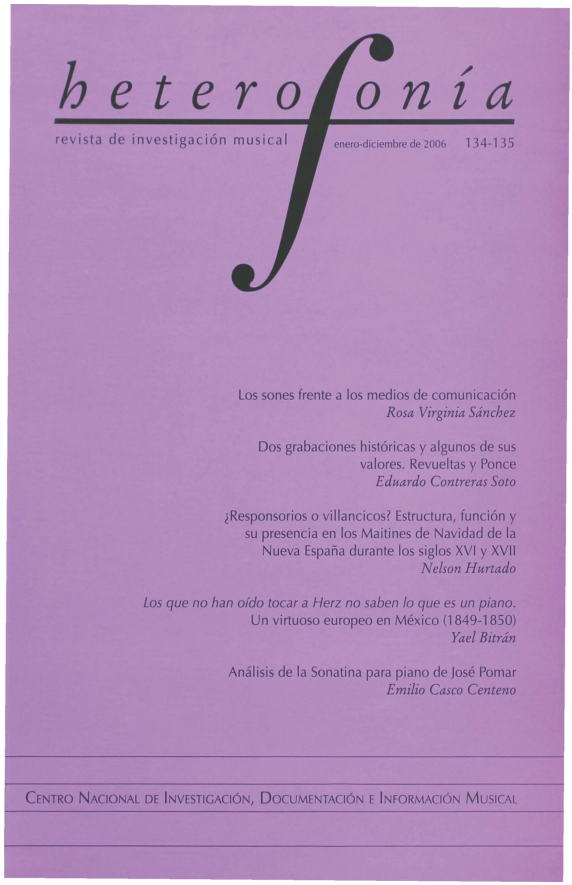
SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

CONACULTA
INBA

INBA Digital
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.

Como citar este documento:
Heterofonía 134-135, México, enero-diciembre de 2006

Como citar un artículo:
Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 134-135, México, enero-diciembre de 2006, pp. #-#

heterofonía

revista de investigación musical enero-diciembre de 2006 134-135

Los sones frente a los medios de comunicación
Rosa Virginia Sánchez

Dos grabaciones históricas y algunos de sus valores. Revueltas y Ponce
Eduardo Contreras Soto

¿Responsorios o villancicos? Estructura, función y su presencia en los Maitines de Navidad de la Nueva España durante los siglos XVI y XVII
Nelson Hurtado

Los que no han oído tocar a Herz no saben lo que es un piano. Un virtuoso europeo en México (1849-1850)
Yael Bitrán

Análisis de la Sonatina para piano de José Pomar
Emilio Casco Centeno

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical

CENIDIM
DIFUSION

heterofonía

revista de investigación musical

Órgano del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical
Tercera época/ volumen xxxviii, número 134-135, enero-diciembre de 2006

Esperanza Pulido
Fundadora

Eduardo Contreras Soto
Editor de este número

Joel Almazán Orihuela
Yael Bitrán
Eduardo Contreras Soto
Ricardo Miranda
José Antonio Robles Cahero
Aurelio Tello
Consejo de redacción

Tedi López Mills
Coordinadora editorial

Robert Stevenson (Universidad de California, Los Ángeles)
Malena Kuss (Universidad del Norte de Texas)
Craig Russell (Universidad Politécnica Estatal de California)
José Antonio Alcaraz (CENIDIM)†
Consuelo Carredano (CENIDIM)
Luis Jaime Cortez (CENIDIM)
Leonora Saavedra (CENIDIM)
Rosa Virginia Sánchez (CENIDIM)
Consejo de asesores

Ediciones Corunda, sa de cv
Tipografía
Adriana Gallardo Amador
Formación

Precio en México		*Foreign prices*	
Ejemplar	$ 35.00	Issue	US $ 17.50
Ejemplar doble	$ 50.00	Double Issue	US $ 35.00
Suscripción anual	$ 70.00 (incluye gastos de envío)	Annual Subscription	US $ 35.00 (postage included)

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes / Cenidim (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez) / Centro Nacional de las Artes, Torres de Investigación, 7° piso, Río Churubusco, núm 79, Col. Country Club, 04220, México, D.F.
Teléfonos: 1253 9415, fax 1253 9454, Correo electrónico: cenidim @correo.cnart.mx
Los textos firmados son responsabilidad de sus autores. Esta revista es arbitrada.
ISSN 0018- 1137. Certificado de Licitud de Título núm. 1271. Certificado de Licitud de Contenido núm. 7200. *Heterofonía* 134-135 fue impreso en el mes de noviembre de 2007.

CENDIM DIFUSION

heterofonía
Sumario
134-135
enero-diciembre de 2006

Presentación 3
Eduardo Contreras Soto

Artículos

Los sones frente a los medios de comunicación 9
Rosa Virginia Sánchez

Dos grabaciones históricas y algunos de sus valores. Revueltas y Ponce 29
Eduardo Contreras Soto

¿Responsorios o villancicos? Estructura, función y su presencia en los Maitines de Navidad de la Nueva España durante los siglos XVI y XVII 43
Nelson Hurtado

Los que no han oído tocar a Herz no saben lo que es un piano. Un virtuoso europeo en México (1849-1850) 89
Yael Bitrán

Análisis de la Sonatina para piano de José Pomar 109
Emilio Casco Centeno

CENDIM DIFUSION

Documentos



Furor por la polka 131
Yael Bitrán

La Polka del Siglo 135

Música



La Polka del Siglo Diez y Nueve 139
Henri Herz

Filius meus parvulus est: 141
un responsorio-villancico duranguense de la segunda mitad del siglo XVIII
Drew Edward Davies

Filius meus parvulus est 147
José Bernardo Abella Grijalva

Entrevista con Horacio Uribe 159
Eduardo Contreras Soto

Preludio y toccata para clavecín o piano 167
Horacio Uribe

Notas y reseñas



La inauguración del Palacio de Bellas Artes o El día que la sociedad se vistió de etiqueta para escuchar una Sinfonía proletaria 181
Aurelio Tello

Los compositores y el Palacio de Bellas Artes 187
Eduardo Contreras Soto

Presentación

Eduardo Contreras Soto

CENDIM DIFUSION

En esta entrega doble que corresponde al año de 2006, observamos desde Heterofonía *cómo se mantiene muy activa la labor de rescate documental de los más variopintos materiales que enriquecen nuestro conocimiento sobre las músicas mexicanas: desde las partituras, por supuesto, hasta los discos fonográficos e Internet, pasando por los libros burocráticos eclesiásticos y los periódicos. Sin embargo, lo que se demuestra como más significativo en las colaboraciones que conforman la presente entrega de nuestra revista no es tanto el rescate documental por sí mismo como los nuevos enfoques que se proyectan sobre los documentos rescatados. Y es que la aparición de tanto material que no se hallaba a nuestro alcance hace apenas unas décadas, y cuya existencia incluso ignorábamos por completo, ha venido a transformar necesariamente muchas ideas que se habían mantenido como fijas durante generaciones, en cuanto a los estudios sobre nuestras músicas.*

Al empezar con el artículo de Rosa Virginia Sánchez, se abre una de estas relecturas sobre un repertorio supuestamente fijo e invariable, el cual, muy al contrario de lo supuesto, se halla en el inicio de cambios profundos: los sones mexicanos. Sánchez observa los efectos producidos en esta música por la tecnología del siglo XX, con conocimiento de causa pero cuidándose de tomar partido irreflexivamente, y nos previene de un hecho que, a veces, cuesta trabajo aceptar, pero que sucederá sin que podamos impedirlo: la transformación radical, dejando atrás muchas de sus características antiguas, de esta música hermosa, variada y apasionante que tanto ha contribuido a definir la identidad de los mexicanos a lo largo de tres siglos de historia. En cierto sentido, parte de estos asuntos de identidad que ahora se discuten parecen representar una moda, pero también son la consecuencia lógica de ese fenómeno que se ha dado en llamar globalización.

Aunque los avances tecnológicos no siempre han sido benéficos para la humanidad en términos sociales o culturales, es evidente que algunos de los beneficios que sí han reportado pueden verse en el uso que se les ha dado para las labores artísticas en busca de identidades locales o regionales. Al proponerse la realización de grabaciones del repertorio mexicano de concierto, y lograrlas, Carlos Chávez estaba incluyéndose como parte de esta apuesta cultural por la tecnología: una apuesta felizmente ganada que

ahora me permite, por ejemplo, recordar dos momentos estelares de aquellos experimentos pioneros, cuando los que grababan discos se llamaban Manuel María Ponce o Silvestre Revueltas, de cuyos registros sonoros me ocupo en mi colaboración para este número de Heterofonía.

Ahora bien, los nuevos enfoques a que nos referíamos en la investigación no dejan de apoyarse en una documentación profusa y seleccionada con rigor, como lo demuestran los dos artículos siguientes en nuestro número. En su primera colaboración para Heterofonía, *Nelson Hurtado, joven venezolano que ya ha publicado varios materiales interesantes sobre el repertorio virreinal, y que ha estado colaborando en el equipo internacional que cataloga la Colección Jesús Sánchez Garza del CENIDIM, nos habla de las varias maneras como podemos examinar el muy peculiar fenómeno de los villancicos como música para el culto religioso, o a un lado de éste, en relación con los responsorios en los maitines de Navidad. La abundancia de fuentes de primera mano de que se ha valido Hurtado, provenientes sobre todo de los archivos catedralicios de Puebla y México, así como la revisión historiográfica de los varios autores que se han ocupado de este delicioso tema, le permiten emitir ideas novedosas sobre aspectos que a veces se consideran con demasiadas generalidades; por ejemplo, al hacernos notar que las diferentes ciudades del imperio español podían organizar de diversas maneras las músicas de sus celebraciones navideñas, por lo cual lo que se concluya de una región no tiene que ser necesariamente válido para otras. Esta revisión de opiniones generales, y generalizadas, enriquece no sólo nuestra visión de la música de hace tres siglos, sino que también nos permite gozar la diversidad de posibilidades para ejecutar tal música en nuestras reconstrucciones actuales.*

Yael Bitrán, al hablarnos de la visita del pianista Henri Herz a México, nos hace notar que incluso una época más reciente que la virreinal aún nos guarda sorpresas, si sabemos leer las fuentes pertinentes. Al detenerse a examinar la actividad musical, la vida pública y doméstica de esa sociedad mexicana decimonónica, así como la manera como se insertaba en ella la presencia de figuras admiradas y bien promovidas como la de Herz, Bitrán llama la atención sobre los cambios que inevitablemente se han dado en la percepción pública del fenómeno musical... tanto como de aquellos aspectos del mismo fenómeno que no han cambiado en siglo y medio, empezando por el culto casi idolátrico por el intérprete musical, tan vigente hoy como en los tiempos de aquella visita del pianista y compositor austrofrancés.

Por su parte, Emilio Casco Centeno nos recuerda que incluso en el siglo recién concluido tenemos asignaturas pendientes con personajes significativos de nuestra música. La obra de José Pomar siempre se halla en incómodas posiciones marginales: siempre se le menciona en los recuentos de aquel momento dorado del nacionalismo, pero casi nunca se une la audición de

su música a la mera mención formal. Casco dedica su artículo a reivindicar a Pomar, examinando cuánto de oficio, sabiduría musical y gracia tiene su Sonatina para piano, por medio de un análisis que enriquece los elementos de opinión sobre un autor que los necesita tanto, por la sencilla razón de que los merece.

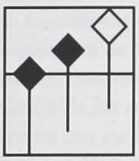
Nuestras secciones de Documentos *y de* Música *ofrecen materiales vinculados con los artículos, además de ser representativos de tres épocas en la historia de nuestra música. Bitrán nos obsequia con* La Polka del Siglo Diez y Nueve *de Herz, cuyo título contiene la dedicatoria explícita a uno de los periódicos más influyentes de su tiempo,* El Siglo XIX, *como parte de las estrategias mercantiles con las que Herz se promovió durante su estancia en México; además, incluimos un muy interesante texto introductorio que figuró en la primera edición de esta partitura, el cual ilustra con elocuencia el estado de ánimo ante los acontecimientos musicales entonces de moda. Por otra parte, gracias a la cooperación de Drew Edward Davies, podemos ilustrar la relación entre villancicos y responsorios estudiada por Hurtado con un ejemplo que proviene del Durango de fines del siglo XVIII: la obra* Filius meus parvulus est *de José Bernardo Abella Grijalva, precisamente una composición que comparte características de los dos géneros en cuestión.*

Al publicar una partitura de un compositor de hoy –y no debe olvidarse cuántas partituras de compositores actuales se han publicado por primera vez en Heterofonía–, *la figura de Horacio Uribe se destaca por méritos propios, que ya han sido ampliamente demostrados en las varias obras de su catálogo. Aparte de la semblanza del compositor que nos deja la entrevista aquí publicada, su* Preludio y toccata para clavecín o piano *es una carta de presentación más que suficiente para conocer y apreciar su oficio seguro junto con su talento y su audacia para combinar elementos formales, incluso valiéndose de recursos de la música popular.*

Cerramos en la sección de Notas y reseñas *con el recuerdo de una efeméride ya pasada, pero que no deja de generar sus reflexiones y sus visiones de conjunto: los setenta años que tiene de vida el Palacio de Bellas Artes de México, los cuales se cumplieron en septiembre de 2004. Tanto en el día de su misma inauguración, relatada con agudeza por Aurelio Tello, como en el recuento que hago de las grandes figuras de la composición musical que han tenido relación directa con él, se puede advertir la importancia que el marmóreo edificio sigue teniendo sobre la historia de nuestra música: un peso que no sólo corresponde a los materiales de que está construido, por supuesto. Y aquí dejamos al lector para que corrobore por sí mismo los diversos mundos adonde lo invitamos a adentrarse para enriquecer su información, o su opinión. Como puede verse, nuestro patrimonio musical nos permite seguir ocupados en él para gran gozo y provecho nuestro, que*

esperamos también lo sea del lector de Heterofonía, *quizás uno de los lectores más fieles de revista alguna.*

ARTÍCULOS



Los sones frente a los medios de comunicación*

Rosa Virginia Sánchez

La influencia del proceso de globalización en las manifestaciones artísticas tradicionales ha alterado algunos de sus rasgos que se tenían por más característicos, como la autoría anónima o la transmisión oral. En el caso específico de los sones de México, se han observado cambios notorios como consecuencia de la relación de los músicos que practican estos géneros con medios como la radio, la industria fonográfica o, más recientemente, Internet. Entre tales cambios se mencionan, por parte de las letras de los sones: su fijación definitiva para versiones grabadas, a diferencia de las asociaciones libres que tradicionalmente han tenido, y la actitud de los autores actuales de letras, que reclaman su identidad individual frente a la tradición anónima y recurren a temas y figuras poéticas muy diversos de los tradicionales. Y los cambios musicales se reflejan en toda la música del mundo a la que los soneros tienen acceso ahora, que han llevado a muchos de ellos a experimentar con ritmos y lenguajes armónicos de otras regiones y hasta de otras épocas históricas.

The influence of the globalization process on traditional artistic manifestations has changed several of their most characteristic features, for example, their anonymity or the fact that they are orally transmitted. In the specific case of Mexico's sones *–the folkloric song and dance–, evident changes have been noticed as a consequence of the relationship between the people who perform this musical genre, and media such as the radio, the phonographic industry and, in recent times, Internet. Among these changes, those related to the lyrics of the* sones *are: the definite establishment of versions that will be recorded in discs, instead of the free associations established by the tradition, and the attitude of present writers of lyrics who claim their individual identity vis-à-vis the anonymity, making use of poetic figures and themes that break with the tradition. On the other hand, as to the musical changes, the present performers of* sones *have now a wide access to world music, which leads them to experimentation with rhythms and harmonic patterns from all over the world, and even from different historical periods.*

El ahora llamado proceso de globalización[1] es un movimiento que promueve la creciente comunicación e interdependencia entre los distintos

* Una primera versión de este texto fue presentada como ponencia en el seminario *Hacia una actualidad globalizada*, dentro del marco de la Cátedra Jesús C. Romero, el 17 de noviembre de 2006 en el CENIDIM.

[1] En general se ubica el comienzo de la globalización con la desaparición de la Unión Soviética y el bloque comunista que encabezaba. Si bien la disolución de la Unión Soviética se produjo en 1991, existe la tendencia a simbolizarla con la caída del Muro de Berlín, en noviembre de 1989.

países del mundo, y trae como resultado la unificación de mercados, sociedades y *culturas*. Pero el movimiento económico, financiero y político con tendencias globalizadoras y sus consecuentes repercusiones en el ámbito cultural tiene sus antecedentes por lo menos desde fines del siglo XIX y principios del XX, época en la que los capitalistas individuales europeos y norteamericanos tienden a fusionarse para la creación de grandes empresas de capital colectivo con mayores posibilidades de influir en los distintos mercados. Este fenómeno, sin embargo, ha avanzado de una manera vertiginosa durante las cuatro últimas décadas, gracias al desarrollo creciente de los medios de comunicación y transporte y, más recientemente, debido a la creación de Internet.

En el ámbito de la investigación social, una consecuencia de este movimiento a gran escala es la ruptura de los límites tradicionalmente establecidos por la etnomusicología y otras disciplinas afines, mediante las dicotomías conceptuales que se habían erigido entre "lo popular" y "lo culto", y entre "lo urbano" y "lo rural". Como expresa el investigador colombiano Jesús Martín Barbero:

> Hasta hace pocos años creíamos saber muy bien de qué estábamos hablando cuando nombrábamos lo popular o cuando nombrábamos lo urbano. Lo popular era lo contrario de lo culto, de la cultura de élite o de la cultura burguesa. Lo urbano era lo contrario de lo rural. Hasta hace muy poco estas dicotomías, profundamente esquemáticas y engañosas, nos sirvieron para pensar unos procesos y unas prácticas que la experiencia social de estos últimos años han disuelto. Hoy nos encontramos en un proceso tal de hibridaciones, desterritorializaciones, descentramientos y reorganizaciones que cualquier intento de trabajo definitorio y delimitador corre el peligro de excluir lo que quizás sea más importante y más nuevo en las experiencias sociales que estamos viviendo.[2]

En efecto, durante las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, cuando menos, todavía tenían gran vigencia los postulados, erigidos anteriormente por el *folklore*, que definían de forma estricta el hecho folclórico, también denominado tradicional o popular. Paulo de Carvalho-Neto publica, en 1965, las características que debía poseer una manifestación de este tipo: ser un hecho social o cultural –que implicaba ser exterior, coercitivo, interdependiente y perfeccionable; ser anónimo; ser no-institucionalizado (término con el que reemplazaba el de "transmisión oral"); ser antiguo; ser funcional, y ser pre-lógico (concepto que pretendía contrarrestar el sentido prejuicioso de los viejos términos de "primitivo", "salvaje", "ágrafo" e "inferior", producidos por el pensamiento evolucionista de fi-

[2] Jesús Martín Barbero. "Globalización y cultura. Dinámicas Urbanas de la Cultura". Página WEB: http://www.naya.org.ar/articulos/jmb.htm, 1991, extraído de la *Revista Gaceta de Colcultura* núm. 12, diciembre, Colombia, Instituto Colombiano de Cultura.

nes del siglo XIX).[3] En la actualidad, las categorías anteriores poco o nada tienen ya que aportar a los eventos producidos en el ámbito del "pueblo": no proceden en la medida en que se han ido diluyendo las fronteras entre lo culto y lo urbano frente a lo popular y lo regional.[4]

En su primera fase, la ruptura conceptual a la que alude Martín Barbero se deriva fundamentalmente de las constantes migraciones de grandes sectores de población regional a las ciudades en busca de medios de subsistencia que no encuentran más en sus lugares de origen. En gran medida esto se debe a que, a pesar de los beneficios potenciales que idealmente se plantean como resultado del llamado proceso de globalización, una serie de consecuencias negativas, de índole primordialmente económica y social, resultan irremediablemente de este mismo proceso: el aumento de desequilibrios, sociales y territoriales, y la concentración disímil de la riqueza, son los principales.

En el México posrevolucionario, estos acontecimientos han repercutido, por un lado, en la desintegración familiar entre las comunidades campesinas indígenas, población que, como se sabe, ha sido portadora de una cultura musical y danzaria de poco más de cinco siglos de existencia, y ésta, en términos generales, ha tenido que ser trasladada, reelaborada, o bien, abandonada, en pos de otras formas de subsistencia. Por otro lado, los cambios también se observan fuera del ámbito indígena, ya que la migración a la capital del país y otras ciudades importantes de campesinos, artesanos y comerciantes mestizos de pocos recursos ha sido una constante desde la década de los veinte.

El notable incremento de población tan diversa en la ciudad provoca una situación muy particular: se propicia un espacio en el que convergen, irremediablemente, culturas con rasgos claramente diferenciados, un problema para el discurso nacionalista de esa época, que buscaba mostrar una sociedad homogénea y representativa del "pueblo mexicano", concepto ligado a los sectores campesinos y marginales del país. La creación de estereotipos nacionalistas se vuelve una preocupación principal dentro de los sectores políticos y académicos, y su propagación se apoya en los entonces incipientes medios de comunicación. Con mucha frecuencia los estereotipos son resultado de una imposición que tiende a unificar y simplificar,

[3] Paulo de Carvalho-Neto, *Concepto de folklore*, México, Pomarca, 1965.

[4] Estos límites conceptuales se han resquebrajado en la medida en que algunos rasgos erigidos como representativos de lo popular –el ser anónimo, colectivo y de transmisión oral– han perdido vigencia en la situación actual en la que se desenvuelven los hechos folklóricos. Aquí se expondrán algunos hechos relacionados con la música regional.

a la vez que suele sofisticarse más y más en la medida en que los medios, a través de los cuales se transmite, amplían su capacidad de penetración.[5]

En los años posteriores a la Revolución, la música fue un elemento importante en la elaboración de símbolos identitarios. En este terreno, la creación de estereotipos nacionalistas implicó la integración de gustos, estilos y prácticas propios de los géneros regionales a una estructura en la que predominaban los cánones citadinos. Esta estructura equivalía, básicamente, al modelo de "canción", pero ésta debía estar impregnada con el "sabor" de los terruños que los inmigrantes dejaban atrás; debía constituir un símbolo con el cual los mexicanos pudieran identificarse y, al mismo tiempo, ser una expresión musical que resultara representativa de la imagen de "mexicanidad" que se pretendía mostrar al exterior. De esta manera, los sones y géneros afines, como los gustos, las chilenas, las malagueñas, etc., provenientes de Jalisco, Michoacán, Guerrero, Hidalgo y Veracruz, y otras zonas cercanas a ambas costas de nuestro país, poco a poco se vieron inmersos en un proceso de urbanización, en el cual los diversos medios de comunicación jugaron un papel muy importante; de hecho, fueron el vehículo más pertinente para hacer esto posible.

Para entender los cambios suscitados en los sones a raíz de este proceso de urbanización, que por lo demás continúa y de forma creciente, es necesario primero tener presente los rasgos distintivos, que han caracterizado a estas expresiones tradicionales. Recordemos, pues, algunos de ellos.

En el aspecto literario, las coplas que se cantan en los sones tienen su origen, como ha sido estudiado ampliamente, en la poesía cortesana del Siglo de Oro español, y sin entrar en detalles, diré que hay dos tradiciones peninsulares que siguen siendo ejes estructurales en nuestra actual lírica tradicional.

En primer lugar, la letra en gran parte de nuestros sones se compone de "coplas", breves poemas que encierran dentro de sí una idea completa, terminada. El carácter autónomo propio de las coplas es lo que permite que éstas se asocien de manera más bien aleatoria en series de longitud indeterminada; es decir, que en cada interpretación pueden cantarse tres, cuatro o cinco coplas, o bien, 20 ó 30, al calor de un fandango. Esto se relaciona con el hecho de que, aunque existe claramente un repertorio de coplas destinadas a cantarse en un son particular, éste es por lo general muy amplio, lo que determina que los trovadores hagan, en cada ejecución musical, una selección a su entero gusto y sólo canten algunas de ellas. Como consecuencia, la letra de un mismo ejemplo musical no sólo suele variar de una interpretación a otra, sino que es prácticamente im-

[5] Ricardo Pérez Monfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 1994, pp. 113-115 y nota 2 en la p. 113.

posible encontrar dos versiones iguales de un mismo son.[6] Así lo ilustran las dos siguientes versiones del son huasteco *El aguanieve*, del cual, cabe mencionar, he localizado 76 coplas diferentes:

Si el mar te llega a llevar
entre tormentas y brumas,
yo te sabría arrebatar
en medio de las espumas
que forma el agua del mar.
¿Qué quieres que haga de mí
si cuanto me mandas te hago?
Mi corazón te ofrecí,
con eso te satisfago,
satisfáceme tú a mí
como yo contigo lo hago.
Cuatro rosas en relieve
dibujaban los pintores,
pintadas como se debe.
Aseadas quedan las flores,
regadas con la aguanieve.[7]

Sólo Dios con su poder
pudo el haberte formado;
cuando te acabó de hacer
él mismo quedó admirado,
de tu hermosura, mujer.
Si estuvieras en tu cama
disfrutando el dulce sueño,
levántate de mañana
y procura con empeño
darle un consuelo al que te ama.
En la jaula de mi pecho
a una paloma encerré;
como no era de provecho,
le abrí la puerta y se fue
por un camino derecho,
y ni de menos la eché.[8]

Esta forma lírica se remonta hacia el año de 1595, como lo explica Margit Frenk, cuando el género de las seguidillas semipopulares surge como un estallido en España; éstas se cantaban "en series más o menos largas, en que se suceden una a la otra sin necesaria conexión temática o expresiva".[9]

Ésta es una de las diferencias más grandes que se observan entre la letra del son y la de la canción, género lírico que se caracteriza por el canto de dos o tres estrofas "fijas"; es decir, que tienen como condición el aparecer en todas las versiones y, a la vez, seguir un orden determinado. Por el

[6] El carácter independiente típico de las coplas, además, no sólo se da a nivel de la relación que se establece entre ellas en una serie dada. Muchas veces esa autonomía también se da respecto a la música misma; es decir, que una determinada copla mexicana puede cantarse en distintos sones, incluso de diferentes regiones, y aun suele aparecer en el canto de géneros populares de otros países. Sobre la autonomía de la copla en los sones de México hablo con más detalle en los artículos "Los sones y sus coplas: una propuesta para su estudio", en *El folclor literario en México*, El Colegio de Michoacán–Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2003, págs. 261-272, y "Hacia una tipología del son en México", *Acta poética* núm. 26, 1-2, primavera-otoño, 2005, pp. 401-424.

[7] Los Camperos de Valles, *Sones de la Huasteca*, caset/disco LP, México, Música Tradicional, MTC07 / MT07, 1989.

[8] Los Cantores del Pánuco, *Lo mejor en sones huastecos*, álbum, 3 discos LP, México, Cisne, CI-3-009, 1980.

[9] Margit Frenk, *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, p. 260.

CENDIM DIFUSION

contrario, en los sones la relación entre música y letra no es recíproca: a una música dada no le corresponde una letra determinada.

La impredecible conjugación poética, así como la improvisación musical, otra característica sobresaliente del son mexicano, son dos rasgos que hacen de cada interpretación un hecho único e irrepetible.

En segundo término, y no por ello menos importante, observamos en nuestros actuales sones la vigencia de varios recursos literarios, como la glosa, el encadenamiento y el paralelismo, también de tradición europea que, a diferencia de las mencionadas series heterogéneas de coplas sueltas, sirven para ligar una serie de coplas entre sí. El paralelismo, más frecuente de lo que pudiera pensarse, es el segundo eje de articulación en la lírica de nuestros sones regionales. Las coplas paralelas están formalmente unidas entre sí mediante la repetición textual de parte de sus versos. Este recurso se introduce en México cuando menos desde el siglo XVII, donde fue bien acogido por el pueblo, que no tardó en incluirlo en sus cantos populares, como lo hace constar el *Baile de los panaderos*.[10] Las coplas paralelísticas también expresan una idea acabada y son igualmente independientes que las coplas sueltas antes descritas, por lo que cuentan con la misma facultad de aparecer o no en las diferentes interpretaciones musicales; sin embargo, la diferencia estriba en que las coplas paralelas siempre estarán ligadas a una melodía específica.

Estas dos formas de agrupación de coplas –la asociación libre y el paralelismo– fundamentales en la lírica de los sones de nuestro país son, repito, herencia de la poesía cultivada en España durante los siglos XVII y XVIII.

En relación al aspecto musical de los sones de México, algunas características generales son: su ritmo sincopado, que se realiza primordialmente sobre una base que alterna la subdivisión ternaria con la binaria en compases de 6/8 y 3/4; predominio del modo mayor, aunque hay numerosos ejemplos en modo menor, e incluso modales; preferencia por la forma simple, que combina puentes instrumentales con el canto de coplas; el uso de breves frases melódicas de ocho compases a las que se adaptan perfectamente los versos octosílabos de las coplas mediante algunas repeticiones; el registro agudo en las voces, que por lo general son dos, y cuya intervención puede ser responsorial o simultánea, y, en cuanto a los instrumentos, el uso mayoritario de instrumentos de cuerdas y de percusión. Es preciso mencionar que en los tres aspectos que conforman los sones

[10] Sobre este baile y sobre el paralelismo en general, recomiendo leer mis artículos "El paralelismo en los sones de la Huasteca", *Revista de Literaturas Populares*, V-2, julio-diciembre, 2005 y "El paralelismo y otros recursos limitantes en el canto de las coplas de los sones de México", en las memorias del Coloquio Internacional *La copla. A 30 años del inicio de la publicación del Cancionero folklórico de México (1975-1985)*, México, El Colegio de México, 2007.

–canto, música y baile– la improvisación está siempre presente, lo que le da al género un carácter efímero y espontáneo.

Ahora veamos cómo se han visto afectados éstos y otros rasgos de nuestros sones, debido a la influencia que los medios de comunicación han ejercido sobre ellos.

Hacia fines de la década de los treinta, como se explicó más arriba, los medios de comunicación desempeñaron un papel esencial en la creación de un modelo de canción que debía resultar representativo del pueblo mexicano, y con el cual los grandes sectores de población emigrante pudieran identificarse. Lo lógico era partir de la música regional cultivada tradicionalmente en pueblos y rancherías del interior de la República.



Fachada de la radiodifusora XEW en la ciudad de México, la más importante en la difusión de la música popular mexicana durante los años 1930-1960.

De esta manera, la industria de la radio, el cine y el disco (posteriormente, la televisión) promovió la urbanización de la música regional y estimuló la introducción a la capital de músicos de diversas regiones, que estaban dispuestos a acoplarse al gusto que estas industrias fomentaban. Los sones vernáculos eran de los géneros más apreciados, y fueron personajes como el violinista Elpidio "el viejo" Ramírez, el hidalguense Nicandro Castillo, los veracruzanos Lorenzo Barcelata, Andrés Huesca y Lino Chávez, y el guerrerense José Agustín Ramírez, algunos de los músicos que dieron un giro a estos géneros tradicionales adoptando ciertos rasgos que hacían más atractiva su música a los oídos citadinos, en detrimento de algunas características típicas que habían sido acuñadas y

preservadas por músicos y poetas, generación tras generación, a lo largo de más de tres siglos.

El espectáculo urbano favoreció el virtuosismo exagerado en la ejecución musical sobre el ejercicio de la improvisación; el ritmo vertiginoso y cuadrado se superponía al cadencioso y sincopado; algunas afinaciones tradicionales sucumbieron ante el esquema de la guitarra clásica; los acordes de tres notas desplazaron a las tensiones armónicas, y las letras fijas típicas de la canción se encumbraron sobre la vieja práctica de las coplas libres e improvisadas. Asimismo, con las grabaciones en acetato se estandarizó la duración de los sones, que debían constar de no más de tres coplas.

Todas estas modificaciones, cabe señalar, son cambios estructurales que van más allá de aquellos que siempre se han dado de manera natural, debido, por un lado, al carácter dinámico que conlleva la transmisión oral[11] y, por otro, a los contactos continuos y cada vez más frecuentes con otras culturas, como la sudamericana, la caribeña, o la de los vecinos grupos étnicos. En relación a esto nos comenta Mercedes Díaz Roig:

> La transmisión [oral] no es de ninguna manera automática ni estática, y tiene dos aspectos fundamentales que la caracterizan: la conservación y la variación. Una y otra son inseparables, y la tensión entre ambas y su adecuado equilibrio son la esencia de lo tradicional. Ambas facultades permiten al saber tradicional perdurar en el tiempo por su doble cara, vieja y nueva, semejante y distinta, familiar y sorprendente.[12]

Si tomamos como ejemplo al son huasteco, podemos enumerar varios elementos que, en función de los cánones establecidos por la industria mediática comercial de esa época, fueron transformados por los propios músicos regionales. En relación a la ejecución musical, se pueden mencionar: el uso del falsete estilizado, el canto a dos voces simultáneas, la eliminación del contrapunto entre los adornos del violín y las cuerdas graves de la huapanguera (pespunteo) y la fijación melódica, tanto en las voces como en el violín, con lo que desaparece el ejercicio de la impro-

---

[11] La transmisión oral, en contrapunto con la tradición escrita, da pie a una serie de cambios constantes, que se aprecian de una interpretación a otra. En el terreno de la lírica, por ejemplo, el cambio de una palabra por otra, o incluso de un verso completo por otro, en una copla determinada es de uso corriente, y esto puede deberse a olvidos momentáneos, al registro incompleto o erróneo por parte del músico que escucha una letra ajena que quiere incorporar a su repertorio o, simplemente, por el deseo consciente del trovador de adaptar una copla aprendida a su muy particular gusto. En cuanto a la música, las melodías cantadas e instrumentales son, en mayor o menor medida, líneas improvisadas que tienen como única guía la secuencia armónica de cada uno de los distintos sones, por lo que se entiende que cada ejecución es única.

[12] Mercedes Díaz Roig, *El romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México, 1976, p. 2.

visación. En cuanto a la lírica, los nuevos huapangos urbanos, al igual que otros géneros similares se adaptaron, como ya se dijo, a la estructura "canción", y con ello se introduce el uso de estrofas fijas, se añade un estribillo –elemento totalmente ausente del son huasteco tradicional–, se adoptan estrofas diferentes a las quintillas y sextillas octosilábicas clásicas y se cambia totalmente el estilo literario y los temas tradicionales. Como ejemplo, transcribo a continuación la letra del huapango moderno *El hidalguense*, compuesto por Nicandro Castillo, donde se muestran las características clásicas de la canción ya descritas. Incluyo dos versiones con el fin de que el lector aprecie cómo las estrofas, y el orden de las mismas, se mantienen de una versión a otra, en contraste con lo que sucede en los sones tradicionales:[13]

Una flor que no se seca
y que su aroma convence,
es mi querida huasteca,
esa huasteca hidalguense.
Bajo el sol que abrasa tanto
se canta y se baila el son,
pues, todos rien en su canto
diciendo: -Date un quemón.

Estribillo:
Le han cantado a Veracruz,
a Jalisco y Tamaulipas,
con gusto le canto a Hidalgo
que tiene cosas bonitas.

Pachuca, la bella airosa,
de mi tierra es capital,
de la que vivo orgulloso,
por su rico mineral.
Pa' mujeres, Tulancingo,
lo mismo en Zacualtipán,
hay unas coloraditas
que hasta calentura dan.

Estribillo:
Le han cantado a Veracruz...

Es muy linda mi huasteca,
y más lindo saborear
sacahuil y carne seca,
y pemoles del lugar.
Enchiladas y bocoles,
las truchas, ¡qué buenas son!,
no hay mejor que mi Huasteca
para darse un buen quemón.

Una flor que no se seca
y *con* su aroma convence,
es mi querida huasteca,
esa huasteca hidalguense.
Bajo el sol que abrasa tanto
se arrulla y se baila el son
el tordo real en su canto
diciendo: -Date un quemón.

Estribillo:
Le han cantado a Veracruz,
a Jalisco y a Tamaulipas,
con gusto le canto a Hidalgo
que tiene cosas bonitas.

Pachuca, la bella airosa,
de mi tierra es capital,
y de ella vivo orgulloso,
por su rico mineral.
Pa' mujeres, Tulancingo,
lo mismo en Zacualtipán,
hay unas coloraditas
que hasta calentura dan.

Estribillo:
Le han cantado a Veracruz...

Es *tan* linda mi huasteca,
y más lindo saborear
sacahuil y carne seca,
y pemoles del lugar.
Enchiladas y bocoles,
las truchas, ¡qué buenas son!,
lo mejor que mi Huasteca
para darse un buen quemón.

[13] En la segunda versión indico con cursivas las variantes naturales, propias de la transmisión oral.

Estribillo:	Estribillo:
Le han cantado a Veracruz...[14]	Le han cantado a Veracruz...[15]

Surge entonces una clara distinción entre los sones huastecos tradicionales para divertimento en las fiestas y bailes populares, conocidos genéricamente como huapangos (o fandangos, en otras zonas), y las ejecuciones destinadas a las presentaciones públicas, las grabaciones y la difusión masiva.

Dentro del proceso de urbanización de la música popular, en fechas mucho más recientes, es posible observar cambios un tanto diferentes a los promovidos en los años treinta y cuarenta. Si bien el objetivo primario de los músicos actuales es el mismo que aquel que motivó a los músicos de mediados del siglo pasado –es decir, la posibilidad de vivir de la música–, podría decirse que los cambios que se están gestando ahora se rigen no sólo por las leyes de la mercadotecnia, sino por una intención plenamente consciente por parte del músico popular de buscar una expresión creativa más personal. La diferencia estriba en que mientras los músicos de los cuarenta aceptaron ser partícipes de la transformación de los géneros tradicionales siguiendo los cánones *impuestos* por el nacionalismo cultural, los músicos regionales actuales buscan encontrar una voz propia a través de la experimentación. Tal es el caso de diversos grupos jarochos contemporáneos pertenecientes al hoy llamado "movimiento jaranero", que se inicia a principios de los ochenta, mediante el trabajo del conjunto Mono Blanco alrededor de la figura del viejo músico don Arcadio Hidalgo.

Los modernos avances tecnológicos mediáticos, especialmente la invención de Internet, y el formato mp3 (junto con el mercado "pirata"), desempeñan un papel importante en las transformaciones de que es objeto la música popular de ciertas regiones en nuestros días. En la actualidad, los músicos populares jóvenes no tienen ya la necesidad de emigrar a las grandes ciudades, ya que son los productos musicales urbanos los que, cada vez con mayor facilidad, se introducen en sus hogares, en la casa del amigo o vecino, en los tianguis, o en los cafés-internet que proliferan a gran velocidad. La posibilidad de acceder en cuestión de segundos a todo tipo de información musical, y a la música misma de cualquier parte del mundo, hasta hace poco completamente desconocida para el músico regional, le ha puesto en una posición claramente distinta. Ahora puede escuchar, conocer y apreciar, tanto la música popular de Portugal, Marruecos, la India, del Medio Oriente y de Kenia, como la música de otros periodos como el Medioevo y el Barroco. Entonces el músico lírico, aun

[14] Trío Tamazunchale, *Otra vez alegrando las Huastecas*, caset, México, Internacional LGH/ LEBE; KCLGH-2012, [s.f.].

[15] Trío Xoxocapa, *Sones huastecos III*, caset, México, Pentagrama, CP-276, 1995.

sin la herramienta de la teoría musical, puede aventurarse a explorar y jugar con otros timbres, otros ritmos, escalas diferentes y nuevas armonías. Todos estos elementos, como lo expresa Ramón Gutiérrez, músico de Tres Zapotes, Veracruz, están latentes en las sonoridades y posibilidades técnicas de los propios instrumentos jarochos. Más aún, el músico puede atreverse a ponerse en contacto con intérpretes de otros países y, ¿por qué no?, hacer música con ellos. Se trata, pues, de una profunda transformación en la estética tradicional, celosamente respetada, preservada, e incluso anquilosada, hasta hace muy poco tiempo.[16]

La combinación de elementos musicales propios con los producidos por otras culturas musicales (géneros tradicionales de otros países de Latinoamérica, el jazz, el rock, la música barroca, etc.) no es una novedad: desde los años 60 diversos grupos de la ciudad de México han recorrido el camino de la corriente llamada "música de fusión", con resultados no siempre afortunados. Pero lo que hoy en día se observa es diferente, debido a que las nuevas propuestas surgen de los propios músicos regionales, conocedores innegables de los recursos técnicos y estilísticos de su música. De esta manera, escuchamos sones jarochos bien conocidos como *Los chiles verdes, La lloroncita, El pájaro Cú, El fandanguito* y otros, enriquecidos por la introducción de motivos nuevos, la modificación de la dotación instrumental, la alteración de las escalas melódicas, y transformaciones hechas a la estructura musical.[17]

Por otro lado, el talento creativo de los músicos jarochos contemporáneos no se detiene aquí: la composición de nuevos sones con elementos nuevos, diferentes, es otra vertiente en las transformaciones producidas en el marco de la música tradicional que, dentro del movimiento de la globalización, corresponden al fenómeno denominado "World music". Ejemplos como *Malhaya*, del Grupo Mono Blanco, *La gallina* y *La caña* del Grupo Chuchumbé y *El amanecer* y *La marea* del Grupo Son de Madera, son ejemplos musicales que imprimen un sello muy particular a la música jarocha, debido, entre otras cosas, al uso de compases ajenos

[16] Hay que aclarar que estas innovaciones son producto de la iniciativa particular de contados grupos regionales, tal y como sucedió en la primera mitad del siglo pasado. Además de que esto varía de región en región, existe una gran cantidad de músicos tradicionales que por diversas razones permanecen todavía ajenos a estos movimientos urbanizadores y globalizadotes de la música regional.

[17] He aquí algunos ejemplos que se recomienda escuchar: *La lloroncita* (Los auténticos Parientes de Playa Vicente), *El fandanguito, El pájaro Cú* y *Los juiles* (Grupo Son de Madera), *Los chiles verdes* (Grupo Chuchumbé) y las versiones instrumentales de varios sones hechas por Don Fallo Figueroa, integrante del Grupo Siquisirí (Disco *Sin palabras*) y de Ramón Gutiérrez (Disco *La guitarra del son*), así como el disco compacto *Laberinto en la guitarra*, en el que se mezclan temas barrocos con sones jarochos (véase la portada de este último en estas páginas).

al son jarocho, como el de 6/4, la introducción de instrumentos como el bajo eléctrico, el clavecín y la viola *da gamba*, el canto *a capella* y el juego contrapuntístico entre dos o más voces.



Los instrumentos, ritmos y melodías de nuestros actuales sones jarochos delatan su innegable origen en la música del Barroco.

En el terreno de la poesía también se han producido cambios relevantes. Por un lado, mientras que el poeta compositor de mediados del siglo pasado todavía buscaba en sus creaciones seguir los cánones establecidos por la comunidad –lo que le permitiría introducir su obra al acervo colectivo–, ahora el músico poeta se preocupa más por la expresión de eventos y sentimientos individuales, y esta búsqueda lo lleva a transformar de manera consciente ciertos procedimientos, aún vigentes, y en algunos casos llenos de vida, como lo es el recurso del paralelismo, arriba mencionado. Un ejemplo es el son *Los Juiles*, cuya estructura paralelística observamos en la siguiente interpretación que el grupo tlacotalpeño Siquisirí grabó hace pocos años:

> Cuando el pescador empieza
> a dar golpes con el remo,
> salen los indios diciendo:
> "Juiles son los que queremos".
> Cuando el pescador empieza
> (y) a dar golpes en el banco,
> salen los indios diciendo:
> "Juiles y robalo blanco".
> Cuando el pescador empieza
> a dar golpes en el agua

salen los indios diciendo:
"Ahora juiles y chachahuas".[18]

En una versión más reciente del grupo Son de Madera, notamos que con toda intención se transforma una copla que sólo muestra algunos ecos del paralelismo original:

Cuando el pescador le reza
a la luna del verano
salen los indios diciendo:
"Vuelvan los tiempos lejanos
del amor y la belleza".[19]

La segunda y última copla, en esta misma interpretación, no guarda ninguna relación estructural con la primera y ha perdido toda referencia al paralelismo:

Agua del río que te mellas
con la tierra y sus antojos,
así te besan mis labios
cuando amanecen tus ojos
la noche de las estrellas.[20]



Tercer disco de Son de Madera, grupo que se distingue por la composición de nuevos sones jarochos a partir de la exploración de sonoridades propias de otras culturas musicales.

---

[18] Grupo Siquisirí, *Siquisirí*, disco compacto, México, CONACULTA-Mariposa Satín, MS008A, [s.f.].

