de Wagner, por la orquesta dirigida por el maestro Meneses, único director en todos los números. Escena y aria del *Freischutz*, de Weber, cantada por Soledad Unda.—Concierto de Saint-Saens, para violoncello, tocado por Wenceslao Villalpando con la orquesta.—*Quinta Sinfonía* de Beethoven, por la orquesta.—*Los Pescadores de Prócida*, *Tarantella* de Raff, por la orquesta.—*Balada del Guarany*, de Carlos Gómez, cantada por Soledad Unda.—*Minueto* de Bolzoni, para instrumentos de arco.—*Malagueña*, de la ópera *Boabdil*, de Moszkowsky, por la orquesta.

El 6 de agosto fué el primero de los tres conciertos dados en el Teatro Nacional por el pianista español Alberto Jonás, cuya ejecución fué muy elogiada en la *Sonata Patética* y la *Sonata Claro de Luna*, de Beethoven, en la muerte de *Tristán e Isolda*, de Wagner-Liszt y en otras obras. Tocó también la *Mazurka en re mayor*, de Felipe Villanueva, el malogrado músico mexicano muerto un año después.

El 12 de agosto se dió el tercer concierto de la Sociedad Anónima, en el que se tocaron la obertura *Leonora*, de Beethoven; la escena final de *La Africana*, de Meyerbeer, cantada por la señora de Scriber con la orquesta; el *Concierto* de violín opus 46 de Rubinstein, tocado por el violinista Alberto Amaya; *Dance ancienne*, *Tirolesa* y *Reverie*, de Gustavo E. Campa, para orquesta; Poema de amor (*Après la premiere rencontre*, *Les Fiancailles* y *Amour*) las dos primeras para soprano y la última para soprano y tenor, del mismo compositor, con orquesta; *Intermezzo* de *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni; *Danzas Húngaras*, de Brahms y la obertura de *Tannhauser*, de Wagner, por la orquesta dirigida por Meneses.

El 10 de septiembre se dió el cuarto concierto de la Sociedad Anónima, en el que se ejecutaron la obertura *El Otoño*, de Grieg, por la orquesta; *Les Larmes*, melodía de Ricardo Castro, cantada por Beatriz Franco con acompañamiento de orquesta; *Concierto* opus 64, de Mendelssohn tocado por la violinista Asunción Sauri, con la orquesta; *Marcha Humorística*, de Ricardo Castro, por la orquesta; *Preludio e Intermedio* de la ópera *Keofar*, de Felipe Villanueva, por la orquesta; Aria de la misma ópera, cantada por el tenor Ignacio Villalpando; *Una Noche en el Monte Calvo*, fantasía de Moussorgsky orquestada por Rimsky-Karsakov, por la orquesta; *Minueto* de Bolzoni por la orquesta; aria de *Aida* cantada por Luisa Larraza y la *Gallia*, de Gounod, por Luisa Larraza, coros y la orquesta dirigida por el maestro Meneses. Los cuatro conciertos de la Sociedad Anónima de Conciertos fueron un acontecimiento musical y abrieron una nueva era para la música sinfónica en México.

El 14 de septiembre debutó en el Teatro Nacional con la ópera *Aida*, la nueva Compañía de Opera Italiana de Napoleón Sieni. En esta temporada vino el personal siguiente: Sopranos: Libia Drog, Linda Rebuffini, Luisa Fons de Calvera; contraltos, Mila Nicolini, Elisa Sieni; comprimarias, Giuseppina Sardo de Bengardi, Amalia Brandini; primer tenor, Giacomo Rawner; tenor ligero, Ignacio Varela; primeros barítonos, Enrique Pogliani, Giuseppe Pacini; primeros bajos, Paolo de Bengardi, Giovanni Balisardi, Alejandro Nicolini; comprimarios, Giovanni Silingardi y Angelo Moro. Directores de orquesta, Gino Golisciani y Daniel Antoniotti. Violín concertino, Alberto Amaya. Cantáronse varias óperas del repertorio conocido y las novedades

fueron el *Mefistófeles*, de Arrigo Brito, la *Cavallería Rusticana*, de Mascagni, y el estreno de la ópera *Colón en Santo Domingo*, del compositor mexicano Julio Morales.

El 15 de octubre se presentó en el Teatro Arheu la Compañía de Zarzuela de los Hermanos Arcaraz con Cecilia Delgado, Felicidad Pastor y Julia Aced, como primeras tiples; características, Adelaida Montañez y Enriqueta Monjardín; primer tenor, Ignacio Montañez; primer barítono Enrique Quijada; tenor cómico, Constantino Cires Sánchez; bajos, Julio Perié y Jesús Vargas. Director de Orquesta, Luis Arcaraz. El espectáculo fué por tandas con zarzuelitas en un acto. Estrenáronse las operetas *El Gran Casimiro*, de Lecocq; *La Reina Indigo*, de Juan Strauss; *Miss Helyett*, de Audrán; *Don Checco*, de Giosco; *Los Gigantes*, de Offenbach, y la zarzuela *El Jettatore*, de Eduardo Vigil y Robles.

El 23 de febrero de 1893 dió el primer concierto de una serie de cuatro conciertos el violinista belga Ovidio Musin, que vino acompañado del pianista alemán Eduardo Scharf y de las cantantes Mme. Inés Parmater, Mme. Annie Louise Tanner Musin, y Mr. P. Delasco. El programa del primer concierto fué este: *Polonesa en mí mayor*, de Liszt, tocada por Scharf.—*Vulcain*, romanza de Gounod, cantada por Delasco.—*Tus Ojos*, romanza de Ríes, cantada por Mme. Parmater.—*Sonata a Kreutzer*, de Beethoven, tocada por Ovidio Musin, acompañado al piano por Scharf.—*Aria y Variaciones*, de Proch, cantadas por Mme. Tanner Musin.—Dúo de Rubinstein, por Mme. Parmater y Delasco.—*Marcha Húngara*, de Kowalski, por Scharf.—Romanza de *Le pré aux cleres*, de Hérold, cantada por Mme. Musier, acompañada por el violinista y el pianista.—*Aria de Mefistófeles*, de Boito, por Delasco.—*Souvenir* de Haydn y *Mazurka*, por Ovidio Musin.—Terceto, de Normann, por Mme. Musin, Mme. Parmater y Ovidio Musin.

La magnífica impresión causada por el insigne violinista hizo que diera dos conciertos más. Sus programas fueron tan escogidos como el primero, y entre sus interpretaciones inolvidables se recuerdan aún hoy la fantasía de Wilhelmy sobre *Los Maestros Cantores*, de Wagner, una Gavota de Corelli, *La Mouche*, de Bohm, el *Minueto* de Boccherini, la *Cavatina*, de Raff, y composiciones suyas.

El 27 de mayo debutó en el Teatro Nacional con la opereta *La Befana*, de G. Canti, la Compañía de Opereta Cómica Italiana "Citta di Trieste", de los hermanos Verona, con el siguiente personal: Primadonnas, Pina Penoti, Angélica Landi, Celestina Papetti; característica, Concetta Villani; primeros tenores, Mario Sadini, Alessandro Frediani; primeros barítonos, Adriano Acconci, Giuseppe Camilli; tenores bufos, Gioachino Leccardi, Giovanni Gaillard; bajo cómico, Enrico Banco. Coros numerosos. Directores de orquesta, Perile Fulignoli y Rodolfo Gonzaga. Estrenáronse varias operetas y representáronse en italiano otras ya conocidas, *Il Babbeo*, *Don Pasquale*, *L'Abattino*, *El Barbero de Sevilla*, *Il Venditore d'uccelli*, de Carl Zeller, que gustó mucho, *La Mascota*, *Doña Juanita*, *Boccaccio*, que alternaban en algunos casos con la zarzuela en español de Isidoro Pastor, que actuaba en el Teatro Arheu y ponía las mismas obras a la vez.

El 29 de julio estrenóse en el Teatro Arheu la opereta *Keofar*, del malogrado compositor Felipe Villanueva, muerto el mes anterior, y representada por los artistas mexicanos Cecilia Delgado, María Padilla, Enriqueta Monjardín, José Vigil y Robles, Enrique Quijada, y Jesús Vargas, en los papeles principales. La representación fué muy celebrada y aplaudida, y fué una apotheosis para el joven músico muerto en la plenitud de su genio musical.

El 23 de agosto dió en el Teatro del Conservatorio un concierto la pianista española, Blanca Llisó, que fué muy aplaudida por su maestría en vencer dificultades técnicas no obstante su edad de dieciséis años, y por su buen gusto en interpretar.

El 13 de septiembre se inauguró con la ópera *Aida*, la temporada de la nueva Compañía de Opera Italiana de Napoleón Sieni, con el siguiente elenco: Sopranos dramáticas, Asunción Lan-

tes, Augusta Cruz; soprano ligera, Ana María Pettigiani; contraltos, María Svetade; María Franchini; primer tenor dramático, Rafael Grani; primer barítono, Pietro Ughetto; primer bajo, Angelo Tamburlini. Directores de orquesta, Gino Golisciani y Emérico Monrealo. Coro de 36 voces. Orquesta del Conservatorio de México. Violín concertino, Alberto Amaya. Arpista, Alfonso Scotti. Cantáronse muchas óperas, entre ellas *Ruy Blas* de Marchetti, *Los Payasos*, de Leoncavallo, que gustaron mucho, *Romeo y Julieta* de Gounod; *Otello*, de Verdi; *Lohengrin*, de Wagner; *Cavallería Rusticana*, de Mascagni, y el estreno de la ópera *Falstaff*, de Verdi, cuyo personaje principal creó el barítono Ughetto. La despedida de la Compañía fué el 12 de noviembre con *La Traviata*, y en un intermedio el joven pianista Maximiliano Vidal tocó con la orquesta el tercer concierto de Beethoven, *Falstaff* se representó cinco veces y *Los Payasos* seis veces en la temporada.

El 10 de diciembre se dió en el Teatro Nacional el primer concierto de la segunda temporada de la Sociedad Anónima de Conciertos, con el siguiente programa: Obertura *Egmont*, de Beethoven.—Aria de *Don Carlos*, de Verdi, cantada por Pablo de Bengardi.—Segundo concierto de Rubinstein para piano, tocado por Ricardo Castro.—Sexta Sinfonía (*Pastoral*) de Beethoven, por la orquesta.—*Resentimiento*, romanza de P. de Bengardi, y *Adieu noble cousine*, romanza de Henrion, cantadas por P. de Bengardi.—*Largo*, de Hendel, por la orquesta.—*Suite Peer Gynt*, de Grieg, por la orquesta.

En el segundo concierto dado el 17 de diciembre se volvieron a tocar la *Sinfonía Pastoral*, y la obertura *Egmont*, de Beethoven; el *Largo* de Haendel, y el poema *Peer Gynt*, de Grieg, y se hicieron oír además una aria de *El Profeta* y una aria de *Mignon*, cantadas por la contralto Angela Aranda, y una *Polonesa* de Wieniawsky, tocada por la violinista Asunción Sauri.

El 21 de diciembre se dió el tercer concierto con este programa: *Juventud de Hércules*, poema sinfónico de Saint-Saens por la orquesta.—*La Cautiva*, romanza de Berlioz cantada por Dorotea Hagelstein.—Primer Concierto para piano de Mendelssohn, tocado por Amalia Gimeno con la orquesta.—*Sinfonía Escocesa*, de Mendelssohn por la orquesta.—Bailables de la ópera *Enrique VIII*, de Saint-Saens, por la orquesta.—*Le Chasseur danois* y *En Reve, lieds*, de Gustavo E. Campa, cantados por P. de Bengardi con la orquesta.—Obertura de *Tannhauser*, de Wagner, por la orquesta dirigida por Meneses.

El 6 de enero de 1894 se representó en el Teatro Nacional, a beneficio de los inundados de Santander, la *Cavallería Rusticana*, de Mascagni, así repartida: *Santuzza*, Luisa Larraza; *Lola*, Elena Haller; *Turiddu*, Adrián Guichenné; *Alfio*, Alfredo Solares. Los coros fueron integrados por señoritas y jóvenes mexicanos; la orquesta fué dirigida por José C. Aragón y la representación fué muy elogiada.

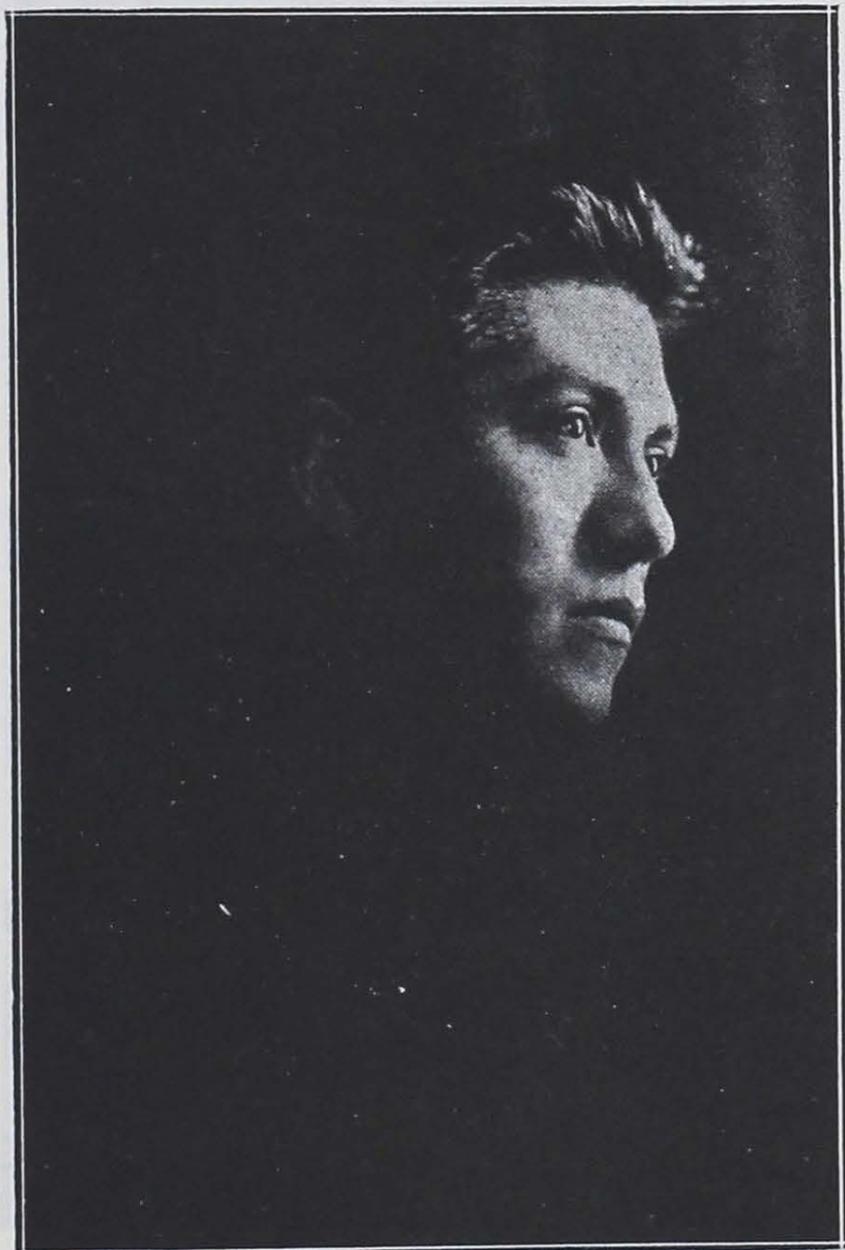
El 28 de marzo tocó por primera vez en el Teatro Principal el niño Juanito Manén y Planas, violinista precoz que en varios conciertos dados dejó una impresión inolvidable. Tocó entre otras obras los *Aires Bohemios*, de Sarasate, el *Souvenir de Moscou*, de Wieniawsky, el Nocturno en mi bemol, de Chopin, transcrito por Sarasate, una *Mazurca de Concierto*, de Zarzycky, la *Fantasia Militar* de Leonard, una *Romanza sin Palabras*, de Sivori, la *Balada Polonesa* de Vieuxtemps, el *Bolero de Concierto*, de Sarasate, todas admirablemente tocadas por el precoz artista.

El 11 de abril dió un concierto en el teatro Orrin el violinista Andrés Gaos Berea, de Puerto Rico, quien fué muy aplaudido, especialmente en el 2o. Concierto de Wieniawsky, en sus *Aires Españoles*, que gustaron mucho.

El 1o. de mayo se presentó el violinista Claudio Brindis de Salas en el Teatro Principal, donde tocó varios conciertos y fué estimado como un eminente artista. Tocó entre otras obras,

una *Cavatina* de Raff, la *Legenda* y la *Polonesa en re*, de Wieniawsky, el *Carnaval de Venecia*, de Sarasate, y en todas fué ovacionado y aclamado como un eminente violinista.

El 26 de mayo ocupó el Teatro Principal la Compañía de Zarzuela Arcaraz Hermanos con el siguiente personal: Director artístico, Pedro Arcaraz; Directores de Orquesta, Luis Arcaraz, Vicente d'Alessio, Jesús Zamora; primeras tiples, Soledad Goyzueta, Amelià Méndez, Vicenta Peralta, María Padilla; característica, Enriqueta Monjardín; primeros tenores, Abelardo



El tenor José Limón.

Barrera, José F. Tamargo; primer barítono, Enrique Quijada; tenores cómicos, Constantino Cires Sánchez, Miguel Gutiérrez; primer bajo, Emilio Carriles; bajo cómico, José Fonseca. Estos fueron los fundadores de la zarzuela que había de durar quince años, presentando obras españolas como *La Verbena de la Paloma*, del maestro Bretón. Puede afirmarse que toda la producción del "género chico" de la zarzuela española, ha sido representada en México.

El 12 de septiembre dió su primera función con *Aida*, la nueva Compañía de Opera Ita-

liana de Napoleón Sieni, que traía el siguiente personal: Primeras sopranos dramáticas, Mary D'Arneyro, Emilia Corsi; primera soprano ligera, Ana María Pettigiani; primeras contraltos, Amadea Santarelli, Olga Ball; primeros tenores, Francesco Signorini, Oreste Emilliani, Giuseppe Santinelle; primeros barítonos, Inocente de Anna, Silla Caribbi, Probonsky; primeros bajos, Enrico Serbolini, Luigi Lucenti; directores de orquesta, Gino Golisciani, Beniamino Lombardi;



Victoria Galimberti.
Bailarina de Opera.

Director de escena, Ferdinando Villa; primer violín, Alberto Amaya; arpista, Alfonso Scotti. Cincuenta coristas contratados en Milán. Las notas sobresalientes de esa temporada fueron el estreno de la ópera *Manon Lescaut*, de Puccini, y la presentación en el segundo abono, del insigne tenor Francesco Tamagno, contratado después y ya conocido y admirado en México, al lado de Adelina Patti, la Albani y la Nórdica, en 1890. Tamagno debutó con *Otello*, de Verdi, y cantó *Hugonotes*, *Guillermo Tell*, *Trovatore*, *Poliuto* y *Africaná*.

El 21 de enero de 1895 dió su primer concierto en el Teatro del Conservatorio, el pianista Gonzalo de J. Núñez, de Puerto Rico, con el concurso de los músicos mexicanos Saloma, Unda, Galindo y Herrera, que tocaron un cuarteto compuesto por el pianista Núñez; y éste tocó el *Andante* y *Polonesa*, de Chopin, tres *Rapsodias* de Liszt, la *Sonata Appassionata* de Beethoven y composiciones de Bach, Hummel, Mendelssohn y danzas portorriqueñas del propio Núñez, que agradaron mucho. Dió varios conciertos.



La contralto Beatriz Franco.

El 28 de febrero fué representada en el Teatro Arbeu *La Favorita*, de Donizetti, por artistas mexicanos con el siguiente reparto: *Leonor*, Dorotea Hagelstein; *Inés*, María Haller; *Fernando*, Adrián Guichenné; *Alfonso*, Alfredo Solares; *Baltasar*, Manuel Sánchez de Lara; *Gaspar*, Germán Mier. Director de orquesta, José G. Aragón. Fueron muy aplaudidos tanto las partes principales como los conjuntos, con coros de aficionados mexicanos.

El 16 de marzo dió su primer concierto en el Teatro Arbeu el notable guitarrista español,

Antonio Manjón, ciego de nacimiento, que tocaba música clásica adaptada al difícil instrumento y música típica española para guitarra, que agradó mucho. Dió varios conciertos y fué muy aplaudido en unión de su esposa la señora Salazar de Manjón y de la soprano Teresa Ferreira, que cantaron arias y romanzas.

El 25 de abril una agrupación mexicana de ópera popular puso en escena el *Hernani*, de Verdi, siendo los principales intérpretes Julia Zepeda, Adrián Guichenné, Alfredo Solares y Manuel Sánchez de Lara, que dejaron buena impresión en el público. Pocos días después pusieron en escena *Favorita*, con el mismo buen éxito.

El 2 de mayo dió su primer concierto en el salón de la Escuela Nacional Preparatoria, la Sociedad Filarmónica fundada por el maestro Ricardo Castro. Se tocó el *Trío* opus 64 de F. Hiller, para piano, violín y violoncello; las *Novelettes* de Glazounow para cuarteto de arcos; la *Serenata* de Haydn, y el *Quinteto* en mí bemol de Schumann, tocados por Luis G. Saloma, Rosendo Romero, A. Herrera y F. Velázquez.

El 17 de mayo dióse el segundo concierto en el que tocaron el *Cuarteto* opus 16 de Beethoven; el cuarteto "*De mi Vida*", de Smetana; el trío para violín, violoncello y piano, de Tschaiowsky, tocados por el cuarteto Saloma, Galindo, Herrera y Romero, y el pianista Ricardo Castro. El Cuarteto Saloma dió cada año conciertos.

El 7 de junio se dió el tercer concierto en que fueron tocados el *Quinteto La Trucha*, de Schubert; *Elegía* y *Vals*, opus 48, de Tschaiowsky; *Minuetto*, de Boccherini y primer *Concierto* en mí bemol de Liszt, tocado por la pianista Carmen Rangel, con acompañamiento de quinteto de arcos.

El 26 de junio se dió el cuarto concierto, en el que se tocaron las *Novelettes* para cuarteto de arcos, de Glazounow; el *Larghetto* del *Concierto* opus 11 de Chopin; el *Caprice Valse*, de Saint-Saens, para piano con acompañamiento de instrumentos de arco, y el *Septuor* de Saint-Saens, para trompeta, piano, dos violines, violoncello y contrabajo. El piano fué tocado por el pianista Vicente Castro y Herrera.

El 6 de julio dieron su primer concierto en el Teatro del Conservatorio el tenor alemán Antón Schott y el pianista Arthur Fickenscher. El tenor cantó las siguientes obras: *Deseo Vehemente*, de Nicolai; *Aria de Euryanthe*, de Weber; *Aria de Los Maestros Cantores*, de Wagner; *Despedida de Lohengrin*, de Wagner; *Serenata* y *Flor de Loto*, de Schubert; *Noche de Primavera*, de Schumann; *Canción del premio de Los Maestros Cantores*, de Wagner; *Canción de Amor* y *Los dos Granaderos*, de Schumann. El pianista tocó: *Fantasia Impromptu*, de Chopin; *Procesión de Lohengrin*, Wagner-Liszt; *Melodía* de Rubinstein; *Mazurka* de Levin; *Campanella* de Liszt.

El 10, el 14 y el 19 de julio dieron los tres conciertos restantes de los cuatro anunciados, y en ellos Schott cantó notables arias y romanzas entre las que descollaron *El Rey de los Olmos*, *La Primavera*, *A orillas del mar* y *Canción del Rhin*, de Schubert; *El Gitano del Norte*, de Reissiger; *Tom el Escocés* y *Coronación del Emperador*, de Loewe; *En Honor de Dios* y *La Amada Ausente*, de Beethoven, y arias de *Lohengrin*, *Tannhauser* y *Walkiria*.—El pianista Fickenscher tocó, entre otras composiciones, *El Poeta Habla*, de Schumann; *Murmullo en los Bosques* y transcripciones de *Tristán e Isolda* y *El Buque Fantasma*, de Liszt.—*Valses*, *Estudios* y *Nocturnos*, de Chopin; *Danzas Noruegas*, de Grieg, y *Danzas Húngaras*, de Brahms.

El 20 de julio volvieron al Teatro del Conservatorio el violinista Ovidio Musin, con su esposa la cantante Ana Luisa Tanner Musin y el pianista Eduardo Sharf. Para el primer concierto fueron escogidas las siguientes composiciones: *Suite* para violín, de Ries; *Variaciones*, de Procht, cantadas por Mme. Musin; *Capricho* sobre un tema de Haydn, de Leonard, por Ovidio Musin; 2a. *Rapsodia de Liszt*, por Sharf; *Canción de Tannhauser* y *Serenata* de Pierné, por

Musin; *Vals de concierto*, de Moszkowsky, por Sharf y *Aria del Pré aux Cleres*, para soprano y violín obligado, por M. y Mme. Musin.

En el segundo concierto, dado el 30 de julio fueron oídas las siguientes obras: *Sonata en sol mayor*, de Rubinstein, para violín y piano, por Musin y Sharf; *Aria La Vendedora de Pájaros*, de Jomelli, por Mme. Musin; *Minueto* de Ricardo Castro, y *Estudio opus 23*, de Rubinstein, por Sharf; *Berceuse* y *Capricho*, de Musin, tocados por el violinista; *Valse de Copelia*, de



Consuelo Mayendía.

Coupletista.

Délibes, por Mme. Musin; *Canción de Los Maestros Cantores*, de Wagner y *Mazurka de Concierto*, de Musin, tocados por el violinista; *Nocturno*, de Chopin, y *Capricho Español*, de Moszkowsky, por Sharf; *Variaciones* de Artot, para soprano y violín, por M. y Mme. Musin.

El 5 de agosto dióse otro concierto con el siguiente programa: *Obertura de Don Juan*, de Mozart, por la orquesta del Conservatorio. *Concierto*, de Schumann con la orquesta, por el pia-

nista Sharf; Aria de Mozart por Mme. Musin; *Andante y Gavota*, de Ries, por Ovidio Musin; Aria del *Barbero de Sevilla*, por Mme. Musin; *El Encanto del Fuego de Las Walkirias* y *La Muerte de Amor*, de *Tristán e Isolda*, Wagner-Liszt, por Scharf; *Non Più il Cor*, de Paganini, por Ovidio Musin.

El 15 de junio dió su primera función en el Teatro Orrin, con la zarzuela *El Rey que*



Josefina Peral
Tiple de Zarzuela.

Rabió, de Vital Aza y Ramos Carrión, la Compañía de Zarzuela La Aurora Infantil, dirigida por don José A. Jiménez e integrada por niños españoles de los que eran los principales las tiplecitas Manuela Sillés, de once años; Dolores González, de diez años; Eugenia Wible, de diez años; tiplecitas cómicas Consuelo López, de ocho años; Blanca Jiménez, de cinco años; características, Teresa Herrero, de once años; Rosa Biosca, de trece años; primeros tenores, Rafael Palou, de nueve años; Damián Rojo, de once años; primer barítono, Agrimiro Valdivieso, de

catorce años; tenores cómicos José Jiménez, de ocho años; Romualdo Tirado, de nueve años; actor genérico, Vicente Sánchez, de once años; primer bajo, David Valdivieso, de trece años, y una turba de chiquillas y chiquillos como comprimarios, partiquinos y coristas de los dos sexos, que representaron muchas zarzuelas, entre las que sobresalieron *Chateau Margaux*, *Marina*, *Niña*



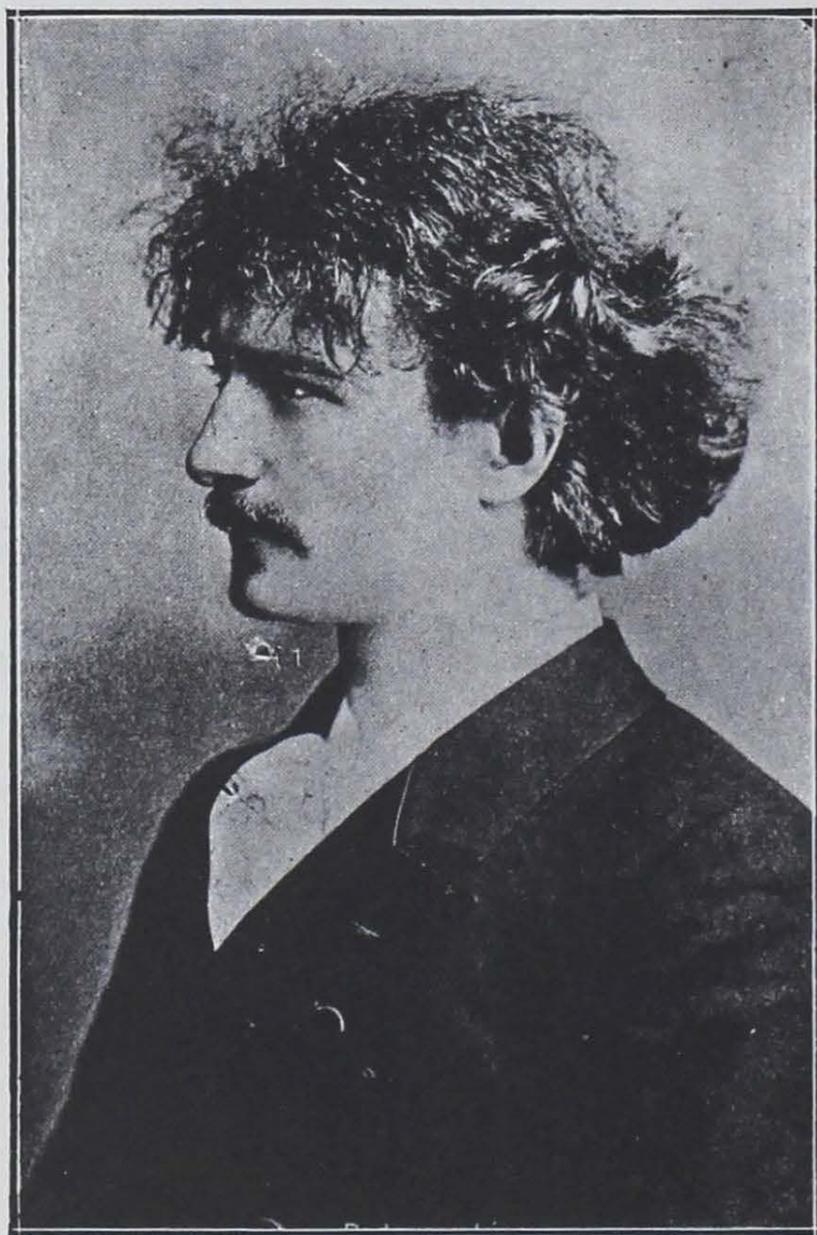
Herlinda Costa.
Bailarina.

Pancha, *Torear por lo fino*, *Cádiz*, *El Dúo de la Africana*, *La Gran Vía*, *La Verbena de la Paloma*, *El Húsar*, y otras.

El 30 de julio en el Teatro del Conservatorio la soprano mexicana Antonia Ochoa de Miranda dió un concierto con la colaboración de varios artistas mexicanos. La señora Ochoa cantó el aria *Ritorna Vincitor*, de *Aida*, el aria del *Salice* y el *Ave María* de *Otello*, de Verdi, y un dúo de *Hamlet*, de Ambrosio Thomas, cantado con el tenor Alfonso García Abello, quien cantó además el Prólogo de *Los Payasos*, de Leoncavallo. El violinista Jacobo García Sagredo

tocó un trozo de concierto, y los señores Arturo Aguirre y Pedro Valdés Fraga, violinistas, Apolonio Arias, viola, y Wenceslao Villalpando, violoncello, tocaron un cuarteto de Mendelssohn.

En los días 28, 30 y 31 de agosto el violinista Ovidio Musin dió sus tres últimos conciertos en el Teatro del Conservatorio con el concurso del pianista Scharf, Annie Louise Musin y la Orquesta dirigida por Meneses. Fueron ejecutadas varias obras de Gade, Schubert, Grieg, Liszt y otros compositores. La orquesta de arcos, con numerosos ejecutantes que reforzaron el cuarteto de violines, violas, violoncellos y contrabajos, causó una excelente impresión.



El pianista Paderewsky.

El 12 de octubre dió su primera función de la 13a. temporada, con la ópera *Aida*, la nueva Compañía de Opera Italiana de Napoleón Sieni, que traía el siguiente elenco: Sopranos dramáticas, Libia Drog, Adela Giuliani; soprano ligera, María Capellato; contraltos, María Franchini, Benvenuta Polacco Drog; primeros tenores, Lázaro Ottaviani, Francesco Baldini; primeros barítonos, Pietro Ughetto, Rodolfo Angelini Formari; primeros bajos, Enrico Serbolini, Emilio

Lombardi; Director de Orquesta, Gino Golisciani; Director de escena, Ferdinando Villa; violín concertino, Alberto Amaya. Cantáronse varias óperas, entre ellas *Don Juan*, de Mozart; *Lucía*, *Gioconda*, *Trovatore*, *Cavallería Rusticana*, *Pagliacci*, *Manon Lescaut*, de Puccini, y otras.

El 29 de noviembre debutó en el Teatro Arheu el Sexteto Sueco, integrado por los cantantes F. Erikson, C. Frochlom, C. Senith, E. Schill, N. Loneumark y G. Kindlunk, que gustaron mucho por la belleza de la música seleccionada y la perfección de la interpretación. Acom-



Mimí Aguglia.
Primera actriz.

pañaban al Orfeón Sueco la violinista Ollie Forbett y la pianista Frida de Fersmeden, que también agradaron al público como concertistas.

El 23 de octubre la Sociedad Filarmónica dirigida por Ricardo Castro, dió su quinto concierto en el que fueron ejecutados el *Trío* opus 99 de Schubert, el *Cuarteto Español*, opus 11, de Heritte Viardot y el *Quatuor*, opus 41, de Saint-Saens. Los ejecutantes fueron: pianista Julio

Muiron, violín primero, Luis G. Saloma; violín segundo, A. Herrera; violoncello, Rafael Galindo.

El 28 de octubre dióse en la Cámara de Diputados una velada en honor de Pasteur, cuya parte musical fué cubierta por la *Marcha Fúnebre* de Beethoven, y la *Marcha Heroica*, de Saint-Saens, tocadas por la Orquesta del Conservatorio; la *Canción del Sauce*, y el *Ave María* de Otello, cantadas por Antonia Ochoa de Miranda, y el *Requiem*, de Verdi, cantado por el cuerpo de coros de la Opera Sieni.

A fines de noviembre el pianista Hansen, Secretario de la Legación de Rusia en México, dió un concierto en honor de Antón Rubinstein, en el que se tocaron el primer *Trío* opus 52, de Rubinstein; el tercer *Concierto* (con cadencia de Rubinstein), de Beethoven, y el *Estudio Staccato*, Dos melodías, una *Barcarola* y una *Polonesa*, de Rubinstein, tocadas por el pianista Hansen. Tocarón el violinista Saloma, el violista Angeles y el violoncellista Velázquez.

El 19 de diciembre dió su primera función con el *Fausto*, de Gounod, la Compañía de Opera Marie Tavary, dirigida por Charles Pratt, con el siguiente elenco: Primadonna, Marie Tavary; mezzo-soprano, Thea Dorre; contralto, Bella Tomlins; primer tenor, Albert Guille; tenor lírico, Won. Stephens; primer barítono, Max Eugene; primer bajo, Abramoff; director de orquesta, Carl Martins. Cantáronse las óperas *Gitana*, de Balfe; *Payasos*, de Leoncavallo; *Mignon*, de Thomas; *Cavallería Rusticana*, de Mascagni, y *Hugonotes*, de Meyerbeer.

El 4 de febrero de 1896 debutó en el Teatro Arbeu la Compañía de Zarzuela de Modesto Julián, procedente del Teatro Albizu, de la Habana. En ella figuraban las actrices Ibáñez, Rodríguez, Sánchez, y los actores Areu, Gavilanes, Roqueta, Abadía y Valle, y la aplaudida tiple cómica española, Concha Martínez. La orquesta estaba dirigida por los maestros Modesto Julián, Manuel Maury y Domingo Perdomo. La Compañía dió varias zarzuelitas y para dar zarzuelas serias contrató a la excelente tiple mexicana Soledad Goyzueta.

En el Teatro Principal reapareció un grupo de artistas contratados por la Empresa Arca-raz, los tenores José Vigil y Robles y Abelardo Barrera y las tiples Pina Penotti, Salud Martínez, Cecilia Delgado, Fernanda Rusquella, Esperanza Aguilar, Vicenta Peralta, la característica Enriqueta Monjardín y el bajo Gustavo Belza. Después aparecieron el tenor cómico Miguel Gutiérrez y la tiple Agustina Quilez, y con ese grupo pudieron cantarse zarzuelas españolas grandes y pequeñas, noche a noche, y los jueves y domingos tarde y noche, durante algunos años.

El 15 de marzo estrenóse la Sala Wagner, donde dió la Sociedad Filarmónica organizada por Ricardo Castro su sexto concierto en el que se tocaron el *Trío* opus 15, de Rubinstein, para piano, violín y violoncello; la *Sonata* opus 79, de Beethoven, el *Premier amour*, de Leiche-tizky; el *Canto de Amor*, de Ricardo Castro, y el *Trío* opus 50, de Tschai-kowsky.

El 14 de marzo se presentó en el Teatro del Conservatorio el pianista español Vicente Mañas, con el concurso de las cantantes mexicanas Julia Zepeda, Luisa Larraza y Adriana Delgado, y del cuarteto de arco, integrado por los señores Aguirre, Unda, Arias y Villalpando. Tanto el pianista español como los artistas mexicanos fueron muy elogiados.

El 20 de marzo dióse en la Sala Nagel una audición de obras del compositor italiano, Eduardo Gabrielli, residente en México, y se tocaron un *Cuarteto* en do menor, una *Sonata*, para violoncello y piano y un *Quinteto* para dos violines, dos violas y violoncello. Los ejecutantes fueron los violinistas Luis G. Saloma e Ignacio del Angel, los violistas Antonio Saloma y José Zárate, los violoncellistas Francisco Velázquez y Wenceslao Villalpando y el pianista Alfredo Lenskin. Todas las composiciones agradaron y los ejecutantes fueron tan aplaudidos como el autor.

Durante el mes de enero de 1897 la Compañía de Opera Italiana Calvera, que ocupaba el

Teatro Arbu, puso en escena varias óperas, entre las que se distinguieron *Aida*, *Fausto*, *Hugonotes*, *Cavallería Rusticana*, *Gioconda*, y *Un Ballo in Maschera*.

En el Teatro Principal se cantaron las zarzuelas *Viva mi Niña*, *La Vuelta del Vivero*, *Plato del Día*, *Marcha de Cádiz*, *Jugar con Fuego*, *Amapolas*, *Caramelo*, *La Tempestad*, *Los Africanistas*, *Cavallería Rusticana*, *Olé Sevilla*, *Don Luis el Tumbón*.

El 25 de enero de 1897 se dió en el Teatro Nacional un concierto cuyos números princi-



El compositor Ernesto Elorduy.

pales fueron la representación del 2o. acto de la ópera *Rigoletto*, de Verdi, por los siguientes artistas: *Gilda*, Virginia Galván de Nava; *El Duque de Mantua*, José Nava; *Rigoletto*, Alfonso de García Abello; *Sparafucile*, A. Hermosa. 3er. acto de la ópera *Aida*, de Verdi: *Aida*, Virginia Galván de Nava; *Amneris*, Isabel Watson de Gibbon; *Radamés*, José Nava; *Amonasro*, Alfonso de García Abello. Hubo además números de canto: *Dio posente*, del *Fausto* de Gounod, cantada por Oscar Braniff; *Aria de las Joyas*, de la misma ópera, cantada por Paulina Zurita; *Ari-*

del Profeta, de Meyerbeer, cantada por Emilia González Cosío; el 2o. concierto de piano de Saint-Saens, tocado por Carmen Munguía y la Obertura de *Tannhauser*, de Wagner, tocada por la orquesta del Conservatorio, bajo la dirección del maestro Carlos J. Meneses.

El 31 de enero dióse en la Legación de Rusia un concierto en honor de Franz Schubert, cuyo centenario celebró el pianista Hansen, Encargado de Negocios de Rusia. Cantáronse varias



Soledad Alvarez.
Tiple de Zarzuela.

canciones del insigne compositor vienés y el pianista tocó admirablemente las *Soirées de Viena*, ante un culto auditorio. El cantante Eduardo Deltman fué muy aplaudido.

El 4 de febrero hubo una función de gracia en el Teatro Nacional en honor del tenor Adrián Guichenné, que cantó el *Turiddu* de la *Cavallería Rusticana*. Fué muy aplaudido el dúo de *Favorita*, con la señorita Riera, José Torres Ovando fué también muy aplaudido en el prólogo de *Payasos*.

En el Principal se representaron en marzo las zarzuelas *Dúo de la Africana*, *Tambor de Granaderos*, *Niña Pancha*, *Chaleco Blanco*, *Baile de Luis Alonso*, *Chateau Margaux*, *Zangolotinos*, *Diablo en el Molino*, *Colegio de Señoritas*, *Las Malas Lenguas*, *Quién Fuera Libre*, *Casa de la Tiple*, *Viento en Popa*, *La Sobrina del Sacristán*, *Cabo Primero*, *Dineros del Sacristán*.

El 21 de marzo principió una serie de bailes la bailarina norteamericana Loie Fuller, en el Teatro Nacional.



Las bailarinas Corio.

Durante el mes de abril de 1897 se representaron en el Teatro Principal por los artistas de la Empresa Arcaraz Hermanos, las siguientes zarzuelas: *Tonta de Capirote*, *El Gran Visir*, *La Marcha de Cádiz*, *De Madrid a París*, *Monaguillo*, *Viento en Popa*, *Los Africanistas*, *El Cabo Primero*, *Don Dinero*, *Certamen Nacional*, *Las Campanadas*, *el Diablo en el Molino*, y *Los Inútiles*.

En el mes de mayo se representaron en el mismo Teatro Principal las zarzuelas *Tambor*

de *Granaderos*, *Los Tranvías*, *Las Bravías*, *Niñas Desenvueltas*, *La Czarina*, *Cuadros Disolventes*, *Casa de las Comadres*, *El Bajo de Arriba*, *Dúo de la Africana*, y otras ya conocidas

El 27 de mayo hizo su debut en el Teatro Orrin la Compañía Infantil Mexicana de Zarzuela, organizada por los maestros directores José Austri y Enrique Palacios. Las partes principales eran Delfina Arce, Concha Vivanco, Soledad Vivanco, Esperanza Iris, Magdalena Fuentes, Clotilde García, María Ojeda y Consuelo Vivanco.—Luis Avila, Enrique Hoyos, Carlos Pardavé, Manuel Loaria, Jesús Ojeda, Joaquín Pardavé, Aurelio Salcedo, Ricardo García y Honorato Barroso. Además segundas partes y coros. Se cantaron muchas zarzuelas de la época.

Durante el mes de mayo en el Teatro Principal, la Compañía de Zarzuela Arcaraz dió tandas diarias de zarzuelas del género chico, con el personal ya conocido. Estrenáronse las zarzuelas *De Vuelta del Vivero*, *Olé Sevilla*, *Caramelo*, *Viva mi Niña* y *El Milagro de la Virgen*.

El sábado 5 de junio debutó en el Teatro Orrin una Compañía Infantil Mexicana de Zarzuela, poniendo en escena las zarzuelas *Pepito Melaza*, *La Boda de los Muñecos*, *Los Aparecidos*, y otras.

En el mes de junio estrenáronse en el Teatro Principal las zarzuelas del género chico *La Boronda*, *Las Escopetas*, *Una Señora en un Tris*, *El Pie Izquierdo*, *Los Diablos Rojos*, *Galatea*. Las demás funciones diarias fueron cubiertas con zarzuelas conocidas.

El 6 de julio debutó con la ópera *Gioconda*, en el Teatro Nacional la Compañía de Opera Italiana del Conte. Diéronse después las óperas *Forza del Destino*, *Rigoletto*, *Fausto*, *Otello*, *Fra Diávolo*, *Hernani*, *Trovador*, *Payasos*, *Favorita*, *Cavallería Rusticana*, *Un Ballo in Maschera*, *La Africana*.

En el mes de julio se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *El Otro Mundo*, *El Gran Visit*, *Los Dioses del Olimpo*, *El Proceso del Cancán*, *Campanone*, *Su Excecelencia*, *Viaje a Suiza*, *La Casaca*, *Un Sarao* y *Una Soirée*.

Las zarzuelas estrenadas durante el mes de julio en el Teatro Orrin por la Compañía Infantil de Zarzuela, fueron *Los Lobos Marinos*, *Un Ensayo de la Marcha de Cádiz*, *Meterse en Honduras*, *El Cuerno Azul*, *El dúo de la Tempestad*, *El Chaleco Blanco*, *El Anillo de Hierro*, *La Mascota*, *Galatea*, *Los Diablos Rojos*, *La Estatua de Papá*, *Luis el Tumbón*, *El mismo Demonio*, *Los Mosqueteros en el Convento*, *Con Permiso del Marido*, *Marina*, *Los Aparecidos*, *La Verbena de la Paloma*, *Los Africanistas*, *Por seguir a una Mujer*, *Carmen*, *Miss Helyett*, *La Fuente de los Milagros*, *Niña Pancha*, *El Rey que Rabió*, *Chateau Margaux*, *Certamen Nacional*.

En el mes de agosto la Compañía Infantil Mexicana se trasladó al Teatro Arbeu, donde representó, entre otras zarzuelas, *Los Sobrinos del Capitán Grant*, *Las Campanas de Carrión*, y otras.

En el mes de agosto se cantaron en el Teatro Nacional las óperas *La Bohemia*, *Manon Lescaut*, *Gioconda*. El estreno de *La Bohemia*, la noche del 21 de agosto, fué un acontecimiento artístico que dejó imprecadero recuerdo en México.

En este mes trabajaron tres compañías de zarzuela en los Teatros Principal, Arbeu y Orrin, con artistas españoles y mexicanos, diariamente.

En el mes de agosto se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *El Príncipe Heredero*, *El Certamen Nacional* y otras. El 25 fué el beneficio de la artista Soledad Goyzueta, que cantó la ópera *El Trovador*, y la zarzuela *El Cabo Primero*.

En el mes de septiembre ocupó el Teatro Orrin una Compañía Infantil Española, que puso en escena gran número de zarzuelas del género grande y del género chico, españolas.

El 13 de septiembre se puso en escena en el Teatro Nacional a beneficio de las víctimas de los temblores de Tehuantepec, la ópera *Aida*, representada por los artistas mexicanos Julia

Zepeda, *Aida*; Beatriz Franco, *Amneris*; Eduardo Luján, *Radamés*, y Alfredo Solares, *Amonasro*. La dirección estuvo a cargo del maestro José G. Aragón.

En el mes de septiembre fueron estrenadas en el Teatro Principal las zarzuelas *El Milagro de la Virgen*, *El Vivo Retrato*, *La Viejecita*, *Vía Libre*, *Viva mi Niña*, *Cruz Blanca*, *La Cuerda Floja*, y otras.

En el mes de octubre, *Los Bandidos*, *La Casa de los Escándalos*, *El Gran Visir*, *Los Char-*



Edith Mason.

Mezzo Soprano.

latanes, *Las Malas Lenguas*, *La Cuerda Floja*, *Agua*, *Azucarillos y Aguardiente*, *Caretas y Capuchones*, *El Premio Gordo*, y otras.

El 23 de octubre se inauguró en el Teatro Orrin otra temporada de zarzuela con los estrenos *De Vuelta del Vivero*, *Las Tentaciones de San Antonio*, *Olé Sevilla*, *Cómo está la Sociedad*.

En noviembre se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *Las Malas Lenguas*, *Los Chichones*, *Plan de Ataque*, *La Marsellesa*, *Baraja Francesa*, y otras.

En el mes de diciembre se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *La Rueda de la Fortuna*, *El Diablo en el Molino*, *Anda Valiente*, *El Primer Reserva*, *Tortilla al Ron*, *Los Automatas*, y otras.



El tenor Enrico Caruso.

En el mes de enero de 1898 se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *El Domador de Leones*, *Baño de María*, *La Tempestad en el Mar*, *La Cantina*, *Los Domingueros*, *La Rueda de la Fortuna*, *Los Bandidos*, *Si yo fuera Hombre*, y *Los Trabajadores*.

En febrero se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *Los Rancheros*, *Las Señoritas Toreras*, *La Revoltosa*, *Viva el Rey*, *El mismo Demonio*.

El 7 de marzo dió su primer recital de piano en la Sala Wagner la niña Paloma Schramm, de California, que llamó la atención extraordinariamente por su admirable talento musical. Dió

una serie de conciertos en los que fué muy aplaudida en composiciones de Bach, Mozart, Schumann, Chopin, Liszt, Beethoven y otros grandes maestros.

El 30 de marzo se efectuó en el Teatro Orrin el beneficio de la artista Magdalena Padilla, con números de concierto, de óperas y de zarzuelas.

En abril se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *Los Camarones*, *De Vuelta del Vivero*, *La Guardia Amarilla*, *Las Niñas Desenvueltas*.



Magini-Coletti.

(Falstaff.)

En mayo se estrenaron en el mismo Teatro, las zarzuelas *El Domador de Leones*, *La Piel del Diablo*, *Calderón*, *Quién fuera Libre*, *La Guardia Amarilla*, *Las Señoritas Toreras*, *El Santo de la Isidra*, *La Rebotica*.

La noche del 11 de mayo se celebró en el Teatro Nacional el beneficio de la cantante mexicana Beatriz Franco, y se cantaron actos de las óperas *Trovador*, *Puritanos*, *Fausto* y *Aida*.

En junio se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *El Fantasma de la Esquina*, *La Buena Sombra*, *La Fuente de los Milagros*, *Dos Canarios de Café*, *El Señor Joaquín*, *La Víspera de la Fiesta*.

En el mes de junio regresó a México la Banda del 8o. Cuerpo de Infantería dirigida por el Capitán Encarnación Payén, de los Estados Unidos, donde obtuvo entusiastas recepciones en muchas ciudades en que dió audiciones musicales.

La noche del 9 de junio la Compañía Mexicana de Opera puso en escena en el Teatro Nacional la *Aida*, de Verdi, con un gran éxito artístico. El 19 se representó *Rigoletto*. Fueron muy aplaudidos los artistas Soledad Goyzueta, Beatriz Franco, José Vigil y Alfredo Solares.

En el mes de julio se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *Los Arrastraos*, *La Flor de Lys*, *La Dolores*, *La Diva*, *El Angel Caído*, *Churro Bringas*, *Manolita la Prendera*. Debutó el 13 la tiple Elena Rodríguez. *La Viejecita*, *La Niña Rosa*. La noche del 20 se presentó la tiple Esperanza Dimarías, en *Cavalleria Rusticana*, y agradó mucho.

En el Teatro Arheu se estrenaron en el mes de julio las zarzuelas *La Guardia de Corps*, *Gigantes y Cabezudos*, *De Vuelta del Vivero*, *La Salamanquina*, *La Viejecita*, *La Czarina*, *Las Luces de los Angeles*.

El 3 de agosto se inauguró con *Aida*, en el Teatro Orrin, una temporada de ópera con artistas extranjeros y los mexicanos Torres Ovando, Solares, Llera. La estrella era Rosalía Chaliá, artista cubana precedida de triunfos en los teatros norteamericanos. El tenor Michel Sigaldi compartió los triunfos de la Chaliá. Las óperas puestas en escena fueron, entre otras, *Las Willis*, de Puccini; *Fedora*, de Giordano; *La Bohemia*, de Puccini, *Fausto*, *Gioconda*, *Payasos*.

En el mes de agosto se estrenaron en el Teatro Arheu las zarzuelas *El Cosechero de Arganda*, *El Fonógrafo Ambulante*, *Los Voluntarios*, *La Maja*, *El Húsar*, *Los de Cuba*.

En el mes de agosto se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *La Mariposa*, *Caramelo*, *La Arrepentida*, *La Guardia Amarilla e Instantáneas*.

En el mes de agosto se recibió noticia de la excelente acogida hecha en varias ciudades de los Estados Unidos, a la Banda de Artillería Mexicana que bajo la dirección del Capitán don Ricardo Pacheco fué enviada a la Exposición de Omaha.

En el mes de septiembre se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *El Padre Benito*, *Los Baturros*, *El Fantasma de la Esquina*, *La Cuadrilla del Cojo*, *La Batalla de Tehuán*, *El Baño de Diana*.

El jueves 8 de septiembre se fundó a iniciativa de la profesora Elena Padilla un Orfeón Mexicano de señoritas en número de noventa, para estudiar composiciones de música religiosa, destinadas a ser cantadas en la Basílica de Guadalupe en las fiestas de diciembre.

El 30 de septiembre se dió en el Teatro Orrin un concierto organizado por la Junta Patriótica de la 3a. Demarcación, en que la parte musical del programa fué la siguiente: Obertura por la orquesta, *Sueño de una Noche de Estío*, Mendelssohn.—*Automne*, Chaminade; *Cascada de Chandrón*, Bendel, por el pianista Julio Muirón; *Himno Nacional*, *Serenata de Schubert*, y danzón *El Charro*, por la Orquesta Típica de señoritas "Carmelita".—*Vals Predilecta*, por el Cuarteto Curti, C. Curti.—*Barcarola*, Rubinstein; *Vals*, opus 34 No. 1, Chopin, por el pianista Rafael Tello.—*Amaranthus*, Gilder, por el cuarteto Curti.—*Andante* y *Scherzo*, Chaminade y *Polonaise*, Saint-Saens, a dos pianos, por los pianistas Muirón y Tello, discípulos de Ricardo Castro.—*El Señor Joaquín*, zarzuela representada por Rosario Soler y la Compañía Arcaraz.

El 1o. de octubre se efectuó en el Teatro Nacional un concierto organizado por la Junta Patriótica de la 5a. Demarcación, en honor del Presidente Díaz, con este programa: Prólogo de la ópera de Leoncavallo, *Los Payasos*, cantado por Alfonso de García Abello.—Cuarto acto de

la ópera *Fausto*, de Gounod, cantada por Maura Alfaro de Garrido, Beatriz Franco, Pedro Avila, Oscar Braniff y Juan Andrade.—*Peer Gynt*, Grieg, poema sinfónico dirigido por el maestro Carlos J. Meneses.—*Concertino*, de arpa, Oberthur, tocado por Julia Hidalgo.—Cavatina, de *Roberto el Diablo*, Meyerbeer, cantada por Flora Téllez Girón, con la orquesta.—*Concierto para piano*, Schutt, tocado por Carmen Munguía con la orquesta.—Brindis de *Hamlet*, A. Thomas, cantado por García Abello.—Tercer acto de *Aida*, Verdi, cantado por Maura Alfaro de Garrido, Hermenegilda Segura, Pedro Avila y Oscar Braniff.—Directores de la orquesta, Carlos J. Meneses e Hilario Zurita. 60 profesores del Conservatorio Nacional.—Director artístico, Paolo de Bengardi.

En el mes de octubre se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *Don Dinero*, *El Paraíso Perdido*, *Campanero y Sacristán*, *El Pobre Diablo*, *Coche Correo* y *Toros del Saltillo*.

En el mes de diciembre se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *Arco-Iris*, *Figuras de Cera*, *El Domador de Leones*, *La Coartada*.

El 27 de diciembre debutó en el Teatro Nacional la Compañía de Opera Italiana Lambardi, poniendo en escena la ópera *Aida*. Durante la temporada se representaron las óperas *Lucía*, *Carmen*, *Payasos*, *Cavalleria Rusticana*, *Fausto*, *Ballo in Maschera*, *Mignon*, *Gioconda*, *Bohemia* y *Zanetto*, de Mascagni. Agradaron mucho los artistas Estefanía Collamarini, Amalia Sostegni, el tenor Badarraco y el barítono Bugamelli.

En el mes de enero de 1899 se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *El Mantón de Manila*, *El Sueño de una Noche de Verano*, *La Rebotica*, *Nieta de su Abuelo*, *El Gran Capitán*, *Los Inocentes*, *El Paraíso Perdido*, *La Banda de Trompetas*, *El Pobre Porfiado*.

Durante el mes de marzo se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *Los tres Millones*, *Las Escopetas*, *La Revoltosa*, *Viva mi Niña*, *Farandul*, *El Panorama Nacional*.

En el mes de abril se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *La Fiesta de San Antón*, *La Chiquita de Nájera*. El 8 de abril fué cantada la ópera *Carmen*, en español, representando la heroína la artista italiana Estefanía Collamarini. Se cantaron también *Gigantes y Cabezudos* y *Caramelo*.

En el Teatro Arheu se estrenaron durante el mes de abril las zarzuelas *La Chavala*, *El Descubrimiento de América*.

El 8 de abril fué cantado por artistas mexicanos y numerosa orquesta en el Teatro Nacional, el *Oratorio*, *La Resurrección de Lázaro*, del abate don Lorenzo Perosi, insigne compositor italiano. El éxito fué laudable y la obra se repitió varias veces. La voz más elogiada fué la del barítono José Torres Ovando.

El 6 de mayo se dió en la Sala Wagner un concierto a beneficio de la cantante Elena Marín, con este programa: 2o. *Nocturno* de Chopin, por el violinista Arturo Aguirre.—Aria de *Gioconda*, de Ponchielli, cantada por Elena Marín.—*Nocturno*, de Tschaikowsky y *Vals 14* de Chopin, por el pianista Luis Moctezuma.—Aria de *Erodiade*, de Massenet, por el barítono Daniel Cabrera.—*Romanza Sognai*, de Schira, por Elena Marín.—*Warum*, de Schumann, y *Serenata*, de Pierné, tocado en violoncello por Luis G. Rocha.—Aria de *Gioconda*, cantada por el bajo José Silva.—Dúo de *Los Payasos*, Leoncavallo, cantada por Elena Marín y Daniel Cabrera. Acompañante al piano, José Barradas.

El mes de mayo se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *Los Borrachos*, *El Chalco Blanco*, *El querer de la Pepa*, *Palabra de Honor*, *Manolita la Prendera*.

En el Teatro Arheu se estrenaron en junio las zarzuelas *Marijuana*, *Betina*, y *El Trabuco*.

En junio se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *El Milagro de la Virgen*, *El Bai-de Luis Alonso*, *La Fiesta de San Antón*.

El 18 de junio se presentaron en el Teatro Orrin los Bufos Cubanos y pusieron en escena las piezas *Los Negros Catedráticos*, *Guayacha*, *La Rulla*, *El Doctor Cárido*, *De la Habana me voy*, *Zapateo Cubano*, *Maridos y Mujeres*, *Los espóritas*, *La Angelina*, *Margarita o la Traviata*, *La Mulata María*, *El Brujo*, *La Puerta de mi Bohío*, *Los Efectos del Danzón*, *El Fiestín de Calandrea*, *Adónde está mi Mulata*, *Juan Liborio*, *Tanto tienes, tanto vales*, *Perro Hue-*



Prudencia Griffel
y Paco Martínez.

vero, *El Dulce Besa*, *Un Baile por Fuera*, *La Duquesa de Haití*, *Caneca*, y muchos bailes cubanos.

En el mes de julio se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *El Padrino del Nene*, *La Casa de la Tiple*, *El Cortejo de la Irene*, *El Mantón de Manila*, *Todo por el Arte*, *La Sultana de Marruecos*, *Las Mujeres*.

En el mismo mes de julio la Compañía Mexicana de Opera que ocupaba el Teatro Nacio-

nal, dió las óperas *Aida*, *Rigoletto*, *Lucía de Lammermoor*, *Un Ballo in Maschera*, *El Trovador*, con los artistas Soledad Goyzueta, Beatriz Franco, Haller, Luján, Solares, Torres Ovando y Ochoa.

La noche del 30 de julio se efectuó en el Teatro Nacional un nuevo Concierto Sinfónico dirigido por el maestro don Carlos J. Meneses, con un éxito completo. Las ovaciones fueron numerosas al conductor y a su orquesta.



José Torres Ovando.
Barítono.

En el mes de agosto se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *Los Zangolotinos*, *Retolondrón*, *Salón Eslava*, *El Arte de Enamorar*, *La Florera Sevillana* y *El Hijo de Su Excelencia*.

El 14 de octubre debutó en el Teatro Nacional la Compañía de Opera Italiana de Napoleón Sieni, con la *Gioconda*, de Ponchielli. En el elenco aparecían Adelina Padovani, prima-

donna absoluta; Adela Gini Pizzorni, soprano dramática; Lea Sangiorgio, soprano ligera; Leonila Gabbi, soprano dramática; Amada Campodónico, contralto; Emma Chippa; Cornubert, tenor dramático. Se pusieron en escena las óperas *Lucía*, *Hugonotes*, *Bohemia*, *Aida*, *Rigoletto*, *Payasos*, *Otello*, *Un Ballo in Maschera*, *Manon*, *Traviata*, *Andrea Chenier*.

En el Teatro Principal se estrenaron en noviembre las zarzuelas *Los de Abajo*, *La Cuarta Plana*, *Los Presupuestos*, *Las de Villapierde*, *El Hombre del Cornetín*, *A que no puedo casarme*, *Soledad*, *La Tiple Mimada*.

En el Teatro Arheu se estrenaron en noviembre las zarzuelas *Blanco y Negro*, *La Viejecita*, *Los Chinacos*, *Las Dormilonas*, *Fin del Mundo*, *El Padrino del Nene*, *El Mirlo Blanco*, *La Cerradura*, *Tabardillo* y *Bocaccio*.

El 2 de septiembre de 1899 debutó Esperanza Iris en el Teatro Principal con la Zarzuela *La Luz Verde*, y fué muy bien recibida. Las zarzuelas estrenadas en el mes fueron *Mancha Roja*, *La Preciosilla*, *Instantáneas*.

En el Teatro Arheu debutó el 9 de septiembre la tiple Elena Queró. con muy buen éxito y se estrenaron durante el mes las zarzuelas *Kikiriki*, *Gigantes y Cabezudos*, *La Salamancaina*. El 23 de septiembre debutó con mucho agrado del público la tiple Blanca Coromi. El 29 fué el beneficio de la tiple Rosa Fuertes, con un vistoso programa.

El 23 de septiembre se efectuó en el Teatro Hidalgo un concierto organizado por la Junta Patriótica de la 2a. Demarcación de Policía, con el siguiente programa: Quinteto de arco, Tchaikowsky, por el personal del cuarteto Saloma.—Canción del Sauce y Ave María, del *Otello*, de Verdi, cantado por Elena Marín.—*Danzas Españolas*, de Sarasate, tocadas por F. de P. Solares.—2o. *Nocturno*, de Chopin y *Gavota* de Popper, tocadas en el violoncello por Luis G. Zayas.—3er. *Estudio* y 6a. *Polonesa*, de Chopin, por el pianista Joaquín Villalobos.—Los acompañamientos fueron tocados por el pianista Luis Moctezuma.

En el Teatro Principal se estrenaron en octubre las zarzuelas *Las Buenas Formas*, *El Traje de Boda*, *Consuelo*, *El Reclamo*, *Cambios Naturales*, *El Angel Caído*.

En el Teatro Arheu se estrenaron en octubre las zarzuelas *El Alcalde de Strasberg*, *Los Flamencos*, *La Noche de San Juan*, *Tabardillo*, *Las Luces de los Angeles*, *Las dos Princesas*, y *La Verbena de la Paloma*.

En el Teatro Arheu se estrenaron en diciembre las zarzuelas *Carmela*, *Las Mantecadas*, *Los Garrochistas*, *Herencia de Año Nuevo*, *Domingo de Ramos*, *El Asistente del Coronel*, *San Chóforo* y *La Enredadera*.

En el Teatro Principal se estrenaron en diciembre las zarzuelas *Gallito del Pueblo*, *El Reloj de Cuco*, *Muela del Juicio*, *El Ultimo Chulo*, *Estado de Sitio*, *En Visita*, *Colegio de Señoritas*, *Retolondrón*.