[19] Grupo Son de Madera, *Las orquestas del día*, disco compacto, [S. l., s. n., s.f.] (Véase su portada en estas páginas).

[20] *Ibidem*.

Por otro lado, en el ámbito de la lírica popular, la creencia –o más bien la certeza–, de que el acervo poético que se canta en los sones y géneros afines es un *bien común, que le pertenece a toda la comunidad de músicos que hagan uso de ellas, y que, en ese sentido, puede ser compartido*, es tan antigua como el origen mismo de las coplas populares. El continuo viaje que éstas realizan a través del tiempo y el espacio –debido al carácter autónomo ya descrito– ha sido posible, ante todo, por este carácter colectivo y anónimo, rasgo que, como ya se explicó más arriba, solía considerarse, hasta hace poco tiempo, fundamental y distintivo en la definición de los hechos calificados como populares, folklóricos o tradicionales.

Gran hincapié se hizo, al mismo tiempo, en que un evento cultural de esta índole sólo podía serlo si, además de ser compartido por una colectividad, era anónimo, si se desconocía el origen particular del mismo. Sobra mencionar que la autoría de la gran mayoría de las coplas que se cantan en los sones, aun en nuestros días, al igual que la música misma, se desconoce. Al respecto, en un artículo publicado en 1995, nos dice Patricio Hidalgo, jaranero y compositor de algunas de las coplas que siguen enriqueciendo el son jarocho: "La autoría en el son jarocho no existe porque cuando se aporta, se entrega a lo que se llama 'dominio público'. Al momento de entregarlo a esa sociedad civil, al ejecutarlo, cantarlo, bailarlo, deja de ser del autor...".[21] De esta manera, si bien las coplas son creación de algún poeta determinado, con el paso del tiempo su nombre se olvida y pertenecen a todos, a la comunidad sonera. *Cualquier músico trovador puede hacer uso de ella, e incluso modificarla si así lo desea, porque le pertenece desde el momento mismo que la escucha.*

Entre los jarochos, campesinos de la costa de Veracruz, se entiende por *versada* las coplas y décimas que un músico hace suyas sin que necesariamente hayan sido compuestas por él; se trata de un conjunto de versos de los que echa mano durante el canto y en ocasiones también para declamar. En el transcurso de un fandango, un músico puede guardar en su memoria una o varias coplas con las que siente alguna afinidad; si son ajenas, cuenta siempre con la libertad de cambiarlas a su conveniencia, nos dicen Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe en el libro *La versada de Arcadio Hidalgo*.[22]

A través de los años este carácter colectivo y anónimo del acervo poético ha permitido, en efecto, la transformación constante de parte de los versos que constituyen las diferentes coplas, cambios naturales propios

[21] Patricio Hidalgo, "El son existe y alimenta", Son del Sur 1, Coatzacoalcos, Ver., agosto de 1995, p. 9.

[22] Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe, comp. *La versada de Arcadio Hidalgo*, México, FCE, 1985, p. 10.

de la transmisión oral.[23] En la Huasteca, como en el resto de los países de habla hispana, es de uso corriente añadir, omitir o sustituir palabras o versos completos de una copla. Al respecto nos dice Román Güemes:

> [...] algunos versos vienen de lejos, de muy abajo, de la lejanía, y por siempre han sido manejados a base de la memorización. Y, en este ejercicio de repetir y repetir, la mayoría de las veces ocasional, la memoria falta, traiciona y cede: se transforman las palabras pero quedan intocados los conceptos, las frases. Así, sin perder su dulzura y su contenido, van surgiendo variantes de cada verso porque finalmente forman parte de la dinámica cultural. Y en ese transitar libremente de boca en boca, de memoria en memória, el verso se modifica, se revela [*sic*] contra su propia forma tradicional y, cuando los hay, contra sus propios autores.[24]

Un ejemplo de modificaciones menores son las siguientes dos versiones de una copla que se canta en los sones huastecos *La azucena* y *La huasanga*:

Una vez que me sentí
que *yo* me hallaba sin pena,
en *el sueño te* elegí;
"La huasanga" y "La azucena"
son recuerdos para *mí*.
Una vez que me sentí
que me hallaba *yo* sin pena,
en *mis sueños* elegí;
"La huasanga" y "La azucena"
son recuerdos para *ti*.[25]

Sin embargo, la facultad de modificar los versos comienza ahora a ser un problema para algunos poetas, los que indirectamente, al oponerse a que otros trovadores transformen, aunque sea levemente, sus coplas, buscan el reconocimiento *individual* de su trabajo; así lo hacen constar las palabras que Don Artemio Villeda, reconocido trovador poeta huasteco, expresa en el libro intitulado *Cuaderno de versería de Artemio Villeda*, donde manifiesta su inconformidad frente a la modificación de las coplas por parte de otros cantadores, hasta ahora vista como algo natural:

Yo a algunos les digo: "Mira, si un verso mío te lo doy, o lo llegas a escuchar, no me lo descompongas; si no te gusta, haz uno, pero deja mis cosas como están". Hay un verso de *Las Flores* que dice:

---

[23] Véase la nota núm. 11.

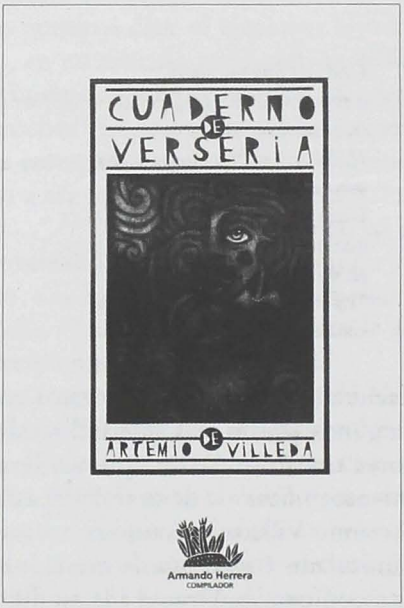
[24] Román Güemes, en la introducción del libro de Víctor Samuel Martínez Segura, *Recuerdos de un trovador. Trovos y poesía de huapango*, Veracruz, IVEC, 1997; p. 5.

[25] Rosa Virginia Sánchez García, *Antología poética de sones huastecos tradicionales* (en proceso editorial), núm. 1776.

Nunca derrames tu llanto,
desde ahorita te lo advierto,
si es que me has querido tanto,
cuando sepas que estoy muerto,
me llevas al camposanto
muchas flores de tu huerto.

Entonces un compadre que tengo me lo canta, pero dice: "Si es que me quisiste"...; "quisiste" quiere decir que ya no lo quiere, y "querido" es que todavía.[26]

Y es que, como parte de este proceso de urbanización, el músico popular comienza a sentir la necesidad no sólo de que su trabajo sea reconocido, sino de obtener los beneficios monetarios y el prestigio social que otorga el ser el autor de una obra.



Portada del libro que compila parte de la poesía del trovador originario de Xilitla, San Luis Potosí, don Artemio Villeda.

En este sentido, el músico-poeta popular de nuestros días también se interesa en que su trabajo –es decir, las coplas que se cantan en los sones– sea publicado, de ser posible. Tal es el caso, entre muchos otros, de Víctor Samuel Segura, autor de un gran número de coplas huastecas, cantadas

[26] Armando Herrera, comp., *Cuaderno de versería de Artemio Villeda*, México, CONACULTA, 2001, p. 14 (véase su portada en estas páginas).

especialmente por el famoso trío Los Cantores del Pánuco, las que hasta hace algunos años, antes de que aparecieran publicadas, permanecían en el anonimato.[27]



Don Víctor Samuel Martínez Segura (el primero por la derecha), autor de algunas de las coplas que el Trío Los Cantores del Pánuco hicieran famosas en los años setenta del siglo XX. Pánuco, Veracruz, noviembre de 2001.

De esta manera, el formato escrito se convierte en un medio real de difusión, paralelo a la vieja transmisión oral, lo mismo que el registro musical, mediante grabaciones en discos compactos.

Todas las transformaciones, poéticas y musicales, que han sufrido los sones durante los últimos 25 años son producto del creciente conocimiento que los músicos populares tienen de las músicas de otras culturas. Este conocimiento que ha sido posible gracias a los más recientes avances tecnológicos, que están relacionados con los intereses económicos y políticos que se promueven dentro del llamado proceso de globalización. A mi juicio, se pueden distinguir cinco fases:

1. En un primer momento, el músico se enfrenta a una vasta información musical, a la que hasta hace pocos años prácticamente no tenía acceso.
2. De este nuevo conocimiento surge un gusto por manifestaciones musicales diferentes a las propias. Cada vez se vuelven más atractivas

[27] Víctor Samuel Martínez Segura, *Recuerdos de un trovador. Trovos y poesía de huapango*, Veracruz, IVEC, 1997.

tanto las coincidencias como las diferencias que el músico observa entre la música propia y las otras músicas.

3. El músico desarrolla la necesidad de explorar y jugar con los nuevos elementos musicales que ahora tiene a la mano. El instinto creativo crece y toma unas dimensiones mucho mayores. Las aportaciones individuales se vuelven más osadas. Se produce un cambio en la percepción del músico sobre la estética de la música tradicional, de la cual es portador y gran conocedor, y se separa de las enseñanzas y preceptos sostenidos por los viejos músicos, de quienes heredó su conocimiento musical.

4. El éxito de su trabajo creativo lo lleva a ampliar sus horizontes. Ahora busca el reconocimiento de las aportaciones personales a través de publicaciones, grabaciones, presentaciones públicas en encuentros, talleres de ejecución e intercambios musicales con músicos académicos y tradicionales de otras regiones, incluso fuera de nuestras fronteras nacionales. Todo esto con la idea de hacer de la música un medio de subsistencia real.

5. Como consecuencia de lo anterior, surge el sentimiento de ejercer el derecho de la autoría, con los beneficios que esto implica, tanto monetarios, como de prestigio social.

Este proceso de transformación, en el que los elementos típicos del son comienzan a diluirse ante las nuevas posibilidades poéticas y musicales, apenas se está iniciando y, por el momento, sólo en algunos sectores determinados. No se sabe hasta dónde llegue. Quizás exista un momento en el que un músico trovador deba pedir permiso para interpretar las coplas de otro e, incluso, pagar por el hecho de hacerlo.

Sin pretender caer en un romanticismo nostálgico que, al estilo de los estudiosos de principios del siglo pasado, lamente la pérdida de los valores más "puros" y "bellos" de nuestra tradición lírica, lo cierto es que las innovaciones que se avecinan dentro del marco de nuestra tradición musical son cada vez más patentes. Quizás convendría entonces adoptar una postura diferente al acercarse a estos fenómenos, tal y como lo expresan las siguientes palabras de Martín Barbero:

> Así pues no se trata de definir, se trata más bien de comprender y asomarnos a la ambigüedad, a la opacidad, a la polisemia de esos procesos que han dejado de ser unívocos, que han perdido su vieja identidad.[28]

[28] Jesús Martín Barbero, *op. cit.*

Bibliografía

-Barbero, Jesús Martín, 1991. "Globalización y cultura. Dinámicas Urbanas de la Cultura", Página WEB: http://www.naya.org.ar/articulos/jmb.htm, extraído de la *Revista Gaceta de Colcultura* núm. 12, diciembre, Colombia, Instituto Colombiano de Cultura.
-Carvalho-Neto, Paulo de, *Concepto de folklore*, México, Pomarca, 1965.
-Díaz Roig, Mercedes, *El romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México, 1976.
-Frenk, Margit, *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978.
-Gutiérrez, Gilberto y Juan Pascoe, comp., *La versada de Arcadio Hidalgo*, México, FCE, 1985.
-Hidalgo, Patricio, "El son existe y alimenta", *Son del Sur 1*, agosto, Coatzacoalcos, Chuchumbé, A.C, 1995, pp. 8-11.
-Herrera, Armando, comp., *Cuaderno de versería de Artemio Villeda*, México, CONACULTA, 2001.
-Martínez Segura, Víctor Samuel, *Recuerdos de un trovador. Trovos y poesía de huapango*. Veracruz, IVEC, 1997.
-Pérez Monfort, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México, CIESAS, 1994.
-Sánchez García, Rosa Virginia, "Los sones y sus coplas: una propuesta para su estudio", en *El folclor literario en México*, Zamora, El Colegio de Michoacán-Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2003, pp. 261-272.
———————, "Hacia una tipología del son en México", *Acta poética* núm. 26, 1-2, primavera-otoño, 2005, pp. 401-424.
———————, "El paralelismo en los sones de la Huasteca", *Revista de Literaturas Populares*, V-2, julio-diciembre, 2005, pp. 270-309.
———————, "El paralelismo y otros recursos limitantes en el canto de las coplas de los sones de México", en las memorias del Coloquio Internacional *La copla. A 30 años del inicio de la publicación del Cancionero folklórico de México (1975-1985)*, México, El Colegio de México, 2007.
———————, *Antología poética de sones huastecos tradicionales* (en proceso editorial).

Fonografía

-*Las orquestas del día*, Grupo Son de Madera, disco compacto, [S. l., s. n., s.f.].
-*Lo mejor en sones huastecos*, Los Cantores del Pánuco, Álbum, 3 discos LP, México, Cisne; CI-3-009, 1980.

-*Otra vez alegrando las Huastecas*, Trío Tamazunchale, caset, México, Internacional LGH/ LEBE; KCLGH-2012, [s.f.].
-*Siquisirí*, Grupo Siquisirí, disco compacto, México, CONACULTA-Mariposa Satín, MS008A, [s.f.].
-*Sones de la Huasteca*, Los Camperos de Valles, caset/disco LP, folleto adjunto (5 pp.), México, Música Tradicional, MTC07 / MT07, 1989.
-*Sones huastecos III*, Trío Xoxocapa, caset, México, Pentagrama, CP-276, 1995.

Dos grabaciones históricas y algunos de sus valores. Revueltas y Ponce

Eduardo Contreras Soto

Entre las grabaciones históricas de música de concierto mexicana, dos tienen importancia especial por diversos factores. La primera es una grabación de *El renacuajo paseador* de Silvestre Revueltas, sobre la cual se sostiene la hipótesis de que se trata del disco que grabó en 1933 la Orquesta Sinfónica de México bajo la dirección del compositor, y que constituye el primer experimento que organizó el director de la Orquesta, Carlos Chávez, quien siempre mostró interés por generar registros sonoros de sus actividades musicales. La segunda grabación es la del Concierto para piano y orquesta de Manuel María Ponce, ejecutado por el propio compositor como solista y con la Sinfónica de México dirigida por Chávez; esta grabación se conserva en tres discos de 78 RPM producidos por la radio en una ejecución en concierto, transmitida en 1942. Este registro sonoro aporta información sobre una cadenza solista que está tachada en la partitura manuscrita original de la obra, pues Ponce no la tocó en esta ejecución de 1942, lo cual permite concluir que fue suya la decisión de suprimirla, y no de otras personas, como se había venido debatiendo en años recientes.

Among the historical recordings of Mexican concert music, two are of special importance, due to several features. The first is Silvestre Revueltas' El renacuajo paseador; *the hypothesis that it is the record produced in 1933 by the Mexico Symphony Orchestra, under the direction of the composer, is highly probable. This recording represents the first experiment of the Orchestra director, Carlos Chávez, who always showed interest in the generation of sound records for his musical activities. The second recording contains Manuel María Ponce's Piano Concerto, played by the composer himself with the Mexico Symphony Orchestra directed by Chávez; this concert is preserved in three 78's records produced by the radio from a public performance broadcasted in 1942. The records give information about a solo cadenza, now crossed out in the manuscript score: Ponce did not play it in this performance of 1942. This allows us to conclude that it was the composer himself who decided to suppress the cadenza, and not someone else, as has been debated in recent years.*

Entre las grabaciones de música de concierto mexicana que se han vuelto históricas, dos merecen una especial atención: *El renacuajo paseador* de Silvestre Revueltas, con el propio autor dirigiendo a miembros de la Orquesta Sinfónica de México –OSM–, de 1933, y el Concierto para piano y orquesta de Manuel María Ponce, con el propio autor como solista y la OSM dirigida por Carlos Chávez, de 1942. Entre los varios motivos que ameritan nuestra atención sobre estas grabaciones está, desde luego, el

hecho de que se trate de la música de tales compositores; pero más allá de este motivo, estos registros sonoros aportan información invaluable sobre las obras mismas grabadas, su manera de ejecutarlas y otros elementos relacionados con la vida musical de la ciudad de México en los años en que fueron realizadas tales grabaciones. De inmediato, el que éstas tengan a la misma orquesta en común nos informa de la preponderancia de Chávez en esta historia, aunque no sea su música la grabada. Si ya es un triunfo el sólo hecho de que sobrevivan registros sonoros de esta antigüedad, de tan peculiares características y con tan supremos personajes haciendo su música, más valor puede hallarse en tales documentos cuando aprendemos de todo lo que nos dicen, al hacerles preguntas pertinentes. Como para cada una de estas grabaciones tengo algo particular que preguntar, las abordaré por separado, en el orden cronológico en que fueron realizadas.

El renacuajo paseador: experimentando con las novedades sonoras y musicales

El 17 de febrero de 2005, entre materiales diversos pendientes de clasificar en los acervos del CENIDIM, Alejandra Juan Escamilla encontró un disco muy peculiar. Desde hace muchos años se sabía que, en 1933, se había grabado *El renacuajo paseador*, con la OSM;[1] se tenía noticia de cómo Chávez había enviado ejemplares de este disco a varios amigos, como Aaron Copland, Henry Cowell y Paul Strand.[2] Sin embargo, hasta la fecha del afortunado hallazgo, nadie había informado tener tal disco, y al parecer no sobrevivía ni entre los herederos de Chávez o Revueltas, ni en las colecciones documentales de los personajes que habían recibido algún ejemplar. Por ende, al examinar el disco en cuestión, yo tenía mis dudas sobre si se trataba del auténtico material legendario, y había que confirmarlo con argumentos fundados.

El material hallado, hoy en resguardo en el fondo reservado de los acervos del CENIDIM, es un disco fonográfico que contiene dos grabaciones de la obra, una diferente en cada cara; es una pieza de acetato de 25 centímetros de diámetro, que se reproduce a 33 1/3 revoluciones por minuto (RPM); la impresión del surco, por cierto, se hizo de una manera peculiar: corre del centro del disco hacia su borde; es decir, al contrario de

[1] Cf. Carlos Chávez, "Discos de la O. S. M.", *El Universal*, México, 8 de julio de 1949, p. 3. Este texto será muy citado a lo largo del presente artículo, por toda la información valiosa que aporta.

[2] En Gloria Carmona, ed., *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989, se halla profusamente documentada la correspondencia que da cuenta de estos envíos; más adelante se harán referencias más precisas en los casos que lo ameritaren.

lo que se volvió el diseño aceptado en todo el mundo durante el siglo XX, y curiosamente igual al sentido como se graba hoy la información musical en los discos compactos. Cada cara del disco tiene su marbete, de papel blanco, y la única información que los dos marbetes contienen impresa es el título de la obra y el nombre de su autor; escritas a mano, hay sendas marcas en cada marbete: "1ª" y "1". Aunque el disco presenta una rajadura de forma radial, por donde está abierto, éste se puede reproducir en un tocadiscos moderno; la audición deja claro que, en cada cara, hay una ejecución diferente de la obra, como si fueran dos tomas de prueba; de las dos, la marcada con "1ª" es la mejor interpretada y grabada.

Para confrontar los elementos descritos con datos que permitieran identificar si el disco era el citado por la historia, vino en nuestra ayuda el propio impulsor de la grabación, casi podríamos decir su productor en un sentido moderno. Chávez contó lo siguiente en 1949:

> Allá por 1933 había en México apenas uno que otro estudio de grabación musical en discos, con equipos en aquel entonces ya anticuados, tal vez con excepción de los que la Casa Victor tenía instalados.
>
> Con la idea de que nos iniciáramos en la investigación de las posibilidades reales, aun a sabiendas de la inexistencia casi completa de preparación y de equipos en este terreno, rogué a Ricardo Ortega, entonces Gerente de la O. S. M., que buscara el lugar que le pareciera más adecuado y que quisiera hacer unas grabaciones experimentales de orquesta.
>
> Ortega nos llevó al fin un día a los Estudios Chapultepec, que estaban enfrente de lo que hoy es la glorieta de la fuente de Diana, del lado de los leones.[3]
>
> Eran unos estudios de cine, rudimentariamente instalados, con un equipo de grabación de discos de 33 revoluciones por minuto.
>
> No sé si entonces no había en México nada mejor que estos estudios, o si fue lo mejor que pudo Ortega conseguir, pero allí fuimos a grabar los primeros discos de la O. S. M.
>
> En el improvisado estudio de grabación no cabía una orquesta grande, y resolvimos entonces hacer la prueba con una pequeña, eligiendo una obra de Revueltas, "El Renacuajo Paseador", cuya música, además, si mal no recuerdo, iba a ser aprovechada en alguna producción del Teatro Guignol, recién fundado entonces por el Departamento de Bellas Artes.
>
> De esa primera grabación no esperábamos ni podíamos esperar mayores calidades artísticas, ni, por supuesto, pensábamos que pudiera tener distribución comercial. Fue sólo una prueba, un primer intento, nada o apenas satisfactorio, que nos había puesto, sin embargo, en el principio de un camino nuevo e importante para la O. S. M. y para la música sinfónica en México, en general.[4]

Gracias a las precisiones de Chávez, es posible identificar al disco hallado por Juan Escamilla como la grabación original de Revueltas. Dos elementos apoyan esta conclusión: la velocidad a la que está grabado el

---

[3] En 2006, hay que aclarar el sitio con los elementos actuales: el terreno donde estaban los estudios citados, hoy lo ocupa la Torre Mayor, en el Paseo de la Reforma de la ciudad de México.

[4] Carlos Chávez, "Discos de la O. S. M.", art. cit.

disco y el carácter de prueba que Chávez afirma que tenía esta grabación. Veamos la velocidad. Hacia 1928, los discos se grababan y, por ende, se tocaban, a velocidades muy variables, que se debían ajustar en los aparatos reproductores según cada caso; sólo después del año citado se empezó a aceptar como un patrón común la velocidad uniforme de 78 RPM. En cualquier caso, lo que importaba en aquellos discos era que se tocaran a la mayor velocidad posible, para reducir al mínimo el ruido mecánico producido por el roce de la aguja sobre el surco grabado. Eso sí, cuanto más rápidamente se tocara el disco, menos tiempo había de superficie grabada; por ende, la duración habitual de la música en aquellos platos no excedía los tres minutos en los de 25 cm. de diámetro, ni los cuatro o cuatro y medio en los de 30 cm. Si se quería que rindiera más el uso del tiempo grabado en cada disco, debía reducirse su velocidad de grabación: ecuación física elemental e inevitable.

Antes de 1948, sólo se usaban grabaciones de baja velocidad para dos fines muy concretos: para la radio y para los primeros experimentos de cine sonoro; no se usaban para los discos de venta comercial, para consumo doméstico, porque la llamada relación ruido-señal habría sido muy desfavorable para la música y nadie habría comprado discos cuyo ruido impidiera apreciar la música con un mínimo tolerable. Cuando Chávez evoca los Estudios Chapultepec, que eran precisamente de cine, y recuerda que las grabaciones allí realizadas eran lentas, es decir de 33 1/3 RPM, casi nos da por segura la atribución del disco aquí descrito: la grabación de Revueltas habría sido indudablemente de 78 RPM si los músicos hubieran acudido a estudios de grabación comerciales, como los de la Peerless, que entonces sólo tenía seis años de estar grabando en México. No se habrían podido usar en 1933 los estudios de la RCA Victor, que el propio director de la OSM evoca un poco fuera de tiempo, porque éstos sólo empezaron a funcionar en 1935; ya tres años después salieron al mercado, bajo el sello de la Victor y ahora sí con fines comerciales, las grabaciones que Chávez dirigió con sus dos primeras sinfonías y su orquestación de la Chacona en Mi de Buxtehude. Hay otro factor que refuerza estos argumentos técnicos relacionados con la velocidad: el que nuestro disco tenga grabado el surco del interior al exterior de su circunferencia, al contrario de la práctica comercial que ya era absoluta mucho antes de 1933, sólo se puede explicar por su confección en equipos más vinculados al cine que a los estudios habituales de grabaciones musicales comerciales.

En cuanto al carácter de prueba que, según Chávez, tenía la grabación de *El renacuajo paseador*, lo que se acaba de relatar acerca de las peculiaridades técnicas del disco –que habrían hecho poco rentable su copia y distribución con fines comerciales– es en sí mismo un argumento en favor de tal carácter experimental. El otro es que la misma pieza se hu-

biera grabado en las dos caras del disco, y que sea evidente que se trata de dos ejecuciones distintas las grabadas, una mejor que la otra. Chávez, Revueltas y Ortega estaban poniéndolo todo a prueba: por una parte, el nivel de calidad de las ejecuciones de su Orquesta; por la otra, el efecto de la música entonces nueva en la sonoridad de una grabación: Revueltas no tenía más de seis meses de haber compuesto *El renacuajo paseador* cuando se puso a grabarlo; en fin, los tres amigos y su gente estaban probando incluso las capacidades que tenían para realizar una grabación viable de música de concierto, no sabemos si con una finalidad testimonial o incluso ya comercial, para vender esta nueva música junto a los boleros de Agustín Lara y los danzones de moda, además de los discos internacionales del repertorio de concierto convencional que, para 1933, ya tenían una vida constante en los mercados internacionales, aunque su distribución no fuera tan eficiente.



Revueltas.

Creo que los argumentos expuestos aportan bastante evidencia de que tenemos en los acervos del CENIDIM un ejemplar de la grabación de 1933 de *El renacuajo paseador*. El disco ya existía en noviembre de ese año, pues entonces Chávez se lo envió a Aaron Copland, explicándole lo siguiente en

una carta: "Te mando un disco de una pieza de Revueltas que grabamos aquí. Íbamos a hacer otras cosas, el *HP* entre ellas, pero desgraciadamente la casa se quemó y solamente salió el primer disco".[5] De hecho, esta grabación de la obra de Chávez, que en efecto también se realizó en ese mismo año,[6] me permite aventurar la respuesta a una pregunta que puede parecer gratuita, pero que vale la pena hacerse: ¿quién dirigió a los músicos en la grabación de *El renacuajo paseador*? ¿El propio compositor o Carlos Chávez? Al no tener información alguna en los marbetes de los discos ni contar con pruebas explícitas, vuelvo a apoyarme en dos argumentos indirectos.

El primero es meramente interno: resulta muy notorio y significativo que la grabación de *El renacuajo* permita escuchar a un director que conoce muy bien lo que está ejecutando y por lo mismo va llevando la pieza de manera conjunta a lo largo de toda su ejecución, a pesar de que los músicos de su orquesta, por momentos, la toquen de una manera poco pulida y con imprecisiones. Es frecuente el caso de directores talentosos que logran sacar resultados musicales satisfactorios y expresivos con atrilistas modestos; pienso, por ejemplo, en lo que grabó Luis Herrera de la Fuente con la Sinfónica Nacional de México para Musart en 1956 y 1958, o en lo que hizo Eduardo Mata con la entonces Orquesta Sinfónica de la UNAM, entre 1966 y 1975; en otros países, me vienen a la memoria las cualidades que ya demostraba Simon Rattle en su juventud, con todo y que la City of Birmingham Symphony Orchestra, su agrupación durante tantos años, no fuera especialmente brillante. Pero si el caso de los directores se hace evidente en las grabaciones de repertorio clásico y ya conocido, en el caso de nuestra grabación del *Renacuajo* se trataba de música prácticamente recién hecha; por ende, resulta difícil imaginar que alguien

---

[5] Carta de Chávez a Copland, 25-XI-1933, en Gloria Carmona, ed., *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, p. 171.

[6] "Para la prueba siguiente, ese mismo año, nos llevó Ortega a otro estudio, en Tacubaya [...] Se trataba de un cobertizo en donde todo era improvisado, y el equipo aun más anticuado que en Chapultepec. [...] a pesar de tan adversas circunstancias, quisimos sacar partido en lo que pudiéramos, y experimentamos con colocaciones de micrófonos, con disposición de instrumentos, para buscar la posibilidad de mejores resultados. [...] De las matrices que consideramos mejores se hicieron no más de dos docenas de impresiones". Chávez, "Discos de la O. S. M.", Art. cit. Al año de haberle enviado el disco del *Renacuajo*, el 31 de diciembre de 1934, Copland le escribió a Chávez: "No llegan aún las grabaciones de *HP* pero espero ansiosamente recibirlas ahora que tengo un fonógrafo. Tal vez la próxima temporada daré conferencias, juntamente con 'conciertos de música grabada' y podré tocar grabaciones de *HP* y de Revueltas para el público". Cf. la carta en Gloria Carmona, ed., *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, pp. 192-193. Las declaraciones de Chávez en 1949, y el hecho de que Copland esperara en 1934 ejemplares de los discos con *HP*, nos demuestran que éstos existieron, aunque fueran, como los del *Renacuajo*, piezas de prueba y experimentación.

la hubiera podido dirigir con más exactitud y claridad que el compositor mismo.

Ahora bien, por si no bastara este primer y subjetivo argumento, Chávez nos vuelve a dar otro, cuando escribe en 1949: "Revueltas dirigía la orquesta y yo manejaba los controles de volumen de los micrófonos, y después de innumerables pruebas y 'tomas', obtuvimos una grabación de 'H. P.'".[7] Como se ve, este relato corresponde a la grabación que siguió a la de *El renacuajo* en el mismo año de 1933, ya descrita: la de *HP* de Chávez. Pero si vemos que, en materia de grabaciones, el interés principal de Chávez se centraba en la producción técnica, y por eso él prefirió estar en la consola que dirigir su propia música en *HP*, con más razón habría estado supervisando lo técnico al grabar una obra de Revueltas, que éste iba a dirigir mejor que nadie en ese momento. Por añadidura, hay que tener presente un hecho: mientras Revueltas y Chávez trabajaron juntos y como amigos entre 1929 y 1935, cada uno dirigía con la OSM sus propias composiciones. Hubo excepciones, pero muy pocas, y de ellas fue más frecuente que Revueltas dirigiera música de Chávez, y no al revés. Por lo tanto, creo que estos dos argumentos refuerzan la conclusión de que, en el legendario disco de 1933, Silvestre Revueltas está dirigiendo –y no mal, por cierto– su propia composición, una de las más célebres y afortunadas: *El renacuajo paseador*, obviamente en su primera versión, la única que existía entonces.

El Concierto para piano de Ponce: la radio ayuda a aclarar un debate filológico

La Sinfónica de México difundió muchos conciertos de sus temporadas regulares a través de la radio comercial de la ciudad de México. Comenzó a hacerlo en la temporada de 1938, por la XEW –su primer programa se transmitió el 17 de junio–, y esta misma radiodifusora siguió difundiendo los conciertos en la temporada de 1939 –si bien sólo a partir del tercer programa, el 14 de julio. La temporada de 1940 no se difundió por la radio; la de 1941 salió al aire por la XEQ, a partir del quinto programa –el 11 de julio–, y del octavo programa en adelante también la XELA transmitió los conciertos. Como ya se ve, en estos primeros años de transmisiones la radio no cubría todos los conciertos dentro de la misma temporada. Hubo patrocinadores para apoyar a la Orquesta en sus transmisiones: Cementos Tolteca en 1938 y la Lotería Nacional en 1939 y 1941. La tem-

[7] Chávez, "Discos de la O. S. M.", art. cit.

porada de 1942 fue transmitida completamente por Radio Mil, XEOY, desde su primer programa, el 12 de junio.

En aquellos años pioneros, la mayor parte de la producción radiofónica se transmitía al aire y como el aire se esfumaba: no se grababa lo difundido y, por ende, las radiodifusoras no generaban acervos sonoros. Sólo para ciertos casos, como los anuncios comerciales, se registraban discos que se podían reproducir de manera repetida, o bien se usaba la grabación como un testimonio de cierta transmisión en particular, cuyos discos, por ende, se volvían piezas únicas del registro de cada ocasión. A Chávez, siempre cuidadoso del desarrollo de su carrera profesional y siempre atento a cuanta novedad técnica pudiera usarse con la música, como ya se ha visto, le interesó promover varias grabaciones de sus conciertos con la OSM en su sede, el Palacio de Bellas Artes. Gracias a este interés, hoy conservamos algunos discos con registros de ejecuciones memorables, sobre todo del periodo 1942-1948: por ejemplo, del propio Chávez, su Concierto para piano –con nada menos que Claudio Arrau de solista– o sus *Nocturnos*, con Irma González y Oralia Domínguez como solistas. De ese grupo de discos producidos por la radio proviene la grabación del Concierto para piano de Ponce.

En realidad, son varias las grabaciones que don Manuel realizó el viernes 28 y el domingo 30 de agosto de 1942, como solista con la OSM y él solo al piano. Ese fin de semana, el programa de la Orquesta incluía la participación de Ponce con su Concierto, y por ser quien era se debió considerar que la ocasión era muy digna de grabarse. De las dos ejecuciones que se dieron del Concierto entonces, la que se grabó fue la del viernes 28, difundida por Radio Mil –como ya se indicó– y con su equipo técnico registrada. Si se considera que Ponce sólo tocó en dos temporadas esta obra suya con la OSM en los 20 años de vida de la agrupación;[8] si se recuerda que apenas habían pasado nueve meses del estreno de su *Concierto del Sur*, que lo tenía más que consagrado en toda América; si se piensa que para entonces estaba escribiendo el Concierto para violín, tan radicalmente distinto del de piano; si no se olvida que en 1942 estaba ya muy enfermo y que muy raras veces se presentaba en público, y mucho menos para tocar; si se toma en cuenta todo lo anterior, se puede apreciar cuán importante es el que sobreviva una grabación en la que Ponce toca su propio concierto, a pesar de los desperfectos inevitablemente inherentes a las condiciones técnicas en las que se realizó esta grabación.

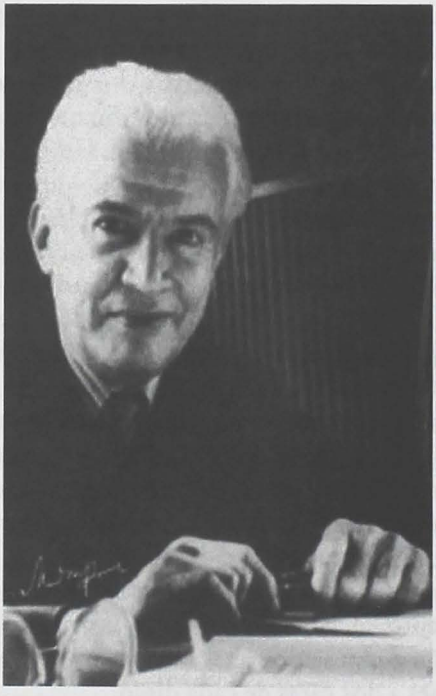
[8] La ocasión anterior había sido el viernes 30 de junio y el domingo 2 de julio de 1939, en el primer programa de la temporada de ese año. Como ya se expuso, la XEW sólo empezó a transmitir a la OSM a partir del tercer concierto de esa temporada; por ende, esta ejecución de Ponce no fue transmitida y no existe grabación de ella.

Como se ha precisado, el 28 de agosto se registró la ejecución del Concierto; el 30, los técnicos de Radio Mil grabaron al compositor ejecutando piezas suyas para piano solo, al término de la presentación formal de la Orquesta. No sabemos si estas ejecuciones para piano solo también se transmitieron en ese mismo momento en que eran grabadas, o si ocurrió tal transmisión después, o si nunca ocurrió. El hecho es que sobreviven los discos de tales grabaciones, de muy peculiares características, dadas las condiciones en que se generaron. El Concierto, en concreto, sobrevive en seis caras de tres discos de 78 RPM de 30 cm.; puesto que se trata de una obra de más de veinte minutos de duración, que se ejecuta en un solo movimiento, la grabación lo corta arbitrariamente, adonde termina la capacidad física del tiempo de cada cara. Sin embargo, es posible unir los cortes con la tecnología actual para escuchar la ejecución continua, por causas que se explicarán en seguida.

Como piezas únicas que son, estos discos radiofónicos fueron cortados durante la ejecución misma, en la transmisión en vivo del concierto. Pero obsérvese lo siguiente: si Radio Mil sólo hubiera dispuesto de una máquina cortadora de discos esa noche, sus técnicos habrían tenido que suspender la grabación al momento de terminar cada cara del disco en turno para voltearlo y continuar el corte del registro, aproximadamente cada cuatro minutos, que es el tiempo promedio que cabe en tales caras de estos discos a la velocidad indicada de 78 RPM. Como se estaba grabando una ejecución en vivo, ininterrumpida, es obvio que cada cambio de cara del disco habría causado que se perdiera un fragmento de esta ejecución, por rápidos y eficientes que fueran los técnicos. No ocurrió así, y tenemos grabado el Concierto completo porque la radiodifusora empleó dos máquinas cortadoras de discos. Cuando se iba a acabar el tiempo grabado de una cara en el disco de una máquina, se comenzaba a grabar en un disco ya preparado en la otra, lo cual mantenía la continuidad de la ejecución en el registro, mientras los técnicos preparaban una nueva cara de disco en la máquina libre, y ésta continuaba al término del tiempo grabado de la otra, y así de manera sucesiva y alternada hasta completar en las seis caras los 20'31 que duró el Concierto en esta ejecución de su autor con la OSM y Chávez. El haber procedido así generó que lo grabado en los finales de cada cara se superpusiera con lo grabado en los inicios de la cara subsiguiente, excepto, obviamente, en las caras primera y sexta; por ende, al unir la grabación de las seis caras se cuenta con un pequeño margen de materiales comunes a dos caras de cada disco.

En 2002, la Coordinación de Música del INBA encomendó una prueba técnica para unir, en una copia digital, las seis caras de esta histórica grabación del Concierto para piano de Ponce. Si bien tal copia se realizó, la calidad del material no fue considerada, en su momento, la mínima acep-

table como para publicar la grabación en un disco compacto moderno, incluso dentro de los márgenes tolerables al reeditar grabaciones antiguas. Esta baja calidad sonora se debió, por una parte, al desgaste específico de los discos originales –es evidente que fueron reproducidos muchas veces a lo largo de 60 años, y no con mucho cuidado ni muchas protecciones...– y, por la otra, a que cada máquina cortadora de los discos debió estar conectada a un micrófono independiente, y cada uno de éstos debió estar colocado en un sitio distinto del escenario en el Palacio de Bellas Artes: uno, muy cerca del piano, y el otro, más cerca de la orquesta. Esto dio como consecuencia que, en tres caras de los discos, la presencia del piano sea mayor en el plano sonoro de la grabación que en las otras tres caras. Podría intentarse unificar o equilibrar el balance y la textura sonora de unas caras con otras, pero se requeriría de mucho tiempo y dedicación por parte de ingenieros de sonido muy buenos, con el mejor equipo disponible. Ojalá se haga este trabajo en un futuro próximo.



Ponce.

Ahora bien, el que no se tenga hoy una copia óptima de esta grabación no impide escuchar la ejecución de Ponce y la OSM con su director y obtener muchísimas enseñanzas, satisfacciones y hasta sorpresas de la

audición. Puedo empezar por señalar que, a sus 59 años y a pesar de su enfermedad, Ponce tocó su obra como todo un virtuoso, con gran control del instrumento y con el conocimiento pleno de una obra pensada para ser ejecutada por él mismo, quien la había estrenado treinta años atrás. Es curioso cómo un compositor cuyos intereses estéticos, en 1942, ya se hallaban bastante lejanos de su Concierto para piano, no tenía empacho en volver a él para ejecutarlo en público. Pero esta ejecución ilustra acerca de un tema que se ha debatido a lo largo de varios años: el caso de una cadenza que existe escrita en la partitura original en el inicio mismo del Concierto, pero tachada, y que por ende no suele tocarse ni grabarse hoy en día, salvo alguna excepción.[9]

Durante mucho tiempo, todos los pianistas prefirieron no tocar la cadenza, porque se daba por sentado que el propio Ponce la había tachado en su partitura manuscrita. Sin embargo, hacia 1994 se sugirió que esta tachadura la podría haber realizado alguien más, en una fecha posterior a la muerte del compositor. El pianista y cronista musical Lázaro Azar apoyó esta idea y convenció a Jorge Federico Osorio para que, en la grabación que éste hiciera del Concierto de Ponce, incluyera la cadenza, la cual fue así grabada por primera vez. Ni Guadalupe Parrondo ni María Teresa Rodríguez ni Héctor Rojas incluyeron la cadenza en sus respectivas grabaciones, como tampoco la han incluido las dos grabaciones que existen de la versión del mismo Concierto para piano y orquesta de cuerdas.[10] En su momento, varios estuvimos de acuerdo con el hecho de restituir la cadenza a la partitura, si bien era necesario, como lo sigue siendo ahora que escribo estas líneas, elaborar ediciones críticas no sólo de esta obra de Ponce, sino de toda su obra.[11] En cualquier caso, si algún argumento podía esgrimirse a favor o en contra de tocar esta cadenza, la opinión del compositor debería tener algún valor, sobre todo al tratarse de una obra

[9] En su artículo "Integración temática en el Concierto para piano de Manuel M. Ponce", Joel Almazán Orihuela ubica esta cadenza en los compases 28-44 de la partitura manuscrita. Cf. el texto en *Heterofonía*, vol. XXXI, núms. 118-119, enero-diciembre de 1998, pp. 118-136.

[10] Cf. Eduardo Contreras Soto, "Fonografía de Manuel María Ponce", *Heterofonía*, vol. XXXI, núms. 118-119, enero-diciembre de 1998, pp. 137-213. En lo particular, citaré aquí en detalle la grabación de Osorio: Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Musica Mexicana, Volume 6*/ Orquesta Sinfónica del Estado de México; dir. Enrique Bátiz; Jorge Federico Osorio, piano; Eva [María] Suk [*sic*], piano. Gran Bretaña: Academy Sound and Vision, CD DCA 926, 1995. Existe una reedición mexicana de este disco, en el sello LUZAM.

[11] La posición que al respecto sostuve, inicialmente, está en una reseña: Eduardo Contreras Soto, "Siete puertas para entrar a Ponce", *Heterofonía*, vol. XXXI, núms. 118-119, enero-diciembre de 1998, pp. 266-272. Hoy, como lo expresa este artículo, ya no sostengo esta posición.

que éste, pianista al fin, podía tocar perfectamente, como está más que demostrado, hasta con grabaciones, como hemos visto.