En enero de 1900 se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *La Cariñosa*, *Venus Salón*, *La de Roma*, *El Fuereño*, *El Marquesito*, *La Menina*, *El Novio de Tacha*, *El Traje de Luces*.

En el mismo mes se estrenaron en el Teatro Arheu las zarzuelas *Teatro Libre*, *La Familia Sicur*, *Pillo de Playa*, *Academia de Hipnotismo* y *Consuelo*.

El 20 de enero se estrenó en el Teatro Arheu la ópera *Atzimba*, libreto de Alberto Michel y música del maestro Ricardo Castro, con un éxito artístico lisonjero. La soprano Soledad Goyzueta y el tenor Luján fueron los intérpretes de la obra, montada a todo lujo, que fué un acontecimiento artístico. Fueron cantados números de óperas y se representó el 2o. acto de *Martha*, de Flotow.

El 30 de enero dió en el Teatro Nacional el primer concierto de una serie de tres, la famosa

contralto Sofía Scalchi, con su esposo el tenor Pasquali, el barítono Franceschetti y el pianista Lo Verde. La orquesta fué dirigida por el maestro don Alberto Amaya.

En febrero se cantaron en el Teatro Principal las zarzuelas *La Señá Frasquita*, *Toros del Saltillo*, *Los Buenos Mozos*, y *El Rey de Alpujarra*.

En el Teatro Arbeu se estrenaron en febrero las zarzuelas *Rayos X*, *Un Mimo*, *El Curro López* y *Momentáneas*.

El 10 de marzo de 1900 dió en el Teatro Nacional un concierto el insigne pianista Ignacio J. Paderewski, con el siguiente programa: *Sonata* op. 53, Beethoven.—*Impromptu*, op. 14, Schubert.—*Carnaval*, Schumann.—*Ballade*, op. 47.—*Valse*, op. 64 No. 2, *Berceuse*, *Estudios*, op. 10 No. 3 y No. 7.—*Polonaise*, op. 53, Chopin.—*Minueto*, G. Mayor y *Cracovienne fantas-tique*, Paderewsky.—*Valse Man lebt nur einmal*, Strauss-Taussig.—*Rapsodia Húngara* No. 2, Liszt.

El 11 de marzo dió otro concierto el pianista Paderewsky, con este programa: *Estudios Sinfónicos*, Schumann.—*Sonata* op. 57, Beethoven.—*Serenade*, *Erlking*, Schubert-Liszt.—*Nocturno* G. Mayor.—*Estudios* op. 25 No. 8 y No. 9, *Preludio* No. 17.—*Mazurka*, op. 59, *Valse* op. 42, Chopin.—*Valse Caprice*, Rubinstein.—*Rapsodia Húngara*, No. 12, Liszt. Las ovaciones hechas al gran pianista fueron delirantes.

El 9 de marzo dió un concierto en la Sala Wagner el violinista H. von Dandek, con un selecto programa.

En marzo se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *Los Buenos Mozos*, *El Sábado de Gloria*, *El Santo de la Isidra*, *La Cara de Dios*.

En marzo se estrenaron en el Teatro Arbeu las zarzuelas *El Querer de la Pepa*, y *La Alegría de la Huerta*.

Durante el mes de marzo se dieron dos óperas puestas en escena por las compañías de zarzuela del Principal y del Arbeu, en el primero *La Navarresa*, de Massenet, y en el segundo, la *Aida*, de Verdi.

Durante el mes de abril se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *Galope de los Siglos*, *La Señora Capitana* y *La Victoria del General*.

En el Teatro Arbeu se estrenaron en abril las zarzuelas *La Marusiña* y *El Milagro de la Virgen*.

En mayo *Tabardillo*, *La Chavala*, *El Escalo*, *Salón Eslava*, *La Cara de Dios*, cantada por Rosa Fuertes, y *La Señora Capitana*.

En mayo se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *La Mascarita*, *Los Sobrinitos*, *Los Amarillos*, *La Reja* y *Por la Bandera*.

En junio se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *Vida Intima*, *Jai Alai*, *El Embajador*, *La Viejecita*, *La de Roma*, *Rueda de la Fortuna*, *En Alta Mar*, *El Cuerno de Oro*, *El Turno de los Partidos*, *El Motete* y *El Chiquillo*.

En el Teatro Arbeu *Maruja*, *La Dolores*, *Los Plebeyos*, *La Cuerda Floja*, *El Difunto Toupinel*, *Reparto de Gabinetes* y *Término Medio*.

En la temporada de zarzuela que terminó el 8 de abril de 1900 por haberse cerrado los teatros durante la Semana Santa, fueron estrenadas las siguientes zarzuelas mexicanas que agradaron al público y quedaron en el cartel por algún tiempo: *La Cuarta Plana*, letra de Pedro Escalante Palma y Luis Frías Fernández y música de Carlos Curti.—*Mariposa*, letra de Aurelio González Carrasco y música de Luis G. Jordá.—*Los de Abajo*, letra de Rafael Medina y E. Beteta y música de Jordá.—*Consuelo*, letra de Amado Nervo y música de Antonio Cuyás.—*El Fuereño*, letra de Juan Buxó y música de R. Susano Robles.—*Soledad*, letra de Miguel E. Pe-reyra y José Joaquín Gamboa y música de Pedro Valdés Fraga.—*Las Dormilonas*, letra de Ar-

mando Morales Puente, música de Miguel Lerdo de Tejada y Darío Ramos Ortiz.—*Teatro Libre*, letra de Armando Morales Puente y Fernando Luna y Drusina, música de Manuel Maury.—*Momentáneas*, letra de Alberto Michel y música de Vigil y Robles.

El 28 de junio la prensa de México publicó el siguiente programa de un concierto dado en París, en la Sala Pleyel, por el maestro Gustavo E. Campa, con la colaboración de artistas euro-



Giorgio Polacco.

Director de Orquesta.

peos y mexicanos.—*Danse ancienne, Tirolienne* (orquesta) Campa.—*Julieta. En reve*. Dos lieds cantados por Gustavo Bernal con orquesta, Campa.—Recitación en español por Amado Nervo.—*Melodie* (White) para violín y orquesta, tocados por el violinista J. White.—*Je suis a toi*, cantada por M. Engel con orquesta. Campa.—*Berceuse de l'Enfant Jesús*.—*Dans les champs*.—Pastoral, tocadas por la pianista Mme. Monteux.—*Miniatures* (orquesta de arcos).—*Minueto*.—*Gavotte*, (canon al'8ve).—*Thème avec variations*.—*Reverie* (orquesta), Campa.—Recita-

ción en español por Luis Quintanilla.—*Zamacueca* (White), por el violinista J. White con orquesta.—*Poeme d'Amour*.—*Après la premiere rencontre*.—*Aubade*.—*Fiancailles*.—*Amour*, Mlle. Bathori y M. Engel con la orquesta.—El compositor Gustavo E. Campa y M. P. Montoux dirigieron la orquesta.



Virgilio Lazzori.
Bajo.

En el Teatro Orrin se celebró el 7 de julio el beneficio de Josefina Peral, quien cantó la ópera *Carmen*, de Bizet y fué muy aplaudida. El 14 fué el beneficio de Sofía Haller y el 28 el beneficio de Josefina Vélez.

En el Teatro Principal se estrenaron en julio las zarzuelas *La Gran Lata*, *La Golfemia* y *María de los Angeles*.

En el Teatro Orrin representó la Compañía Infantil de Zarzuela Austri-Palacios, en julio.

las zarzuelas *María de los Angeles*, *El Cornetilla*, *El Gato Negro*, *El Maestro de Obras*, *La Viejecita*, *Las Niñas desenvueltas* y *Quedar en Seco*.

En el Teatro Principal debutó la cantante Soledad Goyzueta el 11 de julio, con la ópera de Verdi, *La Traviata*, y fué recibida con las ovaciones que siempre ha conquistado su hermosa voz.

En el mes de agosto se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *Gatito Negro*, *El Maestro de Obras*, *La Cuna*, *La Panadera*, *Baile Flamenco* e *Instantáneas*. El 22 se efectuó el beneficio de Rosa Fuertes con teatro lleno.

En septiembre se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *La Noche de la Tempestad* y *El Trabuco*. Todo el mes hubo tandas diarias de zarzuelas.

El 11 de septiembre debutó en el Teatro Principal la Compañía de Opera Italiana Azzali, con la ópera *Otello*, de Verdi. Dió además las óperas *Bohemia*, de Puccini, y *Carmen*, de Bizet.

La Empresa de Zarzuela Arcaraz tomó el Teatro Orrin en septiembre para dar funciones diarias de zarzuelas del género chico, como en el Teatro Principal. Se estrenaron las zarzuelas *La Pajarita*, y otras.

El sábado 2 de septiembre estrenó el nuevo Teatro Renacimiento la Compañía de Opera Italiana de Napoleón Sieni, con la ópera *Lucía*, de Donizetti, cantada por la Padovani y el tenor Bioletto. Se dieron además las óperas *Aida*, *Manon*, de Massenet; *Bohemia*, de Puccini; *Trovador*, *Pescadores de Perlas*, *Favorita*, *Africana*, *Rigoletto*, *Mefistófeles*, de Boito, *Gioconda*, *Atzimba*, del compositor mexicano Ricardo Castro.

En octubre se estrenaron en el Teatro Principal las zarzuelas *Carmen*, *Bettina*, *El Mississippi* y *Ligerita de Cascos*.

En el Teatro Colón abrió una temporada otra Compañía de Zarzuela que daba diariamente obras del género chico por entonces de moda, representadas por artistas mexicanos.

El 10 de noviembre dió su primer concierto con el Teatro Renacimiento el Octeto Español de instrumentos de cuerda que se había presentado poco antes en la Sala Wagner. Tocó entre otros números la Obertura del *Freischutz*, de Weber; Selecciones de *La Arlesiana* y de *Carmen*, de Bizet, *Aires Andaluces*, de Lucena, Selección de *Lohengrin*, de Wagner y la jota de la ópera *La Dolores*, de Bretón.

En el Teatro Principal la Compañía de Operetas Tomba debutó el 27 de noviembre con la opereta *Los Granaderos*. Dió después *El Rey que Rabió*, *La Hija de Mme. Angot*, *El Guittarrico*, *Las Campanas de Carrión*, *La Poupée*, *Sanatello*, *El Viejo de la Montaña*, *Don Pedro de Medina*, *Santarellina*, *Mignon*, *Fra Diávolo*, *La Gran Vía*, *En Busca de Felicidad* y *Giroflé-Giroflá*.

El 15 de diciembre la Compañía de Zarzuela Arcaraz se trasladó al Teatro Arbeu, donde continuó dando tandas todas las noches y prosiguió estrenando zarzuelitas los sábados: *Colombino*, *Una Escena Parisiense*, *La Revoltosa*, *El Dorado*, *La Alegría de la Huerta* y *Los Rancheros*.

El 22 de diciembre dió un concierto en la Sala Wagner la mezzo-soprano Emma Sostegni, que cantó arias y romanzas italianas y fué muy aplaudida.

Como hemos visto en ese largo y pintoresco desfile de efemérides, no han surgido nuestra música y nuestros músicos de la noche a la mañana, sino que son el resultado de una constante educación auditiva, sin que faltase al menos una temporada anual de dos o tres meses, en los espectáculos líricos de ópera y opereta, pues las compañías de zarzuelas españolas estacionábanse indefinidamente, firmaban contratos anuales que refrendaban para los años siguientes, y si los propietarios ponían nuevas condiciones inaceptables, las empresas cambiaban de teatro. No había un solo teatro de zarzuela, sino a veces dos o tres a la vez, y aun hubo épocas en las

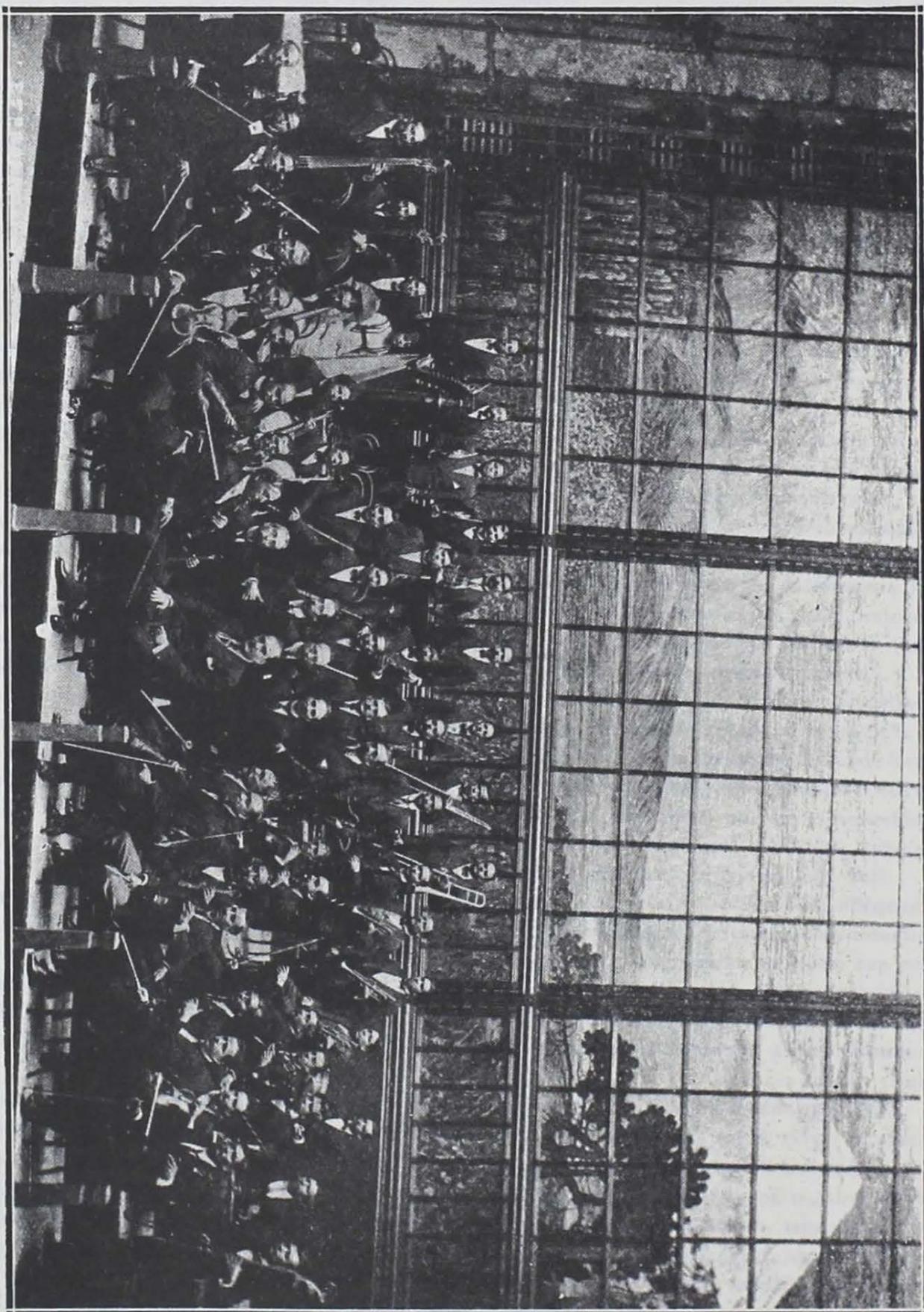
que funcionaban simultáneamente dos compañías de ópera, integradas por un personal de famosos artistas las dos, como las Compañías de Opera Italiana de Balbina Steffenone y Enriqueta Sontag, a mediados del siglo pasado.

No sólo la capital gozaba el privilegio de tener anualmente una compañía de ópera italiana, sino que frecuentemente la compañía clausuraba su serie de abonos en la capital, partía para una ciudad del interior, Puebla, Toluca, Guadalajara, lo que era una verdadera hazaña en aquellos tiempos en que no había ferrocarriles, sino las veteranas diligencias que eran frecuentemente asaltadas por los bandidos disfrazados de revolucionarios, de los que estaban infestados los caminos reales. Pero a los artistas trashumantes ávidos de sensaciones novelescas, no les arredaban las aventuras de los asaltos en despoblado, para los que ya iban bien prevenidos y aleccionados, por lo cual solían llevar poca ropa y poco dinero, y pasado el lance en el que nadie corría el riesgo de perder la vida si no se exponía con su actitud rebelde a la violencia del jefe de los bandidos, solía suceder que éste diese una muestra de cultura y buen gusto, como en el caso del tenor Manuel García, padre de las famosas cantantes María Malibrán y Paulina Viordot, que desvalijado por los bandidos en un asalto a la diligencia en el paso de Río Frío, fué reconocido por el capitán, quien le rogó atentamente cantara una de sus arias favoritas, deseo que obsequió el galantísimo tenor en la peripecia más extraordinaria de su vida de artista.

Al extractar las notas de los archivos teatrales hemos insistido en algunas referentes a los espectáculos de zarzuela porque conceptuamos que en su tiempo de privanza artística, la zarzuela española era de tanto valer como la ópera cómica francesa, pues había zarzuelas cuya factura teatral y musical era tan bien planeada y resuelta como cualquiera de las operetas en boga en aquel entonces. Algunos músicos españoles de la segunda mitad del siglo XIX: Gaztambide, Arrieta, Chapí, Valverde, Bretón, nada tenían que envidiar a Offenbach, Lecoq, Audrán, entonces en boga, y además, estando escritas en idioma español estaban más cerca del alma del pueblo mexicano, e influenciaron más que las óperas italianas y las operetas francesas el gusto musical, que si se ha afinado en un grupo considerable de nuestro público para entender y apreciar la música universal, está muy lejos de ser ese grupo la mayoría de los habitantes de las ciudades, a quienes las zarzuelas españolas del género grande e infinidad de zarzuelitas del género chico español, educaron melódicamente en una música más compresiva y más de acuerdo con su carácter que el género melódico italiano o francés.

Hay que tener en cuenta, además, que la fructificación de esa música en el arte escénico fué principalmente en actores y cantantes de zarzuela, pues por azar se formaban grupos mexicanos de cantantes de ópera, y si surgían eminentes artistas como Soledad Goyzueta y Rosa Palacios, tenían que renunciar a cantar óperas italianas y que dedicarse a cantar zarzuelas, que era lo que pedía y pagaba la mayoría. Por tanto hay que convenir en que la modalidad nuestra en la música popular de las ciudades fué preparada durante más de medio siglo por los músicos españoles, aunque modelada al contacto de la música universal que ha modificado tan profundamente a la misma música española.

Una nacionalidad musical no se adquiere en un siglo. Es necesario que la evolución de la música al través de los siglos deje poco a poco una manera peculiar de melodizar como deja una manera peculiar de hablar. Las inflexiones de un voz cantante que expresa algo propio, se reflejan en las inflexiones de un instrumento sonoro con el mismo empleo de frases, de intervalos, de cadencias, de finales característicos, que en la construcción de las melodías van saliendo inconscientemente del alma del compositor, del sedimento racial que tiene por laboratorio, del que extrae ideas y reflejos sensoriales acumulados, sin que se haya dado cuenta de la función que le ha sido discernida, de ser la antena que recoge y reproduce la música de la onda sonora que vibra acorde con la sentimentalidad en cierta expresión modulativa determinada.



El Tenor Caruso con la Orquesta de la Opera.

NOTAS

NOTA SOBRE EL TEATRO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX:

“De escenas por el estilo de las descritas, lleno de contrición y conciliando a la manera de los beatos, lo temporal y lo eterno, me escurría a un ensayo de teatro donde los chistes de la Dubreville, el desenfado de la Platero, el garbo de Chucha Moctezuma, la modestia pudibunda de Soledad Cordero, la tirantez de Salgado y la caballerosidad y finura de Vallete, me reconciliaban con el mundo.

Pero entonces, como he dicho en otra parte, ocupaba la atención pública, y llevaba hasta el frenesí a los dilettanti, la planteación formal de la ópera con la compañía traída a México por don Joaquín Patiño, a expensas y bajo la dirección de nuestro Ministro en Inglaterra, Bélgica y Alemania, don Manuel Eduardo Gorostiza.

A este eminente personaje lo ha dado a conocer suficientemente la historia: liberal decidido en España y actor de los acontecimientos de 1812 y 20 en España, como hábil diplomático; la literatura, como rival de Moratín, y la gratitud nacional como héroe de Churubusco; pero de lo que no sepa yo que se haya mencionado detalladamente, es de la pasión frenética, tenaz, incontenible que tenía Gorostiza por el teatro, no sólo en la parte literaria, sino en la vida de bastidores, con sus chismes e intrigas, sus enredos y sus tempestades de celos, sus contrastes, su artificio y peripecias mil.

En medio de las más complicadas atenciones del hombre de Estado, saltando sobre los guarismos de la finanza o sobre los peligros de la guerra, don Manuel a cierta hora se embozaba en su capa, se hacía tres dobles en su coche, y al teatro.

Era don Manuel medio corcovado de resultas de un bayonetazo que recibió en el pecho en la guerra de España; su frente hermosa llena de arrugas bajo su rizada melena abultada y cana, ojos penetrantes y de apacible mirar, dentadura desmesurada, al extremo de doblar su labio superior y hacer imperfecta la pronunciación de su palabra.

Pues bien, en esta persona que tenía bien poco de agradable y de simpática a primera vista, luego que hablaba se operaba una transformación sorprendente: si en el consejo era sabio y en el disertar elocuente; si flexible y sagaz en una negociación diplomática; si enérgico y resuelto en la defensa de la patria y sus fueros, como lo mostró cuando fué Ministro en los Estados Unidos, su conversación familiar era un manantial de chistes, de cuentos, de epigramas picarescos, de anécdotas preciosas, de suerte que los chicos le seguían, los viejos se deleitaban con su conversación y las mujeres ambicionaban su trato con mucha preferencia a los más elevados próceres y a los jóvenes más distinguidos de la alta sociedad.

Las tretas de teatro, lluvias y truenos, las tramoyas y disfraces que ilustraba, las lecciones sobre declamación y acción eran codiciadísimas, era maestro de las Aro y Castañeda, bienhechor de Pautret y familia, compadre de unos, padrino de otros, amigo de hoja de lata el apuntador, y amparo de los hijos de los autores difuntos, con su bolsa y su corazón siempre abiertos para los desgraciados.



El tenor Lazaro.

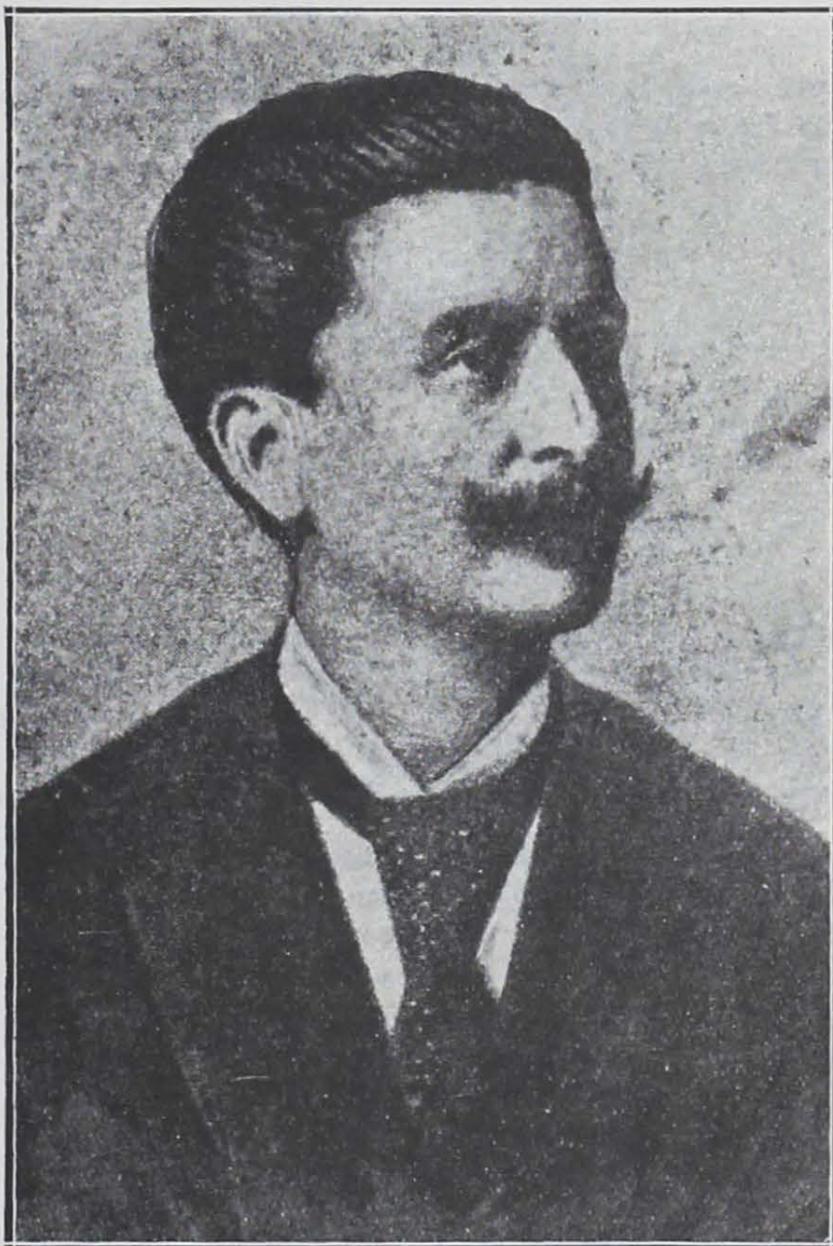
Don Manuel trajo a México la Compañía que se llamó de la Albini, y de las conversaciones de los cronistas de bastidores pude sacar en limpio lo siguiente:

Antes de 1821, en el caos de los recuerdos de los viejos, atravesaban como luces fosfóricas, follas, sainetes y tonadillas, estas últimas como fin de fiesta, concertándose parejas de canto y de baile.

En cierto momento dado se alzaba el telón, aparecían regadas y barridas las tablas del esce-

nario, decorábase la escena con vista de sala y en su fondo, en sillas de plebeyo tule, músicos de bandolón y bajo con sus chaquetas de indiana, sus pantalones de cotona y su zapatón vaquetado.

Entre esas tonadillas se conservaron por mucho tiempo "La Tirana", que tenía por estribillo los versos de:



El compositor Ignacio Cervantes.

Tiranita
Del mundo, primor,
Que eres un potaje nuevo
De chorizo y macarrón.

O la Cazadora, Tirana también, con estas coplas:

Me incomoda que usted venga
A quererme cortejar;
Relojes de sol no quiero
Porque apuntan y no dan.

La graciosa actriz Josefa de la Torre cantaba la tonadilla del mal modo de pensar, que es fama dejaba con un palmo de nariz a Oidores y Virreyes.

En la tonadilla de los Petimetres se encuentra la siguiente pintura de los lagartijos de la época:

“Los petimetres y usías,
Por lo regular despiertan:
A las once los que ayunan
Y a las nueve los que almuerzan.

Se levantan de la cama
Con la ropa blanca o negra,
Unos de cofia y de gorro,
Y otros con muchas melenas.

Dan unos cuantos paseos
Por la sala o por las piezas,
Y a un espejo grande o chico
A perfilarse comienzan.

Se lavan las manos,
Se estiran las medias,
Se rizan y empolvan
Muy bien la cabeza.

El corbatín ancho,
Todo se lo aprietan
Por sacar colores
Y tapar las brevas.

Se visten del todo,
Se sacan las vueltas,
Y muy resoplados
Luego salen fuera;
Y van por las calles
Muy de fachendas.

Paran luego en la tienda
De Mari-Blanca,
Donde entran reales mozas
Con reales caras;

Y de este modo,
Clavan allí las niñas
A muchos tontos.

Terminaremos estas citas con una copla del Minuet de los Deseos: (Suena la música).

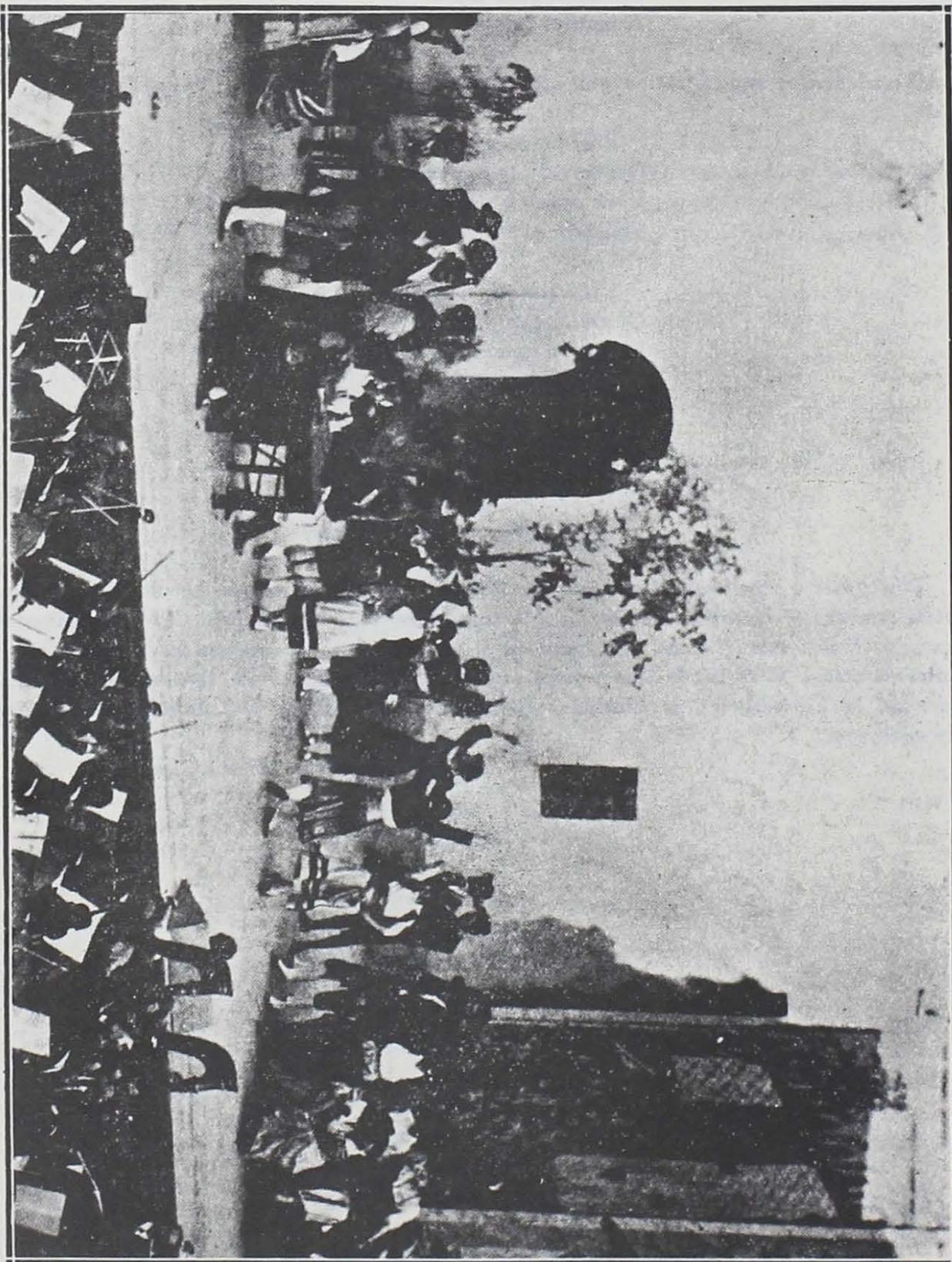
Por donde el pájaro vuela
Quiere el cangrejo correr,
Y la carga de un camello
Pretende el burro también.

Las valentías del león,
Quiere el gusguillo tener;
El macho quiere ser hembra
Y la hembra macho ser.

Y hay algunos que lo logran,
Porque suele acontecer
Que a unos sobra y a otros falta
Yo no sé qué . . . yo no sé qué

Posteriores a estas tonadillas fueron el "Trípili", los "Hidalgos de Medellín", la "Patera" y otras canciones y tonadillas que hicieron la reputación de la Amada Plata, la Chata Munguía, Rocamora, Maldonado y otros. Así como en el baile esclavizaban voluntades y producían incendios de deseos, el Bicho, la Gamborino, la Isabel Rendón, y por los años que recorren estas memorias, la Torre-blanca, la Chucha Moctezuma, Alejo Infante y Castañeda, después actor muy celebrado."

(FIDEL, *Memorias de mis tiempos.*)



"Carmen" al aire libre en El Toreo.

NOTA SOBRE LOS COMICOS A PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX:

Estos artistas permanecieron en el favor del público muchos años, el primer tercio del siglo, cuando menos, pues todavía en 1833 representaban, cantaban y bailaban, y don Guillermo Prieto, que tenía entonces quince años, en sus *Memorias de mis tiempos* trae algunas notas sobre ellos. Dice Fidel: "Más facultativo tenía que ser el círculo de gente de teatro, no sólo por precederle una tradición magnífica en que figuraban Luciano Cortés, Prieto y Garay, sino porque Moratín había despertado el buen gusto de la comedia, porque Prieto era consumado actor y porque Amador y la Agustina Montenegro poseían dotes eminentes que ni el mismo mal gusto que las desfiguraba podía hacerlas despreciables.

"Amador era de distinguida familia, de presencia gallardísima, había hecho buenos estudios y tenía modales finísimos, recitaba versos con dulzura encantadora: yo recuerdo que ciertas décimas de *La Vida es Sueño*, de Calderón, siempre las repetía por instancias del público, tres o cuatro veces.

"Agustina era pequeña de cuerpo, regordeta y chata, con los ojos más divinos que puede soñar capense enamorado. Representaba *A la Vejez Viruelas*, de Bretón, a las mil maravillas.

Respecto de cantantes, los primeros albores de la ópera habían destronado totalmente a la Chata Munguía y a Rocamora, y sólo ciertos apasionados empedernidos seguían ensalzando *La Patera*, *Los Hidalgos de Medellín* y el *Trípoli*.

"Todavía, lamiéndose los bigotes, repetían los viejos la tonadilla que decía:

"Los muchachos de estos tiempos
son como el atole frío:
perdidos de enamorados
y el estómago vacío."

O la otra que cantaba Rocamora:

"Las muchachas de estos tiempos
son como las aceitunas,
las que parecen más verdes
suelen ser las más maduras."

"Aun quedaban defensores de los coloquios y pastorelas y sobre todo de las comedias de magia.

"Aquella vista de teatro de *Juana la Rabicortona*, era primorosa; todos los pàlcos con sus muñequitos de movimiento muy apuestos y muy al natural, y cuando el caso lo requería, mil fi-



La Soprano Elena Marín.

guritas con sus sombreros, abanicos y pañuelos se ponían de pie, agitaban las manos y saludaban a la milagrosa *Juana*, que atravesaba el foro en marcha triunfal.

"Aquello era de perecerse de júbilo y asombro; los chicos palmoteaban y se salían de sus asientos, haciendo cabriolas y la concurrencia aplaudía enloquecida de contento.

"De otro género, pero verdadero y profundo, era el asombro producido por la Pellegrini y por Castillo, por Murati, canoro y melodioso como un ruiseñor; de Galli, que, aunque en su decadencia, era aventajadísimo y consumado como actor y de todos los precursores de la grande Opera que vino con la Albini el año de 1836, que importó en México don Domingo Patiño y organizó don Manuel Eduardo Gorostiza.

"Los filarmónicos del grupo que me ocupa no dejaban de citar, cuando el caso lo requería, a Gómez y a Elízaga, organistas y pianistas ilustres; a Salot, que infundía a la trompa acentos angélicos; a Simón Vivián, que convertía en arrullo la charla del clarinete; a Hermosilla, que remedaba en la flauta el carcajear del labriego y el requiebro de la tórtola; a Goyo y Caballero, violinistas, que fueron admiración de los maestros europeos.

"Los bailarines tenían amplísimo campo para sus charlas, no sólo por tratarse de maestros de gran mérito, como el dicho Morales Águila, Isabel Rendón y la Gamborino, sino porque los *grandes bailes* de la Pautret produjeron una verdadera revolución; los periódicos revolvieron diccionarios y archivos para citar desde el baile de David frente al Arca; las bandurrias poéticas se hicieron rajaz y el vehemente Heredia en inspirado acento, inmortalizó las gracias de María Pautret, revistiendo con los encantos de Frinea a la Terpsícore francesa."

En otra parte del libro pinta a un barbero de la época, que fué su mentor en sus primeras andanzas; y dice en su elogio: "En sabiduría de mundo había llegado al extremo de relacionarse con Isabel Rendón y las monísimas Pautret, siendo consultor y delicia de la Chata Munguía, la Gamborino y Agustina Montenegro."

(FIDEL, *Memorias de mis tiempos*)



La Tiple de Zarzuela María Conesa.

NOTA SOBRE LA PRIMERA COMPAÑIA DE OPERA QUE VINO A MEXICO:

“Aquí se hace para mí irresistible la tentación de enjaretar la historia de la ópera; pero son de tal manera trancos mis datos y de tal modo confusos mis recuerdos, que sólo a saltos, por intermitencias y como quien dice, jugando a la gallina ciega, aventuraré mis recuerdos por si quedare un grano de acierto entre la mucha paja que han dejado los tiempos en mi majín.

Ya hemos llevado de la mano a la infancia del arte, hemos asistido a esas escenas inocentes, casi serenas de familias en que quedaba, como última vela del tenebrario, la Santa Marta.

Aun se llevaban en esa época meriendas a los palcos, aun entraban los caballeros al patio, doblaban sus anchas capas y se sentaban sobre ellas en las butacas, repartiéndose aparte los cojines que eran gajes de los acomodadores; aun se hacía descender del techo, antes de comenzarse la comedia, un inmenso aro de hojalata con lámparas de aceite, macilentas y cárdenas, y aun se veían de pie, en el mosquete, alborotadores del bajo pueblo, objeto predilecto de los cómicos que aspiraban al aura popular.

De una manera desapercibida, y, como si se tratase de una improvisación, se transformó el antiguo Palenque de Gallos de la calle de las Moras en teatro, en que muy en breve tuvieron grande auge pastorelas y coloquios, vuelos y tramoyas, dándole popularidad extrema Castelli, prestidigitador milagroso que hacía una tortilla de huevos en un sombrero y sembraba lechugas que crecían y se convertían en ensalada a la vista de los espectadores.

En este teatro, en 1827, apareció García, padre de la Malibrán y de la Viardot; de su garganta brotó el balbutir de la música moderna,

En 1831, anunciando Primavera, gorjearon, cortando los aires, bellas y alegres las primeras bandadas de aves canoras, y vimos, como en embrión, realizarse los sueños de los dilettanti al pronunciar con entusiasta encarecimiento los nombres de la Pellegrini, ligera, delgada, airosa y de ojos lindísimos; a Galli, anciano a quien al parecer sostenían en la juventud las alas poderosas de su talento artístico; a Sirleti, elegante y simpático, a la Masini y otros que formaban un proyecto de ópera en forma. Con efecto, esos actores pudieron organizar la representación de *Doña Inés de Castro*; *Ricardo*, *Corazón de León* y alguna otra ópera que no recuerdo, del repertorio de Rossini.

¡Oh! pero el año de 36, desde los anuncios tuvieron tal pompa, se revistieron de tantos encantos las biografías de los principales artistas, que la expectativa fué llena de ansiedad y como el presagio de goces celestiales.

Como indicamos, la Compañía aparecía formada por Gorostiza, fungiendo de su segundo o “alter ego”, don Joaquín Patiño, de grande inteligencia y de privilegiada aptitud para el negocio que manejaba.

Las lujosas casas que se alquilaron para los actores, los riquísimos equipajes que remitie-

ron, las lámparas, muebles, trajes de coristas y la renovación del teatro y el escenario, todo hacía esperar, como un acontecimiento extraordinario, el estreno de la *nueva ópera*.

Figuraban en esa Compañía como actrices y actores principales, Marcela Albini, la Cesari, la Passy, Moutreror, Tomassi, Murati, Spontini y varios otros de menor renombre.

Era la Albini poco airosa y de fisonomía beatífica y monjil, obesa, carnuda, de ojos pequeños y restirados hacia las sienes, nariz pequeña, dientes blanquísimos y boca grande y expresiva.

El talento de la Albini era clarísimo, su voz admirable, su tacto artístico, su conocimiento de la escena y sus recursos dramáticos sin igual.

Representando, su transformación era completa, sus actitudes esculturales, su gesto elocuentísimo, su interpretación de las grandes pasiones perfecta.

Murati, era la ternura melodiosa; la Cesari la gracia cantante, la Passy la tórtola hecha mujer.

Con estos elementos, con una escena perfectamente servida por hombres bien aleccionados, con útiles para la representación flamantes y adecuados, y, por último, con una orquesta a cuyo frente se hallaba como primer violín Pepe Chávez, que sorprendió por su habilidad y desembarazo al mismo Rossi que vino a dirigirla, el éxito fué completo, las ganancias de los empresarios pingües y la posición de los actores excelente, pues nuestra más culta sociedad les abrió sus puertas y era codiciada la amistad de actrices y actores por las personas de mayor categoría.

La casa del señor Gorostiza, calle del Hospicio de San Nicolás, era el punto de reunión de la flor y nata del mundo artístico, y allí recibían el talento y las gracias un culto verdaderamente cordial y generoso.

La *Norma* hizo furor; la Albini se posesionó del trágico sublime para encadenar la admiración y hacerse dueña de todos los corazones. Lágrimas, flores, vítores, coronas, todo cayó como lluvia de oro a los pies de la privilegiada actriz.

Mi lira prorrumpió en unos versos que repitieron, por las circunstancias, los lagartijos, como fórmula de su entusiasmo por Mariella.

"Tu dulce, tu grato, tu mágico canto
"Enciende mi encanto, mi tierna emoción:
"Rival de las gracias, de amor precursora,
"Ya se oye sonora tu angélica voz . . ."

Aunque la tal composición a la Albini no valía una higa, ella me sirvió de pasaporte para entrar en intimidades teatrales, y entré como apasionado attaché del mundo dilettanti, tomando parte en las confidencias de las primadonnas, caprichos nerviosos de los tenores, bravatas de los bajos, y rejuego, despergenio, amor, vino y vida borrascosa de figurantas y coristas.

Montescos y Capuletos, fué por entonces la manzana de la discordia del teatro.

Esos viejos ricachos y lujuriosos de las primeras butacas que se declaran familia de las actrices, con sus grandes anteojos para no perder gesto ni facción; esos *cavaliere servente* de las matronas, husmeadores de las bailarinas, protectores de las ratas de bastidores, armaron la campaña contraponiendo la Cesari, moza guapísima de ojos verdes, nariz roma, esbelta y fornida, a la Albini en el reparto de la ópera.

Encendiéronse las pasiones, se desataron tempestades de chismes, cundió la claqué y se convirtieron las tablas en Campo de Agramante.

Encarnizados partidarios se alistaron en uno y otro bando: la flor y nata del foro, de la

gloriosa carrera y de la Iglesia, y aparecían los caudillos diputados y ministros, llevando en alto la bandera soberbia de la Cesari, don José Gómez de la Cortina, Gobernador del Distrito.

Dentro y fuera del teatro llovían disputas y palizas, serenatas y cencerradas, siendo un extra precioso de la ópera esta sucesión de sainetes humorísticos.



Eugenio Miracle.
Bajo.

Don José Gómez de la Cortina, después Conde de la Cortina y de Castro, noble calavera educado en España, y literato distinguido como crítico y erudito, acaudillaba, como hemos dicho, el bando de la Cesari, y porciones de cuestión política, habiendo cada noche en el teatro escándalos de padre y señor mío.

Algunos actores de reconocido mérito refaccionaron en esta época la boga de la ópera, cobrando todo su esplendor con la llegada de la Castelani, Giampietro, Boceti, tenor muy distinguido, y Tomasi, bajo profundo que alcanzó señalado favor del público.

La Castelani puso en boga el Teatro de los Gallos, llamado así por haber servido el local de plaza de gallos, formada por cuenta de la Real Hacienda en 1798, después de haber habido plazas en la calle del Bautisterio de Santa Catarina y callejón de la 1a. calle de Mesones.

En cuanto al verso, puede decirse que fué la época de 1836 a 40 del dominio pleno de Bretón; se animaron por comparación sus tipos cómicos: se recitaban sus lindos versos de memoria y se convirtieron sus chistes en frases familiares.

Salgado, Valleta, la Duvreville, la Platero, fueron los intérpretes felices del autor español, y aunque deficientes decoraciones y vestuarios, aunque al arte escénico no había llegado la regeneración que se operaba en España en esta época, puede decirse que tuvo muy marcados adelantos el teatro.

La Pautret, que había encantado con sus bailes, que arrancó aplausos entusiastas a la lira de Heredia, que convirtió en recuerdos voluptuosos *Teobaldo y Dorlesea*, *Napoleón en Egipto* y otros bailes, cedió coronada de lauros, su puesto a sus hijas Joaquina y Aurora, que salieron a la escena protegidas por el nombre y la estimación que dispensaba el público a Gorostiza."

(FIDEL, *Memorias de mis tiempos*.)

NOTA SOBRE LOS BAILES DE VECINDAD DE ANTAÑO.

En el oleaje de ese conjunto desplegaba sus velas mi juventud.. Así es que me consideré dichoso cierto día, que nada menos que el primer picador de la plaza de San Pablo me convidó para un bailecito casero, por el Tornito de Regina.

La espalda de la casa del baile daba a un callejón de vara y media de ancho que comunicaba la entonces extensísima plazuela de las Vizcainas, hoy limitada por una manzana de casas, con la calle de Don Toribio.

Daban a ese callejón altas ventanas de la casa en que se verificaba el baile, ventanas por la estrechez del callejón, como asomadas a un gran corral, que servía de paraje de arrieros, manción de burros, caballos y recuas, lleno de estorbos, aparejos, carros despedazados, peseberras, etc.

La salita en que se verificaba el baile tenía sus ventanas para el callejón, con sus vidrieras completadas con papel aceitado para no interceptar del todo la luz, cuando era necesario.

Paredes blancas sin friso ni adornos, unas cuantas sillas en el estrado, y a los lados, la silla de montar en su caballete, a su lado una mesa con varios platos con puchas, redeos y tiras de queso, entre botellas de Rosolis, catalán judío y vasos con sangría y chía, que reconocían por fuentes abundantes dos ollones colocados tras de la puerta, bajo la custodia de una vieja claridosa y de toda confianza.

En el fondo estaba la música, compuesta de dos bandolones, un bajo y una flauta.

La concurrencia era de lo más heterogénea: se componía de los parientes y amigos íntimos del picador, de los niños invitados que lo favorecían, algunos hijos de Marte, y unos sacerdotes de la Merced o San Francisco, que eran como de la casa por el favor de la señora y las niñas.

Entre las damas, formaban caprichoso mosaico los túnicos de muselina y carranclán, las mascadas de la India y pañoletas, los caracoles y peinados de caracoles, y peinetas de olla, de teja y de las tres potencias, zapato de raso chino y media calada, con el rumboso castor, la enagua de mascadas, el desgote con retozo de fraile, las matabollas, gargantillas y aretes o arracadas de oro.

Entre los galanes alternaban el vestido de charro del niño, fino todo, bordados y galones; y el escurrido pantalón del escribiente, el frac de botón dorado y la chaqueta de india del artesano, la frazada, la esclavina y la capa en deliciosa confraternidad.

Ardía el fandango, el entusiasmo erótico invadía las fronteras del delirio, el polvo colorado de los ladrillos que levantaban los bailarores hacía aparecer las luces como al través de las nieblas.

Yo no sé cómo ni dónde estalló una disputa: de las insultantes palabras pasaron a las

manos; los catrines formaron falanje al peladaje lépero; las mujeres se convirtieron en furias, y aquellas fueron granizadas de puñetazos, aguaceros de palos, tempestades de blasfemias y desvergüenzas; volaban en todas direcciones platos, botellas y vasos entre nubes de puchas, redeos y tiras de queso. Las luchas se habían empezado de cuerpo a cuerpo, a mí me tocó de contendiente un barbaján de cantería, con unos puños como de fierro. Yo me defendía luchan-



Bice Pizzorni Gini.
Soprano.

do con todas las reglas; pero impaciente el jayán de no poder derribarme, me asió debajo de las arcas y me lanzó por la ventanilla descrita que daba al corral de las Vizcaínas.

Aquel estupendo e inesperado vuelo fué un vértigo para mí. Afortunadamente, después de mi escapada aérea caí en un montón de estiércol, pero desapareciendo como en un lago. Me ahogaba, salí a flor de estiércol, pero entre las risotadas de burla, escupiendo asqueado y moles-

tísimo, al extremo que un mes después no podía comer a mi gusto por el sabor maldecido que me dejó mi aventura.

No quiero concluir esta nota sin dar idea de otra clase de bailecitos de medio pelo, a los que era yo afectísimo.

Erase el año de 1840, y publicaba yo con el seudónimo de *Don Benedetto*, en el *Museo Popular*, los versos siguientes, tomados de mi comedia titulada "*El Alferez.*"



Paquita Escribano.

Coupletista.

"No hace mucho concurrí
Con mi querida Matilde,
A un baile de gente humilde,
Y escuche usted lo que ví:

Pieza a medio blanquear
Era, donde una cortina,
Dividía la cocina,
Del espacio de bailar.

Sentados los circunstantes:
Los más decentes en sillas,
Los de chaqueta en cuclillas
Y de plano los restantes.

En mesas de cien abriles,
Sostenidas con esmero
Por un oculto madero,
Estaban dos luces viles.

Pérfidos las resguardaban
Dos candeleros raquíuticos
Que al sentir gente, impolíticos,
Las bujías ladeaban.

Junto al lecho hubo una luz
De una lamparilla escuálida,
Alumbrando la faz pálida
Del Redentor en la Cruz.

Haciendo papel decente
Por su petulante empaque
Un cantante badulaque,
Un fraile y un subteniente.

Escuchándose a la vez
Un perrillo que ladraba,
Algún chico que lloraba
O risotada soez.

Después de instancias y esperas
Un músico calvo y tuerto
Tocó, no con mucho acierto,
Unas alegres boleras.

Y de un obscuro rincón,
Con el frac corto de sisa,
Largo el cuello de camisa,
Más que corto el pantalón,

Corbata de esas pueriles
Llena de pliegues y lazos,

Y distantes los dos brazos
De sus agudos cuadriles,

Salió, con garbo gentil,
Haciendo mil contorsiones,
Y abriéndose los faldones
De su casaca ¿quién?—Gil.

Extiende la flaca pierna,
Suelta el palillo con curia,
Y habla, alzándose la furia
Con su compañera tierna.

Mil pies llevan el compás,
Ya se escucha poco ruido:
Pero, gritan: ¡el marido!
La niña no baila más:

Hay gritos ¡oh suerte impía!
Todos huyen por la ronda,
Y es preciso que me esconda
Hasta que asoma otro día.”

(FIDEL.—*Memoria de mis Tiempos*).



La Contralto Abigail Borbolla.

NOTA SOBRE LAS EXEQUIAS DE ENRIQUETA SONTAG.

Con horror se supo que al regreso de un paseo en Tlalpan, Enriqueta Sontag había tenido que meterse en cama con todos los síntomas de un caso de los más violentos. La ciudad se conmovió profundamente con esta noticia, pues en los dos últimos meses que la artista llevaba en México, habíale cobrado un entusiasta y singular cariño. Por orden del Gobierno, por demás exagerado en su prohibición de que se hablase de casos de cólera, se quiso hacer creer que la artista no lo padecía ni estaba siquiera grave; mas ambas cosas eran de la mayor falsedad, y por más que hicieron los médicos extranjeros y nacionales llamados cerca del lecho de la interesante enferma, Enriqueta Sontag dejó de existir a las tres de la tarde del sábado 17 de junio. Sus últimas notas en el teatro fueron las que forman el canto de muerte de la *Desdémona*, de Rossini, último que se levantó de aquella garganta que fué la admiración de los más cultos públicos de Europa y América.

El domingo a las cuatro de la tarde, la multitud, imponente por su recogimiento, empezó a invadir las calles adyacentes a la morada de la artista, que vivió y murió en la casa núm. 13 de la 1a. de San Francisco; todas las clases sin excepción, querían asistir al entierro o presenciar al menos el paso del cortejo fúnebre. El dolor estaba retratado en todos los semblantes.

El cadáver de la Condesa de Rossi había sido colocado a las tres de la tarde en una caja de plomo y ésta en otra de madera. Hasta entonces había sido tendida en su lecho mortuario, vestida de blanco y cubierta con un velo transparente; sus facciones no estaban descompuestas, parecía dormida, y aun estaba hermosa, con sus manos de marfil, con su pura fisonomía, y con sus cabellos de oro trenzados sobre su frente de alabastro.

A las cinco y media, el cadáver fué sacado de la casa mortuoria, en hombros de los individuos de la Sociedad Filarmónica Alemana, para ser conducido al cementerio. Sobre el ataúd veíanse una cruz y una lira de plata, una corona de trinitarias y una guirnalda de jazmines. El cortejo, a pie, y con un recogimiento perfecto, se puso en marcha tomando por el callejón de Betlemitas y en dirección a San Fernando; ministros extranjeros, funcionarios públicos, comerciantes, las redacciones de todos los periódicos, literatos, músicos, artistas, todas las clases, en fin, formaban la comitiva: detrás seguía una tan larga fila de carruajes de duelo que llegaron a ocupar sin interrupción todo el espacio que mediaba entre la casa mortuoria y el cementerio. El cadáver entró en la iglesia de los Fernandinos como a las seis y media, y colocado en un sencillo catafalco se cantó una solemne vigilia, dirigiendo la orquesta el profesor don José Antonio Gómez; siguiéronse los imponentes responsos de los religiosos, y el ataúd fué conducido, siempre en hombros, al panteón.

Allí, y antes de dar sepultura al cadáver, a la tétrica luz de los cirios, el Club Alemán entonó fúnebres cantos de despedida, y se leyeron composiciones del Barón Carlos Gagern y de don Pantaleón Tovar, y a las ocho de la noche, al dar el toque de ánimas, el ataúd quedó deposita-

do en el nicho núm. 194, mientras se gestionaba su traslación a Alemania, como se verificó tiempo después, mediando en ello poderosas influencias, pues el Conde de Rossi no quiso separarse del cadáver de su esposa, al haber tenido que regresar a Europa. Cerrado el nicho provisional, el cortejo se retiró consternado y afligido.



Eugene Fougère.

Coupletista.

El jueves 13 de julio, todos los artistas residentes en la Capital, rindieron el último homenaje a la memoria de la insigne artista, tomando parte en las solemnes exequias habidas en la Iglesia de la Profesa, por el descanso de su espíritu. Más de seiscientos cirios iluminaban las naves del templo, cuyas columnas vestían negros paños: de la cúpula pendía un pabellón negro y blanco sobre un catafalco de tres cuerpos: en el primero de éstos se leían un soneto de don Anselmo de la Portilla y varios versículos tomados de los libros santos, en lugar de otros tres so-

netos de don Marcos Arróniz, don Casimiro del Collado y don Federico Bello, que por culpa del pintor encargado de los tarjetones, no pudieron allí colocarse.

El soneto de don Anselmo de la Portilla decía así:

“Lejos de aquí la estéril amargura
del mezquino mortal, que sin consuelo



Anna Fitziu.

Soprano.

llora perdidos para el triste suelo
el talento, la gloria y la hermosura.

“En vano es ya que nuestra voz impura
cante a la tierra su perpetuo duelo,

si, esposa y madre, recibió en el cielo
doble corona de inmortal ventura.

“Vosotros, ¡ay! que el astro rutilante
visteis cruzar como visión gloriosa,
mirad lo que es la gloria en un instante:

“Y humillados aquí junto a su fosa,
rogad al cielo por la madre amante,
por el descanso de la tierna esposa.”

El soneto de don Casimiro del Collado fué el que sigue:

“Entusiasmo y asombro al orbe inspira
de su garganta el mágico tesoro,
y en la celeste cumbre, el almo coro
de su genio el prodigio absorto admira.

“Mas ¡ay! sus glorias con airada vira
corta la parca, indiferente al lloro
y al materno afanar; el lauro de oro
cae de su sien, y, resignada, expira.

“Del arte la magnífica figura,
bañada en llanto y desceñido el velo,
ampara su extranjera sepultura,

“Mientras a la patria universal, al cielo,
virtud y religión, de su alma pura
plácidas guían el triunfante vuelo.”

En el segundo cuerpo se puso un bajorrelieve en mármol, obra del distinguido escultor romano, Piatti, que era la lápida que debía cubrir el sepulcro de la Condesa; el alma de ésta veíase en ella desprendiéndose del mundo, en figura de un arcángel con las alas tendidas y sonriendo al descubrir los campos de la gloria que iluminaba su semblante; debajo se leía esta inscripción:

AMOR Y RESPETO A LA MEMORIA
EL GENIO DEL CANTO
ENRIQUETA SONTAG,
CONDESA DE ROSSI,
17 DE JUNIO DE 1854.
SUS AMIGOS Y COMPATRIOTAS.

En las esquinas del segundo cuerpo del catafalco, había cuatro ángeles en actitud de tender el vuelo. En el tercero estaba el retrato de la artista, en bajorrelieve, obra también de Piatti; el retrato le coronaban los laureles de sus triunfos; el todo remataba en una urna con una lira y guirnaldas de siempreviva y de rosas, y una corona morada y blanca, doble símbolo de las virtudes de esposa y madre que adornaron a la ilustre difunta.

El severo adorno del templo vestido de luto, dice un cronista, la escasa luz del día que apenas penetraba los cortinajes de las ventanas, la triste actitud de los concurrentes, los signos de la muerte por todas partes, aquella tumba que recordaba una de las más bellas personificaciones de la gloria humana, aquel silencio, aquella tristura, aquel dolor pintado en todos los

semblantes, todo aquel conjunto sombrío e imponente de los crueles desengaños de la vida y de todas las verdades tremendas de la eternidad, cosas fueron imposibles de describir, porque la palabra es fría ante la impresión que allí sintieron los corazones.

A las nueve y media empezaron los Oficios. La magnífica orquesta que formaron los principales profesores de la Capital, llenó el espacio con las dolientes notas del Oficio de Difuntos y de la misa de *Requiem*, de Rossi. Los señores Salvi y Badiali, ya con dulces acentos de resignada congoja, ya con fuertes vibraciones de dolor agudo, ejecutaron los solos, haciendo asomar a los ojos de sus oyentes el reprimido llanto del corazón. Parece que tradujeron en idioma humano las frases divinas de la música sagrada. Parece que los dos aprovecharon aquella ocasión solemne para desahogar en notas desgarradoras la pesadumbre que el mundo sentía por haber perdido a la ilustre representante de las glorias artísticas. Eran los genios de la gloria que lloraban sobre la Sontag. Eran las artes que derramaban los tesoros de su poesía sobre la tumba de su Reina. Cuando el primero cantó la tierna estrofa *Recordare Jesu pie*, de ese himno sagrado que parece compuesto de suspiros; cuando entonó el segundo la que empieza *Iuste judex ultionis*, la multitud angustiada lloró sin reserva, y cada pecho repitió las humildes plegarias de la Iglesia. Los coros fueron cantados por los principales artistas de las dos compañías de ópera inclusive Marini, Beneventano, Rocco, Spechi, Revere y Bottesini. Después de los Oficios se cantó solemnísimos responso, y en ese momento los concurrentes de uno y otro sexo tomaron en sus manos velas encendidas, dando al templo un aspecto imponente a la vez que tierno, pues la mayoría no pudo reprimir las lágrimas despertadas por aquellos coros y música sublimes y por el recuerdo de la incomparable artista.

Los oficios fueron hechos por don José María del Barrio, sacerdote del Oratorio de San Felipe Neri, y la comisión que dispuso aquella solemnidad la formaron los señores H. Nagel, M. Jaussig, W. Biedermann y C. Besserer. La fúnebre ceremonia terminó a las doce menos cuarto.

Después... quedaron vacío el templo, solo el sepulcro, dolorido el esposo, huérfanos los hijos, y en el camino del olvido las memorias que aquí hemos tratado de revivir, procurando que no siempre sean exactas aquellas frases del "Libro de la Sabiduría", que dicen:

"Pasaron todas aquellas cosas como sombra, y como mensajero que va corriendo... como nave que surca las olas del mar... como ave que vuela por los aires... como saeta disparada..."

(OLAVARRIA, *Historia del Teatro en México.*)



La bailarina Herlinda Costa.

NOTA SOBRE LA ENTRADA DE ANGELA PERALTA A MEXICO:

“Detenida en Europa por un compromiso en el Teatro Apolo, de Roma, la insigne Angela hizo su entrada en nuestra capital el lunes 20 del citado noviembre de 1865, entre las más entusiastas demostraciones de delirio patriótico de sus compatriotas, ganosos de vitorear libremente a México, oprimido por la administración franco-imperialista y agitado por los vientos de su reconquista proclamada por el partido liberal, que sin haber dejado un solo día de combatir la empresa intervencionista, venía viéndola en aquellos días próxima a desmoronarse, abandonada por el tercer Napoleón. Hasta más allá de Mexicaltzingo salieron multitud de personas a esperar a Angela Peralta y darle la bienvenida; a las 6 y cuarto de la tarde llegó a Ixtapalapa; allí dejó la diligencia y tomó una carretela tirada por cuatro caballos, que la condujo a la Garita de San Antonio Abad, en donde en una improvisada tribuna se leyeron versos, se pronunciaron discursos, y le fué ofrecida una hermosa corona por los alumnos de la Academia de San Carlos, entre los acordes de las dianas y del Himno Nacional, tocados por la Banda del Batallón de Policía. Después se organizó así la comitiva; una descubierta de varios jinetes, dos filas de particulares a caballo, y en medio el pueblo con hachas encendidas y una farola con los colores nacionales; la música de Policía; la carroza con la artista; un verdadero escuadrón de personas de todas clases, y una multitud incontable de pueblo y de carruajes; de este modo recorrió la comitiva, a las 8 de la noche, las calles del Rastro, Puente de Jesús, Portacoeli, Flamencos, Plaza de Armas, Plateros y Vergara, donde tenía su habitación la familia de la artista. En todas esas calles del tránsito, los balcones estuvieron ocupados por señoras que saludaban con sus pañuelos a la entusiastamente aclamada compatriota que lloraba de emoción y de gratitud.

El martes 28 de noviembre, en la noche, el Teatro Imperial estuvo lleno como nunca: dábase *Sonámbula* y desempeñaría la protagonista la *primadonna* mexicana. La joven cantatriz tenía que luchar con dificultades inmensas para salir airosa. Prescindiendo de las muy grandes del papel de *Amina*, el público conservaba gratísimos recuerdos de otras actrices de primer orden que desempeñaron en México la *Sonámbula*.

Angela salió triunfante de tan difícil prueba, y mereció, y ganó en buena lid la estrepitosa ovación que se le tenía preparada. Cuando se presentó en escena rompieron los espectadores en frenéticos aplausos, que duraron largo tiempo, mientras que el vasto salón se inundaba con una lluvia de versos, flores y coronas.

Estas demostraciones se repitieron cuando empezó a cantar, y se renovaron durante toda la representación cada vez que la Peralta daba alguna nueva prueba de su habilidad artística en los pasajes más difíciles e interesantes de la hermosa partitura. Los oyentes hacían comparaciones, que casi siempre eran favorables a nuestra artista, y aunque era fácil conocer que en tan ardiente entusiasmo entraba por mucho un laudable sentimiento de nacionalidad, los inteligentes deci-

dieron al fin que aquellas demostraciones estaban justificadas y que México podía envanecerse de haber dado una verdadera notabilidad al arte filarmónico.

Después de haber sido llamada muchas veces a la escena durante la representación, lo fué también concluída ésta y cubierta de aplausos. También fué llamado y aplaudido su maestro, el señor Balderas.



Gyka.

Bailarina.

Lucía, El Barbero, Marta, Puritanos, cantadas todas por la Peralta, fueron las novedades del cuarto abono: se abrió después otro de seis funciones y, concluído éste, otro más de doce, que dió principio el día 5 de enero de 1866, con *María de Rohan*, que también cantó la Peralta, lo mismo que la *Traviata* el 16 de marzo, *Semíramis* el 18, *Favorita, Trovador, Rigoletto* y otras de las ya representadas en los anteriores abonos.

El 22 de diciembre de 1865 se dió el beneficio de Tombesi con *Puritanos*; el 19 de enero

de 1866, el de Isabel Alba, con tres actos de *Ione* y uno de *Hugonotes*; el 27 se estrenó la *Ildegonda*, del maestro don Melesio Morales, y el 29 dió su primer beneficio Angela Peralta.

En esa función, que fué verdaderamente magnífica por el éxito artístico y pecuniario que produjo, se siguió este programa: Primer acto de *Traviata*; Fantasía sobre temas de esa ópera, ejecutada en dos pianos por los señores Camacho, San Román, Vázquez y Velasco.—Segundo acto de *Puritanos*. Poesía de don Ricardo Ituarte, leída por Concha Méndez.—Aria de *Le Pardon de Ploermel*, cantada por Angela. Poesía de Luis Gonzaga Ortiz, leída por Merced Morales. Tercer acto de *María de Rohan*.

En un entreacto se leyó una carta firmada por el primer Secretario de Ceremonias del Imperio, don Pedro Celestino Negrete, manifestando a nombre de Maximiliano, su sentimiento por no poder concurrir al beneficio, a causa de un luto de Corte, "siéndole esto tanto más sensible, cuanto que había podido apreciar su privilegiado talento; pero en recuerdo de ese día le enviaba un pequeño obsequio (que parece fué un aderezo de brillantes), y el nombramiento de *Cantarina de Cámara*."

(OLAVARRIA.—*Historia del Teatro en México*).



La Soprano Antonia Ochoa de Miranda.

II.—CAUSAS QUE PRODUJERON NUESTRA MUSICA BAILABLE

LA FUENTE PERENNE DEL FOLKLORE MUSICAL.

El folklore musical, cuya introducción en la música parece un hallazgo contemporáneo, es tan viejo como los padres de la música. Nadie podría poner en duda la fecundidad de Juan Sebastián Bach, la fuente donde beben y beberán aún por muchos siglos los que quieran producir música rica en polifonía. Esa música, cuyo encanto perenne está en el encadenamiento de las voces cantantes, que se entretajan formando por sí mismas una estructura tan sólida a pesar de su fragilidad aparente, que no ha podido ser destruída por el tiempo, revela una imaginación portentosa, una facultad creadora no superada por ningún músico. Pues bien, frecuentemente se verán en las obras de Bach intercalaciones de motivos folklóricos, danzas de su tiempo, seguramente consagradas por el gusto popular puesto que merecieron el honor de ser intercaladas en las obras del maestro. La exaltación de la música folklórica al rango de música compuesta por los doctos, ya sea transcribiendo la música popular o componiendo trozos musicales en estilo popular, fué una introducción feliz en la literatura musical, y todos los grandes maestros no se desdijeron de incluir en sus obras música folklórica, a veces en *suites* de gavota, minueto, pavana, alemanda, giga, zarabanda, etc., que han sido celebradas como primores musicales en todos los tiempos, y han merecido el honor de haber sido ilustradas y enriquecidas por los grandes maestros modernos en armonizaciones pianísticas u orquestales hasta convertirlas en piezas de concierto; ejemplos: la *Gavota* de Gluck, transcrita por Brahms para piano, el *Minueto* de Boccherini, transcrito por Joseffy para piano, el *Minueto* de Bolzoni, transcrito para orquesta moderna, el rondó *La Invitación al Vals*, de Weber, transcrito para gran orquesta por Weingartner, y multitud de obras folklóricas compuestas por insignes maestros con elementos folklóricos.

Se comprende claramente, al ver los primores de armonización y estilización que hizo Chopin con las mazurkas de Polonia y que hizo Grieg con las danzas populares de Noruega, el pulimento de estilización y armonización que hicieron Bach, Gluck, Hendel, Cimarosa, Scarlatti, Paesello, tantos otros, para presentar esas joyas de arte rústico del pueblo, escritas con el atildamiento de sus propias composiciones. Evidentemente que un músico no va a tomar una melodía popular para reproducirla con las imperfecciones de un acompañamiento mísero, y a menudo con defectos de estructura melódica fáciles de corregir, en obras que llevan su firma, ya sean folklóricas o compuestas por él en estilo popular. Los acompañamientos se acercarán más al original popular, cuanto mayor sea la sagacidad del músico, pero no reproducirán la defectuosa construcción del acompañamiento por el falso concepto del respeto que debe tenerse a la obra folklórica, cuando se trata de una bella melodía a la que no da ningún realce un acompañamiento rudimentario y defectuoso.

En todas las grandes épocas musicales ha habido músicos que han prestado oído atento a la producción musical del pueblo; hay ejemplos en los que esa producción es aquilatada como en las *Mazurkas* de Chopin, las *Danzas Españolas* de Moszkowsky, de Albéniz y de Granados,

las *Danzas Cubanas* de Ignacio Cervantes, que ya sean creaciones propias o melodías folklóricas, reflejan maravillosamente el alma de un pueblo. Hoy se ha olvidado momentáneamente a Moritz Moszkowsky, que es un altísimo valor musical, especialmente por su predilección para interpretar los cantos folklóricos de España, y yo sentí un agudo pesar cuando en agosto de 1921, al comprar en el Boulevard Montparnasse un diario del día, ví la noticia de que se abría una suscripción en París para socorrer al grande artista en desgracia. Su música había volado a to-



Mimí Derba.

Soprano.

dos los vientos; a todos los confines del orbe había llevado la poesía exquisita de sus danzas españolas, que antes que nadie supo extraer del alma mora de Andalucía, y que subsistirán en el acervo musical legado a la humanidad que sueña, porque son poesía pura.

“La belleza de un canto está en el acompañamiento” —dijo Chopin. Y si a esta belleza armoniosa se añade la belleza intrínseca de la melodía, se tendrá el concepto neto que de la

obra de arte debe tenerse; tan bella en su estructura como en el alma que lleva dentro. Esta alma romántica de la música popular palpita con más alegría, con más júbilo de haber sido comprendida y enjoyada en la versión del músico acucioso, pues en la versión del músico ramplón no luce tanto su belleza natural. Solamente podría aceptarse gratamente la audición de una bella melodía cuando fuera ejecutada por el músico rústico que la compuso, o por intérpretes fieles tan rústicos como el autor. Hay en esa interpretación ingenua tal encanto innato,



El pianista Sánchez Frías.

como el que hay en una virgen campesina que sonrío con su gracia natural o que nos mira y nos habla sin artificio. Pero trasladada esa música rústica a la ciudad y hacédla escribir, consignar en notas a un músico que, por ignorante que sea, tiene la malicia que le ha dado la experiencia para comprender cuál música está mal escrita, y que, sin percibir su poesía rústica, la reproduce y la hace oír incolora y desabrida, o lo que es peor, afectada y presuntuosa, y os hará el efecto que la misma muchacha campesina retocada por un mal peluquero y vestida por una

cursi modista, que no supieron dar a la belleza palustre las galas adecuadas para hacer lucir su encanto natural, y sus maneras ingenuas trocadas ahora en ridículas.

Si, por el contrario, un verdadero artista se prenda de una melodía rústica, la estudia, la penetra en el encanto oculto que tiene toda producción blasonada con el origen divino del hombre, privilegiado para infundir ese origen en la obra de inspiración que produce, así sea la producción de un nombre ilustre en el arte musical como una pequeña obra anónima del pueblo, y con verdadero amor la hace suya, y le da su nombre, surgirá entonces la obra de arte puro a la que no ha deformado ni afeado el contacto con una alma desprovista de las raras cualidades enunciadas, sino que resaltarán embellecida, realzada, con las joyas mejores, que son las que se adaptan a su estructura, a su origen, al momento del tiempo en que fue creada, a la filiación racial de que procede, al grado de cultura en que fué compuesta para solaz de un grupo humano, el cual tendrá las mismas tendencias espirituales que la melodía condensa en su expresión romántica, como la flor compendia y purifica en su aroma el olor de la savia que riega al ser vegetativo que le dió vida.

Flor neta nuestra, compendio de nuestra naturaleza espiritual que se refleja en nuestra vida contemplativa e indolente, es nuestra música vernácula, fiel conductora de nuestra esencia en sus melodías melancólicas, que si son vivaces llevan infundida una alegría nerviosa e histérica, que pronto acabará por llorar; y que si se siente sacudida por una onda eléctrica es ésta sólo una galvanización de un yacente espíritu sepultado en un hipogeo de nostalgia, un arte ancestro que despierta a la luz haciendo un infinito esfuerzo para abrir los ojos soñolientos, sonreír y volver a dormir en sopor divino, del que no lo sacará definitivamente más que la libertad, cuando ella sea un poder y no un símbolo.

LAS DANZAS ANTIGUAS Y LOS BAILES DE ANTAÑO.

Evidentemente que los bailes cortesanos del Virreynato de la Nueva España eran un recuerdo fiel de los bailes de Corte de Madrid. No hay crónicas en los archivos coloniales que nos permitan describir con datos fehacientes las reuniones mundanas a las que concurrían los nobles y los plebeyos enriquecidos, validos del Virrey; y los novelistas tienen abierto un amplio espacio para echar a volar la fantasía al describir los bailes virreynales. Nuestra tarea se constriñe a señalar las danzas antiguas que se bailaban en aquel entonces, para formarnos una idea de los movimientos rítmicos puestos en acción en los saraos donde si las danzas trasplantaban el lujo y la vida mundana de las costumbres madrileñas, es lógico suponer que trasplantasen la música bailable como un bagaje inherente a la vida de placer de la gente de buen tono.

Los sonadores de instrumentos antiguos que vinieron desde los años de los conquistadores, instalaron sus academias en la ciudad, según hemos dicho en otro libro de folklore, y procedieron a formar discípulos de los que mucho necesitaban, tanto para las fiestas eclesiásticas como para las fiestas profanas, y al trasladar los instrumentos musicales y los constructores de ellos, los mandatarios de la colonia aportaron un elemento indispensable de cultura y recreación como son las fiestas sociales, coronamiento de una civilización que no nacía, sino que era ingertada en pleno florecimiento de otra civilización superior como era la de España, en los albores del Renacimiento.

Hasta que se conoce España se ve su poderío en el tiempo en que era la primera nación de Europa. La civilización material está de pie en sus catedrales, en sus palacios, en sus castillos, en sus ciudades indestructibles, en su red de comunicaciones y en sus defensas inexpugnables. Siglos de esfuerzos y de luchas continuas la han abroquelado para una indefinida existencia al través de las edades, y sus hijos, empapados en la tradición de su pasada grandeza, están listos y aptos para defenderla y conservarla intacta. Napoleón puede dar fe de ello.

Solamente hurgando en los archivos de esa tradición viene a saberse que en el Renacimiento poseían una educación musical exquisita y sólida los españoles, y que produjeron músicos tan eminentes como los italianos y los alemanes. Los nombres de Cabezón y Victoria, son tan ilustres como los de los maestros italianos más insignes, y si trajeron a Rubens a la corte, también trajeron a Domenico Scarlatti como presea de su exquisita educación musical. La corte más suntuosa de aquel tiempo tenía maestros de baile seleccionados entre los maestros italianos y franceses de entonces, y las danzas mundanas que se bailaban en las cortes reales y en las de los señores potentados que se consolaban con esplendorosos saraos al desmembrarse el poder del feudalismo, eran bailadas por bailarines contratados, antes de que el capricho real de las damas de las cortes impusiera la moda de bailar ellas mismas en los salones resplandecientes o en los prados floridos de los castillos y las lujosas residencias campestres. En esos bailes que los pintores galantes han reproducido en telas que al mismo tiempo que modelos de belleza son docu-

mentos preciosos, porque reproducen un instante de un baile con más exactitud y fidelidad que una descripción de un escritor, por más hábil descriptor que sea, se bailaba la flor del arte rítmico de aquellos momentos venturosos en que la eurtimia era suave, noblemente cadenciosa, aristocratizada en ademanes, genuflexiones, actitudes y gestos de refinada cortesanía, cuya finalidad era poner de relieve el amor a la dama cortejada, la aquiescencia de ella, la insistencia del



El tenor Zenni.
(Radamés).

amador rendido, la correspondencia a tanta gentileza y el coronamiento del amor correspondido.

Los bailes de antaño eran cadenciosos, seductores, cortesanos y finos. La pavana, danza antigua, italiana de origen, era grave y de movimientos pausados. La gavota, baile francés originario de Gap, en compás binario, era para dos personas y se bailaba lentamente. El minué, baile en compás ternario para dos personas, que estuvo de moda en el siglo XVIII, era origina-

rio de Francia, pero fué mundial en breve, y se bailaba ejecutando diversas figuras y mudanzas. La alemanda, danza alegre y en compás binario, en la que intervenían varias parejas que imitaban los pasos de la pareja principal, procedía de la Baja Alemania, de donde pasó a Flandes para ser bailada en toda Europa. El zorzico era un baile vasco en compás de cinco por cuatro, que en aquel tiempo llegó a ser popular dondequiera. No todos los bailes eran lentos o de movimiento moderado. La zarabanda era un baile picaresco y de movimientos sensuales que se



Clementina Morín.
Tiple de Zarzuela.

bailó en España en los siglos XVI y XVII, de música alegre y ruidosa que se acompañaba con castañuelas. La giga (de la voz antigua alemana *gige*, hoy *geige* (violín) era un baile antiguo en compás de seis por ocho y de aire acelerado.

Todos estos bailes que podría decirse eran exclusivos de la nobleza europea, cayeron al dominio del pueblo a partir de la Revolución (1789) y pasado el furor de los bailes revoluciona-

rios, las viejas danzas cortesanas fueron bailadas donde quiera. Ese impulso popular trajo a la Nueva España las danzas antiguas, no ya como un privilegio de damas y caballeros de peluca empolvada, los cuales eran enseñados a bailar por viejos maestros palaciegos, sino sobre el tablado de la farsa, propagados por bailarines de oficio, algunos de los cuales aparecen citados en las efemérides que publicamos copiosamente en este libro. Ellos fueron los que popularizaron los bailes antiguos europeos y trajeron los bailes españoles populares, pues españoles eran los bailarines Rocamora y Castro, las bailarinas Inés García y Lola Munguía, y toda la farándula de tonadilleros que hicieron las delicias metropolitanas desde antes de la consumación de la Independencia. Ellos cantaban las tonadillas, las seguidillas, ajustándoles coplas alusivas a los comentarios políticos y sociales del momento, con regocijo de los concurrentes a los coliseos de entonces, y bailaban los bailes populares españoles alternados con los jarabes y sonecitos mexicanos que aparecieron por primera vez bailados y cantados en un teatro, por artistas que eran los primeros de su tiempo, con aplauso de un público que podía llamarse culto, y que estaba integrado por damas y caballeros entre los cuales no se desdeñaban de ocupar un palco el virrey y la virreyna, con su séquito de nobles y generales que a veces ostentaban un título flamante, como el Conde del Venadito, el Conde de Calderón, por sus victorias sobre las huestes insurgentes.

Pero es curioso hacer notar que los bailes populares españoles como la jota, el fandango, el bolero, la malagueña, traídos por los bailarines españoles, no se naturalizaron mexicanos, no dejaron de ser españoles, es decir, bailes exóticos, como habían sido bailes exóticos el minué, la pavana y la gavota. "La jota española," "el bolero español", fueron las denominaciones que se popularizaron desde entonces y que subsisten hasta hoy. Tampoco las seguidillas ni las tonadillas dejaron de ser españolas, pues las coplas intermediarias del jarabe mexicano en sus numerosas variantes adquirieron desde entonces una forma definitiva, que con ligeras alteraciones es la misma en nuestro país, y las tonadillas españolas permanecieron durante algunos años como "número" en los carteles de los teatros y luego desaparecieron.

La falta de informaciones de la vida mundana en la rudimentaria prensa informativa de principios del siglo XIX, nos impide saber qué danzas se bailaban en los salones durante los primeros años de México independiente. Es presumible que aunque quedaron en el país muchos españoles influyentes y poderosos, deben haberse abstenido de imponer sus bailes, tanto por tener carácter de populares como por no ofender la exaltación natural de la nacionalidad naciente, y por análogas razones los mexicanos que impulsaban la vida social deben haberse abstenido de dar carta de naturalización a los bailes españoles. En cuanto a las danzas cortesanas antiguas, quedaban descartadas por el mismo espíritu de exaltación patriótica, y habiendo sido llevadas al tablado por los bailarines como espectáculo que ha pasado a la historia, no es creíble que sacaran de los viejos arcones coloniales los guardainfantes, los mirriñaques, los casacones y las pelucas empolvadas para bailar el minué y la gavota en los salones de los flamantes generales republicanos, que el único lujo que ostentaban era las doradas charreteras que habían conquistado en la larga y sangrienta guerra de Independencia, de la que había surgido una nación nueva a la vida de la democracia y de la libertad.

Sería curioso saber cómo aparecieron en los salones de México las danzas bailables europeas. Ningún periódico de principios ni de mediados del siglo XIX consigna siquiera el carnet de algún baile mundano, ni los nombres de las damas ni de los caballeros concurrentes. La crónica detallada era desconocida en tiempo de nuestros abuelos, y solamente en los corrillos comentadores de los cafés, y en los estrados de las personas de cierta posición social que cultivaban amistades, podría saberse entonces qué danzas se bailaron, cuáles eran las danzas predilectas, quiénes eran los mejores bailadores y qué piezas bailables estuvieron en boga. Apenas por tradición, sabemos que la varsovia era una variante de la mazurka, la cual se bailaba en movi-

miento lánguido; que la cracoviana era una variante de la polka, en movimiento menos vivo; que la redowa, danza de origen tcheco y de movimiento vivo, era una danza en compás ternario más ágil que la mazurka de aquel tiempo; que la polka ágil en compás binario era la danza predilecta de la gente moza; que el vals en compás ternario que se batía a un solo tiempo pero que se bailaba a tres pasos por compás, era un torbellino por su movimiento raudo en el que la falda amplia de la dama, de finísimo velo blanco, se inflaba como una vela viento en popa, y los faldellines del frac del caballero volaban abiertos en tijera como una cola de golondrina. El schottisch, que era una danza escocesa con cierta similitud al fado portugués, perdía la languidez de la música al ser bailado en movimiento vivo de avance y retroceso, que abría brecha entre los bailarores para preparar con dos movimientos circulares otro empuje hacia el lado que estuviera libre en la sala. La galopa, baile con que generalmente se terminaba la fiesta, era una agilísima danza en compás binario que era bailada en una carrera de liebre por toda la sala o por varias parejas que se agrupaban y bailaban de lado a pequeños saltos con el pie que iba delante y arrastraba a compás al pie que iba detrás, en movimiento conjunto giratorio. La cuadrilla era un baile integrado por cuatro parejas de bailarores que ejecutaban una serie de contradanzas; se componía de cinco números que variaban las figuras, sin variar el movimiento de seis por ocho marcado a dos tiempos; las parejas se entrelazaban, se entrecruzaban, y terminaban por un encadenamiento en círculo, que se deshacía para que cada pareja bailara la danza final. Había cuadrillas francesas, americanas, lanceros, tagarotas, todas de cinco números, pero de diversas figuras danzantes. El único baile que resta de aquella época es la danza mexicana, la cadenciosa y lenta danza en compás binario, en la que alternan tresillos y dosillos en corcheas, sin que esa alteración constante de tres contra dos sea una incomodidad, sino al contrario, un movimiento grato de impaciencia anhelante, que cuadra admirablemente con el espíritu de la composición rítmica, evidentemente sensual y amorosa, de una languidez propicia a los discreteos galantes, circunstancia a la que debe su supervivencia en el baile de hoy, en que alterna con el fox trot y el one step.



La Primadonna Rosa Raisa.

LA INGERTACION DE LA MUSICA ESPAÑOLA EN LA NUESTRA

Un origen claro tiene nuestra música popular en la música popular española. Con ninguna otra guarda mayor analogía en las formas, en los movimientos, en los ritmos y en los pasos del baile popular. Durante la formación de la música mexicana, pudieron influir en ella los aires musicales italianos, cuando algunos músicos italianos vinieron a la Nueva España; pero solamente como novedad que pasa, puesto que no se conservan en nuestra música popular rastros de napolitanas, barcarolas, tarantelas, o de otros aires musicales italianos. En cambio, si analizamos los aires populares mexicanos en su estructura y en su movimiento, los lineamientos del jarabe en ciertas formas, pues tiene varias según la región de donde procede, veremos que recuerda el zapateado español, que a semejanza del antiguo zapateado canario se baila con gracioso zapateo, en compás ternario.

Los orígenes, sin embargo, no restan originalidad a los bailes y a los aires populares nuestros. Al través de los años han afirmado su carácter peculiar, a medida que han ido evolucionando el traje, la expresión, la dicción, el gesto, diferentes hoy del pueblo español radicalmente en nuestro pueblo.

El carácter del jarabe mexicano no consiste precisamente en el zapateo, sino en la agilidad de los pies, que tejen multitud de figuras llevando el compás. El fandango español, aire vivo en compás ternario, que aun hoy se baila en Andalucía con castañuelas, tiene también cierta analogía con nuestro jarabe, aunque las figuras de éste son muy variadas y se prescribe a veces en compás de $3/4$ y a veces en compás de $6/8$ o de $2/4$ (véanse los numerosos ejemplos musicales del libro *El Folklore y la música mexicana*), o de $6/8$ y $3/4$ alternados o de $2/4$ y $3/4$ alternados. Las figuras tejidas por los pies de los bailadores tienen que ser, por tanto, de una variedad rica, y si agregamos la circunstancia de que el jarabe no se baila a saltos como la jota española que se baila en Aragón y en Valencia y que tiene la característica de ser muy alegre, se comprenderá la diferencia que hay entre los bailes españoles y el mexicano, que caracteriza desde luego la música. Así como se nota la diferencia que hay entre la malagueña, que es parecida pero no igual al fandango, y el bolero español, aire en compás ternario, enérgico y alegre como los aires antes citados, aunque todos ellos tengan aire de familia, así también se convendrá en la diferencia que ese hecho establece entre el jarabe mexicano y los bailes que lo engendraron, y las discrepancias que establece en el jarabe mexicano la circunstancia de emplear diversos compases en los diversos aires conocidos con el nombre de jarabe.

La tendencia marcada en el jarabe mexicano es, no a la alegría desenfadada y loca del baile meridional español, sino a la melancolía. La lectura al piano de los jarabes que integran el folklore musical, en el libro antes citado, basta para comprobar nuestro aserto. No va de la alegría de la jota al torbellino del fandango en el vértigo de la zambra, sino que decrece a la languidez de la petenera que canta coplas de cuatro versos octosílabos, en los paréntesis

abiertos entre uno y otro airecito del jarabe, a los que liga la copla que sirve de descanso a los bailadores y de preparación al cambio de un aire a otro, propiamente de un jarabe a otro jarabe. El baile se atenúa, decrece, pierde su bravura a medida que se prolonga, aunque sin perder el interés que sostienen los cambios alternados de un paso a dos tiempos (binario) a un paso a tres tiempos (ternario) y que es el alma rítmica del movimiento hecho música. Claro que se alternan aires más o menos vivos con aires más o menos lánguidos; pero la tendencia, el "color"



El Bajo Dolci.

de la música es a veces de tal melancolía, que parece compuesta más bien para encanto del espíritu que para regalo del cuerpo. Sucede a veces que, en un baile y por largo tiempo, no hay quien baile, sea porque no saben las parejas de bailadores bailar el jarabe, o porque no quieren bailar; y el tiempo transcurre oyendo tocar a los músicos los airecitos musicales que los concurrentes tararean o que escuchan sonriendo, sin que a nadie se le ocurra romper el encanto, el placer de oír los cantos vernáculos que mecieron nuestra cuna, que nos despertaron a las ale-

grías de pájaro de la infancia y a los ensueños de amor de la adolescencia. En esa música está toda la poesía de la vida, en sus dos aspectos que son los dos polos del alma humana: desear lo porvenir y recordar lo pasado.

La tristeza de nuestra música vernácula procede, por tanto, de la tristeza mora que ennoblece los cantos vernáculos de España. El arte todo esplendor de Albéniz y el arte todo nostalgia de Granados, compendian toda la poesía de la música española, surgida del pueblo, engen-



La Contralto Josefina Llaca.

drada y criada por el pueblo y cristalizada en el alma de los dos insignes artistas. Nuestra música tiene sólo un siglo de vida, pues nuestras melodías vernáculos brotaron en el albor del siglo XIX, y no hará ni veinte años que nuestros compositores comprendieron la excelencia de la fuente de inspiración que es la música vernácula. No es tiempo todavía de que el alma vernácula halle la expresión de poesía que necesita de artistas insignes, para ser revelada en obras que lleguen al alma del pueblo al través de las excelencias del arte surgido del mismo pueblo; pero día llegará

en que todos cantemos nuestras melodías vernáculas hechas arte puro, con alma netamente mexicana.

Es evidente que las audiciones de música española desaparecieron durante los primeros años de nuestra Independencia, por las causas políticas consiguientes. Pero hay que estudiar las causas por las cuales no tuvo posteriormente la influencia que pudo tener en un pueblo hijo de España, al que constantemente, durante un siglo, vinieron artistas españoles de la escena a representar



El Barítono Stracciari.

zarzuelas españolas en los teatros y aun los compositores mismos a dirigirlas, como don Joaquín Gaztambide a mediados del siglo pasado y don Joaquín Valverde a principios de este siglo. Las causas, en nuestro concepto, fueron dos: la comparación renovada año por año, del arte musical español del siglo XIX con el arte musical europeo traído con cada compañía de ópera; y la pobreza de la forma en la música española hasta la aparición de los renovadores de ella. Albéniz, Granados y Falla en España y en primer lugar; y Moszkowsky, Rimsky-Korsakow, Bizet,

Debussy y otros, fuera de España, reveladores de la estupenda poesía que hay en la música de España.

Si la música española de zarzuela se hubiera concretado en la segunda mitad del siglo XIX, —pues esa música quedó reducida a tonadillas, seguidillas y bailes de escena en la primera mitad— a ser preferentemente folklórica, acaso su influencia entre nuestros músicos populares, que son el reflejo del sentir popular, hubiera sido más honda, y por tanto nuestra música sería hoy menos personal siendo más española. Pero los compositores de zarzuelas quisieron hacer de la zarzuela una ópera cómica al uso de la época, y no habiendo surgido hasta entonces un extractor de la poesía que hay en la música folklórica española, que introdujera los ritmos, las cadencias y las modulaciones hechas arte, esto es, depurados de la vulgaridad inherente a toda producción folklórica más o menos rica en vena melódica, pusiéronse a imitar las formas cantábiles italianas que privaban en la época; y aunque entre los compositores españoles de aquellos años hubiera verdaderos talentos de primer orden, Gaztambide, Arrieta, Marqués, ¡tantos! el simple hecho de imitar a los cavatinistas les restaba personalidad y fuerza. Vino luego una pléyade de folkloristas con las zarzuelitas de género chico, y esos sí hallaron la fuente viva del arte popular español y la trasladaron al arte escénico que era un espejo de la vida nacional española. Hay que recordar que cuando la poesía de la música española fué extraída por Bizet, Moszkowsky y otros músicos extranjeros, no fué en la música seria de los cavatinistas, sino en la ligera de los folkloristas que les dieron a conocer la música folklórica de España, donde hallaron esa fuente de poesía desconocida hasta entonces, y luego llevada a su más alta personalidad por Albéniz, Granados y Falla.

La segunda circunstancia enumerada, es la pobreza de la escritura musical española hasta la aparición de Pedrell y los eminentes músicos citados. Los transcritores al pianoforte de la música popular española profesaban la teoría de los músicos mexicanos de hoy, que aconsejan la presentación de la música folklórica nuestra con la pobreza original de acompañamientos, que fué lo que hizo que no despertara en el mundo el interés que despertó la pequeña colección de *Danzas Españolas* de Moszkowsky. La estilización hecha por el artista breslavo fué una revelación para quienes se habían ceñido hasta entonces a los monótonos acompañamientos de los aires, que no realizaban ni el ritmo ni la melodía. Presentados en esa nueva forma, con todo el sabor español y el aroma de poesía español, las danzas españolas se universalizarían prestamente en los cantos puros y estilizados de Granados y en las rapsodias turbulentas y los cantos nobles y bellos de Albéniz, para culminar en las evocaciones maravillosas de Falla. Este insigne músico hizo el más cumplido elogio de la evocación hecha por Debussy en la *Soirée dans Grénade*, que compendia, ella sola, toda la poesía del alma mora de España; y hoy la música española, merced al esfuerzo de los altísimos folkloristas citados, va a la vanguardia de la música mundial en belleza pura, en valer intrínseco, sin necesitar de las exageraciones de esta época politonal para encantar a todos los espíritus y ser la mensajera de España en el concierto de belleza universal. Van nuestros votos porque el magnífico ejemplo de la vieja metrópoli nos enseñe lo que hay que hacer con nuestra música vernácula.



La Soprano Regina Viccarino.

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES MEXICANOS.

Hay instrumentos que gozan de la predilección de una raza o de un pueblo, como la guitarra en España y en los países colonizados por España, o como la cítara en Austria. Algunas veces llegan a ser simbólicos, como la lira griega, y otras veces son un azote mundial, como el saxofón. En México hay predilección no por uno, sino por varios instrumentos, que integran, reunidos en pintoresco grupo al instrumental de las orquestas modernas, el conjunto llamado orquesta típica mexicana. Esos instrumentos han tenido sus épocas de auge y popularidad en diversas regiones del país, y no en todas han sido de igual predilección de los mexicanos. Hay algunos instrumentos, como el arpa grande, que sólo se tocan en determinadas tierras bajas de Michoacán y Jalisco, y de allí no ha sido posible trasladarlos a otras regiones, acaso por la incomodidad de la traslación, pues el instrumento es verdaderamente bromoso; desplaza el lugar de varios instrumentos, y no a todas las gentes les causa el mismo placer que a las que lo han oído desde niños. El arpa grande es realmente una pequeña orquesta por sí misma, y basta para las exigencias rudimentarias musicales de los que no han oído más que el arpa grande en toda su vida sedentaria. Ya hemos dicho en otra parte que se toca como las arpas pequeñas, no obstante sus grandes dimensiones, y que un adlátere del arpista llamado "el tamboreador", golpea con las palmas de las manos en la caja del arpa, imprimiendo el ritmo del son que se toca y que a veces se canta o se baila, o las tres cosas al mismo tiempo, con tal diversidad de movimientos rítmicos, que hay que oírlos para darse cuenta de la hermosura y variedad de los sones y los bailes "abajeros", es decir, de las tierras bajas de Michoacán y de Jalisco, que son limítrofes en aquella región.

Otro instrumento musical que por su corpulencia estaría destinado a permanecer en los lugares de su procedencia, que son las tierras bajas del Istmo de Tehuantepec, es la marimba, de mayor extensión sin duda que el arpa grande, puesto que es tocado generalmente por tres marimberos que se reparten para golpear con bolillos en las teclas del instrumento, que prácticamente es un klavier de nuestros tiempos prehistóricos, que son los precolombinos. Su sonido de xilófono es sonoro y seco, como el del teponaztli; y como el instrumento azteca anunciador de las fiestas en la Tenochtitlán lacustre, por cuyos canales de agua iba el músico golpeando alternativamente sus dos notas que llamaban a la fiesta del coatepantli, la marimba derrama la alegría donde quiera que se toca, y basta ella sola para sostener los atractivos de un baile o de una fiesta. Sus sonidos son claros, y se destacan netamente con tal agilidad, que una noche de febrero, antes de entrar al Teatro Iris a oír *El Príncipe Igor*, de Borodine, a la Opera Rusa, me detuve a oír un disco en una radiola, que tocaba el *Vals Capricho*, de Ricardo Castro, composición que por sus dificultades técnicas constituye un esfuerzo laudable para los tres tocadores de una marimba, pues se reparten las arpegiaturas y las escalas agilísimas sin que se note la soldadura al pasar de las manos de uno a las del otro, en los tres registros en que forzosamente tie-

nen que operar los tres sonadores, que son verdaderamente unos virtuosos en tan peregrino instrumento, ya que no se rompe el encanto con la ejecución impecable.

Los otros instrumentos típicos mexicanos, la jaranita, el bandolón, el salterio, el bajo de cuerda, necesitan estar agrupados en la familia típica, o incorporados a la orquesta para producir su música que es el regocijo de nuestro pueblo. Cosa curiosa: la vihuela o guitarra séptima



Miguel Wimer.

Barítono.

mexicana, instrumento típicamente nuestro, al que se le agregó una cuerda y que sirve para acompañar canciones al pueblo, no está comprendida en los conjuntos típicos musicales, acaso porque su papel especial es acompañar o porque su sonido es débil, comparado con el de los otros instrumentos típicos. Su popularidad es sin duda mayor, puesto que no hay casa pobre donde no haya una guitarra de siete cuerdas, habiendo gente joven, ni hay mexicano que no haya ejercitado sonar el rebelde instrumento en su juventud. Las siete cuerdas, sencillas o do-

bles, con excepción de la prima que siempre es sencilla, son tocadas a veces con verdadera maestría, sin que se haya hecho un estudio técnico de la vihuela; pero rara vez se oye a un guitarrista que aspire a ser concertista, y entonces opta por la guitarra española de seis cuerdas, no obstante que el guitarrista español Manjón le haya agregado un bordón a la suya. Entre nuestros guitarristas sin preparación musical ninguna ha dejado grata memoria Octaviano Yáñez, de Jalapa, que vivió muchos años en la capital, y que ejecutaba con singular dulzura composiciones



Violeta Fernández.

suyas o ajenas, recogidas al oído con una fidelidad impecable. En nuestro apéndice publicamos una Mazurka de Yáñez, como un recuerdo.

La guitarra de siete cuerdas está considerada como instrumento mexicano, aunque proceda del Oriente y haya sido traída a México por los músicos españoles durante la dominación colonial, porque aquí le fué agregada una cuerda, lo que la dió una extensión de tres notas más, que la enriquecieron acondicionándola mejor como instrumento de concierto. La guitarra de

seis cuerdas española no es tocada por el pueblo de México ni en los conjuntos de música de cuerda, ni para acompañar canciones. Algunos guitarristas españoles como Antonio Manjón, han agregado cuerdas a la sexta española para completar sus ejecuciones de guitarra sola; de la misma manera que el contrabajista Kusewitzky agrega una cuerda a su contrabajo, sin duda para mayor comodidad en sus ejecuciones de concertista. La extensión de la guitarra es de tres octavas y siete notas. Se afina por cuartas y terceras ascendentes.

La jaranita es un instrumento netamente mexicano. Es una guitarrita del tamaño de una cuarta parte de la guitarra, tiene cinco cuerdas dobles, y en algunas regiones tiene la prima hacia arriba, es decir, donde está la quinta cuerda. Su afinación y su pulsación son diversas de la guitarra, y la música que produce es regocijada sin ser chillón su sonido como el de la mondolina, y el rasgueo jacarandoso que recorre sus actavas del registro agudo la hace adaptarse para interpretar la alegría de nuestros aires nacionales.

El bajo de cuerda o bajo de armonía es un guitarrón enorme de seis cuerdas que se toca con el dedo pulgar en las notas bajas iniciales del acompañamiento, que dan los bordones entorchados, o con un plectro que se coge con los dedos pulgar e índice. En el primer caso los dedos restantes son para el acompañamiento detallado, cuando el instrumento forma parte melódica, lo que justifica su nombre de "bajo de armonía"; y en el segundo lleva el acompañamiento rasgueado con el plectro en todas las cuerdas que entran en juego durante la ejecución, lo que da mayor vigor al acompañamiento. En todo caso es un factor importante para las pequeñas orquestas mexicanas, especialmente cuando carecen de contrabajo. Para acompañar canciones vernáculas es preciso el empleo que hacen del bajo de armonía los músicos que saben contrapunto o que lo ejercitan intuitivamente, pues su oído fino les permite bordar los acompañamientos con un primor de variedad y un lujo rítmico indescriptibles.

"El bandolón, —comenta don Antonio Hermosa—, es uno de los instrumentos de punteo con pluma, de más importancia por su extensión y por lo penetrante de sus sonidos. La combinación de las notas que forman su temple, lo hace fácil en la ejecución y para su aprendizaje. Como instrumento cantante es notable a la vez que armónico. Se combina fácilmente con otros instrumentos, formando con frecuencia parte de pequeñas orquestas. En los bailes de segundo orden, hace un papel de importancia, imprimiendo en las reuniones la alegría y el contento. Aun no se ha determinado su origen. El bandolón tiene seis órdenes y diecinueve puntos. Cada orden consta de tres cuerdas, de entorchados de latón y de acero. Se afina por cuartas ascendentes. Su extensión es de tres octavas y cuatro notas."

El salterio es un instrumento de forma triangular truncada, que consta de una caja acústica en cuya tabla de resonancia descansan puentes con horadaciones combinadas para que las cuerdas se entrecrucen pasando las unas sobre las otras sin tocarse. Las cuerdas son unas entorchadas, otras de latón y otras de acero y cada orden consta de tres cuerdas unísonas. En la tabla superior hay dos bocas circulares para dar salida a las ondas sonoras que producen los sonidos. Cada boca tiene un chapetón calado casi de igual diámetro, que impide la salida libre de los sonidos, atenuándolos. Las cuerdas, cuyas clavijas están a un lado, se tañen con uñas o plectros de metal y su extensión es de cuatro octavas y tres notas.

El arpa popular es un instrumento que consta de una caja armónica de forma oblonga y triangular sobre la que coincide una encordadura suspendida de un puente, también triangular, con las cuerdas al aire, algunas veces entrecruzadas sin que se toquen entre sí, y que sirven una para formar la escala de tonos y otra para los semitonos. Esta combinación ingeniosa hace del arpa popular un instrumento completo, que produce un sonido alegre en las cuerdas agudas y de tripa y un sonido grave en los bordones de los bajos. Es un elemento indispensable en las pequeñas orquestas de los pueblos.

La marimba es un instrumento integrado por una serie de tubos cuadrados de madera que van de mayor a menor, como las flautas del órgano, en orden ascendente, y otra serie de teclas de madera que corresponden al número de tubos y forman una escala cromática, como las teclas de un piano. Cada tecla coincide con un tubo, aunque dejando entre ellos un pequeño espacio para evitar el roce. El teclado está sostenido sobre dos hilos horizontales cuyos extremos están atados a dos varillas curvas de hierro que sostienen también los tubos. Las teclas se golpean



El primer actor Julio Taboada.

con dos varillas de madera que tienen en el extremo libre una bolita de madera también. La extensión del teclado varía en proporción de las dimensiones del instrumento en el orden cromático. Las teclas son golpeadas por dos o tres tañedores, que permanecen de pie frente a ellas, o sentados en fila sobre las varillas de hierro que fijan el instrumento en el suelo y con el mecanismo al aire, correspondiendo a cada uno de ellos una zona en el registro bajo, el registro medio

y el registro agudo. Los sonidos producidos por cada tubo que constituye la caja acústica de cada tecla, son sonoros y melancólicos como los del xilófono, y muy agradables al oído.

Los demás instrumentos integrales de una orquesta típica mexicana son los mismos que integran las orquestas propiamente dichas, así es que la fusión de los sonidos de las cuatro familias del conjunto orquestal, es decir, de arcos, maderas, cobres y ruidos sonoros (timbales, castañuelas, sistro, triángulo, platillos y bombo) con los sonidos de los instrumentos típicos mexicanos, dan un efecto de una dulzura incomparable.

Para contrarrestar por tanto la sonoridad de los violines, violas, violoncellos y contrabajos; el conjunto nasal de los oboes, los fagotes y el sonido claro de las flautas y los clarinetes, los trombones y la opacidad de las trompas, con el sonido característico de los instrumentos mexicanos, es preciso agrupar estos en familias numerosas, y agregar tantos de ellos cuantos sean necesarios, para lo cual hay el grupo de instrumentos de rasgueo (jaranitas, guitarras de siete cuerdas y bajos de armonía); el grupo de instrumentos de punteo que se tañen con plectro (bandurrias, bandolas y bandolones) y el grupo de salterios que se divide en soprano, tenor y barítono, a los que hay que agregar el güiro, que aunque de origen cubano es empleado en las orquestas típicas mexicanas como instrumento rítmico que da una alegría peculiar a los aires bailables.

ZONAS MUSICALES DONDE SE HA FORMADO Y DE DONDE HA PARTIDO

LA PRODUCCION MUSICAL.

Es interesante hacer notar que en nuestro país hay regiones donde la música ha surgido y se ha propagado con más espontaneidad que en otras. Los núcleos musicales más característicos por la producción de buen gusto son el Occidente y el Centro, comprendidos los Estados de Jalisco, Michoacán, Guanajuato, Hidalgo, Zacatecas y San Luis Potosí. En el Sur del Estado de Oaxaca ha habido músicos populares desde tiempos remotos, y en Tabasco, Campeche y Yucatán surgió y culminó hace medio siglo un núcleo musical que se ha renovado y subsiste hasta hoy, y que por su acción para dejar el solar patrio y emigrar a donde quiera, es hoy el más conocido en la capital de la República. Frecuentemente los cancioneros yucatecos forman pequeñas agrupaciones y van a los Estados Unidos, salvando largas distancias, para hacerse conocer, y regresan contentos de sus viajes de exploración. Pero es curioso anotar que siempre vuelven, después de permanencias más o menos largas, y retornados a su tierra natal, Yucatán, dejan a otros cancioneros que vengan a México y a su vez vayan a los Estados Unidos para volver a su país y al punto de partida que es la tierra peninsular.

Los otros aedas populares, por el contrario, rara vez salen de su terruño, si no es por causas ajenas a su voluntad; pero por predilección permanecen ignorados en su lugar natal, donde gozan de la estimación general, donde tienen sus afectos, su familia y sus amigos, la raigambre que hace adherirse a la tierra madre aun a los parias que hallan un calorcito amigo, especialmente los músicos, esos seres sensitivos que desdeñan una educación integral, por pereza nativa más bien que por carencia absoluta de escuelas donde ir a instruirse. Los hombres de otras tendencias prácticas dejan pronto, aun en la adolescencia, el rincón natal para ir a educarse en centros civilizados o en poblaciones donde la educación les da nociones de lo que han menester para luchar en la vida.

Pero al artista, y especialmente al músico, no le importa nada la ciudad populosa donde nadie entiende su arte primitivo y vernáculo, porque los medios modernos de reproducción de otras manifestaciones artísticas sonoras le revelan de súbito un arte musical desconocido con el cual no tiene ninguna afinidad el suyo. Esa circunspección reducida de una manera de sentir y expresar la música es la que da cierta originalidad a la producción vernácula de una región, y un matiz peculiar a la música de un país en formación musical. El arte europeo ha ido a todas las regiones civilizadas del mundo y ha llevado los procedimientos codificados en los preceptistas llamados clásicos. Así, un compositor que estudie en Europa o en su país siguiendo los procedimientos clásicos, no podrá sino producir música europea, una imitación más o menos perfecta, pero no un producto netamente genuino de su tierra natal. En tanto que un compositor

intuitivo, que ignora los procedimientos clasificados para producir música en cualquier rincón del mundo, presentará un producto que es resultado de una manera peculiar de expresar en música sentimientos ingenuos por medio de procedimientos ingenuos, de los que el oído es único censor, y por esta circunstancia la producción popular será la única manifestación original que una región pueda presentar en el arte europeo.

Ahora bien, los valorizadores de ese pequeño contingente musical son los capacitados para afinarlo, para ennoblecerlo, para introducirlo como un matiz extraño en la sinfonía de color y de luz de la música. Esta labor es la que, en nuestro concepto, corresponde hacer a los compositores capacitados para hallar la nota original con su percepción educada, y no desdeñar la producción regional pobremente presentada en los pequeños conjuntos musicales de las orquestitas de los pueblos, porque no están sujetas a las reglas de la composición o por considerar que una canción rústica es indigna de ser presentada con el atavío de una lied de Brahms o de Schumann. En la escala del arte hay belleza en todos los peldaños, y un grande artista es tan noble pintando la expresión de una sonrisa en una boca de amor de Leonardo, como pintando la expresión de un pie en un ángel de Burne Jones. La canción rústica suele inspirar cantos tan bellos como los de Borodine o los de Grieg, cuya originalidad es insuperable, y que no son sino canciones rústicas, tanto más susceptibles de estilizarse cuanto menos tengan de vaciadas en los moldes del arte clásico. La libertad para hacer de ellas una joyita de arte, está plena en la diferenciación que el artista rústico les imprimió inconscientemente, no conociendo las formas clásicas ni las reglas de la composición, con el arte adivinatorio del verdadero artista que por instinto sabe herir la fibra de la sentimentalidad con una delicadeza que radica en la afinidad temperamental.

Pero es el caso que ciertos compositores, en su afán de presentar obras originales, confundiendo lo original con lo raro, buscan procedimientos permitidos en un momento de anarquía en que todo es permitido, y emplean escalas diversas de aquella simple escala intuitiva en que fué compuesta la música folklórica en sus formas breves, y que no procede sino por imitación. El compositor que tal hace desvirtúa evidentemente el espíritu de la música oída por él con otros oídos que han ido mucho más lejos que los del músico rústico. Si procede honradamente no tendrá sino estilizar un canto vernáculo dentro de las formas que sirvieron de norma al músico intuitivo para expresar un pensamiento poético en música, o tendrá, si quiere aparecer original según él entiende la originalidad, que acudir al bagaje de procedimientos sorprendentes porque hasta hoy nadie se había atrevido a emplearlas en la producción popular, sencilla y breve, y fatalmente desvirtuará lo que ha oído, y hará obra suya, o rigurosamente hablando, no hará ni eso, porque empleará procedimientos que no siente, como escalas pentafónicas que hoy se toman como una novedad, cuando han sido los medios de expresión de las razas autóctonas más viejas.

Creyendo descubrir una tradición que no existe, los compositores habrán hecho un descubrimiento dentro de sí mismos, y presentarán una música inventada por ellos, pero jamás una música folklórica cuya tradición se ha perdido. Los sonos guiadores de las danzas indígenas, que son los únicos, en nuestro país, que pudieron ser tenidos como sonos tradicionales precortesianos, están compuestos dentro de la tonalidad y las modalidades instituídas inconscientemente por la civilización española; y sería necesario ir muy lejos, a las sierras tarahumaras o a los valles del río Mayo, para encontrar aún cantos vivos en otras modulaciones extrañas y entonaciones peculiares que nada tienen que ver con nuestra música popular. Los músicos amigos de lo exótico podrán ir entonces a esas lejanas regiones a traer, recogidos pacientemente, cantos seris y yaquis, es decir, cantos exóticos y ajenos al acervo que constituye el folklore mexicano propiamente llamado así, la producción musical del pueblo que evoluciona, que se instruye, que piensa con idénticas modalidades de pensamiento indoeuropeo, pueblo indígena afinado por la herencia del mestizaje, que ya no es posible que sea como el indio confinado en una sierra, aislado en sus

reservaciones voluntarias por enormes y profundísimos precipicios, puñados de seres primitivos, que tienen sus creencias, sus ritos y su música absolutamente aparte de la nuestra, de la mexicana. ¿Qué sería entonces lo más lógico? ¿Asimilarnos nosotros su música, o llevarles nuestra música como un elemento de civilización? ¿Compondría música un compositor nuestro para regocijo de unos cuantos indios, llevándoles su música pentafónica hecha arte modernísimo, para que nadie la entendiera? O lo que es más absurdo, ¿trataría de catequizarnos a nosotros presentándo-



Matilde Cires Sánchez.
Tiple de Zarzuela.

nos esa música como suprema expresión de belleza, por el simple hecho de que es "original", es decir, de que no se parece a ninguna otra?

Esto sí sería evidentemente renegar de la tradición, de nuestra tradición de cuatrocientos años (la edad de la música europea) en que nacimos a la cultura europea por la educación española y por alianzas de consanguinidad. Es bella y sagrada la tradición india para los que bla-

sonamos de ser indios; pero es nuestro deber racial traer al indio salvaje a participar de nuestra cultura, y no renunciar a los beneficios de esa cultura para ir a incorporarnos nosotros al salvajismo. Que el compositor investigador presente en buena hora un hallazgo melódico de música aborigen, al que necesariamente tendrá que revestir con el ropaje de la música docta, tanto más docta cuanto más moderna sea, excluyendo por supuesto la que pretenda ser impuesta por la pedantería que a todo se atreve; pero que no pretenda cambiar todo el sistema evolutivo por medio de una revolución que no tiene los tamaños de acaudillar, y aunque los tuviera, el cambio obligado por la fuerza sería aparente y en el fondo seguirían vivas las tradiciones musicales que, como todas las tradiciones, son las que conservan intacta una nacionalidad, la cual perdida momentáneamente como la tradición melódica nuestra ante el desequilibrio mundial causado por la música norteamericana gruesa para la exportación, volverá con las modalidades raciales más afinadas, como se afina un organismo vacunado con un virus, a continuar la obra de musicalización de nuestro pueblo.

CIUDADES EN LAS QUE SE HA HECHO MAS MUSICA, YA SEA PRODUCIDA POR SUS COMPOSITORES O EJECUTADA POR SUS ORQUESTAS POPULARES.

Algunas de nuestras ciudades, tanto del interior como de los litorales de nuestro país, han tenido épocas felices en las que la expresión de la alegría popular ha sido la música. Ninguna otra manifestación de alegría es más unánime que la música, el canto y el baile. Pero si no todos los participantes de una fiesta están capacitados para tañer un instrumento o para cantar un coro, todos están dispuestos a bailar, bien o mal, y por esta circunstancia, al escribir sobre la música popular de las ciudades, debemos prestar mayor atención a la producción musical para instrumentos de orquesta, de las piezas bailables que son las que constituyen el folklore urbano, la producción popular musical de las ciudades.

Desde luego la ciudad de México, por ser la que reconcentra mayor número de fuerzas vivas del país en todas las actividades, es la que reúne todas las producciones musicales de la nación y las reproduce por medio de sus orquestas pequeñas, de las que en todos los tiempos ha habido una infinidad en todos los barrios y en todos los pueblos adyacentes a la capital. Así como hoy se lee dondequiera el rótulo anunciador "Jazz-Band", antaño se leía sobre cualquier accesorio o puerta de casa de vecindad: "Música para baile."

Las había de todos géneros, desde la tradicional trilogía de "arpa, bandolón y bajo", hasta la típica de multitud de instrumentos de cuerda y rasgueo, de madera y latón, de plectro y percusión. En todas las agrupaciones poníase empeño en estudiar y tener en repertorio las composiciones del día, como hoy las piezas de jazz, solamente que todo está sujeto al movimiento del fox, y entonces podían apreciarse los diferentes movimientos rítmicos de las variadas composiciones bailables. Había mayor diversidad en la música, aunque hoy hay más elegancia rítmica en el movimiento de los que bailan. Sin embargo, un bailarín de otros tiempos suspirará por los bailes de su juventud y hallará que los movimientos eran más cadenciosos en la danza propiamente dicha, por ejemplo, que en el *one step*. Cuestión de gustos y de apreciaciones, que un espectador puede externar con más ponderación que un héroe de salón, principalmente si es un vencido de la vida.

En relación con la producción de música popular mexicana, una pequeña parte es la publicada, y una gran parte la que ha permanecido inédita. Antes de que las casas de música de H. Nagel y Wagner y Levien Sucs. iniciaran publicaciones periódicas de composiciones musicales de baile, dos casas litográficas mexicanas, la casa Murguía y la casa Iriarte, habían publicado piezas sueltas de música mexicana popular, algunas por cierto con bellísimas carátulas dibujadas sobre la piedra por los litógrafos, y finamente caligrafiadas las páginas de notas musicales. Hoy parece que el arte litográfico se ha perdido. No ha sido tan afortunado como el arte de los aquafortistas, que subsiste entre artistas exquisitos como una de las ramas de las cumbres del arte.

A este respecto me viene a la memoria un episodio de la vida breve de nuestro insigne dibujante Julio Ruelas, que estudiaba en sus últimos años el arte del aguafuerte, y que me ha referido don Jesús E. Luján, amigo del pintor Ruelas. Llegó Julio Ruelas a París a estudiar el arte del aguafuerte, después de haber estudiado la pintura en Munich con extraordinario éxito, del que conservamos como prueba concluyente una obra maestra en la opinión de los conocedores de pinturas, el retrato del autor de estas líneas hecho por el insigne dibujante y eminente pintor Julio



Amparo Romo.
Tiple de Zarzuela.

Ruelas. Informóse del mejor taller y presentóse ante el aquafortista solicitando que le enseñase su arte. Inquirióle el artista si previamente había aprendido a dibujar, y al mostrarle Ruelas sus dibujos, aquél le dijo en un ademán risueño de admiración y alegría: "Es usted un maestro." Y le enseñó su arte del que guardamos seis preciosas pruebas, que fueron las últimas obras del malogrado artista nuestro.

Inquiriendo en la búsqueda de documentación musical para ilustrar este libro, hemos encontrado dos carátulas bellísimas del antiguo arte mexicano de la litografía, que conservamos, como comprobación de lo dicho. Las casas de música citadas antes optaron por enviar a Leipzig los originales de las composiciones musicales populares, como enviaban las composiciones de los maestros de aquella época, para que volvieran editadas en lindas ediciones precedidas de hermosas carátulas a colores, que eran interpretaciones más o menos fieles de la música o evocaciones de



El primer actor Ricardo Mutio.

imágenes o de paisajes de la vida mexicana, o simplemente imaginaciones del grabador, más o menos afortunadas. El arte de la litografía, de cuyo adelanto en México quedan preciosos documentos en el Museo Nacional, de los que hemos reproducido bellísimas estampas en anteriores libros folklóricos, vino a menos con la aparición de los sistemas nuevos, más rápidos y más fieles sin duda, del zincograbado y el fotograbado. Pero el esfuerzo de los artistas litógrafos, su arte personal de dibujantes, fué laudable por la perfección a que llegaron, sin guía fotográfica,

pues alcanzaron su mejor época (1840) antes de que apareciera en México el arte del daguerreotipo ni ningún medio de reducción de un paisaje cuadrulado. La reducción era hecha a ojo, por la sola habilidad del dibujante y su dominio de la perspectiva, y el resultado fué tan extraordinario como puede comprobarse con las ilustraciones dibujadas por L. Castro, I. Campillo, L. Anda, G. Rodríguez, que firman las estampas ilustrativas de los libros citados.

Pero si la ciudad de México era el centro en el que había más músicas populares, había otras ciudades que eran las que daban, propiamente, su contingente de producción musical popular. Las ciudades del interior, más tranquilas, más indolentes, más tradicionales, con su sello característico en las costumbres y en los trajes, conservados mucho tiempo después que el cosmopolitismo hubiera universalizado la americana holgada y cómoda y el sombrero blando de fieltro, fluían por sus calles perezosamente. Sus músicos tenían tiempo siempre para componer lindas piezas populares que hoy están perdidas por la incuria de nuestros predecesores en recopilar la producción musical popular, pero que si se hubieran conservado, editadas o manuscritas, llenarían volúmenes de una producción bellamente ingenua, líricamente nuestra.

De esas ciudades, la principal acaso era Guadalajara, a donde convergían todos los músicos tapatíos para aprender a tocar bien sus instrumentos con maestros como don Jesús González Rubio y don Clemente Aguirre. El primero fué desde el segundo tercio del siglo XIX un organista notable, maestro de capilla y propagador de la música. Dirigía su numerosa orquesta en las fiestas religiosas, patrióticas o teatrales verdaderamente solemnes. Poseía un archivo variadísimo de música eclesiástica y de música profana toda instrumentada. Su casa era un verdadero conservatorio, donde siempre había gran número de discípulos, aun de poblaciones lejanas, que aprendían a tocar todos los instrumentos. Impartía la enseñanza sin cobrar nada a los estudiantes, y muchos de ellos, por su reconocida pobreza, tenían en su casa alimentos, vestido y calzado. "Durante cincuenta años —dice un biógrafo— se consagró con la actividad que le era genial, al ejercicio de tan bello arte y a practicar con toda solicitud el bien."

Muchos filarmónicos notables que después fueron los propagadores del arte musical en algunos Estados de la República y la mayor parte de los profesores de música de la siguiente generación residentes en Guadalajara, fueron discípulos del señor González Rubio, de los que fueron los más notables don Clemente Aguirre, maestro de otra generación de músicos y propagador de la música en idénticas condiciones que su maestro; Don Adrián Galarza, distinguido clarinetista; los pianistas don Romualdo S. del Castillo, que fué a ejercer la enseñanza en San Luis Potosí, don José María Rojas Vértiz, don Jesús González Sánchez, que fué a enseñar el arte de tocar el piano en el Estado de Guanajuato; don Antonio Cuéllar; los violinistas don Juan Espinosa, don Diego Altamirano, don Gregorio Inostrosa, todos dedicados a la enseñanza. Murió en 1874 y a sus exequias, que fueron suntuosas, concurren todos los filarmónicos de Guadalajara. Sus discípulos le hicieron honras fúnebres en otras poblaciones de Jalisco.

Contemporáneos de González Rubio fueron el tenor don Dionisio Rojas, el barítono don Ignacio Garay, el bajo profundo don Florentino Lomelín, quienes cantaban las partes principales en los conciertos o en las solemnidades religiosas. Don José Sousa, de Guadalajara, era tan notable en tocar la vihuela *quinta*, que fué llamado en México, donde dió varios conciertos, "el Paganini de la jaranita." Don Cruz Balcázar o Pacheco, como era más generalmente conocido, fué un excelente violinista. Don Guadalupe Gudiño fué un organista notable, cuya trágica muerte refiere así el violinista Altamirano: "Era una tarde tempestuosa de verano. El agua caía a torrentes, sucedíanse con rapidez terrible los rayos, como es costumbre en aquel electrizado cielo; se cantaban vísperas solemnes en Catedral; Gudiño deleitaba al auditorio con las melodiosas notas arrancadas a uno de los órganos. Repentinamente un estruendo espantoso dejó a todos llenos de estupor, quedando mudo el órgano; era que Gudiño cayó de su asiento víctima de un

rayo, enviado exclusivamente para él, pues no causó otro daño." Fueron sucesores del organista en aquel puesto don Espiridión Valle y don Francisco Díaz, también muy entendidos.

Don Clemente Aguirre, que como hemos dicho, fué el sucesor de don Jesús González Rubio, como maestro, era también un excelente cornetista, un notable director de orquesta y un popular compositor. En toda la República fueron muy conocidas sus composiciones de género ligero, que popularizaban las bandas y las pequeñas orquestas. Pero como maestro de sonadores de instrumentos musicales de banda y de orquesta, fué uno de los más notables educadores de su tiempo. Siempre tenía a su cargo en Guadalajara la dirección de la mejor banda, que estaba integrada en casi todo el personal por discípulos suyos; y para las fiestas religiosas y profanas tenía organizada una orquesta que era sin duda la mejor y de más fama en el interior de la República. Esta posición le permitía presentar conjuntos numerosos, como la audición que dió cierta vez en el Teatro Degollado, de su marcha *Ecos de México*, que fué ejecutada con banda y orquesta numerosas, dos pianos y juego de trompetas.

Después del popular educador musical de quien hemos apenas trazado un bosquejo, vinieron dos maestros distinguidos, a fijar una era nueva para el arte en Jalisco, don Francisco Godínez y don Benigno de la Torre, y nos permitimos copiar los datos referentes a ellos, de una carta escrita en París en agosto de 1928 por el eminente músico tapatío don José Rolón, al autor de este libro: "Fué el primero un organista de la talla de no importa cuál de los organistas que haya habido en nuestra patria. Discípulo de los ilustres organistas franceses Guilmant y Gigout, su dedicación y talento le valieron la estimación de aquéllos, al grado de haberle dedicado ambas varias de sus composiciones para dicho noble instrumento.

Como educador, no vacilo en colocarlo en un nivel mucho más alto que don Clemente Aguirre, también jalisciense, tanto por su indiscutible superioridad técnica e ideológica, como por su celo y sus admirables dotes pedagógicas.

Aún recordamos con veneración y respeto, los que tuvimos la fortuna de ser sus discípulos (Alfredo Carrasco y yo entre otros) su probidad y su honradez artística. Yo, que he tenido el singular privilegio de recibir los preciosos consejos en la pedagogía pianística de los eminentísimos Moritz Moszkowsky e Isidro Phillipp, puedo afirmar que aquellas raras cualidades no han florecido con mayor lozanía en tan altos maestros.

Hombre consagrado en cuerpo y alma a su arte, prodigaba sus enseñanzas sin jamás perseguir el lucro, siendo sus discípulos predilectos aquellos que mayores dificultades tenían en remunerarlo —a quienes acababa por enseñar gratuitamente— pero que manifestaban talento y deseo de asimilar sus consejos; y su desinterés y desprendimiento llegaron a tal grado en una ocasión, que, de su propio peculio costeó el pago de la orquesta, (grupo entonces completamente embrionario) para tener el gusto de hacer oír por vez primera a sus discípulos alguna de las sinfonías de Beethoven, habiéndose elegido la primera tal vez por ser la menos difícil.

En cuanto a don Benigno de la Torre, fué un inspirado y sincero compositor que en diversas ocasiones fué laureado en concursos nacionales y extranjeros, habiendo salido vencedor en uno que tuvo lugar en Barcelona hará 30 años con un minuetto para piano, bien logrado y de distinguido corte. Su cultura musical era europea, pues fué alumno de Duprato para la composición y de Marmontel para el piano.

Distinguido pianista y magnífico profesor, fué maestro de dos generaciones, de entre cuyos discípulos hubo algunos muy distinguidos. Trabajador incansable y dotado de un carácter encantador, su labor fué considerable y muy apreciada en todo el Occidente de México.

Aparte de los referidos, mencionaré a los señores José Godínez, hermano del anterior, pianista y organista muy distinguido que ayudó en la labor emprendida por el referido don Francisco, como asimismo Félix Bernardelli, quien aunque de origen brasileño, una gran parte de su

vida la pasó en Guadalajara, donde se casó, formó su hogar y trabajó intensamente en pro del arte musical, ya como violinista o como profesor; pero su labor más meritoria consistió en la formación del primer cuarteto de cuerda serio con que contó Jalisco y que él, con una admirable constancia conservó por varios años, sin que aquel paciente y desinteresado trabajo le proporcionara otra utilidad, que la del gozo espiritual que produce la ejecución de la buena música.



El actor Leopoldo Beristáin.

Félix Peredo es otro músico de ideales, luchador como pocos, fundador de una Academia para Instrumentos de Arco que fué un factor muy importante en el desarrollo musical de Guadalajara; casi todos los músicos de esa rama que hay actualmente en aquella ciudad son o han sido sus discípulos. Es además un compositor serio, autor de varias obras de carácter religioso y de un cuarteto de cuerda que se ejecutó en México, a raíz del triunfo de la revolución, en una serie organizada por la Dirección de Bellas Artes.

Actualmente trabajan con empeño por formarse una reputación, entre otros varios jóvenes,

don Jesús Estrada y don Tomás Escobedo, encargados de la Escuela Normal de Música, ambos bien dotados.

El primero es autor de un *Oficio de Difuntos* y unas *Siete Palabras*, ejecutadas con bastante éxito en el Teatro Degollado en un concierto organizado por el autor; el segundo, quien también tiene a su cargo los orfeones oficiales, ha trabajado con mucho éxito en esa vía; ha estilizado varios cantos populares armonizándolos a cuatro voces mixtas, y ha logrado un conjunto



Adelina Iris.
Tiple de Zarzuela.

muy agradable. Ramón Serratos, otro joven de mucho talento, regentea actualmente una Academia de Música que él mismo fundó; también ha cultivado la composición; algunas piezas para piano en el estilo de salón son el producto de sus actividades en aquella rama; pero el valor musical de mayor entidad que actualmente reside en la capital jalisciense, es a mi juicio la notable violinista Tula Mayer de Schroeder, quien hizo brillantes estudios en Berlín. Actualmente

dirige un cuarteto de cuerda que ha tenido desde hace algunos años muy buen éxito, y ella sola ha dado conciertos de alta calidad, acompañada por la Orquesta Sinfónica."