Pues bien, la grabación histórica de agosto de 1942 nos permite saber qué opinaba Ponce de esta cadenza: no la tocó. Podrían argumentarse razones para que él no lo hubiera hecho esa noche, aunque sí hubiera considerado que la cadenza permaneciera como parte formal y vigente de su partitura. Por lo menos, dos argumentos permiten inclinarse por la supresión de la cadenza como una decisión ya definida desde entonces por el compositor. Primeramente, podría argumentarse que se trataba de una cadenza que Ponce no podría tocar con solvencia, y por eso él no lo hacía, aunque sí se esperara que la tocara un pianista de mayores talentos o capacidades; sin embargo, como ya se ha insistido, el autor tenía capacidades plenas para tocar un pasaje como el discutido, el cual, por lo demás, no requiere de grandes habilidades virtuosísticas en especial. En un segundo argumento, podría plantearse que los tiempos de ejecución en un concierto de la OSM obligaran al solista a abreviar su participación, cortando precisamente algo que estaba al alcance de sus manos, textualmente: una cadenza solista. La refutación de un argumento como éste es fácil: no se trataba de cualquier solista, sino de Manuel María Ponce, tocando su propia composición, en una época de absoluta consagración, como ya se explicó; incluso Chávez, con todas sus desavenencias ideológicas y personales con él, nunca dejó de guardarle un enorme respeto y siempre le dio un lugar de honor en sus programas. En su ejecución de 1942, Ponce podía hacer lo que quisiera con la OSM en el Palacio de Bellas Artes: nadie lo iba a apresurar, nadie habría querido que se fuera pronto del escenario, antes todo lo contrario; si dejó de tocar alguna parte de su concierto, como esta cadenza que, por añadidura, es breve –no se "ganaría" gran cantidad de tiempo por suprimirla–, lo hizo con absoluta libertad de elección. En suma, al revisar la situación, puede concluirse que fue el propio Manuel María Ponce quien determinó suprimir la cadenza solista inicial de su Concierto para piano y orquesta, y que la principal fuente documental con la que podemos argumentar esta conclusión es... tres discos de 78 RPM, con la grabación del propio autor de la obra.[12]

Es muy interesante cómo las grabaciones pueden adquirir un valor de autoridad documental tan preponderante en casos como un debate filológico musical. Y en el caso de la música de Ponce, existen otras situaciones

[12] En grabaciones posteriores al año 2000, se ha retomado el criterio de no tocar la cadenza. Héctor Rojas, quien conoce la grabación de Ponce de 1942, procedió de esta manera. Puede oírse su versión en: Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Concierto y balada mexicana para piano y orquesta ...otras obras inéditas para piano [sic]*/ Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; dir. Carlos Miguel Prieto; Héctor Rojas, piano. México: Sony Classical, CDEC 505513, 2001.

en las cuales las grabaciones tienen mucho qué decir, incluso todo o lo principal, y por ende vale la pena hablar por extenso de ello en otra ocasión; aquí sólo las citaré a manera de epílogo. Por razones diversas, relacionadas con traslados forzados del propio Ponce o de sus amigos músicos, como Andrés Segovia, se perdieron varias partituras manuscritas del compositor, que nunca pudieron ser recuperadas, y que éste no volvió a escribir, por falta de tiempo, de memoria o de ganas. Entre ellas, sin embargo, sí sabemos por lo menos de dos obras que han sobrevivido, no por escrito, sino por grabado: la Suite en La para guitarra, a la manera de Sylvius Leopold Weiss, que Segovia grabó en 1930, y la Sonata número 1 para piano, perdida por Ponce cuando huyó a Cuba en 1915. Cuando le ofrecieron grabar para los discos de Radio Mil algunas piezas para piano solo, Ponce incluyó los dos movimientos finales de esta Sonata que nunca reescribió, y los tocó de memoria para los micrófonos radiofónicos el domingo 30 de agosto de 1942. En el caso de don Manuel, pues, no sólo podemos decir que ahí están sus partituras: si queremos conocer toda su música disponible, mediante fuentes de primera mano, tenemos que decir también que ahí están... sus grabaciones.

Sólo queda algo por decir sobre estas grabaciones:

Ojalá se las pueda reeditar en el futuro, junto con otras joyas que sobreviven en acervos públicos y privados, porque son fuentes de primera importancia, y porque nos ilustran sobre aspectos de ejecución y recepción de un modo como no lo pueden hacer los testimonios escritos o gráficos. Y debemos escuchar estas grabaciones a pesar de que no se hallan en condiciones técnicas óptimas: la música que contienen vale de manera incondicional por el esfuerzo especial de escucharla y es un vínculo con otro tiempo sonoro, hoy histórico, como si se hubiera encapsulado al sonido en un ámbar que nos permite reconstruir una imagen de cómo se fue haciendo nuestra música.

¿Responsorios o villancicos? Estructura, función y su presencia en los Maitines de Navidad de la Nueva España durante los siglos XVI y XVII*

Nelson Hurtado

Este texto hace un recuento de la relación entre dos formas musicales y literarias presentes en la liturgia católica de Nueva España durante los siglos XVI y XVII: el villancico y el responsorio, con un estudio específico de su presencia y usos en el oficio de Maitines de Navidad. Se establece la diferencia entre dos tradiciones de villancicos, una secular, relacionada con la música cortesana, y la otra religiosa; cada una de ellas tuvo un desarrollo musical distinto. Se expone cómo los villancicos fueron ganando un sitio en la liturgia, hasta el grado de formar parte del oficio de maitines; allí ocupaban el lugar correspondiente a los responsorios, de diversas maneras; una de las que se han documentado mejor era que se cantaban al mismo tiempo que los textos litúrgicos de los responsorios, mientras éstos se rezaban en voz baja. Se describen las características que debía tener el oficio de maitines, y de manera detallada la forma específica de tal oficio en la fiesta de Navidad; se comparan las formas de los responsorios de este oficio con las de algunos villancicos para la misma fiesta, mostrando sus elementos comunes. Por último, se documenta la importancia creciente del uso de los villancicos en la liturgia novohispana durante el periodo señalado, a partir de fuentes de la época, sobre todo de la ciudad de Puebla.

This article explains the relationship between two musical and literary forms present in the Roman Catholic liturgy of New Spain during the 16th and 17th centuries: the villancico *and the responsory. It does so by means of a specific study of their presence and usage in the Christmas Matins. A difference between two forms of* villancico *is established: one is secular, related to court music, and the other, religious, and each one had a different musical development. The article also describes how the* villancicos *acquired a dominant presence in the liturgy, so much so that they ended forming part of the Matins services. They occupied the space corresponding to the responsories, and this in several ways, the best documented of which is the singing of* villancicos *at the same time that the liturgical texts of the responsories were recited (in a low voice). The article comments as well on the characteristics of the Matins service, and specifically the one pertaining to the Christmas celebration; a comparison is established between the forms of the responsories and the* villancicos *destined to this celebration, showing that both had common features. Finally, based on archival sources of that time, especially from the city of Puebla, it gives proof of the increasing importance of the use of* villancicos *in the liturgy of New Spain during that period.*

* Un resumen de este artículo fue leído en forma de ponencia el 27 de septiembre de 2006 en el 5° Festival de la Música del Pasado de América, realizado en Caracas y patrocinado por la Fundación Camerata de Caracas.

CENDIM DIFUSION

...a las once comiencen los dichos Maitines,
y en ellos se canten todas las lecciones
sin dejar cosa alguna de ella,
y que la chanzoneta sirva de responsorio,
el cual se diga rezado mientras se estuviere cantando...

I. Introducción

Muchas cosas se han dicho en torno al villancico, de sus antiguos y rústicos orígenes, y de su posterior transformación en uno de los géneros más importantes dentro del quehacer musical religioso de la Iberoamérica de los siglos XVII y XVIII. Sería imposible, e inútil además, enumerar aquí la inmensa cantidad de trabajos –musicológicos y literarios– que han abordado estos temas, así como intentar decir la última palabra sobre los orígenes del género y su forma. Por lo tanto, dirigiremos nuestra pequeña contribución, en primera instancia, al deslinde de algunos puntos que a nuestro juicio han sido mal entendidos al presente o sostenidos sin fundamentos, para luego poder abordar el tratamiento de este género en el oficio de Maitines de la fiesta de Navidad en la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVI y todo el XVII; época en la que ya se ha desligado de sus andares cortesanos para agruparse en conjuntos de ocho o nueve composiciones poéticas musicalizadas por un profesional en un estilo contrapuntístico bastante complejo, con la clara función de solemnizar determinadas fiestas religiosas y con marcadas características literario-musicales que lo convirtieron en uno de los acontecimientos socioculturales de mayor impacto en Iberoamérica.

II. Villancico secular y villancico religioso

¿Podríamos decir, a ciencia cierta, que existe una sola estructura en la que, como un cajón de sastre, podamos encasillar el género musical con mayor presencia en las catedrales iberoamericanas de los siglos XVII y XVIII? Si bien es cierto que podríamos rastrear los orígenes estructurales y formales del villancico literario hasta las composiciones poéticas medievales y la lírica románica de origen árabe como el popular zéjel, las jarchas o las elaboradas *muwashahas* mozárabes,[1] no es menos cierto que éstas se combinaron con otras formas literarias europeas en boga en la misma época

[1] Véase Margit Frenk, *Las Jarchas Mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México, El Colegio de México, 1985.

como la *rotrouenge*, el *virelai*, la *frottola*, la *ballata*[2], las estructuras litánicas o responsoriales propias de la liturgia (tropos, verbetas), las canciones de raíz medieval que practicaban el canto de estribillos en lengua vulgar y otras himnodias típicamente españolas en las que no hay estribillo, como las Cantigas de Santa María de Alfonso X o las de Amigo de Martín Codax. Casi todas, formas con estribillo, consideradas las más antiguas y simples que se cultivaron entre los géneros poético-musicales en lengua vulgar[3] que sirvieron de sustrato al desarrollo melódico-literario del villancico. Esta mezcla de formas y fórmulas va a ser el sustrato donde germinará la literatura cortesana cantada en la península Ibérica durante la parte final del medioevo, la cual dará paso a las composiciones que se recopilaron en los volúmenes que nos han llegado hasta hoy de finales del siglo XV y sobre todo del XVI, cuando en España se afianza la poesía castellana de cancionero; esa lírica que con el tiempo "transplantó a la exaltación de la eucaristía, de la Natividad, de Dios, la Virgen y los santos muchas de las 'ideas y aspectos de la casuística y mucho de la fraseología de la poesía profana del amor cortés'".[4] El villancico, como cualquier otra manifestación cultural europea de ese tiempo, fue por consiguiente un producto de una sociedad multicultural, sobre todo en los reinos de la corona española donde la mezcla de razas produjo tan interesantes resultados.

Los precedentes históricos más significativos del género villancico de este periodo se encuentran recogidos en su gran mayoría en los cancioneros europeos. Podríamos poner como ejemplos: el de la *Colombina* (*ca.* 1490), el *Cancionero musical de Palacio* (1505-*ca.* 1520), el de Barcelona (1500-1532), el de Segovia (1550-1600), el de Elvás (*ca.* 1550), el de Upsala o del Duque de Calabria (1556), el de Turín (1580-1590), las *Canciones y Villanescas Espirituales* de Francisco Guerrero (Venecia, 1589), los *Romances y letras a tres vozes* (Madrid, *ca.* 1600), el de la Casa de Medinaceli o *Tonos Castellanos* (Madrid, *ca.* 1600), el de Gaspar Fernandes o de Oaxaca (1609-1616)[5], el de la Casanatense (Roma, *ca.* 1625), el de la Sablonara (Munich, 1625-1633), el de Olot (1625-*ca.* 1635), el de Ajuda (Lisboa, 1625-*ca.* 1635), el de Coimbra (1642-1645), el de Onteniente

[2] Vicenç Beltran, "Las formas con estribillo en la lírica oral del Medioevo" en *Anuario Musical*, núm. 57, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto Español de Musicología (CSIC-IEM), Barcelona, 2002, pp. 39-57.

[3] Vicenç Beltran, *op. cit.*, p. 57.

[4] Margit Frenk, *Fernán González de Eslava, Villancicos, Romances, Ensaladas y Otras Canciones Devotas*, Biblioteca Novohispana, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, El Colegio de México, 1989, pp. 52-53.

[5] Es el único conocido hasta ahora en territorio americano, y está siendo estudiado y editado por Aurelio Tello, de quien pueden citarse el X volumen de la colección *Tesoro de la Música Polifónica en México*, México, CENIDIM, 2001, y el *Catálogo Musical de la Catedral de Oaxaca*, México, CENIDIM, 1990.

(Madrid, 1645), y el *Libro de Tonos humanos* (Madrid, 1650-1656), entre otros. En ellos se encuentra representada gráficamente la sustancia de la que se alimentaron los músicos y poetas renacentistas y barrocos, que servirá de asidero al género literario-musical que quizá contribuyó con mayor significado al desarrollo de la estructura musical y de la tonalidad en los siglos venideros.

En un principio, la mayoría de estos cancioneros sólo fueron piezas copiadas en folios sueltos que luego se recopilaron y encuadernaron en volúmenes para su preservación. En ellos encontramos, por lo general, composiciones aisladas (exceptuando las que tienen unidad temática como las Cantigas) hechas por juglares y trovadores tardomedievales en las cuales, en muchos casos, se trueca el "amor terrenal" o "humano" por el "amor celestial" o "divino", costumbre que alcanzó gran arraigo a finales de la Edad Media. La gran mayoría de los villancicos contenidos en ellos constituye una parte imprescindible para los estudios de los orígenes y desarrollo del género dentro de las cortes. Pero ¿qué hay de los miles de villancicos que a partir de finales del siglo XVI y durante todo el XVII y XVIII se conservan en pliegos sueltos en los archivos de catedrales, colegiatas, conventos y bibliotecas –por no mencionar los de colecciones privadas– que están esparcidos a lo largo y ancho de Iberoamérica? ¿Podemos enfocar su estudio desde el mismo punto de vista literario-musical con el que abordaron sus trabajos Frenk, Mitjana, Bal y Gay, Pope o Anglés? Sin restar ningún mérito a sus trabajos, creo que no. El villancico religioso que se utilizó en la liturgia desde el siglo XVI responde a una realidad –y a veces a una forma y estructura musical– muy diferente a la de la mayoría de los contenidos en los cancioneros cortesanos, por lo que su estudio debe abordarse de manera distinta. La aplicación del procedimiento analítico filológico-musical, "lógico por lo general en cuanto a los villancicos que transmite el Cancionero Musical de Palacio, no se corresponde con la realidad del villancico musical que aparece a partir de mediados del siglo XVI y durante todo el siglo XVII".[6]

Tendríamos que comenzar por hacer una distinción entre el estudio y análisis de la forma literaria y el de la forma musical del villancico, así como de las relaciones entre ambas, sobre todo durante esta época de los cancioneros. La musicología y la filología han abordado el estudio de este género literario-musical cada una desde su perspectiva, haciendo prevalecer la una sobre la otra y viceversa "aunque la práctica de ambas disciplinas ha oscilado entre la convicción de dependencias más o menos estrictas, en uno y otro sentido, y la inevitable necesidad de estudiar ambas artes, al

[6] Bernat Cabero Pueyo, "*Villancicos que se cantaron*. Consideraciones analíticas sobre el villancico del siglo XVI" en *Anuario Musical*, núm. 53, Barcelona, CSIC-IEM, 1998, p. 86.

menos de facto, con total independencia".[7] En muchas ocasiones Miguel Querol, al referirse al estudio de la forma musical del villancico polifónico religioso, advirtió que "mientras los musicólogos se obstinasen en estudiar las formas musicales antiguas como inseparables del texto con que se cantan, jamás se llegará a ninguna parte",[8] lo que se aplica en su justa medida a los filólogos que hacen caso omiso de la forma y estructura musical de las piezas que analizan, ya que, en palabras del mismo Querol:

> La forma musical del villancico, como la de cualquier otro género literario-musical, debe ser estudiada sin someterla al texto [...] El estudio del texto, tomando éste como punto de referencia, puede ayudar sin duda al conocimiento de la obra musical, pero nunca debe ser tomado como un medio básico y esencial para el estudio de la misma.[9]

Bernart Cabero apoya en parte esta tesis: "la evolución individual de cada uno de los medios expresivos –nos dice– conlleva la independización de sus relaciones recíprocas, dando lugar a una disjunción clara en la síntesis del modelo melódico con el paradigma literario"[10] por lo que, debido al camino que siguió la forma literaria por un lado y la forma musical por otro, no se puede tratar de aplicar estructuras y moldes literario-musicales rígidos ni únicos a un género que tras varios siglos de variaciones cambió desde sus estructuras hasta su función.

No podemos olvidar que la forma literario-musical del género villancico, cultivada en las cortes o para las cortes durante el siglo XV, está perfectamente estudiada y definida por filólogos y musicólogos expertos en el tema. Bastaría con revisar la extensa bibliografía que al respecto han producido Isabel Pope, Margit Frenk, Jesús Sánchez Romeralo, Julián Rivera, Royston Jones y Carolyn Lee, por nombrar algunos. Pero a estos estudios habría que agregar que, ya desde finales del mismo siglo, el villancico empieza a presentar otras características más acordes con el nuevo papel que le tocará desempeñar, sobre todo en las ceremonias religiosas, donde el mismo vocablo comienza a utilizarse como "término traslaticio, no haciendo referencia en *strictu sensu* al género lírico [...], donde con el genérico "villancico" se hace referencia por igual a romances, canciones, villancicos, ensaladas, etc".[11] Apoyando esta teoría, el doctor Carlos Villanueva hace una precisión importante donde incluye también el carácter teatral de algunas obras: "hay que tener en cuenta que al referirse al

---

[7] Vicenç Beltran, *op. cit.*, p. 39.

[8] Miguel Querol Gavaldá, *Villancicos Polifónicos del siglo XVII*, Música Barroca Española, vol. III, Monumentos de la Música Española XLII, Barcelona, CSIC-IEM, 1982, p. [VII].

[9] Miguel Querol Gavaldá, "La producción musical de Juan del Encina (1469-1529), en *Anuario Musical*, vol. XXIV año 1969, Barcelona, CSIC-IEM,1970, p. 125

[10] Bernat Cabero Pueyo, *op. cit.*, p. 87.

[11] Vicenç Beltran, *op. cit.*, p. 43.

villancico en el s. XVI se están englobando las chanzonetas, los pequeños autos pastoriles y las ensaladas. Esta rica diversidad de los villancicos que la Iglesia acoge aún no tiene una regulación litúrgica ni espacial".[12]

Igualmente, no debemos pasar por alto que varios de los villancicos contenidos en los cancioneros cortesanos son de carácter religioso y, por ende, resulta un tanto difícil relacionarlos con la tradición cortesana del amor profano, por lo que estos últimos no responden en modo alguno a la tradición que, desde mediados del siglo XVI y sobre todo durante el XVII y XVIII, hace que los villancicos se creen para cantarse, y en algunos casos representarse, dentro de la iglesia en los oficios religiosos. Lo que de facto implicaría, como lo señala José Sierra, que se conservaron dos tradiciones del villancico:[13] una en la corte, donde el villancico se dedicaba al amor cortés con la estructura típica de "cabeza-mudanza(s)-vuelta" con música ajustada a esta estructura literaria y cuyos temas seguirán su camino hasta convertirse en el tono humano desarrollado en los siglos XVII y XVIII; otra en la Iglesia, donde los temas y la estructura literaria varían para ajustarse al entorno eclesiástico solemnizando el culto, y aumentan en número de versos y variantes estructurales, como la división del estribillo en introducción a pocas voces y la responsión. Sobre este aspecto formal volveremos más adelante. Podríamos añadir dos divisiones dentro de estas tradiciones, retomando la idea de José Subirá.[14] Una, donde entrarían los villancicos teatrales que, por lo general, se insertaban al final de algunas farsas y églogas, o dentro de obras teatrales en general desde el Renacimiento y sobre todo en el Siglo de Oro, la cual, a mi juicio, deriva directamente de la tradición cortesana con la que comparte numerosas características, por lo que habría que estudiarla como subsidiaria de ésta. Y otra, donde entrarían los villancicos folclóricos cultivados en toda Latinoamérica, que a todas luces deriva de la tradición del villancico religioso.

También se podría argüir, en favor de la comunión formal, que en cierta época el villancico cortesano y el religioso coexistieron en el ámbito de las capillas musicales, pero debemos tener en cuenta que existió una diferencia básica entre el repertorio de las capillas cortesanas y las catedralicias: a estas últimas no les estaba permitido la interpretación de villancicos dedicados a lo humano. Al respecto Samuel Rubio es bastante contundente:

---

[12] Carlos Villanueva, "Villancico [vilancico, villançete, villancillo], I. ESPAÑA. *1. Los siglos XV y XVI. 2. El villancico en la Iglesia. 3. El siglo XVII*". en Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, tomo 10, SGAE, 2002, p. 921.

[13] José Sierra Pérez, "Presencia del castellano en la liturgia latina: el villancico", Separata de *Nassarre*, vol. XVII, 1-2, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, CSIC, 2001, pp. 126 y ss.

[14] José Subirá, "El villancico literario-musical: Bosquejo histórico". *Revista de Literatura*, vol. 22, núm. 43-44, diciembre de 1962, pp. 5-27.

> [...] no les correspondía a las capillas catedralicias dar audiciones de música profana a base, por ejemplo, de villancicos amorosos, de sonetos o madrigales al estilo de los de Juan Vásquez. Las capillas cortesanas, por el contrario cumplían una doble misión: En los oratorios del palacio cumplían el mismo papel que las catedralicias; en los salones cantaban y tañían las canciones profanas, como las antes mencionadas, las danzas y otras semejantes.[15]

Otro aspecto que debemos tener muy presente es que los villancicos de tema religioso conservados en los cancioneros antes mencionados, así como los que incluyeron en sus obras teatrales Juan del Encina, Lucas Fernández o Gil Vicente –por sólo mencionar tres de los grandes poetas-compositores de finales del siglo XV que escribieron obras para el teatro secular y para el religioso–, y posiblemente algunos otros en los que se truecan "a lo divino" textos que en primera instancia estuvieron dedicados "a lo humano", pudieron utilizarse en la iglesia, pero no necesariamente como propios de las celebraciones litúrgicas o creados expresamente para éstas.[16]

Pero con el tiempo y la separación cada vez más evidente entre los villancicos cortesanos y los religiosos, estos últimos fueron obteniendo una presencia tremenda en el espacio coral de las iglesias y conventos, ya como forma de doctrina, ya como forma paralitúrgica de alabanza solemne. Así que nada nos debe extrañar que a mediados del siglo XVI fuera obligación de los maestros de capilla catedralicios componer chanzonetas y villancicos para algunas festividades religiosas, como lo afirma Francisco Guerrero en el prólogo de su *Viaje a Jerusalem*:

> Y como tenemos los de este oficio por muy principal obligación componer chançonetas, y villancicos, en loor del santísimo nacimiento de Jesucristo, nuestro salvador y Dios, y de su santísima madre la Virgen María, nuestra Señora, todas las veces que me ocupaba en componer las dichas chançonetas, y se nombraba Belén, se me acrecentaba el deseo de ver y celebrar en aquel sacratísimo lugar estos cantares, en compañía y memoria de los ángeles y pastores que allí comenzaron a darnos lección de esta divina fiesta.[17]

De este texto podríamos entender en una primera instancia, ajustándonos a la interpretación de Querol, que Guerrero utiliza el término "*chançonetas*" para referirse a los villancicos compuestos para la fiesta de Navidad (*...en componer las dichas chançonetas, y se nombraba Belén...*) y "*villancicos*" para los que escribió para el Santísimo Sacramento, la Vir-

---

[15] Samuel Rubio, *Historia de la música Española 2. Desde el "ars nova" hasta 1600*, Madrid, Alianza Música, 1983, pp. 63-64.

[16] José Sierra Pérez, *op. cit.*, p. 131.

[17] Francisco Guerrero: *El viaje de Jerusalem que hizo Francisco Guerrero*...Valencia, 1593. Versión electrónica tomada de: http://parnaso.uv.es/Lemir/textos/Viaje/viaje.htm.

gen, y otras festividades litúrgicas del año.[18] Pero tratar de averiguar qué concepto tenía Francisco Guerrero de las *villanescas espirituales* de su propia producción sería un asunto imposible, por lo menos amparados en la documentación que actualmente existe sobre el tema; además abunda en los archivos documentación, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XVI, en que ambos términos se emplean indistintamente pare referirse a un mismo tipo de composición y, como ya referimos, se utiliza el vocablo villancico o Chanzoneta (o sus variantes) como término traslaticio. A nuestro entender los villancicos son canciones, como dijera Díaz Rengifo en su *Arte poética española*[19] haciendo referencia a la forma literaria; textos escritos con la única finalidad de ser cantados y que recogen elementos (mas no la práctica) de la tradición popular, a los que cada compositor da un tratamiento propio de la formación musical y cultural que posee distinguiendo así su práctica de las prácticas musicales populares, aunque conservando ciertos ligamentos culturales, conceptuales, estructurales y formales con éstas. Por lo tanto, aventurándonos un poco en la idea que podría tener de los conceptos que maneja el músico compositor de villancicos religiosos, podríamos decir que algunas obras de este género se componían en metro músico pensando en el efecto que algunos giros melódicos o rítmicos reconocibles podrían tener en la audiencia, de la misma manera que el poeta conocía y aplicaba los temas que eran más propicios a sus intereses (fuesen éstos los que fuesen) y la manera en que debían tratarse literaria y hasta dramáticamente, de acuerdo con la festividad, al momento de ser presentados al público.

Según se colige de la explicación que da Pedro Cerone sobre la manera de componer los villancicos, por lo menos a principios del siglo XVII debía existir una sola forma de composición musical para las chanzonetas y las cancioncillas o villancicos, ya que en su tratado no hace ninguna distinción entre los que se cantan en las cortes y los de los oficios religiosos:

> Para componer Chanzonetas ó Cancioncillas con su verdadera orden, adviertan de usar en la Composición unos acompañamientos de consonadas naturales, formando con ellas unos cantares ayrosos: alegres, apartados, polidos, graciosos, y ligeros ó disminuydos: pronunciando las palabras casi juntamente con todas las partes. Aquí no ha de auer artificio de Contrapuntos, ni variedad de inuenciones, como en los Madrigales, sino interualos consonantes bien ordenados; y aueces algunas breues Fugas (en principio particularmente) pero de las mas naturales y docenales. Aqui no tienen que hazer los passos de ligadura pues la Solfa ha de ser suelta y veloz. Su propio es hacer cantar todas las partes juntamente con

[18] Miguel Querol Gavaldá, *Francisco Guerrero (1528-1599), Canciones y Villanescas Espirituales (Venecia 1589)*, Opera Omnia Volumen I, Primera parte a cinco voces, Trasncripción por Vicente García, Introducción y Estudio Miguel Querol Gavaldá, Reimpresión, Barcelona, CSIC-IEM, 1982.

[19] Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, Salamanca, 1592.

tres, quatro ó mas Mínimas, Semiminimas, ó Corcheas (ó de otra qualquiera cantidad mixta) sobre una mesma cuerda, dando su sylaba á cada punto.[20]

Pero esta "manera" de componer dichas obras, que se aplica casi perfectamente a las obras compuestas por Juan del Encina más de 100 años antes de que Cerone escribiera su tratado, cuyo modelo además respalda el padre Juan Bermudo (quien, en su *Declaración de Instrumentos Musicales*, recomienda que se transcriban o glosen para vihuela o tecla los villancicos de Juan Vásquez, que fueron publicados en 1560, por ser un género muy adecuado para la cifra precisamente por su tratamiento homofónico), no es necesariamente la que se observa en gran parte de los villancicos religiosos cultivados dentro de la iglesia en la propia época de Cerone. De esto da cuenta Higinio Anglés al referirse a los comentarios hechos por J. Fétis sobre los villancicos cortesanos y los religiosos: "Fétis había confundido, además, los villancicos de carácter amoroso con los 'villancicos' navideños tan popularizados en España desde el siglo XVI y que generalmente nada tiene que ver con los del género cultivado por los maestros hispánicos de la canción amorosa polifónica".[21] Así que podríamos entender que Cerone se está refiriendo a la manera en que deben componerse estas chanzonetas que se están cantando dentro de la iglesia en las celebraciones litúrgicas, pero que ya no respetan la estructura poético-musical de los villancicos antiguos hechos para la nobleza.

No dudo que por lo menos en cuanto a su forma literario-musical, el villancico religioso y el cortesano tengan una filiación muy antigua y que hayan compartido los mismos progenitores. Como bien lo señala Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana,* los villancicos: "...Son cantares compuestos por los villanos cuando están en solaz. Pero los cortesanos, remedándolos, han compuesto a este modo y mesura cantarcillos alegres. Ese mismo **origen** tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Christi".[22]

Sin embargo, los textos y las partituras musicales que de unos y otros se conservan nos señalan que estos "hermanos" se desarrollaron en oficios y carreras distintas en las que, como era común, uno fue a la corte y el otro a la Iglesia.

Lamentablemente, como bien ha señalado José Sierra, no se conserva en los archivos catedralicios de Iberoamérica ni una sola de las chanzonetas o villancicos religiosos que con toda seguridad se escribieron durante

---

[20] Pietro Cerone, *El melopeo y maestro,* libro XII, capítulo XIX, Nápoles, 1613, p. 693.

[21] Higinio Anglés, *Juan Vásquez, Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco (Sevilla, 1560)*, Monumentos de la Música Española IV, Barcelona, CSIC-IEM, 1946, p. 12.

[22] Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, 1611. Resaltado mío.

los siglos XV y XVI. El único testimonio se encuentra en el manuscrito 454 de la biblioteca de Cataluña donde hay seis villancicos, los cuales posiblemente sean un añadido posterior.[23] Como justificación de este hecho podríamos postular la idea de la "desaparición" de las obras por diferentes causas –tan esgrimida por los investigadores contemporáneos–, por lo que sólo nos han llegado hasta hoy las que en su momento pudieron recogerse en cancioneros, en su mayoría de origen cortesano, o las que tuvieron la suerte de publicarse como las de Guerrero, pero sería un argumento vago si observamos la gran cantidad de documentos que de esta época se conservan en catedrales como las de Burgos, Toledo, Ávila y Sevilla, entre otras de España.

III. La lengua vernácula en la liturgia latina

Por otra parte, mientras las composiciones seculares de fines del siglo XV se van perfilando hacia el tono humano y, por lo general, siguen escribiéndose como piezas sueltas y sin una patente unidad temática, se va perdiendo la tradición de organizar en volúmenes las obras ejecutadas o compuestas en el entorno nobiliario de las cortes. Los villancicos, que a partir de finales del siglo XVI ya están prácticamente convertidos en obras escritas para el loor y la alabanza con una gran inclinación religiosa, se filtran con relativa facilidad en la iglesia, donde algunas estructuras con tradición de canto litúrgico medieval, a veces en lengua vulgar –como los tropos y las verbetas, así como otras monodías líricas y sobre todo el teatro litúrgico medieval, que en el caso específico del oficio de Maitines de Navidad se encuentra representado por el *Officium pastorum*–, ya habían horadado la rigidez de la liturgia, haciendo posible que nuevas formas musicales convivieran con los estrictos cánones litúrgicos.

La enorme cantidad y calidad de las creaciones poético-musicales de los trovadores y poetas de la Península Ibérica de finales de la Edad Media y comienzos del Renacimiento, nos hacen recalcar la idea, que en su momento presentó Isabel Pope, de que es en los reinos de "España donde se encuentra el eslabón que unió las formas seculares y vernáculas del canto y del verso en romance con sus orígenes latinos",[24] ya que fue donde tuvo mayor arraigo esta práctica. No debemos olvidar que "el zéjel y la moaxaja no nacen en Persia, ni en Egipto, ni siquiera en Marruecos, sino

[23] José Sierra Pérez, *op. cit.*, p. 119.

[24] Isabel Pope, "El Villancico Polifónico", en *Cancionero de Upsala*, Rafael Mitjana, Jesús Bal y Gay e Isabel Pope, México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 1944, p. 27.

en Andalucía, donde convivían árabes y mozárabes".[25] Por esto encontramos la supervivencia tardía de la lírica primitiva medieval del villancico[26] en los cancioneros y estilos literario-musicales que vinieron a América con los compositores españoles. Claro que sería una exageración decir que fue únicamente en los reinos de España donde se mezclan la música, el latín y las lenguas romances para la alabanza religiosa. Es bien sabido que en otras latitudes también se cultivo este tipo de canción, sobre todo para la Natividad del Señor como lo son el *Noël* y el *Carol*, aunque debemos recordar que estos géneros no tuvieron en sus lugares de origen la importancia ni la repercusión que tuvo el villancico del mundo Ibérico en los primeros siglos de la colonización española.

Como confirmación de esta teoría podemos señalar que la tradición de cantar chanzonetas dentro de los oficios religiosos en la península Ibérica data por lo menos del último tercio del siglo XV, y así lo demuestran muchos documentos de gran importancia. Entre ellos podemos citar las Constituciones Sinodales de la Catedral de Segovia del año 1472, donde los señores capitulares:

> [...] mandamos e defendemos firmemente [...], que de aquí adelante, en los dichos días e fiestas ni en alguno dellos ni en otros algunos, diziéndose la misa o Bísperas o Maitenes o otros qualesquier divinales ofiçios, non digan ni fagan las semejantes burlas e cosas feas, torpes e desonestas, en dicho ni en fecho nin en otra manera alguna, ni canten chançonetas ni cantares desonestos, salvo solamente aquellas que perteneçieren a loor e alabança de Dios e de nuestra Señora, su madre, e de los santos [...] Pero por esto non quitamos ni defendemos que no se faga el obispillo e las cosas de abtos a él perteneçientes, que por çiertos misterios se suelen e acostumbran fazer en cada un año.[27]

Lo cual se repite casi literalmente en sínodos, concilios, consuetas y ceremoniales de varias catedrales y colegiatas españolas de finales del siglo XV y a lo largo del XVI. Ejemplos claros de esto son el Concilio de Aranda de 1473 y las Constituciones Sinodales de Ávila de 1481,[28] o las de Badajoz de 1501:

---

[25] Vicenç Beltrán, *op. cit.*, p. 52.

[26] Isabel Pope, "El Villancico... *op. cit.*, *idem*.

[27] Constituciones Sinodales de Segovia, 1472, (*Synodicon Hispanum*, VI, 450-451). Tomado de: Pérez Priego, Miguel Ángel, *Teatro Medieval 2, Castilla*, Barcelona, Crítica, 1997, pp. 210-211.

[28] Concilio de Aranda, 1473 (*Colección de cánones*, V, 24-25), Constituciones Sinodales de la Catedral de Ávila, 1481 (*Synodicon Hispanum*, VI, 130-131), *ibidem*, pp. 212, 213. Cabe mencionar que en la edición, citando una traducción contemporánea a las fuentes dada a conocer por Mendoza Díaz-Maroto en 1984, la frase "*non intendimus prohibere*" (= no intentamos prohibir), fue traducida equivocadamente como: "...por esto no se defienden...".

> [...] E asimismo, quitamos e reprovamos la costumbre, que mas propiamente se puede dezir abusión e corruptela, que en las iglesias tiene de fazer e dezir las deshonestidades que la noche de Navidad dizen y fazen, so color de alegría que todos los fieles christianos aquella sagrada noche deven de aver, diciendo, en lugar de las bendiciones de las lecciones de los Maytines, cacephatones, e cantando cantares torpes e feos, e faziendo otras deshonestidades... E si algunas cosas quisieren cantar en tanto que las leciones se dizen, que sean cantares devotos, adaptados al misterio y solemnidad de la fiesta.[29]

Estas ideas también se reflejan en la Sinodal de Córdoba de 1520 y la de Granada de 1565-1572 donde, salvo algunas palabras, se repite el mismo texto.[30] Así, creo que se demuestra que los villancicos de tema religioso compuestos por Juan del Encina, Lucas Fernández o Gómez Manrique, entre tantos otros, o los anónimos recopilados a finales del siglo XV y principios del XVI en los cancioneros europeos, no son los mismos a los que se refieren las prohibiciones de las consuetas y sinodales de la misma época.[31] Además estas "prohibiciones" en contra del género se seguirán emitiendo en los siglos siguientes. Como ejemplos de ello baste recordar aquí el decreto del 11 de junio de 1596 en que el rey Felipe II manda a prohibir, no sólo que se canten cosas deshonestas, sino "cosa alguna en romance" en la Capilla Real,[32] decreto que, por la documentación conservada en la propia Capilla Real, en realidad no llegó a cumplirse.[33] O el emitido por el rey Fernando VI en 1750 a la muerte de José Cañizares, escritor real de letras sagradas y villancicos de Navidad y Reyes y reconocido dramaturgo de cartel en su época, en que prohíbe que a partir de entonces se canten villancicos en la Capilla Real y decreta que en su lugar se canten los responsorios de Maitines en lengua latina, que a la sazón componía el maestro de capilla Francisco Corseli.[34]

Como ya hemos visto, cantar textos paralitúrgicos en lengua vernácula dentro de los oficios religiosos de la Iglesia Católica es una tradición muy antigua. La práctica de insertar pasajes que no correspondían a los formularios litúrgicos establecidos por la Iglesia Romana para el culto divino oficial aprobado en los concilios proviene desde la Edad Media. Desde el siglo XI, como lo señala Ismael Fernández de la Cuesta, a fin de hacer más atractivos los largos melismas y dar mayor solemnidad a la liturgia, era común insertar tropos –llamados verbetas– en algunos de

---

[29] Constituciones Sinodales de Badajoz, 1501, (*Synodicon Hispanum*, V, 55, 76-77), *ibidem*, p. 216.

[30] Carlos Villanueva, *Los villancicos Gallegos*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994, pp. 38-39.

[31] Véanse las notas 16, 17 y 18.

[32] José Sierra Pérez, *op. cit.*, p. 123.

[33] Al respecto véase el artículo de Jaime Moll, *op. cit.*, pp. 81-96.

[34] José Sierra Pérez, *ibidem* p. 123.

los responsorios de los Maitines, así como en el *Benedicamus Domino* de despedida. Ejemplos de esta práctica los tenemos en algunas respuestas del canto de los peregrinos del Códice Calixtino,[35] o en el manuscrito de Gerona, ambos del siglo XII. Otro punto importante de referencia es el hecho de emplear tropos en las aclamaciones o estribillos de los cantos responsoriales como el Gradual o el *Alleluia* del propio de la misa, o en los litánicos como los *Kyries* y *el Agnus Dei* del ordinario, práctica que estaba muy extendida y arraigada en Europa y, sobre todo, en las coronas españolas a finales de la Edad Media.[36] Un tercer elemento que debemos considerar es que en esta época comúnmente se llevaban a cabo representaciones de los misterios dentro de las iglesias, en las que festividades de primera clase como Pascua, Natividad o *Corpus Christi* eran adornadas y solemnizadas con actuaciones teatrales conocidas con el nombre de Dramas Litúrgicos.[37] Dentro de este teatro medieval, que se mantuvo vivo dentro de la fiesta de Navidad después del siglo XIII en la representación de los pastores (*Officium pastorum*), se cantaron piezas en lengua vernácula, tradición que ha pervivido en algunas iglesias españolas hasta nuestros días.[38]

Quisiera detenerme en este punto y hacer especial hincapié sobre el importantísimo papel que desempeñó la actividad teatral-musical en la asimilación de formas literario-musicales en latín y en lengua romance dentro de la liturgia. En primer lugar, con la inclusión de una representación paralitúrgica dramatizada dentro del oficio de Maitines de Navidad –derivada de una adaptación del drama musical del día de Pascua que se inicia con el tropo *Quem quaeritis*–, la cual se conoce, como ya dijimos, con el nombre de *Officium pastorum*. No debe extrañarnos esta inclusión de acciones devocionales particulares de una localidad dentro del rígido *cursus* litúrgico, ya que éstas no alteraban en realidad el esquema básico del rito aprobado por la Iglesia romana, sino que servían para enriquecer-

---

[35] Ismael Fernández de la Cuesta: *Historia de la Música Española 1. Desde los orígenes hasta el "ars nova"*. Madrid, Alianza Música, 1998, p. 281.

[36] Ismael Fernández de la Cuesta, *op. cit.*, pp. 243-251. David Hiley, *Western plainchant, a handbook*, Oxford, Clarendon Press, 1993, reimpresión, 2005, pp. 196-285. Juan Carlos Asencio, *El canto gregoriano*, Madrid, Alianza editorial, Alianza Música 84, 2003, pp. 445-465. Willi Apel, *Gregorian chant*, Bloomington and London, Indiana University Press, 1958.

[37] Para mayor información sobre el drama litúrgico en general véase: Luis Astey V. *Dramas litúrgicos del Occidente medieval*, México, El Colegio de México, CONACYT, ITAM, 1992. Y específicamente sobre el drama litúrgico musical y las formas en romance dentro de la liturgia, véase: Ismael Fernández de la Cuesta, "El teatro litúrgico en romance a través de sus vestigios en la tradición oral", en *Revista de la Sociedad Española de Musicología*, vol. X, núm. 2, 1987. pp. 383 y ss.

[38] Carlos Villanueva, *Los Villancicos Gallegos...*, *op. cit.*, pp. 35-40 y 93-100.

lo[39] y hacerlo más atractivo a los fieles. Así, el *Officium pastorum*, del que en la Península Ibérica se tienen noticias desde el siglo XI, se interpretaba por lo general al terminar el último responsorio del oficio de Maitines de Navidad y, a partir del siglo XIV se conservan algunas versiones en catalán y en castellano. Cinco están puestas en polifonía y pertenecen a los siglos XV-XVI, tres de ellas en castellano: dos se conservan en el *Cancionero Musical de la Colombina* –una anónima y la otra de Juan de Triana–, y la tercera en el *Cancionero musical de Palacio*, bajo la autoría de Alonso de Córdoba.[40]

En segundo lugar, existen otros textos dramatizados en lengua vernácula que se relacionan con la celebración de la Navidad y que pudieron representarse dentro de la iglesia en el mismo oficio: *La representación del nacimiento de Nuestro Señor, a instancia de doña Maria Manrique, vicaria del convento de Calabazanos, hermana suya*, escrita por Gómez Manrique –representación que finaliza con un villancico literario que posiblemente se haya cantado, aunque no conservemos la música–, la *Égloga o farsa del Nacimiento de Nuestro Redemptor* [sic] *Jesucristo*, el *Auto o Farsa del Nacimiento de Nuestro Señor Jesu Christo*, ambas de Lucas Fernández y publicadas en Salamanca en 1514 –las cuales finalizan en las mismas circunstancias que la de Gómez Manrique–,[41] y las dos *Églogas para representar en la noche de Navidad*, escritas por Juan del Encina y publicadas en su *Cancionero* de 1496,[42] una de las cuales termina con el villancico *Gran gasajo siento yo*, cuya música se conserva en el *Cancionero Musical de Segovia*, ff. 207v-208.

Con este panorama inicial, no es de extrañar que la Iglesia dejara la puerta abierta a los textos paralitúrgicos no latinos dentro de los oficios. Como ejemplo final, aunque más tardío que los anteriores y no explícitamente dentro de la liturgia pero sí en su contexto, podríamos citar el prólogo del *Vergel de flores divinas* de Juan López de Úbeda, publicado en 1582, donde dice que "Para provocar a devoción al pueblo, que en las fiestas solemnes y principales del año como día del nascimiento de Nuestro Señor, día de *Corpus Christi*, días de Nuestra Señora, apóstoles

---

[39] Eva Castro, *Teatro Medieval. 1. El Drama Litúrgico*, Barcelona, Crítica, 1997, p. 12.

[40] María Carmen Gómez Muntané, "Teatro musical medieval" en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, tomo 10, SGAE, 2002, p. 196.

[41] Eva Castro, *op. cit.* y John Lihani, *Lucas Fernández, Farsas y Églogas*, Nueva York, Las Americas Publishing Company, 1969.

[42] *Cancionero de las obras de Juan del Enzina*, Salamanca, s.i., 1496. Edición facsímil de la Real Academia Española, prólogo de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, 1928 (reimpresión, 1989).

y santos, en tales días se cante...";[43] canto que, si vemos el contenido del Vergel, no necesariamente debería ser en latín.

Posiblemente por todas estas razones le fue fácil a Hernando de Talavera utilizar de manera tan efectiva los villancicos en vulgar en los oficios de Maitines de las principales fiestas,[44] ya que, en primer lugar, eran un elemento atractivo y familiar para propiciar la asistencia y participación del pueblo en un oficio muy largo que, por lo general, se realizaba a altas horas de la noche; en segundo, facilitaban la comprensión del mensaje de los textos latinos de las solemnes lecturas por parte de un público en su mayoría inculto y analfabeta, y, en tercero, *ad maiorem gloriam Dei*. Y así lo dice Díaz Rengifo en su *Arte poética...*:

> ¿Que fiesta ay de Navidad, del Sanctísimo Sacramento, de Resurrección de la Virgen nuestra Señora y de los Sanctos, que no busque canciones y villancicos para celebrarla? Y aun donde ay personas de letras en semejantes occasiones suelen sacar tantos y tan variados metros, que no menos hermosean con ellos las iglesias y claustros que con los tapices y doseles que están colgados, dando como un celestial campo a las almas que con silencio los leen y con gusto los encomian a la memoria.[45]

De modo que don Hernando de Talavera encontró "la mesa servida" para, amparado en la tradición, explicar a los fieles de manera extraordinariamente efectiva y atractiva la doctrina contenida en las lecturas del oficio de Maitines, desatando así una fuente de inspiración para la realización de nuevas composiciones devocionales y doctrinales en lengua vernácula.

Como hemos visto, el oficio de Maitines de Navidad fue de alguna manera privilegiado sobre otras horas canónicas, que también recibieron ciertas licencias,[46] pero sólo al *Officium ad Matutinum* se le permitió en su justa medida facilitar el desarrollo y arraigo del género villancico dentro de la Iglesia. Pero ni este oficio ni esta festividad fueron los únicos en

---

[43] Juan López de Úbeda, *Vergel de flores divinas...*, tomado de: Margit Frenk, *Fernán González de Eslava, Villancicos, Romances, Ensaladas y Otras Canciones Devotas*, Biblioteca Novohispana, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, 1989, p. 56.

[44] En el caso de que haya sido él quien lo hizo en primer lugar, dada la cantidad de fuentes que aún nos quedan por consultar y a la luz de una tradición que queda más que evidenciada.