Acerca de los compositores don José Rolón y don Alfredo Carrasco ya hemos hecho un cumplido elogio en el libro *El folklore y la música mexicana*, que no excluye recordar aquí su valer como compositores y propagadores de la música. El maestro Carrasco está radicado en la ciudad de México desde hace algunos años, después de haber sido por muchos años organista de la Catedral de Guadalajara, y profesor de piano y composición en Jalisco. El maestro Rolón ha residido algunos años en Europa, siempre estudiando y perfeccionando sus conocimientos, después de haber sido un fuerte impulsor del arte musical en Guadalajara, donde fundó y dirigió la Orquesta Sinfónica, que ocupa el primer lugar en la República después de la Orquesta Sinfónica de México, y de ser profesor de piano, armonía y composición en Jalisco, y ha venido a radicarse a la ciudad de México después de estudiar en L'Ecole de Musique de París con el insigne maestro Paul Dukas, trayendo un acopio de composiciones de música de cámara y de orquesta, de las que ha sido aplaudido en Barcelona su *Scherzo Sinfónico* sobre un tema folklórico mexicano, durante la Exposición reciente.

Análoga recapitulación podría hacerse de la vida musical de varias ciudades como Morelia, Puebla, Querétaro, ya citadas, y otras en las que durante el siglo XIX se ha formado una tradición musical y han florecido maestros propagadores de la enseñanza, tanto para ejecutar instrumentos e integrar orquestas y bandas con los instrumentistas, como para formar organistas y pianistas con buen éxito, ya que recientemente ha venido a presentarse como pianista la señorita María Dolores Camacho, de Querétaro, discípula del joven y eminente pianista don José Trinidad Sánchez Frías, y ha probado en un concierto dado en el Anfiteatro de la Preparatoria, donde tocó un brillante programa cuyo número central fué el 2o. Concierto de Beethoven, la excelencia de la escuela fundada por el insigne maestro en su tierra natal.

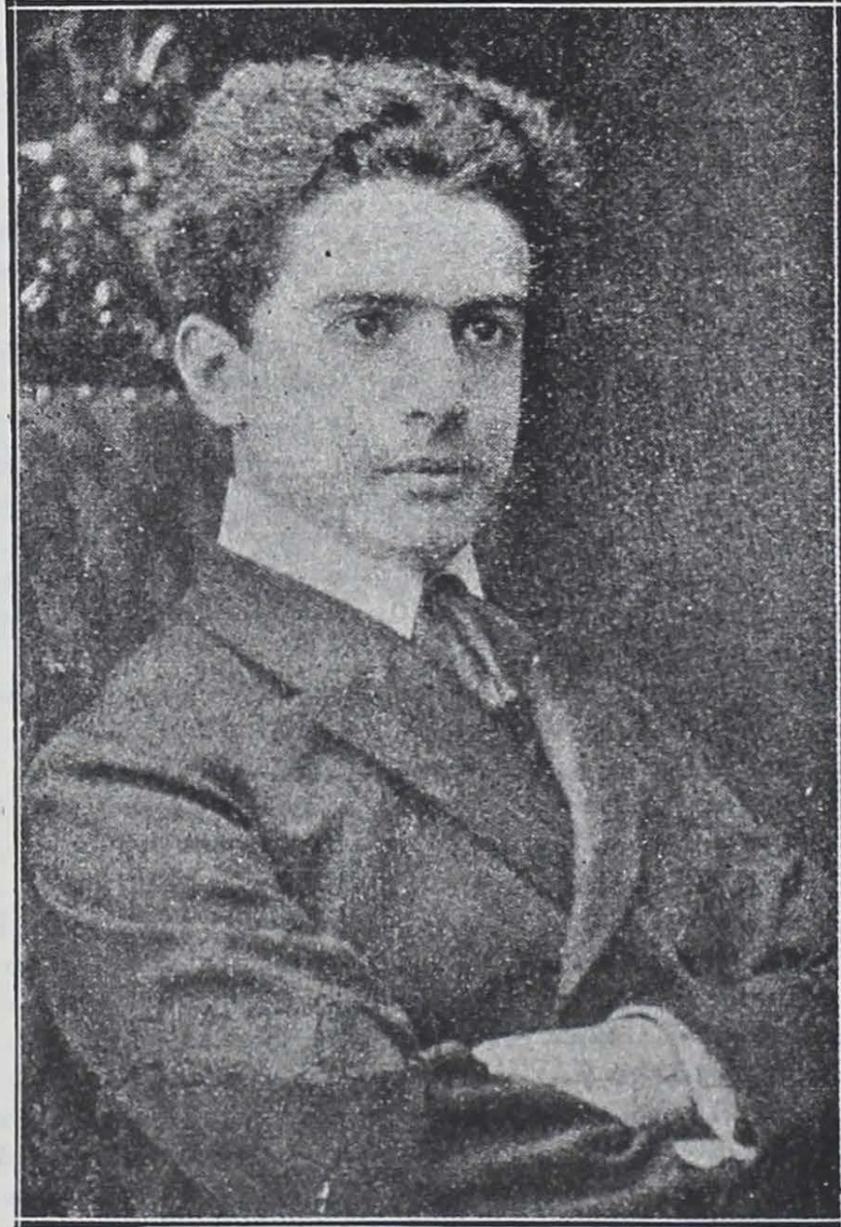
INFLUENCIA DEL PIANOFORTE EN NUESTRA MUSICA.

Quien se asome a la vida patriarcal de nuestras ciudades lejanas de la metrópoli, quedará asombrado de la cantidad de pianos que hay en ellas. Mientras más lejanas son las poblaciones, más antiguos son los pianos; los hay de todas clases y de todas formas, desde el virginal, la espineta y el monocordio, hasta el piano de cola enorme que llena todo un costado de la sala. Los pianos cuadrilongos están todavía cubiertos por un mantón de Manila auténtico, de los que traía la Nao de China en los tiempos coloniales, y que duran años y años con su seda intacta, brillante y limpia, y sus colores bellísimos en las flores que enguirnaldan los ángulos y que ostentan preciosos centros sobre fondo negro, o azul, o amarillo, rameados de flores en todos los matices de una resistencia indestructible a la luz y al tiempo. Las abuelas los guardaban en arcones de sándalo, de palo santo, de linaloe, y ponían entre seda y seda bolsitas de lino llenas de alcanfor o de lavándula, que ahuyentaban la polilla y guardaban intactas las sedas ricas y suntuosas, y esparcían grato aroma al abrir el cofre.

Los pianos eran y siguen siendo aún, el ornamento principal de una sala mexicana. El piano estaba en la cabecera opuesta al estrado, el cual se llenaba con un vasto sofá llamado "el confidente", dos profundos sillones de brazos a los lados, y una docena de sillas de brocado, unas en el estrado y otras en torno de los muros, según la capacidad de la sala. Una alfombra tupida se extendía hasta los muros que estaban decorados, en los extremos, por dos espejos con marco de oro, apaisados, inclinados hacia adelante y suspendidos por un cordón de seda tirante en ángulo y cuyo vértice superior estaba cubierto por un chapetón dorado. En torno de los muros veíanse los retratos de la familia en amplificaciones, o copias de cuadros célebres como madonas de Rafael, o vírgenes de Murillo, o series de oleografías que representaban alegorías de asuntos peregrinos, como *Hernán Cortés y Zulema*, *Elmira y Azor*, *Tancredo y Argante*, y otros personajes reales o fabulosos. A mitad de los muros laterales, en uno de los cuales se abrían los balcones enrejados de arriba abajo, con sendos caracoles marinos a los lados, se hallaban las consolas, que eran unas mesas oblongas partidas por la mitad, sobre cada una de las cuales había otro espejo puesto verticalmente. En ellas había un reloj antiguo bajo capelo, con carátula que representaba una torre, o una fachada rústica con un balcón en el que asomaba un cucú que daba la hora y volvía a meterse, cerrándose la puertita tras él. En medio de la sala estaba la mesa de centro con una nave encima, o cualquier otro juguete vistoso de metal o de marfil, o de cristal de roca, y sobre la mesa colgaba un candil de cristal cuajado, del que pendían almendras de cristal de roca tajadas en prisma y sujetas por un alambre para que brillaran al voltear suspendidas; y sobre sus brazos se alzaban los candelabros surtidos de velas de estearina que se encendían en las fiestas. Abajo estaban los albums con los retratos de familia, cerrados por un broche de metal. En los ángulos había rinconeras que hacían juego con las consolas y la mesa de centro; y sobre las rinconeras descansaban capelos de cristal que encerraban imágenes de Nuestra

Señora o de Cristo, tallados en madera y vestidos de sedas que mostraban a veces pequeños exvotos de plata prendidos a los mantos. El piano tenía a los lados una lámpara de pie con depósito de petróleo y una mesita con libros de música, y al frente dos taburetes para los estudios a cuatro manos con el maestro o para las audiciones recreativas.

En las salas pobres no había esa acumulación de muebles inútiles, pero no faltaban el estrado, las sillas en torno de los muros, las consolas con un gato de yeso cuyo hocico apretaba un



El compositor Manuel M. Ponce.

ratón; la mesa de centro con una guacamaya o un perico verde de yeso, y encima la palmatoría con la vela encendida y un plato de metal con las despabiladeras, para que algún visitante se levantara a despabilar la vela previo permiso pedido a la dueña de la casa, la cual daba las gracias al solícito galante. Pero lo que no faltaba era el piano. Los pianos más viejos, después de sus precursores el monocordio y la espineta, fueron los ingleses cuadrilongos de Collard y Collard, a los que siguieron los franceses y los alemanes. Los primeros pianos verticales eran altos como

roperos; cubierta la encordadura por una cortina plegada de seda o de sarda, y tenían un teclado de cinco octavas y media. Los pianos que vinieron después, tenían cubierto el frente por una tapa de madera, sobre la que había incrustada una lámina de metal con el retrato de Mozart o con un busto o una cabeza femenina. En aquel piano habían aprendido las abuelas y aprendían las nietas, que después serían nuestras abuelas, las sonatinas de Diabelli, los ejercicios de Bertini y los estudios de Czerny, que fueron los cimientos del buen gusto de hoy para la



La Soprano María Romero.

música en México. En torno de aquel piano se congregaba la familia en las veladas del hogar para oír los adelantos de la niña de cinco años que asombraba a los papás y a las visitas familiares con su precocidad musical. Y esto que asentamos hoy no es la transmisión de un hecho esporádico de antaño, sino la constatación de la disposición musical de una raza en la que surgen constantemente, desde remotos años, pianistas de una comprensión rápida y de una facilidad admirable para tocar e interpretar. Su buen gusto es innato y su destreza es prontamente adqui-

rida. Diariamente se registran en México audiciones en las salas de las academias de piano, que en la capital son numerosas, y en las estaciones de radio. Siempre son diversos ejecutantes; y como muchos discípulos de las academias se presentan constantemente en los cursos progresivos de su enseñanza, podría decirse que son cursos públicos justificados en exámenes públicos, pues si hay un arte en el que la mixtificación es imposible, es el arte de tocar un instrumento musical, y especialmente el pianoforte, síntesis de un conjunto de sonidos que no admiten discrepancia ni suplantación. O se toca bien o se toca mal. Y ningún maestro de piano quiere exponer su reputación presentando a un discípulo que toque mal, ni siquiera medianamente. Podría afirmarse que nuestros pianistas tocan bien, cada uno en el grado de estudios en que se presenta, si las audiciones diarias no hicieran inútil esta afirmación.

Hoy se toca en México la música de sanción universal más abstrusa y más moderna. Pero en aquel entonces el gusto dominante en todos los países era el de la música italiana, aun en los países más cultos, pues hay que recordar que el viejo Pórrpora fué el maestro de Haydn, y que si el gusto auditivo por la música italiana ha cambiado, subsiste entre los fundadores de la técnica pianística el nombre de Muzio Clementi, cuyos *Gradus ad Parnassum* se estudian hoy, y que uno de los pianistas modernos que han ido más lejos en técnica pianística es Ferruccio Busoni. El gusto antiguo por las bellas melodías subsiste aún, y el sedimento que dejaron en la raíz de la raza que es el pueblo, pues es el que tardará más tiempo en mezclarse con otras razas y por tanto conserva sus características raciales intactas en la herencia, es el que ha resistido la ola invasora del arte antimelódico ultramoderno y ha conservado la tradición de la melodía antigua, antagonismo que desaparecerá con la cultura musical disciplinada, para dar lugar a un arte nuestro en el que se fundan las dos tendencias.

No hay que esperar esta fusión, ciertamente, de los incapacitados para componer melodías bellas, que para disimular su falta de inspiración poética se refugian en una intransigencia exaltada para proclamar que el único arte hoy es la estridencia politonal. El arte es una ascensión perpetua, y a ningún artista le es perdonado detenerse ni volver atrás. Tal es la teoría ultramoderna que levantan como una bandera roja los anarquistas demoleedores de la tradición y exploradores de nuevas vías artísticas. Pero estos exploradores que en pintura y en literatura hánse obstinado en volver a empezar, en retrogradar al trazo enérgico y simple de la edad de piedra y al balbuceo gracioso y pueril de la infancia, en música han utilizado el inmenso acopio de las investigaciones hechas por los maestros que fundaron las leyes de la armonía y que agotaron, desde Bach, las estratificaciones del contrapunto; y están condenados, si quieren conquistarse una personalidad, a estudiarlo y saberlo todo, para no caer en ninguno de los procedimientos artísticos que por altivez desdeñan.

Solamente que para demoler y crear un arte nuevo con una estética nueva, es preciso tener la poderosa personalidad de Claudio Debussy, que recibido con una tempestad de protestas logró imponer su autoridad en un cuarto de siglo, y aunque su vida fué precoz comparada con la de otros músicos insignes contemporáneos suyos, pudo ver su triunfo definitivo, que consistió en que todo el mundo musical proclamara que su música es bella. El concepto de la construcción arquitectural de la música es, por tanto, incompleto, si no hay en ella poesía, el aroma embrigador que es para todos el deleite auditivo (¡oh *La Soirée dans Grénade* de Debussy!) la esencia de la música, la poesía de la música, que no existirán si el músico no ha podido infundir en ella el alma que toda obra de arte debe tener para perdurar, y sin la cual no pasará de ser un estruendo sonoro sabiamente producido.

Pero volviendo al pianoforte, que fué el intérprete más solícito del arte melódico de antaño, debemos consignar que si bien fué el preparador del florecimiento moderno del buen gusto por la música, durante muchos años fué el vehículo propagador del estancamiento del gusto

musical italiano, por la falta de maestros investigadores de otras fuentes musicales, ya que todos eran educados en la misma tradición melódica, cómoda y fácil, en la estructura musical italiana durante cerca de un siglo, y que ignoraron el arte contrapuntístico del pianoforte hasta la propaganda tenaz hecha por la Sociedad Filarmónica que creó el Conservatorio en 1868.

Hoy el pianoforte, prodigado en todas las regiones del país por numerosas agencias vendedoras de pianos, es como antaño el medio de propagar la música universal que se estudia y se toca en la capital tenazmente, circunstancia que es una resistencia a la nacionalización de la música americana de color para la exportación. Las casas vendedoras de música propagan las piezas de jazz en ediciones norteamericanas; pero el radio propaga diariamente la música universal compuesta por artistas obstinados en guardar la tradición de belleza legada por los grandes maestros, que han compuesto música tanto en los géneros mayores de sinfonías, poemas sinfónicos, conciertos, sonatas, tríos, cuartetos, quintetos, etc., como en las formas menores creadas por los músicos románticos, nocturnos, romanzas, scherzos, leyendas, baladas, *impromptus* y otras. Pero antaño, y hay que insistir en esto, no se tocaban sino melodías italianas, o europeas al gusto italiano, ya fuesen desglosadas de las óperas del repertorio italiano que duró más de medio siglo XIX en privanza, o compuestas por cancioneros, que no eran otra cosa sino delicados e insignes cancioneros Paolo Tosti, Luigi Denza, Tito Mattei y tantos, para el gusto de las mayorías, gusto esencialmente melódico del que el pianoforte, acompañando la voz de un cantante o cantando él mismo, fué el más eficaz propagador.



La Contralto Fanny Anitúa.

EL GUSTO ROMANTICO EN MUSICA

A menudo se emplean en la conversación o en la crítica musical las expresiones "música romántica", "música lírica", en oposición a las de "música clásica", "música académica". ¿En qué consiste el gusto romántico en música? En nuestro sentir, consiste en la ingertación de las formas populares en la alta música, por ejemplo el empleo de las terceras y las sextas en las dos voces cantantes de una melodía popular armonizada artísticamente. Las características populares son inconfundibles en música, como son inconfundibles en literatura. Hay procedimientos en el arte popular que son felices hallazgos para un músico culto, el que no se decidiría a emplearlos con la naturalidad con que los emplea el músico ignorante. Es evidente que el músico culto emplea recursos infinitamente superiores, pero no aquél que en un momento dado fué, con su naturalidad puesta al alcance del músico inexperto, la solución más fácil al conflicto creado por la indecisión del experto, que no quiere contravenir las reglas que le vedan toda naturalidad si ésta no está de acuerdo con aquello que prescriben.

El romanticismo consiste en buscar esa naturalidad y expresarla con medios más o menos técnicos y más o menos inspirados. Se ha clasificado a Chopin, a Schumann y a Berlioz como a los mejores representantes del romanticismo musical, y de ellos podríamos decir que el primero emplea las formas populares de las cavatinas y las fiorituras italianas, y aun las melodías populares en algunas de sus mazurcas; del segundo, que deja a su lírica imaginación saturarse del espíritu romántico de su época; y del tercero, que extrae de la naturaleza las voces onomatopéyicas para trasladarlas a la orquesta, creando así el color instrumental moderno. Ya Beethoven y Weber habían hallado la poesía de la cornamusa y la habían consignado en el bramido lejano que se oye en la cadencia final del adagio de la *Sinfonía Pastoral*, y en la obertura del *Robin des bois*, respectivamente. Después vinieron las páginas maravillosamente descriptivas de Wagner en la tempestad del *Buque Fantasma*, en el concierto de pájaros del bosque sagrado de *Sigfredo*, y fundieron el arte abstracto de la música pura con el romanticismo imitativo de las voces de la naturaleza.

La música folklórica lleva innata esa imitación de la naturaleza. De dónde podría extraer el músico alpestre la ley melódica de la sucesión de sonidos armoniosamente desplegados, si no del canto del pájaro, del mugir de la res, del concierto de clarines de los gallos madrugadores, del susurro del viento en los árboles, del zumbir de los abejorros en torno de las flores, del murmurio del agua que corre, de la voz cantarina de las muchachas y de la gama de sus risas que se desbordan como el agua cuando llena una ánfora henchida de frescura? Recuerdo que siendo niño, me detenía a oír la nota producida por una gota de agua que caía de la llave de una alcantarilla, sobre el agua profunda; nunca era la misma nota, y en su melodía cristalófona había tal dulzura que yo me embebecía oyendo aquella música lenta y melodiosa. Todas las voces de la naturaleza están saturadas de poesía. La música flota en el aire como la luz y como

el aroma, para placer de los oídos como la luz para los ojos y el aroma para el olfato. ¿Cómo no habría de extraer el hombre dotado de un oído fino la música del conjunto de esas voces, si puede compendiar en la pupila un paisaje infinito, como puede compendiar en una gota de perfume el olor de mil flores de un vergel? Cierta vez que saboreábamos un delicioso vino italiano, el poeta Luis Urbina me dijo al verme paladear extasiado tal deleite: "Parece que estás bebiéndote una pradera." Y yo contesté: "Me gusta tanto como una mujer". Los senti-



El tenor Tamagno.

dos nos fueron dados para gozar la vida, y el que no quiere afinarlos es un insensato. Nuestro cuerpo es un instrumento sonoro que vibra electrizado a cada contacto suave, a cada sensación dulce, a cada emoción exquisita transmitida por los sentidos, que riegan el páramo de la memoria y lo tornan fértil y florido; que riegan la dura voluntad y la tornan flexible y ágil; que riegan la atonía del pensamiento y lo tornan fecundo y joven.

La fuente está perennemente viva, y es un neutro de la naturaleza el que cierra los oídos a las voces exteriores, desecha las impresiones recibidas, reniega de haber bebido en las aguas purísimas que se renuevan día a día, y trabaja el sopor de un arte ególatra nacido de su propia esencia, como una cigarra su mortaja, porque su castigo será que al cabo de una olimpiada surgirá la misma cigarra a cantar su eterna canción, la que le fué dada para llenar de música el cielo y el alma humana de poesía. "Románticos somos; ¿quién, que es, no es romántico?" —di-



María Luisa Villegas.

Primera actriz.

jo el Orfeo Darío en un verso que es la verdad neta, y es una ley de renovación de la personalidad cuando se ha cumplido con el precepto de amar la vida. Entonces surgirá la eterna canción que harán arte puro Grieg o Rimsky-Korsakow, y si ha surgido de un ser culto será la canción de Franz Schubert o el *lied* de Roberto Schumann y Johannes Brahms.

El arte romántico nuestro está en la música popular. Los preparadores de la cultura musical han compuesto hasta hoy música europea; pero en cambio, han preparado una legión de compositores que están en aptitud de extraer la poesía romántica de la música nuestra, y la música nuestra es la que está amasada en el corazón de nuestro pueblo con el acervo que cons-

tituye el legado de una nacionalidad. Es la única modalidad nuestra que podemos ofrecer a la cultura musical universal, a menos que surgiera una poderosa personalidad que con elementos del arte universal que es, hasta hoy, el arte europeo, compusiera música suya.

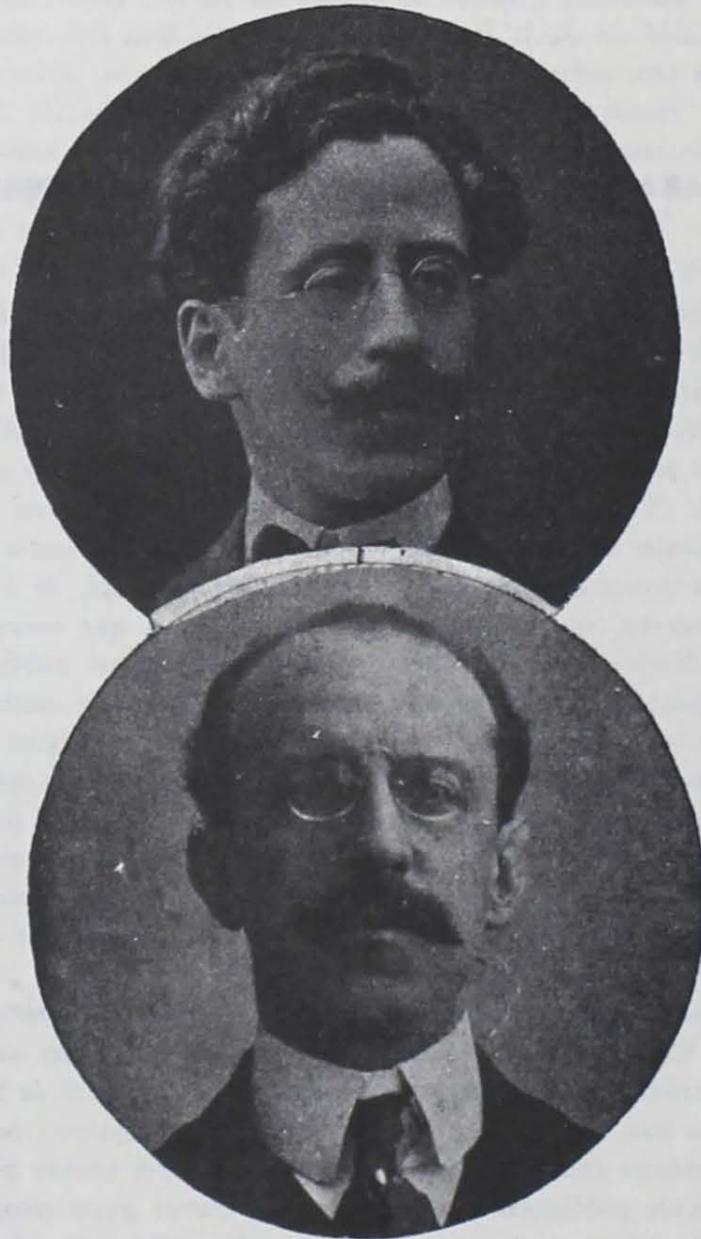
El romanticismo consiste, por tanto, en expresar un sentimiento de tal manera que lo entiendan todos, y en una forma que sea del agrado de cultos y profanos. No recuerdo una emoción en música folklórica, tan exquisita como la que sentí al oír en Milán a la Orquesta Sinfónica del maestro Toscanini, una serie de canciones italianas hechas arte romántico moderno por Leon Sinigaglia, de la pléyade de músicos modernistas contemporáneos (1920). Las melodías llegaban al alma de todos los oyentes, y la armonización y la orquestación eran de una riqueza y de una belleza incomparables. Todos los ojos sonreían, todos los labios aprobaban: "¡Dio, cómo é bello!" con la pasión del alma italiana, única en el mundo. Y yo pensaba; si yo siento tan hondamente esa música, ¿cómo la sentirán los que la han oído de niños? La niñez y la adolescencia son radiositas abiertas a todas las ondas sonoras, y cuando captan una nota no la olvidan jamás; los años y las ilusiones van y vienen, y el recuerdo romántico, es decir, novelesco, despierta con sin par frescura en la imaginación, que vuelve a sentirse niña al recuerdo de las emociones de la infancia.

LOS SARAOS EN QUE SE BAILABA MUSICA POPULAR.

En otro libro hemos descrito los bailes populares de la plebe de las ciudades, y hemos tratado de anotar la música de las fiestas al aire libre, en las verbenas o en las campiñas. Pero esto no quiere decir que la música que se tocaba en los bailes de las ciudades o de las poblaciones pequeñas en que se bailaba decorosamente, no fuese también popular. La música de los compositores hijos del pueblo tiene el privilegio de que se toca tanto en el pueblo bajo como en la clase media y en la clase alta social. Todas las composiciones musicales que aparecen en el apéndice de esta obra, tuvieron su momento de popularidad; estuvieron en boga en todas las ciudades y en todos los salones, a veces durante años, como el vals *Sobre las Olas*, de Juventino Rosas. Las Danzas de Felipe Villanueva, eran estrenadas por las orquestas que concurrían a los bailes de Carnaval en el Teatro Nacional por los años de 1890, antes de ser publicadas. Los *Valses* de Chucho Martínez, surgidos cuando ya el vals vertiginoso había sido sustituido por el vals lento, fueron populares en todos los salones. Las piezas para baile de Miguel Lerdo de Tejada, gozaron largos años de popularidad en todas las fiestas. Evidentemente que las copias impresas de las composiciones musicales para baile, llevaron por todo el país la producción musical que había alcanzado la fortuna de ser editada; pero esto no era un inconveniente para que la gran mayoría de la música para baile que quedó inédita no gozara de igual popularidad. Los archivos de las pequeñas orquestas estaban integrados casi en su totalidad por composiciones manuscritas cuya musicalidad había cautivado el gusto del pueblo.

Es curioso hacer notar que la vena melódica musical es más bella en ciertas regiones que en otras de nuestro país. Cualquier lector de notas puede comprobar este aserto leyendo al piano las composiciones que provienen de diversas fuentes folklóricas. Pocas de las composiciones musicales de aquellas épocas han llegado hasta nosotros, y por consiguiente no podemos sentar una apreciación sino de la música conocida, que data de los años del sesenta para acá. Por las melodías de las composiciones publicadas hasta hoy, en su mayor parte recogidas en la infancia y guardadas en la memoria del autor de estas líneas cerca de medio siglo, circunstancia por la cual no sería extraño hallar discrepancias melódicas si fuese posible cotejar algún manuscrito con la versión actual, se verá el buen gusto innato en el pueblo, pues pueblos pequeños de Guanajuato, lindantes con pueblos pequeños de Jalisco y de Michoacán, fueron las fuentes de donde brotaron esas melodías, compuestas por músicos ignorantes que no sabían nada del arte de la música. Una intuición admirable para hallar el hilo de oro de una melodía bella en el enhebramiento infinito de melodías que puede tejer la madeja de pensamientos de un músico que devana ideas (claro está que se trata de músicos que tengan el númen, la vena creadora por don natural), les permitía componer esas pequeñas composiciones ingenuamente, sin conocer las formas musicales en su construcción técnica, sin haber oído siquiera las obras maestras que inspiraron a los músicos populares europeos las danzas bailables a mediados del siglo pasado, ni si-

quiera las obras populares más bellas como los vales de Strauss y de Waldteufel que fueron conocidos hasta que las orquestas austriacas del segundo imperio las tocaron en la capital en 1865, sin que esto quiera decir que fueran oídas en otras ciudades además de la capital, y menos aún en pueblos pequeños de Estados lejanos de la metrópoli.



El compositor Eduardo Vigil.

El comediógrafo Alberto Nichel.

Los saraos en que se bailaba música popular eran antaño verdaderamente pintorescos. No llegaba todavía el tiempo en que fueran prescritos, aun para los bailes de la clase media, los trajes de etiqueta. Excepción hecha de los bailes de alta alcurnia en que el frac y el escote estaban establecidos como en los bailes europeos de la gente bien, —pues entonces como hoy, una buena parte de la sociedad mexicana residía o había viajado en Europa, donde se educaban sus hijos que trasplantaban de allá los refinamientos en las costumbres—, los bailes populares de la clase media y del pueblo eran fiestas de color dignas de ser trasladadas al lienzo por un pintor.

La democracia arrolladora de hoy ha igualado a las clases sociales con el traje sport en las mujeres y la americana en los hombres. Pero antaño, dejando aparte el traje popular de las chinas y los charros que aún subsiste, había una diversidad pintoresca en los trajes femeninos y masculinos. Para dar una idea de los vestidos a la moda por los años de 1850, transcribimos la descripción de ellos, hecha por un testigo presencial, que en un diario de antaño trazó con



María Caballé.
Tiple de Zarzuela.

memoria fiel las impresiones recibidas en la juventud, y que es un resumen del gusto de la época.

“Todo andaba mudado y aun trastornado: los cambios y las revoluciones trascendían a las costumbres y a las modas, y eran de ver las dificultades de nuestras hermosas damas para decidir entre las *chaquetas basquinés* y los *corpiños cerrados*, más convenientes al femenino pudor; las faldas de tres o de cinco volantes exigían casi una pieza de tela para cubrir la engomada ar-

mazón del enorme *mirriñaque*; sobre ellas iban las muselinas floreadas o listadas, los *chacónés*, los *chinés*, los *organdís*; el ingenio modisteril variaba a lo infinito las manteletas y *canesús*, los *farfalaes* y los *monillos*, el sombrero a la *Medora* y a la *Aurelia*, y a la *Bautizo Imperial*. El sexo varonil estaba graciosísimo con sus pantalones de medio color con ramitos azules o negros en las costuras laterales, y floreados más grandes en las antebolsas, y todo ello muy ceñido a la pierna y terminado en una *pialera* muy angosta; los chalecos iban achicándose, y a la proporción que disminuían en corte, crecían en el número de sus botones; las casacas azules con botones a la *Napoleón*, eran de rigor, y tanto los faldones de ellas como los de los *fracs* negros, iban siendo cada vez más grandes. El sastre Pestail era el más acreditado. En cuanto a las camisas, las pecheras de mejor tono eran las lisas, sin más adorno que tres ojales con bordados blancos en derredor para que resaltasen los botones de brillantes u otras piedras preciosas; las *tablitas* o *arrugados* sólo se usaban en las vueltas de los puños de diario, pues para etiqueta la moda eran los *encarrujados* a la *Mosquetero*, con riquísimas mancuernas de topacios o esmeraldas; los cuellos iban acortándose y por consecuencia disminuían en tamaño las corbatas. Los sombreros más en boga eran los *altos*, con ala un poco ancha y algo recogida, fabricados por Zolly con gran primor. En abrigos seguían en uso las *talmas*, los *montecristos*, y los *gabanes*."

Los saraos de antaño eran un primor de colorido en la clase media y en el pueblo. Podemos imaginarnos la concurrencia masculina y femenina en una fiesta vespertina y en un lugar ameno y grato, como en el antiguo Tívoli de Porraz que más tarde fuera Tívoli del Elíseo. Cuando conocimos el tívoli ya había envejecido cuarenta años y M. Porraz no existía; pero existía la tradición de las fiestas en las que el famoso cocinero hacía los honores de su casa con una gentileza proverbial, y el introductor de la cocina francesa en los restaurants populares y de los sorbetes helados a la vainilla, gozaba aún el privilegio de que los viejos setentones suspiraran al evocar su memoria. Los últimos currutacos habían llegado a la exageración, y por tanto a la ridiculez en la moda al mediar la centuria. El tívoli, que acaba de desaparecer en un fraccionamiento iconoclasta y que quedaba hasta ayer empotrado en mitad de la ampliación noroeste de la ciudad, estaba entonces a extramuros, podríamos decir, de la ciudad limitada por las acequias, de las cuales la más famosa era sin duda la que cortaba el camino de Tacuba en donde hoy es Puente de Alvarado. A la Ribera de San Cosme se iba por la antigua calzada polvorienta que hoy está asfaltada hasta la Tlaxpana, y por tanto en el tívoli deteníanse los coches de sopandas y los calesines para que bajaran las familias y los petimetres, ataviados unas y otros con las prendas de vestir que hemos leído, para henchir el lugar de recreo de una abigarrada para el gusto de hoy, pero entonces lucidísima multitud que se congregaba a gozar las delicias del baile y de una merienda campestre.

La orquesta tocaba un rigodón, cierta contradanza que era la delicia de las abuelas y que alcancé a ver bailar en mi infancia, en los bailes de provincia, que es donde quedan estancadas por lo menos durante una generación las costumbres de otros tiempos. Y por la reconstrucción que hago en mi memoria de los bailes provincianos en que las damas iban tocadas con castañas y caireles, y vestidas con faldas largas de polonesas y olanes, puedo darme cuenta de aquellos bailes que no tienen ya que ver con los de hoy, de vestidos y tocados standard en faldas y cabellos cortos en las damas y americana y pantalón con doblez abajo en los hombres. La orquesta pequeña estaba compuesta en aquel tiempo de dos violines, viola, violoncello, contrabajo, flauta, clarinete, bajo de cuerda, cornetín y trombón, reforzados estos instrumentos si el baile era rumboso, con otros tantos. La admisión de los instrumentos típicos mexicanos, como salterios, jaranitas, bandolas y bandolones, fué más tarde, como decimos en otro lugar. El baile preferido era las cuadrillas, donde cuatro parejas formaban varios grupos, para reunirse todos en la contradanza final. Cuando se trataba de algún acontecimiento social, por ejemplo cuando se dedi-

caba el baile a un personaje de respeto, el número inicial del baile eran las cuadrillas de honor, en las cuales se le cedía el primer lugar y el derecho de escoger, el primero, a su pareja entre las señoras o las señoritas de más distinción, o de mayor belleza de la reunión, o la que fuere de su agrado.

En cuanto a los bailes provincianos hemos recogido de viva voz esta narración que cuenta el etnógrafo don Ramón Mena, acerca de un baile memorable dado en la ciudad de Córdoba cuando hizo su primera visita a aquella ciudad veracruzana don Teodoro A. Dehesa, que acababa de ser nombrado Gobernador del Estado de Veracruz. Todos los jóvenes cordobeses se mandaron hacer trajes de smoking a México con el famoso sastre Dubernard, cuando el Gobernador aceptó la invitación que una comisión fué a hacerle a la ciudad de Jalapa; y mientras los trajes llegaban, todas las noches ensayaban las cuadrillas de honor diversas parejas, pues no sabían a quiénes les tocaría el honor de integrarlas la noche del rumboso baile, por lo cual se bailaba todas las noches durante veinte días con gran regocijo de la juventud de la época. Todos los caballeros y principalmente los jóvenes cordobeses contribuyeron para la fiesta, y llegado el día decoráronse los salones de baile y de ambigú con profusión de flores, distribuyéronse las comisiones para recibir al Gobernador, una en la entrada del camino a Jalapa, otra en la portada de la casona elegida para la fiesta y otra a la puerta de la sala del baile, cuyo piso se había encerado, y que estaba iluminada con tres candiles encendidos y suspendidos del techo, aromada con rosetones y guirnaldas de flores, de las que Córdoba es pródiga, en los muros y deshojadas en el pavimento. Las señoritas cordobesas vestían todas de blanco, vaporosamente, con largas colas en la falda que bajaba hasta los pies calzados de zapato bajo de raso blanco, y enguantadas hasta más arriba del codo sostenían con cintas de seda sendos abanicos y diminutos carnets con tapa de marfil donde sus galanes se apuntaban las piezas de baile concedidas, con un minúsculo lápiz. Los jóvenes iban todos de smoking, empomados los cabellos rebeldes, con camisas duras y corbatas blancas bajo chalecos blancos abiertos por donde se desbordaban muchas pecheras bruñidas con atíncar, pues no todos previeron la amplitud abierta de los chalecos, por lo cual permanecían erguidos, tiesos, porque si se descuidaban, la pechera traidora se inflaba como un globo al inclinarse el petimetre. Los pantalones llevaban todos una franja de cinta de seda al costado, los pies iban calzados con zapatillas de charol con hebilla y calcetín de seda negra, y las manos estaban calzadas con guantes blancos que apenas llegaban a la muñeca.

La música había sido colocada sobre un tablado en uno de los corredores que circundaban el amplio patio lleno de macetas, de plantas floridas y de árboles frondosos, y el salón del buffet resplandecía colmado de cristalería, galantinas, helados, confituras, frascos de vinos generosos, botellas de vinos espumosos. En el estrado estaba el lugar de honor para el Gobernador, un sillón antiguo de brazos, tapizado de rica seda, y a sus lados otros sillones análogos para su comitiva y para la señora y el dueño de la casa, y en torno de los muros del enorme salón, multitud de sillas alineadas en dos filas, la primera de las cuales estaba henchida de señoritas bailadoras y detrás las mamás y las personas que no bailaban. En las puertas interiores se agolpaban los viejos y los jóvenes atisbando hacia donde estaban sus novias o sus pretendidas. Cuando el Gobernador llegó fué recibido con una salva de aplausos y la música irrumpió en una marcha compuesta expresamente por don Manuel Paniagua. Don Teodoro presentóse correctamente vestido de frac, sombrero de seda y copa, guantes empuñados en la siniestra que llevaba el sombrero y el bastón con puño de oro, cuidadosamente acicalado y pulcro, pues era un cumplido caballero, y lo que más llamó la atención de los jóvenes era que llevaba polainas claras de ante sobre el botín de charol. Penetró al salón bajo una lluvia de pétalos de flores, y después de los saludos y presentaciones de rigor, la orquesta preludió la cuadrilla de honor. Don Teodoro fué invitado a romper el baile, y justamente escogió a la novia de Ramón Mena, una señorita de New

Orleans que a la sazón vivía en Córdoba, elección que no fué del agrado del galán, que hubiera preferido bailar con su novia. Pero ¡oh dolor! los muchachos echaron a perder las cuadrillas, no obstante las veinte noches de ensayo, por lo cual tomaba el baile aspecto de derrota al terminar las cuadrillas, pues nadie absolutamente hablaba en la sala, solemne y muda como en un velorio, cuando he aquí que de pronto se planta en medio del baile un chusco, y al preludiar el primer vals la orquesta, exclama en una gran voz y haciendo una caravana en torno: "¡Señores, se acabó la etiqueta!"—En ese momento, dice el narrador, se oyó en toda la sala un gran suspiro de alivio al quitarse todos, damas y caballeros, los opresores y malhadados guantes que crujieron al dejar libres manos y brazos, y cada uno de los bailarines, se precipitó hacia su preferida en medio de una algazara general; circularon copas en bandejas de plata, cada quien bebió y brindó cuanto quiso y lo que quiso, a sus anchas; el ambigú fué invadido en tumulto a la media noche, y los hurras, los taponazos de las botellas de champaña y los cantos en coro desbordáronse después de la cena opípara transcurrida en la mayor alegría que se prolongó hasta el amanecer. Cuando buscaron al Gobernador, había desaparecido sin que nadie se hubiera dado cuenta de cómo y a qué hora había abandonado la fiesta.

LA MUSICA VIENESA Y NUESTRA MUSICA POPULAR.

La influencia de la música vienesa en nuestro folklore musical de las ciudades es indudable. Antes de la aparición de las orquestas y bandas austriacas que trajo el Imperio de Maximiliano, no era conocida la diversidad de cantos vieneses que reunidos forman el más bello y rico folklore musical de Europa. Es el más rico y el más bello; porque a la variedad rítmica une una belleza melódica incomparable. Ninguna música occidental es más sentida, más apasionada y más musical, es decir, más melodiosa que la vienesa. La alegría de ese pueblo infantil está viva en sus cantos populares, muchos de los cuales nos han sido familiares durante el medio siglo de que puedo dar testimonio, e indudablemente lo fueron durante los diez años precedentes, en que aparecieron por primera vez en México, tocados por la orquesta vienesa de Sawerthal. La eflorescencia de la música vienesa durante la vida de Joseph Lanner, Johan Strauss y la pléyade de compositores populares que los siguieron, ha sido una de las épocas más hermosas del arte musical folklórico. El reinado patriarcal de Francisco José, que revivió la tradición de impartir justicia bajo un cerezo, había hecho del imperio austro-húngaro uno de los más poderosos y felices de la tierra. La ciudad de Viena, la más bella acaso de Europa, adoraba a su emperador por su vida frugal y paternal no obstante su juventud y su poder. El afortunado Hapsburgo que había hecho de antiguos reinos provincias austriacas al desmembrar poco a poco el Imperio Otomano hasta reducirlo a una potencia asiática, merced a una hábil política balcánica, no desdeñaba ir año por año a pasar el verano a Ischl, en la Alta Austria, a la Stiria y al Tirol, vestido con chaqueta verde gris impermeable, camisa floja, tirantes verdes bordados con edelweis, pantalón corto de gamuza, medias de lana grises hasta las rodillas y zapatos ferrados, y cubierto con un fieltro verde suave de ala prendida con una barbilla de gamo, a cazar en las montañas, para tutearse familiarmente con los campesinos alpinos y oír los aires alpestres tocados en la cítara por manos rudas, mientras el austriaco cenaba sus bollos tradicionales hechos de harina, huevos, cubitos de pan dorado y sal, cocidos y servidos con choucroutte y cerdo ahumado.

La ciudad de Viena gozaba entre tanto de la juventud de su Emperador que repartía sus dietas entre los pobres para que nadie tuviera hambre en la ciudad feliz; y el pueblo paseaba en el Prater y henchía los mil y un lugares de placer honesto, para beber vino y cerveza y para bailar y cantar los valeses de Strauss entre risas y alegría. La música era para todos; y en alas de su fama, puesto que era la música popular más bella del mundo, vendría hasta la lejana América a despertar el sentimiento musical de un pueblo hecho para sentir y amar la música. El *Danubio Azul* fué el revelador del verdadero arte popular llegado a la cumbre en la ciudad más artista y más jubilosa por su vida sana y sus costumbres patriarcales, que traen la abundancia y el bienestar a los pueblos sencillos bajo un poder recto y fuerte, paternalmente ejercido. La dulzura de sus costumbres está en sus melodías límpidas, suaves, y cadenciosas; la disciplina de su

vida tradicional está en sus ritmos ágiles, regulados por una mano experta que guía amablemente el movimiento musical. Tan esencial es para Viena su música vernácula, que a la generación de los Strauss siguióse la generación de Franz Lehar, y pasada la conmoción de la guerra mundial que deshizo el imperio y lo redujo al pequeño Estado de Austria, la alegría antigua ha renacido, y la música folklórica, desde Lanner y Strauss, es la que se oye todos los días



El compositor Alberto Flachebba.

y a todas horas en las orquestas de los lugares de recreo, al pie de los monumentos erigidos a los dos insignes músicos en el Rathauspark y en el Stadpark.

La convicción de la belleza y la excelencia de su ciudad es tal para los vieneses, que hay una copla de una antigua canción folklórica cuya intención podría parafrasearse en este concepto, poco más o menos:

Querido padre del cielo,
no queremos Paraíso;
Viena está en el entresuelo
y tú en el último piso.

El humor, la alegría de vivir, la seguridad del presente, la confianza del porvenir, hacen de esta ciudad única en el mundo, un nido de bienestar cuyo lenguaje es la música. Así nuestro país recibió las primicias del expandimiento musical, aun en vida de Johan Strauss, y vino a ingertarse en nuestra música ese sentimiento melódico que había de reflorar más tarde en el vals *Amor*, de Felipe Villanueva, en el vals *Toujours*, de Ernesto Elorduy, y en el vals *Corazón Mexicano*, de José de Jesús Martínez. Una ingertación artística no reflora en la misma generación, sino que hay que esperar, como en la ingertación de un rosal, a que la yema solde, crezca, se transforme en rama con los años y por último florezca, nutrida con la savia de la cepa y llegada a la plenitud por el milagro de la ingertación. La afinación de una influencia recibida en una generación humana viene a cristalizarse en la siguiente generación, pues ya que la primera no puede sacudir sus prejuicios en la madurez, deja que la que le sucede sacuda esos prejuicios en la formación de la conciencia y asimile nuevas ideas y reciba libremente nuevas emociones y sensaciones, que la hacen evolucionar y transformarse y afirmarse en un peldaño más alto de la escala humana.

Muchas modalidades de música popular han pasado en la primera centuria transcurrida de nuestra vida libre; pero ninguna ha ejercido una influencia tan decisiva en nuestra música como la vienesa. Hemos tenido temporadas de audiciones diarias consecutivas de música popular francesa y de música popular española durante el siglo XIX; pero ninguna ha dejado su huella en el género ligero de la músicaailable o de la música recreativa nuestra. A ninguno de nuestros compositores populares se le ha ocurrido componer jotas, boleros ni galopas por predilección, en tanto que son numerosos los compositores de valsos, con más o menos fortuna artística, pues en este sentido queda descartado el vals *Sobre las Olas*, de Juventino Rosas, tan popular, que es el único de nuestros valsos que ha sido tocado en el mundo. Eso quiere decir que hay más afinidad entre el espíritu vienés y el nuestro, ya que la música vienesa fué tan popular entre nosotros hasta la aparición del jazz, que muchas piezas musicales tocadas por las bandas militares y por las orquestas que pasaban por nuestras, pertenecen al folklore vienés. Cualquiera puede comprobar esto, oyendo en los discos fonográficos las selecciones o potpourris de música vienesa en que se oyen, como en la llamada *Vindobona*, nombre de la antigua Viena cuando fué el confín del Imperio Romano, marchas y schottischs que han sido popularísimos en México.

El fenómeno verdaderamente admirable de la fuente folklórica musical vienesa es que jamás se agota. Mueren unos compositores y nacen otros que componen melodías tan bellas como las de sus predecesores, y así el folklore vienés se enriquece a cada nueva generación de músicos, cuya producción tiene la feliz circunstancia de que no solamente es del gusto de los vieneses, sino del gusto de todo el mundo civilizado. Cada melodía lleva no sé qué magia que encanta al espíritu, lo mismo la melodía compuesta hace un siglo que la compuesta hace un día. El alma musical vienesa no ha muerto, flota en las ondas sonoras del éter, y cada músico lleva una molécula de radiosita que la capta, la hace suya, y al transcribirla en notas le da su modalidad propia, el giro melódico que trae las mismas cualidades esenciales de ternura y sentimentalidad, de espontaneidad y de poesía, indispensables para producir la belleza de la verdadera obra de arte. Con esta altísima calidad ingénita, depurada de todo elemento que no sea música, va a encantar todos los oídos como el buen vino va a encantar todos los paladares. "Esto es vino."

"Esto es música", dirán los expertos que sepan distinguir la calidad y los inexpertos que jamás hayan experimentado tal delicia. Porque la embriaguez que producen es dulcísima y sana. *Vinus bonum laetificat*. Hemos dicho que hoy como ayer, como hace un siglo, los vieneses componen, escuchan, bailan y cantan su música nueva con igual placer que su música vieja; y esta fuente viva de folklore musical es el surtidor perenne que da de beber a todos los pueblos que forman su tradición musical. Podrán surgir nuevos laboratorios experimentales de sensaciones nuevas. De hecho han surgido ya. Pero la tradición es indestructible. Nada ni nadie podrá desarraigarla, pues la ciencia moderna ha demostrado que flota en el ambiente, que nutre el espíritu por la pariedad armoniosa que hay en las vibraciones sonoras del éter y las vibraciones del pensamiento que las produjo, similitud que integra el alma nuestra. Y nadie puede entender un idioma que no ha arraigado profundamente en el alma, que es donde está arraigada la música consagrada, por el concepto que tenemos de la tradición de la belleza musical.

LAS SERENATAS Y LOS GALLOS DE ANTAÑO

Seguramente que a la gente joven de hoy no le causa ninguna impresión la evocación de las serenatas de otros tiempos; pero a los que han doblado ya la cumbre de la vida les será grato evocar los viejos tiempos en que solían pasear en los jardines a la luz de la luna y al son de la música, lo que en lenguaje folklórico nuestro se llamaba una serenata. Hoy ha desaparecido el divertimento de antaño, porque el radio nos trae hasta el hogar, hasta el lecho, los conciertos dados en una ciudad norteamericana o sudamericana o europea, a distancias fabulosas, al través de los mares y de las cordilleras, y escuchamos embelesados un canto nítido y puro o una explosión sinfónica de sonidos. La maravilla no soñada jamás por los visionarios más sagaces ha superado a la pobre fantasía de los poetas. Veinte años han bastado para que el descubrimiento de la palpitation armoniosa del éter, de polo a polo, nos traiga en las ondas sonoras, a cualquier distancia y a cualquier rincón del mundo, la voz humana y la vibración de una cuerda o de un tubo sonoro, heridos sabiamente, en su pureza tan cristalina como el éter.

Pero en la vida patriarcal de antaño, tranquila y quieta, sin el torbellino de sensaciones y de emociones de hoy, la necesidad de las orquestas y de las bandas populares era tan ingente como el más rudimentario solaz del espíritu. Ese placer espiritual estaba sin embargo dosificado en audiciones nocturnas los domingos y algunas veces los jueves, según que la ciudad o población pequeña tuviera una guarnición o dispusiera de una orquesta o de una banda de música. La situación intertropical de nuestro país poblado en las altiplanicies y en las vegas de las vertientes y de las costas, hace que las noches sean deliciosas, frescas, purísimas por la transparencia del aire en las alturas, donde están las más numerosas poblaciones del agrupamiento irrigado de la mesa central, y embalsamadas de aromas forestales en las tierras bajas. Las serenatas duraron casi un siglo en nuestra vida nacional, y es justo que las evoquemos como un factor civilizador, ya que toda la población acudía a ellas en busca de solaz, para cruzar saludos, iniciar pláticas, hacer alianzas de amistad y cultivar relaciones amorosas entre galanes y doncellas. No existía entonces la libertad que hay ahora para que las jóvenes sean paseadas por sus novios, y así contentábanse con miradas y saludos en la serenata, y a veces, cuando la señorita iba acompañada por sus amigas, érale permitido al galán detenerse a saludar al grupo. El flirteo no era conocido y ninguna señorita bien nacida exponíase a ser marcada con la flor de lis de la calumnia ni salpicada con el fango de la murmuración por exhibirse en público o en despoblado con un amigo que por ese solo hecho toma las proporciones de pretendiente o amante. En cambio, érale permitido a una señorita, cuando el compromiso de matrimonio era formal, permanecer en una ventana o en un balcón ferrado con verja hasta abajo, largas horas de la noche en amables coloquios con su prometido, el cual algunas veces llevaba un grueso bastón que podía desdoblar en forma de trípé para sentarse incómodamente a dejar transcurrir las horas. Novios había que no dejaban

transcurrir las horas, sino los días y los años. Algunos noviazgos duraban diez, quince años; pero era una excepción que la novia cuya historia única de amor había empezado a los quince años, fuera conducida al altar a los treinta. Sucedió entonces que la novia perdía pronto los encantos de la juventud y el matrimonio no era feliz, cuando no acababa mal.

Otro de los divertimientos de antaño que a menudo ocurrían en las ciudades y pequeñas poblaciones mexicanas, era la serenata ambulante llamada "un gallo", sin duda porque iba a despertar a las altas horas de la noche o a las primeras horas del alba a las muchachas en sus lechos, con canciones acompañadas por guitarras o con piezas de música tocadas por orquestas pe-



La pianista Angélica Morales.

queñas de cuerda. Los jóvenes tomaban por su cuenta una orquesta y reunidos de la media noche en adelante, dirigíanse a las casas de sus novias, a donde llegaban con todo sigilo, con los instrumentos ya afinados; y de pronto escuchábase desde el interior de las habitaciones el preludio de una canción y surgía el canto a una o a dos voces, coreado por un grupo de voces varoniles; o una pieza musical a la sazón en boga iba a despertar a los durmientes con una agradable impresión. Yo recuerdo haber oído por primera vez en un "gallo", en la ciudad de León, el vals *Sobre las Olas*, de Juventino Rosas, tocado por una orquesta como a las cuatro de la mañana; y ciertamente que entre los recuerdos de mi adolescencia es éste uno de los más her-

mosos. La impresión que me produjo fué incomparable, sin duda por la forma en que fuí despertado; y aunque hubiera oído ya entonces, multitud de valsos famosos en el mundo, el vals desconocido del obscuro compositor mexicano estaba impregnado de tan ingenua poesía, que despertaba en mi alma de quince años, la más dulce emoción. Corriendo los años el vals llegaría a ser mundial y obtendría el singular privilegio de que varias naciones lo agregaran a su folklore, lo tuvieran por suyo, lo que es plausible para el compositor indio de raza pura otomí, que nacido en el pueblo de Santa Cruz, del Estado de Guanajuato, fué a morir en Guanabacoa, en la Isla de Cuba. Otras veces el vals aparecía en ediciones populares firmado por ilustres desconocidos, en tierras extrañas, lo que daba motivo a confusiones lamentables y a que se negara la autenticidad al compositor mexicano. Entre los músicos de sólida cultura, naturalmente, no valía nada ni melódicamente, y entre los poetas provocaba impresiones y juicios contrarios, como este zarpazo de Leopoldo Lugones en su genial *Himno a la Luna*:

“De aquel rumiante de barcarolas
que una noche de caviar y cerveza,
cayó lógicamente de cabeza
al compás del valse *Sobre las olas*.”

zarpazo que el gran poeta argentino se apresuró a curar con este precioso bálsamo vertido al final de un soneto que es sin duda la más fresca hoja de laurel de Juventino Rosas:

“Que nuestra dicha, hermana del silencio,
como tu aire gentil, pobre Juvencio,
hablaba poco y suspiraba mucho.”

LAS ORQUESTAS PARA BANQUETES Y FIESTAS.

Merecen especial mención las orquestas organizadas desde hace muchos años para asistir a los banquetes, porque tocan exclusivamente música folklórica y realzan la animación que reina en la mesa. En nuestro país no podría concebirse una comida sin música y sin brindis, los cuales tienen el privilegio de interrumpir la música en el momento en que el director de brindis repiquea con un tenedor en una copa de cristal para hacer el silencio y declarar que tiene la palabra uno de los comensales. La música cesa como por encanto, y permanece presta a intervenir por si alguien pide que se toque diana en honor del brindador; y cuando los brindis se generalizan y los comensales comienzan a levantarse de la mesa, los músicos la invaden a su vez, si no se les ha puesto una mesa aparte, al ver que nadie se levanta y la fiesta sigue de sobremesa.

Para los banquetes, los músicos escogen las piezas de música más alegres, y cuidan de que los conjuntos orquestales sean integrados por instrumentos de dulce sonar, arcos y flautas en primer lugar, y de preferencia los instrumentos de cuerda típicamente mexicanos, como salterios o dulzainas, bandolas y bandolones, jaranitas y bajos de cuerda. Si el instrumental es escogido entre los instrumentos nacionales mejores que se construyen en Michoacán, la selección de los músicos ejecutantes para esas orquestas es escrupulosa. Ha habido orquestas que se han especializado en tocar en banquetes y han alcanzado merecida fama, como la orquesta de los hermanos Vega, viejos tocadores de bandola y bandolón, ya que no había banquete en los últimos años del siglo pasado, en que no tocaran con beneplácito de los concurrentes. Cuando el banquete era popular o dado entre amigos íntimos, los hermanos Vega eran invitados a sentarse entre los comensales, antes de que terminara el banquete, y se les rendían cumplidos honores, que consistían especialmente en brindar y beber con todos aquellos a quienes les venía en gana invitarlos para celebrar la excelencia de su orquesta; razón por la cual los hermanos Vega, que eran también excelentes catadores, terminada la comida de sus músicos seguían tocando por su cuenta para deleitar a los invitados y al anfitrión de la fiesta, lo que explicaba que los banquetes dados al medio día terminaran al anochecer. La orquesta de Miguel Lerdo de Tejada vino a ocupar durante muchos años, el lugar que la muerte de los veteranos músicos dejó vacío, y fué tan popular como la de aquellos; solamente que la orquesta del maestro Lerdo, que en un principio era un grupo pequeño, fué creciendo en importancia hasta ser una gran orquesta típica, es decir, que en su conjunto predominaban los instrumentos típicos mexicanos, sin perjuicio de que los instrumentos de arco y los instrumentos de madera y latón estuvieran representados por excelentes músicos. Todavía hoy conserva Lerdo organizada su orquesta, que goza de gran popularidad, y que ha recibido la consagración mayor que ninguna agrupación musical mexicana ha tenido, al recorrer la mayor parte de las ciudades de los Estados Unidos de América, por todo su inmenso territorio, donde obtuvo testimonios de simpatía numerosos.

Otra orquesta típica mexicana es la Típica Torreblanca, organizada hace unos treinta años por el maestro cuyo nombre lleva su agrupación musical. En un principio era también una pequeña orquesta que fué creciendo hasta transformarse en una gran orquesta típica rival de la de Miguel Lerdo de Tejada, por lo cual fué llevada a Sudamérica durante las fiestas del Centenario de la Independencia del Brasil, y después a varias ciudades de Alemania, donde causó una excelente impresión, como la había causado en Río de Janeiro y en otras ciudades sudamericanas. Estas han sido las dos orquestas más notables que conservan la antigua organización de las agrupaciones musicales que están integradas por instrumentos típicamente mexicanos. Se sostienen íntegras merced al prestigio que han adquirido, pero necesitan, para no disgregarse, del apoyo del Estado, que justipreciador del mérito artístico de las dos orquestas, las emplea en las fiestas oficiales para dar esplendor a los actos cívicos, o en los bailes de gala. Pero dondequiera que toquen, además de la música mundial que ejecutan perfectamente las dos orquestas, son las propagadoras de la música vernácula más finamente integrada, puesto que su personal es escogido y tienen todos los timbres necesarios para dar el color orquestal regional a las canciones y a los bailes. Por predilección es solicitada esta música dondequiera que una de esas orquestas típicas toca, pues tiene cancioneros seleccionados entre los más populares para que interpreten las canciones mexicanas, así como bailadores de jarabe nacional que es el baile predilecto en una fiesta mexicana, sea entre el pueblo o entre personas cultas. En la sociedad culta las señoritas y señoras no se desdennan de bailar el jarabe cuando lo han aprendido a bailar, y es frecuente que el número sobresaliente de una reunión "bien", sea el jarabe bailado por una pareja de jóvenes bailadores que dejan el traje de etiqueta y de soirée, y aparecen vestidos, ella con el traje de china poblana, trenzas tejidas con listones que caen sobre el cuello, camisa bordada que deja libres los hombros y los brazos, zagalejo encarnado y bordado de lentejuelas, medias blancas de seda y zapatillas de raso blanco; y él tocado con el sombrero ancho bordado de oro; chaqueta corta con una águila bordada en la espalda, chaleco bajo y corbata roja, camisa bordada, pantalón estrecho con botonadura de plata y zapatos de charol con pequeñas espuelas de plata, y un jorongo del Saltillo plegado y echado al hombro, así como su compañera luce un fino rebozo de bolita plegado, que pasa por la cintura y bajo los antebrazos, llevado al desgaire.

En los bailes familiares se bailaba sin orden alguno respecto de la sucesión de las piezas de música bailables; pero en los bailes de carnet el baile se desarrollaba en el orden siguiente: 1o. Vals; 2o. Schotisch; 3o. Polka; 4o. Danza; 5o. Mazurka; 6o. Danzón. Las cuadrillas de honor, como hemos dicho, abrían el baile de etiqueta, y se bailaban después de la serie cuando alguien las pedía. Había cuadrillas llamadas Lanceros y otras llamadas Tagarotas; pero todas se componían de cinco números, y después de ellas se bailaba la Polka Virginia, de procedencia norteamericana y predecesora del Vals Boston. El vals se bailaba "asentado" o "brincado", al gusto de la compañera de baile, a la cual se le preguntaba cómo lo quería bailar; pero evidentemente este último tenía mucho de las piruetas de los bailarines de teatro, y la gente bien, prefería bailar suavemente, que era a lo que equivalía la palabra "asentado."

A mediados del siglo pasado se bailaba el cancán en los salones, y la concurrencia formaba rueda para que la pareja que sabía bailar cancán luciera sus habilidades. Por aquel tiempo las abuelas recordaban un baile de su juventud llamado el "ven y van", del que no tenemos más noticia que su nombre folklórico. Por supuesto que el cancán de los salones era un baile gracioso y ágil que no tenía la picardía que llegó a adquirir algunos años más tarde, cuando se bailaba públicamente en los jacalones de México. El cancán tenía aire de polka y lo bailaba en los jacalones una pareja suelta de bailadores, la bailarina vestida con enaguilla corta de muselina que la permitía estirar ampliamente las piernas en saltos elásticos en los que, con la punta del pie, solía derribar el sombrero de copa de la cabeza del regidor de espectáculos en turno, que sentado

presidía en primera fila. El bailarín iba vestido de frac y pantalón corto y llevaba en la mano el sombrero de copa con el que daba aire a la bailarina en cierto momento del baile, y le servía además para subrayar sus movimientos de petimetre en el baile cómico que era el regocijo de la gente moza y de la gente vieja de la época, hay que entender del sexo masculino. La procedencia del cancan es francesa, pero aquí llegó a ser popularísimo y sostuvo esa popularidad durante



Amalia de Romo.

Soprano.

muchos años, tocándose y bailándose públicamente dondequiera. Ningún baile español ni de ninguna otra nacionalidad llegó a tener el auge del cancan, ni hubo ningún otro que se adaptara tan admirablemente al gusto de la plebe y de los que se precian de pertenecer a otra clase más alta, pero que se confunden con la plebe en las fiestas populares y llevan la nota picante de sus trajes irreporchables al conglomerado pintoresco de la madrépora humana. (Nota.)

EL FOLKLORE MUSICAL NUESTRO PERSISTE EN LAS CIUDADES, A PESAR DE LA INVASION DE OTROS ELEMENTOS EXTRAÑOS.

Si la cultura de nuestro país se redujera a la capital de la República, como en otras naciones, claro está que restringiéndonos a la producción de música popular, estaría justificada nuestra inquietud de que la producción vernácula desapareciera. Pero nuestro país tiene muchas ciudades que son productoras de música popular, y no debe inquietarnos la irrupción momentánea de la música negra norteamericana, a la que matarán las películas musicadas, puesto que su principal medio de propaganda es el cinematógrafo.