[45] Juan Díaz Rengifo, *Arte poética...*, tomado de: Margit Frenk, *Fernán González de Eslava... op. cit.*, p. 56.

[46] Abundan en los cuadernos de textos de villancicos referencias a obras cantadas en Vísperas, sobre todo para *Corpus Christi*; se sabe que el *Officium pastorum* se interpretó en Laudes en las Catedrales de Palma de Mallorca (siglo XIV), en Santiago de Compostela (1497) y en la Catedral de Toledo (siglos XV-XVI). Al respecto véase Eva Castro, *op. cit.*, pp. 305 y ss. El villancico de Calenda se interpretaba en la hora de Prima después de la lectura del martirologio, aunque en el siglo XVII también se cantó en la de Maitines.

que se permitió el villancico religioso; también se interpretó en diversas acciones litúrgicas, muchas veces relacionadas con el canto de responsorios. Se cantaron villancicos en las procesiones, en la Misa, en las horas de Prima, Vísperas, Laudes y por supuesto en los Maitines de las festividades principales, como Navidad, Epifanía, *Corpus Christi,* Inmaculada Concepción, Santos y, entre otras, para la entrada de los virreyes en los reinos de ultramar.

Ya desde finales del siglo XVI estos villancicos religiosos, totalmente desligados de sus parientes cortesanos, se reúnen en grupos de ocho o nueve composiciones con unidad temática. Esto lo demuestran los documentos que se conservan en el archivo de la Capilla Real, donde en 1563 y 64 Melchor Valdez componía las "obras especiales" de Navidad.[47] Lamentablemente no podemos saber ni cuántas ni cuáles eran estas obras especiales. Sin embargo, sí podemos precisar estos datos a finales del siglo XVI, gracias a las facturas que se conservan en el mismo archivo del copista Isaac Bertú. Como muestra sirvan las siguientes:

> Lo que gastó para el servicio de la capilla de su Magestad ISAAC BERTU, apuntador de la dicha capilla, por mandado del maestro de la dicha capilla, maestro GERARDO DE TURNHOUT y maestro GEORGE DE LA HÉLE, desde el año de 1580 hasta este año de 1584 [...]" "En el año de 1582, por mandado del maestro GEORGE DE LA HÈLE, maestro de capilla de su Magestad...
> Item assi, los villancicos de la Navidad y maytines de los Reyes:[...][48]

Enseguida se enumeran cuatro villancicos. Para el año siguiente, 1583, se escribieron siete villancicos para estas fechas. En diciembre de 1584 había aumentado considerablemente la cantidad, ya que el copista menciona 15 villancicos "de la Natividad y de los Reyes". Para 1590 se había alcanzando la cifra de 23 villancicos.[49]

IV. ¿Responsorios o villancicos?

Como queda demostrado, es indudable que los villancicos religiosos consiguieron un lugar importante dentro de la liturgia latina desde finales del siglo XVI y, aunque llegaron a cantarse en diversos momentos del rito, fue en el oficio de Maitines donde lograron implantarse con una trascendental presencia, que mantuvieron, aunque con diferentes ataques y prohibiciones, a lo largo de casi tres siglos. El villancico llegó a ser un

---

[47] Jaime Moll, "Los villancicos cantados en la Capilla real a fines del siglo XVI y principios del XVII", en *Anuario Musical*, vol. XXV, 1970, Barcelona, CSIC-IEM, 1971, p. 83.

[48] *Ibidem*, pp. 86-87.

[49] *Idem.*

género impulsado por los propios ministros de la iglesia, hasta el punto de que su composición se convirtió en una de las obligaciones más importantes de los maestros de capilla, quienes a lo largo del siglo XVII debían demostrar el dominio de la técnica en los exámenes de oposición al cargo y escribir anualmente obras nuevas para todas las principales fiestas del calendario litúrgico (gracias a lo cual hoy en día se conservan incontables manuscritos).

Hasta hace relativamente poco tiempo se creía que los villancicos que se cantaban dentro del oficio de Maitines habían venido a reemplazar a los responsorios latinos. Al respecto el Padre José López-Calo afirma que:

> [...] fue en los albores del siglo XVI cuando se inició una costumbre que tendría gran trascendencia en el desarrollo de la música en España en los siglos siguientes: la de **sustituir** los responsorios litúrgicos en latín por canciones en lengua castellana. Según el primer biógrafo del Jerónimo fray Hernando de Talavera, [...] fue éste quien introdujo esta costumbre, aunque, al parecer, no era solamente en la fiesta de Navidad.[50]

Efectivamente se dice que el monje jerónimo, confesor de la reina Isabel de Castilla y Arzobispo de Granada Hernando de Talavera, a la hora de cantar los Maitines:

> En lugar de responsos [=responsorios] hacia cantar algunas coplas devotísimas, correspondientes a las liciones. Desta manera atraía el santo varón a la gente a los Maitines como a la misa. Otras veces hacia hacer algunas devotas representaciones, tan devotas que eran mas duros que piedras los que no echaban lágrimas de devoción [...]
> Hizo que los Maitines se dixesen a prima noche, y porque los que los oían gozasen de lo que se decía, compuso sermones en romance para las fiestas principales, en algunas volviendo las liciones de latín en lengua castellana, y en otras componiendo él sermones de grande edificación y de mucha claridad y llaneza; en lugar de responsos hacía cantar algunas coplas devotísimas correspondientes a las liciones[51]

Esto confirma perfectamente su hermano en religión, el padre José de Sigüenza, al referirse al prelado español:

> Mandó decir los Maitines a primera noche [...] ordenando que en las fiestas hubiese música y villancicos, para atraer a todos con este gusto. Procuraba [que] las letras que se cantaban dijesen lo mismo que las lecciones o los responsos, porque los que no sabían latín entendiesen lo que aquello era y lo supiesen de coro... Muchas de estas trovas las componía él mismo, que tenía buena gracia en esto y era de lo mejor de aquel tiempo. Yo he visto

---

[50] José López-Calo, *Historia de la música española 3. Siglo XVII*, Madrid, 1983, p. 113. Resaltado mío.

[51] *Breve Suma de la santa vida del Reverendísimo y Bienaventurado don fray Hernando de Talavera,* manuscrito de la Academia de la Historia, signatura 9-25-6, cn.o 114, f. 149v. Tomado de José López-Calo, *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, vol. 1, Granada, 1963, p. 254.

> algunos himnos traducidos por él, que aunque procuraba decir fielmente lo que estaba en ellos, sin añadir ni quitar como fiel intérprete, con todo eso no le faltaba sabor a poesía. Hizo también muchos sermones en lengua castellana y mandólos publicar. Algunos eran traducidos, los mismos que se leen en los santos Maitines, y otros compuso él de nuevo... Todo con intento de aficionar la gente al culto divino, y así estaba la iglesia tan llena de gente a los Maitines como a la misa, de donde quedó la costumbre en toda España de hacer estas fiestas y regocijos de música en los Maitines y oficio divino.[52]

Como queda claro, los villancicos se hacían cantar "en el lugar" de los responsorios; es decir, en el sitio que litúrgicamente ocupan éstos, *ergo*: después de cada lectura. Pero de lo anterior no necesariamente se debería entender que los responsorios latinos no se cantaban o por lo menos no se recitaban. Aunque en algunas iglesias quizá fue posible que esta importantísima sección del oficio divino se suprimiese y sólo se interpretaran los villancicos puestos en música por los maestros de capilla, en otras no parece haber ocurrido exactamente así. Al respecto Antonio Ezquerro dice en su trabajo sobre los villancicos aragoneses del siglo XVII:

> En cualquier caso, parece ser que, en contra de lo que habitualmente se viene manteniendo, los responsorios no habrían llegado a desaparecer de las funciones litúrgicas, sino que, sustituidos por los villancicos, habrían sido acaso semientonados o leídos antes o después de tales villancicos, con vistas a no omitir parte alguna de la tan importante liturgia, siguiéndose así los preceptos emanados del concilio tridentino" [...] Como señala F. Bonastre, el villancico —como composición religiosa en romance— contaba además, frente a los responsorios, con varias ventajas, que le permitieron abrirse paso con éxito grande y duradero: no estaba sujeto al rito, lo que le proporcionaba una cierta autonomía de funcionamiento; poseía un mayor grado de libertad, al servirse de la lengua vernácula, alejada de la servidumbre oficialista del latín; y, por último, gozaba de un cierto carácter suntuario, en virtud del cual apareció y se desarrolló, sobre todo en las festividades De Tempore (Navidad, Corpus) y De Sanctis (sobre todo, fiestas de la Virgen), de fuerte raigambre popular.[53]

Efectivamente los villancicos ofrecían ciertas ventajas frente a los responsorios latinos, pero éstos, en algunas iglesias de España, como en la de El Escorial,[54] y del Nuevo Mundo siguieron rezándose en el lugar y con el texto que les correspondía. Así, en un acta de cabildo de la Catedral de Puebla de los Ángeles de 1633, siendo maestro de capilla el malagueño Juan Gutiérrez de Padilla, se confirma el hecho de que, por lo menos en esa catedral y seguramente siguiendo la antigua tradición traída de Espa-

---

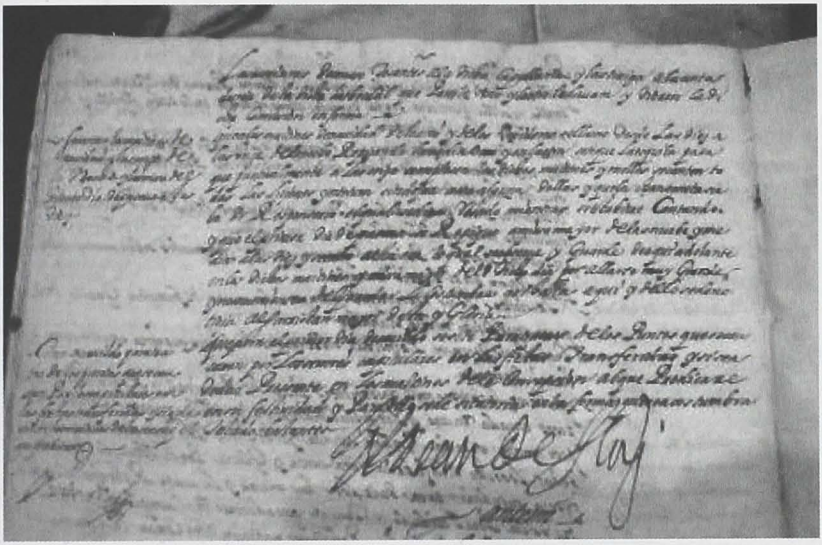
[52] José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Ed. Junta de Castilla y León, II, p. 329. Tomado de José Sierra Pérez, *op cit.*, p. 120.

[53] Antonio Ezquerro, *Villancicos Aragoneses del siglo XVII, de una a ocho voces.* España, CSIC, 1998, pp. 17-18.

[54] Carlos Villanueva, "Villancico...", *op. cit.*, p. 921.

ña, no se debían suprimir los textos de los responsorios, los cuales había que recitar en voz baja durante la interpretación del villancico:

> [...] que a los Maitines [del día de Navidad] de este año [de 1633] y de los venideros, se llame desde las diez a las once de la noche repicando la media hora, y en la otra se toque la esquila para que puntualmente a las once comiencen los dichos Maitines, y en ellos se canten todas las lecciones *in totum* sin dejar cosa alguna de ellas y que la chanzoneta sirva de responsorio, el cual se diga rezado mientras se estuviere cantando. Y que el primer día de pascua se repique a misa mayor de las nueve y media a las diez y se entre a esta hora, lo cual se observe y guarde de aquí [en] adelante en los dichos Maitines y misa mayor del dicho día, por hallarse muy grandes inconvenientes de guardar la costumbre que hasta aquí, y de ello se dé noticia al sacristán mayor de esta iglesia...[55]



Acuerdo capitular de la Catedral de Puebla del 11 de diciembre de 1633, LAC 10, fol. 376v.

Aún no hemos podido precisar cómo se cantaron los Maitines de Navidad en ninguna catedral novohispana antes de esta fecha, pero es evidente, y sobre todo aquí en la Catedral de Puebla, que el oficio de Maitines de Navidad no se celebraba exactamente como se estipula en esta acta, donde se hace entrar en cintura a religiosos y cantores.

Esta forma de interpretación "en secreto" tampoco es nada novedosa, ni mucho menos exclusiva de los responsorios: todas las horas canónicas

[55] Archivo de la Catedral de Puebla, Libro número 10 de Actas Capitulares, Cabildo del 11 de diciembre de 1633. f. 376v. En adelante: ArchCP, LAC...

comienzan con el recitado en secreto del *Pater noster,* el *Ave Maria* y el *Credo* de los apóstoles mientras se tañen las campanas o la esquila. De igual forma se recitaban los versos de los salmos que eran "sustituidos" por versos para el órgano o la orquesta, con lo cual nunca dejaban de pronunciarse los textos de la sagrada liturgia.

Pero ya que, como hemos visto, había varios momentos litúrgicos en los cuales se utilizaban e incluían los villancicos, ¿por qué fue en los responsorios del oficio de Maitines donde se consagraron y pervivieron casi exclusivamente hasta el siglo XIX? Volveremos sobre este asunto más adelante. Antes creo necesario hacer ciertas consideraciones.

No es desconocido para ningún musicólogo moderno la forma en que está constituido el oficio de Maitines; sin embargo, con el fin de tener la visión del conjunto, presentamos a continuación la estructura que observa para los domingos y fiestas de primera clase:

a) Entrada: *Pater noster, Ave María, Credo* [...] *creatorem caeli* (todo en secreto).
b) Invocación: *V/. Domine labia mea aperies... v. Deus in Adjutorium meum intende...*
c) Invitatorio: Antífona (de acuerdo al tiempo o festividad) y Salmo 94 (alternado con las secciones de la antífona).
d) Himno (de acuerdo al tiempo o festividad).
e) Tres nocturnos:
-Tres antífonas con sus salmos,
-Versículo con su respuesta,
-*Pater noster* (en secreto),
-Absolución (antes de cada ciclo de lecturas) y bendición,
-Tres lecturas con sus responsorios prolijos (de acuerdo al tiempo o festividad).
f) Himno *Te Deum laudamus,*
g) Versículo con su respuesta,
h) Oración (de acuerdo al tiempo o festividad),
i) Despedida: *Benedicamus Domino.*

Esta estructura puede tener algunas variantes mínimas de acuerdo con la festividad a la que corresponda. En el caso específico de los Maitines de Navidad, fiesta doble de primera clase, los textos propios y las secciones de la celebración son:

Invitatorio:	*Antiphona: Christus natus est nobis. *Venite Adoremus*
	Psalmus 94: Venite exultemus Domine (alternando con las secciones de la antífona)
Himno:	*Jesu Redemptor Omnium*

Nocturno I:	*Ant: Dominus Dixit ad me* *Psal: Quare fremuerunt (Ant. Dominus...)* *Ant: Tamquam sponsus* *Psal: Caeli enarrant (Ant. Tamquam...)* *Ant: Diffusa est gratia* *Psal: Eructavit cor meum (Ant: Diffusa...)* *V: Tamquam sponsus. R: Dominus procededentes* *Pater noster* (secreto) *Abs: Exaudi Domine Jesu Christe... v. Jube Domne benedicere* *Ben: Beneditione perpetua* (Las tres siguientes lecciones del profeta Isaías se leen sin título) *Lec. I: Primo tempore alleviata est terra* *Resp. I: Hodie nobis caelorum* (con el v. *Gloria patri)* *v. Jube Domne benedicere* *Ben: Unigenitus Dei filius* *Lec. II: Consolamini, consolamini, popule meus* *Resp. II: Hodie nobis de caelo* *v. Jube Domne benedicere* *Ben: Spiritus sancti gratia* *Lec. III: Consurge, consurge, induere* *Resp. III: Quem vidisti pastores* (con el v. *Gloria patri)*
Nocturno II:	*Ant: Suscepimus Deus* *Psal: Magnus Dominus; (Ant. Suscepimus...)* *Ant: Orietur in diebus* *Psal: Deus judicium tuum; (Ant. Orietur...)* *Ant: Veritas de terra orta est* *Psal: Benedixisti Domine; (Ant. Veritas...)* *V: Speciosus forma. R: Diffusa est gratia* *Pater noster* (secreto). *Abs: Ipsius pietas... v. Jube Domne benedicere* *Ben: Deus pater omnipotens* *Lec. IV: Salvator noster dilectissimi (Sermo I S. Leonis papae)* *Resp. IV: O magnum mysterium* *v. Jube Domne benedicere* *Ben: Christus perpetuae* *Lec. V: In quo conflictu* *Resp. V: Beati Dei genitrix* *v. Jube Domne benedicere* *Ben: Ignem sui amoris accendat* *Lec. VI: Agamus ergo dilectissimi* *Resp. VI: Sancta et inmaculata virginitas* (con el v. *Gloria patri)*

Nocturno III:	*Ant: Ipse invocabit me* *Pals: Misericordias Domini; (Ant. Ipse...)* *Ant: Laetatur caeli* *Psal: Cantate Domino... cantate; (Ant. Laetatur...)* *Ant: Notum fecit Dominus* *Psal: Cantate Domino... quia; (Ant. Notum...)* *V: Ipse invocabit me. R: Pater meus es tu* *Pater noster* (secreto) *Abs: A vincculis pecatorum... Jube Domne benedicere* *Ben: Evangelica lectio sit* *(Lectio Sancti Evangelii secundum Lucam)* *Lec. VII: In illo temproe... Quia largiente* *(Homilia 8 S. Gregorii Papae)* *Resp. VII: Beata viscera Mariae* *v. Jube Domne benedicere* *Ben: Per evangelica dicta* *Lec. VIII: In illo temproe... Videte ecclesiae* *(Homilia S. Ambrosii Episcopi)* *Resp. VIII: Verbum caro factum est* *V. Jube Domne benedicere* *Ben: Verba sancti evangelii* *Lec. IX: In principio erat... Ne vile aliquid* *(Homilia S. Augustini Episcopi)*
Himno:	*Te Deum laudamus*
V./ R:	*V. Dominus vobiscum. R. Et cum spiritu tuo*
Oración:	*Concede quaesumus onmipontens Deus*

De esta manera, ya que en esta fiesta no hay responsorio noveno y por ende se recorre el *Te Deum laudamus*, los ocho responsorios que se cantan en los Maitines de Navidad son:

***Resp. I**: Hodie nobis caelorum* (von el V. *Gloria Patri*).
***Resp. II**: Hodie nobis de Caelo.*
***Resp. III**: Quem vidisti pastores* (con el V. *Gloria Patri*).
***Resp. IV**: O magnum mysterium.*
***Resp. V**: Beati Dei genitrix.*
***Resp. VI**: Sancta et inmaculata virginitas* (con el V. *Gloria Patri*).
***Resp. VII**: Beata viscera Mariae.*
***Resp. VIII**: Verbum caro factum est.*



Introito del oficio de Navidad. Archivo de Libros de Coro de la Catedral de México, Libro O08, f. 1v.



Responsorio II del oficio de Maitines de Navidad, *idem*. f. 8 (detalle).

Los responsorios son de dos tipos: breves y prolijos, y su función en ambos casos es la de comentar las lecturas a las que acompañan. Los responsorios breves se interpretan después de la lectura del *capitulum* o lección breve en todas las horas diurnas. Se entonan, la mayoría de las veces,

con una fórmula melódica muy sencilla, por lo general en modo IV° o VI°, y de manera silábica, lo que les permite ajustarse a una gran variedad de textos. Los responsorios prolijos se ejecutan únicamente en el oficio de Maitines, dentro de los tres nocturnos después de cada lectura, como ya se vio, y constituyen la parte más importante de este oficio en cuanto a desarrollo musical. Influidos por la tradición del canto galicano e hispánico, dejaron su origen silábico para convertirse en cantos muy desarrollados melódicamente y con un sistema de interpretación algo diferente al rito romano antiguo. Aparte del oficio de Maitines, el responsorio prolijo es una de las piezas fundamentales en las procesiones, y comúnmente se saca del oficio de Maitines del día. También durante las procesiones se cantaban himnos alternados con los responsorios, así como composiciones en verso de carácter silábico, a veces con estribillo, que se llamaron *conductus*, o piezas de conducción o de procesión, algunas de las cuales llegarían a ser polifónicas.[56] Los textos de la cabeza o refrán provienen por lo general de la Biblia, mientras que los versículos que siguen a éstos y que completan el canto suelen ser de libre inspiración. Como se demostró anteriormente, no ha sido del todo ajeno permitir cierta libertad dentro de la composición de los textos litúrgicos, sobre todo en el periodo de formación del repertorio. Al respecto Eva Castro nos comenta:

> El momento clave para la introducción de este tipo de creaciones en la liturgia de rito romano fueron los siglos VIII y IX, ya que la fuerza creadora y la inspiración artística fueron encauzadas hacia el rito, dando lugar a la aparición no sólo de nuevas fórmulas musicales y literarias (antífonas, responsorios, himnos, tropos, prosas, etc.), sino también de nuevas ceremonias, siempre y cuando se mantuvieran dentro de los límites del dogma y la ortodoxia establecidos.[57]

Ambos tipos de responsorios tienen las mismas secciones:

> a) Un estribillo o cuerpo del responsorio, que se divide en dos o tres partes separadas por un asterisco o la *pressa* (*p*), que alternan con los versículos.
> b) Uno o dos versículos[58] de acuerdo al lugar que ocupen dentro del nocturno. Uno de los versículos es propio de cada responsorio tanto en los breves como en los prolijos; el otro es la doxología menor *Gloria Patri, et filio...* Este último nunca se canta en un responsorio intermedio (2°, 4°-5°, 7°-8°), sólo en el responsorio final de un nocturno, o cuando se canta una pieza aisladamente.

Algo muy importante, y que luego nos llevará a varias conclusiones, es la manera de interpretar los responsorios según el rito romano, donde lo común es que el estribillo o cuerpo del responsorio se interprete sin

---

[56] Ismael Fernández de la Cuesta, *Historia de la Música... op. cit.*, p. 238.

[57] Eva Castro, *op. cit.*, p. 11.

[58] Algunos manuscritos de finales del siglo XV han conservado hasta cuatro versículos.

divisiones: primero por un solista, después repetido por el coro, luego el solista interpreta el versículo y el coro repite *a capite* el cuerpo o estribillo. En las tradiciones galicana e hispánica, después del versículo, el coro repite *a latere* sólo una sección del estribillo denominada *repetendum*.

La estructura de los responsorios breves, así como de los prolijos, es la siguiente:

Estribillo (a * b)
Versículo 1 (propio)
Estribillo (* b)
Versículo 2 (doxología)
Estribillo * b2 (si lo hay)
Estribillo (a * b)

Otra posibilidad de interpretación era que la sección inicial del estribillo (a) la cantara, en algunos casos, un solista y que luego se integrara el coro de cantollanistas o *schola cantorum* en la segunda parte (b). El versículo lo podían cantar uno o dos cantores, luego el coro entonaba la segunda parte del estribillo (b) y, si no había otro versículo, el coro cantaba todo el estribillo. Como ejemplo, tomemos el texto del primer responsorio de Navidad dispuesto tal como pudo haberse interpretado:

Estribillo (a+b)
(a) *Hodie nobis caelorum Rex de Virgine nasci dignatus est, ut hominem perditum ad caelestia regña revocaret*
(b) * *Gaudet exercitus angelorum: quia salus aeterna humano generi apparuit.*

Versículo 1
Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Estribillo (b)
Gaudet exercitus angelorum: quia salus aeterna humano generi apparuit.

Versículo 2
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

Estribillo (a+b)
*Hodie nobis caelorum Rex de Virgine nasci dignatus est, ut hominem perditum ad caelestia regña revocaret *Gaudet exercitus angelorum: quia salus aeterna humano generi apparuit.*

O veamos el texto del tercer responsorio, tal como aparece en el libro O08 de la catedral de México, donde se divide el estribillo en tres secciones en lugar de dos:

Estribillo
(a+b1+b2)
(a) *Quem vidistis, pastores? Dicite, annuntiate nobis, in terris quis apparuit?*
(b1) * *Natum vidimus, et choros angelorum,*
(b2) * *colaudantes Dominum.*

Versículo 1
Dicite quidnam vidistis? Et annuntiate Christi nativitatem.

Estribillo
(b1)
Natum vidimus, et choros angelorum.

Versículo 2
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

Estribillo
(b2)
* *colaudantes Dominum.*

Estribillo
(a+b1+b2)
Quem vidistis, pastores? Dicite, annuntiate nobis, in terris quis apparuit?
* *Natum vidimus, et choros angelorum,* * *colaudantes Dominum.*

Pero esta alternancia entre cuerpo y versículo (estribillo-coplas) no se da únicamente en los responsorios prolijos; también, como hemos señalado líneas arriba, el introito, el *Responsorium Graduale* o Gradual y el *Alleluia* de la Misa, así como el invitatorio del oficio de Maitines, presentan esta fórmula alternante entre el salmo y las partes de la antífona. Entonces, volviendo al asunto que dejamos pendiente líneas arriba ¿por qué el gran auge del villancico se relaciona directa y casi exclusivamente con los responsorios de Maitines? ¿Por qué no con el Gradual de la Misa, que, por su extensión, ha podido alojar muchos de los villancicos policorales bellos y largos de los siglos XVII y XVIII? Sin duda no es

una pregunta fácil de responder, pero podríamos plantear algunas hipótesis:

a) Dichos responsorios están compuestos bajo un sistema de fórmulas melódicas libres, que se aplican a los textos con entera libertad, y dejan un amplio margen a veces para la composición y el "embellecimiento".
b) Los responsorios tienen como finalidad favorecer una breve meditación sobre el contenido de las lecciones y, por lo menos en un principio, debían guardar una estrecha relación con éstas. En este sentido, los temas de los villancicos religiosos son más que apropiados para glosar o explicar los contenidos litúrgicos de las lecciones y así hacer llegar el mensaje divino a la feligresía, la cual para finales del siglo XVI en su gran mayoría no hablaba latín.
c) La forma musical del responsorio latino prolijo posee, aparte de la forma literaria cíclica "refrán-versículo", una manera muy particular de interpretación musical que le servía perfectamente al villancico polifónico.
d) Estos responsorios constituyen la parte más importante de este oficio en cuanto a desarrollo musical.
e) La estructura musical de algunos villancicos religiosos y la del responsorio latino presentan muchas coincidencias. He aquí un ejemplo:[59]

Villancico		Responsorio	
Estribillo	Introducción o Tonada (Solista o Dúo)	Estribillo	a (Solista)
	Responsión (todas las voces)		b (Coro)
Copla	Copla (Sólo, Dúo o Trío)	Versículo	c (Solista)
Estribillo	Responsión (todas las voces)	Estribillo	B (Coro)
Copla	Copla (Sólo, Dúo o Trío)	Versículo	Doxología (solista)
Estribillo	Introducción + Responsión (todas las voces)	Estribillo	a + b (Coro)

V. El Villancico de Navidad en Nueva España: siglos XVI–XVII

Las sociedades prehispánicas de todo el continente americano (sobre todo de los dos grandes virreinatos), el reino católico español y los negros traídos del África, conformaron en su conjunción un notable e interesante complejo sincrético que dio como resultado una estructura social y pluricultural muy singular, de grandes contrastes y de ricas manifestaciones. Dentro de este escenario comienza a desarrollarse en las colonias españolas de ultramar la forma musical que, en nuestra opinión, vendrá a ser

[59] Este cuadro ejemplifica de manera general la forma musical observada en muchos villancicos religiosos de la primera mitad del siglo XVII y podría constatarse en las obras de Juan Bautista Comes, Gaspar Fernandes y Juan Gutiérrez de Padilla, por nombrar sólo algunos compositores de esta época, pero de ninguna manera pretende ser un esquema absoluto e inamovible, ya que no es aplicable a muchas obras, por ejemplo, los romances o los romances-villancicos.

uno de los grandes aportes a la música universal del siglo XVI al XVIII: el villancico polifónico religioso.[60]

De acuerdo con Marta Lilia Tenorio: "A Nueva España llega el villancico como una forma literaria y musical bien definida y estructurada, ya especializada en cuestiones religiosas".[61] Aunque un párrafo más adelante, siguiendo al doctor Robert Stevenson, la doctora Tenorio señala erróneamente a las plegarias en náhuatl de 1599 *In ilhuícac cihuapillé* y *Dios itlazonantziné*[62] del Códice Valdés como "villancicos religiosos muy tempranos",[63] la aseveración con que comienza el segundo capítulo de su libro no admite discusión. El villancico que trajeron y cultivaron los maestros de capilla desde la fundación de las más importantes catedrales en Nueva España ya venía perfectamente estructurado y definido. Además, estaba predestinado a ser una composición religiosa que se interpretaría por lo general, aunque no exclusivamente, en los servicios religiosos dentro de la iglesia, para de allí, a partir de la tradición litúrgica y del desarrollo de la forma en relación a la fiesta específica del Nacimiento de Jesucristo, volver a sus orígenes y así sobrevivir hasta hoy en una multitud de expresiones culturales latinoamericanas como canción popular de Navidad. Habría que añadir que, aludiendo al término traslaticio, los villancicos –no sólo los de Navidad, sino también los de algunas fiestas votivas y las demás celebraciones principales del año por lo menos hasta mediados del siglo XVII– se encuentran documentados indistintamente como chanzonetas, letras o villancicos en las catedrales principales del virreinato de la Nueva España: México y Puebla.

En Nueva España abundan desde temprano las referencias al género. El sacerdote fray Jerónimo de Mendieta dedica, en su *Historia eclesiástica indiana*, escrita entre 1573 y 1597, todo el capítulo XIV del libro cuarto a la forma en que fueron enseñados los indios de Nueva España y de cómo aprovecharon los conocimientos adquiridos en el ámbito musical. Allí refiere la facilidad, disposición y rapidez con que los naturales de estas nuevas tierras aprendieron los diferentes oficios musicales, entre ellos el de la composición de villancicos:

---

[60] Un estudio extenso y muy completo del villancico barroco en los virreinato del sur del continente americano se puede ver en la tesis doctoral de Bernardo Illari, *Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730*. Ph.D. Dissertation, Chicago University, 2001.

[61] Marta Lilia Tenorio, *Los Villancicos de Sor Juana*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1999, p. 39.

[62] Juan Manuel Lara Cárdenas, en su artículo "Polifonías Novohispanas en Lengua Náhuatl. Las plegarias a la Virgen del Códice Valdés de 1599" en *I Coloquio Musicat: Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, 2006. pp. 137-163, realiza un análisis muy completo e interesante de estas obras desde las perspectivas de la musicología, la filología y la morfología.

[63] Marta Lilia Tenorio, *op. cit.*, p. 39.

> Y lo que más es, que pocos años después que aprendieron el canto, comenzaron ellos a componer de su ingenio villancicos en canto de órgano a cuatro voces, y algunas misas y otras obras, que mostradas a diestros cantores españoles, decían ser de escogidos juicios, y no creían que pudiesen ser de indios...[64]

Como ejemplo del uso del género dentro de la tradición de las farsas y églogas de Juan del Encina, de Lucas Fernández o Gómez Manrique, podríamos citar el auto de la Caída de Adán y Eva de 1538, cuya parte final incluye un villancico, que no necesariamente se representó en la catedral, aunque con toda seguridad se compuso para el servicio religioso con intenciones catequéticas. Este auto (por ende, el villancico), según el propio Motolinía: "fue representado por los indios en su propia lengua, y así muchos de ellos tuvieron lágrimas y mucho sentimiento...":

> Para qué comió
> la primer casada,
> para qué comió
> la fruta vedada.
>
> La primer casa
> ella y su marido
> a Dios han traído
> en pobre posada,
> por haber comido
> la fruta vedada.[65]

Del poeta extremeño Pedro de Trejo (1534-¿1575?), quien enfrentó varios procesos inquisitoriales entre 1564 y 1575 por algunas blasfemias contra la fe católica,[66] se conservan varios villancicos y chanzonetas que, como afirma Sergio López Mena en su estudio introductorio al *Cancionero* de Pedro de Trejo, se cantaron en la iglesia de Pátzcuaro y la catedral de Valladolid de Michoacán durante las solemnidades religiosas, lo que

---

[64] Fray Gerónimo de Mendieta (O. F. M.), *Historia eclesiástica indiana*, *Libro quarto*, capítulo XVI, "De Cómo los indios fueron enseñados en la música y en lo demás que pertenece al servicio de la Iglesia, y lo que en ello han aprovechado", México, Porrua, 1980, p. 413. Una paráfrasis de esta cita fue utilizada por Lourdes Tourrent en *La conquista musical de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 129, citando como fuente, en la nota 53, a Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana* (UNAM, 1975), volumen III, p. 213, donde no existe esta información. Igualmente incorrecta es la cita que hace Gabriel Saldívar en su *Historia de la música en México*, México, SEP, ediciones Gernika, 1987, pp. 112-115, donde mezcla los comentarios de fray Toribio de Benavente con los de fray Jerónimo de Mendieta.

[65] Fray Toribio de Benavente, *Historia de los indios de Nueva España*, México, Porrua, cuarta edición, 1983, p. 67.

[66] Sergio López Mena, *Pedro de Trejo, Cancionero*, edición y estudio de Sergio López Mena, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996.

sin duda, como afirma López Mena, les confirió una dimensión social incuestionable.[67] Algunos de sus villancicos y chanzonetas religiosos le fueron solicitados por el propio obispo de Michoacán Antonio Morales y Molina.[68] De entre su obra, que se recopiló en el expediente inquisitorial, queremos destacar las "Chançonetas hechas por el autor al nasçimiento" de 1567 y el "Villancico al Nacimiento de Cristo", que reproduzco íntegros por ser de los testimonios conservados más antiguos del villancico religioso de Navidad en Nueva España.

"Chançonetas hechas por el autor al nasçimiento"
o "Villançico al Nasçimiento de Cristo, Dios y Salvador".
(1567)

-¿Quién es este que naçió?
-Es el que es dador de vida
-¿Y qué tal es la parida?
-Qual quiso lo que parió.

	Coplas	
Los çielos, los elementos, lo ymposible y lo posible, estava, de ver su dios ynvisible, visible, están ya contentos. Éste es el quuento de quentos que el demonio no entendió. *-¿Y qué tal es la parida?* *-Qual quiso lo que parió.*	Éste es de quien dixo Jhoan a Adán y sus suçesores:[69] "Es hecho carne de amores y la gloria d'él verán". En un ser Dios y hombre están. ¡Bien aya quien tal nos dió¡ *-¿Y qué tal es la parida?* *-Cual quiso lo que parió.*	Es Dios del çielo venido. Viene al suelo, a donde Y baxó donde quedava Por ser ya el tiempo cumplido, En trinidad permitido, que un sólo Dios acordó. *-¿Y qué tal es la parida?* *-Qual quiso lo que parió.*[70]

[67] *Idem*, pp. 22, 78.
[68] *Idem*, p. 23
[69] En la segunda versión conservada en el *Cancionero General*: a nuestros anteçessores.
[70] *Idem*, pp. 107-108 y 221-222.

"Villançico al Nasçimiento" Virgen de Virgen naçido, ella pura y puro vos: Hombre y Dios por ella sido, que antes era sólo Dios.		
	Coplas	
Hordenó la trinidad y una essençia poderosa de juntar su calidad con una virgen graçiosa. En Dios ni ella no huvo cosa más que quererlo los dos. *Hombre y Dios por ella sido* *que antes era solo Dios.*	Dios se requebró con ella. Fue el requiebro soberano. Él pudo, por querer ella siendo Dios, hazerse humano, porque, a no querer, en vano fuera el juntarse con nos. *Hombre y Dios por ella sido* *que antes era solo Dios.*	Fue tan supremo el querer d'ella en el consentimiento, que Dios, con su gran poder, vino en ella en un momento. ¡O preçioso ayuntamiento el hecho de Dios y vos! *Hombre y Dios por ella sido* *que antes era solo Dios.*

También tendríamos que destacar el incidente suscitado en la catedral de México en 1574. Con motivo de las celebraciones realizadas para la consagración (5 de diciembre) y toma del palio por parte del arzobispo Pedro de Moya y Contreras el día de la Concepción de la Virgen María, se representó un coloquio titulado *Coloquio Tercero. A la consagración del Doctor don Pedro de Moya de Contreras, primer inquisidor de esta Nueva España y Arzobispo de esta Santa Iglesia Mexicana*, escrito por Fernán González de Eslava y musicalizado por Juan de Vitoria, a la sazón maestro de capilla de la catedral metropolitana. Esto les valió a ambos varios días de arresto. Dicho coloquio incluye cinco canciones cuya forma literaria (puesto que la música no se conserva) calza con la tradición de las canciones y villancicos de la época de Juan del Encina y Lucas Fernández:[71] *¡Oh, que dama tan hermosa*, *Los pastores amadores*, *Placer, placer y alegría*, *Vele, vele la memoria*, *Vivan, vivan que es razón.*[72]

[71] Robert Stevenson, "La música en la catedral de México. El siglo de fundación", en *Heterofonía*, 100-101, enero-diciembre, 1989, pp. 23-24. *Cartas de Indias*, tomo I, Madrid, Imprenta de Manuel G. Hernández, 1877, edición facsímile, Guadalajara, Edmundo Aviña Levy Editor, 1970, pp. 176-194.

[72] Fernán González de Eslava, *Coloquios Espirituales y Sacramentales*, tomo I, edición, prólogo y notas de José Rojas Garcidueñas, México, Porrúa, Colección de Escritores Mexicanos, tercera edición, 2006. pp. 71-127.

Por otra parte, son innumerables las referencias en actas capitulares catedralicias al villancico de Navidad. Datos como la dotación económica para la composición, la hora y manera en que ha de ejecutarse, así como las alabanzas y reconocimientos a los maestros de capilla o a los encargados de la composición de la música, no son difíciles de encontrar en el amplio universo de los documentos catedralicios.

En la Catedral de México podemos constatar el uso de las chanzonetas de Navidad desde 1538:[73]

> [...] Este dicho día mes y año susodicho se mandó por los señores deán y cabildo al mayordomo de la dicha iglesia que den al canónigo Joan Xuárez lo que hubiere menester honestamente para aderezar los niños cantores para la Natividad de nuestro señor Jesucristo, para las chanzonetas de la pascua y noche Santa de Navidad [...][74]

En 1541, se le encarga al chantre que prepare las chanzonetas para las fiestas principales del año con el mismo cuidado que puso en las pasadas fiestas de Navidad y de Reyes:

> [...] Martes once días del mes de enero de dicho año estando su Señoría Reverendísima con los muy Reverendos señores de su cabildo como lo han de uso y costumbre de se ayuntar fue acordado por sus señoría y mercedes que a don Diego de Loaisa, chantre, por el trabajo de las chanzonetas y cantos de esta Pascua de Navidad y Reyes por el cuidado que [ha] de hacer lo mismo en fiestas principales del año se le libren veinte pesos de oro de minas [...][75]

En 1586, encontramos la noticia del nombramiento de un copista, quien en adelante "puntará" la música compuesta por el maestro de capilla de la catedral:

> [...] este día se proveyó por capellán del coro al padre Graviel [sic] López, con cien pesos de minas, y por cantor, con cien pesos de oro común de salario, y por puntador de canto, con treinta pesos de oro común, y que sea obligado a puntar todo lo que al señor racionero Joan Hernández le dieren que punte, de libros y villancicos [...][76]

En 1595, se contrató al bachiller Villalobos como poeta dada la gran necesidad que había de textos nuevos para las fiestas de cada año, y para

---

[73] Quisiera agradecer al licenciado Israel Álvarez M. por facilitarme los datos de las actas de cabildo de la Catedral de México correspondientes al siglo XVI; igualmente al licenciado Omar Morales Abril por los datos correspondientes al libro de actas capitulares número 5 [continuación] (1595-1605) de la Catedral de Puebla, de donde he tomado los acuerdos capitulares que aquí se citan de esa época.

[74] Archivo de la Catedral de México, Libro de Actas Capitulares 1, Cabildo del 15 de noviembre de 1538, f. 4v. En adelante ArchCM, LAC...

[75] ArchCM, LAC 1, Cabildo del 11 de enero de 1541, f. 35.

[76] ArchCM, LAC 3, Cabildo del 14 de enero de 1586, f. 219.

que el maestro pudiera realizar su oficio sin importunar, como se explica a continuación:

> [...] En este mismo cabildo, habiendo sido citados los dichos señores de antediem, para tratar de dar salario al bachiller Villalobos por poeta de esta Santa Iglesia, atendiendo a la necesidad que tiene de este sujeto o de otro semejante esta Santa Iglesia y el maestro de capilla, y que es fuerza sustentarle por la costumbre que de cantar chanzonetas hay [en] la fiesta de Corpus Christi, toda su octava, Navidad, Asunción de Nuestra Señora y otras que se ofrecen, dijeron, que obligando al dicho bachiller Villalobos, a que todas las veces que el maestro de capilla le pidiere letras, así las fiestas nombradas, como para otras que en esta Santa Iglesia se ofrezcan hacer entre año, como son coloquios y representaciones de que el maestro de capilla le advertirá. Eran de parecer, que porque el dicho maestro no ande importunando a nadie por las dichas letras y lo demás referido, le señalaban por el dicho oficio con la dicha carga y obligación, y que ha de firmar en este auto para cumplir lo contenido en él, cincuenta pesos de tepuzque en cada un año, que le corran desde hoy, y que lo que toca a lo que se propuso de darle mas cien pesos para que por ellos diga en cada un año doscientas misas de las que esta congregación dice por el bachiller Ortega, de la renta que para este efecto dejó, se remite para el primer cabildo por el cual se mandó llamar de antediem, todo lo cual se mandó asentar por auto y los firmó el señor presidente [...][77]

Las noticias en las actas capitulares de la catedral de México del siglo XVI en relación con las chanzonetas de Navidad terminan con un pequeño desacuerdo entre el maestro de capilla –Juan Hernández– y los miembros del cabildo, por la forma en que ha de tomarse la licencia de 40 días que gozaba para componer las chanzonetas.