Toda imitación tiende a la exageración, y toda exageración tiene vida efímera. La intemperancia de la música de nuestros grupos de jazz en desafinación, puesto que no obedece a un equilibrio bien temperado, está en absoluto desacuerdo con la tradición musical nuestra de afinación fundamental para producir el encanto musical. Cualquier desafinación, por imperceptible que sea para otros oídos, produce en el oído musical mexicano un inevitable choque nervioso. ¿Qué hacer con una música cuya base es la desafinación? En otro libro hemos relatado cómo los músicos de cierta región de Michoacán, a mediados del siglo pasado, hacían alarde de no afinar sus instrumentos en conjunto, dándose unos a otros el tono, sino que presumían de llegar con sus instrumentos afinados al lugar de la reunión; y al irrumpir la música veíase la sonrisa de satisfacción de todos los ejecutantes, al oír que ninguno discrepaba en afinación. Hay que hacer notar que no se conocía entonces ningún aparato afinador mecánico.

Van corridos diez años del dominio del jazz, y hasta hoy los mexicanos no han podido acostumbrarse a la desafinación de los instrumentos intemperantes; el auditor tolera pero no gusta esa desafinación a la que los músicos se ven obligados por imitar a las ortofónicas transmisoras, pues muy pocos de ellos han oído "de viva voz" la ejecución de los jazzistas norteamericanos. Es deplorable que la manía de imitar llegue hasta ese extremo. Dícese que esa imitación es para dar gusto al público; pero si se preguntase al público mexicano su opinión, giraría sobre este comentario: "el conjunto del jazz es agradable, sólo que siempre está desafinado." El conjunto, realmente, como tiene una armonización tratada por verdaderos músicos, tiene interés en la musicalización del ruido; pero falta la melodía vernácula, la que está acorde con nuestra manera de sentir y de expresar la belleza tal como la entiende el pueblo en música, en la música nuestra que aun está viva, puesto que no se mata una tradición folklórica en diez años. El ansia de melodizar esa música ha llevado a algunos de nuestros compositores populares a ensayar las nuevas formas populares aportadas por los compositores de jazz; y apenas surge alguna melodía que tiene el calor de la tradición melódica, se hace popular por esa sed de algo nuestro que atiza el pueblo.

Esto no quiere decir que no haya bellezas melódicas en la música popular norteamericana; pero están completamente distantes de la manera de sentir de nuestro pueblo, porque su construcción es diferente en las entonaciones y en las cadencias, en el movimiento y en el ritmo. Hay foxtrots verdaderamente bellos, pero para los oídos educados en música, que aprecian el conjunto por sus bellezas técnicas de armonización, no para los oídos profanos a los que no llega más que el encanto de la melodía. Podría argüirse que es una educación musical presentar composiciones bien armonizadas; pero no todas están artísticamente presentadas, y aun cuando estén, no despiertan en el oído profano las sensaciones que despierta una música melódica que está acorde con el sentimiento innato en el espíritu del auditor.

Las películas vitafónicas nos han traído hasta la ciudad de México, vivas, las voces y las notas de los instrumentos que cantan o que ejecutan canciones y bailes norteamericanos; y la impresión que recibimos al oírlas por primera vez es verdaderamente asombrosa por la riqueza armónica con que están presentadas las melodías vernáculas de los Estados Unidos. Nadie allá se preocupa de dejar a la melodía con el mísero acompañamiento de un banjo. Verdaderos músicos toman a su cargo la tarea de ennoblecerla, de hermosearla, de realzarla con los maravillosos recursos del arte de la polifonía; y una simple melodía de unos cuantos compases aparece ataviada con una suntuosidad de tema integral de un conjunto sinfónico. A nadie se le ocurre que una canción o una copla deben permanecer tal como son oídas en el campo, sin acompañamiento alguno, tarareadas o cantadas por una voz rústica, o mal acompañadas por un instrumento musical. Captan la canción o la copla en un dictáfono, la hacen suya como se apodera un viandante de una flor silvestre, y la trasladan al pentagrama en notas para darle la vida del arte. ¡Feliz melodía vernácula! La ha recogido piadosamente un artista, que lo primero que hará será respetar su inocencia, su candor ignorante de sentirse bella, y sobre su desnudez infantil pondrá los siete velos de la sabiduría de su arte, para que si caen uno a uno como en la danza oriental, resplandezca la primitiva desnudez engendrada por un poeta ignorado.

No tenemos derecho para dudar de que un norteamericano encuentre bellas sus melodías vernáculas, como nosotros encontramos bellas las nuestras. Evidentemente que para su temperamento una melodía suya, que oyó en su niñez o en su adolescencia, le es tan cara como aquella que hemos oído nosotros en análogas circunstancias. La música es tanto más bella según la lejanía de los recuerdos que evoca. Y si nosotros oyéramos una lejana melodía de nuestra niñez exaltada al rango a que los artistas norteamericanos han exaltado sus melodías, ciertamente que agradeceríamos tan caro bien al piadoso músico que no desdeñara la flor silvestre para infundirle su arte, y presentarla en un atavío que no haría olvidar su origen agreste, sino que realzada con la belleza del arte sería más bella en su ingenuidad.

La música norteamericana folklórica es la expresión sonora de un pueblo feliz, en tanto que la música vernácula nuestra es la expresión de un pueblo infortunado. Esta es la diferencia radical de las dos producciones populares. Quien lea las notas musicales coleccionadas en este libro, puede comprobar que en las heces del canto más alegre hay una gota de acíbar. Es el veneno que corroe el corazón de la raza apasionada. ¿Cómo un hijo de Aztlán, heredero de su tristeza ancestral, podrá componer música jubilosa si trae en el alma un acervo de desventura? Por eso causa nuestro asombro hallar en la música norteamericana una explosión de júbilo, de alegría sonora. Si hay en ella un pasaje de melancolía, está radiante de esperanza y si es amoroso está triunfante de amor. Ved sus películas. En ellas el norteamericano exalta la confianza, la energía, la voluntad; pone estas características de su raza a prueba, a veces a una prueba excesiva en una acumulación de crisis, y siempre resultan vencedoras. El ser más débil resulta el más hábil. El desvalido resulta acorazado de voluntad indomable y se transforma en el más fuerte.

Sus películas sincronizadas darán al traste completamente con la detestable ejecución de los grupos reclutados de jazz. Resultaba absurdo estar oyendo míseros foxtrots, siempre los mismos, desafinados, mal armonizados y peor ejecutados, cuando las situaciones dramáticas, creciendo en intensidad al correr la cinta, exigían una interpretación musical que estuviera acorde a la palpitante y patética expresión de los personajes en acción. Y esto es lo que han venido a traducir las sincronizaciones de las películas sonoras. Su labor encomendada a verdaderos mú-



María Calvo.
Cancionera.

sicos está adaptada admirablemente a las situaciones escénicas, y la onda armoniosa va y viene, acuciosa y sutil, en plegamientos ingeniosamente realizados que satisfacen y exaltan al docto y al inculto. A veces el músico se apodera de la música folklórica de una ciudad o de una nación, como en la película *La Marcha Nupcial*, hecha con música folklórica vienesa, admirablemente armonizada e instrumentada, y entoces el encantamiento es ideal.

Nos complace recordar aquí al único intérprete genial de films que hemos tenido hasta hoy, el pianista José de Jesús Martínez, improvisador admirable a quien el desarrollo de una película sugería verdaderos hallazgos sonoros que desplegaba en discursos musicales claros y bellos, de una armonización sorprendente y una variedad infinita de motivos que, naturalmente, no volvían a aparecer en la fugaz y rica percepción del músico, los que prestamente azgaba con su imaginación portentosa y desechaba con la misma presteza para inventar nuevos temas, nuevas armonizaciones, nuevos desarrollos y nuevos recursos pianísticos, con su fantasía inagotable. No nos cansaremos de lamentar la desaparición del insigne improvisador, muerto trágicamente en la flor de la edad, en la plenitud de su genio; muerte tanto más deplorable, cuanto es imposible consignar sus improvisaciones que nadie pudo recoger a su vez en películas sonoras que habían cautivado a cuantos acudían a escuchar el prodigio musical; poemas sinfónicos descriptivos reducidos al pianoforte, que interpretaban maravillosamente las situaciones dramáticas o cómicas de las películas de hace quince años, y que fueron predecesores de los poemas sinfónicos de hoy, que a toda orquesta y consignados por eminentes músicos, han venido a completar la alteza del arte cinematográfico.

LA MUSICA FOLKLORICA ABARCA TODAS LAS FORMAS.

Ha venido observándose en estos últimos años que la producción musical nuestra no prospera, porque se ha creído acaso que la producción popular está circunscrita a la canción. "Canciones mexicanas", no se oye decir otra cosa, tratándose de nuestra música vernácula. Y, naturalmente, nadie que esté capacitado para componer música, quiere intentar por la milésima vez escribir una canción que conforme al tipo establecido desde los años de 1840, época de la que parten las canciones mexicanas conocidas, comprende apenas doce compases, extensión menor que la del soneto en literatura, puesto que se concreta a emplear ocho de los catorce versos integrales del soneto, completándose, musicalmente, con un ritornelo.

La consideración es justa, ya que no hay espacio amplio para expresar lo que se quiere decir. Pero nada hay más erróneo que creer que la producción folklórica queda reducida a la canción. La producción musical popular abarca todas las formas menores de la expresión de un pensamiento musical. Puede expresarse en música el gusto, el dolor, la cólera, el miedo, la burla, la ironía, el sarcasmo, todos los estados del ánimo, además del amor. Y todos esos matices tienen formas libres, desligadas completamente de la fórmula de la canción, y facilitan la consignación del pensamiento en notas, justamente por esa facilidad de expresión.

Al técnico musicógrafo corresponde clasificar la producción y afiliarla a determinado género de producciones musicales. El compositor no tiene más que buscar una forma acorde con aquel sentimiento que quiera expresar. ¿Cuál? La que su imaginación le dicte; la que tenga similitud con alguna que él recuerde vagamente haber oído (a menudo se llama a este fenómeno inspiración) y que esté de acuerdo con el estado de su ánimo. El arte popular procede siempre por imitación. En las diversas formas folklóricas, de las cuales hemos publicado un centenar en nuestro libro *El folklore y la música mexicana* (1928), incluyendo unas cuantas canciones, hay variados ejemplos de formas folklóricas, distintas de la canción, netamente mexicanas, que no guardan entre sí más que la filiación racial, pero que son diversas, con una diversidad de formas que constituyen nuestra riqueza folklórica musical.

Si se agregase otro centenar al ya publicado, se hallaría la misma diversidad en la forma; pues si comparamos, por ejemplo, un jarabe de una región con otro de otra región, un corrido abajeño con un corrido arribeño, veremos que la estructura de uno jamás es igual a la de otro, ni en el movimiento ni el ritmo, no obstante que los medios empleados son idénticos en el compás binario o ternario.

La música popular, tanto rural como urbana, desde que el instinto gregario agrupó a los seres humanos en clanes y en ciudades, ha servido para interpretar los estados de ánimo de la multitud por medio de sus aedas. Originariamente fué ritual para el canto y hierática para la danza sacerdotal; pero cuando el clan se transformó en ciudad y a la música de los arúspices

y los hierofantes, que salmodiaban sus preces y sus augurios en lentas monodias rudimentarias, sucedió el canto popular, expandidor de alegría, de movimiento y vida, de agilidad y gracia, la voz tomó inflexiones imitativas del canto de los pájaros: el caracol, la flauta y la ocarina surgieron para auxiliar la imitación de las voces de la naturaleza: los ruidos sonoros de la sonaja, el xilófono y el atabal ritmaron el movimiento y determinaron el compás; y, como no todos los seres humanos estaban dotados del instinto musical de los cantores y tañedores, para expresar la alegría de vivir que rebosaba cada uno, surgió del conjunto la manifestación rítmica de la danza.

Naturalmente, con la evolución de la danza, que se transformó de danza de cabelleras en danza de salón, vino sucesivamente una larga serie de aires musicales a reflejar los gustos de cada época, la cultura que suaviza los movimientos ritmándolos en pasos cadenciosos, como somete los desórdenes violentos al ritmo del orden. Los bailes fueron dejando sus aspectos de fiereza; de bélicos transformáronse en amorosos, y dejaron las selvas y los escenarios al aire libre para encerrarse en la comfortable tibieza de las salas concurridas. El ritmo primitivo del atabal guía-dor, corriendo los siglos, había sido substituído por el conjunto sonoro de la orquesta de las fiestas íntimas, que llegó al más alto grado de buen gusto en las postrimerías del siglo XIX. El conjunto de sonidos acordados de las maderas y los arcos, predominantes éstos últimos, al grado de que daban su nombre a la "orquesta de cuerda", era una delicia para el oído experto. El contrabajo sostenía la nota pedal que el violoncello hacía cantante en la voz del barítono; el bajo de cuerda modulaba sabrosos acompañamientos en un contrapunto que llenaba los huecos dejados por las bandolas y los bandolones; los salterios tremolaban dulcemente, —por eso llamados aquí dulzainas—, las melodías que los violines y las violas cantaban noblemente; y un clarinete y un oboe daban el tono rústico y pastoril que atenuaba una flauta, o que realzaba un corno u otro cobre suave, para que nunca llegara a la estridencia, ni en los pasajes culminantes que subrayaban los timbales.

Para esos bailes, evidentemente no podía echarse ya mano de los aires traviesos y jacarandosos del músico bravío, ni de los pasos alamarescos de la china bailadora que taconeaba llamando a gloria sobre la tarima sonora en los bailes del huapango. Había que imitar la compostura de los bailes trasplantados de otras naciones a nuestro suelo, que por turno privaron en los saraos de otras tierras y que por su gracia fueron del gusto de nuestros abuelos. Los bailes populares españoles, como el fandango, la jota, el bolero, eran demasiado raudos para la indolencia criolla. El fandango andaluz tenía demasiado brío, las jotas aragonesa y valenciana, exigían el ardor de la sangre española para sostener sus saltos a compás; el bolero era presuntuoso, y su arrogancia no cuadraba bien con la melancolía del mestizaje.

Había otros bailes populares más de acuerdo con el carácter de nuestra raza, y apenas iniciados, hallaron arraigo en nuestras costumbres y en nuestras fiestas familiares. El schottisch, baile en compás binario que llevaba en su movimiento la tristeza del *fado* portugués, tuvo una acogida unánime y se sostuvo en los repertorios de baile popular más de medio siglo. La redowa, baile de Bohemia en compás ternario, de un movimiento más lento que el del vals, y que por su estructura de notas ligadas revestía un carácter muelle de languidez, se adaptó admirablemente al carácter de nuestro pueblo urbano, y prevaleció muchos años también en nuestros bailes populares. La polka, que aunque de origen polaco, propagada en Bohemia llegó a ser el baile nacional, aclimatóse mucho tiempo en los bailes populares mexicanos, donde su vivo aire en compás binario fué modificado haciéndolo menos rauda. La mazurca, el baile nacional de Polonia, fué la danza predilecta de mediados del siglo XIX, aunque transformada en un baile suave y triste, al grado de que cuando vinieron a nuestro país los primeros *ballets* rusos, fué una sorpresa verles bailar la mazurca en un tiempo vivaz y rauda. El vals en su origen

lento con el movimiento cadencioso del laendler, arraigó por más tiempo en nuestras fiestas, no solamente en nuestros bailes. Desde los viejos tiempos de Johann Strauss fueron populares los vales vieneses que trajo a México la orquesta austriaca, dirigida por el maestro Sawerthal; los vales de Emil Waldteufeld fueron muy populares después de aquellos, y nuestros compositores populares lograron escribir bellos vales, tanto en el movimiento vivo de los vales bailables de antaño, como en los vales lentos, (leandler) compuestos para recreo de oídos que gustan de la bella música. La danza criolla originaria de la Habana, de donde fué traída a nuestro país en la forma que ha llegado a ser universal, en compás binario en que se alternan dosillos y tresillos sin que alteren el compás inicial, tuvo tal persistencia y se propagó tanto entre nosotros, que aun hoy se la escucha dondequiera; ha quedado viva a pesar de la música del jazz que ha destruído todos los bailes antiguos sustituyéndolos por los bailes de moda norteamericanos, hoy mundiales.—Pero a pesar de ellos, cuando el mismo jazz que toca un fox trot o un charleston, suele tocar una danza mexicana —pues esta danza ha llegado a tener una personalidad nuestra— es oída con el mismo viejo amor de otros tiempos, y nos trae al alma la misma emoción de languidez que en los lejanos años de la juventud, y a aquellos que son jóvenes les trae la única ráfaga aromosa de poesía que queda viva de nuestra música melodiosa de antaño.

Evidentemente que todas estas danzas fueron bailables, y por tanto populares. El pueblo se apoderó de ellas con facilidad, ya que no pudo apoderarse de los bailes predecesores más antiguos, la gavota, la zarabanda, el minueto, la pavana, el rigodón, la alemanda, porque estos bailes exigían una presentación de trajes de corte para ser bailados. Aunque de origen popular, fueron ennoblecidos por los grandes compositores desde Bach, Lully, Cimarosa, para que fueran bailados por los cortesanos en los bailes campestres. Los bailes de mediados del siglo XIX no exigían una presentación palaciega ni en los hombres ni en las mujeres, y esta circunstancia hizo que se popularizaran prestamente y bajaran hasta la plebe desde el Palacio Imperial en que Maximiliano y Carlota y sus damas y palaciegos, bailaban un vals vienés, ellas escotadas y ellos de frac.

Y así como el pueblo se apoderó de la música de los saraos para sus bailes populares, así los músicos mexicanos de aquel tiempo se apoderaron de los aires bailables y los hicieron suyos, componiendo vales, polkas, mazurkas, schottischs, redowas, con un gusto tan delicado, que nos complace afirmar que fueron tan bellas como las de los músicos europeos populares de aquel tiempo. El que lo dude no tiene más que leer al piano los aires musicales bailables de antaño, de los que presentamos una pequeña colección en este libro. Muchas de esas composiciones musicales aparecen anónimas, bien porque la mayor parte de ellas no fueron impresas, o porque se ignoraba desde entonces quién las compuso, pues a nuestros compositores lo que menos les importaba era su nombre. ¡Distintivo precioso, desprendimiento ejemplar de la personalidad, puesta al servicio del encumbramiento del arte patrio! No era el orgullo de los seguros de que todos los conocedores en pintura sabían de quién era el cuadro aunque no tuviera el nombre del pintor al calce. Aquí era una renunciación de antemano a la gloria y a la fama, pues de la fortuna ni se conoce el nombre entre los artistas. ¿Un pintor que se haga rico, un escritor que llegue a ser un potentado, un músico que se precie de ser mimado de la fortuna? En los pueblos hispanoamericanos, los artistas pasan aún por el calvario de Edgar Poe, lo que quiere decir que están atrasados un siglo los escenarios y los auditorios. Para mayor sarcasmo, hay que confesar que mientras más mediocres son los artistas, mayor éxito obtienen, pues triunfan los que tienen más de listos que de intelectuales.

EL FOLKLORE MUSICAL DE LAS CIUDADES DEBE SER IMPULSADO.

Corresponde a la Secretaría de Educación Pública el honor de haber dado el mayor impulso hasta hoy, por medio del Departamento de Bellas Artes, a las artes populares, y en particular a la música vernácula. Ninguna empresa editorial, ninguna casa de música han aprontado su contingente de potencialidad para colaborar en la magna obra de impulsar la producción y propagación de nuestra música; y el Estado ha afrontado la obra pródigamente, dando impulso a la producción y a la ejecución de la música mexicana, desde la humilde canción bucólica hasta el poema sinfónico y la ópera. Prácticamente, si los compositores residentes en México pueden producir obras artísticas, es porque están al servicio del Estado, que pone a su disposición sus elementos para la ejecución y la interpretación de esas obras. Imparte su auxilio a los compositores y ve la fructificación de ese impulso en la audición diaria de música vernácula. Jamás las audiciones públicas y libres de la música mexicana haban sido tan profusas como hoy; las estaciones transmisoras de radio las prodigan a todos los vientos, y jamás un compositor de antaño soñó en la popularidad que una sola audición de hoy trae a un compositor de nuestros días. Todo el país lo escucha.

Esta sola consideración bastaría para estimular a los compositores de cualquier género de música que sea. Pero hay otras circunstancias tan dignas de tenerse en cuenta como la anterior. El cancionero de hoy tiene un amplio escenario donde hacerse admirar, aplaudir y pagar. Su arte, que antes se veía relegado al pueblo humilde, ha invadido los salones de espectáculos y brilla en los escenarios de cines y teatros, ante una concurrencia que elogia al mismo tiempo que su voz y su música, su traje irreprochable. Además, si la antena difusora lleva su canción a oídos de un magnate del gran país que todo lo paga espléndidamente, volverá la canción en vitafono, como las canciones de la artista a quien los reclamos cinematográficos han dado el nombre de Alma de México, a traernos la visión y la voz del intérprete de un arte vivo.

Estas perspectivas abren infinitos horizontes a la producción vernácula y tiempo es ya de que los músicos contagiados por el triunfo fácil del jazz, vean en el cine con sus propios ojos la rehabilitación de la música vernácula mexicana, que por los habitantes de aquella tierra es estimada como música de sonido exótico, grato a sus oídos sin duda cansados del jazz. Y el canto melodioso y melancólico que les lleva una ráfaga de la tierra de las cactecas purpurinas, les llena el alma de lejanas fragancias. Es esta sin duda la prueba más concluyente de que no es la nuestra una declamación vana cuando proclamamos que la música mexicana es bella. Solamente que hay que distinguir la calidad de la producción musical. Un compositor halagado por el éxito de sus canciones, está en el deber, por propio decoro, de no quedarse en la infancia de su arte; ya que le sonrían la gloria y la fortuna, debe corresponder a la estimación que se ha conquistado y estudiar para no repetirse con el pequeño bagaje lírico de sus nociones empíricas e

intuitivas. Las escuelas de música están abiertas para todos los desheredados del arte, para los que no tuvieron preparación y se lanzaron a la conquista de la gloria con su solo talento. Admiramos el magnífico ejemplo de Rimsky-Korsakov, aconsejando a sus amigos ya célebres, Balakirew, Borodine, Moussorgsky, Cui, el estudio disciplinado y constante, para que expurgaran y pulieran sus obras. Y no contento con darles su ejemplo de laboriosidad y disciplina escolar, cuando murieron sus amigos Borodine y Moussorgsky, pacientemente exhumó sus manuscritos, y en la soledad revistió de su orquestación incomparable en colorido la belleza melódica primorosamente armonizada, de las obras póstumas de tan egregios artistas, que solamente él podía estimar en lo que valían. Las bellísimas óperas de Rimsky, Borodine y Mossorgsky que acabamos de oír en la temporada de la Opera Rusa en México (1929), han venido a comprobarnos de cuánto sirve el estudio acompañado al talento y al dón de crear. No es tiempo, ciertamente, de aspirar a encumbrarse desde el ras del folklore hasta las alturas adonde eleváronse las cinco águilas caudales rusas, ejemplo único en la música mundial. Pero cada compositor obscuro nuestro está en el deber y en la posibilidad, merced a la generosidad del Estado, que tiene abiertas sus escuelas y listos a sus profesores, de acudir a aprender un idioma que ignora, a pesar de que lo habla, como han acudido millares de analfabetos a aprender a escribir el idioma español que hablan por imitación, hasta llegar a ser muchos de ellos verdaderos oradores y escritores.

Hemos visto en las representaciones de las óperas rusas que el arte musical construido con elementos folklóricos, da una poderosa personalidad a la música de una nación. Los compositores que siguen los procedimientos del arte musical llamado clásico, no harán sino imitaciones de los clásicos; en tanto que los que han aportado elementos suyos propios o elementos folklóricos que han asimilado inconscientemente desde la infancia, son los que destacan su personalidad, marcan una época e impulsan nuevos vuelos de exploraciones infinitas. Pero los que siguen a los innovadores que imponen procedimientos audaces, no más por el afán de parecerse a ellos, llevan el germen de muerte de los imitadores y están condenados a engrosar el montón anónimo. Cuánto más laudable es la tarea del que aporta una voz, la propia suya, con el distintivo de la personalidad, aunque sea tan pequeña como la huella digital de su dedo pulgar, que no es igual a ninguna otra. Será un Pulgarcito en el arte, pero será alguien. Y esa personalidad no la dan sino la honradez artística, la convicción de pensar y de sentir lo que se quiere decir; la religiosidad de Juan Sebastián Bach, que no componía música sino para honrar a Dios que le había dado el don de crear música. Por esa fe inquebrantable la música de Bach seguirá siendo por los siglos de los siglos una obra perfecta de belleza. Su encanto es la arquitectura aérea en fuga, la pureza musical de un pensamiento diáfano expresado en un idioma inefable por un espíritu que en constante abstracción, interpretaba un idioma polifónico de voces seráficas que extasiado oía en la beatitud de su arrobamiento.

III -- POEMAS Y ESCENAS DE BALLET



Rubén M. Campos.

DANZAS INDIGENAS, PANTOMIMAS Y BALLETS.

Las danzas indígenas se mantienen vivas en toda la República, como hemos dicho en otro libro que trata de la producción folklórica de los campos; pero las danzas urbanas se han transformado en complicadas pantomimas y en ballets musicados, cantados o declamados, por lo cual bien merecen un estudio más detenido en su transformación. Los escenógrafos y los escritores se han unido a los músicos en ciertas circunstancias, para representar escenas de la vida precolombiana de los mexicanos, que por su color y su originalidad es la época que más se presta para hacerla revivir en un escenario, o para tomar de la vida real de los antiguos mexicanos, trozos legendarios o históricos, que la tradición ha guardado vivos, como la evocación de la leyenda de Tlahuicole, el famoso gladiador tlaxcalteca que se batió con varios adversarios sujeto por un pie al pequeño palenque, y los venció a todos: pantomima que fué representada al aire libre en el Teatro de las Pirámides de Teotihuacán en la primavera de 1925, ante una numerosa concurrencia que afluyó de las regiones circundantes y de la capital de la República, ya a caballo, en automóviles o en trenes.

También en teatro cerrado se dió recientemente la representación de la evocación maya de *Payambé*, con música, danzas, coros y diálogos, por lo cual puede considerarse como un ballet con coros y diálogos, y no como una ópera.

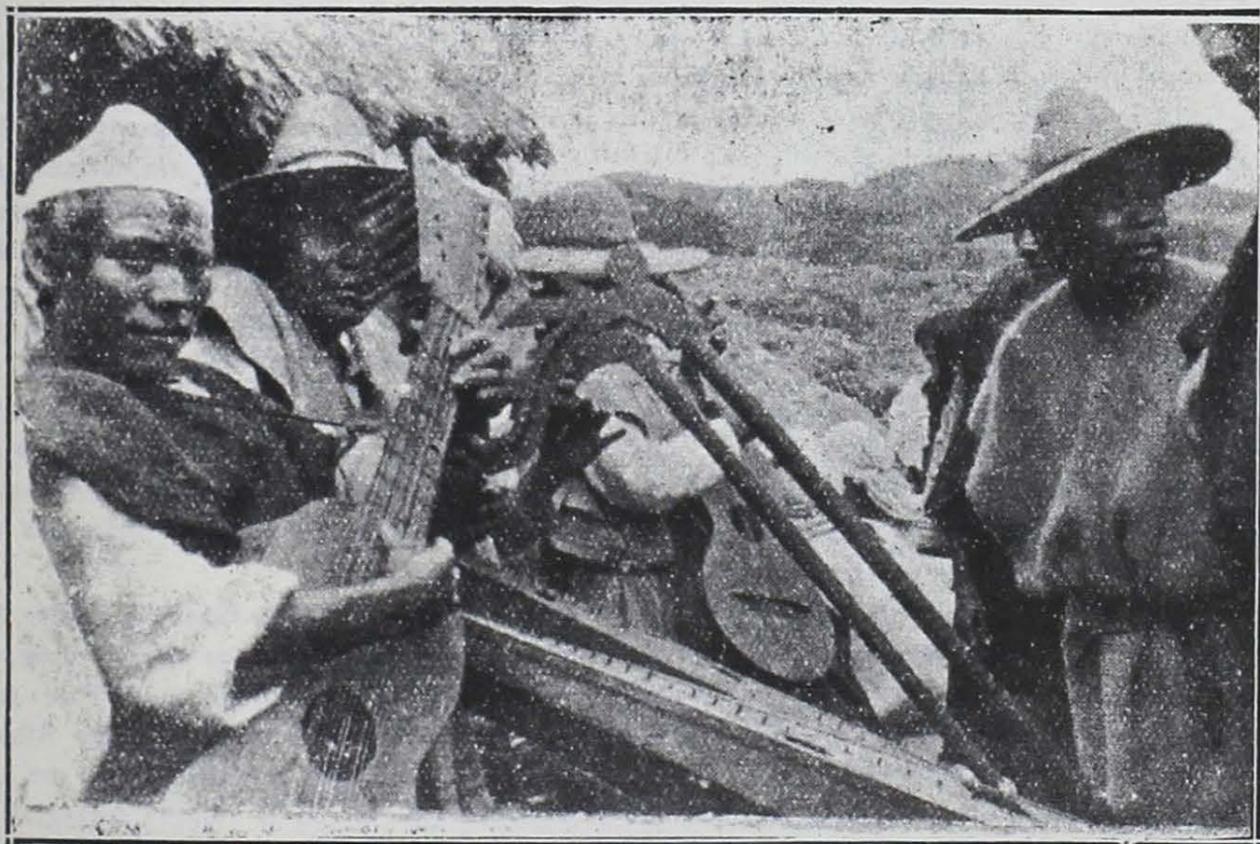
Otras veces esas alianzas de artistas tienen por finalidad representar la vida rural en escenas tan pintorescas como *El Laborillo* (El Laborío) en la región de Oaxaca más rica en color local folklórico, y que fué representada al aire libre en el Parque Obrero de Balbuena a fines de 1929, representación a la que acudió una multitud del pueblo, y representantes de la cultura metropolitana para aplaudir la encantadora evocación de Aurea Procel y Fernando Ramírez de Aguilar.

Anteriormente, en 1923, habíase hecho la primera tentativa de estas representaciones de la vida mexicana en el pueblo serrano de Paracho, en Michoacán, donde fué puesta en escena una costumbre patriarcal y bellísima, *Las Canacuas* (Las Ofrendas), con las jóvenes parachenses por intérpretes. En las cuatro reconstrucciones vivas el efecto de la evocación fué magnífico, pues tuvieron un sabor genuinamente nuestro, y fueron celebradas tanto la que fué dada en el lejano pueblito que recomenzaba su vida surgiendo de sus cenizas después de haber sido incendiado por un bandido, como las que se representaron en la zona de las Pirámides y en el Parque de Balbuena.

En la primera la parte musical fué una restauración de viejos cantos melódicos compuestos por los años de 1870 por un compositor hoy ignorado. En la segunda, la parte musical quedó reducida a aires indígenas de chirimía, teponaztli y tambor que tocaban tres indios de la región durante la representación. En la tercera y la cuarta, la música fué una adaptación de sonos regionales mayas y tehuanos, respectivamente. Esto quiere decir que para el caso cual-

quier procedimiento es bueno, y que tanto la música primitiva monódica, como la música melódica de acompañamiento sencillo, como la música polifónica, pueden dar un resultado feliz cuando son aplicadas con atinencia. La chirimía y el tambor teotihuacanos eran una evocación del tlapitzalli, el teponaztli y el huéhuatl; la pequeña orquesta parachense evocaba los tiempos en que despertaba la música niña ingertada en nuestro país por los europeos sonadores de instrumentos que vinieron a colonizar; la música polifónica es una necesidad moderna para realzar las bellezas melódicas de los cantos folklóricos.

En cuanto al escenario, la reconstrucción de Paracho tenía por fondo próximo la montaña del Tancitaro; la reconstrucción de la lucha gladiatoria efectuábase al pie de la Pirámide del Sol, y la fiesta de Balbuena tenía por fondo lejano el Popocatepetl y el Ixtaccihuatl. Y en cuanto a la indumentaria, el pintor Carlos González respetó la tradición de las guaris michoacanas que vistieron la enagua azulnegra y la camisa bordada, y ciñeron las pintorescas fajas policromas y las



Músicos rústicos de Chiapas.

cintas en las trenzas tejidas y sueltas. Y para la pantomima de Teotihuacán reconstruyó los suntuosos trajes de los antiguos aztecas buscando los detalles integrales en los códices y en los libros de indumentaria náhuatl de Peñafiel. En los trajes de la reconstrucción maya fueron los trajes rutilantes y espléndidos diseñados por Víctor Reyes, la nota más bella de la fiesta; y los conjuntos de teuanas en la fiesta de Balbuena fueron el regocijo popular. En virtud de haber agradado la reconstrucción de la pantomima "Tlahuicole", dada al aire libre en Teotihuacán y en el patio del Palacio de Educación Pública, se comisionó al pintor Carlos González, al compositor Alberto Flachebba y al autor de este libro para organizar la representación del ballet con coros "Quetzalcoatl", del que está compuesta e instrumentada la música y hechos el decorado, los trajes y las máscaras, en espera de que la representación sea un hecho. Encargóse tam-

bién otro baile indígena, "Coosijueza y Moctezuma Xocoyotzin", cuya representación quedó aplazada.

Tanto estos motivos de ballets como los demás que publicamos hoy, *Sacniclé. Anáhuac, La Fiesta de Tláloc, Xóchitl*, vienen a argüir que cualquier forma es propicia para un ballet, siempre que el asunto se preste para sugerir al músico y al pintor un despliegamiento de riqueza rítmica y pictórica que el mimo, el danzante, se encargará de animar. La sugestión se obtiene por la plastización de imágenes que el escritor evoca, que el músico hace ritmo, que el pintor hace color y que el danzante y el corifeo hacen representación escénica, para revivir un momento la evocación de la poesía. No hay que pedir a esa evocación la miseria de la vida real, sino hacer que resplandezca enojada con las galas de la imaginación, hacerla vivir la vida del espíritu que queremos y que soñamos para los héroes, para los patricios; la perpetua juventud de la inmortalidad que donamos a nuestros muertos gloriosos, transformados en semidioses.

Tal es la fuerza del ballet. Es el poema sinfónico mimado, representado, danzado, ritmado y cantado. Admite todas las formas de expresión musical; es la fusión de todos los ritmos, de todos los sonidos, de todos los colores y de todos los movimientos en una fiesta de poesía, en un embrujamiento de color, en un éxtasis de espiritualidad. Su desbordamiento de vida viola todos los preceptos establecidos, porque es una manifestación artística revolucionaria, que reclama para el arte representativo y plástico una amplitud como jamás la ha tenido ninguna otra. La música del ballet *Quetzalcoatl* está compuesta sobre cinco temas de danzas de pluma, de esas que podrían llamarse aborígenes, porque son las únicas que permanecen exóticas en la literatura de la orquestrica universal. Los temas de esas danzas indígenas han sido tratados por el músico con una sabiduría contrapuntística y rítmica admirable; y es deplorable que un ballet preparado con la exquisita percepción imaginativa del pintor, haya sido condenado al limbo de las obras de arte abortadas. Si el señor Ministro Puig Casauranc, cultísimo escritor, hubiera visto al menos un ensayo del ballet, habría visto realizado su deseo de dar el primer conjunto de arte que él deseaba ver en acción, y que habría sido el punto de partida de futuras manifestaciones de verdadero arte vernáculo en una amplia realización expensada por la Secretaría de Educación.

Hemos aludido a la suntuosidad escénica del pintor decorador Carlos González, quien ha vestido a los personajes con una percepción artística admirable del esplendor de los antiguos mexicanos y a la reconstrucción del escenario, que fué la ciudadela de Tollan, hoy Tula, con su templo y palacios toltecas. Debemos insistir en la música, compuesta por el maestro Alberto Flachebba, la mayor parte sobre temas musicales de danzas indígenas mexicanas, que son un reflejo de la antigua música india. La reconstrucción de las danzas con la riqueza coreográfica moderna, acentuará el sabor genuino de los ritmos antiguos indios y los movimientos peculiares de las danzas descritas por los historiadores que las vieron.

Los coros sacros mixtos, de sonoridades exóticas, de construcción polifónica moderna, han sido basados en las tonalidades primitivas para interpretar los antiguos ritos sacerdotales; y los coros populares glosan los aires indios que aun hoy pueden oírse en lejanas regiones de nuestro país, y que han sido recogidos y anotados musicalmente con todo cuidado.

QUETZALCOATL

(RECONSTRUCCION ESCENICA DE LA LEYENDA TOLTECA).

Música de Alberto Flachebba.—Escenografía de Carlos González.

Personajes.

QUETZALCOATL, rey y pontífice tolteca.

TEZCATLIPOCA, dios de la cosmogonía náhoa.

IHUIMECATL, dios maligno.

COYOTL, criado de Ihuimécatl.

EL GRAN SACERDOTE.

UN TLACUILO, relator de la leyenda.

QUETZALPETLATL, hermana de Quetzalcoatl.

Sacerdotes, señores, artífices, séquito de Quetzalcoatl, séquito de Tezcatlipoca, danzantes, músicos, hombres y mujeres toltecas.

Tollan (Tula) Año Ce Acatl 842.

Relato del Cronista.

(El cronista aparece a telón corrido, en traje de antiguo Tlacuilo).

Escuchad la leyenda del civilizador Quetzalcoatl, como la imaginación popular la ve representada en los códices de fibra de maguey y que yo, Tlacuibloqui, cronista de las antiguas dinastías, he consignado en paciente escritura, representativa, por medio de nuestros signos cronológicos, figurativos e ideográficos.

Quetzalcoatl, que en la leyenda náhoa es el pontífice blanco y barbado, civilizador y taumaturgo, extranjero venido por mar a la costa de Pánuco, pontífice en Tollan de la religión que predicaba tan semejante a la religión cristiana; como personaje real, según la cronología del reino tolteca, fué llamado también Topiltzin y fué hijo del rey tolteca Totepeúh. Desde niño distinguióse por su piedad filial y por su bravura, pues recogió los huesos de su padre muerto a manos de su cuñado Atepanécatl para apoderarse del trono, y les rendía culto en el templo de Quilalaztli, a donde fué Atepanécatl a buscarlo para darle muerte también; pero el niño lo empujó de lo alto de la pirámide y lo hizo rodar por las gradas, donde quedó muerto. Proclamado rey, gobernó dieciséis años en Teoculhuacán, con grande amor de sus vasallos, se hizo hombre, y emigró con séquito numeroso de sus súbditos, ya civilizados, pues llevaba obreros de

todos los oficios, constructores, plateros, carpinteros, mosaicistas, plumarios y pintores. Residieron en Tollantzinco cuatro años y de allí se trasladaron a Tollan, hoy Tula. Traían como a dios a Tezcatlipoca, y en Tula sacrificaron codornices y mariposas y ofrendaron flores, por lo que los toltecas, habituados ya a los sacrificios humanos e instigados por Tezcatlipoca, viendo que Quezalcoatl se rehusaba a sacrificar víctimas de guerra, decidieron desconocerle y expulsarlo, complaciendo así al dios vengativo, celoso del origen divino de Quezalcoatl, que en la cosmogonía náhoa fué engendrado por el dios Tenacateuhli y la diosa Xochiquezatl. Con su séquito de artífices trasladóse a Tlalallan.

En el tiempo en que residió en Tollantzinco, como rey y sacerdote fundó casa de descanso, donde oraba, ayunaba, bañábase a media noche para purificarse, y dirigía súplicas a los dioses de los nuevos cielos.

Descubrió las piedras preciosas, el oro y la plata; enseñó a tejer ricas mantas y a bordar con las plumas finas de las aves. Realizó prodigios en la tierra y en el agua. Edificó un templo que no vió concluído. Poco se mostraba en público, viviendo en el silencio y en el retiro; y para cuidar del orden, abrir y cerrar las oficinas y los talleres, valíase de varones graves.

Alejado de Tula, hubo gran confusión en el pueblo, porque no había respeto ni obediencia. Entonces Tezcatlipoca decidió con Ihuimécatl embriagar al pueblo con el jugo de los agaves, el octli, el neutli fresco, dulce y espumoso, y embriagar a Quezalcoatl para perderle. Fueron en busca de Quezalcoatl, que había envejecido, y Tezcatlipoca, bajo la apariencia de un joven, presentóle un espejo en que al verse y reconocerse exclamó: "¿Cómo es posible que mis súbditos y pueblo me contemplen con calma? ¿No podrán y deberán con justo motivo huir lejos de mí? ¿Cómo podrá permanecer entre ellos un hombre con el cuerpo enjuto, el rostro arrugado y la figura espantosa?" Entonces Coyotl, enviado por Ihuimécatl, presentóse a Quezalcoatl, llevando afeites preparados, y le pintó el rostro de verde, los labios de rojo, la frente de amarillo; le adornó con plumas de quetzal, y ya redivivo, pues la leyenda dice que había muerto, el pontífice consintió en presentarse a su pueblo.

Vuelto Quezalcoatl a Tula, donde su pueblo lo recibió como a un dios, las divinidades enemigas le ofrecieron manjares y pulque, que se rehusó a tomar. Instáronle, diciéndole que si no quería tomarlo, al menos mojara un dedo en el licor y lo probara, porque daba vigor al ánimo.

Quezalcoatl probó, y habiéndole gustado la bebida bebió de ella hasta saciarse. El pueblo bebió hasta embriagarse, y estando ebrios todos, dijeron las perversas deidades: "Estáis muy contento, nuestro señor sacerdote, hacednos favor de cantar." Quezalcoatl, perdido el juicio, cantó, según los anales:

"Mi casa es de rica pluma,
es mi casa de coral,
mas deshecha como espuma
la dejaré por mi mal."

Y haciendo llevar a su hermana Quetzalpétlatl para que tomara parte en la orgía, bebió y danzó con todos, hasta que quedaron inertes sobre el suelo.

Al despertar, cuando amanecía, Quezalcoatl dolióse y dijo: He delinquido, y no podré quitar la mancha que oscurece mi nombre." Entonces volvió a cantar tristemente, y mandó a sus servidores que abrieran su sepulcro. Anduvo errante mientras tanto, siempre afligido y triste y vuelto a Tlatlayan, después de asegurar sus riquezas, se arrojó en una hoguera.

Cuando el cuerpo comenzó a arder, una nubecilla alzóse hacia el cielo, revolaban pájaros de

ricos plumajes; y cuando todo se hubo consumido, vióse el corazón de Quetzalcoatl elevarse al cielo, donde se transformó en estrella de la mañana, llamada Tlahuizcalpanteuctli, y donde brilla definitivamente con influjo sobre los hombres, según sean los signos prósperos o adversos.

Exaltemos la leyenda poética del civilizador, asistiendo a las escenas de su triunfal vuelta a Tula, de su orgía dionisiaca y de su muerte y transfiguración, escenas vivas y mudas, como los dramas de espectros rutilantes del cinema, acaecidas en la antigua ciudad de Tollan, hoy Tula, doce leguas al norte de México, el año Ce Actl 843 de la cronología náhoa.

CUADRO PRIMERO.

LA APOTEOSIS.

ESCENA PRIMERA.—*El inmenso atrio del templo de la Rana, edificado por Mitl. Cae la tarde espléndida del trópico en las altiplanicies. En primer término un grupo de hombres y mujeres toltecas rodean a un viejo sacerdote que preside las ofrendas, mujeres jóvenes y ataviadas, esperando el advenimiento de Quetzalcoatl, llevan por turno sus ofrendas de flores y mariposas al adoratorio que está al pie de la gran pirámide, coronado por la Rana, diosa del agua, de radiantes ojos de esmeraldas. En torno de la deidad velan viejos sacerdotse junto al ara. Sobre los peldaños de la pirámide los sahumadores despiden humo aromoso de copal. Las flores ofrendadas van cubriendo el ara y los peldaños.*

Coro de toltecas.

Divinicemos a la Rana,
diosa del agua celestial,
que en su canción anuncia ufana
la vuelta del verdor pluvial.

Ella es la imagen bella y fuerte,
al despertar de su sopor
año por año, de la muerte
transfigurada en el amor.

Duerme en el fango del sepulcro,
pero la madre agua, al volver,
su esqueleto reviste pulcro
del esplendor del renacer.

Divinicemos a la Rana;
porque ella, como el caracol,
si muere hoy, volverá mañana
por virtud del agua y del sol.

EL GRAN SACERDOTE, al pueblo.

Nuestro rey y señor Quetzalcoatl ha resuelto
retornar a nosotros. Lleno de gloria ha vuelto

de su viaje a otros pueblos. Pontífice de Tollan,
de su verbo ha llevado la luz desde Cholollan
hasta lejanas tierras que están bajo otros dioses,
y al dejarlas oyó bendiciones y adioses.

Halló una floreciente cultura en tierra itzae
y más sabiduría, si cabe, de ella trae;
pero dejó tal huella su paso en Mayapán
que se le adora bajo el nombre de Kukulcán.

Un joven tolteca.

Padrecito, ¿por qué Quetzalcoatl nuestro rey
dejó sin su pastor hace años a su grey?

El Gran Sacerdote.

Porque así escrito está, que ha de peregrinar
para que su doctrina pueda fructificar:
quien doctrina y ejemplo en tierra fértil siembra,
reproducción segura halla de macho y hembra.

Un tolteca.

Por él hemos sabido cultivar nuestras tierras.

Otro tolteca.

Desbizo su conjuro tempestades y guerras.

Otro tolteca.

Si construimos templos fué bajo sus diseños

Una mujer tolteca.

Era siempre el augur feliz de nuestros sueños.

Otra mujer.

Sus consejos traían la paz al corazón
en cualquier desventura o en cualquier aflicción.

Otra mujer.

Y nuestros hijos sanos en salud florecían
y curados y limpios del temaxcal salían.

Otra mujer.

Su saber nos mostró yerbas medicinales
y preciosas mixturas y saludables sales.

El Gran Sacerdote.

El lee en Tonatiúh, y en Mextli, y en los astros,
lasca y muerde con ácidos mármoles y alabastros.

da luz a las facetas del cristal con primor
y hace una joya de oro bella como una flor.
Cuando construye orienta los puntos cardinales
y las aristas siguen las órbitas astrales,
y Quetzalcoatl estudia desde el planeta opaco
la evolución exacta de un radiante zodiaco.

Un anciano.

Más que la edad, su ausencia nos tiene envejecidos.

Un joven.

Sin su ejemplo de fuerza y unión somos perdidos.

Un tolteca.

¡De haberlo renegado nos vino la desgracia!

Una mujer.

¡Por eso inútilmente imploramos su gracia!

¡No ha querido volver!

Varias voces con tristeza.

¡No volverá!

Un vigía, con júbilo.

¡Ya viene!

(Avizor)

Dos jóvenes magníficos a sus dos lados tiene,
y conversan amables con el insigne artífice:
más, ¡qué cambiado está nuestro rey y pontífice!

(Quetzalcoatl aparece en el fondo, vestido con una clámide negra, entre Tezcatlipoca e Ilhúimécatl, espléndidamente vestidos; y mientras la multitud se abre en dos alas para que pase el rey, éste se detiene, rodeado de su séquito, y no quiere pasar adelante, pensativo y triste. Es blanco, barbado, viejo y consumido por las abstinencias, el estudio y las penalidades.

Entonces Tezcatlipoca, bajo el disfraz de un joven magníficamente ataviado, se inclina ante Quetzalcoatl, y tomando un espejo de lámina bruñida que le da un criado de su séquito, pues también trae el suyo, lo presenta al rey.)

TEXCATLIPOCA, a QUETZALCOATL.

Reconócete al rayo de oro de Tonatiúh:

¿Tú eres Quetzalcoatl, hijo de Totepeúh?

(Al reconocerse el pontífice hace ademanes de dolor y de renunciación, y trata de retirarse.)

Quetzalcoatl.

¿Es posible, oh Teotl, que me mire con calma
mi pueblo, si de mí no queda más que el alma?

¿No deberán mis súbditos huirme con horror?
 ¿Cómo permanecer entre ellos si el dolor
 de espantar con los antes humanos atractivos
 me ha segregado ya del mundo de los vivos?

(Se cubre el rostro con las manos, mientras Coyotl, criado de Ihuimécatl, le presenta, insinuante, una caja con afeites).

COYOTL.

Señor, te corresponde, de los dioses al uso
 llevar afeites; prueba, tú no eres un intruso,
 sino un rey, casi un dios!

QUETZALCOATL.

¡Déjame, tentador!

COYOTL.

¡Prueba, ve en mi el efecto. *(Se pinta prestamente el rostro y agrega:)*
 ¡Mira! ¡Restaurador!

(Quetzalcoatl mira con asombro infantil, pero aún duda.)

TEZCATLIPOCA.

¡Prueba, señor, recobra tu dignidad antigua!

IHUIMÉCATL.

¡Tu alto rango repudia vacilación ambigua!

(Quetzalcoatl cede, y Coyotl le pinta prestamente las mejillas de verde, los labios de rojo y la frente de amarillo. Reanimado ante las manifestaciones de aprobación de los malignos dioses que lo instigan, vese revestido de sus ropajes reales, de su penacho y sus armas y calzado con sandalias de suela de oro; transfórmase súbitamente a la vista de todo el pueblo, recobra su antigua majestad, y entra en escena entre aclamaciones de júbilo y sonar de huéhuetls y sonajas, caracoles y teponaztlis.

TEZCATLIPOCA, a su séquito.

¡Ponedle el traje, presto, calzadle, empenachadle!

IHUIMÉCATL.

¡De su antiguo esplendor y de su escudo armadle!

Tezcatlipoca. (vuelve a presentarle el espejo).

¡Reconócete al rayo de oro de Tonatiúh!

IHUIMÉCATL, *(saludando).*

¡Tú eres Quetzalcoatl, hijo de Totepeúh!

Coro de salutación.

¡Gloria y prez a Quetzalcoatl,
 gloria al civilizador!
 Que la raza de Izcoatl
 le rinda parias y honor.

La flor de Totepeúh
regresa de Mayapán,
la tierra de Tonatiúh,
a nuestra tierra de Aztlán.

Bienvenido el santo rey,
demos fiestas al pastor
que al retornar a su grey
trae consigo paz y amor.

Engalanemos su lar
que ayer le viera partir
y hoy lo mira retornar
con nosotros a vivir.

(Quetzalcoatl avanza entre el pueblo arrodillado a su paso, repartiendo bendiciones y caricias a los niños, mientras el coro canta la salutación).

QUETZALCOATL.

¡Levantad, hijos míos, y sed todos benditos,
porque guardáis la fe de los antiguos ritos.
Si tenéis la creencia tendréis el galardón:
el espíritu ágil y alegre el corazón.

(Va y se postra a su vez ante la deidad protectora, y le ofrenda flores que le da una niña).

Veneremos la Rana, símbolo de la vida,
porque ella año por año vuelve a la edad florida.

(Se vuelve hacia el pueblo al levantarse y queda de pie en el peldaño del altar de la deidad).

¡Cantad, estad contentos! La vida viene y pasa
y somos hoja seca que la pasión abrasa.
Antes de marchitarnos seamos el girasol
que sigue de orto a ocaso a nuestro padre el sol:
porque vistió su cáliz de un esplendor de aurora
lo sigue en su radiante viaje hora tras hora.
¡Consumid vuestra vida esplendiendo al sol! Sea
vuestra alma átomo de oro de su cauda febea,
y cuando venga el dulce tránsito a la otra vida,
vuestra alma en el crisol del sol quede fundida!

(Los toltecas lo escuchan extasiados, en profundo silencio. A lo lejos la ciudad enguirnalda sus casas, afluyen de donde quiera toltecas vestidos de fiesta a oír la palabra de Quetzalcoatl. Vienen anhelantes, silenciosos, con el cuello tendido para oír mejor. Quetzalcoatl continúa hablando).

La vida es el capullo de la oruga de seda,
de la que el esplendor de la mortaja queda.

Pues si seda es la urdimbre sutil de la mortaja,
 ¿qué será la impalpable crisálida que viaja?
 ¿No veis el miserable gusanillo de luz
 que el cielo lleno de astros lleva, visto al trasluz?
 Si un vellón de plata hay en la cápsula del pochotl,
 en la de nuestro cráneo ¿qué habrá puesto Teotl?
 Seamos nieve y oro en la viajera nube
 y perfume de vida que de las mieses sube.
 De la siembra en sazón recojamos el pan
 para todos nosotros, los que vienen y van,
 pues si el maíz da una mazorca por un grano.
 ¿por qué no convidar un poco a nuestro hermano?
 ¡Vivid! Sed como el pájaro que canta el himeneo
 de la vida! para ella tiene siempre un gorjeo,
 y cuando en plena vida siente venir la muerte,
 a dónde va a morir nadie sabe: es su suerte!
 ¡Cantad, pues! Proclamad vuestro lema: ayudaos,
 y sobre todo y ante todo vuestro destino: amaos!

EL GRAN SACERDOTE, (*todo encorvado y trémulo.*)

¡Sólo tú, padrecito, nos dices tales cosas!
 ¡Para oír tu palabra de amor se abren las rosas!

El pueblo en coro.

¡Oh padrecito amado, tu verbo es oración
 que calma la conciencia y alivia el corazón!

(*Tezcatlipoca observa con mirada torva aquella explosión de júbilo y la apoteosis hecha a un dios rival por su remoto origen, y a una señal suya varias doncellas aparecen trayendo manjares, frutas, y xomas rebosante de blanco licor espumoso, el jugo fresco de los ágaves. Toma una jícara en sus manos y la ofrece sonriente a Quetzalcoatl, mientras Ihuimécatl le ofrece manjares. Quetzalcoatl acepta éstos y rehusa el licor.*)

TEZCATLIPOCA, a Quetzalcoatl.

¡Bebe, señor, el dulce jugo de los magueyes.
 Es fresco como néctar de dioses y de reyes!

IHUIMÉCATL, (*insinuante*).

Es espumoso como leche de las venadas
 si el cervatillo mama dándoles cabezadas.

(*Quetzalcoatl se rehusa con ademán negativo y el Gran Sacerdote y el pueblo intervienen.*)

EL GRAN SACERDOTE.

¡Bebe, señor, es bueno, pues que lo da la tierra!

El pueblo en coro.

¡Es saludable y grato, nuestra sanción no yerra!

(*Quetzalcoatl se abstiene, pensativo.*)

TEZCATLIPOCA.

¡Moja tan sólo un dedo y prueba; no te obstines,
señor!

(*Quetzalcoatl prueba, y asombrado hace un signo de aprobación. Bebe, expresa su contento y vuelve a beber*).

QUETZALCOATL.

Tu invitación, amigo, no declines.

Escancia. (*Bebe*) Escancia más. (*Vuelve a beber*) Es fresco y delicioso!
Es leche de los viejos. Da vigor (*Bebe y paladea*). ¡Cuán sabroso!

(*A su ejemplo, sacerdotes, cortesanos, mujeres y hombres beben, instigados por los diversos dioses y presto una alegría insólita trueca los rostros y los ademanes graves en creciente expandimiento de júbilo que se desborda de cada circunstancia. Las jóvenes y los pajes del séquito de Tezcatlipoca escancian incesantemente el licor en xomas de bule, y todos beben y ríen y dan señales de un placer inefable*).

Una vieja a un anciano.

¡Bebe, padrecito!

El anciano a la vieja.

¡Bebe, madrecita!

Un tolteca.

¡El beber al punto los pesares quita!

Un joven a su compañera.

¡Bebamos, amor!

La joven, brindando.

¡Bebe, mi señor!

Un tolteca.

¡Nuestra reina Xóchitl embrujó el licor!

TEZCATLIPOCA, a los jóvenes de su séquito.

¡Escanciad de firme: que ninguno quede
sin beber!

Ihuimécatl, a Coyotl.

La danza dispón y que rueda
el tiempo!

TEZCATLIPOCA, a Quetzalcoatl.

Señor, ¿es tu voluntad
que la danza empiece?

QUETZALCOATL, *contento.*

¡Sin duda! ¡Bailad!

COYOTL, *golpeando con el báculo que le traen.*

¡Aquí, mis amigos, a danzar! Lo quiere
así nuestro rey!

Coro.

¡A danzar!

Un joven tolteca, a una joven.

¿Prefiere
mi bien adorado bailar a libar?

La joven.

Antes de beber prefiero bailar;
antes de bailar prefiero beber;
pero a las dos cosas yo prefiero amar!

El joven.

¿Y a las tres?

La joven.

¡A todas! ¡antes tuya ser!

CUADRO SEGUNDO.

LA CAIDA.

(A una señal de Tezcatlipoca avanzan los músicos, y Coyotl, que se ha captado las simpatías de todos por su solicitud en obsequiar, se coloca en el centro y hace ademanes para que todos vayan a ocupar su puesto en la danza que va a empezar. Colócanse por parejas, viejos y jóvenes, en torno de Coyotl, y una vez puestos en círculos concéntricos, principia la danza. Quetzalcoatl queda en el lugar de honor, al pie de la diosa, para presidir la fiesta, teniendo a un lado a Tezcatlipoca e Ihuimécatl, con su séquito, y al otro lado a los sacerdotes. La danza se desarrolla vistosamente. Los danzantes tejen figuras pintorescas y danzan rítmicamente, al son de las flautas, tlapitzalli, y los teponaztlis, acompañándose con las sonajas que sacuden acompasadamente en una mano, mientras con la otra cambian de lugar a la compañera y le dan la mano para trenzar las figuras.

Cuando la danza ha terminado, Tezcatlipoca e Ihuimécatl instan a Quetzalcoatl, que no ha cesado de ser obsequiado con el blanco licor, para que cante).

TEZCATLIPOCA, *irónicamente.*

Parece que muy contento
está mi rey y señor:

¿podré aspirar al honor
de leer su pensamiento?

QUETZALCOATL.

¡Lee!

TEZCATLIPOCA.

¡Tú quieres cantar!

(*Movimiento de asombro de Quetzalcoatl*).

Hánme dicho que tu canto
tiene indefinible encanto
como tu voz al hablar.

IHUIMÉCATL, *pérfidamente*.

¡Canta, señor, puesto que,
tanto como tu doctrina,
tu canto a todos fascina.

TEZCATLIPOCA, *burlesco y cortesano*.

¿Cantas, señor?

QUETZALCOATL, *complaciente*.

Cantaré.

(*Quetzalcoatl se pone en pie, visiblemente turbado, y sostenido por dos sacerdotes, se adelanta al proscenio y canta*).

“Mi casa es de rica pluma,
mi morada es de coral,
mas deshecha como espuma
la dejaré por mi mal.”

Mis ojos fueron dos fuentes
de las que el llanto corrió;
vino el tiempo, y con ardientes
manos las fuentes secó.

Mis labios fueron dos brasas
candentes de caridad:
viajero que lento pasas,
las apagó tu impiedad.

Mi corazón fué en la vida
sacrificado a traición;
vino el tiempo, y por la herida
arrancóme el corazón.

(Explosión de júbilo y de dolor en el pueblo, que bajo la influencia del licor confunde la risa con el llanto).

Los viejos, llorando.

¡Padrecito! ¡Padre nuestro!

Los jóvenes, exaltados.

¡Santo y divino maestro!

Las mujeres, a lágrima viva.

¡Mataron a nuestro padre!

Los dioses, riendo a carcajadas.

¡Bien! ¡muy bien!

COYOTL, abrazando a una vieja.

¡No llores, madre!

Un joven, a su compañera.

Como esto no va a concluir,

¿vamos, amor, a dormir?

La muchacha, burlona.

Al amanecer la aurora!

El joven, entusiasmado.

¿Iremos?

Un entrometido.

¡Voy yo!

El joven.

¡Malora!

(La confusión es indescriptible. Todos danzan sin orden ni concierto, beben, ríen, se abrazan fraternalmente, se reiteran amor los jóvenes y amistad los viejos, y liban más y más, siempre solicitados por los escanciadores y los dioses, que gozan diabólicamente al ver a Quetzalcoatl perdido).

QUETZALCOATL, rejuvenecido.

¡Que me traigan a mi hermana
la princesa Quetzalpétlatl!

IHUIMÉCATL, zumbón.

¿Vas a ofrendarla a la Rana?

QUETZALCOATL, jubiloso.

¡Voy a danzar, Ihuimécatl!

(Traen a la princesa y Quetzalcoatl deja a los dos sacerdotes que lo sostienen después de cantar, y danza con ella un momento en medio del júbilo general, sincero en el pueblo y sarcástico en los dioses, que ríen a más no poder, sin cuidarse ya de los circunstantes, ebrios todos, con excepción de los sacerdotes. Quetzalcoatl deja de bailar, y los dioses lo aclaman).

TEZCATLIPOCA.

¡Bien!

IHUIMÉCATL.

¡Muy bien, sumo señor!

(Quetzalcoatl vacila, y los dos acuden a socorrerlo, adelantándose a los sacerdotes).

QUETZALCOATL.

¡Me invade un dulce sopor!

IHUIMÉCATL.

¡Que repose nuestro rey!

¡Beber y dormir es ley!

(Lo sostienen con afectada cortesía y lo llevan a su sitio, donde se queda dormido, mientras la orgía atruena en su apogeo. Tecaztlípoca e Ilhuimécatl, triunfantes, contemplan su obra).

Un viejo, a otro, atónito.

¡Que bien bailó nuestro padre!

(Coyotl, que se ha multiplicado embriagando a todos, quita dos xomas a dos criados y las ofrece al mismo tiempo).

COYOTL, a una joven.

¡Bebe, hermosa! (A una vieja) ¡Bebe, madre!

Dos toltecas, brindando.

¡Bebamos por nuestro rey!

Un joven, a las muchachas, bebiendo.

¡Amar y beber es ley!

Una muchacha, sentenciosa.

¡Amar y casarse es fuerza!

Otro joven, burlón, a la muchacha.

¡Que nadie tu brazo tuerza!

Otro joven, erótico, a su novia.

¿No habrá quien piedad te inculque?

Ella, riendo.

¡Xóchitl, la reina del pulque!

Los jóvenes, saludando.

¡Gloria a Xóchitl.

Los viejos, saludando.

¡Y a Papántzin!

Un viejito, abrazando a una viejita.

¡Amonihuilli, Nonántzin!

(Los sacerdotes, contristados, han presenciado la embriaguez general como espectadores. y aunque han bebido parcamente, permanecen recogidos unos, y otros consternados, dejando hacer a los dioses).

Un muchacho, pendenciero, a un hombre.

¡Oye, león de tezontle!

El hombre desdeñoso.

¡Vé a noramala, piltontle!

Un viejo interviniendo.

¡Paz, no deis un espectáculo!

El muchacho, burlón.

¡Acatemos al oráculo!

Un joven, impertinente, a una muchacha!
 ¡En pedirte amor no cejo!
Ella, colérica
 ¡Déjame ya, pilhuanejo!
Un viejo, abrazado a otra vieja, saboreando.
 ¡Qué bueno amaneció el pulque!
Una joven, defendiéndose de un libertino.
 Ora, metelón, no esculque!

(La embriaguez declina rápidamente y se torna torpe y pesada, cual si hubiesen bebido un narcótico).

Una vieja, bostezando.
 ¡Me estoy cayendo de sueño!
Un viejo.
 ¡A dormir! ¡Dulce beleño!
Un joven, irónico.
 ¡A dormir! . . . ¿y en qué rincón?
Un tolteca, tumbándose.
 ¡Durmamos! ¡Todo es colchón!
Otro, palpando el atrio.
 ¡A dormir! ¡Es blando el suelo!
Otro, resignado.
 ¡Y manta caliente el cielo!
Otro, trabajosamente.
 ¡A dormir!
Uno, filosofando.
 ¡Todo es falaz!
Otros, lejos.
 ¡A dormir!
 EL GRAN SACERDOTE, *abre los brazos y los bendice.*
 ¡Dormid en paz!

(Entretanto, las luces que han brillado hasta el apogeo en la danza, van extinguiéndose a medida que el cansancio de la embriaguez ha ido diezmando a los danzantes y espectadores, que van reclinándose contra los muros, o echándose en el suelo, ebrios todos, mientras la noche envuelve en la oscuridad el escenario).

CUADRO TERCERO.

LA TRANSFIGURACIÓN.