> [...] yo el racionero Luis de Toro, puntador del cuadrante queriendo asegurar mi conciencia por lo que toca al dicho oficio, supliqué a Su Señoría se sirviese de declarar la duda siguiente y así lo propuse diciendo que su señoría había concedido al racionero Joan Hernández en razón de maestro de capilla que es por auto hecho en doce de noviembre de noventa y uno a que me remito, que pudiese ganar presente para componer las chanzonetas de *Corpus Christi* y Navidad cuarenta días antes de cada una de las dichas fiestas y para la fiesta de san Miguel cuatro días antes de ella dé presente y para las fiestas de san Pedro y Asunción de Nuestra Señora tres días antes dé presente para componer como está dicho y buscar letras para las chanzonetas, y habiendo continuado lo así mandado parece que pasadas las dichas fiestas, el dicho racionero quiere usar de los días de presente que ha dejado de gastar aparte antediciendo que los ha de consumir aparte presente conforme a su voluntad, lo cual es contra el culto citado que para que en esto hubiese claridad Su Señoría fuese servido declararlo y habiéndose entendido la dicha proposición y dado y tomado sobre ella *nemine discrepante* se acordó que los cuarenta días que se le dan de presente para la fiesta de Navidad y *Corpus Christi* los consuma y gaste dos meses antes de las dichas dos fiestas y que no pueda usar de ellas después de ellas aunque haya cumplido con su oficio y acabado el ministerio para que se le conceda, y en lo que toca a los cuatro días para la fiesta de san Miguel y los de san Pedro y Nuestra Señora los consuma treinta días antes de las dichas fiestas y no pueda usar del presente de ellos después, y habiéndose declarado esta duda

[77] ArchCM, LAC 4, Cabildo del 10 de octubre de 1595, ff. 137-137v.

aunque se trataron otros negocios del servicio de Nuestro Señor y utilidad del servicio del oficio divino no se resolvió alguno que se debiese asentar por auto [...][78]

Este mismo derecho a la mencionada licencia se le reconoció al maestro Antonio Rodríguez de Mata en este acuerdo capitular de 1624:

[...] Habiendo leído la cédula de arriba, se determinó por los señores deán y cabildo, en conformidad de la costumbre antigua, que el señor racionero Antonio Rodríguez Mata tenga presencias cuarenta días antes de pascua de Navidad y otros cuarenta días antes de la fiesta de *Corpus Christi*, y ocho días antes de la fiesta de San Pedro, y otros ocho días antes de la fiesta de la Asunción de nuestra Señora, para componer y pasar villancicos y chanzonetas para las dichas festividades, con que los días que hubiere de puntos en los que así se le señalan por razón de coro o ministerio de capilla, tenga obligación [de] asistir a vísperas y misa los tales días de puntos, no embargante estén dentro de los que así se le concedan de presencias, y si no viniere los tales días, se le pongan puntos; y a los señores prebendados músicos se les dan la mitad de los dichos días de presencias para que pasen los dichos villancicos, con la misma obligación y con que acudan, todos los tales días, a prima [...][79]

Seis años después, en 1630, se le señala sobre el mismo decreto la salvedad de que tendría que asistir todos estos días a las vísperas "no embargante" estuviesen dentro de los días de permiso, y que los ensayos de las obras deberían realizarse en la sala capitular.[80] Podríamos seguir ejemplificando el uso de las chanzonetas dentro de los oficios catedralicios; incluso, aunque en este caso no tenga nada que ver con la Navidad, en 1611, con motivo del recibimiento del arzobispo Fray García Guerra como Virrey de la Nueva España, se le ordena a la capilla de la catedral cantar el *Te Deum laudamus* mientras éste llega al altar mayor, donde enseguida se cantarán una o dos chanzonetas:

[...] Habiéndose tratado, en conformidad de la cédula de *ante diem*, de esta otra parte contenida, sobre lo que se debe hacer en el recibimiento de su ilustrísima don fray García Guerra, arzobispo de esta Santa Iglesia, por virrey de esta Nueva España, y hecho relación de que el cabildo de la ciudad tenía ordenado un coloquio que se hiciese y representase en la ermita de Nuestra Señora de Guadalupe, y que Su Ilustrísima había mandado que cesase cuyo autor se decía era un padre de la Compañía de Jesús, que sería fácil reducirlo el mismo autor a que en esta Santa Iglesia y a título suyo se pudiese representar el día del recibimiento de Su Ilustrísima, o en otro día, cuando viniese por primera vez a esta Santa Iglesia como tal virrey. Se trató y confirió por todos, así lo que toca el poderse reducir el dicho coloquio en la forma dicha o que se diese orden como se compusiese otro de nuevo, que fuese con mayor propiedad, tocante a esta dicha Santa Iglesia, pues así mismo se había entendido que Gonzalo de Ha[ro?], autor de comedias de esta ciudad, se ofrecía con su compañía a representar lo que se le diese para el día que se le señalase. Y por la mayor parte fue acordado que su ilustrísima, el día de su entrada, fuese recibido con un arco hecho en

[78] ArchCM, LAC 4, Cabildo del 4 de septiembre de 1598, f. 204v.
[79] ArchCM, LAC 7, Cabildo del 30 de julio de 1624, f. 334v
[80] 80. ArchCM, LAC 8, Cabildo del 13 de diciembre de 1630, f. 297v

la puerta de la iglesia, adornado de ceras, figuras y flores, lo mejor que sea posible, y que la capilla haga este recibimiento acompañando a los señores deán y cabildo desde el vitral de la puerta de la iglesia hasta el altar mayor, el *Te Deum laudamus*, y llegados al dicho altar se canten una o dos chanzonetas, como el tiempo diere lugar, y que, hallando quien haga una buena representación que no sea la que tenía ordenado el cabildo de esta ciudad, se represente en esta Santa Iglesia el día de la entrada de Su Ilustrísima en ella, después de ser recibido por tal virrey, y que esto sea con el mayor aplauso y demostración que sea posible, dando gracias a nuestro Señor por tan singular merced y beneficio, y animando a toda esta república a que, con la misma demostración por su parte, festejen este recibimiento. [...][81]

En 1618 Antonio Rodríguez de Mata, maestro de capilla de México, pide al cabildo que se le aumente la prima que se le paga por el papel para apuntar las chanzonetas,[82] y que se les obligue a los músicos a que asistan a ensayar los villancicos que compuso para la Pascua de Navidad y Limpia Concepción de María.[83] También solicita, al año siguiente, que se le aumente la cuota que se le paga por componer las chanzonetas y villancicos, solicitud a la que accede el cabildo con la condición de que entregue copia de las composiciones al archivo de la catedral. Lamentablemente no se conserva ninguna de estas copias actualmente en el archivo:

[...] Llamados de *ante diem* para proveer sobre el acrecentamiento de salario pedido por el señor racionero Antonio Rodríguez de Mata, de los veinte pesos que se suelen dar para papel de chanzonetas que se componen por el maestro de capilla de esta Santa Iglesia para sus festividades, se votó y determinó que los dichos veinte pesos sean treinta de aquí en adelante, con obligación de que se ha de sacar copia de las dichas chanzonetas para que se pongan en el archivo de esta Santa Iglesia. [...][84]

Desde 1634, según los datos suministrados por las actas de cabildo, el encargo de componer los villancicos ya no recaía sobre el maestro, sino sobre uno de los músicos de la capilla: el padre Melchor de los Reyes, quien desde ese mismo año y, por lo menos hasta su muerte en 1646, se encargó de esta labor.

[...] En lo pedido por Melchor de los Reyes, se acordó que, por el trabajo que tuvo el año pasado de seiscientos y vente y cuatro [sic = 1634], y ha de tener éste en la composición de las letras y villancicos que se cantaron en la misa de aguinaldo y se han de cantar, se le den, por esta vez y sin hacer consecuencia para en lo de adelante, y para papel y cuerdas, cincuenta pesos de oro común de bienes de fábrica, con obligación de traer las letras del año pasado, y las que se cantaren este año, al cabildo. [...][85]

---

81 ArchCM, LAC 5, Cabildo del 18 de mayo de 1611, ff. 234v-235.

82 ArchCM, LAC 6, Cabildo del 27 de noviembre de 1618, f. 072.

83 *Idem.*

84 ArchCM, LAC 6, Cabildo del 1 de enero de 1619, ff. 085-085v.

85 ArchCM, LAC 9, Cabildo del 6 de noviembre de 1635, f. 131-131v.

Melchor de los Reyes también compuso en 1637 unos villancicos para las fiestas de Navidad que se ejecutaron con guitarra:

> [...] Habiendo leído una petición del bachiller Melchor de los Reyes, presbítero músico, en que dice haber trabajado en los villancicos que se cantaron [en] las misas del aguinaldo, componerlos y en ponerlos en la guitarra le costara muchos días y mucho trabajo y papel, y que está enfermo, se le hiciese merced de algún socorro. Dijeron que por esta vez, sin que se haga consecuencia, se le libren en fábrica cincuenta pesos, atento a sus trabajos, papel y gastos. [...][86]

Por otra parte, en la Catedral de Puebla, ya desde el año 1600, se hace mención de una práctica que prosiguió a lo largo de todo ese siglo y el siguiente: la de copiar los villancicos y chanzonetas compuestos por el maestro de capilla y guardarlos para su preservación en el archivo musical.

> [...] Que el maestro de capilla Francisco de Cairós entregue toda la obra de las chanzonetas que tiene hechas hasta ahora y fuere haciendo adelante, mientras usare el dicho oficio. Y que se guarden en el archivo del cabildo. [...][87]

Este puesto lo ejerció a partir de ese mismo año Francisco Verdejo, músico cantor de la capilla poblana:

> [...] En este día se le añadieron a Francisco Verdejo, cantor, cincuenta pesos más de salario, que son por todo el salario que desde hoy día en adelante tiene trescientos pesos; y los veinte y cinco pesos de los 50 que se le añaden son por cantor, de manera que gana de salario por cantor doscientos pesos, y los 75 pesos porque ponga y quite los libros del coro y los guarde, asistiendo siempre en el coro con sobrepelliz. Y que cante canto llano a todas las horas. Y otros 25 pesos por que apunte las chanzonetas de la música y [las] guarde. [...][88]

Verdejo continuaba en el mismo cargo cuatro años después:

> [...] En el dicho día [3 de febrero de 1604] se mandó por el dicho Deán y Cabildo que Francisco Verdejo, cantor, saque y traslade en punto las chanzonetas que ha hecho y cantado el maestro de capilla [Pedro Bermúdez] en las Pascuas [de Navidad] y fiestas, y las que se cantaren de aquí adelante en la Iglesia, como tiene obligación el dicho Francisco Verdejo, conforme a su asiento. [...][89]

También en Puebla se cantaron chanzonetas a la llegada del arzobispo el 6 de septiembre de 1602:

> [...] En este día se mandó que de parte de este cabildo se haga con solemnidad el recibimiento del arzobispo de México, que ha llegado al puerto de San Juan de Ulúa. Y que esto

---

[86] ArchCM, LAC 9, Cabildo del 24 de marzo de 1637, f. 198v.
[87] ArchCP, LAC 5, Cabildo del 1 de septiembre de 1600, f. 174v.
[88] ArchCP, LAC 5, Cabildo del 19 de julio de 1600, f. 172.
[89] ArchCP, LAC 5, Cabildo del 3 de febrero de 1604, f. 302.

se haga si pasare por esta ciudad. Y que el maestro de capilla de esta catedral tenga hechas algunas chanzonetas para su recibimiento. Y si fuere menester pedir en la Compañía [de Jesús] lo que se ha de cantar, que se pida. [...][90]

En la Navidad de 1605, compuso los villancicos y chanzonetas el mulato Juan de Vera, cantor, compositor y arpista de la catedral angelopolitana, cuyo propietario fue el canónigo Antonio de Vera, quien llevaba 28 años al servicio de la Catedral:

[...] En el dicho día se mandó que a cuenta de fábrica se libren al dicho Juan de Vera ciento y sesenta y cinco pesos, tres tomines y seis granos de oro común, por cien pesos de minas, que se le dan en gratificación de las chanzonetas que compuso y se cantaron en el coro de la Iglesia en el año pasado de seiscientos y cinco, y de sus buenos servicios. [...][91]

Es importante también reseñar la labor del iluminador Luis Lagarto, a quien se le encargó en dos ocasiones componer las chanzonetas para la catedral, una de ellas, como era común, para la llegada del Arzobispo en 1606:

[Al margen:] 50 pesos de salario a Luis Lagarto, por las chanzonetas.
[...] En este día se le señalaron cincuenta pesos de oro común de salario cada año a Luis Lagarto, iluminador, porque tenga su cargo de componer todo lo que se hubiere de cantar en el coro de esta catedral. Y que este salario se le pague de los bienes de la fábrica. [...][92]

[...] Que al dicho Luis Lagarto se le den otros cincuenta pesos más por lo que al presente ha de componer en las chanzonetas que se han de cantar a la llegada del señor obispo. [...][93]

Como queda demostrado, desde principios de siglo en la Catedral de Puebla se mandaron a copiar y guardar en el archivo musical las obras interpretadas por la capilla, especialmente las chanzonetas y villancicos de los maestros de capilla. Siguiendo con la tradición, en julio de 1618 se le ordena al tesorero de la catedral que le pida al maestro Gaspar Fernandes "los villancicos y demás papeles que tiene obligación de entregar".[94] Componer, ensayar y apuntar las chanzonetas y villancicos para todas las fiestas fueron obligaciones con las que se recibió por músico cantor y asistente del maestro de capilla a Juan Gutiérrez de Padilla en 1622.

[...] En el dicho día y cabildo, con parecer y voto de su Señoría Ilustrísima del señor Obispo que le envió con los dichos canónigos Doctor don Juan de Vega y doctor Gaspar Moreno se recibió al maestro Juan Gutiérrez de Padilla por cantor de esta Santa // Iglesia con salario de quinientos pesos en fábrica en cada un año con obligación de cantar en la capilla

[90] ArchCP, LAC 5, Cabildo del 6 de septiembre de 1602, f. 248v.
[91] ArchCP, LAC 5, Cabildo del 3 de enero de 1606, f. 360.
[92] ArchCP, LAC 6, Cabildo del 10 de octubre de 1606, f. 026.
[93] *Idem.*
[94] ArchCP, LAC 7, Cabildo del 14 de Julio de 1618, f. 166.

> y fuera de ella y todo lo que se ofreciere, y de llevar el compás cada y cuando se le mandare por el presidente y estuviere ausente u ocupado el maestro de capilla de esta Santa Iglesia, y hacer y poner y apuntar las chanzonetas cuando se le encargare sin más salario que el que le está señalado, y traerlas pasadas con los demás cantores asimismo con obligación de enseñar canto de órgano y hacer ejercicios a los cantores y mozos de coro que no fueren de esta iglesia que se inclinaren a ello y lo quisieren saber, dándoles lección puramente todos los días de trabajo una hora entera desde las 10 a las 11 y que corra el salario desde el primero de este mes de octubre. [...][95]

Juan Gutiérrez de Padilla compuso las chanzonetas desde 1625 hasta su muerte en 1664. Compartió este encargo en principio con el maestro de capilla en propiedad Gaspar Fernandes y luego con su asistente y sucesor Juan García de Céspedes:

> [...] En el dicho día y cabildo se mandó se le libren cincuenta pesos por cuenta de la fábrica al maestro Juan Gutiérrez de Padilla para que haga pago de lo que ha gastado en el papel de las chanzonetas y el trabajo que ha tenido de apuntarlas y haberlas entregado en el archivo de esta catedral, y que estos se le libren por esta vez, y para lo de adelante se tratara de que se parta este efecto de lo que se le da al maestro Gaspar Fernandes cada año. [...][96]

> [...] Que el dicho señor canónigo, licenciado don Luis de Góngora, ordene y mande al maestro Gaspar Fernandes y maestro Juan Gutiérrez de Padilla, el orden que han de tener en marcar el compás en el *choro* y en las chanzonetas que han de hacer de hoy en adelante, señalando cada uno lo que ha de tener por oficio para que se quiten de disensiones y ayudar a lo que fuere descargo. [...][97]

En 1629, ya nombrado maestro de capilla en propiedad, se le pagan 12 pesos para que mande a copiar los textos de los villancicos que se les entregarán a los señores capitulares; estos textos seguramente se imprimieron, como otros de épocas posteriores, de los cuales nos han llegado muchos hasta nuestros días,[98] que expresan una costumbre muy arraigada en los reinos españoles de la península y de ultramar; por lo menos desde principios del siglo XVII:

> [...] Que por cuenta de la fábrica se le den y libren a l maestro Juan Gutiérrez [de] Padilla, 12 pesos, para que con ellos haga trasladar las chanzonetas y villancicos de la Navidad para darlos en sus dichos cuadernillos a los dichos señores en lo que toca a las letras, y para el papel que en ellos se ha de poner, para lo cual se le dé libranza en el mayordomo de esta iglesia. [...][99]

---

[95] ArchCP, LAC 7, Cabildo del 11 de octubre de 1622, ff. 327v-328.

[96] ArchCP, LAC 8, Cabildo del 10 de enero de 1625, f. 111.

[97] ArchCP, LAC 9, Cabildo del 29 de octubre de 1627, f. 003.

[98] Biblioteca Nacional de Madrid, *Catálogo de villancicos y oratorios de la Biblioteca Nacional, siglos XVIII y XIX*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, y Biblioteca Nacional de Madrid, *Catálogo de* Villancicos *de la Biblioteca Nacional, siglo XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992.

[99] ArchCP, LAC 9, Cabildo del 19 de diciembre de 1629, f. 142v.

Podríamos seguir presentando innumerables ejemplos documentales que confirman la composición, ejecución y copia de villancicos dentro de los principales centros religiosos novohispanos de los siglos XVII y XVIII. Quisiera cerrar esta sección de actas de cabildo con tres ejemplos. En el primero se confirma la costumbre de recibir al virrey, en este caso don Gutiérrez Bernardo de Quiroz en 1635:

> [...] Que el dicho día en que entrare a la ciudad su excelencia [el marques de Cadereita] [...] y entre en la catedral [el Marques], cantando la capilla el *Te Deum Laudamus*, [...], y estando sentado el obispo [Sr. D. Gutierre Bernardo de Quiroz] y los señores capitulares, se le cante una chanzoneta dándole la bienvenida, [...] y al día siguiente, cuando venga a oír misa, le salgan a recibir y le cante la tercia y misa. [...][100]

El segundo y tercer ejemplos comprueban, a través de la contratación del arpista Hernando López Calderón en 1637 y 1638, la utilización del arpa como instrumento de acompañamiento continuo, por lo menos en las chanzonetas:

> [...] A Hernando López Calderón, músico de arpa, treinta y cinco pesos por tañer en las fiestas y Maitines de La Concepción de la Virgen y pascuas de Navidad y Reyes, y así por el que tuvo de ir a ensayar las chanzonetas a casa del maestro de capilla. [...][101]

> [...] Que a Hernando López Calderón, músico de arpa, se le den en cada año cincuenta pesos de salario por cuenta de la fábrica por que toque y taña en las festividades y Maitines de la concepción de la Virgen, pascua de Navidad, Reyes, *Corpus Christi*, su octava y día de San Pedro y en las demás ocasiones que se ofrecieren en la capilla de esta Santa Iglesia cantar chanzonetas y villancicos, teniendo obligación de ir a ensayarlas y pasarlas a casa del maestro de capilla, y le corran desde principios de este año en adelante [...] y se le libren de presente treinta y cinco pesos por tañer en las fiestas y Maitines de la Concepción de la Virgen y pascuas de Navidad del año pasado. [...][102]

Lamentablemente, en ninguno de estos documentos se conservan las obras propiamente dichas, ni la música, ni los textos, ni los títulos, sino únicamente referencias tangenciales al género. El doctor Robert Stevenson afirma que "la música más antigua que sobrevive en la América hispanoparlante, y que contiene textos en castellano data de la última década del siglo XVI. Tomás Pascual, maestro en el pueblo de San Juan Ixcoi (Huehuetenango, Guatemala), concluye una colección de villancicos el 20 de enero de 1600, la cual incluye coplas, además de villancicos, que datan de 1595, 1597 y 1599".[103] Sin embargo, existen otras fuentes documentales

---

[100] ArchCP, LAC 10, Cabildo del 28 de julio de 1635, f. 069v.

[101] ArchCP, LAC 10, Cabildo del 6 de febrero de 1637, f. 150.

[102] ArchCP, LAC 10, Cabildo del 18 de mayo de 1638, f. 228.

[103] Robert Stevenson, "La música en la América Colonial Española", Caracas, *Revista musical de Venezuela*, Fundación Vicente Emilio Sojo, Año XII, núm. 30-31, enero-

donde sí podemos encontrar las partituras y los textos poéticos musicalizados: los manuscritos musicales y los cuadernillos de textos impresos a los que se hizo referencia anteriormente. En el primer caso, se conservan principalmente en los archivos catedralicios novohispanos (México, Puebla, Oaxaca, Durango, entre otros) y en algunas colecciones privadas (Colección Saldívar, Colección Jesús Sánchez Garza); en el segundo, en algunas bibliotecas (Lilly Library, John Carter Brown Library, Museo Nacional de Antropología, CONDUMEX, Biblioteca Palafoxiana, etc). Hasta el momento ningún archivo catedralicio novohispano ha dado muestra de resguardar uno solo de estos cuadernillos en que se imprimían los textos y el orden exacto en que se interpretarían los villancicos para una determinada fiesta o celebración, por lo que podríamos intuir que, al imprimirse para ser entregados a los señores canónigos o capitulares, no se guardaban en el archivo.

No son muchos los compositores (músicos o poetas) de los que se conservan villancicos de Navidad del siglo XVII –cabe mencionar que, aunque hemos visto cómo las fuentes confirman su existencia, no se conserva ninguno del siglo XVI–. Podríamos nombrar entre los más sobresalientes, por la cantidad de obras que de ellos se conservan, a Gaspar Fernandes, Juan Gutiérrez de Padilla, Juan García de Céspedes, Juan de Baeza Saavedra y Francisco Vidales en la Catedral y el convento de la Santísima Trinidad de Puebla; y Antonio de Salazar en la catedral de México, aunque, como hemos visto, todos los maestros de capilla de las dos principales catedrales del virreinato realizaron esta tarea desde el siglo XVI. Por la parte literaria tampoco tenemos datos de una gran cantidad de poetas y escritores de textos de villancicos navideños. Entre los pocos estudiados por los filólogos sobresalen el célebre Fernán González de Eslava, quien en su *Libro Segundo de los Coloquios espirituales y sacramentales y Canciones divinas*, publicado en México por Diego López de Dávalos en 1610, reúne no menos de 16 composiciones con tema navideño;[104] y la monja jerónima sor Juana Inés de la Cruz, también conocida como "Fénix de México", quien a lo largo de su carrera religiosa escribió, entre muchas otras obras, con toda seguridad el juego de villancicos de Navidad de 1689 y un par de "letras" a la solemnidad del Nacimiento, y muy posiblemente los juegos completos de las Navidades de 1678 y 1680.[105] Andrés Estrada Jasso nos da otros nombres de poetas escritores de villancicos del siglo XVII: Antonio Núñez de M., Agustín de Salazar y Torres;

diciembre, 1992, p. 15.

[104] Margit Frenk, *Fernán González de Eslava... op. cit.*, pp. 89 y ss.

[105] *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. II *Villancicos y Letras Sacras*, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, Instituto Mexiquense de Cultura, segunda reimpresión, 1994.

Diego de Rivera, Joseph Mejía, José de la Barrera, Joseph de Mora, Silvestre Florido, el capitán Alonso Ramírez de Vargas, Nicolás Ponce de León, Antonio Delgado y B., J. Alejo Téllez, Pedro de Soto, Ambrosio Francisco de M., Gabriel Mejía de Santillana, Francisco de Acevedo, Felipe de Santoyo, Diego de Sevilla y E., Andrés de Zepeda C., Andrés de los Reyes. La lista sigue en el siglo XVIII.[106]

Del padre portugués Gaspar Fernandes, maestro de capilla de la Catedral de Puebla durante 23 años (1606-1629), se conserva en el archivo de la Catedral de Oaxaca un cancionero polifónico en donde está recogido el testimonio musical más abundante y antiguo del repertorio del villancico no sólo en Nueva España, sino en toda Latinoamérica. En este volumen, conocido también como Cancionero de Oaxaca, se compilaron 301 obras,[107] en su gran mayoría chanzonetas y villancicos escritos en el corto periodo que va de 1609 a 1616. Predominan las obras dedicadas a las festividades de *Corpus Christi* y Navidad. También las hay para diferentes celebraciones marianas como la Asunción, la Inmaculada Concepción o la Natividad de la Virgen, o para diversas hagiografías: San Ignacio, San Jerónimo, San Pedro, Santiago, Santa Lucía, Santa Gertrudis. Contiene asimismo algunas piezas sin texto, posible producto del olvido del copista o, en opinión del padre José López-Calo, piezas para ministriles. Además incluye cinco villancicos profanos escritos para la entrada del XIII virrey de la Nueva España, don Diego Fernández de Córdoba.[108] De todas estas obras, cinco ciclos de villancicos están dedicados a la Navidad y fueron escritos para los años 1611, 1612, 1613, 1615 y 1616.

A la muerte de Gaspar Fernandes, el magisterio de capilla de la Catedral poblana quedó en manos de su asistente el "distinguido maestro de la Nueva España", Juan Gutiérrez de Padilla, quien ingresó a la catedral en 1622 y ocupó el cargo en propiedad por 35 años, de 1629 hasta su muerte, el 8 de abril de 1664. Los villancicos navideños del maestro malagueño constituyen el grupo más grande de obras con música para esta festividad conocido hasta el momento en América. Su producción musical se encuentra preservada casi exclusivamente en los archivos de la Catedral de Puebla, donde se conservan siete conjuntos de villancicos compuestos para las navidades de los años 1651, 1652, 1653, 1655, 1656,

---

[106] Andrés Estrada Jasso, *El Villancico Barroco Mexicano*, Cuadernos de Investigación núm. 11, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, Dirección General de Estudios de Postgrado, junio de 1989, pp. 48-52.

[107] Aurelio Tello, *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*, tomo primero (Tesoro de la Música Polifónica en México, X), Archivo musical de la Catedral de Oaxaca, México, CENIDIM, 2001, p. XVIII. Y Aurelio Tello, *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca. Catálogo*, México, CENIDIM, serie Catálogos, 1990.

[108] *Idem*, p. XXII.

1657[109] y 1659; y en la colección Jesús Sánchez Garza del CENIDIM, cuyos manuscritos musicales, por lo menos en parte, pertenecieron a la capilla musical del convento de la Santísima Trinidad de Puebla, donde se conservan 14 obras suyas, cinco de las cuales son villancicos navideños,[110] uno de ellos de 1642 y otro de 1655.

Con toda seguridad, Gutiérrez de Padilla debió musicalizar muchos otros juegos de villancicos de Navidad y de otras fiestas que no han llegado hasta nosotros, como por ejemplo los que imprimió Juan Blanco de Alcázar en 1649, o los que escribió el bachiller Francisco Sánchez Parde para la Navidad de 1639:

> [...] Que al bachiller Francisco Sánchez Parde, colegial del dicho colegio [San Juan Evangelista], se le libren por cuenta de dicha fábrica, por esta vez tan solamente, cincuenta pesos en aguinaldo por las poesías de los villancicos que se cantaron en los Maitines de la Concepción de la Virgen y Pascuas de Navidad del año pasado de mil seiscientos y treinta y nueve, para ello se le despache libranza en los señores mayordomos del cofre. [...][111]

Otro ejemplo son los textos que el cabildo de la Catedral poblana mandó a imprimir en sus cuadernillos en 1629, que lamentablemente tampoco se conservan.[112]

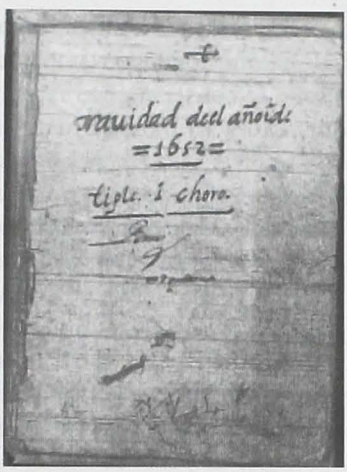
---

[109] Los cuadernos de villancicos de los años 1653, 1655 y 1657 han sido transcritos y editados por Nelson Hurtado, Patricia Alonso y Ricardo Henríquez, respectivamente, y están publicados en: Juan Gutiérrez de Padilla, *Tres Cuadernos de Navidad*, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, Consejo Nacional de la Cultura, 1998. El de 1652, junto con cuatro obras de Gutiérrez de Padilla conservadas en la colección Sánchez Garza, se encuentra transcrito y editado en: Nelson Hurtado, *14 obras de Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla de la Catedral de Puebla de los Ángeles (1629-1664)*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Comisión de estudios de Postgrado, Artes, tesis de maestría en Musicología Latinoamericana, inédita, 2000.

[110] *Catálogo de la colección Jesús Sánchez Garza*, coordinador: Aurelio Tello, investigadores invitados: Nelson Hurtado, Omar Morales, Bárbara Pérez, inédito.

[111] ArchCP, LAC 11, Cabildo del 24 de enero de 1640, f. 5v. El 29 de enero del año siguiente se le libran 25 pesos por los villancicos que escribió para las navidades del año anterior y se le pide que no prosiga. ArchCP, LAC 11, Cabildo del 29 de enero de 1641, f. 75.

[112] Véase la nota 91: ArchCP, LAC 9, Cabildo del 19 de diciembre de 1629, f. 142v.



Portada de la parte de Tiple de primer coro de los cuadernos de villancicos de la Navidad de 1652 compuestos por Juan Gutiérrez de Padilla. ArchCP, archivo de música.

Se podría completar el panorama general de los villancicos navideños escritos y musicalizados para la Catedral de Puebla con la extensa lista de juegos de villancicos para Maitines que recopiló el padre Andrés Estrada Jasso en su trabajo sobre el villancico barroco novohispano,[113] donde menciona, aparte de los que ya hemos referido, uno compuesto por Juan Gutiérrez de Padilla para 1658; los de 1666 y 1667, impresos por Juan de Borja; los de 1673 y 1677, impresos por la viuda de Borja (el primero de ellos atribuido a Juan García de Céspedes); el de 1678, impreso por Francisco de León; los de 1687 y 1689, impresos por Diego Fernández de León, y otro al "nacimiento" de 1688, impreso por S. del Castillo, todos anónimos de letra y música. Con autoría de Antonio de Salazar, de su periodo como maestro de capilla en la Catedral de Puebla, Estrada Jasso enlista los de 1681, 1683, 1685 y 1686, impresos, respectivamente, por la viuda de Borja (1681) y Diego Fernández de León. Sin embargo, sabemos, por los cuadernillos de letras de villancicos que se conservan en la biblioteca del Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México, que el maestro Salazar puso en metro músico cuando menos otros dos juegos completos de villancicos de Navidad para la Catedral de Puebla, los de 1678 y de 1680, cuyos textos fueron escritos en ambos casos por la poetisa novohispana sor Juana Inés de la Cruz.[114] Con autoría de Miguel Matheo de Dallo y Lana, Estrada Jasso recoge dos de 1688 (impresos en

[113] Andrés Estrada Jasso, *ibidem.*

[114] Aurelio Tello, "Sor Juana Inés de la Cruz y los Maestros de capilla Catedralicios...", en *Pauta*, vol. XVI, núms. 57-58, enero-junio de 1996, pp. 5-26.

México, uno escrito por Juan José Guillen Carrascosa, y otro por Diego Fernández de León, este último juego reimpreso por Carrascosa en 1689 y 1693). Fuera de éstos, se conserva en el Archivo General de la Nación un juego de 1675 que podría atribuirse a Juan García de Céspedes.[115]

Para la Catedral de México, Estrada Jasso menciona un juego con música de Antonio Rodríguez de Mata compuesto para 1619;[116] otro, de música anónima, cuyo texto escribió José de la Barrera y que imprimió Juan de Rivera en 1682, y otros dos juegos con música de Antonio de Salazar, para 1693 y 1699.[117] A éstos podemos añadir un juego de 1657 que se conserva en la John Carter Brown Library, que ha sido erróneamente atribuido a Juan Gutiérrez de Padilla,[118] y otro de 1693, puesto en metro músico por Miguel Mateo de Dallo y Lana y escrito por Juan José Guillen Carrascosa, conservado en el fondo conventual de la biblioteca del Museo Nacional de Antropología.

Lamentablemente, de la Catedral de México, en comparación con la de Puebla, se conservan muy pocos manuscritos musicales de villancicos del siglo XVII. Entre ellos sólo podríamos citar dos villancicos del maestro Antonio de Salazar, compuestos para las navidades de 1693 y 1699: *Arde afable hermosura* (1693), y *Ah! del cielo, ah! de la tierra* (1699). Pero se sabe que para 1664 ya existía una tradición bastante sólida de componer villancicos para las fiestas principales. Ese año, el 16 de diciembre, Francisco López Capillas, maestro de capilla de la catedral metropolitana, al rehusarse a componer los villancicos de Navidad como medida de protesta contra el cabildo, es amonestado por el cabildo, quien le informa que "durante ochenta años los maestros de capilla de ciudad de México componen villancicos anualmente, y si López no desea continuar haciéndolo se encontrará el correspondiente remedio".[119]

Para completar este panorama general de la música del villancico de Navidad novohispano en el siglo XVII, enlistaremos a continuación algunas de las obras de compositores de esta época que musicalizaron villan-

---

[115] Bárbara Pérez Ruiz, "Aportes metodológicos para una investigación sobre música colonial mexicana", en *Temas de Musicología*, coordinador José Peñín, Caracas, Universidad Central de Venezuela, SICHT, CDIAM, Sociedad Venezolana de Musicología, 2005, p. 216.

[116] Stenvenson dice que ya desde 1618, Rodríguez de Mata "compuso villancicos y chanzonetas propios para la época navideña y otras altas festividades". Rober Stevenson, "La Música en la América..." *op. cit.*, p. 16.

[117] Es muy importante hacer notar que Estrada Jasso no menciona en su tesis de dónde provienen y cuáles han sido las fuentes documentales consultadas para su trabajo.

[118] Bárbara Pérez Ruiz, *op. cit.*, p. 213.

[119] ArchCM, LAC 16, Cabildo del 16 de diciembre de 1664, fol. 122v. Citado por Robert Stevenson, "La Música en la América..." *op. cit.*, p. 20.

cicos con este tema,[120] conservados –excepto uno– en la Colección Jesús Sánchez Garza que se encuentra actualmente en el CENIDIM:[121]

Seis anónimos:
- *Entre espinas segura*, de 1678
- *Morena la más hermosa*, s/f
- *Músicos ruiseñores*, s/f
- *No llores, divino infante*, s/f
- *Oh, que dicha*, s/f
- *Si preñado caminas*, de 1679.

Nueve de Juan de Baeza Saavedra:
- *A la tierra se viene*, s/f,
- *Ay, Jesús, que se mira Dios en el frío*, de 1666,
- *Ay, que gracia de niño*, de 1664,
- *Desnudo un infante*, s/f,
- *En aquel pesebre gime*, de 1662,
- *Parte ligero, corre veloz*, de 1669,
- *Pastores, Belén se abrasa*, de 1667,
- *Venid zagales, venid a mirar*, s/f,
- *Venid zagales, venid y veréis*, s/f.

Cinco de Juan Gutiérrez de Padilla:
- *Administre sus rayos el Sol*, s/f,
- *Dormidillos ojuelos tiene mi niño*, s/f,
- *Entre aquellas crudas sombras*, s/f,
- *Oh¡ que buen año gitanas*, 1642.
- *Las estrellas se ríen*, de 1655.[122]

Cuatro de Juan García de Céspedes:
- *A la mar va mi niño, c.* 1671,
- *Hermoso amor que forxas tus flechas*, de 1671,
- *La Madre y Virgen mas bella*, de 1675,
- *Convidando está la noche*, s/f.[123]

Uno de Antonio de Mora:
- *Bajaba del monte al llano*, de 1652.

---

[120] Un estudio más detallado de la colección arrojará seguramente un número mayor de obras que el que aquí se presenta.

[121] *Catálogo de la Colección Sánchez Garza*, *op. cit.*

[122] Esta obra no tiene fecha en la colección Sánchez Garza. Ha sido datada gracias a que se encuentra en el cuaderno de villancicos de Navidad de 1655 musicalizados por Juan Gutiérrez de Padilla y conservado en el archivo de música de la Catedral de Puebla.

[123] Este villancico se encuentra en la Colección Saldívar.

Uno de Fabián Pérez Ximeno:
-*Ay, Galeguiños*, s/f.
Uno de Miguel de Riva Pastor:
-*Pues armado, Cupido*, de 1695.
Tres de Antonio de Salazar:
-*Tarará qui yo soy Antón*, s/f,
-*Un ciego que con trabajo canta*, s/f,
-[...] *norabuena vengáis Antón*, s/f.
Uno de fray Francisco de Santiago:
-*Ay, cómo flecha la niña*, s/f.
Cinco de Francisco Vidales:
-*Al aire que se llena de luces*, s/f,
-*Amante niño Dios*, s/f,
-*Entremos, zagales a ver la fiesta*, s/f,
-*Los que fueren de buen gusto*, s/f,
-*Toquen as gaitas*, s/f.

Los que no han oído tocar a Herz no saben lo que es un piano. Un virtuoso europeo en México (1849-1850)*

Yael Bitrán

Este artículo, basado en periódicos de la época, retrata los avatares de la gira del pianista virtuoso austro-francés Henri Herz a México en los años de 1849 a 1850. El músico dio conciertos en el exclusivo recinto de La Lonja y posteriormente en el Teatro Nacional. Su visita causó gran revuelo en el medio musical y tuvo una cobertura sin precedentes, comparada a la de otros músicos visitantes de años anteriores, en la prensa local. Con Herz se popularizaron en México prácticas comunes de índole comercial en Europa como la suscripción a conciertos, la venta de partituras compuestas para el público local y, en general, el culto a la persona del músico. Si bien algunas de estas prácticas se habían visto anteriormente con la visita de cantantes de ópera, ésta fue la primera vez que un instrumentista las promovía. Estudios de caso como éste contribuyen de manera concreta al conocimiento de la historia musical de las primeras décadas del México independiente.

Based on a reading of local newspapers, this article deals with the visit of the Austro-French virtuoso pianist Henri Herz in Mexico during the years 1849 and 1850. The musician performed in the exclusive hall La Lonja and later on in the National Theatre. Although other high-caliber musicians had visited the country in previous years, Herz's tour spurred great admiration and received unprecedented local press coverage. In Mexico, Herz popularized commercial practices that proved widespread in Europe, such as concert subscriptions, the selling of especially composed sheet music to the local public and, generally, the personal cult of the musician. These practices had been previously promoted by opera singers visiting the country, but with Herz were advanced for the first time by an instrumentalist. Case studies, as the present one, contribute to build on solid foundations the study of the first decades of independent Mexico's musical history.

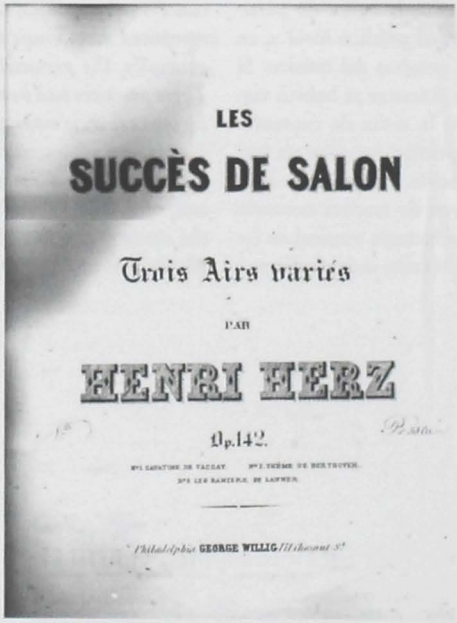
* Algunas de las ideas que aquí se exponen fueron presentadas en una ponencia en la Conferencia de la ACLA (Asociación Americana de Literatura Comparada, por sus siglas en inglés) "Trans, Pan, Inter: Cultures in Contact", que se llevó a cabo en la ciudad de Puebla, del 19 al 22 de abril, 2007.

Intérprete feliz de las pasiones,
Al vibrar tus sublimes armonías
Herz admirable, omnipotente crías
Mundos mil de divinas ilusiones;
Mis amigos que amaban tu memoria
Brindan conmigo a tu futura gloria.

El Siglo XIX, 12 de agosto de 1849.

Introducción

En julio de 1849 los tres periódicos de mayor circulación en la ciudad de México, *El Siglo XIX*, *El Monitor Republicano* y *El Universal*, anunciaron que la compañía italiana de Nueva York y el "célebre artista" Henri Herz pronto visitarían el país. Unos días después una nota en la prensa de la capital, pomposamente intitulada "Trofeo musical. Enrique Herz. Honor artístico a los señores profesores y aficionados del bello arte de la música"[1], invitaba a la recepción de dicho artista que se llevaría a cabo en



Partitura de Herz editada en Filadelfia.

[1] *El Siglo XIX*, 7 de julio de 1849 y *El Monitor Republicano*, 10 de julio de 1849.

El Peñón Viejo, a las afueras de la ciudad. Se apelaba a la sensibilidad artística de los lectores al recordarles que: "Todo tributo al mérito debe enorgullecer a las personas de ilustración, y principalmente a las que tienen conocimiento en el arte de aquel a quien se le dirige pues éste contribuye a elevar la dignidad y aprecio del arte mismo". Y por si alguno desconocía las habilidades del músico que vendría, se les informaba que su talento en el piano se había diseminado ya por toda Europa, además de recordar a los lectores "el gran mérito que tiene por haber contribuido con sus composiciones a la más grande popularidad de la música de piano".

La visita de Henri Herz ocurrió durante una época crítica de la historia del siglo XIX en México: apenas después de la guerra con Estados Unidos y durante la reconstrucción del país y la reconfiguración de una identidad nacional. Es entonces en parte por las circunstancias por lo que dicha gira musical tuvo un poderoso eco en el ambiente cultural de la ciudad de México, y en menor grado en otras ciudades, y generó una importante cantidad de artículos periodísticos en la prensa mexicana, donde se entremezclaron temas musicales relativos a la visita del virtuoso, con asuntos políticos, artísticos y sociales. La visita de Henri Herz a México es un episodio significativo dentro del capítulo de la historia cultural del incipiente México independiente que apenas comienza a escribirse y al cual este artículo pretende ser una colaboración. Un pianista fuera de serie, de acuerdo con las reseñas tanto de aquellos que más lo apreciaban como de aquellos que no tanto, Herz era, además, un ejemplo sobresaliente de los virtuosos europeos. Este nuevo tipo de músico decimonónico cosmopolita, que encarnaba una combinación poco común de afán empresarial, espíritu de aventura e idealismo artístico, emprendió una especie de segunda ola de la conquista de América.[2]

---

[2] El segmento de la gira de Herz en Estados Unidos está registrado tanto en fuentes contemporáneas como en estudios recientes. Además del propio diario de viaje de Herz que, a pesar del título, abarca sólo la parte estadunidense: *My Travels in America*, existe también el libro profusamente documentado y detallado de R. Allen Lott, *From Paris to Peoria. How European Piano Virtuosos Brought Classical Music to the American Heartland*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 2003, que cubre además las giras estadounidenses de Leopold de Meyer, Sigismund Thalberg, Anton Rubisntein y Hans von Bulow. Existe también el capítulo de Laure Schnapper, "Bernard Ullman-Henri Herz. An example of Financial and Artistic Partnership, 1846-1849", en el libro *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914: Managers, Charlatans and Entrepreneurs*, ed. por William Weber, Bloomington e Indianapolis, Indiana Univ. Press, 2004, y testimonios contemporáneos de personajes de la época como Oscar Comettant, *La musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde* (1869) o las memorias de Max Maretzek de sus viajes en Estados Unidos y México publicadas como *Crochets and Quavers*.



Henri Herz por Charles Baugniet, 1838.

Prolegómenos de la llegada

Las preparaciones para la inminente llegada de Herz a la capital comenzaron a acelerarse. Lo menos que podía prodigarle la comunidad musical a tal personalidad artística era una recepción fuera de serie.[3] Los organizadores del comité de recepción eran el pianista Joaquín María Aguilar[4] y el compositor y director de la orquesta del Teatro Nacional, José María Chávez. Ambos músicos tenían un interés profesional en la gira de Herz, por lo que deseaban estar en primera fila a su llegada. Seguramente tenían esperanzas de participar—como de hecho lo hicieron—en las presentaciones de Herz y ser parte de las ganancias financieras que éstas generaran.

Unas semanas antes del famoso pianista arribó a la ciudad de México Bernard Ullman, que se presentó como el representante tanto de la Com-

[3] La visita de Herz coincidió con la de la cantante inglesa Anna Bishop y de su maestro y director musical Charles Bochsa, quienes, como el pianista austriaco, pusieron en juego una gran parafernalia de promoción. La gira del primero inevitablemente entró en conflicto con la de los segundos.

[4] Joaquín María Aguilar había llegado a México sólo un mes antes que Herz, el 10 de junio, junto con Eusebio Delgado, según una breve nota de *El Siglo XIX*, 20 de junio de 1849. De Delgado sabemos que era un talentoso violinista cubano, por lo que podemos inferir que ambos músicos venían de Cuba en gira artística, una ruta común para los viajeros de la época. Los conciertos que ellos ofrecieron poco antes de la llegada de Herz mostraban ya el estilo de espectáculo virtuoso: obras de Beriot y Paganini, junto con arias operísticas, que Herz llevaría a proporciones mucho mayores.

pañía Italiana de Ópera de Nueva York como de Henri Herz. Ullman era un inmigrante húngaro que llegó a los Estados Unidos en la década de los cuarenta y poco después comenzó a encargarse de las giras de grupos y artistas europeos en aquel país. Este interesante personaje fue un modelo prototípico del manager artístico moderno, aún incipiente, que se haría tan común después. Su personalidad puede colegirse de la anécdota incluida en las pintorescas memorias que escribió Henri Herz sobre su gira en Estados Unidos, en las que narra su primer encuentro con el húngaro-estadunidense:

> "¿Qué sabe hacer?" le pregunté al joven Ulmann [sic], que me había sido enfáticamente recomendado.
> "Nada" contestó el futuro agente con sinceridad, "pero por esa misma razón de que no sé hacer nada, sé como resolver las cosas. Póngame a prueba. Me encargaré de los afiches para sus conciertos, haré que se impriman sus programas, me ocuparé de que todo esté listo en la sala donde usted ofrecerá su concierto, lo presentaré en términos favorables ante los editores de periódicos. La prensa es la clave para el éxito artístico. [...] Si usted lo desea, le ofreceré mis consejos respecto a qué pasos considero útil tomar, *pues no es suficiente sólo el talento para triunfar;* por último, veré siempre por sus intereses, que se convertirán en los míos, en todo aquello que usted no pueda hacer por usted mismo pero que sea urgente que se haga".[5]

Ullman arribó a México como heraldo de la gira del pianista y comenzó de inmediato negociaciones con la administración del Teatro Nacional, con miras a programar en el recinto a sus dos clientes: la Compañía de Ópera Italiana radicada en Nueva York y Henri Herz. El periódico liberal *El Siglo XIX* consideraba que el Teatro Nacional seguramente aceptaría la propuesta de Ullman en vista de que había un ávido público deseoso de tener espectáculos musicales, que habían escaseado notablemente a partir de la conflagración con Estados Unidos.[6]

El tiempo pasó sin noticias en la prensa, y sólo un par de semanas después nos enteramos en una nota titulada: "El Señor Herz y la compañía de ópera de Nueva York",[7] que no se llegó a un acuerdo respecto a la compañía de ópera entre los administradores del teatro y Ullman, debido a los altos costos implicados en traer a dicha agrupación al país. El periódico afirma que hubieran sido necesarios aproximadamente 14,000 pesos

---

[5] Henri Herz, *My Travels in America*, p. 29. Mis cursivas señalan la frase clave de este párrafo, que es crucial para mostrar cómo Herz entendió la necesidad de contratar a alguien como Ullman. Herz sabía de sus méritos musicales pero también se dio cuenta de que para triunfar en Estados Unidos, y en general como músico itinerante con un apretado calendario de presentaciones, necesitaba una estrategia propagandística y comercial que iba más allá de sus propias posibilidades.

[6] *El Siglo XIX*, 23 de junio de 1849.

[7] *El Siglo XIX*, 6 de julio de 1849.

mensuales para pagarle a la compañía. Ésta era una suma absolutamente exorbitante, si consideramos, por ejemplo, que los boletos más caros para entrar al Teatro Nacional costaban un peso cuatro reales en el patio y un peso en los palcos, y que el recinto tenía una capacidad de poco más de doscientas personas.[8] La buena noticia fue que Ullman había llegado a un acuerdo con el administrador del teatro respecto a Herz. Como veremos más adelante, Ullman no tenía las cosas tan seguras como hacía creer a la opinión pública y, aparentemente, a su propio cliente, Herz. El artículo se centra en los aspectos artísticos del músico: "[P]ronto tendremos el gusto de poder juzgar por nosotros mismos de su habilidad poco común". Al llevar las buenas nuevas a la prensa, Ullman debe haber caído en la cuenta de que, ocupado como había estado en las negociaciones financieras, no había emprendido aún una campaña en forma para publicitar el virtuosismo de su cliente, por lo que agregó las siguientes frases que los periódicos reprodujeron: "Herz es uno de los artistas más eminentes del mundo, que no tiene igual en el piano, y de quien Rossini ha dicho [...] *que no tiene mano izquierda, sino dos manos derechas*". Y aprovechó para recordarle al público que: "varios particulares se disponen a salir a recibirlo, y a tratarlo con toda especie de agasajos y consideraciones", para quien quisiera sumarse.[9]

En el México independiente anterior a Herz ya habían llegado otros artistas con giras unipersonales. Por ejemplo, el músico irlandés William Vincent Wallace (1814-1865), hábil pianista y violinista, además de compositor, que había demostrado sus múltiples talentos en una visita en 1840. Después de irse de Irlanda, vivió una vida de aventuras en Tasmania y Australia y después recorrió con su música Chile, Argentina, Jamaica y Cuba, para terminar en México. Su gira por el continente americano se movió de sur a norte, al revés de la de Herz. Al igual que Herz una década después, Wallace involucró en sus conciertos a músicos mexicanos, incluyendo un coro extenso y una orquesta conducida por directores locales.[10] Otro visitante musical ilustre que precedió a Herz pero dejó poca huella fue el chelista alemán Maximilian Bohrer (1785-1860), quien, en 1844, tocó en la inauguración del Teatro Nacional, aunque abandonó el país apenas después de su segundo concierto. También vino aquel mismo año el joven aunque ya famoso violinista y compositor belga Henri Vieuxtemps

---

[8] Véase por ejemplo *El Monitor Republicano*, 12 de julio de 1849.

[9] *El Siglo XIX*, 6 de Julio de1849. Cursivas en el original.

[10] Referencias a la visita de Wallace pueden encontrarse, entre otras, en: Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911)*, pról. de Salvador Novo, 3ª ed., vol. I, México, Porrúa, 1961, pp. 341-346. Frances Calderon de la Barca, *Life in Mexico*, First published, 1843, digital publication by the "BUILD-A-BOOK Initiative at the Celebration of Women Writers", Mary Mark Ockerbloom, editor, http://digital.library.upenn.edu/women/calderon/mexico/mexico.html.

(1820-1881),[11] quien llegó luego de una exitosa gira en Estados Unidos,[12] pero que al igual que Bohrer tuvo poco éxito en México. Lo que debe resaltarse de la visita de estos músicos fue su fugacidad y el escaso impacto que tuvieron en la prensa de la época.

En contraste, la gira del pianista austro-francés tuvo un impacto mediático más amplio y, presumiblemente, un impacto mayor en el público mexicano. De hecho, la gira de Herz fue la primera de un músico extranjero cubierta con tal prodigalidad en los medios escritos de la ciudad de México en el siglo XIX. Considero que este fenómeno se debió, por una parte, a la novedad y calidad de los conciertos ofrecidos por Herz y, por la otra, a los avances técnicos en la industria editorial, que permitieron incrementar el número de copias de las publicaciones, incluyendo partituras, como las que publicó el compositor en su estancia mexicana, y que tuvieron gran aceptación en el público aficionado.[13]

Los visitantes europeos como Herz fueron un factor decisivo en la formación del gusto musical del público mexicano del XIX. De acuerdo al investigador Otto Mayer-Serra: "La música instrumental, como género independiente, era, pues, desconocida en México, ya como interpretación solista o como concierto sinfónico, hasta que, después de 1840, llegó la primera ola de virtuosos extranjeros, entre ellos Wallace, Bohrer, Vieuxtemps y Henri Herz [.]"[14] En las décadas anteriores, la ópera era la reina de los espectáculos y, aunque siguió siendo enormemente popular, compartió más frecuentemente el escenario con otras manifestaciones musicales y artísticas en general, aunque el proceso fue lento y accidentado.[15]

---

[11] Elisa García Barragán, "El arquitecto Lorenzo de la Hidalga", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 80 (2002), p. 112. Véase también Gloria Carmona, *La música de México, I. Historia. 3. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*, Julio Estrada, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, pp. 37-40.

[12] Para la visita enormemente exitosa de Vieuxtemps a Nueva Orleans, véase John H. Baron, "Vieuxtemps and Ole Bull in New Orleans", *American Music*, vol. 8, núm. 2 (verano 1990), pp. 210-226.

[13] Silvia Fernández Hernández en "La transición del diseño gráfico colonial al diseño gráfico moderno en México (1777-1850)" en *Empresa y Cultura en tinta y papel (1800-1850)*, coord. Laura Beatriz Suárez de la Torres, ed. Miguel Ángel Castro, México, Instituto Mora-UNAM, 2001, pp. 131-144, se ocupa de los avances en la industria editorial mexicana desde la época colonial a la etapa independentista.

[14] Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad*, reimp. facsimilar, México, INBA/CENIDIM, 1996 (1ª ed. 1941). Esta aseveración es repetida por Gloria Carmona en *La música de México, op. cit.*, p. 37: "Si la ópera no tuvo en este lapso la excelencia de otras épocas, la música instrumental fue en cambio notoriamente impulsada por los concertistas europeos que nos visitaron".

[15] En referencia al poco éxito de la gira de Bohrer, *El Siglo XIX* comentaba: "Un concierto...por brillante que sea deja por lo común mucho que desear. Es un recurso al que se

Podríamos preguntarnos por qué un exitoso pianista europeo, con una plaza de profesor de piano en el Conservatorio de París, poseedor de una fábrica de instrumentos en aquella ciudad, que se encontraba vendiendo sus partituras a precios más elevados que muchos de sus competidores, decidió dejar Europa para venir a Estados Unidos. En sus propias palabras: "Mi decisión de irme de Francia, que tanto amaba, para visitar América que no conocía, obedeciendo a mi inclinación natural por los viajes, al mismo tiempo que me rendía ante los deseos que frecuentemente me habían expresado de que me hiciera oír en los Estados Unidos".[16]

Desafortunadamente el diario de la gira del músico, publicado una vez de regreso en Francia con el título *Mes Voyages en Amérique*, termina en la parte estadunidense y brinda escasas pistas respecto a la continuación de su recorrido en México. El libro concluye con una pregunta retórica: "Encontré tiempo para abarcar miles de millas por tierra y mar, como diría el poeta, pero ¿tendré tiempo de escribir miles de líneas para darle un hermano a este primer volumen?"[17] Aparentemente no lo tuvo, pues no existe una segunda parte publicada de *Mes Voyages*. No sobrevive un testimonio del autor respecto a sus motivos para visitar México. La única mención indirecta se encuentra en la siguiente cita hacia el final del libro de memorias: "Pude continuar mi gira de conciertos a través de las dos Américas. Así fue como visité La Habana, México, California, Perú y Chile".[18] Es verosímil la explicación del musicólogo Allen Lott, quien afirma que la verdadera razón por la cual Herz vino a México fue porque ésta era la ruta más accesible hacia California —y los caudales de sus crecientes habitantes atraídos por la recién estrenada "fiebre del oro"—, donde Herz había decidido continuar su gira, pues las otras rutas presentaban mayores inconvenientes. En cualquier caso, su encuentro con México fue mucho más que casual, con un total de ocho meses y numerosos conciertos en la capital y el interior del país, en ciudades como Querétaro, San Juan del Río, Guanajuato, Zacatecas y Durango, antes de continuar su viaje a San Francisco y de ahí incluso regresar a México una vez más y tocar en Guadalajara y Tepic.[19]

---

acude en los teatros cuando el público está cansado de otras diversiones". *El Siglo XIX*, 12 de febrero de 1844, cit. en Carmona, *op. cit.*, p. 38.

[16] Herz, *My Travels in America*, trad. por Henry Bertram Hill. Madison, The State Historical Society of Wisconsin for The Department of History, University of Wisconsin, 1963, p. 1. Es mía la traducción en esta y las siguientes citas de la obra.

[17] Herz, *My Travels*, p. 98.

[18] *Ibid.*

[19] Laure Schnapper, "La tournée de Henri Herz aux Amériques (1846-1851)" en *Le musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, bajo la dirección de Christian Meyer, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2003, pp. 203-221. Schnapper hace creer, por el título y el lapso temporal de su texto, que abarcará la parte mexicana de la gira, pero en realidad se



Henri Herz au piano dans un salon (Henri Herz al piano en un salón). Ilustración por Auguste Fauchery, basada en Achille Devéria.

La apoteósica entrada y otras vicisitudes

El profundo impacto que tendría la gira mexicana de Herz es presagiado por la extraordinaria recepción que se le prodigó, impulsada por Ullman en coordinación con personalidades locales. Durante los tres días previos a la llegada de Herz, los periódicos dieron instrucciones precisas a "los señores profesores y aficionados del bello arte de la música" para reunirse a las dos de la tarde del 12 de julio en el Hotel del Bazar, en el centro de la ciudad, con el fin de conformar una delegación que daría la bienvenida al artista en las afueras de la ciudad. Apoyar la gira de Herz, afirmaba Ullman, "contribuye a elevar la dignidad y aprecio del arte mismo".[20]

Al día siguiente de la llegada de Herz, un periódico publicó un recuento completo de los pintorescos sucesos que rodearon la entrada del prestigioso pianista a la ciudad. En aquella ocasión, el virtuoso se enfrentó, por primera aunque no por última vez, a la idiosincrasia mexicana:

---

concentra en la de Estados Unidos y sólo hace somera mención del paso de Herz por México, mencionando las ciudades en las que tocó.

[20] *El Siglo* XIX, 7 de julio de 1849 y *El Monitor Republicano*, 10 de julio de 1849.

> A las dos y media de la tarde de ayer salió del Hotel del Bazar una crecida comitiva compuesta de muchos artistas y personas particulares, que en gran número de coches se dirigieron hacia la garita por donde debía entrar la diligencia que conducía al célebre Herz.
> Varios coches se adelantaron a la distancia de dos leguas; mas como la diligencia no llegaba, el carruaje en el que iba el apoderado del Sr. Herz con otros individuos, siguió hasta el Peñón. Había ya remudado en la posta la diligencia, por cuyo motivo el cochero se negó a parar como se le dijo, con el objeto de que apease el ilustre artista. Entonces uno de los de la comitiva de a caballo retrocedió a avisar esta ocurrencia a los que se hallaban en sus coches sobre el camino, quienes en medio de su entusiasmo dispusieron atravesar todos los carruajes para obligar a la diligencia a que se parase. Convino pues el cochero en hacerlo con tal de no ser él el responsable de la multa que tal vez le impusiese la dirección.[21]

Las vicisitudes de la llegada se verían duplicadas al tiempo de empezar a dar sus conciertos. Una vez que Herz estuvo plenamente instalado en el Hotel del Bazar, en el centro de la ciudad, se enteró de que Ullman no había logrado aún reservar el Teatro Nacional. Es probable que el agente del pianista haya ocultado estas desfavorables noticias al pianista antes de su llegada. De hecho, el Teatro había sido ocupado por una virtual competidora del pianista: la soprano inglesa Anna Bishop, acompañada por su mentor y director musical, el arpista Charles Bochsa. Al rentar el teatro por varias semanas, forzaron a Herz a buscar con urgencia una sala alternativa, lo cual resultó complicado. Esta fue la primera batalla de una larga confrontación entre Herz-Ullman y Bishop-Bochsa, que quedará fuera de este artículo por cuestiones de espacio.

En ese momento, el Teatro Nacional era el único foro público de la capital habilitado para conciertos después de la guerra con Estados Unidos, motivo por el cual Herz hubo de buscar opciones en ámbitos privados. Cabe suponer que el selecto grupo de hombres que lo recibió en El Peñón Viejo le aconsejó que tocara en La Lonja, una exclusiva asociación de comerciantes que poseía una elegante residencia y un salón *ad hoc*. La asociación se preciaba no sólo de sus recursos materiales sino también de su ilustración: en su sede se hallaban para consulta los principales periódicos nacionales y extranjeros, además de que se ofrecía cada tres meses un exclusivo baile al que podían concurrir los propietarios y suscriptores con sus familias y las personas convidadas expresamente por la junta nombrada *ex profeso*.[22] *El Monitor Republicano*, de tendencia liberal,

---

[21] *El Monitor Republicano*, 13 de julio de 1849.

[22] Para ser miembro de La Lonja, la persona debía ser aceptada por cuando menos dos tercios de los propietarios. La palabra "lonja" significaba, literalmente, "Edificio público donde se juntan mercaderes y comerciantes para sus tratos y comercios", comúnmente de lana (de oveja, se entiende). La información de La Lonja de México que se presenta aquí está tomada de Marcos Arróniz, un viajero español que vino a México, visitó dicha asociación de comerciantes y brindó una detallada descripción en su *Manual del viajero en México,* ed. facsimilar, México, Instituto Mora, 1991 (1ª ed., 1858).

expresó de inmediato sus reservas, aunque de manera indirecta y sutil, al arreglo de Herz: "El Sr. Herz prefiere dar sus conciertos en un salón de un edificio particular; mas nosotros creemos que ninguno de los que en México existen sería bastante para la multitud de personas que desean oír al eminente artista".[23] En realidad es probable que Herz estuviera tratando de salir del brete en que lo había sumido la ineficacia de su agente para conseguirle un local y que estaba ansioso por conseguir un lugar, el que fuera, donde pudiera ofrecer sus conciertos razonablemente. El diario se refería de modo indirecto a la incomodidad que los músicos y parte de los *amateurs* sentían respecto a esa elitista y linajuda organización que, con toda probabilidad, negaría la entrada al público general. Por si fuera poco, el acceso a los conciertos se lograba no sólo pagando una elevada tarifa, sino que, además, había que someterse a una selección por parte de un comité designado para la ocasión.

El lugar y los procedimientos que se llevaron a cabo para los conciertos de La Lonja causaron gran confusión, malos entendidos y franca molestia entre una parte significativa de los seguidores de Herz. Esto nos habla de lo inusual que era en esa época organizar series de conciertos en locales privados. Una cosa eran las tertulias caseras que no importaban un costo y otra esta modalidad de conciertos de paga en un ámbito distinto al del teatro. Con el nombre "Tertulias musicales en la Lonja", *El Monitor Republicano* inserta en sus páginas lo siguiente:

> Se nos ha suplicado publiquemos la siguiente aclaración:
> "No habiendo comprendido muchas personas el sentido de las palabras 'boleto personal', el comité se apresura a hacer saber al público, que así como lo indica la palabra de 'personal', no puede el boleto usarse sino por la persona cuyo nombre lleva escrito; mas en cuanto a los billetes de familia, tiene el honor de hacer observar, que en el caso de que una familia conste de más de cuatro personas, las excedentes (miembros de la misma familia) pueden usar alternativamente el mismo boleto, teniendo el cuidado de advertirlo al comité al suscribirse para que se haga constar en el billete".[24]

De acuerdo con los anuncios que aparecieron en la prensa, Herz planeaba dar cuatro conciertos en La Lonja, de los cuales, a pesar del lleno total que obtuvo y la crítica positiva en los periódicos, al final sólo dio dos: el 6 y el 9 de agosto de 1849. El día de ese segundo concierto apareció en *El Monitor Republicano* una carta donde un grupo de "Muchos apasionados del Sr. Herz" que no había aún podido escuchar al pianista, expresaba con toda claridad los motivos de su rechazo a la serie de conciertos de La Lonja. Esta misiva es digna de citarse en extenso, pues manifiesta la mentalidad e idiosincrasia de la época, donde el honor desempeña

[23] *El Monitor Republicano*, 23 de julio de 1849.
[24] *El Monitor Republicano*, 3 de agosto de 1849.

un papel fundamental. En ella se brindaba a Herz una oportunidad de reivindicarse ante el público de las clases medias.

> Muy señores nuestros:
> Mereceremos de ustedes que a nombre de una multitud de personas que con anhelo deseamos oír al célebre pianista y compositor Enrique Herz, se sirvan suplicar a este señor, que el concierto de mañana sea el último que tenga lugar en el Salón de la Lonja, a donde la mayor parte de los que admiramos a este ilustre artista, no queremos concurrir, por evitarnos de una calificación poco agradable y decente, aún cuando estamos seguros, los que suscribimos este artículo, de que ni nosotros ni nuestras familias seríamos desairados.
>
> Tampoco se entienda que nuestro objeto sea el de eximirnos de pagar una onza de suscripción, pues este precio lo consideramos módico, con relación a lo que en varias partes de Europa se ha pagado de entrada en sus conciertos, y aún daríamos el doble siempre que variase el local, por las razones antedichas.
>
> No creemos que el Sr. Herz desaire nuestra petición, tanto más, cuanto que de acceder a ella manifestará claramente, que no han emanado de él sino de la junta de la Lonja, ciertas providencias que para muchas personas han sido un retrayente, y en las que el mencionado Sr. Herz estamos persuadidos no tiene otra culpa más que la de no conocer, ni nuestras costumbres ni nuestro carácter; pues antes por el contrario, su más grande deseo ha sido y es, el crearse simpatías y buenas relaciones con todas las clases de la Sociedad de México.
> [...]
>
> Muchos apasionados del Sr. Herz.

El llamado no cayó en oídos sordos. Herz y su agente cambiaron de inmediato de rumbo. En una carta de disculpa que el músico dirigió a los propietarios de La Lonja y que se publicó en los periódicos el 12 de agosto, se impone la diplomacia pero también la claridad. En ella se ofrecía una disculpa por tener que cancelar la serie, a pesar de haber sido tratado con "buena voluntad y complacencias de todo género" por parte de la institución. "Sin embargo", agregaba, "las condiciones que ustedes han estipulado para cederme su local, y que son sin duda indispensables para esa corporación, me parecen haber encontrado en el público una oposición tal, que mis amigos me aconsejan interrumpa esta serie de conciertos que tenía intención de dar en la Lonja".[25]

Herz, el Teatro Nacional y la Marcha Nacional

El 18 de agosto, prácticamente al día siguiente de que había vencido el contrato de su competidora, ¡y casi un mes después de haber llegado a la ciudad!, logró por fin Herz tener acceso al escenario del Teatro Nacional.

---

[25] *El Monitor Republicano*, 12 de agosto de 1849.

Una vez que lo consiguió no lo soltó por nada; de acuerdo con la prensa, Anna Bishop solicitó una fecha adicional para reponer un concierto que tuvo que cancelar por enfermedad, pero Herz fue inflexible y le negó su petición, lo cual redundó en críticas periodísticas negativas por parte de los seguidores de la cantante.

Había llegado el momento esperado en el cual Herz podría hacer lo que mejor sabía: encantar a la audiencia con sus extraordinarias capacidades técnicas y sus bien orquestados espectáculos. Tanto en La Lonja como posteriormente en el Teatro Nacional, el pianista combinó, como se acostumbraba en la época, piezas de canto, canto y piano, piano solo, piano y orquesta, canto y orquesta junto con otros solistas que incluyeron al violinista holandés Franz Coenen, a quien Herz logró atraer a México desde Estados Unidos. Particularmente del agrado del público, como bien sabía el músico, eran las óperas contemporáneas de moda en Europa, o que habían pasado de moda recientemente y que estaban llegando entonces a México, como *Lucrecia Borgia*, *Lucia di Lamermoor* y *Torcuato Tasso* de Donizetti (1797-1848), *Le Pré aux Clercs* del compositor francés Ferdinand Hérold[26] y el *Concierto Serioso,* el Segundo, para piano y orquesta del mismo Herz, entre muchas otras piezas.

Más de una vez ejecutó en sus conciertos *La Polka del Siglo*, orgullosamente anunciada en la prensa como una pieza compuesta en México y dedicada al público mexicano. Ignacio Cumplido, editor del periódico *El Siglo XIX* y prolífico editor de música, publicó y distribuyó en México *La Polka*, que frecuentemente se anunciaba para la venta en su periódico. Ullman no escatimó en artilugios publicitarios previos a los conciertos con el fin de atraer público, en especial a las mujeres. Los diarios anunciaron que en sus conciertos en La Lonja, Herz se había comprometido a "la galantería" de entregar "a cada una de las damas" una copia de *La Polka del Siglo* para que se la llevasen a sus casas. Además, se anunciaba que en el concierto se colgaría "en diversos puntos del salón [...] un retrato muy parecido de Mr. Herz", que se había hecho en la litografía de Cumplido.[27]

Ullman se encargó de contratar a las cantantes locales más famosas del momento: María de Jesús Cepeda y Cosío y la señorita Mosqueira, y a la orquesta local dirigida por José Ma. Chávez, para que lo acompañaran

---

[26] Ferdinand Hérold (1791-1833) fue un compositor de óperas francés de origen alsaciano que escribió numerosas piezas para piano, orquesta y ballet. Hoy día se le conoce por la ópera *Zampa* y el ballet *La Fille Mal Gardée*, obras consagradas de la *opéra comique*. Elizabeth Forbes, "Hérold, Ferdinand", *Grove Music Online*, ed. L. Macy (consultado el 3 de septiembre de 2007), http://www.grovemusic.com.

[27] Y que probablemente también se expendía allí. *El Monitor Republicano*, 2 de agosto de 1849 y *El Siglo XIX*, 2 de agosto de 1849.

en sus conciertos. La prensa reaccionó con entusiasmo a la contratación de talentos locales. En las siguientes presentaciones Herz interpretó, además, una selección de piezas vocales tomadas de óperas de Bellini (1801-1835): *I Puritani* y *Norma*, y de Rossini (1792-1868): *Il Barbiere di Siviglia* y *Otello*, entre otras. Estas selecciones musicales fueron del agrado de un público que no estaba acostumbrado a conciertos exclusivamente instrumentales y agradecía los interludios vocales. Hay que recordar que en Europa los conciertos puramente instrumentales se habían inaugurado hacía muy poco. Liszt comenzó a ofrecerlos en 1840. En México no sería hasta la década de 1860 en que comenzaran a difundirse con amplitud los conciertos puramente instrumentales. Herz sabía de los gustos del público mexicano, que no eran sustancialmente diferentes de los del público de Estados Unidos, de donde venía tras de haber estado allí dos años; además, era un maestro en este tipo de programa mixto. Adicionalmente el pianista suscribía una práctica común de su época: tocar un programa diferente en cada ocasión, con diferentes músicos invitados y con atractivas estrategias de concierto.

Para su tercer concierto invitó al violinista holandés, Franz Coenen, quien tocó piezas virtuosas al estilo de Paganini. La prensa lo adoró desde el principio y lo comparó favorablemente a Ole Bull y Vieuxtemps.[28] Coenen tuvo tal éxito con Herz que decidió separarse de él y seguir por su cuenta, lo cual le resultaba más ventajoso económicamente. Dio varios conciertos por su cuenta en la capital y en el interior de la República, en los que tuvo un entusiasta recibimiento en Querétaro, Guanajuato, Zacatecas y Durango.[29]

La fascinación de los críticos por Herz parecía crecer cada día. Un extasiado periodista reportaba:

> Las variaciones de la *Norma* estuvieron sublimes. Admirable ejecución, exquisita delicadeza para pulsar las teclas, maestría increíble para dominar el piano, y hacerlo, ya reír gozosamente, ya llorar de una manera que lastima el corazón. **Los que no han oído tocar a Herz, no tienen idea de lo que es un piano.**[30]

Pero cuando el público verdaderamente enloqueció fue cuando Herz comenzó a tocar sin previo aviso el Jarabe: "la música mexicana más san-

---

[28] *El Siglo XIX*, 27 de agosto de 1849. Henri Vieuxtemps había sido maestro de Franz Coenen pero, como señalamos anteriormente, en su paso por México no tuvo gran impacto, a diferencia de su discípulo que fue verdaderamente aclamado.

[29] En la prensa de la capital se cita esporádicamente algún comentario de la prensa de otras ciudades del país respecto al paso de Henri Herz: *El Monitor Republicano*, en los meses de octubre a diciembre de 1849 y enero y febrero de 1850. En marzo Herz llega a San Francisco, donde dará conciertos durante el mes de abril, véase Lott, *From Paris*, *op. cit.*

[30] Mi énfasis, frase que da título al presente artículo. *El Siglo XIX*, 27 de agosto de 1849.

dunguera, más bulliciosa, más subversiva", según el cronista, en este caso Manuel Payno. Como sabemos, el Jarabe tenía asociada una carga ideológica en la época, pues se había usado durante la guerra de Independencia como un símbolo de la rebelión popular y su deseo de independencia de España. El orgullo nacional de Payno se trasluce en toda la crónica. El escritor hace explícita la conexión al señalar, además, el elemento de clase que Herz, advertidamente o no, había transgredido, lo cual es motivo de regocijo para Payno.

> ¡Un jarabe tocado por Herz! ¡Qué profanación, que atentado contra el buen gusto, contra la aristocracia!....pues bien, que digan lo que quieran los hombres del buen tono, no hagáis caso, id, aunque os cueste una onza de oro, a escuchar el jarabe tocado por Herz. ¡Dios mío! ¡qué variaciones tan encantadoras, qué acentos de placer tan vivos! ¡qué alegría tan franca y tan ingenua![31]

Igualmente reveladora resulta la parte donde Payno nos habla de las prácticas de recepción musical de la época, según la cual se escuchaba con "veneración religiosa" y "respetuoso silencio" al "genio" cuando se pensó, al comenzar sus variaciones sobre el Jarabe, que el pianista estaba tocando una obra de Bellini o Rossini, pero apenas fue reconocido el jarabe nacional cuando del cielo del teatro brotó un torrente de aplausos, una tempestad de alegría que comunicó su electricidad a los palcos y al patio. Los hombres sonaban las manos, las lindas jóvenes hacían todavía otra cosa mejor, reían, y sus ojos, su fisonomía toda, expresaban el contento y la sorpresa. ¿Herz tocando jarabe, el músico de Viena, el discípulo protegido de Napoleón, tocando un sonecito de los tapatíos y de los poblanos? Este es un acontecimiento notable, digno de mencionarse.[32]

Las manifestaciones extasiadas del público se expresaron, entre otros modos, en sonetos lanzados desde el techo en el teatro durante los conciertos, como por ejemplo, el que encabeza este artículo o el siguiente panegírico que eleva al pianista a las alturas del Olimpo y cuyas iniciales podrían remitirnos al historiador, poeta y dramaturgo Niceto de Zamacois.

> Al célebre pianista
> Henri Herz.
> Soneto.
>
> Herz inmortal, pianista sin segundo,
> Hombre sublime y en tu altura solo,
> Su lira deja al escucharte Apolo
> En éxtasis quedando el más profundo.

[31] *Ibid.*
[32] *Ibid.*

CENDIM DIFUSION

Tú imitas al tocar, genio fecundo,
El huracán terrible, cuando Eolo
Suelta los vientos que de polo a polo
Van rebramando y asombrando al mundo.

Tú imitas en el dulce y grato clave
Ya el placer, ya el dolor, ya la alegría,
El aquilón, el céfiro suave,

¡La dulce calma y la tormenta impías!
¡Ah! deja, pues, que tu talento alabe
Quien gustó de tus notas la armonía.

N. de Z.[33]



Henri Herz por Henri Grévedon.

De hecho, Herz tuvo otra intervención en el incipiente espíritu nacional de la música mexicana al ser la fuerza motriz que impulsó la composición de un himno nacional. Por su iniciativa, la Academia de Letrán, cuya principal meta era encontrar una expresión literaria nacional digna,[34] lan-

[33] *El Monitor Republicano*, 4 de septiembre de 1849. La nota del periódico sólo reprodujo estos versos del soneto. Niceto de Zamacois, de origen vasco, llegó a México en 1840. Justo el año en que Herz estaba en México, publicó su libro de poemas *Ecos de mi lira*. Aparte de ser un prolífico escritor de libros de escenas costumbristas y de una historia de México, escribió numerosas obras para teatro y zarzuelas y formó parte del grupo intelectual de Payno y otros que frecuentaron asiduamente a Herz durante su estancia en el país. Todo lo cual hace verosímil la hipótesis de su autoría de este soneto.

[34] La Academia de Letrán fue fundada en 1836 por el profesor de literatura José María Lacunza y sus discípulos. Entre sus miembros se encontraban afamados escritores de la gene-

zó un llamado a los poetas y escritores para que presentaran la letra de un himno nacional sobre la cual Herz compondría la música. Ésta fue la primera iniciativa formal para un concurso de composición de un himno nacional emitida en México. La Academia de Letrán escogió la letra de Andrés Davis Bradburn,[35] en primer lugar, y la de Félix María Escalante, en segundo.[36] Herz hizo una composición titulada "Marcha Nacional", que se volvió sumamente popular y que se estrenó cuando él aún estaba en México: en dieciséis pianos, por veinte pianistas, con doble orquesta, banda militar, coro masculino, todos dirigidos por Herz mismo. Durante las décadas siguientes, esta obra se tocó frecuentemente y, en varias ocasiones, reemplazó al "verdadero" himno nacional, compuesto por Francisco González Bocanegra y Jaime Nunó en 1854.[37]

Si bien la abrumadora mayoría de los textos publicados en periódicos y publicaciones periódicas durante la gira de Henri Herz en México (1849-1850) recalcaron su talento, su virtuosismo, la calidad y el acierto en la elección de la música ejecutada, además de otros aspectos positivos, hubo algunas voces disidentes. La más notable fue la de Joaquín Jiménez, inmigrante español que fundó un periódico de corta vida llamado *El Tío Nonilla*. En él criticó acérrimamente al pianista austro-francés y, especialmente, a su secretario y agente Bernard Ullman, a quien llamó "farsante" y acusó de haber roto el contrato con la cantante Cosío y Zepeda sin haberle pagado la suma acordada. Jiménez emitió otras acusaciones serias contra Ullman, incluyendo el haber reducido los salarios de la orquesta, haber "regalado" boletos para los conciertos de Herz y luego mandarlos cobrar, no haber cumplido la promesa de la participación de su representado en conciertos de beneficio de otros artistas, además de prometer obras en los conciertos que finalmente no tocaba, etcétera, etcétera. En pocas palabras, los artículos eran una denuncia impetuosa de varios de los

---

ración romántica como Andrés Quintana Roo, Guillermo Prieto, Ignacio M. Altamirano y, posteriormente, Manuel Carpio, José Joaquín Pesado e Ignacio Ramírez, entre otros. La Academia se volvió un centro de creación literaria que encabezó el movimiento nacionalista en literatura y que incluyó escuelas de pensamiento divergentes, incluyendo liberales y conservadores. Para 1856 las pugnas intestinas acabaron por disolverla. Guillermo Prieto, uno de los miembros fundadores, brindó una detallada descripción de la academia en el libro *Memorias de mis tiempos*, prol. de Horacio Labastida, 3ª ed., México, Porrúa, 2004 (Sepan Cuantos..., núm. 481), pp. 94-145.

[35] Curiosamente, Andrés Davis Bradburn era hijo de un oficial inglés que llegó a México con la expedición del insurgente Francisco Javier Mina en contra del dominio español, que fue organizada y financiada desde Inglaterra.

[36] *El Siglo XIX*, 6 de septiembre de 1849.

[37] Daniel Molina Álvarez y Karl Bellinghausen, "Más si osare un extraño enemigo...." *CL aniversario del Himno Nacional Mexicano. Antología conmemorativa. 1854-2004*, México, Secretaría de Cultura de la Ciudad de México-Editorial Océano, 2004, *passim*.

aspectos censurables de la gira del músico que quedaban fuera de la percepción del público en general, que disfrutaba de la música y se centraba en los aspectos más vistosos de las presentaciones.[38]

Conclusiones

En junio de 1850 Henri Herz tomó un barco de vapor con rumbo a Lima y posteriormente a Chile. El pianista decidió suspender sus planes de ofrecer más conciertos en México después del estallido de una epidemia de cólera morbus que se extendió por todo el país. Sus fieles seguidores estaban decepcionados, aunque abrigaban la esperanza de que cumpliera su promesa, hecha pública en el periódico, de regresar pronto. De hecho, ya no lo hizo.

El pianista virtuoso austro-francés desempeñóó un papel importante en la revitalización del medio musical mexicano inmediatamente posterior a la guerra con Estados Unidos. Herz fue, en cierta medida el impulsor de un brillante pianismo de salón. Precisamente a partir de la década de 1850, en la época en que Henri Herz y Anne Bishop y Charles Bochsa visitaron México, se popularizó en el país la práctica de componer piezas de salón como fantasías, aires y variaciones sobre aires nacionales, además de demostrar una gran variedad formal en dichas piezas, siguiendo las tendencias en boga en Europa. Los compositores mexicanos comenzaron a forjar una voz propia y establecieron lazos con gente de letras de su época, a la vez que alimentaron formas europeas con materiales e ideas locales que llegaron incluso a incidir en la forma misma de las piezas, como lo comienzan a demostrar estudios recientes.[39] Se inició entonces una práctica que sería conspicua en décadas venideras: la utilización de materiales locales y formas danzables de origen popular –sonecitos, jarabes– en la composición de obras de concierto.

El fenómeno del concertista virtuoso en toda su magnitud fue popularizado en México por Herz. En términos positivos, esto significó entusiasmar a la gente por la música con sus talentos privilegiados y la varie-

---

[38] *El Tío Nonilla. Periódico Político, Enredador, Chismográfico y de Trueno,* 30 de septiembre de 1849, tomo I, núm. 7.

[39] Véanse por ejemplo: Emilio Casco Centeno, "Una incursión en las canciones de Julio Ituarte", *Heterofonía* 126 (enero-junio, 2002), pp. 37-65; Eugenio Delgado y Áurea Maya, "Apuntes para un estudio de las canciones para voz y piano de Cenobio Paniagua", *Heterofonía* 126 (enero-junio, 2002), pp. 9-35; John Koegel, "Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España", *Heterofonía* 116-117 (enero-diciembre, 1997), pp. 9-50; Ricardo Miranda, "IV. 'A tocar, señoritas', en *Ecos, alientos y sonidos: Ensayos sobre música mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica-Universidad Veracruzana, 2001, pp. 91-136.

dad de sus presentaciones. Pero también supuso caer en los aspectos más crudos de la comercialización de la música, incluyendo el efecto calculado de ciertas acciones musicales cuantificadas en grandes sumas de dinero.

Las maneras en que estos artistas europeos encandilaron a sus audiencias americanas y obtuvieron su dinero son prácticas que, afinadas por los años y sofisticadas por los nuevos medios al alcance de artistas y promotores, se han repetido hasta nuestros días tanto en la música de concierto como en la música popular; en ello puede percibirse un resabio de tintes coloniales, pues las élites locales tendían –quizás tienden aún– hacia una admiración acrítica de las importaciones del viejo continente, o del nuevo imperio. Los procesos de construcción identitarios nunca son unívocos o lineales y anidan en su seno tensiones que se manifiestan de diversos modos. Como acertadamente ha escrito el historiador Carlos Illades:

> El siglo XIX fue de transición en Europa y América Latina (del antiguo régimen a la modernidad, de colonia a naciones independientes, del campo a la ciudad, de economías agrarias a sociedades industriales), así como de travesías (reales y ficticias) en ambas direcciones atlánticas. Este flujo circular de imágenes en que se movieron los hombres decimonónicos fue prolijo en experiencias, representaciones (científicas, pictóricas, literarias)... y utopías.[40]

El proceso de construcción de una identidad nacional mexicana, que comenzó en toda forma con el movimiento criollo a finales del siglo XVIII, siguió durante el XIX con un doloroso proceso de guerras externas y conflagraciones internas. En el ámbito cultural, movimientos paralelos en las diferentes artes sirvieron de pilares ideológicos a las discusiones políticas que, en el tema de la nacionalidad, se llevaban a cabo en el país desde ópticas divergentes, notablemente la de liberales y conservadores.

Para mediados del siglo XIX, en el aspecto musical México estaba a punto de iniciar un movimiento nacionalista, inspirado en primera instancia por la ópera europea, especialmente la italiana, que extendió su influencia más allá de los teatros a los hogares, en forma de canciones y piezas para piano solo. A partir de la década de 1860, hubo una significativa inclusión de materiales temáticos o musicales del país en la composición de diversos géneros musicales por compositores locales. La manera en que Herz tomó el jarabe, lo convirtió en género pianístico y lo llevó a la sala de conciertos improvisando en el piano, es uno de los ejemplos más tempranos de esta práctica que se generalizaría entre los compositores mexicanos durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX.

---

[40] Carlos Illades, *Nación, sociedad y utopía en el romanticismo mexicano*, México, Conaculta, 2005 (Sello Bermejo), p. 27.

La música constituyó, pues, una parte consustancial del proceso de construcción de las identidades nacionales mexicana y latinoamericana decimonónicas, emanado del movimiento romántico. Esta parte del desarrollo musical decimonónico, sin cuyo conocimiento no puede entenderse a cabalidad el mucho más conocido y estudiado nacionalismo musical del siglo XX, comienza recién a adquirir un lugar en la historia social y cultural mexicana.

Análisis de la Sonatina para piano de José Pomar

Emilio Casco Centeno

Este artículo ofrece algunos antecedentes de la carrera de compositor de José Pomar, así como sus intereses progresistas manifiestos, sobre todo, en su ideología de izquierda. Con base en el interés del compositor por elementos tenidos como modernos en su tiempo, se proponen parámetros para realizar un análisis de la Sonatina para piano de Pomar, una obra con características modales, tonales, cromáticas, y con relaciones y funciones que surgen de sus elementos internos y estructurales. En esta obra, el compositor basa el desarrollo armónico de sus dos movimientos en escalas modales, y toma el carácter rítmico del danzón como un recurso para construir y estructurar su segundo movimiento. Sin embargo, Pomar no cita la melodía de algún danzón conocido y tampoco intenta escribir un movimiento de carácter popular.

This article gives background to José Pomar's career as a composer, and shows his interest in a progressive leftist ideology. Based on the interest of the composer for elements considered modern in his time, some parameters are proposed to analyze Pomar's Sonatine for piano, a work with modal, tonal and chromatic characteristics, and with relations and functions that spring up from its internal and structural elements. In this work, the composer bases the harmonic development of its two movements on modal scales, and takes the rhythmical character of the danzón *as a source to build the structure of its second movement. Nevertheless, Pomar doesn't quote melodies from an already existent* danzón, *nor does he try to write a movement in a popular style.*

En la década en que José Pomar (1880-1961) escribió la Sonatina para piano, 1934, tenía pocos años de haber regresado a la ciudad de México para establecerse definitivamente, después de haber transitado por Pachuca, León, Guadalajara y un breve regreso a la capital. A partir del año en que se mudó de forma fija a la ciudad de México, 1929, ingresó al Conservatorio Nacional de Música, donde impartió las cátedras de Teoría Superior, Análisis Musical y Solfeo.[1]

Pomar mostró, desde los años que anteceden a la composición de la Sonatina, un marcado interés por el progreso musical, sobre todo en defensa de los trabajadores, por lo que luchó por elevar su situación social y cultural.[2] La fuerte inclinación socialista de Pomar, ligada a sus ideales

[1] Daniel Noli, notas del disco: *Presagio, Música para piano de José Pomar*, Daniel Noli, piano, México, URTEXT, JBCC 041, 2000, p. 6.

[2] *Ibidem*, p 6.

progresistas, lo llevó por diversos rumbos, hasta llegar a formar parte de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios –mejor conocida por sus siglas: la LEAR–, de la cual fue uno de los fundadores y con la que colaboró activamente. En dicho movimiento también participaron compositores como Revueltas, entre otros artistas relevantes de la época.[3] La función principal de la Liga fue la defensa del arte y de los artistas en México con tendencias socialistas.[4] Posteriormente, debido a su auge y crecimiento, absorbió a otras asociaciones, como la Federación de Escritores y Artistas Proletarios (FEAP) y la Asociación de Trabajadores de Artes (ATA), a la que anteriormente se había integrado ya el Grupo Veracruz.[5] Hacia 1937, la Liga empezó su desintegración gradual. La participación de Pomar dentro de la LEAR pudo haber sido un factor para que el compositor disminuyera su trabajo creativo –la Sonatina se considera la última obra compuesta por Pomar–,[6] aunque no su labor de apoyar al arte sin límite alguno.[7] Al respecto, Revueltas dejó testimonio del quehacer de Pomar durante los años en que se agrupó con otros compositores:

---

[3] Aunque el que esto escribe ha encontrado pocas referencias sobre la LEAR, un documento imprescindible para el estudio de este movimiento es la revista que publicaron en la década de 1930 los miembros de la Liga, y que es posible conseguir en versión facsimilar en el Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, A.C.: *Frente a Frente*, México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 1994. Facsímil de: México, Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, noviembre de 1934-noviembre de 1937 + 1 folleto: Reyes Palma, Francisco, "La LEAR y su revista de frente cultural"; Índice general; Índice de autores.

[4] Fundamentalmente, con los medios del arte querían contribuir a la unidad de la clase obrera, sin la meta de un amplio frente popular, y luchar contra el imperialismo, el fascismo y la guerra. En la ilustración de la portada del primer número de la revista de la LEAR (*Frente a Frente*, 1 de noviembre de 1934) se puede observar la imagen del enemigo. En esta ilustración se lanzaron contra la demagogia de un gobierno que aplaca al pueblo con frases revolucionarias, un arte que apoya esa demagogia, y el trotskismo. Hacia finales de noviembre del mismo año, la LEAR pidió al futuro presidente, Lázaro Cárdenas, cumplir sus promesas electorales, abolir la prohibición sobre la prensa revolucionaria y liberar a los presos políticos. Helga Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, traducción de Elizabeth Siefer, INBA, CENIDIAP, México, 1992, pp. 29-32.

[5] Para más detalles sobre los personajes que formaron parte de la LEAR y una historia de la misma, consúltese: Helga Prignitz, *ibidem*, pp. 28-53.

[6] La Sonatina es la última obra original que se conoce de Pomar. Sin embargo, al parecer en 1946 realizó una versión para piano de la *Sinfonía América*. Este dato tendrá que verificarse en futuras investigaciones, con relación al catálogo de composiciones de José Pomar. (Esta información aparece en *Enciclopedia de México*, t. VIII, Enciclopaedia Britannica de México, México, 1994, p. 4721.)