(La aurora se anuncia, y al empezar a amanecer, el primero que despierta es Quetzalcoatl, que al darse cuenta de lo que ha pasado, se despoja de sus vestiduras de rey y pontífice, y aparece viejo y consumido por la edad y las penalidades, en su clámide negra. Entristecido profundamente, va y viene con pasos lentos, entretanto que uno a uno van despertando los toltecas, de un sueño pesado y torpe. Tezcatlipoca, Ihuimécatl y Coyotl han desaparecido con su

séquito. Todos dan señales de profundo abatimiento, y silenciosos tratan de consolar y buscan en vano el apoyo del pontífice, que no atiende nada, cabizbajo, desesperado, meditando una solución para expiar su falta, avergonzado de haber caído tan bajo y de haber perdido el respeto y la veneración de su pueblo, que afligido más por la pena del rey que por la suya propia, tímidamente intenta consolarlo y volverlo a la antigua acción de ejemplar enseñanza).

QUETZALCOATL.

(Palpándose aterrado vuelve de su estupor).

¡Soy yo! ¡Y es mi pueblo!
 al que salvé de la ignorancia;
 mi pueblo maldito,
 vuelto a caer en la desgracia!
 ¡Yo le dí el ejemplo!
 Y él me siguió como el cervatillo que brama
 siguiendo los pasos de su madre,
 a embriagarme al pie del ara.
 Soy yo, Quetzalcoatl, la serpiente
 emplumada,
 donaire del aire,
 quien hoy por el fango se arrastra!
 ¡Soy el histrión castigado!
 ¡Soy un espectro en su mortaja!
 El látigo del remordimiento
 me cruza la cara.
 ¡Vé, fanteche caído de bruces,
 vé, payaso, levántate y anda!
 despierta tu embriagada y porcina
 farándula!

(Durante su monólogo, y a medida que viene el día, van despertando los toltecas, y acurrucados o arrodillados, escuchan la lamentación amarga, o lo siguen de lejos como sombras, sin atreverse a hablarle).

¡Vendrán otros dioses,
 surgirán otras gentes del agua
 y sabrán que pasó por el mundo
 un profeta de tez blanca,
 de remoto origen
 en la teogonía nahoa,
 Quetzalcoatl en la tierra azteca,
 Kukulcán en la tierra maya,
 que con fango y nieve
 amasó su alma
 para dar un día
 una lección tremenda y trágica.
 Nadie sabrá que su alma era
 un leve aroma de lavándula,
 pues quedará en los anales

consignada tan sólo su infamia.
 Sus construcciones de lodo
 caerán pulverizadas,
 y se llevará el viento

su palabra.

Urge un ejemplar castigo
 que su vida barra
 y purifique el aire impuro
 que su origen divino mancha.
 ¡Purificador fuego,
 tus lenguas desata,
 y baña mis pies que ligeros
 corrieron a la crápula.
 Purifica mis lomos
 y quema mis entrañas,
 donde ardiera el deseo, del vicio
 cogido en las fuertes tenazas,
 y mi cráneo, donde el pensamiento
 quemó en el pecado sus nítidas alas,
 y mis huesos que lubricaron
 las vesanias,
 y mi sangre que fluyó en tumulto
 a irrigar mis pasiones bastardas,
 y mi boca que gustó el deleite,
 y mis ojos de lascivia y lágrimas.
 Y si acaso quedase algo puro
 en mi corazón que tanto ama,
 ¡Oh, Teotl! tú lo sabes
 porque no se te oculta nada,
 ¡sálvalo! y que sea
 voz que tu infinita misericordia proclama!

(*Queda abatido, extático, hundido en su dolor y en su sacrificio, y de súbito se yergue, resuelto, fuerte como un dios*).

¡Traed leña seca
 y una pira elevad! (*A los toltecas*).

Los toltecas, asombrados.

¿Qué nos mandas?

QUETZALCOATL.

Que elevéis una pira
 y cavéis mi sepulcro.

Los toltecas, llorando.

¡Padrecito, gracia!

Otros, implorantes.

¡No es posible, padre!

(Quetzalcoatl, entre los sollozos de su pueblo, permanece inflexible. Los toltecas rehúsan obedecer, resístense aterrados y consternados; pero el rey lo manda, y diligentemente traen haces de leña y forman una pira, mientras otros cavan, llorando, la spultura. Quetzalcoatl hace prender fuego a la leña y bendice a su pueblo).

QUETZALCOATL, *fervoroso.*

¡Teotl, en tus manos encomiendo mi alma!

(Se arroja al fuego).

(Entonces, ante el pasmo de la multitud delirante de dolor, una nubecilla se forma de las cenizas del pontífice. Pájaros milagrosos de magníficos plumajes revuelan brotados como por sortilegio, del fuego. Y ante los toltecas que caen de bruces al ver el prodigio, el corazón de Quetzalcoatl, resplandeciente como una ascua de oro, se eleva al cielo, de donde vino un día como símbolo celeste de amor y bien para la humanidad. Y en un deleite infinito, mientras un coro invisible canta, como si asistieran a un trasunto de la eternidad, contemplan de rodillas, en adoración extática, que el corazón de Quetzalcoatl se transforma en la estrella de la mañana, Tlahuizcalpanteuctli, y derrama su luz de amor como una promesa de gracia en el corazón de los hombres).

CORO.

¡Ave, estrella de amor,
gota de luz lunar,
flor de nieve polar
blanca como alfajor.

Diamante del azul,
botón de flor de sol,
surgido del crisol
de astros que riega el tul.

Rocío de cristal
cuajado en el albor
del cáliz de la flor
del huerto sideral.

Divino Amantecátl,
tu vida de pasión
brilla en el corazón
puro de Quetzalcoatl!

RUBEN M. CAMPOS.

SACNICTE

Al Maestro Alberto Flachebba.

(RECONSTRUCCION DE LA VIDA PUBLICA DE LOS ANTIGUOS MAYAS.)

PERSONAJES.

SACNICTE, Sacerdotisa.
SUJUYKAC, Sacerdotisa.
IXNAKAN KATUN, Prioresa.
KUPUL, Príncipe.
NACHI COCOM, Príncipe.
AH KUKIL CHEL, Gran Sacerdote.
NAHAU PECH, Sacerdote.
ANAMUX CHEL, Noble.
UN CAPITAN de la GUARDIA.

Sacerdotisas, Sacerdotes, Séquito de Kupul, nobleza y pueblo.
Chichén Itzá, año 600 E. C.

ACTO UNICO.

ESCENA PRIMERA.-- (*El edificio de "Las Monjas" en Chichén Itzá, según la reconstrucción del Museo Nacional de México. Por ambos lados de la escalera monumental, sobre la explanada del primer cuerpo, van saliendo de las galerías ocultas en procesión, respectivamente, Sacerdotes y Sacerdotisas que vienen de celebrar sus ritos sagrados. Con ellos surge de las entrañas de la gran pirámide del edificio, un himno sordo y lúgubre al principio, que va creciendo e intensificándose hasta hacerse grandioso y solemne, siempre grave y ritual; llega a su apogeo cuando todo el personal de sacerdotes y sacerdotisas se ha desplegado al frente de la explanada, y va decreciendo y debilitándose gradualmente, a medida que los sacerdotes y las sacerdotisas van doblando en sentido inverso los ángulos y van perdiéndose en los claustros*).

COROS.

Coro de Sacerdotes.

¡Oh día, huevo sacro empollador de vida!

Coro de Sacerdotisas.

¡Oh cielo pleno de astros en la noche florida!

Coro de Sacerdotes.

¡Oh grutas encantadas del agua en los cenotes!

Coro de Sacerdotisas.

¡Oh infinitas praderas de palmeras e izotes!

Coro de Sacerdotes.

¡Oh esplendor que del cielo a nuestras landas caes!

Coro de Sacerdotisas.

¡Gloria y prez a la heroica tierra de los Itzaes!

Coro de Sacerdotes y Sacerdotisas.

Que hasta las tierras vírgenes de Palenque y Copán
se dilate el Imperio Quiché de Mayapán!

(El Gran Sacerdote ha aparecido en lo alto de la pirámide, y mientras se desarrolla y decrece el himno, permanece en actitud hierática, con los brazos tendidos y las palmas de las manos hacia arriba, saludando al día y luego baja lentamente a la explanada, mientras el coro desaparece, y queda solamente la priorosa).

LA PRIORESA, *saludando.*

Me has llamado.

EL GRAN SACERDOTE, *saludando.*

Has venido a tiempo: Na Chancán
ha muerto y Kupul su hijo hereda Mayapán.
Pero Nachí Cocóm tiene antiguos derechos
a reinar, y aun sin ellos lo proclaman sus hechos.

LA PRIORESA.

¿Y qué pretendes?

EL GRAN SACERDOTE.

Guiarme, Katún, por tu consejo.

La priorosa.

El saber es aureola, Kukil, del hombre viejo.

EL GRAN SACERDOTE.

Pero la astucia, madre, es fruto de mujer.

(Pausa). LA PRIORESA, *pensativa.*

Escúchame: Kupul, amor de Sacnicté,
ignora que es amado. Traelo. Yo buscaré
una entrevista, el ímpetu de los dos, a cual más
ardiente, perderálos y tú haces lo demás.

EL GRAN SACERDOTE.

Comprendo, madre. Es duro recurrir a ese medio
pero ello es necesario como único remedio.
Salvaremos la patria así de la anarquía
sacrificando a Kupul, en sólo un día.

(La priorosa saluda y váse. El Gran Sacerdote hace una señal, y un esclavo acude en la parte baja).

Llama a Ahau Ppuc.

(El esclavo hace una reverencia y váse. Al instante preséntase Ahau Ppuc, que va a ascender presuroso la escalera; pero el sacerdote lo detiene con un ademán desde lo alto).

Vé presto por Kupul, capitán,
y tráelo y escóltalo en prez de Na Chancán.

(El capitán saluda y váse. El sacerdote se vuelve hacia el palacio y da voces).

¡Nahau Puch! ¡Ah Kin Ppol! ¡Na Puctún! ¡Ah Kin Chi!

(Preséntanse apresuradamente los sacerdotes, aunque sin perder su continente digno y solemne, y rodean al Gran Sacerdote).

Venid a honrar conmigo y atended como a mí,
al príncipe Kupul, que muerto Na Chancán
será proclamado hoy señor de Mayapán.

(Preséntase el cortejo del príncipe Kupul, quien viene rodeado de su séquito, grave y triste, pero lleno de energía y superioridad. Ascienden la escalera por la que el Gran Sacerdote desciende unos cuantos peldaños, da la mano al príncipe y le ayuda a subir, y ya en la explanada lo presenta a todos los circunstantes que han subido detrás de ellos, y a todos los sacerdotes y sacerdotisas que han vuelto a salir de los claustros y que forman un suntuoso conjunto, los caballeros mayas con sus complicados penachos de plumas de brillantes colores, sus armas resplandecientes, rodela, flechas, azagajas, venablos, su clámide verdehermosa de plumas, o amarillas, o rojas, o azules, o anaranjadas, y sus cutaras trenzadas sobre los tobillos; las sacerdotisas de blanco ropaje talar, los sacerdotes de clámides negras. El príncipe resplandece en su rico traje, y le forman valla de honor los soldados mayas que capitanea Ahua Ppuc).

EL GRAN SACERDOTE.

¡Itzáes! Ved aquí al nuevo señor nuestro!
Na Chancán, de Acanul pontífice y maestro
ascendió a la estrellada región en donde flotan
los espíritus puros en el seno de Votan.
Por consanguinidad y por derecho y ley
está inscrito Kupul para ser nuestro rey.
Hoy serán las exequias en toda la nación,
y mañana la fiesta de la consagración.

CORO.

¡Honor a nuestro príncipe y nuevo rey Kupul!
¡Que por él vierta el día su esplendoroso azul!
¡Que con él nuestro pueblo a domar pueblos vaya
y en lejanos confines resuene el nombre maya!

KUPUL.

(Kupul se adelanta lento y triste; hace un ademán pausado y el pueblo calla. Kupul se dirige a un vago punto del espacio, como en un conjuro).

¡Si el arcano dispone que al pueblo maya domes,
usurpadora estirpe de bastardos Cocomes,
estoy presto a dar mi alma, pueblo de Mayapán,
por salvarte o morir: juro por Kukulcán!

(Movimiento de estupor del Gran Sacerdote, que pronto disimula, y de entusiasmo en el pueblo, que aclama a Kupul).

¡Gloria a tí, salvador, gloria a tí, rey Kupul,
para tí vierta el día su esplendoroso azul.
¡Para tí raudamente ascienda el arbol
de la aurora y dé a luz a nuestro padre el sol!

ESCENA SEGUNDA.—*La explanada de "Las Monjas" en Chichén Itzá, de noche. Kupul viene acompañado de su amigo Apanux Chil, y antes de ascender la escalera se detiene en la ciudadela, al mismo tiempo que dos siluetas blancas se destacan de la galería y vienen cautelosamente hacia los dos jóvenes. El plenilunio está en su esplendor.*

KUPUL en la ciudadela.

El enviado, Apanux, dice que la Princesa
Blancaflor, hoy, de noche a hurto de la priora
saldrá a verme con sólo la Princesa del Fuego
a decirme un secreto, retirándose luego.

APANUX CHIL.

¿Y no temes acaso una celada?

KUPUL.

Nada
retroceder me haría llamándome mi amada.
Sabe que Blancaflor ha sido mi alegría
desde la infancia nuestra, y por llamarla mía
hubiera dado el reino si mañana reinara.
¡Pero Dios quiso que Blancaflor no me amara!

APANUX.

¡Qué miro! son dos blancas siluetas de mujer.
¡Y llaman! Presto asciende; yo quedo a defender
la entrada. Nuestros hombres guardan el campo. ¡Alerta!

KUPUL.

¡Mi tumultoso amor dormido se despierta!
(Asciende resuelto, inquiriendo).

SUJUYKAC.

Sube, señor, es ella, Blancaflor quien te llama.
(Se retira, discreta).

KUPUL, *tendiendo los brazos.*

¡Blancaflor, soy yo, quien desde niño te ama!
(*Ha ascendido presuroso y estrecha en sus brazos a la Princesa*).

SACNICTÉ.

¡Señor, me veda un voto decirte que te adoro!

KUPUL, *en éxtasis.*

¡Eres tú quien lo dices! ¡Es tu misma voz de oro!

SACNICTÉ.

¡Soy yo, señor, la esclava de la infelicidad,
que agonizo en mi tumba de amor y soledad!

KUPUL.

Un voto es al romperse capullo de crisálida:
vendrás a mí liberta, desfallecida y pálida.
Te tatuarán mis besos un velo de rubor
cuando presa en mis brazos languidezcas de amor,
y las torturas sabias de mi amor delirante
te harán morir y renacer a cada instante.

SACNICTÉ.

En mis noches ardientes he soñado en tu boca
beber lo que me dices, toda enfiembrada y loca,
y cuando te estrechaba jadeante en mis brazos,
mi sangre enardecían divinos latigazos.
Jamás te has separado de noche ni de día
de mí.

KUPUL.

¡Flor de tu sexo no he aspirado en mi vida
con tanto ardor, que hueles a hembra consumida!

SACNICTÉ.

¡Gózame! sea yo por tí falsa y perjura!
¡Convéncete que soy inmaculada y pura!
Que por tí desafié la muerte y el baldón
y la infamia y el crimen y la condenación!
¡Ven!

KUPUL.

¡Ven conmigo, huyamos y la execración sea
nuestro lecho de flores que tu espalda cimbre!

Sacnité, estremeciéndose.

¡Mas tú vas a ser rey!

KUPUL.

¿Y qué me importa un reino
si con temblor y sed tus cabellos despeino?

SACNICTÉ.

¡Vas a ser poderoso!

KUPUL.

¡Qué me importa el poder
si soy feliz esclavo de brazos de mujer!

SACNICTÉ.

¡Vas a ser adorado!

KUPUL.

¿Qué otra adoración, dí,
que adorarnos fundidos los dos, yo en tí, tú en mí?

(Quedan extasiados, estrechamente unidos sus cuerpos, sus bocas, sus brazos, reclinados en el primer peldaño de la escalera, donde han rodado en abandono feliz. Pausa. Súbitamente aparece Sujuykac, despavorida, y grita):

SUJUYKAC.

¡Despertad, Sacnicté, Kupul, somos perdidos!

Al mismo tiempo que los dos pisos de la pirámide se coronan de guardias y soldados con antorchas, brotan como por sortilegio de los claustros, de las galerías, de las explanadas, de los terrados, de los cornizamientos, de la ciudadela, centenares de soldados que han invadido todo, arrastrándose como ofidios, trepando como saurios, saltando como pumas, descolgándose con agilidad de simios, mientras aparecen el gran sacerdote, las sacerdotisas y los sacerdotes, aterrados, desmelenados, lívidos al fulgor siniestro y claro de las antorchas que iluminan la escena plenamente).

ESCENA TERCERA.—*Todos los personajes de la escena primera.*

Coro de sacerdotes.

¡Profanación! ¡Los dioses están envilecidos!

Coro de sacerdotisas.

¡Horror de los horrores! ¡Una sacerdotisa!

¡Piedad! ¡Oh Dios! ¡Castigo de tu grey insumisa!

Coro de soldados y guardias.

¡Castigo a quien profana este sagrado templo!

¡Un castigo ejemplar, un perdurable ejemplo!

EL GRAN SACERDOTE.

(Se adelanta pontifical y terrible, y ordena a los hombres de armas próximos).

¡Prendedle!

(Un grupo de hombres se echa sobre el príncipe, que ante la irrupción, sin abandonar a Sacnicté, a quien tiene cogida de un brazo por la axila, fuertemente, ha ocultado su rostro con su otro brazo. Los hombres forcejean brutales, arrancan el brazo que ocultaba el rostro y arrancan a Sacnicté del brazo que la oprimía; y el príncipe hercúleo de un doble empujón derriba a quienes lo van a prender, y se yergue en plena majestad, tranquilo, cruzando los brazos simplemente. Un movimiento general de estupor hace explosión. Sacnicté cae desmayada y Sujuykac acude a socorrerla).

Coro de sacerdotisas.
¡Oh Dios!

Coro de sacerdotes.
¡El príncipe!

Coro de soldados y guardias.
¡El rey!

Coro de nobles y plebeyos.
¡El rey Kupul!

(Larga pausa. La música reanuda su febril comentario, e interpreta los tumultuosos pensamientos. Nadie osa interrumpir la estupefacción escénica, hasta que el Gran Sacerdote avanza lentamente al punto central de la explanada, levanta los ojos y las manos al cielo y clama):

EL GRAN SACERDOTE
¡Para esto vierte el día su esplendoroso azul!

*(Inclina la cabeza pensativo, mientras la música lanza a las lejanías su comentario. Se-
meja volver penosamente a la realidad, y reanuda el drama, dirigiéndose al príncipe, frío, impenetrable).*

Kupul. ¿mediste acaso tu delito inmedible?
¿Conoces bien cuál es la pena ineludible
que te espera?

KUPUL.
Sé bien que me espera la muerte
por haber profanado este lugar.

EL GRAN SACERDOTE.
Advierte
Kupul, el agravante de que hasta hoy no eres rey.

KUPUL.
Requisitorias deja, Kukil, cumple la ley.
(Movimiento general de asombro.)

EL GRAN SACERDOTE.
Aun fresca está la tierra que es ya la sepultura
de tu padre.

KUPUL.

Agravante, también, mi vida impura.
(*Movimiento de terror.*)

EL GRAN SACERDOTE.

Has deshonrado el nombre sacro de Na Chancán.

KUPUL.

Y deshonré la fe en mí, de Mayapán.
(*Movimiento de indignación.*)

Coro (sacerdotes y pueblo).

¡Basta! ¡Condénale! ¡Es cínico y malvado!

Kupul. (con amargura, sin dirigirse a nadie.)

¡Y otra agravante más: también es desgraciado!
(*Movimiento de ira.*)

CORO.

¡Y es histrión!

NACHI COCÓM (*sale de entre la turba audazmente.*)

¡Y es histrión, y además histrionisa
de melodrama es esa falsa sacerdotisa! (*Señala a Sacnicté.*)

(*Deja su impasibilidad Kupul, y fiero salta sobre Nachí Cocóm, a quien defienden los soldados cubriéndolo con sus cuerpos. Sacnicté, que ha vuelto de su desmayo y ha seguido en un desvarío el drama, se cubre la cara ante la injuria que provoca otra explosión.*)

Coro de sacerdotes y pueblo.

¡Que muera ella también! Ha profanado el templo
y merece su crimen un formidable ejemplo!

EL GRAN SACERDOTE, (*A Kupul.*)

Con otro nuevo crimen, te has condenado a tí. (*Sensación.*)
¡Has atentado contra la vida de Nachí! (*Ansiedad.*)
Perdido por tus crímenes, por derecho y por ley
y consanguinidad. Nachí Cocóm es rey!

(*Explosión de venganza en las masas, a quien todo sentimiento mueve.*)

Coro de soldados y guardias.

¡Que sea nuestro rey Nachí Cocóm! ¡Es fuerza!
¡Que nada, sacerdote, tu augusta elección tuerza!

Coro de sacerdotes y pueblo.

¡El castigo! El castigo pronto para el malvado
que iba a usurpar el reino a Nachí destinado.

Los soldados, impacientes.

¡Nachí, ven y sanciona fallo sacerdotal
en este juicio público, da fin a nuestro mal!

(Nachí Cocóm, llamado, se abre paso entre los soldados y avanza seguro y altanero, a colocarse al lado del Gran Sacerdote. Este va a dictar su fallo ansiosamente reclamado, cuando se levanta, trágica, terrible, Sujuykac, y encarándose al Gran Sacerdote, se impone y grita):

SUJUYKAC.

¡Basta! que ya ha sonado la hora de la justicia!
¡Pueblo, atiende, y que te avergüence tu estulticia!
Kukil Chel y Katún la priora han fraguado
esto para perder a Kupul aclamado.

(Estupefacción.)

La priora a Kupul ha mandado llamar
diciéndole que le iba Sacnicté a revelar
un secreto.

LA PRIORA, *fuera de sí.*

¡Mentira!

SUJUYKAC, *(Impetuosa.)*

¡Verdad! Y me hizo a mí
traer a Sacnicté bajo secreto: aquí
ya no hay juramentos que valgan, falsedad
y perjurio no pueden acallar la verdad!

(Movimientos contrarios sacuden a la multitud que ha dejado la ordenación ritual y se agolpa a escuchar, dejando siempre un espacio a los personajes principales.)

EL GRAN SACERDOTE

(Tratando de imponer su voluntad con signos de autoridad que ya no someten como antes.)

¡Esa mujer delira!

SUJUYKAC, *(sin respeto alguno.)*

¿Por qué Nachí aquí se halla?
¿Por qué el cónclave grave de sacerdotes calla?

NAHAU PECH, SACERDOTE, *grave y solemne.*

Por solidaridad, a pontífice y rey
hay que honrar: que se cumpla (a los dos) la inapelable ley.

CORO *(en confusión indescriptible.)*

¡Que se cumpla! ¡El castigo!

Los soldados (exigentes, al Gran Sacerdote.)

¡La justicia en Kupul
debe cumplirse!

EL GRAN SACERDOTE,

(encogiéndose de hombros).

¡Obrad! *(como inspirado.)*

¡Oh esplendoroso azul!

(Los soldados en masa van a echarse sobre Kupul, pero éste los detiene con un ademán autoritario; y convicto de su trágico fin, fatídico y formidable):

KUPUL.

“¡Si el arcano dispone que al pueblo maya domes,
usurpadora estirpe de bastardos Cocomes,
estoy presto a dar mi alma, pueblo de Mayapán,
por salvarte y morir!”

(Apenas dicho esto, cae como un tigre sobre Nachí Cocóm, le hunde una flecha en el corazón. lo levanta moribundo con sus hercúleos brazos y lo echa a rodar por la escalera. Vuélvese a Blancaflor que yace agotada por las emociones, y se inclina a besarla apasionadamente, mientras a una señal imperiosa del Gran Sacerdote, los soldados acribillan a Kupul, a Sacnicté y a Sujuykac a flechazos. Los sacerdotes y el pueblo, tristes, cantan):

Coro.

¡Sálvanos, Kukulcán!

RUBEN M. CAMPOS.

XOCHITL

(RECONSTRUCCION DE LA LEYENDA POPULAR.)

PERSONAJES:

EL DIOS QUETZALCOATL.
EL REY TECPANCALTZIN.
PAPANTZIN, señor tolteca.
XOCHITL, su hija.
Un enano.

Doncellas amigas de Xóchitl, caballeros y plebeyos toltecas.

Tollan (Tula).

Año Ce Acatl 997.

ARGUMENTO.

La escena representa una pradera en estío. Entre los maizales dorados entreverados de amapolas rojas, se ve una magueyera. De un maguey puesto en primer término sale un enano, examina el cogollo de la planta, extiende el brazo, prueba con un dedo, hace un signo de satisfacción y atisba hacia la pradera, por donde viene Xóchitl cantando y cortando flores. Cuando se ha acercado, el enano, que es un niño con barba luenga, corre a ella y la trae de la mano, le hace señas de que pruebe el aguamiel; pero ella se rehusa hasta que el enano va y trae una pequeña xoma de barro, la llena de aguamiel y después de beber él, vuelve a llenarla y se la ofrece. Ella toma en sus manos la vasija, curiosa y sonriente, la lleva a sus labios, queda admirada y bebe, y hallando bueno el sabor corre y vuelve con sus amigas, que traen cada una su vasija pequeña, y todas se abaten sobre la planta y extraen el dulce licor que beben con delicia. Deliberan con Xóchitl, y se dispersan corriendo en varias direcciones a convocar al pueblo. Xóchitl entretanto pregunta al enano cómo descubrió el líquido y él por señas le dice que una familia de tejones hizo su nido al pie del maguey y al roer la planta en el corazón, comenzó a destilar aguamiel y ellos a beber, dando muestras de contento y saltando y bebiendo, hasta que se quedaron dormidos. Entonces él bebió también y vió que era bueno el licor.

En tanto han ido reuniéndose los nobles y plebeyos, traídos por las muchachas, y Xóchitl se adelanta a recibir a su padre Papántzin, que ha acudido a la novedad, le cuenta el hallazgo, y cuando vuelven los ojos todos los agrupados en torno de Xóchitl, se ha abierto un velo que ocultaba el templo de la Rana, al aire libre, y a un lado del amplio atrio se ve al dios Quetzalcoatl, resplandeciente, sobre lo alto de una pequeña pirámide. A sus pies el Rey Tecpancáltzin

hace una ofrenda de tórtolas y flores, quema incienso en el ara y pide gracia al antiguo pontífice tolteca, transformado en deidad después de su lejana leyenda de apoteosis en que ardió en una hoguera y su corazón se transformó en estrella.

Las doncellas, formando séquito a Xóchitl, se detienen respetuosas, y vuelto el Rey Tecpancáltzin hacia el pueblo, una vez hecha su ofrenda, recibe al noble Papántzin y a su hija Xóchitl, que se adelanta con una xoma rebosante de neutli, y dice presentándosela:

XOCHITL.

Señor, te traigo un placer nuevo:
¿a quién brindarlo si no a tí?
a Quetzalcoatl, dios nuestro, elevo
el dón precioso que te dí.

(Saluda con la copa a Quetzalcoatl y la entrega a Tecpancáltzin, quien la prueba complacido).

Soy flor y doy todo mi aroma,
pues mi destino es embriagar;
soy fresca y rebosante xoma
del placer que no tiene par.

Mi destino es dar cuanto tengo,
como la planta del maguey.
A darme en holocausto vengo;
aspírame y bébeme, oh rey!

Te traigo la antigua alegría
dionisiaca de Quetzalcoatl,
la leche del mundo que es mía,
el zumo de agave: metlac.

Irán los siglos tras los siglos
y el indio siempre vivirá;
caerán por tierra sus vestiglos,
pero su alma renacerá.

Y cuando ni memoria reste
de nuestro destino fugaz,
el maguey, como el indio agreste
vivirá su vida vivaz.

Arraigará en la roca viva,
beberá la humedad del viento,
desarraigado y macilento
guardará su fuerza nativa.

Y cuando mi memoria exista
de Quetzalcoatl y Kukulcán,
rememoraré el indio artista
la peregrinación de Āztlán.

Y beberá su neutli puro
 porque es la leche de los viejos,
 que lo conforta y hace duro
 y resistente para ir lejos.

¡Bebe, oh rey, de la copa henchida
 que te brinda mi juventud!
 una vez la dicha perdida
 la vida rueda como alud.

Bebe, señor, mi vida bebe,
 con nosotras bebe y danza hoy,
 que la felicidad es breve
 y flor de una mañana soy.

De Quetzalcoatl mira el ejemplo:
 ¿de qué le sirve ser divino
 y deificado hoy en su templo
 si no bebe su antiguo vino?

Si eres rey y pontífice, haz
 que Quetzalcoatl viva un instante
 con vida insólita y fugaz
 y con nosotras beba y cante.

Y humanizado a vivir torne
 y sienta la vida correr
 por sus arterias, y retorne
 lo que fué antaño, un hombre, a ser.

Y sus sagrados labios digan
 si verdad auguró la flor,
 y nos besen y nos bendigan
 en irradiaciones de amor!

Cuando ha terminado Xóchitl de hablar, queda inclinada. El rey hace un ademán de imploración a Quetzalcoatl, quien ha permanecido inmóvil, hasta que, conmovido, eleva los brazos al cielo y desciende a reunirse con todos, entre el júbilo general; pero austero aunque complaciente, bendice a los tulanos, les da su mano a besar, besa en la frente a Xóchitl, y con un ademán amable ordena que principie la danza. Todos, menos Quetzalcoatl, beben y bailan. El rey Tecpancáltzin baila con Xóchitl, a quien hará su esposa algún tiempo después y de la que tendrá un hijo, Topiltzin, último rey tolteca. La danza termina la escena.

(Años más tarde, Xóchitl y Tecpancáltzin serán muertos, ella a manos de Coanacoxtzin y él a manos de Xalixcatl Xiutenancatzin, señores aliados de Xalisco, al disgregarse el reino de Tollan tras la toma de Tultitlán, y desaparecer fundido en las nuevas tribus que hicieron irrupción e integraron el futuro Imperio Azteca).

TLAHUICOLE

(RECONSTRUCCION DE UNA LUCHA GLADIATORIA AZTECA).

ARGUMENTO.

PERSONAJES:

MOCTEZUMA ILHUICAMINA, Emperador de Anáhuac.

LA PRINCESA ICHCAXOCHITL, hija de Moctezuma.

LA PRINCESA ATATOZTLI, hija de Moctezuma.

TLAHUICOLE, guerrero tlaxcalteca.

CUAUHCOATL, primer sacerdote de Tenochtitlán.

EL LEON VIEJO, Maestro de Ceremonias.

LAS CUATRO AURORAS, jóvenes guerreros aztecas.

DOS CABALLEROS AGUILAS.

DOS CABALLEROS TIGRES. Gladiadores aztecas.

DOS CABALLEROS LEONES.

UN PREGONERO, que anuncia la lucha.

Princesas, Doncellas y Donceles Aztecas, Nobles, Caballeros, Sacerdotes y Macehuales.

Teotihuacán, 1467.

ESCENA 1a.—(A un lado del escenario se verá contra las rocas un dosel para el Emperador, y escaños para las princesas y los nobles. Al otro lado se verá Huitzilopochtli, dios de la guerra, entre zabumerios donde humeará el copal. En primer término estará el Temalácatl, la Piedra Gladiatoria, donde va a combatir Tlahuicole, dejando en torno un amplio espacio para que puedan atacar los gladiadores al prisionero, que quedará atado de un pie para luchar.

Decoración de cactus, floripondios, zempaxóchiles, flores indias, en búcaros de barro y en guirnaldas de tule y rosetones de zotol que decoran las rocas. El panhuéhuatl convoca al pueblo a la fiesta gladiatoria y los teponaztlís alegran el aire con su sonido seco de xilófonos.

Oyese un toque de atención dado por un caracol de guerra, y sale de entre las rocas un pregonero vestido como los antiguos mexicanos, deja el caracol, reverencia al dios, inclinándose con las manos juntas extendidas y las palmas vueltas hacia arriba, y dirigiéndose al auditorio avanza al proscenio y expone el asunto del cuadro mimado.)

EL PREGONERO.

—¡Reconstruir una página de la vida pública de nuestros antepasados, es rendir homenaje al momento culminante de su poder imperial!

Recordemos la página espléndida que, desdeñada por los historiadores, ha sido recogida de la tradición por la imaginación popular y magnificada por el arte.



Rebeca García.
La Princesa Ichcaxóchitl.
(Tlahuicole.)

Bajo el reinado de Moctezuma Ilhuicamina, muy grande y muy poderoso, los principales señores de Huexotcincó vinieron a Tenochtitlán a solicitar la ayuda del Emperador para evitar que los tlaxcaltecas, acaudillados por el temible

guerrero Tlahuicole, continuaran asolando su territorio. Nuestro glorioso Emperador ofreció ayudar a los huexotcincas.

Los guerreros aztecas enviados a combatir a los tlaxcaltecas, fueron vencidos en diversos encuentros por el valor y la pujanza del formidable Tlahuicole, quien al fin fué derrotado, ante la avalancha abrumadora de numerosos guerreros tenochcas, que lograron hacerlo prisionero cuando accidentalmente cayó en un pantano.

Tlahuicole ha sido conducido a Tenochtitlán, donde nuestro divino Emperador, en honra y prez al alto rango y al valor indomable del cautivo, le concede la prerrogativa sagrada e inviolable, por la cual podrá obtener la libertad en caso de que triunfe en la lucha gladiatoria, triunfo que consiste en vencer con



Llegada de Moctezuma a la palestra.
(Tlahuicole.)

arma sin filo y sin punta, y con un pie atado, a cierto número de guerreros provistos de diversas armas.

Tlahuicole está aquí, presto a pelear. Nuestro grande Emperador se ha dignado presidir el duelo a muerte, en que Tlahuicole saldrá vencido o vencedor. Moctezuma Ilhuicamina ha querido que sea aquí, en Teotihuacán, la ciudad de los dioses, donde se efectúe la terrible lucha que decidirá la suerte del héroe. Si vence, quedará libre. Nuestro Emperador se acerca rodeado de su séquito, y nuestros valerosos guerreros van a medir sus fuerzas con el temible tlaxcalteca.

(Pausa. Luego agrega, en voz conmovida:) ¡Pero las sombras de nuestros antepasados, que viven la vida de la inmortalidad, solamente son sombras! ¡La evocación radiante no gozará del don divino de la palabra, y la lucha heroica

será una lucha de espectros; porque los espíritus errantes se han dignado animar la evocación de un momento de su esplendor en la vida terrestre; pero no han querido expresarse en su lengua de oro que nuestra ingratitud ha dejado morir!

ESCENA 2a.—(El pregonero suena de nuevo su caracol, al dejar de hablar, y aparecen doncellas nobles, trayendo bateas con frutas y flores que van deshojando y regando por donde va a entrar Moctezuma. Llegan frente a Huitzilopochtli, saludan reverencialmente y depositan su ofrenda; queman grumos de copal en los dos zahumerios y van a colocarse a los dos lados del dios. Durante esta ceremonia los tocadores de tlapitzallis, teponaztlis y huéhuetls tocan sones alegres.

En seguida sale el León Viejo, maestro de ceremonias, y tras él las Cuatro Auroras, que son cuatro jóvenes gladiadores vestidos cada uno con capa de distin-



La Princesa llega en palanquín.
(Tlahuicole).

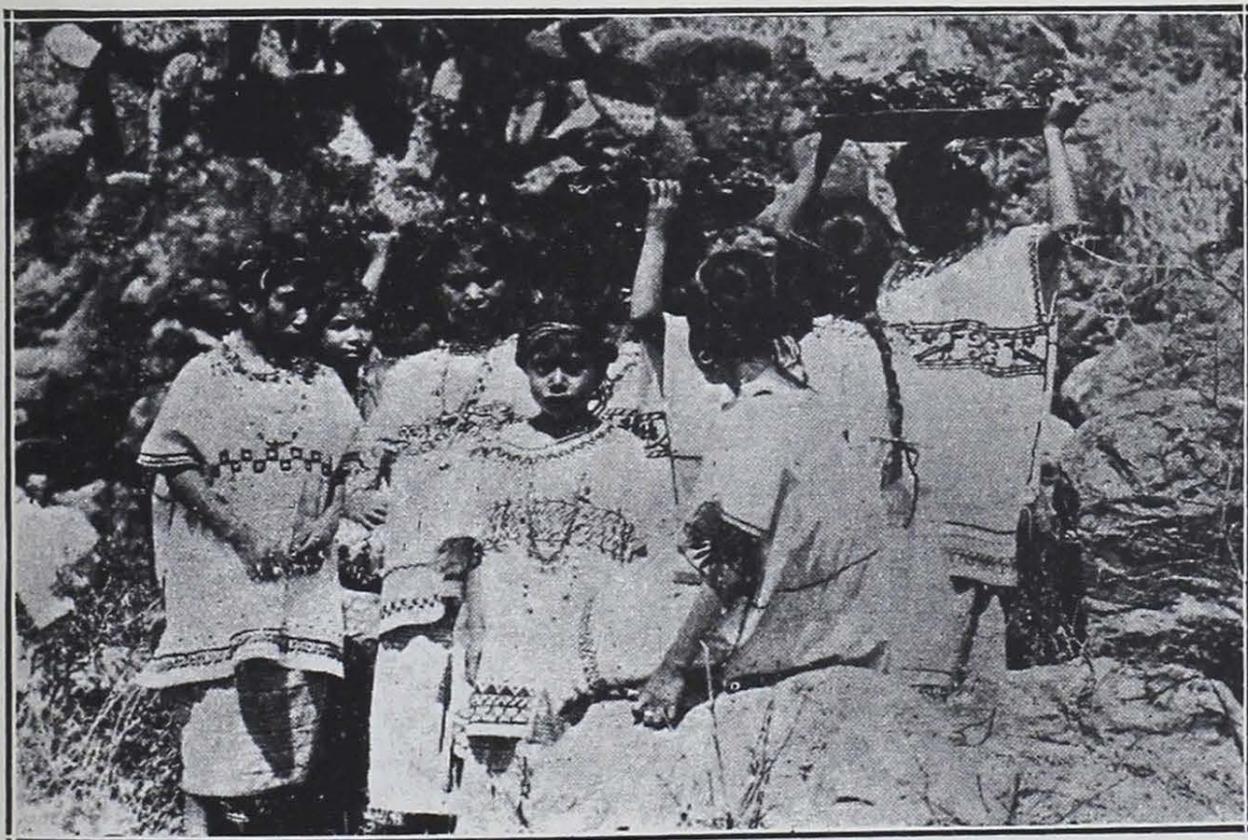
to color, amarillo, rojo, verde y azul. Después vienen el Primer Sacerdote y tres Sacerdotes de Tenochtitlán, que van a postrarse ante Huitzilopochtli y quedan colocados el Primer Sacerdote al pie del dios y los otros tres más abajo. Después entran los gladiadores, dos caballeros águilas, dos caballeros tigres y dos caballeros leones, que van a medir sus fuerzas con Tlahuicole.

Luego aparece la Princesa Atotoztli precedida de dos doncellas que también riegan flores deshojadas; viene entre cuatro doncellas que la cubren con una sombra para guardarla del sol, y la siguen otras cuatro doncellas en cortejo. Va a saludar a Huitzilopochtli ante quien se inclinan todas, y luego va a colocarse a la izquierda del solio del Emperador, rodeada de sus doncellas.

A continuación sale la Princesa Ichcaxóchitl, flor de algodón, la hija predi-

lecta de Moctezuma, precedida igualmente de dos doncellas que riegan pétalos de flores, sobre un palanquín que llevan cuatro macehuales y seguida de cuatro doncellas que hacen la misma ceremonia reverencial, dejando un momento el palanquín en tierra para que descienda la Princesa a saludar al dios, antes de ir a colocarla a la derecha del solio de Moctezuma.

El caracol vuelve a sonar, y Moctezuma Ilhuicamina, flechador del cielo, aparece llevado en andas y precedido de dos caballeros nobles. Rodéanle señores de la nobleza y le sigue el pueblo que viene a presenciar la lucha. El cortejo se detiene frente a Huitzilopochtli, y después del saludo del Emperador, que solamente se pone en pie en su palanquín, mientras los demás se postran, es llevado a su solio, donde permanece un momento en pie para ser reverenciado por todos, que tienden



Indias portando flores.
(Tlahuicole.)

hacia él las manos después de inclinarse profundamente, y luego se sienta con una gran dignidad y permanece impassible, sin ver a nadie.

Todos han tomado sus lugares designados por el maestro de ceremonias, que ágilmente y con amables genuflexiones ha ido indicando la colocación. A ambos lados de las Princesas y detrás de ellas, sus doncellas y la corte. Del lado izquierdo del Emperador y formando ángulo con la corte, los caballeros llamados Las Cuatro Auroras, prestos a combatir si es necesario, junto a los seis gladiadores que van a abrir la lucha. El pueblo quedará colocado frente a los gladiadores, al otro extremo del escenario, del lado del dios Huitzilopochtli, y también formando ángulo con el cortejo imperial. Solamente el maestro de ceremonias quedará destacado frente a los gladiadores.

ESCENA 3a.—Durante la colocación de los personajes, ha estado sonando la música de los teponaztlis y los tlapizallis; pero de pronto, cuando están todos colocados, la música es interrumpida por el sonido ronco del caracol, y ante la expectación general aparece Tlahuicole, espléndidamente vestido y armado, ceñudo y fiero, con los pies atados por una soga, pero que le permite andar altaneramente. Su continente altivo y su complexión hercúlea causan sensación.

Tlahuicole avanza resuelto e indiferente, empuñando su macana y embrazando su escudo, con su penacho de plumas rojas sobre su cabeza altiva. Se inclina ante el Emperador, quien a su vez hace un ligero ademán; y entonces se adelanta el Primer Sacerdote, seguido de los otros Sacerdotes y del maestro de ceremonias; saluda al Sol ostentosamente, saludo que secundan todos los circunstantes, hasta el Emperador



Moctezuma en su trono.
(Tlahuicole).

puesto en pie, y vuelto a sentar Moctezuma, el Primer Sacerdote le pide la venia para dar principio al espectáculo, y obtenida se aproximan a Tlahuicole, lo desarman de sus armas, lo despojan de sus vestiduras, lo atan solamente de un pie al centro del temalácatl y en vez de sus armas le dan una maza para que ataque y una rodela para que se defienda. Las armas de Tlahuicole son depositadas al pie del solio del Emperador. Los sacerdotes, con los brazos tendidos, incensan con un zahumerio el campo del combate, rodeando el temalácatl y se retiran.

ESCENA 4a.—A una señal del León Viejo, uno de los caballeros se adelanta, saluda al Emperador, y va resuelto a enfrentarse con Tlahuicole. Los dos se miden con la vista, y el caballero es el primero en atacar, pues el tlaxcalteca, atado de un pie, no puede sino defenderse y esperar el momento de tener a su enemigo a su alcance para atacar

a su vez. El caballero intenta varios ataques que el tlaxcalteca previene revolviéndose como una fiera acorralada, mientras el caballero gira en torno ágilmente, hasta que se lanza dando un salto prodigioso y cae sobre Tlahuicole, el cual esquiva el golpe en un movimiento fascinante, y en un relámpago descarga un terrible golpe de maza sobre su adversario, dejándolo sin vida.

Rueda el cuerpo exánime del caballero y hay una explosión unánime de estupor en la corte. A una señal del maestro de ceremonias el segundo caballero sale de la fila, y hecha la misma ceremonia, se apresta a luchar. Estudia con la mirada un breve instante la posición del tlaxcalteca, quien agazapándose al caer sobre él su adversario, esquiva el golpe dirigido a su cabeza, y cogiendo entre sus brazos por la cintura al caballero, lo asfixia con sus ciclópeas fuerzas, sacudiéndolo vigorosamente.



Combate de Tlahuicole y un Caballero Aguila.

(Tlahuicole.)

y cuando el caballero agoniza ahogado, lo arroja lejos del temalácatl, donde cae muerto.

Expectación inmensa. Todos levantan las manos al cielo y hacen ademanes de estupor. ¿Quién es este hombre extraordinario que al primer intento ha puesto fuera de combate a dos de los mejores caballeros aztecas? El tercer caballero salta ansioso a la palestra. Pero un incidente ha llamado poderosamente la atención de Tlahuicole: la Princesa Ichacaxóchitl, al ver la fiereza y la gallardía con que el tlaxcalteca ataca y se defiende, se ha levantado en un movimiento súbito, avanza unos cuantos pasos en medio del asombro de la corte, se arranca una flor de yoloxóchitl del pecho y la arroja a Tlahuicole. El tlaxcalteca ha visto aquel movimiento, y ágilmente recoge la flor que ha caído a sus pies, a tiempo que el caballero cae

sobre él y lo hiere con su macana. Tlahuicole vacila, y la Princesa lanza un grito y se desmaya en brazos de su doncella. Pero el héroe, que ha resistido otro golpe con su rodela, aturdido más que por el primer golpe recibido sobre un hombro, por el espectáculo de la Princesa desmayada, se rehace, y echándose atrás para esquivar un tercer golpe, alcanza a su enemigo en la nuca con la maza que revolotea en el aire, y lo tiende muerto a sus pies.

La agitación de nobles y plebeyos es enorme. Accionan y hacen ademanes de pedir gracia para el cautivo al Emperador. Pero Moctezuma, que inicia un movimiento saliendo de su impasibilidad, se detiene al ver que un cuarto caballero quiere vengar a sus predecesores. El caballero hace alarde de su astucia para burlar el poder de Tlahuicole, y tras de varias tentativas de ataque en falso, da un salto y



Moctezuma con las Princesas y su corte.
(Tlahuicole.)

pretende cortar a cercén la cabeza del gladiador; pero éste se abate, y cogiendo a su agresor por la muñeca, lo retuerce despiadadamente hasta hacerlo aullar de dolor, y viéndolo impotente y vencido, lo arroja trastabillante con un gesto de desprecio.

La agitación es indescriptible. Las doncellas piden clemencia implorando al Emperador con las manos tendidas que llevan a su pecho y vuelven a tender angustiadas. Los nobles llevan las manos al rostro en ademán respetuoso, con las puntas de los dedos unidas. Pero el Primer Sacerdote se opone, aplacando la agitación con la palma de la mano en lo alto, y el León Viejo señala jubiloso al quinto caballero que ha salido a luchar. Este es hercúleo como Tlahuicole, y esquivando correr la misma suerte que los otros, no va de frente al combate, sino que describe una curva y cae sobre el tlaxcalteca ciñéndolo con sus poderosos brazos libres de las armas

que ha arrojado lejos. Pero en vano trata de derribar al coloso, que parece arraigado al temalácatl. Tlahuicole se revuelve sobre sí mismo al sentirse cogido de costado y aunque el caballero encoge la cabeza entre los hombros usándola como ariete para derribar a su adversario, éste, que a su vez ha arrojado sus armas, logra cogerlo por el cuello, y apretando las tenazas de sus manos de hierro, lo levanta en el aire, lo abate en tierra y lo estrangula sin moverse casi, ceñudo y terrible. Cuando abre los brazos, el caballero queda exánime y Tlahuicole se irgue formidable.

Los circunstantes aterrados, vuelven los ojos al Emperador para ver si se ha dignado dar por terminada la lucha. Pero Moctezuma a su vez lanza una mirada fulminante para ver si no hay ya quien quiera pelear, y como a un conjuro el sexto caballero viene prestamente a ponerse frente al gladiador. Tlahuicole no se digna re-



Moctezuma casa a Ichcaxóchitl.
(Tlahuicole.)

coger la clava que ha dejado caer al sentirse ligado por los brazos del quinto caballero, sino que espera, embrazada la rodela, el ataque. El azteca, receloso, avanza oblicuamente como un tigre, y cuando cree el golpe seguro descarga un formidable macanazo sobre el héroe, quien al mismo tiempo que se ha cubierto, se ha replegado sobre sí mismo, y cogiendo al caballero por los tobillos se levanta fulmínico derribándolo, y cruzándolo a su espalda va a azotarlo contra el temalácatl. Pero lo detiene un ademán de imploración de la Princesa, y simplemente lo deja caer sin cuidarse más del vencido, con el rostro iluminado por una sonrisa de triunfo, de su mejor triunfo, los ojos arrobados puestos en la Princesa Ichcaxóchitl, cuyo corazón ha conquistado.

ESCENA 5a.—Los jóvenes guerreros llamados Las Cuatro Auroras, flor de Tenochtitlán, se

adelantan a luchar puesto que ha llegado su turno. Pero el Emperador se levanta y con un ademán ordena que cese la lucha. Entonces el León Viejo va y desata a Tlahuicole, mientras los otros sacerdotes lo visten con sus vestiduras, y el maestro de ceremonias es el primero en felicitarlo y lo lleva de la mano ante Moctezuma Ilhuicamina, quien le devuelve sus armas por su propia mano, y le obsequia ricos presentes, collares de oro y piedras preciosas. Tlahuicole las recibe dignamente, y ante la expectación de la corte, hace una genuflexión profunda al Emperador, y deposita sus armas y sus joyas a los pies de la Princesa Ichcaxóchitl. Y la expectación palpable en todos los rostros se trueca en explosión de júbilo, porque el Emperador desciende de su trono, se inclina, y cogiendo de una mano a la Princesa, la invita a ponerse en pie, y presentándola a Tlahuicole, coge con su otra mano la diestra del héroe, y los dos esposos se dan las manos, unidos por el Sumo Sacerdote y Emperador de Anáhuac, y se abrazan tiernamente.

La corte se ha revuelto en un júbilo incontenible. Todos se abrazan y se estrechan las manos, y felicitan a los desposados, y tienden sus brazos en aclamación al Emperador que ha vuelto a su solio, y las doncellas riegan flores y cubren con ellas a los dos esposos cogidos de las manos. Pero a una señal del maestro de ceremonias cada quien vuelve a su puesto, de pié, para formar cortejo al Emperador que sentado en su palanquín pasa frente a la corte, y detrás de él y de su séquito, van desfilando Tlahuicole y la Princesa Ichcaxóchitl, también con su séquito, la Princesa Atotoztli en el palanquín que ha dejado la desposada que va a pie con su esposo, y el cortejo que es pálido trasunto de lo que fué el Imperio Mexicano de Axayácatl y de Moctezuma Ilhuicamina en esplendor y en poderío, se deshace y desaparece.

Los teponaztlis llenan de alegría la mañana de fiesta, con su sonido seco de xilófonos.

RUBEN M. CAMPOS.

COOSIHUEZA Y MOCTEZUMA XOCOYOTZIN

(DECLARACION DE GUERRA ENTRE LOS ANTIGUOS MEXICANOS.)

PERSONAJES.

MOCTEZUMA XOCOYOTZIN, Emperador de México.

COOSIHUEZA, Rey de Coaixtlahuacan.

UN EMBAJADOR de Malinatzin, Rey de las Mixtecas.

EL SEÑOR DE ITZOCAN, y su esposa.

CUITLAHUAC.

MATLATZINCATZIN.

PINAHUITZIN.

Príncipes aztecas, hermanos y primos de Moctezuma

ZEZEPATICUTZIN.

Xocoyotzin.

MATLACUIYATZIN y

TEPEHUATZIN.

Princesas, mexicanas nobles y caballeros que acompañan al joven Emperador: jóvenes y doncellas del Señorío de Itzocan; Caballeros tzapotecas que acompañan al Rey de Coixtlahuacan. Exploradores, danzantes y músicos.

LA ACCION EN ITZOCAN (Izúcar).

(1510)

El escenario representa una región rocallosa en la entrada de la tierra caliente, en los límites de los Estados actuales de Puebla y Oaxaca. Decoración de palmas, izotes, magnolias y árboles floridos del trópico; lianas y enredaderas floridas suben entre los peñascales. Al pie de las rocas un estrado dispuesto para efectuar una fiesta. Sobre el césped multitud de flores regadas.

Los convidados comienzan a llegar a la morada del señor de Itzocan, que se prepara a recibir al joven Emperador de Anáhuac, quien visita sus Estados aliados después de sus primeras victorias sobre los chalcas y los tlaxcaltecas.

Aparecen jóvenes nobles de Huexotzinco, de Huexotla, de Malinalco y de todos los señoríos vecinos, acompañando a doncellas ataviadas para el baile. Los convidados se sientan después de ser recibidos por el señor de Itzocan y su esposa galantemente, y van formando una doble fila, las jóvenes delante, los señores a su espalda guardando orden y compostura. Suena un huéhuetl, tambor de guerra, y todos se aprestan a recibir al Emperador Moctezuma Xocoyotzin, quien sabedor de que cerca de Itzocan y en los límites del reino tzapoteca se encuentra

cazando el joven rey Coosihueza, cuya fama de constructor de templos y palacios, maravillosamente decorados por los artífices tzapotecas, ha llegado hasta Tenochtitlán, ha querido conocerlo personalmente.

Los jóvenes nobles se han levantado de sus asientos y frente por frente de las doncellas, forman doble fila para que entre ellos pase la comitiva de Moctezuma Xocoyotzin. El emperador, para descansar de las fatigas de la guerra, viaja en una lujosa hamaca que llevan cuatro robustos jóvenes, cada uno del extremo de una cuerda, para que su paso igual y medido no moleste al Emperador, al cual abanica con hojas de palmera un joven servidor.

Llegada la comitiva al dintel de la residencia campestre, donde el señor de Itzocan ha dispuesto la recepción y la fiesta, los hamaqueros se detienen, el Emperador baja, en plena juventud, espléndidamente vestido y ataviado puesto que va a ser recibido entre gente noble que le dedica una fiesta y a presentarse ante Coosihueza, y con paso ligero y ademán ceremonioso, se dirige al señor de Itzocan, lo abraza cordialmente, se inclina ante su esposa, presenta a todos los guerreros nobles que lo acompañan, los cuales van desfilando uno a uno dándole la mano al señor de Itzocan; y una vez que han desfilado los cinco príncipes, la señora de Itzocan recibe el saludo de las princesas y doncellas aztecas, a quienes agasaja sentándolas en torno suyo y dándoles los mejores lugares.

Los servidores ricamente vestidos traen refrescos de chíá y agua de coco en jícaras vistosas y obsequian a la concurrencia; pero un lugar ha quedado visiblemente vacío, cerca del señor de Itzocan, el cual con ademanes ceremoniosos explica al Emperador que sus órdenes han sido cumplidas, y que sus emisarios regresan de explorar las cercanías y han visto que se acerca acompañado de su brillante séquito, el joven rey Coosihueza, quien previamente ha sido invitado, según deseos del Emperador, a celebrar una entrevista y hacer conocimiento personal.

Expectación y curiosidad entre los circunstantes, pues a lo lejos, se ven brillar las insignias y los escudos del joven rey tzapoteca, a quien preceden exploradores y hombres de armas. En seguida aparece Coosihueza, revestido de vistoso traje de plumas, fino, pequeño, ceniciento, muy cuidadoso de su persona, con ademanes distinguidos y seguido de brillantes caballos que llevan sus arcos y sus carcax a las espaldas, y van seguidos de monteros y cazadores que portan pájaros, caza pequeña y venados, fruto de la excursión cinegética. Los exploradores y los caballeros quedan a cierta distancia y se adelanta solo el rey Coosihueza a tiempo que Moctezuma Xocoyotzin se ha levantado de su asiento y se dirige a recibirlo.

El señor de Itzocan diligentemente se ha adelantado a ambos, y en el momento en que van a encontrarse los dos monarcas, se inclina cortesanamente y hace la presentación, risueño y respetuoso.

Los dos príncipes se abrazan sonrientes y jubilosos, en la efusión noble de la juventud; se estrechan fuertemente las manos, y asidos de ellas van hacia el lugar de honor que se les ha destinado y quedan colocados uno al lado del otro, teniendo el rey Coosihueza a su diestra al señor de Itzocan, que es el intermediario y el intérprete de ambos.

El séquito de Coosihueza toma asiento después de las presentaciones hechas al Emperador mexicano y a los príncipes y nobles aztecas, los cuales reciben con afecto imitando a su Emperador, a los nobles tzapotecas; y puestos ya todos en sus lugares respectivos, y obsequiados a su vez los caballeros tzapotecas, con refrescos y frutas, el señor de Itzocan pide la venia de los jóvenes monarcas, y a una señal suya se adelantan las parejas de jóvenes danzantes que forman el coatepantli en un círculo cuádruple de danzantes alternados; el primero de mujeres, el segundo de hombres, el tercero de mujeres y el cuarto de hombres, teniendo en el centro al bastonero que marca los movimientos una vez colocados en orden los danzantes; principia la danza y todos mueven al mismo tiempo y al són de las flautas, los huéhuetls y las sonajas, el mismo pié

y la misma mano acompasadamente al ritmo de la música y forman figuras pintorescas y entrelazamientos que dan vivacidad y alegría a las figuras de la danza.

En lo más alegre de la fiesta y cuando los príncipes muestran contentamiento, y los caballeros tzapotecas y aztecas departen entre ellos animadamente, y las doncellas nobles y las princesas se han unido y con los brazos y las manos enlazadas o descansando sobre los hombros, en grupos pintorescos contemplan el coatepantli, de pronto, el vigía turba la fiesta anunciando la venida de un explorador que llega cubierto de polvo y anuncia la llegada de un embajador de Mixtecapan, que viene trayendo una desagradable noticia.

El baile cesa, los danzantes se retiran en parejas, los príncipes y nobles vuelven a integrar los séquitos del Emperador y del Rey, respectivamente, y un momento después preséntase el Embajador anunciando la desgracia.

Unos caballeros aztecas que transitaban libremente por el país mixteca, fueron sorprendidos con engaños, separados de su séquito que les daba protección, y acuchillados ignominiosamente dejando sus cadáveres al sol para ser devorados por las aves de rapiña.

Al oír esto Moctezuma Xocoyótzin, en un impulso de irrefrenable cólera, se pone de pie y declara guerra a muerte y exterminio contra el reino mixteca. Súbitamente aparecen sobre la montaña, hogueras humeantes que dan la señal de alarma y que harán que se enciendan en la cima de toda la cordillera de montañas, hogueras humeantes anunciadoras de la guerra.

El rey Coosihueza, levantándose a su vez, en ademanes mesurados y dignos, lamenta la falta al pacto de solidaridad entre los reinos unidos por embajadas de amistad, del príncipe mixteca, y felicita al joven Emperador por su decisión rápida y a los caballeros presentes por tener ocasión de ir a probar su valor en la resuelta guerra.

Cuitlahuac, designado en el acto mismo de la declaración de guerra, general en jefe del ejército que invadirá las Mixtecas, asciende al crestón de rocas y clava el yaoyotl, escudo con flechas, en símbolo de desafío, desciende, y entonces el Embajador mixteca declara la aceptación de la guerra, unge a Cuitlahuac el rostro con tizatl, colócale un hermoso penacho de plumas en la cabeza y le pone en las manos la rodela y la macana simbólicas; y Cuitlahuac a su vez impone al Embajador una vistosa coraza de algodón y lo provee de escudo y flechas, y lo aprovisiona para el viaje de regreso, por lo cual queda declarada y aceptada la guerra.

Los jóvenes monarcas conmovidos se abrazan y se despiden, para regresar Moctezuma Xocoyotzin a Tenochtitlán y el Rey Coosihueza a Coaixtlahuacan, despidiéndose también del señor de Itzocan a quien abrazan y dan las gracias, en tanto que el panhuéhuatl convoca a la guerra, la ocupación favorita de los antiguos mexicanos.

RUBEN M. CAMPOS.

LA FIESTA DE TLALOC

(RECONSTRUCCION DE UNA OFRENDA FLORAL EN EL LAGO XOCHIMILCO.)

PERSONAJES.

UN SEÑOR ACOLHUA.

Danzadoras jóvenes del dios Tláloc.

Nobles y plebeyos aztecas y xochimilcas.

Remeros indios, mujeres indias, floreras que pasan en canoas.
(Xochimilco, 1500.)

I

El lago, Verde y blando las aguas muertas pliega
un sudario de suave tapiz de cachemira;
el viento entre los gráciles huexotls llora y suspira
y el barquichuelo zarpa y en el lago se anega.

Mis ojos asombrados ven una dulce vega
donde las flores vuelan cual notas de una lira;
en zig-zag el remero por los canales vira
y el panorama feérico su prodigio despliega.

Es una murmurante fascinación de ensueño
que en su esplendor me invade y en su albor me sumerje
y vierte en mis pesares un amargo beleño

Y al ver que de las aguas la luna blanca emerge,
desligo mi alma errante de las cosas, y vuelo
a la magia encantada de otro amor y otro cielo!

II

De otro amor y otro cielo que no brinde el vacío
del espejismo vano del alma y la retina,
y me encumbra en sus alas la enervante y divina
consolación piadosa para mi mal de hastío.

He bebido en el cáliz la hiel del amor mío
 zalamero y traidor cual la garra felina,
 he bebido del vino que embriaga y que fascina
 y lentamente mata, implacable y tardío.

Y estoy enfermo y triste, de amor envenenado,
 y siento que las hidras que mi corazón muerden,
 huyen piadosamente, hartas de haber gozado

en el festín sangriento y mis ojos se pierden
 en anonadamiento penumbroso y lejano
 y me siento vencido por cuanto soy humano!

III

Por cuanto soy humano, ven, mi consoladora
 hilandera de ensueños, bila el oro en mi rueca,
 devana una madeja de seda en mi alma seca,
 y rutilante esplenda como enantes canora!

Y en mi evocación vuela como alondra a la aurora
 del nido de papiros del Korán en la Meca,
 y se alce a su gorjeo la muerta raza azteca
 que en estas soledades lacustres yerra y mora.

Una ensoñación flébil mi pensamiento abruma
 y lentamente cierro los ojos soñolientos
 y el espectro del siglo de oro de Moctezuma

arroba mis brumosos y errantes pensamientos
 cosas vagas, flotantes, Mextli, Huitzilopóchtli
 en el suave y florido y amado mes de Tochtli

IV

Tochtli. Fiesta de Tláloc, de la deidad del agua.
 El lago Xochimilco en un enjambre alado
 cruzan barcas en fuga desde el lago salado
 y el sol riega centellas cual forja de una fragua.

Vienen de los confines donde el canal desagua,
 barquichuelos innúmeros en oscilante nado
 que se apiñan en pugna por disputar un vado
 en que yo, pensativo, tripulo una piragua.

En que yo, tributario y señor acolhúa,
 he venido a la fiesta de mis lejanos lares
 para rendir ofrenda sacerdotal y pía,

de Tlácot, proveedor del agua, en los altares;
y detenido en medio del lago ígneo y sonoro
contemplo el lago inmenso resplandeciente de oro.

V

Resplandeciente de oro es mi suntuoso traje,
mi penacho de plumas de quetzal vuela al viento,
penates y amuletos sobre mi pecho siento
y me abriga una clámide de brillante plumaje.

Cae hasta mis sandalias que trenza el correaje,
de mi toga patricia el flavo engarzamiento,
soy teule, y de mis dioses el símbolo presento
y a mi pectoral de oro se rinde vasallaje.

Mi cabello ha nevado sobre mis setenta años;
pero la dura vida de bravura y pelea
si ha amortiguado el fuego de mis ojos hurraños,

endureció mi fiera rigidez de cactea,
y tengo la apariencia de un rutilante espectro
y emblanqueció la nieve el rápsoda y el plectro

VI

El rápsoda y el plectro! que a la humanidad curo;
fuí guerrero y agora soy curador de males;
mi rey Netzahualcóyotl ha regado a raudales
la luz en mi intelecto sanguinario y obscuro.

Las vidas de los hombres seguí con brazo duro
y crascitó la muerte en mis lides campales,
y hoy me duele arrancar los helechos pradiales
para gozar su aroma como un amor impuro.

Y sosegado y triste y el ánimo afligida,
como un enjambre alegre de abejas susurrantes,
viajero del acaso, miro pasar la vida,

y soy feliz en ella como en la muerte enantes;
y mientras voy impávido descendiendo a la muerte,
en derredor la vida su esplendor en mí vierte!