[7] "Fundó y dirigió el coro de la Universidad de México, proyecto educativo de Vicente Lombardo Toledano quien junto con otras personalidades e instituciones apoyó los proyectos musicales de Pomar. Así, con dicho coro ofreció numerosos conciertos, principalmente para obreros, campesinos, intelectuales y profesionistas. Como director y arreglista de grupos co-

> Fuimos un grupo reducido, con un mismo impulso y con una buena energía destructora: José Pomar, Luis Sandi, Eduardo Hernández Moncada, Francisco Agea, Ricardo Ortega, Candelario Huízar. Nuestro ímpetu nuevo y alegre luchó contra la apatía ancestral y la oscuridad cavernosa de los músicos académicos. Bañó, limpió, barrió el viejo Conservatorio que se desmoronaba de tradición, de polilla y de gloriosa tristeza.[8]

Tal energía, "destructora", como la llama Revueltas, impulsó a cada uno de ellos a combatir una tradición que se hallaba lejos de los ideales de aquellos que querían propagar un arte "nuevo", fundado en una corriente de vanguardia y en las ideas estéticas de aquel tiempo. Pomar dejó evidencia de su perspectiva, su posición y su crítica de la música en algunos de los artículos que escribió para dos revistas, *Cultura Musical* y *Música, revista mexicana*; por ejemplo, "Pomar opina... La Situación de los Compositores Mexicanos",[9] "Las Cátedras de composición y las Aduanas",[10] "La Dirección de Orquesta y la Silla Presidencial",[11] en donde los títulos revelan ya el malestar por la situación de la música en el México de aquella época.

La obra de Pomar se puede dividir en dos periodos: uno con tendencias románticas y el otro con tendencias modernistas y neoclásicas. Tal como lo afirma Eduardo Contreras Soto, "la producción entre 1898 y 1919 habla de un autor más cercano al camino recorrido por Huízar o Rolón", con tendencias románticas en boga entre los músicos mexicanos de aquel tiempo,[12] que se manifiesta en las siguientes obras de Pomar: sus mazurcas (1903-1908), el Preludio en Sol Mayor (1907) y la Sonata para piano (1913). En cambio, la Sonatina hace alusión a los años del *Preludio y Fuga Rítmicos*, del ballet *8 horas diarias*, del *Huapango* y la *Sinfonía América*; es decir, es una obra con características neoclásicas y modernistas.[13] Ade-

---

rales se caracterizó por su dinamismo y su voluntad de elevar el gusto popular por la buena música". Daniel Noli, *op. cit.*, p. 7.

[8] Silvestre Revueltas, *Silvestre Revueltas por él mismo*, recopilación de Rosaura Revueltas, Era, México, 1989, p. 198.

[9] José Pomar, "Pomar Opina..., La Situación de los Compositores Mexicanos", *Cultura Musical*, vol. I, núms. 4-5, México, febrero-marzo de 1937, reimpresión facsimilar, Conaculta, INBA, CENIDIM, México, 1993, p. 7-9.

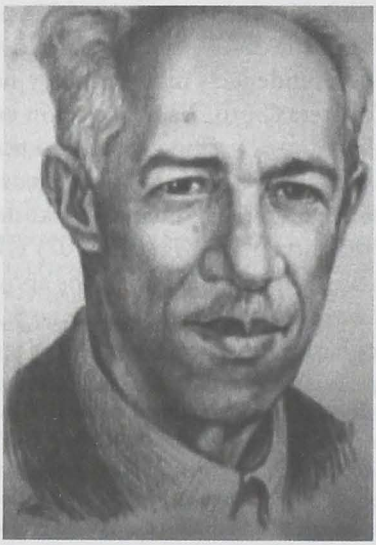
[10] José Pomar, "Las Cátedras de composición y las Aduanas", *Música, Revista Mexicana*, núm. 4, 15 de julio de 1930, facsimilar, INBA, CENIDIM, Conaculta, México, 1995, pp. 12-17.

[11] José Pomar, "La dirección de orquesta y la silla presidencial", *Música, Revista Mexicana*, núm. 5, 15 de agosto de 1930, facsimilar, INBA, CENIDIM, Conaculta, México, 1995, pp. 31-34.

[12] Eduardo Contreras Soto, "Un reencuentro con Pomar", *Heterofonía*, núm. 124, México, enero-junio de 2001, p. 136.

[13] *Ibidem*. Otras obras de la misma época y tendencia son el *Himno Mutualista*, el *Cuarto Cuadro de la Historia de México* (con libreto de Diego Rivera, 1930), *La murga* (pantomima musical para orquesta y voces, 1933). El *Preludio y Fuga Rítmicos* (para orquesta de percusiones y alientos) es de 1930, el ballet *Ocho Horas* de 1931, el *Huapango* (el primero en México, anterior al de Moncayo) es de 1932, y la *Sinfonía América* de 1946.

más de las características mencionadas –dice Contreras Soto–,[14] Pomar "toma en cuenta la música popular urbana con la que integra un discurso sonoro abstracto y poco pintoresco" que es "sobre todo evidente en los años de madurez de su carrera",[15] como en el segundo movimiento ("con aire de danzón") de la propia Sonatina. Asimismo, el cromatismo se convierte en parte del estilo de sus composiciones, lo que lo lleva a elaborar "un discurso sin ataduras tonales tradicionales".[16] El lenguaje musical de Pomar, bien planeado y estructurado, sugiere a un compositor que, más allá del uso adecuado de los recursos composicionales, transmite una personalidad ya desarrollada e individual. Bien vale la pena verificar y analizar aspectos tales como el cromatismo, neoclasicismo, modernismo y urbanismo, al explorar el rico universo de relaciones musicales internas de la Sonatina.



José Pomar.

En uno de los artículos escritos por Pomar, "Escalas y Modos", el compositor mostró su interés por el mundo de las escalas –interés común en los compositores de aquella época, que se reflejó en diversos artículos, como los de Chávez, Baqueiro Fóster, Vicente T. Mendoza, entre otros, en las revistas de entonces–, principalmente las seis formas de escalas per-

[14] Eduardo Contreras Soto, *art. cit.*, p. 136.
[15] *Ibidem.* p.136.
[16] *Ibidem.* p.136.

tenecientes a los modos eclesiásticos: dorio, frigio, lidio, mixolidio y las dos plagales correspondientes a los dos primeros.[17] Lo interesante de su ensayo es la importancia que le dio a la percepción de la música, principalmente de su época, la cual según Pomar se debe fundamentar en el conocimiento técnico de las escalas, modos, tonalidad y funciones de acordes, así como de las características estilísticas, históricas y psicológicas en torno a una obra. Dichos aspectos los expresó Pomar explícitamente en su artículo:

> Por todo lo expuesto llego a la conclusión siguiente: en pocos casos será necesario usar el criterio de vieja procedencia que determina funciones tonales a ciertos grados de una escala; en otros deberá hacerse el mismo estudio de ellas bajo el punto de vista modal, más amplio y mucho más sugestivo y, en la mayoría y especialmente para la mayor compresión de la obra actual, deberá tenerse en cuenta cada caso individualmente; no descuidando las características de autor, pueblo o época histórica y la psicología aplicada por todos ellos en el momento de la creación de la obra, expuesta a variantes leves o esenciales, aún dentro de las partes o porciones de un mismo trozo; es decir: usar en general de un amplio criterio que, dentro de sus preferencias indispensables, sepa distinguir desde las más tenues gradaciones de ambiente hasta el uso del mayor rigorismo técnico que ofrezca la escala o escalas o modos empleados en un trabajo musical.[18]

Las palabras de Pomar son una invitación para escuchar la música de forma crítica, al examinar con cuidado los más mínimos detalles de una composición, en relación a su estructura y significado. Por ello mismo, con lo citado en el párrafo anterior, Pomar revela las pautas que deben seguirse para analizar cualquier música moderna. En tal caso, esos son los principales parámetros para realizar un análisis de la Sonatina, una obra con características modales, tonales, cromáticas, y con relaciones y funciones que surgen de sus elementos internos y estructurales.

I

La Sonatina para piano consta de dos movimientos: el primero, *Bien rimado*, y el segundo, *Con aire de danzón*. Cada uno está compuesto en forma modal; mixolidio y frigio, respectivamente. El primero se caracteriza por una estructura basada en el tema, mientras que el segundo hace referencia a una música tropical de la primera mitad del siglo XX: el danzón.

---

[17] Éstos son los modos que menciona Pomar en su artículo sobre las escalas. *Cfr.* José Pomar, "Escalas y Modos", en *Música, Revista Mexicana*, núm. 1, 15 de abril de 1930, facsimilar, INBA, CENIDIM, Conaculta, México, 1995, p. 29.

[18] José Pomar, "Escalas y Modos", *op. cit.*, pp. 33-34.

La forma del primer movimiento es ABA', donde cada una de las partes se subdivide a su vez en presentaciones del tema con diversas variantes, desarrollos y puentes (véase la Tabla 1). Así, la parte A presenta primero el tema solo, lo repite de inmediato con acompañamiento e inicia dos desarrollos a partir de los motivos del tema, los cuales concluyen en un puente, para después repetir o continuar con la siguiente sección. La parte B presenta tres veces el tema en diferentes tesituras con variantes modales, y una textura polifónica más elaborada. Pomar retoma los primeros dos compases del segundo desarrollo que se presentó en la parte A, y algunos motivos del tema, como ideas básicas, para concluir la parte B en una enérgica cadencia media. La parte A' es muy similar a la parte A. Se inicia con el tema acompañado de breves incursiones de la mano izquierda. Repite el tema, ligeramente variado, y con el mismo acompañamiento que en la segunda aparición de la parte A. Continúa con el segundo desarrollo (D2) –omite el primer desarrollo presentado en la parte A– y concluye de la misma manera que la primera parte. La diferencia entre ambas partes, A y A', radica en el fuerte énfasis que el compositor hace sobre la tónica de la escala mixolidia.

Partes	|: A :|	B	A'
Subpartes	T-T-D1-D2-P	T-T-T-D2-P	T-T-D2-C
Compases	1-21	21-38	38-57
Grados armónicos	I-vi-V	V-IV-V-I	I
Tópicos	Búsqueda	Exploración	Resolución

Abreviaturas: **T**: tema; **D**: desarrollo; **P**: puente; **C**: coda.

Tabla 1.

La estructura del primer movimiento surge del tema y de las relaciones de todos los elementos que lo integran; por ello, es importante realizar un análisis minucioso del funcionamiento del tema. Éste abarca los primeros cuatro compases, una frase que se inicia en la nota La y termina en Re, de la tesitura media. Esta frase se puede dividir en dos semifrases, donde cada una abarca dos compases; la primera es prácticamente una escala descendente del La inicial, hasta una nota La una octava inferior (índice 4). La segunda semifrase empieza en la nota Si y termina en Re (índice 5).



Ejemplo 1.

El ritmo general del tema es de carácter anacrúsico. La primera semifrase se puede entender armónicamente como la prolongación del V grado, y ésta contiene tres motivos: el primero formado por el descenso de los dieciseisavos (La-Sol-Fa#-Mi) que concluye en un bordado (Fa#-Mi-Fa#), el segundo formado por los intervalos de terceras (Fa#-Re, Mi-Do), y el tercero compuesto por el salto descendente de cuarta (Re_5-La_4). En este último, la ausencia de las notas Do y Si tiene una estrecha correspondencia con la siguiente semifrase.

La segunda semifrase sugiere una cadencia perfecta (V-I). Aquí se pueden observar los siguientes motivos: un primero formado por el ascenso de los dieciseisavos (Si-Do-Re-Mi) que concluye en un bordado (Re-Mi-Re), el cual corresponde a manera de inversión con el primer motivo de la primera semifrase; un segundo que sugiere el acorde de V grado, formado por las notas Do, Si y La (dos semicorcheas y una corchea), y un tercero constituido por un salto ascendente de cuarta (La_4-Re_5), que también corresponde inversamente al último motivo de la semifrase anterior. La aparición de las notas Do y Si completa el hueco presentado –entre las notas Re_5 y La_4– de la semifrase anterior.

Así, el tema funciona como un antecedente y un consecuente, y en ambos Pomar establece estrechas relaciones entre los elementos internos del mismo. Asimismo, las características del tema son una búsqueda, una exploración y una resolución conscientes, que se reflejan, además, en la estructura de la obra (véase la Tabla 1). La búsqueda se da en el movimiento ascendente y descendente de los primeros motivos de cada semifrase; la exploración en los intervalos de tercera o segunda, según corresponda la semifrase, y la resolución en los saltos de cuarta, donde el primero implica aún una exploración y el segundo la conclusión. En el siguiente ejemplo se puede observar la relación que guardan el antecedente y el consecuente, por medio de la superposición de las semifrases y, por ello mismo, de los motivos.

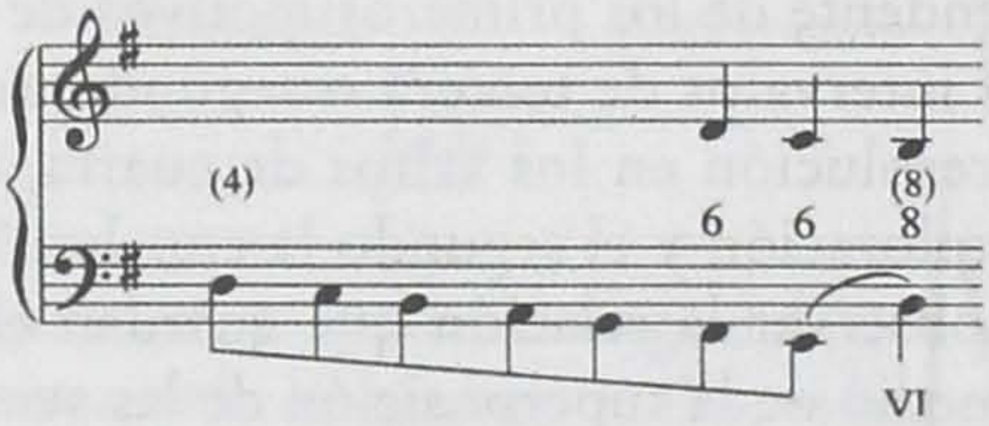


Ejemplo 2.

Ahora bien, es interesante observar la correspondencia que mantienen el tema y sus relaciones internas con el resto del movimiento, dentro del entorno modal. El compositor utiliza para este primer movimiento el séptimo modo, *tetrardus autenticus*, mejor conocido como "mixolidio"; es

decir, una escala en el ámbito de Sol a Sol, donde la nota "final" es el Sol, y la nota "tenor" el Re. Pomar transporta esta escala una quinta ascendente y obtiene la escala Re-Mi-Fa#-Sol-La-Si-Do-Re, donde el tenor (La) y la final (Re) corresponden en el universo tonal a la dominante y a la tónica respectivamente. De aquí se desprende una estructura fundamental por la que se rige la audición de esta pieza, como se verá más adelante.

La explicación detallada de la estructura general y del tema del primer movimiento permite ahora explorar el resto de la pieza. En la repetición del tema, de los compases 4 al 8, destaca la sucesión de intervalos que se generan por el acompañamiento de la mano izquierda, sobre todo quintas y cuartas, cuyos motivos rítmicos surgen de la segunda semifrase del tema. La parte más interesante está en los compases 7 y 8, donde hay dos intervalos de sexta (Fa#-Re; y Mi-Do) que resuelven a una octava (Si-Si). En el plano modal, la cadencia realizada por los intervalos 6-8 es representativa para terminar frases. En este caso, dicho aspecto se realiza prácticamente, con la salvedad de que el segundo intervalo de sexta debía terminar en la octava Re-Re. Pomar elige terminar en Si-Si, lo cual crea una llegada a Si menor (VI grado de Re) y, con ello, el sentido de exploración mencionado anteriormente. Este aspecto de los intervalos 6-8 es apoyado por el bajo del acompañamiento, que crea una escala descendente Re-Do-Si-La-Sol-Fa#-Mi, la cual finaliza con un salto de cuarta a la nota Si, y entonces se pierde la sensación de llegada al Re –después de la nota Mi.



Ejemplo 3.

El primer desarrollo del tema (cc. 8-12) se elabora rítmica y melódicamente con dos motivos del tema: notas bordado, y los descensos de semicorcheas, a lo cual se añaden ahora síncopas y contratiempos. Armónicamente, subraya el VI grado, Si menor. De hecho, se puede percibir como una prolongación de la parte anterior.



Ejemplo 4.

El segundo desarrollo del tema es más elaborado, se da en un ambiente cromático y se le puede considerar un primer clímax. El ritmo sincopado de las dos voces superiores aparece con más frecuencia al inicio del desarrollo (cc. 13-15). El movimiento rítmico es mucho más agitado, sobre todo por la recurrencia de los grupos de cuatro dieciseisavos en la mano izquierda. El discurso armónico elaborado por Pomar tiene la característica de crear una cadencia media sobre el V grado menor del Re mixolidio –acorde que corresponde necesariamente a los grados de dicho modo. El desarrollo se inicia, nuevamente, con el VI grado (Si menor), que ahora es una prolongación hacia el V grado. Este V grado se prolonga también por medio de un puente para repetir la sección, o bien para continuar hacia la parte B de la sonatina.



Ejemplos 5 y 6.

En el análisis armónico, uno de los aspectos que más llama la atención es la octava disminuida (La#-La) en el compás 15. Tal intervalo se puede percibir de la siguiente forma. El La sostenido, junto con el Fa sostenido, Do sostenido y Mi, forman un acorde de séptima de dominante del VI grado. Mientras tanto, el La natural tiene un carácter melódico –no armónico como el La sostenido– que es al mismo tiempo inicio de la imitación

del motivo anterior y anticipación del acorde de La mayor del siguiente compás (c. 16). El Fa sostenido que le sigue es parte del acorde de V^7 del VI, y el Sol es una nota bordado. En el Sol se forma un acorde de paso entre la V^7 de Si menor y el V de Re. En el compás 16 otra vez se escucha el acorde de Si menor. Sin embargo, en este caso no se trata de un acorde estructural, sino de un acorde bordado que se forma sobre el acorde de La mayor. De inmediato, Pomar pone énfasis en el carácter modal con el acorde de La menor (V).

En el compás 17 se inicia el puente sobre el acorde de La menor. El énfasis sobre tal acorde se puede escuchar en la progresión lineal Do-Si-La-Sol-La de las corcheas y negras del acompañamiento, donde las primeras notas funcionan como una doble apoyatura del La, y el Sol como un bordado. En el siguiente ejemplo se muestra una reducción con las prolongaciones de dicho acorde.



Ejemplo 7. Compases 17-19.

La parte B presenta el tema en tres modos; la primera vez en modo lidio,[19] la segunda en dorio,[20] y la tercera, de nuevo en mixolidio. Más allá de la aparición de dos nuevos modos, lo que resalta en esta sección son las prolongaciones armónicas. Así, la parte B se puede percibir como una serie de prolongaciones de la progresión estructural IV-V-I (véanse los ejemplos 8 y 9). El énfasis sobre el V grado lo marca la línea descendente del bajo Sol-Fa#-Mi-Re-Do-Si-La, de los compases 26 al 28. En estos compases aparecen unos intervalos cromáticos de forma vertical, que tienen un carácter resolutivo conforme a la reglas del contrapunto. Así, aparece un intervalo de sexta (Fa#-Re#) que resuelve a uno de octava (Mi-Mi), entre las voces de la soprano y el bajo; después, un intervalo de segunda aumentada (Do–Re#), que resuelve a uno de tercera mayor (Do-Mi), entre las voces de contralto y soprano; luego un intervalo de sexta (La-Fa#), que resuelve a la octava Sol-Sol, y uno de cuarta aumentada (Do-Fa#) que resuelve a la sexta Si-Sol), entre las voces de contralto-soprano y bajo-soprano, respectivamente, que destacan el IV grado en primera inversión, como un acorde de paso que surge de forma melódica

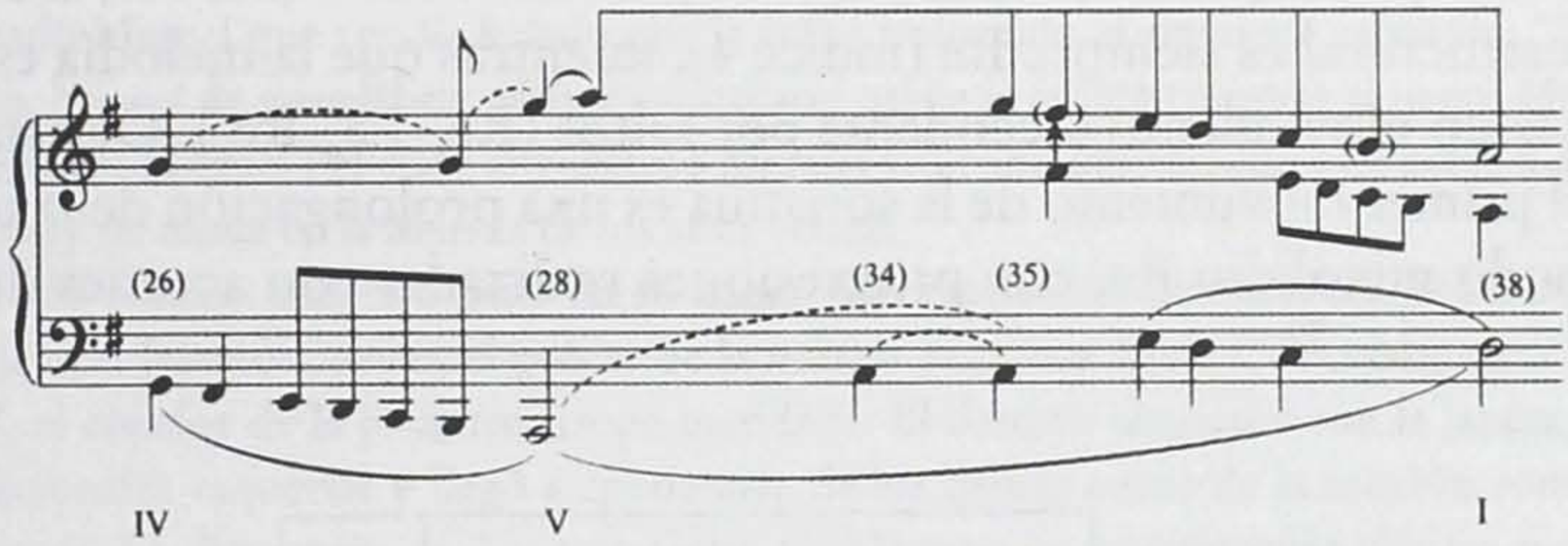
---

19 Una cuarta aumentada sobre la tónica en una escala mayor.

20 Una sexta mayor sobre la tónica en una escala menor.

para llegar al V grado. Por último, aparece un intervalo de sexta (Si-Sol) que conduce esta pequeña sección de resolución de intervalos a la octava La-La, en las mismas voces de bajo-soprano, pero que resuelve de forma indirecta. El Si resuelve en el bajo hacia el primer tiempo del siguiente compás (28), mientras que el Sol resuelve en la soprano, a una octava superior y en el segundo tiempo del mismo compás.[21] De esta manera, con la fuerte sucesión de intervalos que conducen al V grado, éste se prolonga con la aparición del tema, otra vez en modo mixolidio, y aparece un nuevo clímax con el intervalo de octava disminuida, sobre la nota pedal La, sobre el cual se desarrolla la progresión vi-V^7-ii-I^7-VII. Los últimos tres acordes subrayan, por medio de la línea Mi-Re-Do (cc. 36-37) en el bajo, la llegada del acorde de tónica (I, c. 38).





Ejemplos 8 y 9.

La parte A', con características rítmicas y melódicas muy similares a la primera parte, tiene un carácter armónico de mayor estabilidad, debido a que se cierran todos aquellos huecos dejados por las diversas líneas del bajo. Así entonces, por primera vez se percibe un descenso en el bajo que concluye en la fundamental de la tónica (Re), por medio de la línea Re-Do-Si-La-Sol-Fa#-Mi-Re, la cual se repite en la segunda aparición del tema (véase el ejemplo 10). Es notorio que, en este caso, se evita el inter-

---

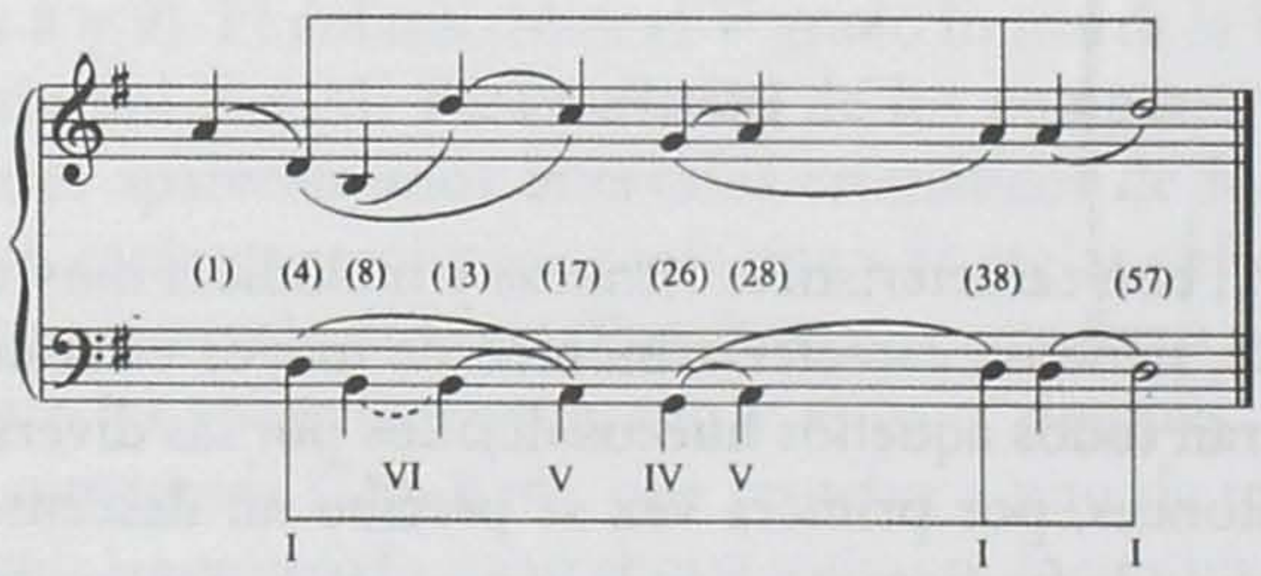
21 Aunque estos intervalos y su resolución son evidentes en el análisis, en la percepción en tiempo real es difícil advertirlos por la velocidad de la pieza y las figuras rítmicas. A pesar de ello, el énfasis sobre la dominante y su prolongación es indudable por medio de los recursos mencionados. De hecho, esta prolongación es el aspecto estructural más sobresaliente.

valo de octava disminuida del segundo desarrollo de la parte A. La coda, ahora en la tónica –la primera vez como puente en el V grado menor– crea una cadencia conclusiva de mayor efecto por la progresión lineal del bajo: Mi-Re-Do-Si-La-Re, en donde el salto de quinta descendente crea una cadencia perfecta V-I, con carácter modal; es decir, donde el V grado es menor.



Ejemplo 10.

La estructura fundamental del primer movimiento, en el sentido más profundo de la pieza, se puede visualizar por medio de una reducción en la que se señalan aquellos acordes que forman progresiones y prolongaciones (ejemplo 11). Así, el tema establece –de intervalos compuestos transformados ahora en simples– el unísono (Re, c. 4), que se prolonga hasta una quinta (Re-La, c. 38) y que llega a una octava (Re-Re, c. 57). El bajo estructural es siempre Re (índice 4), mientras que la melodía estructural es un movimiento ascendente por saltos (Re_5-La_5-Re_6). De esta forma, el primer movimiento de la sonatina es una prolongación de la tónica del modo mixolidio Re, con progresiones realizadas con acordes del VI, IV y V grados.[22]



Ejemplo 11.

[22] En la partitura aparecen unas pequeñas cruces debajo del acompañamiento sólo en algunas partes; con toda seguridad son indicaciones del pedal del piano y, por supuesto, el autor quiere que se realice en estas partes de manera precisa.

II

El segundo movimiento, *Con aire de danzón*, alude a uno de los ritmos tropicales en boga en la década de 1930. Pomar le da presencia a la música popular en el ámbito académico, el de las sonatinas, con un sentido neoclásico y moderno. No cita la melodía de algún danzón conocido y tampoco intenta escribir un movimiento de carácter popular. El compositor sólo toma el carácter rítmico del danzón como un recurso para construir y estructurar el segundo movimiento de la sonatina. Por lo tanto, obtiene una pieza con un sentido musical intelectual, en el cual no se pretende hacer una representación explícita del baile y su estructura, sino tan sólo una evocación, un "aire" de aquella importancia que había cobrado el danzón en la década de los treinta en la ciudad de México.

A propósito del danzón, debemos recordar las variaciones que va sufriendo desde su entrada por Yucatán, uno de los accesos más importantes, hasta su llegada a la ciudad de México. Moreno Rivas, en su libro *Historia de la música popular mexicana*, escribe:

> Se sabe que el danzón llegó a la península de Yucatán a fines del siglo pasado y existen pruebas de que entre 1895 y 1905 era frecuente en todo tipo de bailes y celebraciones.
>
> El danzón llegó a ser tan famoso en Yucatán que aun los vendedores callejeros lo utilizaban como pregón para sus productos. Según relata Civeira Taboada, existió un negro llamado Miguel que vendía helado por la calles utilizando el siguiente estribillo: "Helao, helao, helao / de guanábana, piña y mantecao / quién le quiere comprar al negro Miguel". El español Manuel Pelleta y el yucateco Manuel Gil compusieron con este pregón danzones muy de moda en la Mérida de los años veinte.
>
> Todo músico yucateco tuvo en su haber la composición de unos cuantos danzones, desde don Jacinto Cuevas, el prócer de la música yucateca, hasta Cirilo Baqueiro "Chan Cil", el creador de la primitiva tropa meridana. El danzón alternaba con la jarana en las tradicionales vaquerías y llegó a apoderarse de los demás temas de la canción romántica yucateca. La danzonera de Antonio Galaz (1922) tuvo en su repertorio clásicas melodías yucatecas como *El rosal enfermo* y *Peñas de amor*.
>
> En 1918 llegó a Mérida, traído por una compañía de bufos cubanos, el danzón *Martí no debió morir*, descendiente de la clave *Martí* de Villillo y que tiempo después se haría popular en México con el nombre de *Juárez no debió morir*. Dentro de los músicos yucatecos famosos como intérpretes de danzón, habría que recordar al extraordinario trompetista Juan Concha y al timbalero Fernando Vázquez.[23]

---

[23] Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, Conaculta, Alianza Editorial Mexicana (Los Noventa), México, 1979, pp. 236-237. La autora sólo menciona que existen pruebas de la frecuencia con que se bailaba el danzón; sin embargo, en su mayor parte no ofrece información alguna sobre las fuentes en las cuales se basa. Al final de libro aparece una "bibliografía mínima" como fuente única de sus afirmaciones.

Tras estas modificaciones se inicia el apogeo del danzón en la ciudad de México en los años veinte.[24] Así, para la década de 1930 el danzón ya estaba establecido fuertemente en el ámbito de los bailes, hasta arraigarse por completo, sobre todo a través de Agustín Lara. Al respecto, la musicóloga mexicana comenta que "durante la década de los veinte se mantuvo el interés por el danzón y los sones, pero la verdadera aclimatación del género ocurriría en los años treinta. En 1932, el triunfador Agustín Lara formó para acompañarlo en el teatro Politeama, el son Marabú".[25]

La forma del segundo movimiento remite a un rondó: A-B-A-C-A' (véase la Tabla 2). Al final de cada parte se puede percibir una fuerte cadencia que señala el paso a otra y, en el caso de la última (A'), el fin de la obra. La parte A, a dos voces, se subdivide en dos secciones, donde la segunda es inversión de la primera; es decir, el tema que se inicia en el bajo en a, es en a' colocado en la parte superior (ejemplo 12).

Partes	A	B	A	C	A'
Subpartes	a-a'		a-a'		a-a"
Compases	1-17	18-31	31-48	49-63	63-79
Grados armónicos	I (m-M)	cromatismo	I (m-M)	I (M)	I (m-M)

Tabla 2



Ejemplo 12.

La parte B, de fuerte carácter cromático (ejemplo 13), desarrolla el ritmo sincopado del danzón. Uno de los aspectos más interesantes es la hemiola –de la cual se hablará más adelante– que se forma en los últimos compases de esta parte. Después de la cadencia, regresa nuevamente a la

---

[24] *Ibidem*, p. 236. Para mayor información sobre los orígenes y el desarrollo del danzón dentro de la cultura mexicana, consultar: Yolanda Moreno Rivas, *ibidem*, pp. 233-241.

[25] *Ibidem*, pp. 238-239.

parte A, sin cambios sustanciales, excepto por la cadencia, que es diferente de la primera vez.



Ejemplo 13.

La parte C, con una armadura de dos sostenidos (fa y do), pasa a la tonalidad de Re mayor, sección que Pomar desarrolla de forma cromática. El desarrollo de la pieza continúa sobre el ritmo sincopado del danzón, debajo de una melodía de carácter "emotivo" –como lo indica en la partitura– que debe ser "exactamente rimada". La última aparición de A, con el regreso a la armadura de Re menor (Si bemol en la armadura), contiene algunos cambios, como notas añadidas de los acordes y matices más intensos; sin embargo, la parte a", además de los aspectos señalados, lleva un peso cadencial mucho mayor por ser el fin del movimiento y, al mismo tiempo, de la obra.



Ejemplo 14.

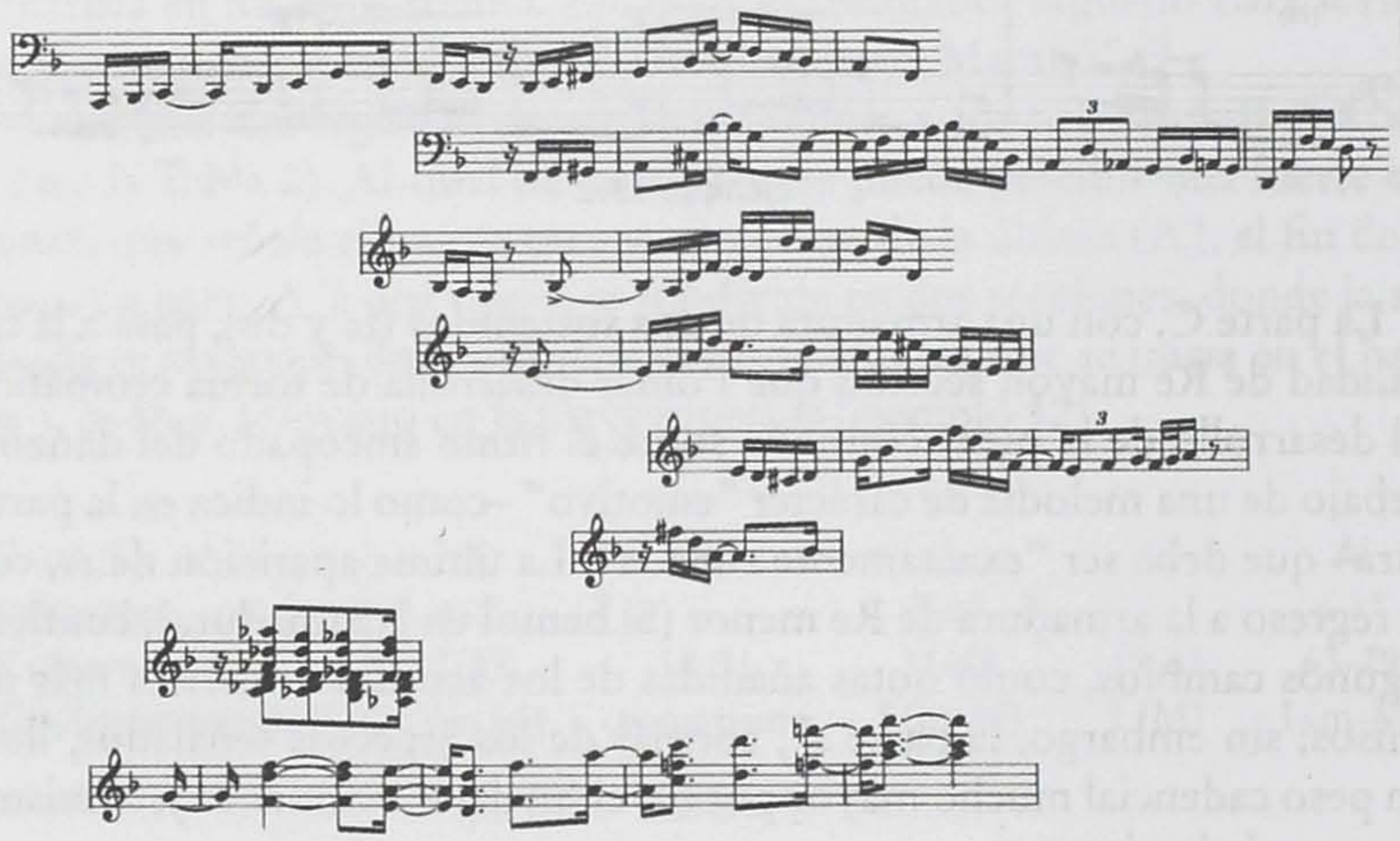
El tema se desarrolla en la mano izquierda a partir del modo frigio (*deuterus autenticus*): La-Sib-Do-Re-Mi-Fa-Sol-La.[26] Sin embargo, las relaciones que se pudieran producir por este modo no son evidentes en este movimiento. En cambio, el desarrollo rítmico, tonal y cromático son aspectos que sí explora el compositor.

Al inicio del tema, el compositor dejó anotadas unas iniciales (A. H. m.) –así como en los compases 18 y 28 (A. H. T.)– sobre ciertas notas que, al parecer, sugieren el origen del tema o el nombre de un danzón,

---

26 Pomar transportó esta escala una quinta ascendente del ámbito original Mi-Mi, donde la "final" (La) y el "tenor" (Fa), corresponden, respectivamente, a la tónica y al VI grado de la escala frigia.

sin que quede del todo claro.[27] Lo que sí es claro, por el contrario, es el ambiente rítmico sincopado, característica que prevalece en el entorno del movimiento, y las relaciones interválicas del tema, aspectos de los cuales surgen el contratema y las diversas variaciones y transformaciones rítmico-melódicas del tema (véase el siguiente ejemplo).



Ejemplo 15.

Una característica rítmica interesante se encuentra entre los compases 26 y 29, donde Pomar elabora una hemiola, a partir de la ampliación del motivo rítmico sincopado de corchea con punto, propio del ritmo del danzón. En el bajo se puede escuchar un cambio a 3/8, mientras que en la parte superior (acordes) resalta un carácter rítmico binario, a pesar del ritmo sincopado de corcheas.



Ejemplo 16.

---

[27] Esto es sólo una conjetura, pues al respecto no se ha encontrado evidencia alguna del origen de estas iniciales y su significado. La "m." es la única inicial en minúscula.

El hecho de que no sea evidente un desarrollo modal se puede observar, igualmente, en el tema inicial. El contorno melódico del mismo tema sugiere que la escala frigia –aun con la segunda menor inicial (La-Sib) y, por lo mismo, una segunda mayor entre el II y el III grados– es un movimiento tonal de V a I; es decir, al énfasis de una tónica que siempre está presente: Re, algunas veces menor, y en el que está implícita la tendencia continua al acorde de Re mayor.[28] En efecto, la primera cadencia (cc. 16-17) de la parte A está inscrita entre la octava Re-Re, con un acorde que subraya el Re por las notas Mib y Do#, que denotan una tendencia al Re. Esta misma cadencia se repite de forma muy similar en la segunda aparición de la parte A (cc. 47-48). El compás 48 es un acorde de dominante que conduce a un Re mayor, parte B. La última cadencia (fin del movimiento, cc. 76-79) es una fuerte fórmula cadencial que termina en el acorde de Re mayor.

Es importante resaltar que la cadencia de la segunda parte (B) destaca el retorno al tema con un acorde de La mayor (V, c. 30), con las notas La-Si-Do#. Esta característica es nuevamente tomada por Pomar en la cadencia de la parte C, para ir a la parte A', donde ahora estos elementos se encuentran más cercanos.[29]

III

Después del recorrido analítico por el interior de la Sonatina para piano de José Pomar es útil concluir acerca de los puntos más importantes del estilo de la obra y de la investigación sobre la música de Pomar, así como de otros aspectos circundantes.

El compositor toma en cuenta toda una gama de posibilidades que están a su alcance en el momento histórico-musical en que vive, y las sintetiza de una manera bien estructurada por medio de diversos recursos composicionales. El evidente neoclasicismo que se halla en el primer movimiento y la forma Rondó del segundo, así como los aspectos formales claramente definidos como las cadencias, las frases, la idea de ante-

---

[28] Este aspecto resulta todavía más interesante si se toma en cuenta que el acorde de La menor (como dominante: V) pertenece al ámbito del modo mixolidio del primer movimiento, lo cual sugiere una conexión muy estrecha, tonalmente, entre los dos movimientos: I-v-I; es decir, la prolongación y énfasis del acorde de Re mayor en una estructura todavía más profunda.

[29] Me parece interesante hacer notar esto, ya que en la grabación realizada por el pianista Daniel Noli se omite dicho detalle, que es la transición de lo tonal a lo modal. Al aislar dichos elementos, es más fácil escuchar la secuencia La-Sib-Do, dos veces, en lugar de la secuencia La-Si-Do# seguida de La-Sib-Do, que al escucharse parece errónea.

cedente-consecuente, entre otros, y el urbanismo de una música popular como el danzón, del cual toma el ritmo, se convierten en características fundamentales de la interpretación y la audición de esta pieza. El uso de los modos, el cromatismo, el contrapunto, y una estructura fundamental organizada, de manera orgánica, se transforman en recursos bien adaptados, de los cuales Pomar ha obtenido el mayor de los provechos para lograr una obra que, en principio, se percibe inmersa en el movimiento modernista, pero que además incluye diversos aspectos neoclásicos.

Todos los elementos señalados a lo largo del ensayo muestran a un músico que, si bien junto con el grupo de artistas que lo rodeaban intentaba limpiar una vieja tradición en ruinas y llena de nostalgia, también poseía una intensa voluntad de individualismo creador por medio de la cual se podía conformar un mundo refinado, innovador y abierto a diversas posibilidades. De esta manera se puede explicar el hecho de que confluyan viejas tradiciones composicionales, un cromatismo elaborado, y el uso de una música popular en boga en aquel tiempo. Lo culto y lo popular, aunque cimentados en una ideología en defensa de los trabajadores de la música por elevar su situación social y cultural, se reflejan de manera musical en esta obra y coinciden por la necesidad misma del progreso musical.

Unidad y contraste son colocados en una misma pieza. Por una parte, el primer movimiento representa lo académico, y el segundo lo popular por su aire de danzón. Sin embargo, y por otra parte, el segundo reúne ambos aspectos al unir la forma rondó con el carácter sincopado del ritmo del danzón. En este sentido, la unidad se logra a través de una buena planeación del tema y su funcionamiento interno, lo que permite una estructuración adecuada del resto de la obra. Pomar lleva más allá este aspecto, al conectar los dos movimientos por medio del carácter modal del primero, en mixolidio, y el modo frigio del segundo, a través de la continua presencia de la nota estructural Re, subrayada una y otra vez por diversas cadencias. El eje principal de la conexión se da, sobre todo, con el acorde de La menor, visualizado como dominante natural del modo mixolidio, y como la primera tendencia armónica del segundo movimiento.

El rechazo a la antigua tradición del conservatorio, y del academicismo que rehúsa, se observa en una obra que evita los encadenamientos de acordes principales y de temas. Pomar trata a su obra con conocimientos profundos, "superiores", que, como él mismo dice, son necesarios a los ejecutantes, pero también a los oyentes. En este mismo ámbito de la audición es pertinente tomar en cuenta las características psicológicas de la audición, en la cual se perciben huecos sonoros de diversa índole, que en el transcurso de la obra le permiten crear a su autor un discurso bien elaborado, coherente y de conclusiones contundentes, todas ellas fundamentadas conforme a lo analizado.

Hay aspectos que por ahora se quedarán sin explicar, como el uso de iniciales en el segundo movimiento, hasta tener información verificable con la cual se les pueda dar un significado.