VII

Su esplendor en mí vierte la sonora alegría
vibradora y efímera de la fiesta lacustre,

y enhiesto y solitario y triste, soy ligustre
en el pistilo negro de mi melancolía . . .

Las barcas van en fuga en la gloria del día
y ostentan fugazmente la hermosura palustre
de las vírgenes indias, cuyo perfil ilustre
dejó en pórfido, en Tebas, la octava dinastía.

Y al pasar se detienen y se inclinan en signo
de obediencia filial a mi vejez ancestral,
y su porte gallardo, reverencial y digno,

la cultura afinada de una raza demuestra
cuando saludan dóciles en un musical grito:
"¡Santos y buenos días te dé Dios, padrecito!"

VIII

"Padrecito"—es el nombre que los antepasados
dieron al árbol viejo que dió frutos y flores,
que es relicario para sus penas y dolores
y nacer los ha visto cual hierbas en los prados.

Y pasan bendiciéndome sonrientes, encantados,
y su sonrisa cae, cual lluvia en los alcores,
en la desolación de ardientes sinsabores
que a mi largo vivir han traído los hados.

Y confortado vuelvo la vista en torno mío
y su esplendor de aurora vierte el sol en mi ocaso
y huye como la bruma mi nebuloso hastío . . .

Y a mi mandato el remo hiende y abrevia el paso
yendo hacia la deidad del agua protectora
que a la margen del lago y entre cármenes mora.

IX

Entre cármenes mora y en los cármenes crecen
los tributos florales que las chinampas riegan
colmado las barquitas que veloces navegan
y ataúdes flotantes sobre el agua parecen.

Como pájaros-moscas cintilan y florecen
y son flotantes búcaros que rielantes navegan;
y en regatas los remos por alcanzarse bregan
como las ilusiones que en huída entristecen.

Y pasan uno y otro, cargados de ninfeas
y amapolas bermejas y caléndulas de oro,
y hyacinthus y hellianthus y lacustres aneas,

zempaxóchiles jaldes como un áureo tesoro,
la floración del lago pródigo que a raudales
da la vida en sus landas verdes y forestales.

X

Verdes y forestales, las chinampas semejan
suspendidos jardines flotando entre dos cielos
diáfananamente azules, con vaporosos velos
de las nubes que vuelan y sus alas reflejan.

Los huexotls en las márgenes sus plumeros despejan
y así las landas verdes cuajadas de asfodelos,
en el agua invertidas vuelcan sus terciopelos
y fecundadas siempre, dan y jamás se quejan.

Besadas por el agua que en torno las circunda,
corresponden el beso amoroso en sus dones;
y al agua que flúida sus entrañas inunda

brindan perpetuamente copiosas floraciones;
y así en eternas bodas uno y otro elemento
son el amor del sol y la gloria del viento.

XI

Y la gloria del viento, los pájaros salvajes,
dan en perenne fiesta su sonoro gorjeo,
que en música bucólica de yambo o de espondeo
de órganos tubulares que fingen los ramajes

son voces aflautadas, alma de los paisajes
que festejan al cielo el placer de himeneo,
que brindan el olvido bebiendo en el Leteo
y es por ellos la muerte el mejor de los viajes.

Y el concierto sinfónico en un vivaz allegro
es alma de la música pastoral de Beethoven,
la nota del zenzontle de plumaje albinegro

que como la del músico, será por siempre joven
y adormecerá un alma que sueña en su piragua
en peregrinación a la fiesta del agua.

XII

A la fiesta del agua llego presto, y saludo.
Soy teutle, y a mi arribo se abre el círculo estrecho
y da paso al anciano con su ofrenda de helecho
en flor, que hasta el dios sube y a orar se postra mudo.

A los pies de basalto mis dos brazos anudo
y de mi alma el nublado en lágrimas deshecho,
pido a Tláloc que sea mi último y blando lecho
el lago cristalino sobre mi cuerpo rudo

Y consolado ya de volver a la tierra
madre, en transformación por el agua flúida,
siento piadosamente el consuelo que encierra

a las raíces dar con la savia la vida,
y por eterna ley, y por ventura y suerte,
ser efluvio de amor aun después de la muerte.

XIII

Aun después de la muerte soñaré en este día!
Bajo, y de la nobleza me siento en los escaños;
del teocalli en pirámide ascienden los peldaños
hasta el dios del Anáhuac que riega la alegría.

De las aves del cielo la sed mitiga pía
una hoquedad simbólica que no secan los años
sobre su cabezal, y a sus pies los rebaños
humanos, van y abrevan del agua pura y fría.

Y así purificados, tejen danzas sagradas
ante el dios tutelar que los ve sonriente,
y sus manos abiertas son fuentes derramadas

de mercedes, a un pueblo generoso y prudente
que acata las hieráticas liturgias de sus dioses
y que a Tláloc enflora, besa y da sus adioses.

XIV

Besa y da sus adioses y en guirnaldas de rosas
el enjambre moreno de núbiles doncellas
bellas como las rosas, como las rosas bellas,
mece en la danza eurítmica sus caderas preciosas.

Sus caderas que quiebran sensuales y armoniosas
genuflexiones, y hallan ¡oh vida que destellas!
del amor en las tiernas y dichosas querellas
el cimbrador vaivén de danzas deleitosas

Y al contemplarlas siento que el recuerdo se aviva
de las lides de amor en que batallé antaño,
y el hueco de mis manos modeló en carne viva

la forma de mi ensueño que hoy sueño por mi daño
pavezas de una hoguera! y arder mis huesos siento
en lejano y tardío rejuvenecimiento

XV

¡Rejuvenecimiento! ¡Renovación de vida!
Quién transmigrar pudiera a futuras edades
y dejar de la muerte las yertas soledades
para encontrar la senda del amor, ya perdida!

Y sentir la fragancia de la hembra querida
que dió su olor de nardo, oh aroma que me invades!
en mi abrazo de boa constrictor ¡oh saudades
que hacéis grata la hora triste de la partida!

Y altivo y silencioso me levanto, en mi barca
entro, ante las sumisas cabezas que se inclinan,
mi ojeada postrera todo el paisaje abarca;

y entre los barquichuelos que hacia el lago declinan
desciendo a las floridas vegas de las chinampas
que despliegan sus landas como pequeñas pampas.

XVI

Como pe . . . ñas pampas retornan los vergeles
y me cruzo con barcas que vienen en enjambres;
del sol los rayos de oro son candentes alambres
que flechan y que agostan los haces de claveles.

Y como abejas de oro que a succir van las mieles
rebosantes de néctar en pistilos y estambres,
mis deseos voraces cual jaurías en hambres
de asedios, me despiertan.

Un canto de rabeles
viene de las chinampas como un suave murmurio,
y de frescura y paz invade mi alma yerta;
y presagia ese canto en un celeste augurio

la transfiguración de mi juventud muerta . . .
Y vuelvo de mi efímera ascensión al pasado,
feliz porque amé mucho y mucho he sido amado!

RUBEN M. CAMPOS.

ANAHUAC

(RECONSTRUCCION DEL ESPLENDOR Y CAIDA DE TENOCHTITLAN.)

PERSONAJES.

HIDALGO, Libertador de México.
CUAUHTEMOC, último Emperador Azteca.
COANACOCCH, rey de Acolhuacán.
TETLEPANQUETZAL, rey de Tlacopan.
HUANITZIN, señor de Coyohuacán.

COROS.

Aztecas, doncellas, sacerdotes, guerreros y pueblo.

ESCENAS.

- I.—Dormitorio de Hidalgo en Dolores.
- II.—La fiesta de la diosa Centeotl en Tenochtitlán.
- III.—El último esfuerzo de Tenochtitlán sitiada (1521).
- IV.—Alborada del 16 de septiembre de 1810.

I

Las ánimas. El bronce ruega a Dios por los muertos.
Descansa la pequeña congregación rural,
y desde el oratorio de la casa cural
el anciano pastor ve los valles desiertos.

De las constelaciones los fulgores inciertos
descienden a la augusta frente sacerdotal
que tristes pensamientos acumula en su mal
flajelada en la cruz de amplios brazos abiertos.

En la cruz en que muere una raza vencida,
la grey que compadece y que ama el buen pastor,
porque sabe los hondos pesares de su vida,
su larga esclavitud de miseria y dolor,
y al toque de las ánimas que las tinieblas hiende
una plegaria muda de su espíritu asciende.

II

Ante sus ojos surge la vida del colono,
 los campos donde suda sangre su esclavitud,
 las minas que maduran su inútil juventud,
 la tierra madre donde es un humano abono.

Su angustioso gemir y orar ante el icono
 escucha en su alma adusta, y rueda como alud
 la viviente catástrofe sin fin, a un ataúd
 que es el de la esperanza náufraga en abandono.

Y él es espectador del cruel infortunio,
 y no hace nada, el padre de la abatida grey,
 que ayer la vió florida como un alcor en junio
 y hoy la ve marchitarse por fatídica ley. . . .
 Y al toque de las ánimas que dobla lentamente,
 suspira el sacerdote abatiendo la frente.

III

¿Dónde está el valeroso de los conspiradores
 sus amigos, que surja resplandeciente al sol
 como un antepasado, y con el caracol
 guerrero llame a guerra a los libertadores?

¿Dónde están de las águilas tenochcas los fulgores
 del ojo cintilante que atisba al español
 para hacerlo su presa, y el gallardo arrebol
 de las legiones, pasmo de los conquistadores?

Pasaron. . . . Ya no hay nadie que dé la voz de alarma
 del vasto cementerio de Patria en el confín:
 el largo cautiverio la voluntad desarma;
 ser esclavo y saberlo y sufrirlo es ruin
 oprobio que envilece. Y las ánimas tocan
 por los muertos, y espectros en el silencio evocan.

IV

En la noche, a lo lejos, del pobre caserío
 una canción errante, doliente y nocturnal,
 herencia de los moros que plañeron su mal
 en el tono menor, viene del valle umbrío.

Es la canción sentida en que el criollo sombrío
 llora su amor, y el canto lastimero y fatal

en el viejo despierta un remoto ideal
de un amor y un deseo y un fuego y un hastío

La esperanza viajera que gorjea en el techo,
que brota en cada beso y que arde en cada flor;
la esperanza que nace y crea y muere en el lecho
y hasta en la bestia ser libre para el amor
exige. Y el anciano tembloroso vacila
y anega largo tiempo en llanto la pupila.

V

Y por fin pesaroso, y el ánimo afligida
por tristes pensamientos, alza su mano augusta,
y su alma de templario, sacerdotal y adusta,
se humaniza en un gesto de piedad por la vida.

Su bendición se extiende a la raza vencida
que sufre secular expoliación injusta;
de Gethsemaní el cáliz amargo pide y gusta,
y es la Oración del huerto su oración conmovida.

Y confortado ya por la resignación,
se levanta, tranquilo penetra a su aposento,
y arrullado a lo lejos por la flébil canción
que melodiosamente viene en alas del viento,
se duerme, y es su sueño agitado y nervioso
cual si un presentimiento le acechara medroso.

VI

De pronto un sueño extraño le invade y le fascina.
Tenochtitlán resplandece con su vida lacustre,
la ciudad de Tenoch, consagrada e ilustre,
desde Chapultepec, la sagrada colina,

y despliega en diorama feérico que fulmina
las barcas rebosantes de la flora palustre,
que por canales fluyen dando esplendor y lustre
a la fiesta en honor de Centeotl divina,

la diosa de las flores y de los cereales,
la fiesta anual de las chinampas y los prados,
el tributo del fruto de las primaverales
florestas a la diosa de los granos dorados,
a quien la gran ciudad que riega de abundancia
hoy ofrenda el más bello dón, el de la fragancia.

VII

(Coro).

“Centeotl, cantan himnos, tú que velas dormida,
tú que nutres el grano, y en los cereales cuajas
las perlas de la savia, y así a la espiga bajas
la leche de tus pechos celestes escondida;

recibe nuestra ofrenda florecida y nutrida,
Centeotl, madrecita, y en las doradas pajas
de los maizales pon las divinas mortajas
de tus cabellos de oro, símbolo de la vida!”

Y en aras de la diosa de los mantenimientos
depositan granadas y espléndidas mazorcas
las indias de bronceados torsos y movimientos
felinos en las piernas joyadas con ajorcas,
ceñidas las potentes caderas con chimallis
al ascender gallardamente a los teocallis.

VIII

(Coro).

“Coatlicue, las doncellas cantan, flor entre flores,
tú que tapices áureos riegas en las praderas
y mirasoles pones en rubias sementeras
y festones de rosas cuelgas en los alcores;

pues con tu sangre virgen diste sangre a las flores,
alma de las auroras y de las primaveras,
despreciar nuestros dones forestales no quieras,
danos flores y frutos para nuestros amores.”

Y las diosas de bronce de la raza estatuaría
que el frontón y el estadio frecuentó en su cultura,
la raza que en un tiempo tuvo un arte suntuaria
ya desaparecida al par que su hermosura,
deja su ofrenda alpestre, flores de las chinampas,
perfilando sus clámides del teocalli en las rampas.

IX

(Coro).

“Tláloc, deidad del agua, de fuentes y arroyuelos,
del agua de los lagos de Anáhuac, sé propicia

a nuestras heredades que te dan su primicia
en obediencia al culto sacro de los abuelos.

Tú que del Ixtaccihuatl presides los deshielos,
haz que perpetuamente cause nuestra delicia
el rumor de las nieves que el deshielo desquicia
y funde en linfas diáfanas que reflejan los cielos."

"Tláloc, cantan las indias, sé pródigo de bienes
danos las lluvias frescas todo el año suaves;
mientras vuelves en junio, déjanos en rehenes
el hueco de tus manos donde abrevan las aves,
rebotante en rocío de azul agua pluvial
que cada amanecer deja el llanto auroral."

X

(Coro)

"Xochiquetzal, la diosa de los plumajes de oro,
de los plumajes vivos de jade y esmeralda,
de los vivos plumajes de múrce y de gualda
en las aves de buche irisado y sonoro!

En sus nupcias protege al pájaro canoro
que da esplendor suntuoso de la virgen al balda,
que en penacho altanero cae del indio a la espalda
y en recamadas clámides es imperial tesoro."

Y las barcas cargadas de legumbres y pesca,
de artefactos, vendimias, frutas y mercaderes
de pueblos tributarios, en la mañana fresca
bajan por los canales con enjambres de seres.
y frente a los teocallis que arden en arrebol
y palacios, saludan a Tonatiúh, al sol.

XI

(Coro)

"Gloria a tí, Tonatiúh, dios, hijo de Teotl.
Quetzalcoatl dice que eres de la Divinidad
sólo un destello débil, mas eres oh deidad
según la voz sagrada de Nezahualcoyotl,

el gran fecundador, padre de Centeotl,
y el reino de la vida tienes por heredad

de lo Desconocido que ordena "fecundad"
y ha hecho temida y fuerte la raza de Ahuizotl."

Y al conjuro del rey-poeta, es una marea
humana la que se alza del Tlaltelolco henchido
de una gran multitud que arde a la luz febea
en brillante espectáculo hoy ya desconocido,
y que a los ojos ávidos del vidente despierta
en toda su suntuosa magnificencia muerta.

XII

La visión se transforma. Tenochtitlán sitiada
a Hernán Cortés resiste derruida, agonizante,
y hacia el templo mayor que es una pira humeante
se arrastra la ciudad diezmada y apestada.

Un hombre extraordinario ha alzado de la nada,
galvanizándolo, a un cadáver militante,
y eso es Tenochtitlán que hasta el último instante
lucha, como jamás se vió en edad pasada.

Es el año fatal mil quinientos veintiuno.
Va a barrerse de un pueblo en terrible lección
cual no la recibió jamás pueblo ninguno,
hasta el más leve rastro de civilización;
y se siente que de ella, oh pavora que arredra,
en pie no quedará ni piedra sobre piedra!

XIII

Después de la derrota de los conquistadores,
odio implacable ordena el sitio a sangre y fuego,
duelo a muerte, rencor desenfrenado y ciego
tan fiero en los sitiados como en los sitiadores.

Y los méxica invocan sus dioses vengadores,
y en su rito sangriento, como nefando ruego
ante Huitzilopochtli y en sacrílego riego
de savia humana, rasgan los sacrificadores

el pecho de las víctimas, inermes prisioneros,
y el corazón arráncanles, holocausto vitando,
y lo ofrecen al dios de pumas carniceros
barridos en castigo de un delito nefando;
y la infernal, monstruosa y bestial Teoyamique
la sangre ve correr sin oponer un dique.

XIV

En el templo mayor, al horror del asedio
se une todo el horror del hambre y de la sed;
de las aguas potables obstruída la red
de acueductos fluviales, la ciudad quedó en medio

de las aguas saladas y muere sin remedio,
mas sin pedir tampoco ni gracia, ni merced,
pues lema de los hijos de Aztlán, es: "pereced
en lid y no murais de esclavitud y tedio."

De súbito se escucha un creciente rumor
que de un ámbito al otro el inmenso atrio hiende
cual ráfaga de vida: "¡Es el Emperador!"
Y la esperanza todas las miradas enciende,
mientras la multitud que se abre en doble fila
se estrecha ante el cortejo imperial que desfila.

XV

Es Cuauhtémoc. Le siguen sus grandes capitanes
Coanacoch, Huanitzin y Tettlepanquetzal.
El penacho altanero de plumas de quetzal
mecen airoso al viento sus regios ademanes.

Se siente a su presencia que los sagrados manes
de sus ancestros lleva en estirpe real;
es austero, sereno, grande y sacerdotal;
es joven, bello y fuerte. Desciende de titanes.

Tiende sus manos vueltas al cielo, hacia el oriente
y a su saludo al sol, álzanse las cabezas
cual si maravillosa esperanza en creciente
ascendiera radiante surgiendo de pavezas;
y sube al cielo un himno de gloria y de esperanza
que con su Emperador juramento es de alianza.

XVI

(Coro)

"¡Salve, águila que cae de las constelaciones,
centella que fulminas los centauros hispanos,
el dardo vengador que parte de tus manos
va a clavarse rompiendo petos y corazones!

El alma de la patria eres, y tus legiones
diezmadas por la muerte, surgen de los arcanos
antros en donde blindan los dioses sobrehumanos
al mortal, semidios de héroes y campeones!

¡Gloria a ti, salvador, mártir y redentor!
Si en la lucha sucumbes moriremos contigo,
porque eres nuestro padre y nuestro Emperador,
y eres al mismo tiempo nuestro mejor amigo.
Ave, César, nuestro himno los sollozos anudan:
Cuahtémoc, los que van a morir te saludan!"

XVII

Cuahtémoc ha escuchado atónito y ceñudo;
sacude su penacho de plumas con fiereza,
e irguiendo cual león su altanera cabeza:

(*Cuahtémoc*).

"Mártires de la patria de Tenoch, yo os saludo!
En tan supremo trance es amargo y es rudo
pero es preciso hablar de muerte. No es vileza
llevaros a morir tras inútil proeza,
porque nadie de vil tachar a un mártir pudo

cuando su sacrificio de vida es necesario:
Coanacoch, Huanitzin y Tettlepanquetzal,
decid, cuando nos quede por patria un vasto osario
¿no preferís ser sombras errantes por el mal
que os causé al investirlos como lugartenientes
responsabilidades tremendas y candentes?"

XVIII

(*Coanacoch*).

"¡Padre, tú eres la patria: contigo y por ti, todo!"

(*Huanitzin*).

"¡Padre, por ti mi sangre derramar gota a gota!"

(*Tettlepanquetzal*)

"¡Padre, de mi cadáver por ti nueva alma brota
a seguir de tu gloria en un perpetuo exodo!"

(Coro)

“¡Padre, águila que cae del azul, es tu apodo;
si una de tus potentes alas desciende rota,
séamos el plumaje que en el pantano flota
para salvar tu forma pura de escoria y lodo!

Contigo y por ti todo! Daremos nuestra sangre
por ti, que eres la patria y que eres el deber!
Bendito será el pecho que por ti se desangre,
bien nacido a la gloria de vientre de mujer
quien sea como tú resuelto, estoico y fuerte,
y sea en el martirio vencedor de la muerte!”

XIX

(Cuauhtémoc).

“La muerte no es eclipse, es transfiguración!
y ya transfigurados, veremos llegar día
en que un Libertador vuestra sangre *que es mía,*
en un supremo esfuerzo de reivindicación,

a costa de su sangre cobre en abnegación
que espantará a los siglos futuros ¡oh alegría!
Juremos peleando morir por la tardía
mas justiciera aurora de nuestra redención!”

(Coro)

“¡Padre, tuya es la sangre nuestra y de nuestros hijos!
¡Riégala en fecundante riego de libertad!
En ti de nuestros pósteros los ojos están fijos:
lega al mundo un ejemplo de patria potestad!
¡Un sudario de muerte sobre la patria enflora,
y que un Libertador de esa noche haga aurora!”

XX

En este instante Hidalgo despierta jadeante:
llanto como el de un niño su rostro austero baña;
conmovido levántase, pesa la heroica hazaña
que ha presenciado en sueños, y abarca palpitante

el tremendo legado que medita un instante:
la patria es un osario y el indio sombra huraña

de los antepasados vencidos por España....
Pero Cuauhtémoc vela, disco tutelar y errante....

Y el anciano pastor, trémulo, apresurado,
a los suyos despierta en paternal desvelo;
aprisa, aprisa, "él" quiere, Cuauhtémoc lo ha mandado.
Y la campana de oro en un repique a vuelo
convoca al pueblo a fiesta, fiesta por excelencia:
¡a proclamar de Anáhuac la antigua independencia!

RUBEN M. CAMPOS.

ABEN-AHMET

(RECONSTRUCCION DE LA LEYENDA DEL ULTIMO ABENCERRAJE.)

Personajes:

ABEN-AHMET, Abencerraje.
LAUTREC, Conde de Foix.
DON CARLOS, Caballero de Calatrava.
DON RODRIGO DE VIVAR, Duque de Santa Fe.
DOÑA BLANCA DE VIVAR.

Damas granadinas, Caballeros, Pajes, Ujieres, Séquito ducal del Palacio de Santa Fe. Guardias de la Alhambra, Servidumbre del Generalife.

GRANADA, 1525.

ACTO UNICO.

ESCENA PRIMERA.—*Zambra en los jardines del Palacio ducal de Santa Fe. Don Rodrigo descansa en un sillón de alto respaldo, y celebra sus natales rodeado de su séquito. Doña Blanca, rodeada de hermosas damas, es por su gallardía y por la riqueza de su traje la reina de la fiesta en una glorieta de arrayanes, laureles y rosales. Al través de una avenida de cipreses, sobre el cielo azul de una tarde de primavera, se destacan las torres de la Alhambra y los palacios del Albaicín cuyas murallas besa el Darro. En último término, Granada con sus campanarios, cúpulas, minares, entre las manchas verdes de cipreses, que coronan las verandahs y miradores.*

Los pajes escancian vinos de Xerez y de Málaga y sirven pasteles y frutas. Al levantarse el telón, Doña Blanca, al són de una guitarra andaluza, canta la última copla de un romance de lances de amor y fortuna de Zegríes y Abencerrajes.

DOÑA BLANCA. (cantando).

... Con el espanto en los ojos
contemplaban los Zegríes
que uno y otro Abencerraje
entraban con paso firme,
sin que ninguno volviera

a salir . . . Oh muerte horrible!
 De la Alhambra en el recinto
 la cabeza de los príncipes
 era tronchada a cercén
 de un golpe lúgubre! Triste
 la fuente de mármol blanco
 un lago purpúreo finge,
 y uno y otro Abencerraje
 entraban . . . En los jardines,
 al fulgor del plenilunio
 véñse hoy por los alhamíes
 vagar dos blancos espectros
 enlazados y felices . . .
 Alfaima y Aben-Ahmet
 a pesar de los Zegríes
 se aman después de la muerte,
 que ni la muerte resiste
 al amor! . . .

(Aben-Ahmet, que ha aparecido entre los árboles, se presenta de improviso en el festín, cubierto por un albornoz.)

LAS DAMAS.

—¡Cielos!

DOÑA BLANCA.

—El Moro!

ABEN AHMET.—*(a Blanca)*.

—Oí tu voz arrobado
 y a tus pies . . .

DON RODRIGO. *(a Aben-Ahmet, levantándose violento)*.

¡Habéis osado . . . !

DOÑA BLANCA.

—Padre mío, yo te imploro! . . . *(El Duque escucha sorprendido y Blanca hace una zalema a Aben-Ahmet)*:

Gracias por vuestra visita! *(Se vuelve al Duque y le presenta a Aben-Ahmet)*:

Padre mío, el caballero
 musulmán . . .

DON RODRIGO.

—Sed, extranjero,
 bienvenido! *(saluda)*

ABEN AHMET. (*se inclina y se vuelve a Blanca*).

—Sulamita!

soñada y preciosa hurí!
 Pasaba por la floresta
 y los cantos de la fiesta
 eclipsar tu voz oí.
 Cantabas de Abencerrajes
 y Zegríes las contiendas,
 y sus pasiones sin riendas
 como sus odios salvajes.
 La historia de Aben-Ahmet
 que palpita sin desdoras
 en la sangre de los moros,
 en la raza de Mahomet.
 Y en este edén encantado
 cada piedra es un testigo
 de que su muerte. . . . (*transición*) qué digo!
 si el príncipe calumniado
 yace tranquilo en la sombra?
 Perdona, virgen sagrada,
 que un moro lllore en Granada
 si al Abencerraje nombra!

DON RODRIGO.

—Calmad. Señor, vuestro duelo:
 habéis venido a mi fiesta
 y en una tarde como esta
 alegraos, vive el cielo!
 Que vuestros mayores hayan
 perdido un reino, a fe mía
 de vos no fué culpa. En día
 feliz, las penas se vayan!
 Sois huésped de un español
 y como huésped, sagrado:
 (*le brinda una copa que presenta un paje.*)
 bebed vino madurado
 por nuestro buen padre el sol!

ABEN-AHMET.

—Tu señorial hidalguía
 proclama tu alto linaje:
 perdona si el oleaje
 desbordó del alma mía!
 Pero al oír el romance
 de mis mayores, acude
 el dolor y me sacude
 en tan dulce y fiero trance.

arrobado al contemplar
 a la virgen misteriosa
 que una mañana dichosa
 se dignó mis pies guiar.
 Puesto que es gala y presea
 de tu linaje, tu hija.
 razón hay para que exija
 tu fiesta alegría: sea!
 Guardemos viejos rencores
 y, huésped de tu morada,
 seré feliz en Granada,
 la tierra de los amores!

DON RODRIGO.

—Sentaos, señor.

(Un paje ha traído un ancho cojín de seda en el que el moro se sienta al uso otomano, entre las bellas damas.)

UNA DAMA.

—Decid.

señor moro, habéis venido
 de Tánger?

ABEN-AHMET.

—Y estoy herido

DOÑA BLANCA. *(Con interés)*.

—¿Habéis batallado en lid?

ABEN-AHMET.

—No fué al cruzar el desierto,
 sino al reposar aquí
 que dos flechas, ay de mí,
 dos heridas hánme abierto!

UNA DAMA.

—¿Y quiénes son los flecheros?

ABEN AHMET. *(suspirando)*.

—¡Dos ojos!

DOÑA BLANCA *(aparte)*

—¡Cielos!

ABEN-AHMET.

—Dos ojos

que bajo los arcos flojos
de dos cejas, son arqueros!

(Las damas sonrían y cercan al Moro, agasajándolo y obsequiándolo. El Duque también sonrío acariciando su barba de nieve. Blanca escucha ruborosa y anhelante.)

Una mañana de Abril
los dos ojos dispararon
y las saetas volaron . . .
Las márgenes del Genil
callados testigos son
de que en el césped florido
caí de hinojos, herido
en mitad del corazón!

DOÑA BLANCA. *(aparte)*.

—Fué de abril esa mañana
en que se postró a mis pies . . . !

UNA DAMA, *(con coquetería)*

—Moriréis?

ABEN-AHMET.

—Si mi sino es,
moriré por mi sultana!

LAS DAMAS. *(con graciosa ironía)*.

—Su sultana . . . !

DON RODRIGO.

—Señor Moro,
sabéis que vuestros abuelos
danzaron bajo estos cielos
una danza que yo adoro?

ABEN-AHMET.

—¿Danza morisca?

DON RODRIGO.

—La xaira.

ABEN-AHMET.

—Ah! bello baile en verdad!
Una tarde vi en Bagdad
bailar ese baile a Zaira,
una gentil agarena. . . .

UNA DAMA (*con intención*).

—¿Como Blanca de gentil? . . .

ABEN-AHMET.

—¡Oh, no!

LA DAMA (*remarcando*)

Al margen del Genil
no hay quien baile. . . .

DOÑA BLANCA. (*con ansiedad*)

—Magdalena. . . .!

LA DAMA.

—. . . . la xaira cual Doña Blanca!

LAS DAMAS.

—¡Ah! ¡Que baile!

ABEN AHMET, (*se levanta*)

—Bella hurí,
¿cómo hallar gracia de ti?

(*aparte, a Blanca*).

(De mi corazón arranca
las dos flechas!)

LAS DAMAS.

—¡A danzar!

DOÑA BLANCA. (*suplicante y ruborosa*).

—Oh, no! Decid, padre mío!

DON RODRIGO.

—Piensas en que hoy tu desvío
puede mi dicha enturbiar?

(*cón júbilo*)

—¡A danzar!

DAMAS Y PAJES

(CORO). —¡Viva la danza!

SÉQUITO.

—Viva el vino de Xerez! (*escancian y beben*).
Brindemos vino, pardiez,
al amor y a la esperanza!

(*Las guitarras preludian la xaira, danza morisca de aire vivísimo y apasionado en compás de jota española. Blanca ciñe a sus dedos las castañuelas de ébano, deja caer la mantilla de blondas y sus cabellos de azabache se desbordan sueltos y ensortijados sobre su cuello desnudo. Sus movimientos ágiles y cadenciosos marcan el compás; arquea suavemente su cintura y levanta y deja caer sus brazos amorosa y desmayada. Sus pies redoblan al par de sus castañuelas y sólo se detiene para suspirar una copla, enamorada y palpitante.*)

DOÑA BLANCA. (*cantando*)

Lo hirieron dos ojos bellos,
ojos que su dicha son;
lo hirieron dos ojos bellos
en mitad del corazón!

Ay mi madre! quién pudiera
ese mal de amor curar!
ay mi madre! quién pudiera
tan dulce herida besar!

Besar su boca, en sus brazos,
y en su regazo dormir;
besar su boca, en sus brazos,
y besar . . . hasta morir!

(*Cuando concluye el baile, entre la algazara jubilosa de la fiesta, el Duque se levanta e invita a pasar a los salones, dirigiéndose especialmente a Aben-Ahmet.*)

DON RODRIGO.

—¡Al salón!

(*Aben-Ahmet no oye nada, extasiado, reclinado en un zócalo de piedra. Damas, pajes y séquito van saliendo y cantan.*).

(CORO).—Viva la danza!
Viva el vino de Xerez!
y saludemos, pardiez,
al amor y a la esperanza!

(*Blanca vuelve a la escena furtivamente y se acerca tímida a Aben-Ahmet*)

DOÑA BLANCA, (*suplicante*).

—¡Venid!

(*Aben-Ahmet despierta de su ensueño y se postra a los pies de Blanca*).

ABEN-ÄHMET.

—Piedad... !

DOÑA BLANCA.

—¡No!... ¡En vos fío!
¡Ved!... ¡nos miran!... ¡Venid luego!...

ABEN ÄHMET. (*sin oírta*)

—En un dulcísimo fuego
me abraso. corazón mío!

DOÑA BLANCA (*cor: ansiedad*).

—¡Venid!...

ABEN ÄHMET. (*resuelto*).

—¡No! ¡Vé tú a la zambra!.

(*Se oye dentro el coro y la música, a lo lejos*):

(CORO).—Viva el vino de Xerez!

ABEN-ÄHMET.

—¡Adiós!...

(*Blanca vacila agitadísima y de súbito dice entregando sus manos a los besos de Aben-Ahmet*).

DOÑA BLANCA.

—Mañana a las diez
me esperaréis en la Alhambra! (*se desase y huye*).

ESCENA SEGUNDA.—(*La sala de los Abencerrajes en la Alhambra. Los arabescos suntuosos y resplandecientes de los muros y la bóveda, ostentan en relieve flores del Oriente sobre fondo azul y oro escarchado; al través de los alhamíes calados y abiertos en arcadas moriscas, cortadas por estalactitas que descienden de los ángulos estriados, se ve la arquería del Patio de los Leones con su selva de columnas esbeltas, bañada por el sol y recortada de luz y sombra. En el centro de la sala, el baño de la Sultana, una gran taza de alabastro sostenida por delfines de bronce y rodeada de tibores de mármol blanco, recibe la luz irisada de cinco lumbreras taraceadas de arabescos y veladas por vitrales policromos.*

Aben-Ahmet aparece pensativo, como una evocación del floreciente reino granadino, con su brillante traje moro, turbante amaranto y penacho azul y blanco, marlota de tel: de oro leonado recamada de pedrería; sobre la banda de púrpura brillan las empuñaduras de su alfanje y sus puñales damasquinos).

ABEN-AHMET.

Sombras de Abencerrajes y Zegríes!
¡Alzad! y este recinto solitario
resuena con el drama victimario
que vieron ajimeces y alhamíes!
Aben-Ahmet y Alfaima! cuán felices
por su amor padecieron y gozaron!
como nadie se ama, ellos se amaron
¿Quién osó pregonar dulces deslices?
Y si se amaron con amor impuro,
a una Sultana, de un Abencerraje
el amor no consiente vasallaje!
se amaron y murieron! trance duro!
Amor sangriento de esa fuente aún brota
sangre real de príncipes vertida
mi sangre! Allah bien sabe que mi vida
prósclita de mi patria ya está rota!

(*Cae en una abstracción de la que despierta al oír a Blanca que llega presurosa, seguida de sus doncellas*).

DOÑA BLANCA.

—Aben-Ahmet!

ABEN-AHMET.

—Virgen mía!

DOÑA BLANCA.

—Perdonad si retardada
vine

ABEN-AHMET.

—De tí si estoy lejos
cuán lentas las horas pasan,
cuán lentos pasan los días
y cuán niña es mi esperanza!

DOÑA BLANCA.

—¿Queréis conmigo soñar
si recorremos la Alhambra?

ABEN-AHMET.

—Sueño mi dicha en tus ojos!

DOÑA BLANCA.

(*desatinada*).—Mirad la fuente de Alfaima.

ABEN-AHMET.

—Fuente de consuelo tú
para el río de mis lágrimas!

DOÑA BLANCA.

—¿Lloráis?

ABEN-AHMET.

—Con llanto de amor!

DOÑA BLANCA.

—¿Luego me amáis?

ABEN-AHMET.

—¡Ah! mi Blanca,
tanto como Aben-Ahmet
amó a su adorada Alfaima!

DOÑA BLANCA.

—Pero vos sois musulmán
y yo española y cristiana!

ABEN-AHMET.

—Yo te juro por Alláh.

DOÑA BLANCA.

—No juréis palabras vanas
a las que yo no doy fe;
además, sabéis si os ama
mi corazón?

ABEN AHMET. (*tristemente*).

—¡Es verdad!
yo no soy oh gentil dama
sino tu esclavo! (*con amargura*). No soy
caballero!

DOÑA BLANCA. (*con arrebató*).

—Soy cristiana
pero te amo con delirio
y si la fe de tu raza
abjuras, yo te daré
mi vida, mi amor y mi alma!

ABEN-AHMET.

(Pausa)

—Escucha: de una raza soy el espectro errante
que lejos de su patria vegeta agonizante!
yo soy de los Califas el viviente infortunio,
oh la flor de las flores en los prados de junio!
En este regio alcázar. alma soy de la Alhambra
¿comprendes mi tristeza al escuchar la zambra?
Una noche en mi vida tú eres la aurora mía

DOÑA BLANCA.

—Señor, por qué entristeces mi riente alegría?
sí yo te amo y te adoro ! Señor, hazte cristiano
y cual te he dado mi alma te brindaré mi mano!

ABEN-AHMET.

—¡Ah, Blanca! tú no sabes el dolor que me aflige!
Cristiana, soy tu esclavo; mora, tu esposo: elige!

DOÑA BLANCA.

—¡Oh mi amor! ¡oh mi dueño! mi príncipe cautivo

ABEN-AHMET.

(ap.) ¡Su príncipe! —Oye, Blanca, si Abencerraje vivo
fuese, tú me amarías?

DOÑA BLANCA.

—¡No! que entonces la gloria
deslumbrándote, haría mi ventura ilusoria!
vive obscuro, ignorado, para amarme a mí sola;
si te vas y me dejas, mi corazón inmola!
Sacrificame en aras de mi pasión!

ABEN-AHMET.

A ti

te amaré solamente!

DOÑA BLANCA.

—Sólo a mí?

A DUO) —Sólo a ti!

—Sólo a mí!

ABEN-AHMET.

—El genio tutelar eres de esta ruina .

DOÑA BLANCA.

—¿Volverás si te alejas?

ABEN-AHMET.

—Veré la golondrina
de la africana costa retornar hacia España
y tan veloz como ella cuando de luz se baña,
volveré a las florestas del Darro y del Genil
a anidar en la Alhambra bajo el cielo de abril!

DOÑA BLANCA.

—¡Oh mi rey!

ABEN-AHMET.

—¡Mi sultana!

DOÑA BLANCA.

—Mi dios!

ABEN-AHMET.

—En breve el viaje...

DOÑA BLANCA (*asaltada súbitamente por un pensamiento*):

—Cuál me amarías, di, siendo tú Abencerraje?

ABEN-AHMET.

—Más que la gloria, Blanca, y menos que el honor!

DOÑA BLANCA.

—¡Oh mi sueño de dicha . . . !

—Oh mi sueño de amor . . . !

(*Quedan transportados de felicidad, Blanca desfallecida en los brazos de Ben-Ahmet. Entra un paje.*)

EL PAJE.

—Señora, el Duque os espera!

DOÑA BLANCA (*a Aber-Ahmet*).

—Esta tarde a nuestra casa
vé!

ABEN-AHMET.

—Mi corazón se abrasa
en tu amor, niña hechicera!

(*Blanca desprende de su pecho una medalla y la da al Moro.*)

DOÑA BLANCA.

—¡Nuestro salvador te guarde!
 Cuando un rayo de su luz
 te hiera, piensa en la Cruz,
 única esperanza!

ABEN AHMET. (*lleva la diestra al pecho.*)

—Aquí arde
 mi fe en Alláh!

DOÑA BLANCA.

—Si en mi Dios
 crees, seré tuya... sé mío!

ABEN-AHMET.

—En convertirte a Alláh fío!

DOÑA BLANCA.

—¡Amame!

ABEN-AHMET.

—¡Y tú! . . .

DOÑA BLANCA.

—¡Adiós!

ABEN-AHMET.

—¡Adiós!

(*Vánse en distintas direcciones.*)

ESCENA TERCERA.—*Salón en el Palacio Ducal de Santa Fe. Panoplias de armas toledanas en los muros cuya decoración recuerda la antigua mansión de los Abencerrajes. En un trofeo la cabeza de tigre con las fauces abiertas, empenachada de plumas, armadura azteca traída de México por Don Carlos de Vivar como presea, cuando hizo la Conquista con Hernán Cortés. Doña Blanca está sentada en un diván y junto a ella se halla el Conde de Foix, armado Caballero por Bayardo, pálido, convaleciente de sus heridas recibidas en la batalla de Pavía, vestido a la usanza de los antiguos Caballeros: calzón de finísimo ante, gorguera de encajes*

abierta y caída sobre el pecho y los hombros, esclavina de seda azul recogida a la espalda, tahalí negro, gran espada guarnecida de acero con las tres lises, botas anchas y dobladas y espuelas de oro. Cerca de ellos, Don Carlos en pie se apoya sobre la cruz de hierro de su larga tizona, e impone con su semblante austero. Viste como Lautrec, en distintos colores, y sobre su pecho ostenta la Cruz de Calatrava.

Aben-Ahmet entra y Doña Blanca no puede reprimir una exclamación y se levanta presentando al Moro.)

DOÑA BLANCA.

—¡Ah! Ved aquí, caballeros,
al Moro de quien os hablo
a menudo.

DON CARLOS.

—Bienvenido
Señor Moro! Vuestro rango
de nobleza no conozco,
mas a juzgar sin embargo
por vuestras valiosas prendas
morales, sé que no en vano
mi padre y mi hermana dicen
hallarse de vos prendados.

(Aben-Ahmet saluda profundamente llevando la diestra al pecho y se sienta en un tapiz, a la otomana, los ojos fijos en Blanca y Lautrec).

Carlos Quinto mi Señor
quizá no tarde en llevaros
la guerra a Túnez. Podremos
muy lejos de este palacio,
en el campo de batalla
quizá muy pronto encontrarnos!

(Don Carlos, extrañado de no obtener respuesta de Aben-Ahmet, pliega el ceño al ver que Blanca y el Moro se contemplan extasiados, ajenos a lo que pasa, sin esconder el secreto de su pasión. Aben-Ahmet, después de un momento de estupor de Don Carlos y el Conde, se levanta lentamente, se inclina ante Blanca y va a salir; pero se detiene ante las panoplias y el trofeo, que observa hasta quedar cabisbajo, absorto en sus pensamientos.

Lautrec se levanta vivamente y sale, nervioso y contrariado.)

DON CARLOS (*alterado*).

—Blanca, ¿qué es esto? ¡Responde!
La causa de tu emoción
es que amas. . . .

DOÑA BLANCA (*resuelta*).

—Mi corazón
he dado al Moro y no al Conde!

DON CARLOS.

—¡Cómo! Amar a un mahometano
la nieta del Cid Rodrigo!
Dar su mano a un enemigo
que el Cid echó con su mano!

DOÑA BLANCA.

—¡Don Carlos! Yo a Aben-Ahmet
amo y él me ama! Hidalguía
muestra cuando por la mía
no da la fe de Mahomet!
sabe tan solo una cosa:
la nieta de Ruy Vivar
su nombre no sabrá dar
ni de un infiel ser esposa!

DON CARLOS.

—¡Blanca! . . . nuestra raza heroica
va así a desaparecer!

DOÑA BLANCA.

—No volverá a florecer
otro Cid! Mas soy estoica!
¡Presentimiento fatal . . . !
De nuestra stirpe seremos
los últimos! Moriremos
tú y yo, por bien o por mal;
pero irá a nuestro ataúd
sin vástagos que florezcan
y la manchen o escarnezcan,
del Cid Ruy Díaz la virtud! (*váse*).

(*Don Carlos vuelve en torno los ojos, ve a Aben-Ahmet pensativo y se dirige a él, trayéndolo apresurado el proscenio*).

DON CARLOS.

—¡Moro! ¡Renuncia a mi hermana
o acepta el combate luego!

ABEN-AHMET.

—¿La demanda viene de ella?

DON CARLOS.

—¡Ella te ama, vive el cielo!

ABEN-AHMET.

—¡Oh digno hermano de Blanca! (*aparte, alto, con alegría*):
¡Yo pensé que al Caballero
francés amase...!

DON CARLOS.

—Mi amigo
fuera mi hermano a no haberte
interpuesto! Dame cuenta...

ABEN AHMET (*le interrumpe*).

—¡Enhorabuena, estoy presto!
mas nacido como soy
de un linaje de abolengo
que con el tuyo ha luchado,
al fin no soy caballero
como tú!

(*Don Carlos lo contempla admirado y después le dice*):

DON CARLOS.

—¡Yo te armaré
Caballero, en el momento!

(*Aben-Ahmet deposita su alfange en tierra, hincó la rodilla ante Don Carlos, quien desnuda su espada y con ella lo toca tres veces de plano, en la espalda. Después levanta al Moro, le ciñe el alfange y lo abraza.*

Combaten, lanzándose uno contra el otro, Don Carlos frenético de cólera, Aben-Ahmet impasible. El español combate con agilidad y fiereza y el Abencerraje se defiende bizarramente. Don Carlos artecia y multiplica sus golpes, iracundo y ávido de matar, y al descargar un mandoble, la espada de Toledo salta en pedazos al chocar contra el alfange de Damasco, Don Carlos se cruza de brazos y dice):

—¡Hiere, moro! ¡Desarmado
como estoy, lanzo mi reto
a ti y a tu raza infiel!

ABEN-AHMET.

—¡Yo no mato, me defiendo!
 Matarme quisiste, y yo
 he probado en nuestro duelo
 que digno de ser tu hermano
 soy, y no de tu desprecio!

Blanca y Lautrec entran por puertas opuestas cuando Aben-Ahmet va a envainar su alfange).

DON CARLOS, *(con despecho a Lautrec.)*

—Vencido estoy . . . y con vida!
 Lautrec, ven pronto, aun es tiempo!
 Prueba tú mejor fortuna
 al Caballero batiendo!

LAUTREC. *(al Moro).*

—Mis heridas me permiten
 rehusar, señor Caballero,
 y además, de vuestro lance
 saber no quiero el secreto,
 sino poner con mi ausencia
 a tantos males remedio!

DOÑA BLANCA *(vivamente).*

—¡No! Quedaos con mi hermano
 y sed vos hermano nuestro!
 todos nuestros corazones
 sufren hoy pesares recios:
 aprended de Aben-Ahmet
 a sufrirlos con sosiego!
 Que lo de hoy Granada ignore
 y que haya paz plegue al cielo!
 A vuestra fiesta llevadnos,
 Conde de Foix, os lo ruego . . .

(suplicante).

—No pensaréis diferir
 el sarao . . . yo lo espero . . .

LAUTREC.

—No en mis días! *(inclinándose)* ¡Ordenad!

DOÑA BLANCA *(jubilosa).*

—Voy por mi padre! . . . ¡Andad presto!

(Da la mano a Aben-Ahmet y salen, seguidos de Don Carlos y Lautrec.)

ESCENA CUARTA.—*Sarao en el Generalife, en la Sala de los Caballeros. En torno de los muros se ven los retratos de los Príncipes y de los Caballeros vencedores de los Moros: Pelayo, El Cid, Gonzalo de Córdoba, Garcilaso, Ercilla, Ponce, etc. Al pie de los retratos de los Reyes Católicos, se ve en un testero la espada de Boabdil. Ujieres y Pajes van y vienen trayendo frutas de España y África en fuentes de plata, refrescos y vinos. Por las ventanas se ven los jardines iluminados, donde se han dejado correr las fuentes. Damas y Caballeros se pasean al són de la música, o descansan en la gradería de alabastro del Senador de la Sultana, visto en sección.*

Aparecen Blanca y Don Carlos y las damas granadinas los cercan y los invitan a pasear. Entra Aben-Ahmet y se detiene turbado examinando los retratos; después caen sus ojos sobre la espada de Boabdil.)

LAUTREC.

—Caballero, si he sabido
que veníais a mi fiesta,
no os hubiera recibido
en una mansión como ésta!
¿Qué hay en perder una espada ?
Yo vi a un gran rey en Pavía
rendir la suya inviolada
a otro rey de igual valía!

ABEN AHMET.

—Cual Francisco la rindió
rendirse una espada pudo,
mas como Boabdil . . . ¡Ay, no!

UNA DAMA.

—Señor Moro, yo os saludo!

(Las damas cercan a Aben-Ahmet saludándolo y lo invitan a sentarse entre ellos. Vuelven Blanca y Don Carlos y también se sientan).

LAUTREC.

—Cuenta, Don Carlos, tu viaje
al país de Moctezuma.

DON CARLOS.

—A qué evocar el miraje
de un recuerdo que me abruma?
Era yo un niño: quince años!

cuando tras Hernán Cortés,
de su nave en los escaños
vi tierra: —“América es!”
gritó el piloto y en breve
entramos a una bahía
mecidos por brisa leve
y atracamos. ¡Oh alegría!
Era un vergel paradisiaco
de hermosura soberana
y refrescaba el alisio
nuestra ruta. Una mañana,
después de ascensión consatnte,
un valle de cinco lagos
apareció en lo distante
con encantamientos magos!
Descendimos de las sierras
y vimos la gran ciudad
fuerte en conquistas y guerras
y luchamos en verdad!
Tras heroicos episodios,
fueron nuestras culebrinas
relámpagos de dos odios
en un tifón de ruinas!
Cual todo lo conquistado,
fué barrido un gran imperio!
Ser conquistador osado
es gloria, no vituperio!

LAUTREC (*electrizado*).

—Es de la raza del Cid
ser conquistador, Vivar!

ABEN AHMET, (*se extremece pálido al oír el nombre del Cid*):

—¡Por el gran Almoravid!
Al Cid he oído nombrar . . . !
¿Sabéis que ese Caballero
que vosotros llamáis Flor
de las Batallas, tan fiero
como cruel fué, Señor?

DON CARLOS (*vivamente*).

—Generoso fué sin par,
y sólo un Moro podría
con su lengua calumniar
héroes de mi dinastía!

ABEN AHMET, (*levantándose de un salto*).

—¡Qué escucho! El Cid Don Rodrigo
fué tu abuelo?

DON CARLOS.

—¡Sí por cierto!
y de tu raza maldigo
porque su odio en mí no ha muerto!

ABEN AHMET. (*con amargura sardónica, mirando a Blanca*):

—¿Es decir que sois Vivares,
los que al sucumbir Granada
invadieron los hogares
de los vencidos, y airada
muerte dieron a un anciano
tras de crueles ultrajes
por defender con su mano
herencia de Abencerrajes?

DON CARLOS (*con cólera*).

—¡Moro! si es mía en Granada
de Abencerrajes la tierra,
de mis mayores la espada
la ha ganado en leal guerra!

ABEN-AHMET.

—Que Duque de Santa Fe
fueses, Vivar, he ignorado;
tal es mi error.

DON CARLOS.

Sabe que
Fernando dió este Ducado
al Cid, por la heroica hazaña
de haber vencido a los moros
y de haber devuelto a España
sus usurpados tesoros!

(*Aben-Ahmet, abatido, deja correr su llanto. Todos le miran asombrados. Después de un instante en que el silencio reina, el Moro dice con voz triste y apasionada*):

ABEN-AHMET.

—Perdonad que mi llanto deje correr a mares,
pues es por la vez última! . . . Yo ahogaré mis pesares . . . !
Blanca! mi amor ardiente cual simún del desierto
domado por ti ha sido . . . y el agareno ha muerto!

(Blanca hace un movimiento de alegría y Lautrec retrocede para ocultar su quebranto; pero el Moro se dirige a él y sacude la cabeza con amargo dolor):

—¡Caballero! ¡a tus puertas la ventura te traje! . . .

(luego, en un paroxismo):

¡Blanca, llora sobre el último Abencerraje!

TODOS (en explosión de asombro)

—¡Abencerraje!

(Blanca se arrodilla elevando las manos):

DOÑA BLANCA.

—¡Oh cielo! ¡Sancionas mi elección:
a un descendiente de héroes rendí mi corazón! (se levanta)

DON CARLOS.

—¡Blanca! ¡advierete siquier que el Conde está presente!

ABEN-AHMET.

—Tu cólera reprime, que en breve seré ausente . . . !
(a Blanca) Escucha, soy la nota que plañe su infortunio,
oh la flor de las flores en los prados de junio!
Tú sabes que daría los carbunclos del Asia
por besar tus ojuelos, gacela de Circasia! . . .
Pero el anciano Moro a quien mató tu abuelo
fué el padre de mi padre! . . . y he venido a mi suelo
para buscar un vástago de Ruy Díaz de Vivar
a quien pedirle cuentas . . . y a morir o matar!

DOÑA BLANCA (dolorosamente)

—¡Y bien! . . . ¡Qué determinas . . . !

ABEN-AHMET.

—Te vuelvo tu palabra
y parto a que en olvido mi sepultura se abra,
ya que nuestras familias, nuestras razas y Dioses
son rivales, y piden nuestros tristes adioses !
Cuando al Abencerraje olvides como un sueño,
del Caballero galo serás amor y dueño

LAUTREC (*impetuosamente*)

—Vencerme a generoso, Aben-Ahmet, no quieras!
Bayardo Caballero me armó! Quiero de veras
sin tacha como el héroe ser! y a Don Carlos ruego
te conceda de Blanca el corazón de fuego!
Mas si dejas Granada, nunca una frase mía
irá a turbar a Blanca en su melancolía!

DON CARLOS.

—¡Caballeros, sois dignos de vuestra noble cuna!

(*a Aben-Ahmet*)

Mas, qué prueba tendré, Señor, tan solo una,
de que un Abencerraje sois?

ABEN-AHMET.

—¡Mi conducta!

DON CARLOS.

—Siento
heriros Hay un signo de vuestro nacimiento

(*Aben-Ahmet saca de su pecho el anillo hereditario de los Abencerrajes, que trae pendiente de una cadena de oro al cuello. Don Carlos lo reconoce y le tiende la mano*):

¡Caballero! os proclamo descendiente de reyes!
y pues de Almoravides, Mohammedes y Muleyes
sois igual, mi familia tiene a muy grande honor
que por vos haya Blanca despertado al amor!
Descendiente del Cid Ruy Díaz, yo acepto el reto
que habéis venido, príncipe, a buscar en secreto:
si yo fuese vencido, mis bienes y tesoros
retornarán al vástago de los príncipes Moros!

Mas si os hacéis cristiano y renunciáis el duelo
os entrego a mi hermana por esposa ante el cielo!

(Aben-Ahmet lucha visiblemente con emociones contrarias, tentado por la felicidad y espantado ante la idea de unir su sangre en sacrílega alianza, y transido de dolor gime en voz lastimera):

ABEN-AHMET.

—Para que yo sintiera más hondo mi infortunio,
oh la flor de las flores en los prados de junio!
Alláh quiso que hallara mi corazón doliente
corazones que irradian con fulgor esplendente!
¡No! . . . ¡No puedo! De Blanca la voluntad decida
mi porvenir! . . . ¡Depende mi vida de su vida! . . . !

(a Blanca, en excitación creciente):

Para de ti ser digno mi corazón no acierta
qué hacer! . . .

(suplicando en horrible lucha):

—¡Mi amor! . . . ¡Decide! . . . ¡Mi amor! . . . ¡Mi Blanca! . . .

(Blanca fija sus ojos tenebrosos en Aben-Ahmet, espectralmente pálida; va hacia él, coge su rostro entre sus manos, besa apasionada su boca y azota contra el pavimento.

Aben-Ahmet se postra frenético de dolor, sacude a Blanca inerte, se yergue formidable, grita en un rugido:

—¡¡Muerta!!

y desnudando una daga se mata).

RUBEN M. CAMPOS.

APENDICE

A NUESTROS COMPOSITORES IGNORADOS

86 COMPOSICIONES MUSICALES MEXICANAS PARA BAILAR Y CANTAR

(MELODIAS INTACTAS EN LAS OBRAS FOLKLORICAS)

I.—Composiciones recogidas del folklore.

II.—Composiciones originales.

Propiedad artística de las armonizaciones nuevas asegurada conforme a la ley.

COPYRIGHT BY RUBEN M. CAMPOS.

Composiciones recogidas del folklore.

1.—LA PALOMA.

Canción. Iradier.

(Popular en México desde 1850).

Andantino.

The musical score is presented in seven systems, each with a treble and bass clef. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 2/4. The tempo is marked *Andantino*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system features a treble clef and a key signature of one flat. The third system starts with a treble clef and a key signature of one flat, with a measure number of 19. The fourth system starts with a treble clef and a key signature of one flat, with a measure number of 20. The fifth system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The sixth system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The seventh system starts with a treble clef and a key signature of one flat.

The musical score consists of five systems of piano music, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/8. The notation includes various rhythmic figures, such as triplets and sixteenth-note runs. Dynamics are indicated by *pp* (pianissimo) and *rall.* (rallentando). The piece concludes with a final chord in the bass staff.

2.—LA GOLONDRINA

Canción. Serradell.

(Popular en México desde 1850).

Andantino.

The musical score is written for piano and consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked *Andantino*. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first system shows the initial chords and a melodic line in the bass. The second system continues the accompaniment with some melodic movement in the treble. The third system features a first ending bracket. The fourth system includes a second ending bracket. The fifth system contains several triplet markings. The sixth system continues the melodic and harmonic development. The seventh system concludes the piece with a final cadence.

3.—REDOVA.

(1860).

Leggiero e vivace

p

1^a *poco rit.* *sf* *mf*

2^a

p *f*

mf *f*

p *sf*

pp cantabile

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the treble and a bass line. The second system features a prominent melodic line in the treble with a *sf* marking and a *p* marking. The third system includes a *vivo e piano* instruction and a *dim.* marking. The fourth system is marked *amoroso*. The fifth system has a *f* marking. The sixth system includes *ff*, *dim.*, and *sf<->* markings. The piece concludes with a final chord in the treble and a bass line.

4.—EN LAS PLAYAS DEL PACIFICO.

Schottisch. Clemente Aguirre.

Allegretto.

The image displays a musical score for a Schottisch piece titled "4.—EN LAS PLAYAS DEL PACIFICO." by Ruben M. Campos. The score is written for piano and is in 4/4 time. It begins with the tempo marking "Allegretto." and the composer's name "Schottisch. Clemente Aguirre." The score consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system shows the initial melodic and harmonic material. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns. The third system features a dynamic marking of "ff" (fortissimo) and includes a triplet in the bass line. The fourth system has a dynamic marking of "mf" (mezzo-forte) and continues the melodic development. The fifth system concludes the piece with a final cadence. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

A piano score consisting of three systems of staves. The first system has a treble and bass staff with a *ff* dynamic marking. The second system has a treble and bass staff with a *ff* dynamic marking and the instruction *con anima*. The third system has a treble and bass staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/2 time signature.

4 Bis.—MOTETE POPULAR.

(Alabanzas).

Largo sostenuto.

A piano score for 'Motete Popular' consisting of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff in 3/2 time with a key signature of one sharp (F#). The second system also has a treble and bass staff. The tempo is marked *Largo sostenuto*. There are *V* (ritardando) markings above the first and third measures of the second system.

.. 5.—QUE MIEDO ME DAN TUS OJOS.

Argentino.

Danza.

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The piece is marked *mf* (mezzo-forte) and *con fuoco* (with fire). The first system includes a triplet of eighth notes. The second system features a *mf* dynamic marking. The third system has a first ending bracket. The fourth system includes a *p* (piano) dynamic marking. The fifth system contains tempo markings: *rit.* (ritardando), *ff* (fortissimo), *a tempo*, and *dim.* (diminuendo). The sixth system concludes the piece with a final triplet.

6.—GUARDA ESTA FLOR.

Canción. Melesio Morales.

Moderato

Guarda esta flor y piénsala en mi vida y que la do—ro con memorar.

p *sempre legato*

dian te: quíerola bien, y piénsala en mi men-te no cabe no—die no cabe

no—die si te da no—ti Guarda la. Que no te pueda mar— es que men—

agitato.

ti—ra tu imagen que pre—viven en me—mo—ria y en la mar no quíerla ni la

glo—ria, quíerola muerta— quíerola muerta—te si te pierdes tí.

7.—VALS. Tomás León.

Vivace.

p leggiero

f *mf* *cresc.*

f *p: scherzando*

ff appass

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The bass staff begins with a bass clef and the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass.

Second system of musical notation, continuing the piece. It maintains the same key signature and time signature as the first system.

Third system of musical notation, continuing the piece. It maintains the same key signature and time signature as the first system.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It maintains the same key signature and time signature as the first system. The instruction *p amoroso* is written in the bass staff.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. It maintains the same key signature and time signature as the first system.

Sixth system of musical notation, continuing the piece. It maintains the same key signature and time signature as the first system. The instruction *ff* is written in the bass staff.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo marking *scherzando* is present. The music consists of a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass.

Second system of musical notation. The key signature changes to one sharp (F#). The tempo marking *cresc.* is present. The music continues with melodic and harmonic development.

Third system of musical notation. The key signature changes to one flat (Bb). The dynamic marking *ff* is present. The music features more complex rhythmic patterns and chordal textures.

Fourth system of musical notation. The key signature changes to two flats (Bb and Eb). The music continues with melodic and harmonic development.

Fifth system of musical notation. The key signature changes to three flats (Bb, Eb, and Ab). The tempo marking *rall* is present, followed by *passionato*. The music features a prominent melodic line in the treble.

Sixth system of musical notation. The key signature changes to three sharps (F#, C#, and G#). The dynamic marking *p* is present. The music concludes with a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the bass staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with a key signature change to two flats. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation, showing further development of the melody and accompaniment. The treble staff features a long melodic phrase with a slur. The bass staff maintains the accompaniment.

Fourth system of musical notation, introducing a section marked *scherzando*. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff is written in a smaller clef (soprano or alto) and features a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation, continuing the *scherzando* section. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation, concluding the piece. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *rall.* (rallentando) and *ff* (fortissimo). A section marker *8a* is visible above the treble staff.

8.—JARABE. Chiapas.

Allegro.

p

1^a 2^a

f

p

1.^a

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. A first ending bracket labeled "1.^a" spans the final two measures of the system.

2.^a

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. The music features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. Dynamics markings include *f* (forte) and *p* (piano). A second ending bracket labeled "2.^a" spans the final two measures of the system.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. The music features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. The melody is characterized by slurs and ties.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. The music features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. The music features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The instruction "bass cantato" is written below the bass staff.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. The music features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. The system concludes with several measures marked with accents (>).

9.—MAZURKA. Tomás León.

Vivace

p *cresc*

tr

p

f *pp*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has two flats. The system includes a first ending bracket labeled "1ª" and a second ending bracket labeled "2ª".

Second system of musical notation, continuing the piece with treble and bass clefs and two flats in the key signature.

Third system of musical notation, showing further development of the melody and accompaniment.

Fourth system of musical notation, including dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

Fifth system of musical notation, featuring a complex sequence of chords and melodic lines.

Sixth system of musical notation, concluding the piece with various musical notations and dynamics.

10.—POLKA. (1870).

Alla Polka.

p *grazioso* *f* *p*

p

f

ff

ten. a tempo

P con grazia

ten. a tempo

7 9

11.—DANZA. Cosme Velázquez.

Andantino.

The musical score is written for piano and is divided into six systems. Each system contains a treble staff and a bass staff. The tempo is marked *Andantino*. The time signature is 2/4. The key signature starts with one sharp (F#), indicating G major. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence in G major.

12.—MAZURKA. Tomás León.

Allegretto.

p

cresc.

f *p scherzando* *f*

p *dim.*

The musical score is written for piano in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of six systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and an *Allegretto* tempo marking. The second system continues the piece. The third system features a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The fourth system includes a piano (*p*) dynamic, a scherzando marking, and a forte (*f*) dynamic. The fifth system continues with a piano (*p*) dynamic. The sixth system concludes with a piano (*p*) dynamic and a diminuendo (*dim.*) marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various dynamics, articulations, and performance instructions:

- System 1:** Dynamics include *f* and *p*. There are accents (^) and slurs.
- System 2:** Includes the instruction *cresc* (crescendo).
- System 3:** Includes the instruction *animato*.
- System 4:** Includes the instruction *pp leggero*.
- System 5:** Includes the instructions *pp leggero* and *appassionato*.
- System 6:** Includes the instruction *ff* and *p leggero*. A measure number "89." is written above the first measure.

8^o

passionato

ff

p

fp

roll

dim f

The musical score is written for piano and consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The first system includes a first ending bracket labeled '8^o'. The second system features the performance instruction 'passionato' and a dynamic marking of 'ff'. The third system begins with a dynamic marking of 'p'. The fourth system continues the piece. The fifth system includes a dynamic marking of 'fp'. The sixth system features a 'roll' instruction and a dynamic marking of 'dim f'. The seventh system concludes the piece with a final chord marked with an accent (^).

13.—LA MEDIA NOCHE.

Danza, José Avilés.

Moderato.

pp

amoroso legato.

14.—DANZA. Gustavo E. Campa.

Andantino.

p legato

poco rit.

legato dolceiss.

rit

rall.

15.—TENGO MI HAMACA TENDIDA.

Danza.

Andantino.

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked *Andantino*. The score begins with a piano (*p*) dynamic. The first system features a melody in the treble clef with triplets and a bass line with eighth notes. The second system continues the melody and bass line, with a piano (*p*) dynamic marking. The third system shows a more complex texture with sixteenth notes in the treble and eighth notes in the bass. The fourth system features a melody in the treble clef with a piano (*p*) dynamic marking. The fifth system shows a melody in the treble clef with a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The sixth system features a melody in the treble clef with a forte (*f*) dynamic marking. The score concludes with a final cadence in the bass clef.

16.—EN LA NOCHE.
Canción. Diego Altamirano.

Andante.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the upper staff features a series of eighth and quarter notes, while the bass line provides a steady accompaniment of quarter notes.

The second system continues the piece with two staves. The melody in the upper staff includes a sharp sign (#) above a note, indicating a key change or chromatic alteration. The accompaniment in the lower staff continues with quarter notes and some rests.

The third system is divided into two parts, labeled 1^o and 2^o. The first part (1^o) has a piano (*p*) dynamic, and the second part (2^o) has a forte (*f*) dynamic. A crescendo (*cresc*) marking is present in the latter part of the system. The upper staff shows a more active melody with eighth notes, and the lower staff has a more complex accompaniment with sixteenth notes.

The fourth system continues with two staves. It features a forte (*f*) dynamic marking. The melody in the upper staff is more rhythmic, with many eighth notes. The lower staff provides a consistent accompaniment of quarter notes.

17.—EN LAS REGIONES PLACIDAS.

Villancico de Navidad.

Andantino.

The musical score is written for piano in G major and 6/8 time. It consists of five systems of two staves each. The first system begins with the tempo marking *Andantino* and the dynamic marking *p leggiero*. The second system ends with the dynamic marking *f*. The third system also ends with *f*. The fourth system ends with *p*. The fifth system includes the marking *poco rall* and ends with *p*. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

18.—DE QUE LE SIRVE AL HOMBRE.

Canción.

Andantino.

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The piece is marked *Andantino*. The score includes various dynamic markings: *p* (piano) at the beginning, *f* (forte) and *ff* (fortissimo) in the third system, *mfz* (mezzo-forte) in the fourth system, and *dim* (diminuendo) in the fifth system. A *cresc* (crescendo) marking is also present in the second system. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The bass line is primarily composed of chords and simple rhythmic patterns, while the treble line has more melodic movement.

19.—DANZA.

(Cantada por Angela Peralta en su despedida).

Andantino
 Yo tea-me por qua tre- ta qua tam bién mea ma-bas tu ay.

dul- cón- can- to de mi vi- da sue ña de mi ju ven ^{1^{ra}} tud Yo tea-

tud Por qué de- jas - - te era cer mi- mor si no- ra

^{2^o} *appassionato*
 tu co ra- zón con- ta' ay al ma mí- a.

no más su frir qué asun tor mento ay. ^{1^o} vi vir a- si Por qué de-

vi vir a- sí.

^{2^o} ^{8^a}

20.—LA ELVIRA.
Canción.

Andantino.

The musical score is written for piano in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The piece begins with a piano (*p*) dynamic and a *dolente* (sorrowful) articulation. The first system includes a *p* dynamic marking. The second system features a *cresc.* (crescendo) marking. The third system includes *ff* (fortissimo) and *dim.* (diminuendo) markings. The fourth system has a *sf* (sforzando) marking. The fifth system includes a *p cresc.* marking and a *f rit. dolciss.* (f marcato, ritardando, dolce) marking. The sixth system includes a *cresc.* and *dim.* marking. The score is characterized by frequent triplets and a flowing, lyrical melody in the right hand, supported by a steady accompaniment in the left hand.

Two systems of piano music. The first system consists of two staves. The right hand features a melody with triplets and a dynamic marking of *p*. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the piece, with a *dim.* marking in the right hand.

21.—CUANDO DOS CORAZONES.

Danza.

A section of piano music starting with the tempo marking *Ancantino.* It consists of three systems of two staves each. The music is characterized by rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a lively dance feel. The key signature has two sharps (F# and C#).

The musical score consists of five systems of piano notation. Each system contains a treble and bass staff. The first system includes dynamics *cresc.*, *ff*, and *m.s.*, and a first ending bracket labeled *1º*. The second system includes *p* and *schierzando*. The third system includes *p*. The fourth system includes *ff*. The fifth system includes *dim*. The score features numerous triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and various articulation marks such as accents and slurs. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) across the systems. The time signature is 4/4.

22.—SOBRE LAS OLAS.

Vals. Juventino Rosas.

Do: lentamente.

p

p

mf cres.

Animato.

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef. The tempo is marked *Animato.* and the articulation is marked *legato*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The system contains five measures of music.

Musical notation for the second system, continuing the piece with five measures of music.

Musical notation for the third system, continuing the piece with five measures of music.

Musical notation for the fourth system, continuing the piece with five measures of music.

Musical notation for the fifth system, continuing the piece with five measures of music. The dynamic marking *mf cresc.* is present in the final measure.

Musical notation for the sixth system, continuing the piece with five measures of music. The dynamic marking *ff* is present in the second measure.

Misterioso.

The musical score consists of six systems of piano notation. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo/mood is marked *Misterioso.* The first system begins with a *pp* (pianissimo) dynamic. The music features a variety of textures, including sustained chords, moving bass lines, and melodic fragments. Dynamic markings include *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *p.* (piano). The notation includes slurs, ties, and accents. The piece concludes with a final chord marked *ff*.

Grandioso

The image displays a page of musical notation for a piano piece. It consists of six systems of grand staff notation, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The first system is marked *Grandioso* and *ff*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piece features a complex, rhythmic structure with many beamed notes and slurs. The overall style is characteristic of 20th-century piano music.

Appassionato.

mf

pp armonioso

pp

23.—YO NO SE SI EL SUFRIR.

Danza. Jesús García.

Andantino.

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked *Andantino*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

- System 1:** Starts with a piano (*p*) dynamic. Features a triplet in the right hand and a single note in the left hand.
- System 2:** Dynamics increase to *f deciso*. Includes a trill in the right hand.
- System 3:** Dynamics decrease to *pp*. Features a trill in the right hand.
- System 4:** Dynamics increase to *f*. Includes a trill in the right hand.
- System 5:** Dynamics increase to *ff*. Includes a trill in the right hand.
- System 6:** Dynamics decrease to *pp*. Includes a trill in the right hand.

24.—QUIERO QUE SEPAS.

Danza.

Lento.

P legato

cresc.

f.

ten.

19 *P* 20 *f.*

1a *rit.* *P*

2a *ten.* *rall.*

25.—MARIA.

Danza.

Lento.

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a treble and bass clef. It consists of five systems of music. The first system is marked *Lento.* and includes the instruction *p legato*. The second system continues the piece. The third system includes first and second endings, marked *1^a* and *2^a*. The fourth system is marked *dolce*. The score concludes with a final cadence in the fifth system.

This page of musical notation for piano is organized into six systems, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a bass clef with a flat and a sharp, and a treble clef with a sharp. The second system includes first and second endings, marked with '1^a' and '2^a' above the treble staff. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system shows a continuation of the piece. The fifth system includes the markings 'rit.' and 'dolce' in the bass staff. The sixth system includes the marking 'legato' in the bass staff and 'rit.' with a triplet in the treble staff.

A musical score for piano, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system ends with a *ten.* marking. The second system includes *rall.*, *f*, and *ff* markings, and is divided into two sections labeled *1^a* and *2^a*. The sixth system ends with a *2^a* marking. The score is a single-page excerpt from a larger work.

26.—SCHOTTISCH. Alberto Becerra.

Moderato.

p

f

2 1

2 1

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It includes a piano (*p*) dynamic marking and a fermata over a chord in the final measure.

Second system of musical notation, continuing the piece with a treble and bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns and chordal textures.

Third system of musical notation, including a treble and bass clef. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The system concludes with a fermata over a chord.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes a fermata over a chord in the first measure, followed by the word "FIN." above the staff. The system ends with a piano (*p*) dynamic marking and the word "amoroso" written below the bass staff.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music continues with a treble clef change in the first measure of this system.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The system concludes with a double bar line and the marking "D.C." (Da Capo) in the bass staff.

27.—EN EL SILENCIO DE LA NOCHE.

Schottisch. F. J. Navarro.

Moderato

p

f slacc.

p

1^a

2^a

The musical score is arranged in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics are indicated by 'p' (piano), 'legato', and 'fi' (fortissimo). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

28.—MAZURKA. Octaviano Yáñez.

Allegretto.

p ritenuto *a tempo*

f *f* *f* *f*

m.s.
molto rall.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A prominent marking is *armonioso pp*, indicating a soft, harmonious texture. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

armonioso
pp

29.—POR TI.

Schottisch. Susano Robles.

Moderato

p

cresc.

p

ff

dolcissimo

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of six systems of two staves each. The music is written in a minor key, indicated by a single flat (B-flat) in the key signature. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The first system shows a melodic line in the right hand with a trill-like figure and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The second system features a more complex texture with multiple voices in both hands, including a section marked *p scherzando*. The third system continues with a melodic line in the right hand and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The fourth system shows a melodic line in the right hand and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The fifth system features a melodic line in the right hand and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The sixth system shows a melodic line in the right hand and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The notation includes various dynamics, such as *p* (piano) and *p scherzando*.

This page of musical notation, numbered 346 and titled "RUBEN M. CAMPOS", contains six systems of piano music. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a "cresc." marking. The second system includes a "tr." marking. The fifth system has a "cresc." marking, and the sixth system includes both "cresc." and "sf" markings. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and melodic lines in both hands.

30.—TE VAS Y EN LA MAR TE MECES.

Danza.

Andantino.

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, dim), articulation (accents), and performance directions (rit.).

- System 1:** Starts with a piano (*p*) dynamic. Features a triplet in the right hand and a half note in the left hand.
- System 2:** Continues the melodic line with a piano (*p*) dynamic in the right hand.
- System 3:** Includes a *rit.* (ritardando) marking. Features a triplet in the right hand.
- System 4:** Features a *f* (forte) dynamic and a *dim* (diminuendo) marking. Includes a triplet in the right hand.
- System 5:** Continues with a *f* dynamic and a triplet in the right hand.
- System 6:** Ends with a *p* dynamic and a triplet in the right hand.

31.—UN RECUERDO A SALAMANCA.

Schottisch. Luis G. Araujo.

Andantino.

The musical score is written for piano in 4/4 time, featuring a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of five systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues with piano dynamics. The third system introduces a forte (*f*) dynamic. The fourth system features a forte (*f*) dynamic in the right hand and piano (*p*) in the left hand. The fifth system concludes with a forte (*f*) dynamic in the right hand and piano (*p*) in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accents.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings are used throughout, including *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The piece features complex textures with overlapping melodic lines and chords. The first system begins with a treble clef staff starting on a whole note chord and a bass clef staff with a half note. The second system continues with similar textures, featuring a *f* marking in the treble. The third system introduces a *pp* marking in the bass. The fourth system features a *f* marking in the bass. The fifth system continues with a *f* marking in the bass. The sixth system concludes with a *pp* marking in the bass. The notation is dense and detailed, typical of a classical piano score.

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The third system contains the dynamic marking *ff ms.* and the sixth system contains *pp*. The piece concludes with a fermata over the final chord in the right hand.

32.—PERJURA.

Danza. Miguel Lerdo de Tejada.

Lento. No se me al—vi—da cuando entus bro—zos al dar tu un

be—so—mal ma te di; cuando tu la—do tu amor go

xan—do y de—li—ran—do mo—rir cre—é. No se me al

—é. ¿Por qué no fuerma que los ho ras co—mo so—né? ¿Por qué, ay!

ya ran y ya no pueden nunca vol—ver — ¿Por qué no he mis tres años miso y yo tu

dios? — *¿Có-mo-s que vi-vo* *sié-ra-mos u- no*

— *y hay so-mos dos!* *¿Por qué no* *dos!*

33.—LA SANDUNGA.

Allegretto.

— *y hay so-mos dos!* *¿Por qué no* *dos!*

D.C.

34.—XIHUA, XIHUA.

Canción.

Moderato xihua xi-hua, xi hua lo mu-co-co-i, ay Ne joo-mi-na mi pecho namo.

ra-do; le-jos de teje por na-jos soy el indio desan-cia-do a-moni-hui-lli o morir le-jos de

1^a ti. Xihua xi 2^a ti. yovide un nate ral qués-to lo plo-ti.

can-do y con u-na Moriquita si de-trás de un ta-co-rral y al despe-

dirse can-di-si-mu-lo di-joo-sí: A-moni-hui-lli o ma-rir le-jos de ti.

35.—MONTES LOBREGOS.

Canción.

Moderato.
 Montes ló-bre-gos, de lejanas tierras ven-go voy no ve-gon do porq^a a ma-mu-je-r ca-
 sa-da soy ma-ri-ne-ro de la cos-ta men-ta-da porq^e la qui-se y la
 quie-ro y no la podré al-vi-dar. Traigo la vida en un hi-lo porq^e a ma-mu-je-r ca-
 so-da su maridando di-cien-do q^e airoa di-ón me ha de ma-iar para quitar la in-
 ten-to yo me la voy a lle-var a pesar la tam-po-ra-da y des-pués se la vuelvo a traer!.....

The musical score consists of five systems of music. Each system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato'. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *ed. stent.* (edacissimo), *f* (forte), *rit.* (ritardando), and *pp* (pianissimo). The tempo changes to *a tempo* in the fourth system. The lyrics are in Spanish and describe a sailor's life and his feelings for a woman.

36.—AY, DIGO YO AL LLORAR.

Canción.

Mesto.

P.

dim.

rall.

molto rall.

The musical score is written for piano in a 2/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of six systems of two staves each. The first system begins with a piano (*P.*) dynamic marking. The second system features a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The third system includes a decrescendo (*dim.*) marking. The fourth system contains a repeat sign. The fifth system continues the melodic and harmonic development. The sixth system concludes with a decrescendo (*rall.*) and a final *molto rall.* marking.

37.—TE AME CON TODA EL ALMA.

Canción.

Mesto.

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *rall.* (rallentando) marking. The fourth system starts with a **FIN.** marking, a forte (*f*) dynamic, and an *animato* tempo. The fifth system includes a *rit.* (ritardando) marking and an *al tempo* marking. The sixth system concludes with a *D.C.* (Da Capo) instruction. The score is a single melodic line with piano accompaniment.

38.—MAZURKA. Ignacio Tejada.

Allegretto.

First system of musical notation for the Mazurka. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music is marked *p* (piano) and *legatissimo*. The first measure contains a treble clef, a key signature change to two flats (B-flat and E-flat), and a dynamic marking of *p*. The piece is in 3/4 time.

Second system of musical notation. It continues the piece with two staves. The treble staff has a treble clef and a key signature of two flats. The bass staff has a bass clef and a key signature of two flats. The music is marked *p* (piano). The first measure contains a treble clef, a key signature change to two flats, and a dynamic marking of *p*.

Third system of musical notation. It continues the piece with two staves. The treble staff has a treble clef and a key signature of two flats. The bass staff has a bass clef and a key signature of two flats. The music is marked *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). The first measure contains a treble clef, a key signature change to two flats, and a dynamic marking of *sf*.

Fourth system of musical notation. It continues the piece with two staves. The treble staff has a treble clef and a key signature of two flats. The bass staff has a bass clef and a key signature of two flats. The music is marked *f* (forte) and *sf* (sforzando). The first measure contains a treble clef, a key signature change to two flats, and a dynamic marking of *f*.

Fifth system of musical notation. It continues the piece with two staves. The treble staff has a treble clef and a key signature of two flats. The bass staff has a bass clef and a key signature of two flats. The music is marked *f* (forte) and *ben cantato* (well sung). The first measure contains a treble clef, a key signature change to two flats, and a dynamic marking of *f*.

Sixth system of musical notation. It concludes the piece with two staves. The treble staff has a treble clef and a key signature of two flats. The bass staff has a bass clef and a key signature of two flats. The music is marked *f* (forte). The first measure contains a treble clef, a key signature change to two flats, and a dynamic marking of *f*.

39.—JARABE. Lagos, 1880.

Allegretto.

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with two staves (treble and bass clef). The tempo is marked *Allegretto*. The piece is in a minor key, indicated by one flat in the key signature. The notation includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and chords. Trill markings ('tr.') are placed above several notes in the upper staff of the first three systems. The piece concludes with a 'FIN.' marking above the final notes of the fourth system. The final system includes a 'D.C.' (Da Capo) marking at the end.

40.—ME GUSTAN TUS OJOS NEGROS.

Danza.

Andantino.

The musical score is written for piano and consists of four systems of two staves each. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andantino'. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also first and second endings indicated by '1.' and '2.'.

41.—NO SABES TU, MI NIÑA.
Danza.

Vesto

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of six systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The first system starts with a piano (*pp*) dynamic. The second system features a forte (*f*) dynamic. The third system includes a piano (*p*) dynamic. The fourth system is marked *a tempo* and *passionato*, with a *rit.* (ritardando) marking at the beginning. The fifth system includes a *f* dynamic. The sixth system includes a *rit.* marking, a *a tempo* marking, and a *coll.* (collato) marking. The piece concludes with a *pp* dynamic and a double bar line.

42.—ALMA.

Danza. Ernesto Elorduy.

Andantino.

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Andantino'. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and triplets. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The piece concludes with a final chord in the bass clef of the sixth system.

43.—CORAZON.

Danza. Ernesto Elorduy.

Andantino.

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The tempo is marked *Andantino*. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *mf* and *pp*. Measure numbers 19, 20, and 82 are indicated at the beginning of their respective systems.

44.—LA VALENTINA.

Jarabe.

Allegretto

The musical score consists of six systems of piano accompaniment. Each system is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked *Allegretto*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a piano (*p*) dynamic. The third system includes a piano (*p*) dynamic. The fourth system includes a piano (*p*) dynamic and a fortissimo (*ff*) dynamic. The fifth system includes a piano (*p*) dynamic and a *leggiere* marking. The sixth system includes a piano (*p*) dynamic and a fortissimo (*ff*) dynamic.

45.—CIELITO LINDO.

Jarabe.

Allegretto.

p *cresc.* *f*

pp

ff

pp

f *dim.* *p*

46.—ADIOS, ADIOS.

Canción.

Andantino. A-dios, a-dios, la ma-no del des-ti-no a-le-já-

rá mi vi-da de tu vi-da y llo-ra-re tu ausen-cia en mi co-

mi-ño cuando en el tu-yo ma-ñana vi-da-rás. A-dios a-

rás. A-dios mi vi-da cuando en el vi-da mue-ra y te des-

pre-cia el nue-vo sér-que-za-do-res en mi se-pul-cro tu-ji-lu-sión pri-

me-ra co-mo llo-ré ma-ñana llo-ra-rás.

rit.

ff

f

tall.

47.—LA LUNA VIERTE.

Danza. Ernesto Elorduy.

Lento. *La luna vierte su luz de ensueño en la mezquita y en el mar,*

hu yamos pronto mi dulce dueño que en la soñada noche de mar Me dan

diosa luz de me-rol da tus o-jos be-llos de ver-de

mor yunhaz de lu na. gentil quiralda, tus blan-dos

tranzas las blan-das tranzas viejas de sor.

48.—NO PIENSES QUE AL ENVIARTE.

Canción.

Andante. No pienses que al en-viar-te mis can-tes res vos óas cu-
 clar mie-na ma-ra-dón cen-to el im-pul-so de un mo-ño sen-ti-
 mien-to ven-ga de cir-te que no te pue-dón mar- No más he-
 ni-do a lo-rar lo que me hi-cis-te por qué al re-ar-dar
 sed lá-gri-mas de-rra-mo mal-di-go la ho-ra en que te di-je
 te-a-mo mal-di-go la ho-ra y el mo-men-to en que te vi-
rit. molto dim. cresc ff-

The musical score is written for piano and voice. It consists of six systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andante'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line. The piano accompaniment features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and chords in the treble line.

49.—MAZURKA, Francisco J. Navarro.

Moderato.

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked *Moderato*. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system continues the piece. The third system features a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in the bass staff. The fourth system continues the piece. The fifth system continues the piece. The sixth system concludes the piece with a final chord in the right hand and a whole note in the left hand.

50.—LA BERNABELA.

Canción.

Andantino.

The musical score is written for piano in 4/4 time, featuring a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked *Andantino*. The score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes dynamic markings *p* and *legato*. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

51.—DENTRO DEL ALMA.

Mazurka, Apolonio Arroyo de Anda.

Moderato.

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a repeat sign. The second system includes a trill ornament above a note in the right hand. The third system concludes with a double bar line and the word "FIN." in the right hand. The fourth and fifth systems continue the melodic and harmonic development of the piece.

The image displays a page of musical notation for piano, organized into six systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A forte dynamic marking 'f' is present in the third system. The piece concludes with a double bar line and the instruction 'D.C.' (Da Capo) in the bottom right corner of the sixth system.

52.—DIOS NUNCA MUERE.

Vals. Macedonio Alcalá.

Moderato

p

p

sf

piu mosso

8va

p

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of six systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The notation includes chords, single notes, and melodic lines. Performance instructions are placed throughout the score: a piano (*p*) dynamic marking appears in the first system; *ben legato* is written in the second system; and *ed appassionato* is written in the third system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth system.

The musical score is arranged in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols and markings:

- System 1:** Features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. It includes an accent (^) and a dynamic marking of *pp leggiero*.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development. It includes a dynamic marking of *pp* and the instruction *loco*.
- System 3:** Shows a more active melodic line in the treble clef. It includes a dynamic marking of *f legato*.
- System 4:** Features a more sustained melodic line in the treble clef, with a dynamic marking of *p*.
- System 5:** Continues the melodic and harmonic development, with a dynamic marking of *p*.
- System 6:** The final system on the page, showing the concluding melodic and harmonic phrases, with a dynamic marking of *p*.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a melody in the treble staff with various intervals and a bass line with chords and moving lines.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melody. The lower staff includes the instruction *con anima* above the first few measures. The music continues with complex harmonic textures.

Third system of musical notation, showing further development of the piece with dense chordal accompaniment in the bass and melodic fragments in the treble.

Fourth system of musical notation. The instruction *cres.* (crescendo) is written above the lower staff in the latter part of the system.

Fifth system of musical notation, featuring a variety of rhythmic patterns and harmonic structures.

Sixth and final system of musical notation on the page. It includes the instruction *rall.* (rallentando) above the lower staff. The system concludes with a final chord and a fermata over the last note of the melody.

Composiciones originales.

53.—UN SUEÑO DESPUES DEL BAILE.

Danza. Felipe Villanueva.

Alla Danza.

pp lontano

p

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody in the treble staff includes a triplet of eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The treble staff features a triplet of eighth notes. The bass staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation, showing further development of the melody and accompaniment. The treble staff has a triplet of eighth notes. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring a triplet of eighth notes in the treble staff. The bass staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation, including a *p* (piano) dynamic marking. The treble staff has a triplet of eighth notes. The bass staff continues the accompaniment.

Sixth system of musical notation, concluding the piece. It includes *pp* and *ppp* (pianississimo) dynamic markings. The treble staff has a triplet of eighth notes. The bass staff concludes with a final chord.

54.—DULCES CARICIAS.

Vals. Federico Barajas.

Lento.

The musical score is written for piano in a 3/4 time signature with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of five systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a *dolce* marking. The third system features a forte (*f*) dynamic marking. The fifth system concludes with a *cresc* (crescendo) marking. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of staves. The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

The first system begins with the marking *animato*. The second system includes first and second endings, marked *1a* and *2a*, with a dynamic marking of *ff*. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system features a dynamic marking of *mf*. The fifth system includes a dynamic marking of *ff*. The sixth system concludes with the marking *scherzando*.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is four flats (B-flat major or D-flat minor) and the time signature is 3/4. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines. Performance markings include *ritar.*, *tar.*, *1º*, and *2º*.

55.—TRES DANZAS. 1. Federico Barajas.

Allegretto. $\frac{3}{4}$

ff con brio

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The first system is marked *Allegretto* and $\frac{3}{4}$ time. The first system also includes the dynamic marking *ff con brio*. The score is characterized by frequent triplets and dynamic markings such as *m.s.* (mezzo-soprano) and *ff* (fortissimo). The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

Three systems of piano music in B-flat major, 3/4 time. The first system consists of two staves with a treble clef and a bass clef. The second system also consists of two staves with a treble clef and a bass clef. The third system consists of two staves with a treble clef and a bass clef. The music features various rhythmic patterns, including triplets and arpeggiated chords, and is marked with a '3' above the notes.

56.—2. DANZA. Federico Barajas.

Two systems of piano music in D major, 2/4 time, marked *Allegretto*. The first system consists of two staves with a treble clef and a bass clef. The second system also consists of two staves with a treble clef and a bass clef. The music features various rhythmic patterns, including triplets and arpeggiated chords, and is marked with a '3' above the notes.

Musical score for piano, consisting of four systems of two staves each. The music is in G major and 2/4 time. It features a rhythmic melody in the right hand with frequent triplets and a more active bass line. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

57.—3. DANZA. Federico Barajas.

All.gretto.

Musical score for piano, consisting of two systems of two staves each. The tempo is marked *All.gretto.* The music is in G major and 2/4 time. It features a rhythmic melody in the right hand with frequent triplets and a more active bass line.

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and sixteenth-note patterns. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece and includes measure numbers 19 and 20. It features similar rhythmic patterns and triplet markings as the first system, with a clear progression of chords in the bass line.

The third system shows further development of the musical themes. The treble staff continues with intricate sixteenth-note passages and triplets, while the bass staff maintains a steady accompaniment.

The fourth system marks a key signature change to one flat (B-flat major or D minor). The melodic line in the treble staff incorporates this new tonality, with notes like B-flat and E-flat appearing. The bass line continues with harmonic support.

The fifth system concludes the page with a 'rubato' marking in the bass line, indicating a change in tempo. It ends at measure 84 with a final chord in the bass and a melodic flourish in the treble.

58.—TRISTES JARDINES.

Vals. José de Jesús Martínez.

Lentamente.

First system of musical notation for "Tristes Jardines". It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic and a *ben legato* instruction. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The system concludes with a *pp* (pianissimo) dynamic marking.

Second system of musical notation. The right hand continues with a melodic line marked *p sempre legato*. The left hand has a steady accompaniment. A *Ped.* (pedal) instruction is placed below the first measure of the bass line.

Third system of musical notation. The right hand features a more complex texture with chords and a melodic line. Dynamics include *m.d.* (mezzo-dolce) and *ff* (fortissimo). The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment remains consistent with the previous systems.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with a melodic line. The left hand accompaniment is steady.

Sixth system of musical notation. The right hand features a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment is steady. The system ends with a repeat sign and a first ending bracket.

The image displays a page of musical notation for Ruben M. Campos, page 386. The page contains six systems of piano music, each with a treble and bass staff. The music is in G major and 2/4 time. It features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings like "ff" and "lento". There are also some markings that look like "0000" above the treble staff in the first and fifth systems. The notation includes chords, single notes, and melodic lines. There are also some markings that look like "8" above the treble staff in the third and sixth systems, possibly indicating a measure rest or a specific rhythmic value. The page is numbered 386 in the top left corner and the composer's name, RUBEN M. CAMPOS, is centered at the top.

59.—CORAZON MEXICANO.

Vals. José de Jesús Martínez.

(Edición Munguía).

Largo.

p *pp*

Vals.
p amoroso

ff appassionato *poco* *rit.*

The image shows a piano score for a waltz. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is marked 'Largo.' and includes dynamics 'p' and 'pp'. The second system is marked 'Vals.' and 'p amoroso'. The third and fourth systems continue the waltz melody. The fifth system is marked 'ff appassionato', 'poco', and 'rit.', indicating a change in mood and tempo. The music features various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system features a *rit.* marking and a *cres.* marking. The second system includes a *can.* marking. The third system begins with a *p* marking. The fourth system contains a *p* marking. The fifth system contains a *p* marking. The sixth system includes a *rit.* marking and first and second endings marked *1º* and *2º*.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass clef staff. The notation includes various musical symbols and dynamics:

- System 1:** Treble clef has a melodic line with a slur. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *p*.
- System 2:** Treble clef has a melodic line with a slur. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *cresc.*
- System 3:** Treble clef has a melodic line with a slur. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *dim.*
- System 4:** Treble clef has a melodic line with a slur. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *cresc.*
- System 5:** Treble clef has a melodic line with a slur. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *frit.* and *acult.*

60.—TE AMARE SIEMPRE.

Vals. José de Jesús Martínez.

(Edición Munguía).

♩. *mg*

cantando bene
md

PIANO

p. *mg* *md*

8a. *cresc.*

The musical score is written for piano and includes a vocal line. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked '♩. mg'. The score is divided into two systems. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a vocal line. The piano part features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The vocal line is marked 'cantando bene' and 'md'. The second system continues the piano part, with dynamics ranging from 'p.' to 'mg' and 'md'. A section marked '8a.' includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The score concludes with a final cadence.

8^{a.}... *ten. ten.*
Fin. *al Trio* *p* *a tempo*

ten. ten. *p* *a tempo*

p *al 5y Trio.*

Trio .

bene marcato

The musical score consists of six systems of piano accompaniment. Each system is written for the right and left hands on a grand staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system is marked **Trio .** and *bene marcato*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The final system concludes with the instruction *8^a...* and *al F. y Fin.*

61.—DANZA. José de Jesús Martínez.

(Edición Munguía).

Piano.

62.—1. ALGO SE PESCA.

Seis Danzas Humorísticas, Felipe Villanueva.

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The piece features several triplets and slurs. Performance instructions include *ben legato il Basso*, *pesante*, *allegremente pp*, *cresc.*, *mf*, *pp*, *cresc. -*, *ff*, and *D.C. al S*. A section marked *1.* and *2.* is indicated. The score concludes with the instruction *In taccia subito el N.º 2*.

63.—2. ¿Y POR QUÉ?

Felipe Villanueva.

ff brillante
marcato

1. 2.

accentato
¿Y por qué?

accentato *accelerando un poco* *cresc.*
¿Y por qué?

trunca più piano *à tempo* *attaca subito el Nº 3*
rall. pp un poco *suspendido el movimiento*
¿Y por qué? *D.C. al fine* *8^{va} bassa*

64.—3. ¡OH, LA, LA!

Felipe Villanueva.

sonoro
il Basso

Oh! la, Oh! la, la, la, la, la, la, Oh!

1. 2.

graciosamente
cresc.

à tempo

un poco
suspenso el
movimiento

cresc.

à tempo

igualmente

cresc.

Para concluir.

mollo forte

pesante

ff

D.C. al fine

65.—4. AMOROSA.

Felipe Villanueva.

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Performance instructions and markings include:

- pp con molta grazia* (pianissimo with much grace)
- cresc.* (crescendo)
- dim.* (diminuendo)
- un poco rit.* (a little ritardando)
- giocoso* (playful)
- pp* (pianissimo)
- leggiere* (light)
- rit. un poco* (ritardando a little)
- D.C.* (Da Capo)
- subito al No. 2.* (suddenly to No. 2)

There are also some handwritten-style markings like *ra*, ** ra*, and ** simile* below the first system.

66.—5. ADELANTE.

Felipe Villanueva.

ppp *cresc.* *molto sordato*

ff *p* *s* *ppp*

cresc.

scherzando *f ten.* *stacc.*

ten.

cresc. *ff* *marcato* *súbito al No. 3*

67.—6. ENREDO.

Felipe Villanueva.

Brillante.

ff

marcato il basso

pesante

ten.

ten.

cresc.

stacc. ma marcato

fff

68.—EN EL BAILE.

Mazurka, Felipe Villanueva.

(Edición Wagner y Levién).

Tempo di Mazurka.

The musical score is written for piano and bass. It consists of four systems of two staves each. The first system includes a dynamic marking of *ff* for the first time and *pp* for the second, along with the instruction *con fuoco* and a *Pedale.* marking. The second system features the instruction *leggiero* and dynamic markings of *pp* for both first and second endings. The third system includes the instruction *pp grazioso*. The fourth system features dynamic markings of *pp* for the first ending and *ff* for the second ending. The score is in 3/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and repeat signs.

con fuoco

leggiero

Trio.

cantabile
pp

* *simile*

cresc.

mf

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a harmonic accompaniment with chords and a few moving lines.

Second system of musical notation, marked *deciso*. The treble clef continues the melodic line. The bass clef features a steady accompaniment of chords, with some notes marked with accents.

Third system of musical notation, continuing the piece. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has a rhythmic accompaniment with chords and some moving lines.

Fourth system of musical notation, marked *con forza*. The treble clef has a melodic line with slurs and accents. The bass clef has a rhythmic accompaniment with chords and some moving lines. There are asterisks and accents in the bass line.

Fifth system of musical notation, marked *cantabile* and *pp*. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has a rhythmic accompaniment with chords and some moving lines.

Pa* Pa* Pa* Pa* cresc.

Pa* mf marc. ben tenuto

ff D.C. al S poi Coda.

Coda.
1ª vez ff
2ª vez pp con fuoco

leggiere pp pp

pp *grazioso*

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. The tempo and mood are marked *pp grazioso*.

pp *ff*

Second system of the piano score. It includes first and second endings. The first ending leads back to an earlier section, while the second ending concludes the phrase. Dynamics range from *pp* to *ff*.

con fuoco

Third system of the piano score. The right hand has a more active, rhythmic melody. The tempo and mood are marked *con fuoco*.

leggero *dim. molto*

Fourth system of the piano score. The right hand continues with a light, flowing melody. The tempo and mood are marked *leggero*, and the dynamics are marked *dim. molto*.

ppp *c8...*

Fifth system of the piano score. The right hand has a sparse, rhythmic melody. The dynamics are marked *ppp*. The system concludes with a fermata and the instruction *c8...*.

69.—ADIOS.

Danza. Alfredo Carrasco.

Tempo di Danza.

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system has a treble and bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

- System 1:** Starts with a *p* *lento* marking. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A section marked *a tempo* begins with a repeat sign. There are two asterisks (*) in the bass line.
- System 2:** Continues the piece with an *accel.* (accelerando) marking. It includes a triplet of eighth notes in the treble clef. Dynamics range from *f* (forte) to *pp* (pianissimo). There are three asterisks (*) in the bass line.
- System 3:** Further development of the melody and accompaniment. It includes a *rit.* (ritardando) marking. There are two asterisks (*) in the bass line.
- System 4:** The final system, featuring an *accel.* marking and a *ff* (fortissimo) dynamic. It concludes with a *p* (piano) dynamic. There are two asterisks (*) in the bass line.

Lento.

p

1. *lento*

2. *Fin.* *f*

Red.

ff

più mosso

f

Red. *

leggiero

marcato

f *ff*

Red. *

rit.

1. 2.

pp *lento*

D.C. 2/3 hasta el Fin.

70.—1. CUPIDO.

Dos danzas. 1 Felipe Villanueva.

(Edición Wagner y Levién).

Animato. S

ff brillante

sf

1. *ff*

2. *ff*

mf

pp

mf

pp

pp grazioso

un poco rit.

ff

para concluir

71.—2. VENUS.

Felipe Villanueva.

pp *ben tenuto il accompagnamento* *cresc.*

molto *ff* *pp* *attacca* *ff* *f*

scherzando *pp ben tenuto* *cresc. un poco*

il basso molto leggero

decresc. *pp*

ff *marcato* *pp rit. un pochino* *dim.* *ppp* *pp* *ppp* *para finalizar* *con forza*

72.—ELORDUYANA.

Danza. Manuel M. Ponce.

Lento.

p dolciss.
2 Ped.

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The music begins with a piano introduction marked 'p dolciss.' and '2 Ped.'. The right hand features a series of chords and a triplet of eighth notes. The left hand plays a simple bass line.

The second system continues the piano introduction. The right hand has a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The left hand continues its bass line.

agitando

The third system marks the beginning of the dance. The tempo is indicated as 'agitando'. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand has a steady eighth-note bass line.

The fourth system continues the dance. The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand continues its eighth-note bass line.

dim. sino alla fine
Ped. * Ped. *

1. 2. *delicato*
p tranquillo
Ped. * Ped. *

schersando *pp*
Ped. *

cresc. *mf*
Ped. *

unite
Ped. *

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a dynamic marking of *f* in the third measure. The bass clef staff contains a bass line with a slur over the first two measures and a dynamic marking of *p* in the third measure. The tempo marking *llegiero* is written above the first measure. The word *diu* is written above the fifth measure. There are asterisks under the first and third measures of the bass staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff contains a bass line with a slur over the first four measures. The tempo marking *rit. len.* is written above the fifth measure. The word *cantabile* is written above the sixth measure. There are asterisks under the first, third, and fifth measures of the bass staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The tempo marking *accentato* is written above the first measure. The bass clef staff contains a bass line with a slur over the first two measures. There are asterisks under the first and third measures of the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The tempo marking *dolce cantabile* is written above the first measure. The bass clef staff contains a bass line with a slur over the first two measures. The tempo marking *ben legato* is written below the first measure. There is an asterisk under the first measure of the bass staff.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bass clef staff contains a bass line with a slur over the first two measures. The tempo marking *rit.* is written above the fifth measure. The tempo marking *Tempo* is written above the sixth measure. There are asterisks under the first and third measures of the bass staff.

rit. marcato

con tutta la passione

dim.

poco a poco

ped. sordino

m.d.

m. 6. ppp o ben legato

Largamente.

fff con furia

ppp piu possibile

74.—COSTEÑA.

Danza. Pedro Valdés Fraga.

Allegretto

The piano introduction is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a whole rest in the treble and a half note G4 in the bass. The melody in the treble starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a quarter rest, and continues with eighth notes. Dynamics include *mf*, *f*, *p*, and *poco rall.*

The first line of the song features a vocal melody in the treble and piano accompaniment in the bass. The lyrics are: *De la cos-ta Me-xi-ca-na, bajó el cie-lo a bra-sa-*
m. i. su-te so-mes el tra-ba-jo Nada tie-ne de oro y

The second line of the song continues the vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are: *-do, Yo na-ci por la ma-ña na co-mo na ce-to da flor-*
m. i. Siempre ver de lo dea-ba-jo lo dea-riba siempre azul-
ten. f deciso

ampliato

ff

p *ampliato*

ma.dre u-na tri-que-ña de o-jos ne-gros fue-go y luz
vi-dia á las ciu-da-des ni ri-que-zas ni es-plen-dor *Ja-ro*
Qué en-na

deciso

chi-ta-ri be-re-ña de la mar de ve-ra cruz
que llas-so le-da-des Es-pa-la-cio del a-mor

mf *f* **FIN**

Piu mosso.

p

P col canto.

— mar; — fuor de nieve ve mi ca ba ña — baja un —

cresc. ed

animato *rall* *a tempo*

— an cho pla ta — nar — Es de sú — chi les taal —

animato. *rall. poco* *a tempo*

meno

— som bra — que le sir ve de ta — piz — de sus te — jas a la —

f. *meno* *more*

rall. *f* *a tempo* *vivo* *D. C. %*

— som bra — to do — pa — ja rões fe — liz —

rall. *f* *a tempo* *accel.* *ff* *soco* *8va* *D. C. %*

75.—TOUJOURS.

Vals. Ernesto Elorduy.

(Edición Nagel).

Allegretto.

mf El canto marcado

Con dos Pedales.

rall.

p

mf

rall.

p

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff starts with a melody in G major. Bass staff provides accompaniment. Dynamics: *mf*, *m.d.*, *m.d.*, *m.d.*, *m.d.*.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melody. Bass staff accompaniment. Dynamics: *m.d.*, *m.d.*, *rall.*, *f a tempo*.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff features chords and melodic lines. Bass staff accompaniment. Dynamics: *rall.*, *a tempo*, *f*, *p*, *mf*, *m.d.*, *m.d.*.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melody. Bass staff accompaniment. Dynamics: *m.d.*, *m.d.*, *m.d.*, *m.d.*, *P*, *m.d.*.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melody. Bass staff accompaniment. Dynamics: *m.d.*, *f*, *m.d.*, *p*, *mf*.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with various ornaments and dynamics, starting with a forte (*f*) dynamic and transitioning to piano (*p*) with the instruction *liger*. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble clef features a melodic line with slurs and ties. The bass clef continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics include piano (*p*) with the instruction *liger* and mezzo-forte (*mf*).

Fourth system of musical notation, characterized by triplet markings (*3*) over the treble clef. The dynamics include forte (*f*), piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and the instruction *dim. et rall.* (diminuendo and rallentando).

Fifth system of musical notation, concluding the page. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has a simple accompaniment. The instruction *rall.* (rallentando) is present at the end of the system.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings *a tempo*, *rall.*, and *a tempo*.

Second system of musical notation, continuing the piece with various rhythmic patterns and chordal accompaniment.

Third system of musical notation, featuring dynamic markings *p* and *f*.

Fourth system of musical notation, featuring dynamic markings *f* and *f*.

Fifth system of musical notation, featuring dynamic markings *mp* and *p*, and includes triplet markings (3).

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of chords and melodic lines in both staves.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar chordal and melodic textures.

Third system of musical notation, including performance instructions: *lento* and *siempre dim. et rall hasta el fin.*

Fourth system of musical notation, showing a melodic line in the treble clef and chords in the bass clef.

Fifth system of musical notation, ending with a fermata and dynamic markings *p* and *pp*.

76.—VALS POETICO, Felipe Villanueva.

(Edición Wagner y Levien.)

Movimento moderato. (M. M. ♩=176.)

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Movimento moderato' with a metronome marking of ♩=176.

- System 1:** The right hand begins with the instruction *cantando bene* and a dynamic marking of *p*. The left hand has a bass line with a fermata over a whole note chord. A first ending bracket is marked with a star (*).
- System 2:** The right hand features a triplet of eighth notes with the instruction *ten. un poco* and a dynamic marking of *f*. The left hand has a bass line with a fermata. A *cresc.* (crescendo) instruction is shown above the right hand. A first ending bracket is marked with a star (*).
- System 3:** The right hand contains several triplet figures. The left hand has a bass line with a fermata. A dynamic marking of *p* is present. A first ending bracket is marked with a star (*).
- System 4:** The right hand continues with triplet figures. The left hand has a bass line with a fermata. A first ending bracket is marked with a star (*).

accelerando.

2a * 2a * 2a *

Un poco lento.

f con grande espressioni

2a * 2a *

ten. e sospeso un poco

* 2a * 2a *

cresc. più con passione

* 2a * 2a *

cresc. molto

* 2a *

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. Performance markings include *dim.* (diminuendo) and *rall.* (rallentando). There are two asterisks (*) in the bass line, one under the first measure and one under the third measure.

Tempo primo.

Second system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three flats. Performance markings include *p* (piano), *cantando bene*, *pp* (pianissimo), and *stacc. con grazia*. There are two asterisks (*) in the bass line, one under the fourth measure and one under the fifth measure.

Third system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three flats. Performance markings include *pp*, *len. un poco* (ritardando), and *cresc.* (crescendo). There are two asterisks (*) in the bass line, one under the second measure and one under the sixth measure.

Fourth system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three flats. Performance markings include *p*. There are two asterisks (*) in the bass line, one under the second measure and one under the fourth measure.

Fifth system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three flats. Performance markings include *pp*. There are two asterisks (*) in the bass line, one under the second measure and one under the sixth measure.

f *pp* *come un ecco*
tordino

* * *

rall. un poco. *quasi*

* * *

a tempo *pp*
ragamente *pp da lontano*

* *

perdendosi insensibilmente e rall. sino alla Fine

* * *

quasi niente
2 Scdali.

* * *

77.—DANZA CRIOLLA. Alberto Flachebba.

Moderato.

The musical score is written for piano and organ. It begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked *Moderato*. The piano part starts with a dynamic marking of *p* and a *legato* instruction. The organ part is indicated by a stylized organ icon at the beginning of the first system. The score consists of six systems of two staves each. The first system includes the tempo marking and dynamic instructions. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes with a *FIN.* marking. The fourth system shows a key change to two sharps (F# and C#). The fifth system continues in this key. The sixth system concludes with a *DC.* (Da Capo) instruction. The organ part features a steady accompaniment pattern throughout the piece.

78.—DICEN QUE NO.

DANZA. Miguel Lerdo de Tejada.

(Edición Wagner y Levién.)

Lento.

p *p*

ff *p* *pp*

Me di-cen to-dos que no te quie-ra, que no has de amarme que huya de ti;
 En va-no quie-ro de-jar de amar-te; pre-tendo en va-no vi- vir sin ti,

Y que tus o-jos grandes y ne-gros no han de fi-jar-se ja-más en mi
 que cual si fue-ras tú mi concien-cia te lle-vo siem-pre den-tro de mi

rall. *rall.*

Que como el mármol el al-ma tie-nes, que en ti no hay vi-da, que no hay ca-lor;
 Na-me co-no-cen los que me di-cen que en el ol-vi-do ma-te tu amor;

que eres al-ti-va, que eres in-gra-ta, que no te impor-ta mi a-do-ra-ción.
 ni nun-ca vie-ron tus grandes o-jos que le han ro-ba-do la luz al Sol.

Di-cen que no, mi bien, que no te quie-ra yo!

rall.

p. *pp*

Y yo les di-go que en a-do-rar-te to-da mi dicha es-tá;
 Pe-ro no sa-ben que ha es-cla-vi-za-do tu a-mor mi co-ra-zón;

dolce

p

que si a - le - jar - me de tí pre - ten - do, me acer - co mu - cho más,
que tus des - de - nes solo han lo - gra - do a - cre - ca mi pa - sión,

ten. *dolce* *ten.*

p

Si en tí no hay vi - da, con mis ca - ri - cias yo te da - ré ca - lor; si eres al - ti - va,
Que mientras ba - jes tus gran - des o - jos, rei - na, cuan - do me ves, que mientras calles

p *p* *allarg.*

so - ré tu escla - vo, que eres mi creencia mi re - li - gión.
cuando yo te hablé... con la espe - ran - za yo vi - vi - 1.

dolce

1.

re. 2.

p animato *rit.* *ppp*

2.

8.

3.

79.—DANZA. Rubén M. Campos.

Gajo.

f legato

crescendo

rall ff

lento *Più mosso*

pp *sforzando*

f *dim.* *pp roll.*

First system of musical notation. The treble clef staff contains chords and triplets, with the instruction *ligado sonoro* and *espress.* below it. The bass clef staff contains a melodic line. Dynamics include *f* and *f*. There are several triplet markings (3).

Second system of musical notation. The treble clef staff features chords and triplets, with *mf* and *f* dynamics. The bass clef staff has a melodic line with a triplet. Dynamics include *mf* and *f*. There are several triplet markings (3).

Third system of musical notation. The treble clef staff has chords and triplets, with *p* and *mf* dynamics and the instruction *ritard.* below it. The bass clef staff has a melodic line with triplets. Dynamics include *p* and *mf*. There are several triplet markings (3).

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains chords and triplets, with *ritard.* and *p* dynamics. The bass clef staff has a melodic line with triplets. Dynamics include *ritard.* and *p*. There are several triplet markings (3).

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has chords and triplets, with *f* and *p ritard.* dynamics. The bass clef staff has a melodic line with triplets. Dynamics include *f* and *p ritard.*. There are several triplet markings (3).

81.—2. DANZA.

Ernesto Elorduy.

Piano. **Lento.**

f

2 Ped.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music includes a piano (*p*) dynamic marking and a '2 Ped' instruction below the bass staff.

Second system of musical notation, continuing the piece with various rhythmic patterns and articulations.

Third system of musical notation, featuring a piano (*p*) dynamic marking and a fermata over the final measure of the system.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with various rhythmic patterns and articulations.

Fifth system of musical notation, concluding the piece with a piano (*p*) dynamic marking and the word 'Fin.' at the end of the system.

82.—3. DANZA.

Ernesto Elorduy.

Piano.

Lento.

mf

2. Pedales.

f

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble staff features a triplet of eighth notes in the third measure. The bass staff provides a simple accompaniment.

Second system of musical notation. The treble staff contains a triplet of eighth notes in the first measure and a piano (*p*) dynamic marking in the third measure. The bass staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation. It includes dynamic markings for *cresc.* (crescendo) and *din.* (diminuendo). The treble staff has a triplet of eighth notes in the third measure. The bass staff features a triplet of eighth notes in the third measure.

Fourth system of musical notation. The treble staff contains a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation, ending with a double bar line. It includes first and second endings (marked 1 and 2) and the instruction *D.C.* (Da Capo). The treble staff has a triplet of eighth notes in the first ending.

83.—LA RANCHERITA.

(Arrulladora).

Manuel M. Ponce.

(Edición Wagner y Levién.)

Andantino placido *cantando la melodía*

Piano. *pp dolcissimo*

The musical score is written for piano and consists of five systems. Each system has a treble and bass staff. The first system is marked 'Andantino placido' and 'cantando la melodía'. The second system has a '7' above the bass line. The fourth system is marked 'tenarimente'. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

3 2 1 1 1 1 1 2 1 2 1 2

5 3 1 4 2 3 1 2 4 1 2 3

p *Tea* *Tea* *Tea* *Tea*

5 3 1 4 2 3 1 2 4 1 2 3

Tea * *Tea* *Tea* * *Tea* *

p *Tea* * *Tea* * *Tea* *Tea*

mf *Tea* * *Tea* * *Tea*

* *Tea* *

a tempo
rall.
p *come prima*
Tea Tea Tea *

Tea Tea Tea * Tea

p
* Tea *

poco a poco smorz.

soavissimo ppp

84.—ARRULLADORA.

Ernesto Elorduy.

Andante. *Mz* bien, no va y as n despertar cuer

pp *dolciss.*

meetsceñen bringe dor den mar Ya vie meelol-

bor del di a fulgi-do y lle na tndo deñte gri a

mf

pe a ra nunc calima mí a Mi bien, me jar es no

pp *rit.*

des pertar y soñar el esplam dor dea mar:

85.—ARRULLADORA.

(A Berenice Campos).

Manuel M. Ponce.

Andantino *Duer—me, ni—ño, tu sue—ño*

pp *dolcissimo*

ve—lo con Pe—den—mor un án—gel dea—do—ra

-ción *Duer—me,*

duer—me, la ve—da vue—la y la di—chós

eresc

i—lu—sión que na—ca por la lo que an—te el co—ra

dim

-2011

rit.
a tempo

ff
rall

cuer-me, gen-lil pu-rra que la van

-tu-ro te brin-da Dios! A-diós,

poco a poco

a diós!
morendo
ppp

FIN.

INDICES

INDICE DEL TEXTO.

	Páginas.
INTRODUCCION.	5
I.—LA CULTURA MUSICAL MEXICANA EN EL SIGLO XIX.	9
La cultura musical mexicana en el Siglo XIX.	11
Notas entresacadas de los archivos de los teatros de México.	15
Notas.—Nota sobre el teatro a principios del siglo XIX.	95
Nota sobre los cómicos a principios del Siglo XIX.	101
Nota sobre la primera compañía de ópera que vino a México.	105
Nota sobre los bailes de vecindad de antaño.	109
Nota sobre las exequias de Enriqueta Sontag.	115
Nota sobre la entrada de Angela Peralta a México.	121
II.—CAUSAS QUE PRODUJERON NUESTRA MUSICA BAILABLE.	125
La fuente perenne del folklore musical.	127
Las danzas antiguas y los bailes de antaño.	131
La ingertación de la música española en la nuestra.	137
Los instrumentos musicales mexicanos.	143
Zonas musicales donde se ha formado y de donde ha partido la producción musical	149
Ciudades en las que se ha hecho más música. ya sea producida por sus compositores o ejecutada por sus orquestas populares.	153
Influencia del pianoforte en nuestra música.	161
El gusto romántico en música.	167
Los saraos en que se bailaba música popular.	171
La música vienesa y nuestra música popular.	177
Las serenatas y los gallos de antaño.	181
Las orquestas para banquetes y fiestas.	184
El folklore musical nuestro persiste en las ciudades. a pesar de la invasión de otros elementos extraños.	187
La música folklórica abarca todas las formas.	191
El folklore musical de las ciudades debe ser impulsado.	194

	Páginas
III.—POEMAS Y ESCENAS DE BALLET.	197
Danzas indígenas, pantomimas y ballets.	200
Reconstrucciones escénicas.	
QUETZALCOATL. Poema.	203
SACNICTÉ. Poema.	221
XOCHITL. Escena.	231
TLAHUICOLE. Escena.	235
COOSIHUEZA Y MOCTEZUMA XOCOYOTZIN. Escena.	245
LA FIESTA DE TLALOC. Poema.	249
ANAHUAC. Poema.	257
ABEN-AHMET. Poema.	267

INDICE DE LAS ILUSTRACIONES.

	Páginas.
La Primadonna Enriqueta Sontag.	12
El compositor Luis Baca.	14
El violinista Franz Coenen.	16
El compositor Cenobio Paniagua.	18
La Primadonna Adelina Patti.	20
La Primadonna Angela Peralta.	22
El barítono Enrique Labrada.	24
La contralto Lydia Gini.	26
El pianista Eugenio D'Albert.	28
El violinista Pablo de Sarasate.	30
La tiple de zarzuela Blanca Coromi.	32
El compositor Ricardo Castro.	35
La soprano Angeles García Blanco.	39
El barítono Paco Gavilanes.	43
La Primadonna Adelina Padovani.	47
La tiple de zarzuela Agustina Quilez.	51
El primer actor Francisco Cardona.	55
La primera actriz Virginia Fábregas.	59
La soprano María Barrientos.	63
El tenor José Limón.	67
La bailarina de ópera Victoria Galimberti.	68
La contralto Beatriz Franco.	69
La coupletista Consuelo Mayendía.	72
La tiple de zarzuela Josefina Peral.	72
La bailarina Herlinda Costa.	73
El pianista Ignacio J. Paderewsky.	74
La primera actriz Mimí Aguglia.	75
El compositor Ernesto Elorduy.	77
La tiple de zarzuela Soledad Alvarez.	78
Las bailarinas Corio.	79
La mezzo-soprano Edith Mason.	81
El tenor Enrico Carusso.	82
El barítono Magini Coletti.	83
La tiple Prudencia Griffel y Paco Martínez.	86

	Páginas
El barítono José Torres Obando.	87
El director de orquesta Giorgio Polacco.	90
El bajo Virgilio Lazzari.	91
El tenor Caruso con la orquesta de la Opera.	94
El tenor Ottaviano Lazaro.	96
El compositor Ignacio Cervantes.	97
<i>Carmen</i> al aire libre en la Plaza de El Torero.	100
La soprano Elena Marín.	102
La tiple de zarzuela María Conesa.	104
El bajo Eugenio Miracle.	107
La soprano Bice Pizzorni Gini.	110
La coupletista Paquita Escribano.	111
La contralto Abigail Borbolla.	114
La coupletista Eugenia Fougere.	116
La soprano Anna Fitzia.	117
La bailarina Adela Costa.	120
La bailarina Gyka.	122
La soprano Antonia Ochoa de Miranda.	124
La soprano Mimí Derba.	128
El pianista José Trinidad Sánchez Frías.	129
El tenor Zenni.	132
La tiple de zarzuela Clementina Morín.	133
La primadonna Rosa Raisa.	136
El tenor Dolci.	138
La contralto Josefina Llaca.	139
El barítono Stracciari.	140
La soprano Regina Viccarino.	142
El barítono Miguel Wimer.	144
La tiple Violeta Fernández.	145
El primer actor Julio Taboada.	147
La tiple de zarzuela Matilde Cires Sánchez.	151
La tiple de zarzuela Amparo Romo.	154
El primer actor Ricardo Mutio.	155
El actor cómico Leopoldo Beristáin.	158
La tiple de zarzuela Adelina Iris.	159
El compositor Manuel M. Ponce.	162
La soprano María Romero.	163
La contralto Fanny Anitúa.	166
El tenor Francisco Tamagno.	168
La primera actriz María Luisa Villegas.	169
El compositor Eduardo Vigil.	172
El comediógrafo Alberto Michel.	172.
La tiple de zarzuela María Caballé.	173
El compositor Alberto Flachebba.	178
La pianista Angélica Morales.	182

	Páginas.
La soprano Amalia de Roma.	186
La cancionera María Calvo.	189
Rubén M. Campos.	199
Músicos rústicos de Chiapas.	201

Fotos de Tlahuicole.

Rebeca García, la Princesa Ichcaxóchitl.	236
Llegada de Moctezuma a la palestra.	237
La Princesa llega en palanquín.	238
Indias portando flores.	239
Moctezuma en su trono.	240
Combate de Tlahuicole y un Caballero-Aguila.	241
Moctezuma con las Princesas y su Corte.	242
Moctezuma casa a Ichcaxóchitl y Tlahuicole.	243

INDICE DE LAS COMPOSICIONES MUSICALES.

Composiciones recogidas del folklore.

	Páginas.
1. LA PALOMA. Canción de Iradier.	295
2. LA GOLONDRINA. Canción de Serradell.	297
3. REDOVA. (1860).	298
4. EN LAS PLAYAS DEL PACIFICO. Schottisch de Clemente Aguirre.	300
4 bis. MOTETE POPULAR. (Alabanzas).	301
5. QUE MIEDO ME DAN TUS OJOS. Danza.	302
6. GUARDA ESTA FLOR. Canción de Melesio Morales.	303
7. VALS de Tomás León.	304
8. JARABE de Chiapas.	308
9. MAZURKA de Tomás León.	310
10. POLKA. (1870).	312
12. MAZURKA de Tomás León.	315
11. DANZA de Cosme Velázquez.	314
13. LA MEDIA NOCHE. Danza de José Avilés.	318
14. DANZA de Gustavo E. Campa.	319
15. TENGO MI HAMACA TENDIDA. Danza.	320
16. EN LA NOCHE. Canción de Diego Altamirano.	321
17. EN LAS REGIONES PLACIDAS. Villancico de Navidad.	322
18. DE QUÉ LE SIRVE AL HOMBRE HABER LLORADO. Canción.	323
19. DANZA cantada por Ángela Peralta en su despedida.	324
20. ELVIRA, ELVIRA, ANGEL DE AMOR. Canción.	325
21. CUANDO DOS CORAZONES. Danza.	326
22. SOBRE LAS OLAS. Vals de Juventino Rosas.	328
23. YO NO SE SI EL SUFRIR. Danza de Jesús García.	333
24. QUIERO QUE SEPAS, ANGEL DIVINO. Danza.	334
25. MARIA. Danza.	335
26. SCHOTTISCH de Alberto Becerra.	338
27. EN EL SILENCIO DE LA NOCHE. Schottisch de F. J. Navarro.	340
28. MAZURCA, de Octaviano Yáñez.	342
29. POR TI. Schottisch de R. Susano Robles.	344
30. TE VAS Y EN LA MAR TE MECES. Danza.	347
31. UN RECUERDO A SALAMANCA. Schottisch de Luis G. Araujo.	348
32. PERJURA. Danza de Miguel Lerdo de Tejada.	351

	Páginas
33. LA SANDUNGA. Jarabe del Istmo de Tehuantepec.	352
34. XIHUA, XIHUA. Canción india.	353
35. MONTES LOBREGOS. Canción.	354
36. ĀY, DIGO YO AL LLORAR. Canción.	355
37. TE AME CON TODA EL ALMA. Canción.	356
38. MAZURKA de Ignacio Tejada.	357
39. JARABE. Lagos. (1880).	358
40. ME GUSTAN TUS OJOS NEGROS. Danza.	359
41. NO SABES TU, MI NIÑA. Danza.	360
42. ALMA. Danza de Ernesto Elorduy.	361
43. CORAZON. Danza de Ernesto Elorduy.	362
44. LA VALENTINA. Jarabe.	363
45. CIELITO LINDO. Jarabe.	364
46. ADIOS, ADIOS, LA MANO DEL DESTINO. Canción.	365
47. LA LUNA VIERTE SU LUZ DE ENSUEÑO. Danza de Ernesto Elorduy.	366
48. NO PIENSES QUE AL ENVIARTE. Canción.	367
49. MAZURKA, de Francisco J. Navarro.	368
50. BERNABELA. Canción suriana.	369
51. DENTRO DEL ALMA. Mazurka de Apolonio Arroyo de Anda.	370
52. DIOS NUNCA MUERE. Vals de Macedonio Alcalá.	372

Composiciones originales.

53. UN SUEÑO DESPUES DEL BAILE. Danza de Felipe Villanueva.	376
54. DULCES CARICIAS. Vals de Federico Barajas.	378
55. DANZA de Federico Barajas.	381
56. DANZA de Federico Barajas.	382
57. DANZA de Federico Barajas.	383
58. TRISTES JARDINES. Vals de José de Jesús Martínez.	385
59. CORAZON MEXICANO. Vals de José de Jesús Martínez.	387
60. TE AMARE SIEMPRE. Vals de José de Jesús Martínez.	390
61. DANZA de José de Jesús Martínez.	393
62. ALGO SE PESCA. Danza de Felipe Villanueva.	394
63. ¿Y POR QUE? Danza de Felipe Villanueva.	395
64. ¡OH, LA, LA! Danza de Felipe Villanueva.	396
65. AMOROSA. Danza de Felipe Villanueva.	397
66. ADELANTE. Danza de Felipe Villanueva.	398
67. ENREDO. Danza de Felipe Villanueva.	399
68. EN EL BAILE. Mazurka de Felipe Villanueva.	400
69. ADIOS. Danza de Alfredo Carrasco.	405
70. CUPIDO. Danza de Felipe Villanueva.	407
71. VENUS. Danza de Felipe Villanueva.	408
72. ELORDUYANA. Danza de Manuel M. Ponce.	409
73. AMOR. Vals de Felipe Villanueva.	411
74. COSTEÑA. Danza de Pedro Valdés Fraga.	415

	Páginas
75. TOUJOURS. Vals de Ernesto Elorduy.	418
76. VALS FOÉTICO de Felipe Villanueva.	423
77. DANZA CRIOLLA de Alberto Flachebba.	427
78. DICEN QUE NO. Danza de Miguel Lerdo de Tejada.	428
79. DANZA de Rubén M. Campos.	431
80. DANZA de Ernesto Elorduy.	432
81. DANZA de Ernesto Elorduy.	434
82. DANZA de Ernesto Elorduy.	436
83. LA RANCHERITA. Arrulladora de Manuel M. Ponce.	438
84. ARRULLADORA de Ernesto Elorduy.	441
85. ARRULLADORA de Manuel M. Ponce.	442

ERRATAS NOTABLES

En la página 24, línea 6, debe decir Paesiello y no Paesillo.

En la página 41, línea 4, debe decir Pacini y no Puccini.

En la página 43, línea 13, debe decir "en el que se ejecutaron."

En la página 146, línea 11, dice actavas por octavas.

En la misma página 146, línea 21, debe decir precioso y no preciso.

En la página 120 el retrato es de Adela Costa, no Herlinda.

En la página 193 está duplicada la línea 38 y quedó incompleto este concepto "No era el orgullo de los pintores del Renacimiento, que desdeñaban poner su nombre en sus cuadros, porque estaban seguros etc."

En la página 207, línea 31, debe escribirse Tezcatlipoca.

En la página 232, línea 25, debe decir metlatl, y no metlac.

En la misma página, línea 38, debe decir: ni memoria, en vez de "mi memoria."

En la página 243, línea 16, debe decir fulmíneo y no fulmínico.

La danza *Adiós*, de Alfredo Carrasco, página 405; las *Danzas Humorísticas* de Felipe Villanueva, páginas 394-400 y las *Danzas Costeñas* de Ernesto Elorduy, páginas 432-437, son ediciones de A. Wagner y Levien.

ACABOSE DE IMPRIMIR ESTE
LIBRO EN LOS TALLERES
LINOTIPOGRAFICOS DE
"EL MODELO" SOMOLI-
NOS Y MONTESINOS,
SUCS., 2A. JAIME
NUNO NUM. 43, EL
DIA 25 DE OCTU-
BRE DE
1930.

CENDIM
DIFUSION

REPRODUCCION FACSIMILAR

MEXICO, 1995



CENIDIM