Es importante e interesante saber que, aunque escasos, existen trabajos que hacen justicia a una obra musical que vale la pena escuchar en el presente en conciertos y en grabaciones con mayor frecuencia: los trabajos de Eduardo Contreras Soto y Daniel Noli son los únicos de que se tiene noticia hasta el momento, así como la más o menos reciente grabación (2004) del *Preludio y Fuga Rítmicos* (en Ebony Band, dirección Werner Herbers; Juan Carlos Tajes, recitación, *Homenaje a Revueltas*. Holanda, Channel Classics, CCS SA 21 104, 2004). Nuevas investigaciones pueden conducir a otras inquisiciones que, además, tengan repercusión en lo que se imparte en los salones de clases de conservatorios y universidades del país.

Entre los trabajos pendientes que se pueden plantear a raíz de este ensayo, está el desarrollo de una investigación sobre la LEAR, en la que se señalen las diversas relaciones de esta asociación con la música y los músicos que la integraron. Falta mucho que investigar sobre Pomar, sobre todo en el caso de sus aportes musicales a través de sus principales obras, en especial las orquestales, y las consecuencias que tuvieron sus ideales progresistas en bien de la sociedad. La relación de Pomar con otros músicos de izquierda, como Revueltas y Kostakowsky, es otro estudio pendiente. Es importante realizar una crítica de los artículos de Pomar en relación con otros escritos de la misma naturaleza, hechos en su época. Y otro aspecto importante, que personalmente considero muy interesante, es la discusión y el análisis del estilo de la música de Pomar, a fin de poderlo integrar con claridad a una narrativa histórica de la música en México.

Bibliografía

-Contreras Soto, Eduardo, "Un reencuentro con Pomar", *Heterofonía*, núm. 124, México, enero-junio de 2001, pp. 135-138.
-Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, Conaculta, Alianza Editorial Mexicana (Los Noventa), México, 1979.
-Pomar, José, "Pomar opina..., La Situación de los Compositores Mexicanos", en *Cultura Musical*, vol. I, núms. 4-5, México, febrero-marzo de 1937, reimpresión facsimilar, Conaculta, INBA, CENIDIM, México, 1993, pp. 7-9.
-Pomar, José, "Escalas y Modos", "Las cátedras de composición y las aduanas", "La dirección de orquesta y la silla presidencial", y "Los conocimientos superiores de música necesarios a los ejecutantes, I.

Teoría, II. Práctica", en *Música, Revista Mexicana*, núm. 1 (abril 1930) – núm.10 (enero 1931), reimpresión facsimilar, INBA, CENIDIM, Conaculta, México, 1995.
-Prignitz, Helga, *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, traducción de Elizabeth Siefer, INBA, CENIDIAP, México, 1992.
-Revueltas, Silvestre, *Silvestre Revueltas por él mismo*, recopilación de Rosaura Revueltas, Era, México, 1989.

Discografía

-Pomar, José, *Presagio, Música para piano de José Pomar*, Daniel Noli, piano, México, URTEXT, JBCC 041, 2000.

DOCUMENTOS

Furor por la polka

Yael Bitrán

Entre las composiciones musicales de que se puede hacer recuerdo de muchos años a esta parte, ninguna ha causado más sensación que la polka.
Poco hay que agregar al delicioso texto que encontrará el (la) lector(a) a continuación respecto al furor que causó la polca a mediados del siglo XIX, en México y el resto del mundo occidental. Es en verdad de llamar la atención el éxito fulminante que tuvo esta animada danza de pareja en 2/4, que se encuentra por primera vez en Praga en 1837 y que fue introducida en París por el maestro de baile checo Jan Raab en 1840. Para 1843 se considera ya la danza favorita de la sociedad parisina y para el 11 de abril de 1844 adquiere un nuevo *cachet* al presentarse en Her Majesty's Theatre en Londres, bailada por los famosos bailarines Carlotta Grisi y Jules Perrot. Gran cantidad de compositores de la época se dedicaron a componer polkas a diestra y siniestra: Johann Strauss I y II, Bed ich Smetana, y variantes como la polca-mazurka, la *Polka française* y la *Schnell-Polka* entre otras, vieron la luz en un mundo donde los géneros híbridos reinaron en los salones e incluso en los teatros. Muy popular fue también por toda América Latina y lo sigue siendo en Perú y particularmente en México en forma de la polca norteña, que no falla en las reuniones de las regiones septentrionales de nuestro país.

La *Polka del Siglo Diez y Nueve*, que presentamos a continuación, fue publicada durante la visita de Henri Herz a México a finales de 1849. La *Polka* fue dedicada al periódico *El Siglo Diez y Nueve*, de donde toma su nombre, e impresa en *El Álbum Mexicano. Periódico de Literatura, Artes y Bellas Letras*, Tomo II, 1849, por el editor de ambas publicaciones, Ignacio Cumplido, entre otras cosas, un importante impresor y promotor de la música en aquella época.

Un par de referencias a la polca previas a la venida de Herz que he localizado, la retratan bajo una luz indiferente o francamente no muy halagüeña, y nos hablan de incursiones tempranas del género en el país. A fines de 1848 se anuncia que en el Gran Teatro Nacional: "Se representará la comedia en tres actos, denominada: El grumete. En segunda, para



La Polka, Carlotta Grissi con Jules Perrot. Litografía a color impresa por J. Bouvier. Publicada por T. McLean, mayo de 1844 (obtenida del sitio: www.istrianet.org).

terminar la función se ejecutará el bonito baile de La polka"[1], y el 31 de enero de ese año se avisa que, después del drama *El Conde de Montecristo, 1ª parte*, "se presentarán el señor y la señorita Villanueva a bailar el padedú nominado *Polka militar*". El 4 de febrero, una crónica firmada por *Los Gemelos* en *El Siglo Diez y Nueve* agrega al final de una desfavorable reseña de la dicha obra de teatro, una devastadora pero humorística nota respecto a la antes mencionada *Polka militar:* "La función, que terminó con una pieza de baile por el Sr. Villanueva y su hija, a más de mala fue tan larga, que la concurrencia entró en Enero y salió en Febrero, como dijo graciosamente uno de los espectadores".

La famosa "rebelión de los polkos" del año 1847, en contra del gobierno de Gómez Farías y los "puros", toma su nombre, a pesar de la mitología popular, más del presidente estadunidense James Polk que de la polca, que si bien se bailaba en los salones de la aristocracia, no se pondría de moda sino hasta después de la guerra con Estados Unidos. El *furor por la polca* se encuentra en México más bien en los años de la década de 1850.

La partitura de *La Polka del Siglo* está claramente editada, es uno de los ejemplos más limpios y legibles existentes en una publicación periódica que he encontrado de esa época en México. Fuera de que el copista puso en varias ocasiones los bemoles en otra pauta de la adecuada, por lo demás no se hallan errores significativos. Presentamos al lector, pues, esta gra-

---

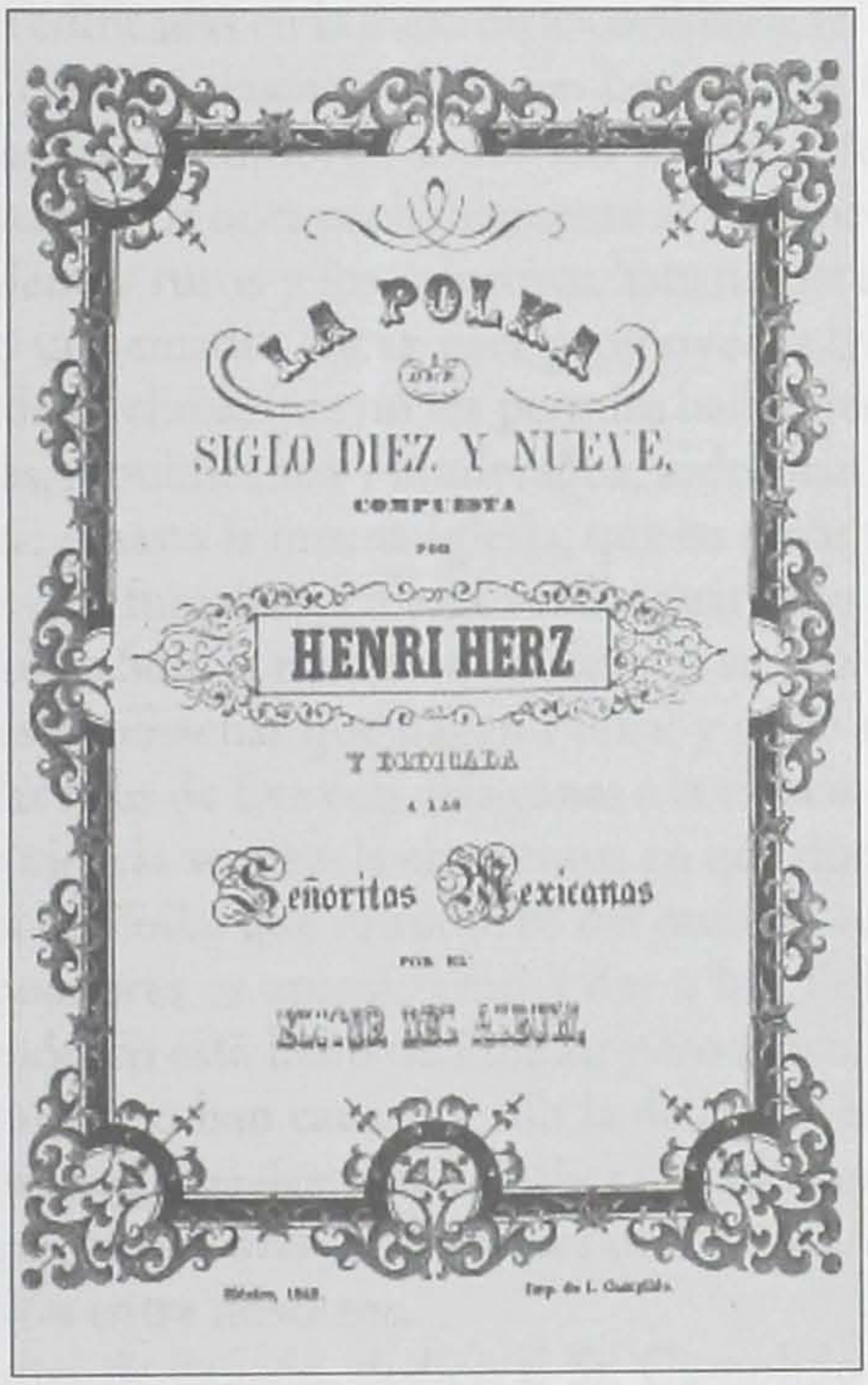
[1] *El Siglo Diez y Nueve*, 5 de diciembre de 1848.

ciosa, elegante y ágil pieza para el disfrute de quienes gusten escucharla, y para el de aquellos que se animen a bailarla.

El Siglo Diez y Nueve anunció orgullosamente la publicación de la polca de Herz de la siguiente manera:

> "Mr. Herz."
> Este célebre artista ha tenido la bondad de dedicar a nuestro periódico la primera composición que ha hecho en México, a la que ha titulado: *Polka del Siglo*, y que se publicará en uno de los próximos números del *Álbum*. Damos al Sr. Herz las más expresivas gracias por esta distinción.

Nosotros también.



Portada de la edición original de *La Polka del Siglo Diez y Nueve*.

La Polka del Siglo

Entre las composiciones musicales de que se puede hacer recuerdo de muchos años a esta parte, ninguna ha causado más sensación que la Polka. En los salones más elegantes de París, en las tertulias del Norte-América, en los bailes de máscara de las Antillas, en las ciudades que en el Nuevo-Mundo se hallan edificadas en la mesa de la cordillera, en todas partes se ha bailado la Polka con entusiasmo, con furor. La Polka ha invadido todas las sociedades, todas las costumbres, todos los sistemas de gobierno, todos los climas, y a una misma hora probablemente se han encontrado haciendo piruetas los friolentos rusos y los calurosos habaneros: los unos alabando a la Polka como un remedio eficaz para promover la transpiración, y los otros maldiciendo al clima, que no les permite bailar demasiado. Socialistas, monarquistas, republicanos y moderados, todos han sido amigos decididos de la Polka; y hasta la misma Iglesia, que en otros tiempos lanzó sus rayos contra los que fumaban, en esta vez ha guardado silencio, y dejado progresar a la Polka. Sólo la medicina ha elevado su voz en algunas partes, y prohibido a las muchachas que bailen Polka; y ya se supone que nunca han maldecido las hijas de Eva con más ganas a la ciencia y a los científicos, como cuando la ciencia se mezcla en asuntos en que domina la moda.

De esta manía de Polka que se apoderó del mundo, resultó que los más afamados compositores es apresuraron a dar a luz Polka tras de Polka. El mundo filarmónico está lleno de Polkas; pero acaso las más brillantes, las que más entusiasmo han causado, son la de Mr. Herz, de este famoso pianista y compositor, que después de haber llenado con su nombre y sus armonías a las reuniones más *fashionables* de Europa, ha venido a hacer una corta mansión entre nosotros.

A los pocos días de llegado, dedicó al Sr. Cumplido una composición que llamó *La Polka del Siglo*. Ya que, como hemos dicho, en cada país se encuentran muchas Polkas, nos complace que por la cortesanía y amabilidad de Mr. Herz, tengamos una Polka, que podremos llamar nacional, y que lleva el nombre de uno de los más antiguos periódicos de México. El Sr. Cumplido ha participado de este obsequio a las señoritas mexicanas, mandando repartir impresa esta música, en la primera tertulia musical de la Lonja, y circulándola ahora en el Álbum.

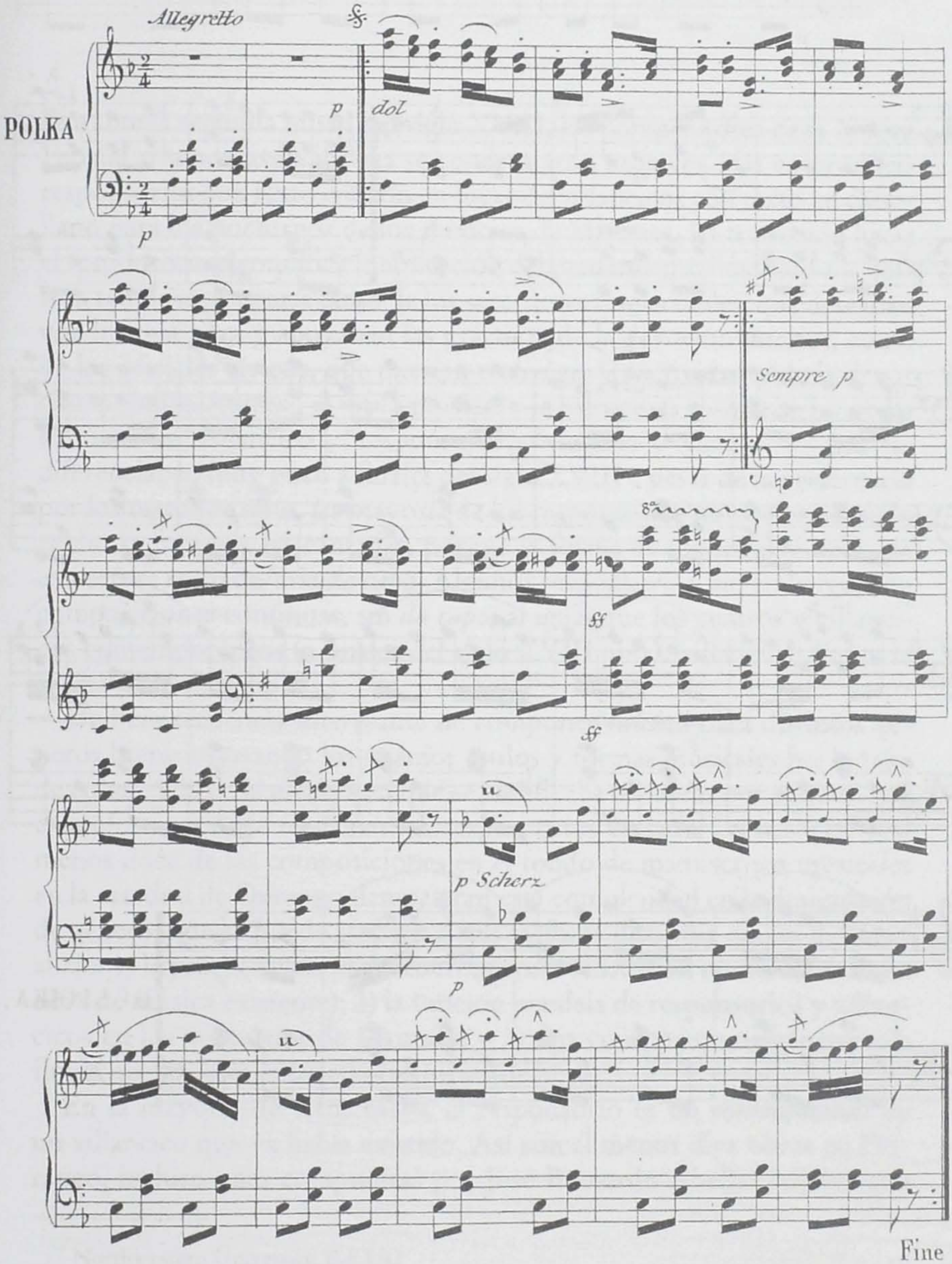
En uno de los números siguientes insertaremos una extensa biografía de Mr. Herz, ilustrada con un retrato, así como algunas otras composiciones musicales, si tuviere la bondad de remitirlas. Creemos por ahora que las amables suscriptoras del Álbum quedarán complacidas con la *Polka del Siglo*.

MÚSICA

La Polka del Siglo,

Compuesta por

HENRI HERZ.



Trio

p cresc dim p

ff

ff

ff

p elegamente

p

D.C. la POLKA.

Filius meus parvulus est: un responsorio-villancico duranguense de la segunda mitad del siglo XVIII

*Drew Edward Davies**

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, los compositores de la Nueva España y la península ibérica se concentraron cada vez más en producir responsorios con texto en latín en lugar de villancicos con texto en castellano para los nocturnos de los servicios de Maitines. La transición hacia el responsorio ejemplifica la aplicación del pensamiento ilustrado a la cultura religiosa por parte tanto de los sacerdotes intelectuales, que deseaban una liturgia pura y apoyaban las prácticas de la devoción interior, como de los oficiales cívicos, que querían restringir las actividades de la devoción popular. Aun así, el estilo musical y la estructura formal de las obras etiquetadas "villancico", "responsorio", "cantada", "cuatro" y "aria" se diferenciaban muy poco a finales del siglo XVIII a pesar de la preferencia por los textos en latín. La mayoría de los responsorios musicales del siglo tardío se parece a las cantadas, porque la forma de los textos implica la estructura recitado/aria *da capo*. Algunos responsorios, sin embargo, son composiciones continuas, sin *da capo*, al igual que los cuatros y villancicos contemporáneos (a finales del siglo XVIII pocos villancicos llevan la forma estribillo/coplas).

Una consecuencia interesante de componer música para distintos géneros literarios usando los mismos estilos y formas musicales fue la falta de coherencia en la manera en que se clasificaba las obras por género. Por ejemplo, a veces se titulaban los responsorios en latín "villancicos". Al menos doce de las composiciones en el fondo de manuscritos musicales en la catedral de Durango demuestran esta complejidad en la designación de género, que se puede atribuir a tres factores distintos que se discuten abajo: 1) la práctica común del *contrafactum* (añadir un nuevo texto a una obra de música existente); 2) la función paralela de responsorios y villancicos en los nocturnos de Maitines, y 3) una concepción de género más fluida que los esquemas clasificatorios de hoy.

En la mayoría de estos casos, el responsorio es un *contrafactum* de un villancico que ya había existido. Así son al menos diez obras en Durango, incluso unas compuestas por José Bernardo Abella Grijalva que

* Northwestern University, E.E.UU

sobreviven como "responsorio-villancicos" sin sus textos originales.[1] (Además, se preparó una gran cantidad de *contrafacta* a finales del siglo XVIII simplemente por añadir un nuevo texto a un manuscrito existente, sin copiar la música.) No obstante, otras obras –por ejemplo el responsorio-villancico *Ecce tabernaculum Dei* compuesto por el organista Juan José Meraz en Durango alrededor de 1795– no presentan evidencia del proceso de *contrafactum*.[2] Al contrario, sugieren que la gente asociaba la música cantada durante los nocturnos de Maitines con la función de un villancico, sin reparar en el idioma del texto. Así, cabe preguntar si los músicos del siglo XVIII consideraban el villancico como una forma literaria, un género musical, una función ritual o una combinación fluida de los tres. Y finalmente, se ve una complejidad (creo que no una confusión) de género en el caso de la obra *Lauda Sion* compuesta por José Mariano Domínguez y Cabrera para la fiesta de *Corpus Christi* en Guadalajara, alrededor de 1785.[3] La portada de esta composición indica que se la usaba como un "villancico para la procesión" aunque el texto es la secuencia de la Misa para ese día. No puede ser un *contrafactum* de un villancico, porque la forma es estrófica. De hecho, la etiqueta "villancico" señala que se interpretaba la obra fuera de su contexto litúrgico –durante la procesión, no durante la Misa– con la función de una obra paralitúrgica, así como un villancico. Entonces tanto la función como la forma y el texto contribuían a la designación de género en esta época.

La edición que sigue de *Filius meus parvulus est*, responsorio-villancico compuesto por Abella durante o antes de 1784, ejemplifica el estilo musical y la forma de responsorios y villancicos escuchados en Durango durante los años 80 del siglo XVIII, periodo en que, con más frecuencia, se

---

[1] Por ejemplo, véase Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango [AHAD] MS. Mús. 2A.73, "Villancico Segundo. / Que / Se ha de Cantar en esta Santa Ygl.a / Cathedral de Durango. / en / Los Maytines de la Purisima / Concepcion de N.tra Senora. / Compuesto por / D.n Jose Bernardo Abella / Grijalba. M.tro de / Capilla de d.ha Santa Yglesia. / año de / 1783. / [en una mano distinta] Equitatui meo", que fue transcrito por Jaime González-Quiñones en "The Orchestrally-Accompanied Villancico in Mexico in the Eighteenth Century", tesis de doctorado, City University of New York, 1985, aunque el autor no comenta sobre este asunto. Otras obras similares de Abella son MSS. Mús. 2A.68 *Fac tibi arcam* (1781) y 2A.77 *Hodie nobis caelorum* (1782). El sistema de clasificación de los manuscritos en Durango es el que desarrollé y se basa en la ubicación física de los papeles en seis estantes; aparecerá en mi catálogo del archivo, ya en preparación para publicación.

[2] AHAD MS. Mús. 2A.71, "Villancico a Cuatro / Voces dos Violin dos / trompas y Bajo p.a / la festividad del San- / -tisimo Sacramento / Por D.n Juan Jose Meraz / 1.o Org.sta de la S.ta Y.ga / Cated.l de Durango". Desafortunadamente, la transcripción de esta obra reveló demasiados problemas armónicos para presentarse en una edición publicada para intérpretes, aunque la imitación del estilo galante tardío o clásico por parte de Meraz es de interés.

[3] AHAD MS. Mús. 2A.70, "Villancico para el Corpus / [en una mano distinta] Villancico para la Procesion del Corpus".

etiquetaba "villancicos" a los responsorios. El estilo es típico de Abella, violinista de Oaxaca que trabajó en la catedral de Durango como maestro de capilla entre 1781 y 1784, y podría describirse como "galante tardío" o "clásico", pero sólo en un contexto italiano, no austriaco. El movimiento armónico es lento, las frases son balanceadas y el lenguaje oscila entre un diatonicismo constante y un cromaticismo sorprendente. Aunque las modulaciones verdaderas son poco comunes en sus obras, Abella, que debe considerarse como un compositor ingenioso de la provincia, maneja bien una secuencia del círculo de quintas en esta pieza. Fue el compositor más prolífico de los que trabajaron en Durango y, aunque no tuvo acceso a la formación europea, pudo imitar los gustos y las técnicas europeas en sus obras escritas en la Nueva Vizcaya.

La portada de *Filius meus parvulus est* sugiere que la obra es un *contrafactum* del villancico *El batallón de las flores* que no sobrevive.[4] Sin embargo, en este caso lo contrario puede ser lo cierto, porque la relación entre el texto y la música está más alineada que en los *contrafacta*. Algunos detalles de la música, por ejemplo, la reducción simbólica a tres voces para el texto *Gloria Patri* en el compás 55, no coincidirían con un villancico ya existente. Igualmente, las divisiones formales de la obra siguen claramente la estructura del texto en latín. En la preparación de otras obras en *contrafactum*, Abella no alteró sustancialmente la música de la original, y creo que sería una casualidad demasiado grande si el texto del responsorio tuviese su paralelo en el del villancico en castellano. Además, las partes vocales del manuscrito físico muestran una mano menos elegante que las partes instrumentales y que la portada; probablemente se copiaron posteriormente para la versión en castellano, aunque no es posible fechar los papeles definitivamente. No existe una parte para la voz *bajete*, aunque esa parte tendría efectivamente la misma música que el bajo del órgano si aún existiera.

El texto es el responsorio octavo para le fiesta de la Inmaculada Concepción según el uso español, que seguía empleando la versión *Sicut lilium* del oficio en plaza de la liturgia ordenada por el Breviario Romano (que tenía *Felix namque* en la posición del octavo responsorio).[5] Leonardo Nogarola, un franciscano italiano, compiló el oficio poético *Sicut lilium* durante el siglo XV para promover esta fiesta polémica. De hecho,

---

[4] AHAD MS. Mús. 1A.116, "Villancico / A Sinco Voses / dos VV.s / dos Trompas, i Bajo / El Batallón de Flores; / Por D.n Bernardo de / Abella y Grijalba / Año del S.r de 1784. son 11. Papeles. / [en una mano distinta] Respons.o 8.o Filius meus parvulus est".

[5] Discuto este asunto en "The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, *Español* Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain", tesis de doctorado, University of Chicago, 2006, p. 450 y *passim*. Debe señalarse que el oficio en el *Liber usualis* es otro, introducido en 1863.

abrió el servicio de Maitines con la frase *Immaculatam conceptionem*, precisamente las palabras prohibidas por el papado anti-inmaculista de la época. En la iglesia española, por supuesto, la doctrina de la Inmaculada Concepción siguió siendo fundamental y en Durango tuvo importancia significativa como patrona de la catedral. El texto *Filius meus parvulus est* combina una paráfrasis de 1 Crónicas, 22:5 con una de 2 Crónicas, 7:16 que convierte el contexto original de la historia –la tarea de Salomón de construir el templo y su dedicación posterior– en un texto desde la perspectiva de la Virgen María (en el responsorio) y de Cristo (en el verso). En su composición, Abella omitió la segunda parte del texto del responsorio (*Et ob hanc*) hasta después del verso, por lo cual se escucha esa frase del texto sólo dos veces, aunque se diga tres veces en la liturgia.[6]

R. Filius meus parvulus est, et delicatus. Domus quam aedificari volo, talis esse debet, ut in cunctis nationibus nominetur.	Mi hijo es muchacho y de tierna edad. La casa que se ha de edificar ha de ser magnífica por excelencia, para renombre y honra en todas las tierras.
** Et ob hanc causam ante mortem suam omnes preparavit impensas.*	Y antes de su muerte hizo preparativos en gran abundancia.
V. Elegi, et sanctificavi locum illum, ut sit nomen meum ibi in sempiternum, et permaneant oculi mei, et cor meum ibi cunctis diebus.	He elegido y santificado esta casa, para que esté en ella mi nombre para siempre, y mis ojos y mi corazón estarán ahí para siempre.
[Et ob hanc]	
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	Gloria al Padre, y al Hijo, y al Espíritu Santo.
[Et ob hanc]	

[6] Texto en latín tomado de *Officium in Festo Immaculatae Conceptionis Dei Genitricis, semper que Virginis Mariae, sub eodem venerabili mysterio, patrronae generalis Hispaniarum, et titularis S. Ecclesiae Cathedralis Angelopolitanae*, Puebla, Ignati Collegi, 1762; la traducción española fue derivada de la versión de Reina-Valera de la Biblia, en su edición de 1960.

El responsorio-villancico *Filius meus parvulus est* de Abella ilustra la complejidad de los conceptos de género, forma y estilo en la Nueva España a finales del siglo XVIII y sugiere que la práctica de adoptar e inventar la música para adornar el ritual catedralicio era fluida y rica.

RESPONSORIO OCTAVO PARA LA INMACULADA CONCEPCION
Filius meus parvulus est

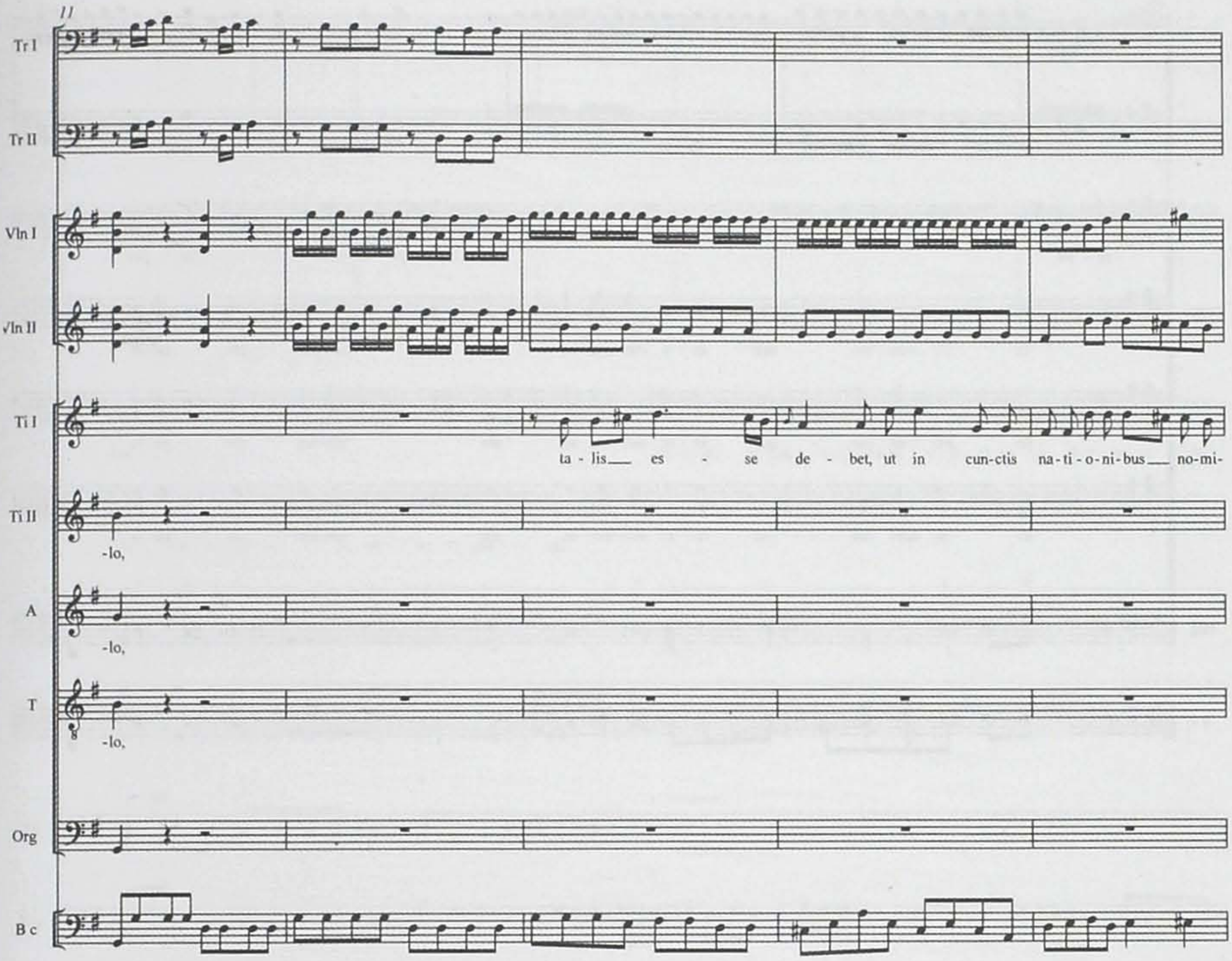
Transcripción y edición ©
Drew Edward Davies

José Bernardo Abella Grijalva
Durango, 1784



Fuente: Archivo de Música de la Catedral de Durango (México), MS. Mús. 1A.116

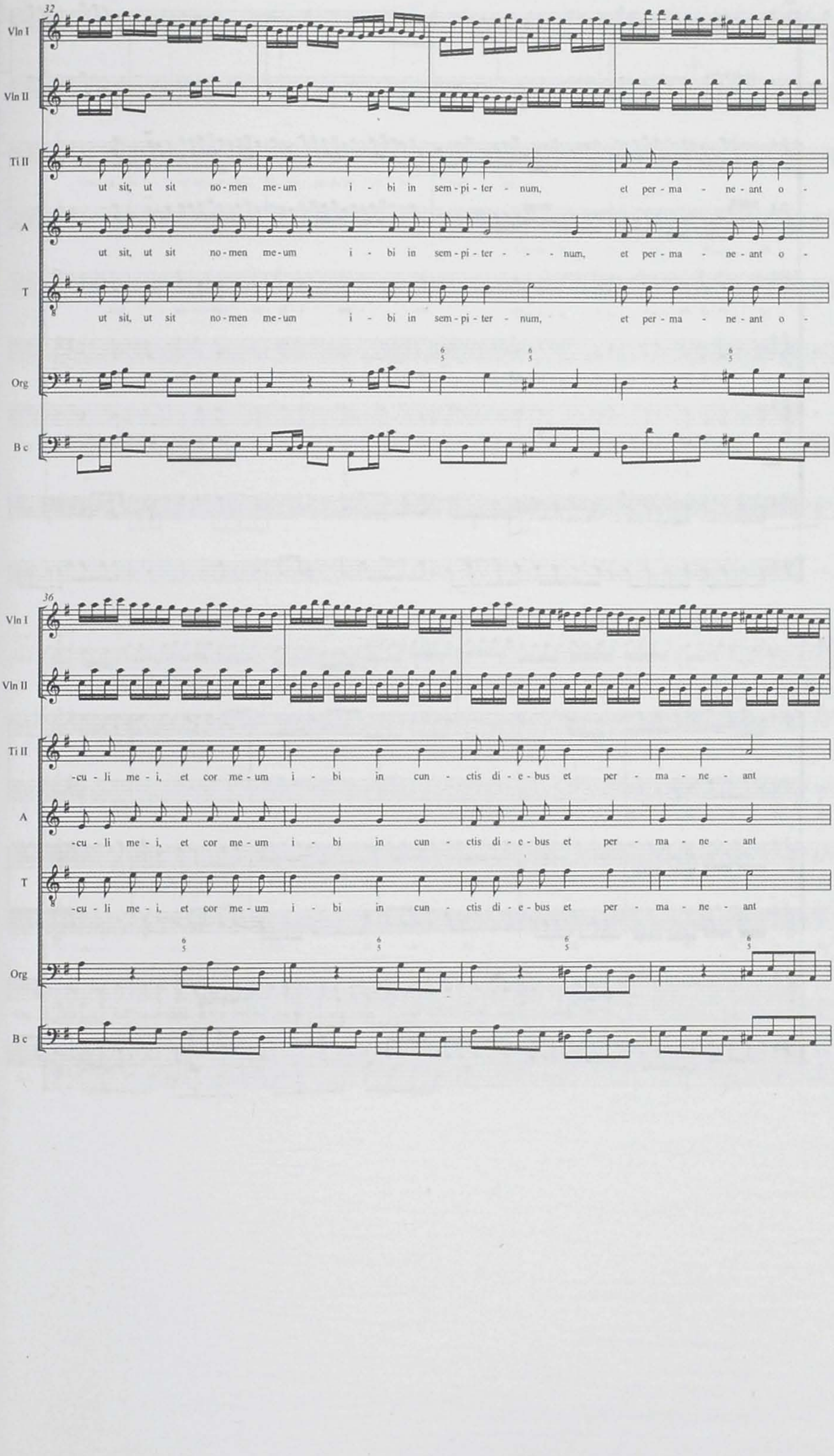

6
Tr I
Tr II
Vln I
Vln II
Ti I
me - us par - - - vu-lus est,
Ti II
me - us par - - - vu-lus est, et de - li - ca - tus. Do - mus quam ae - di - fi - ca-vit vo -
A
me - us par - - - vu-lus est, et de - li - ca - tus. Do - mus quam ae - di - fi - ca-vit vo -
T
me - us par - - - vu-lus est, et de - li - ca - tus. Do - mus quam ae - di - fi - ca-vit vo -
Org
B c

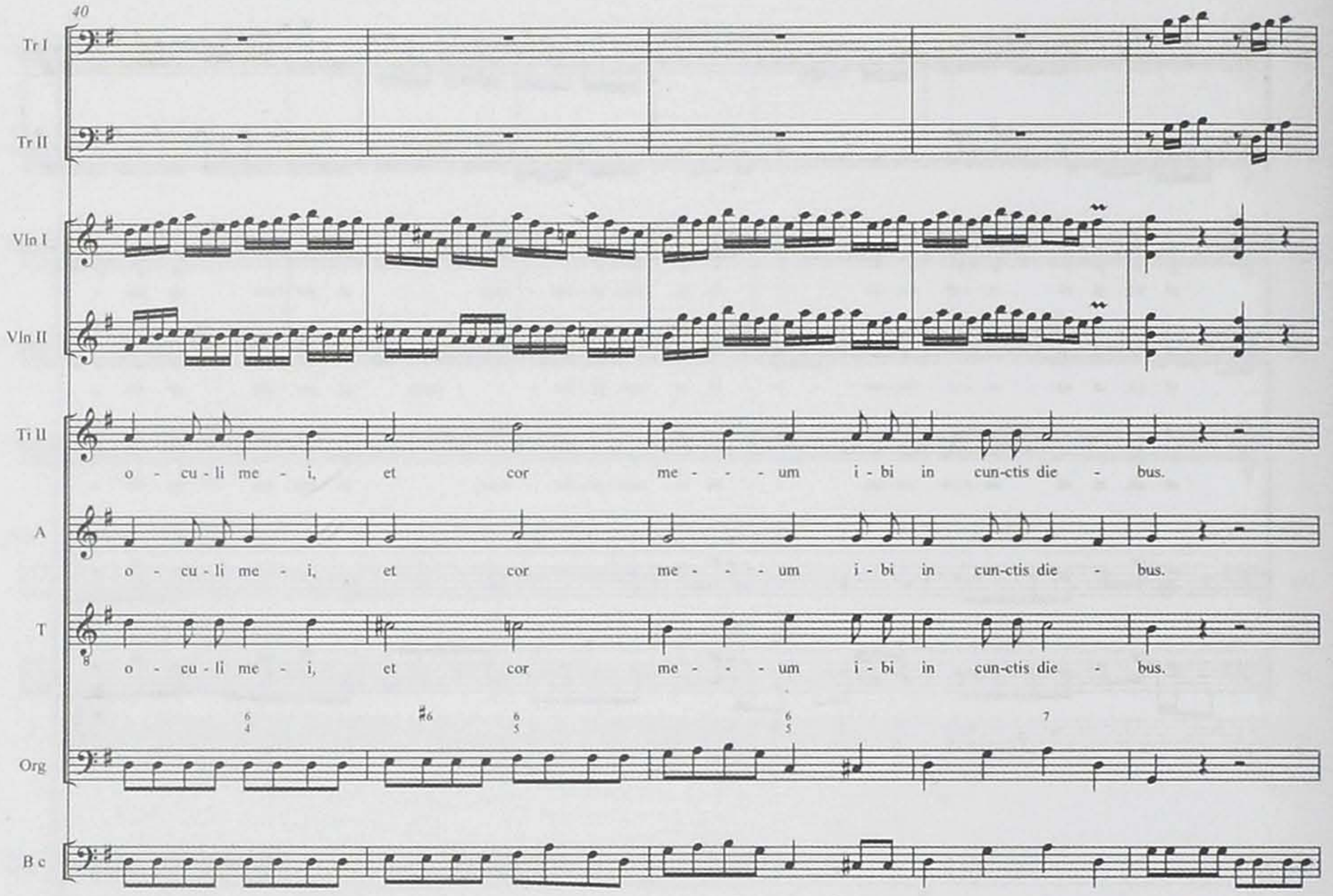

11
Tr I
Tr II
Vln I
Vln II
Ti I
ta - lis es - se de - bet, ut in cun-ctis na-ti-o-ni-bus no-mi-
Ti II
-lo,
A
-lo,
T
-lo,
Org
B c

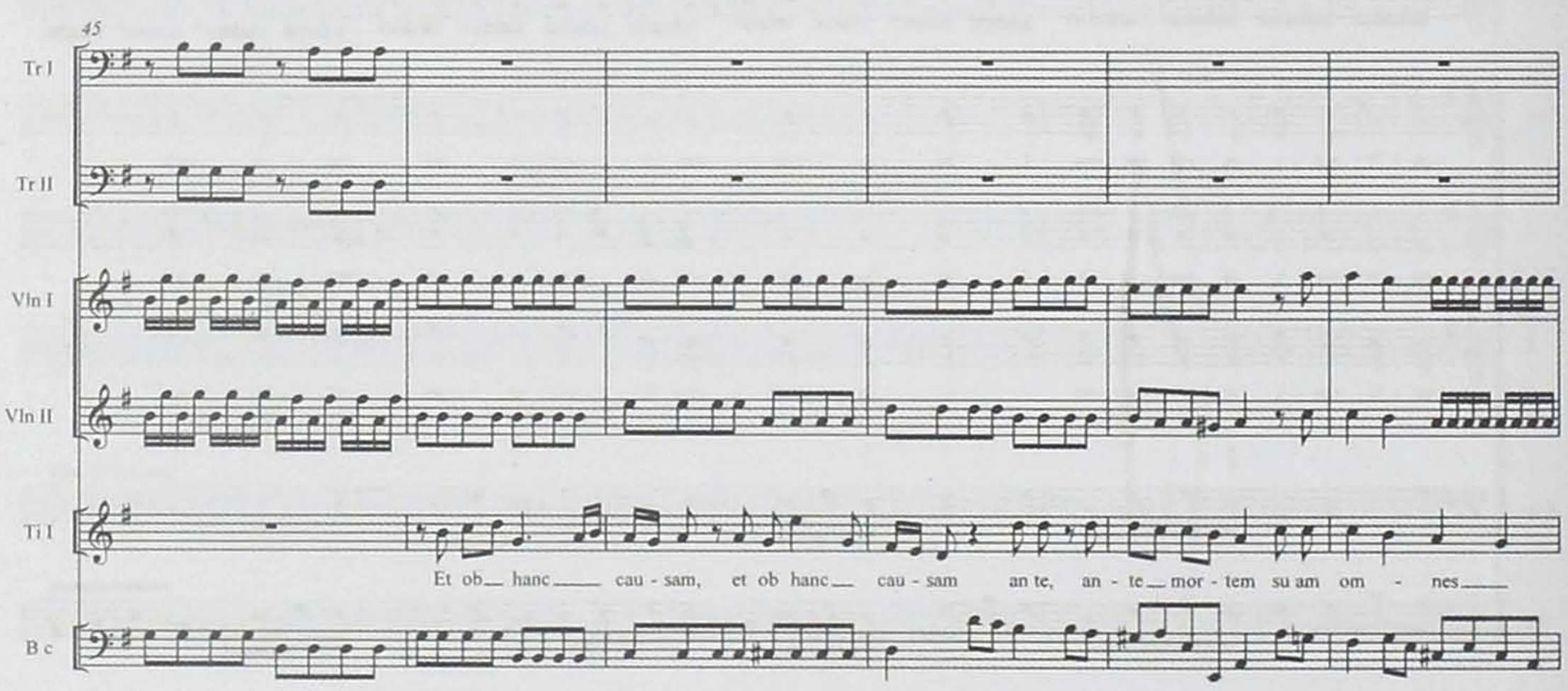

16
Vln I
Vln II
Ti I
- ne - tur.
om-nes pre - pa - ra - vit,
im - pen - - -
Ti II
Et ob hanc cau - sam an - te mor-tem su - am om-nes pre - pa-ra - - -
A
Et ob hanc cau - sam an - te mor-tem su - am om-nes pre - pa-ra - - -
T
Et ob hanc cau - sam an - te mor-tem au - am om-nes pre - pa-ra - - -
Org
B c

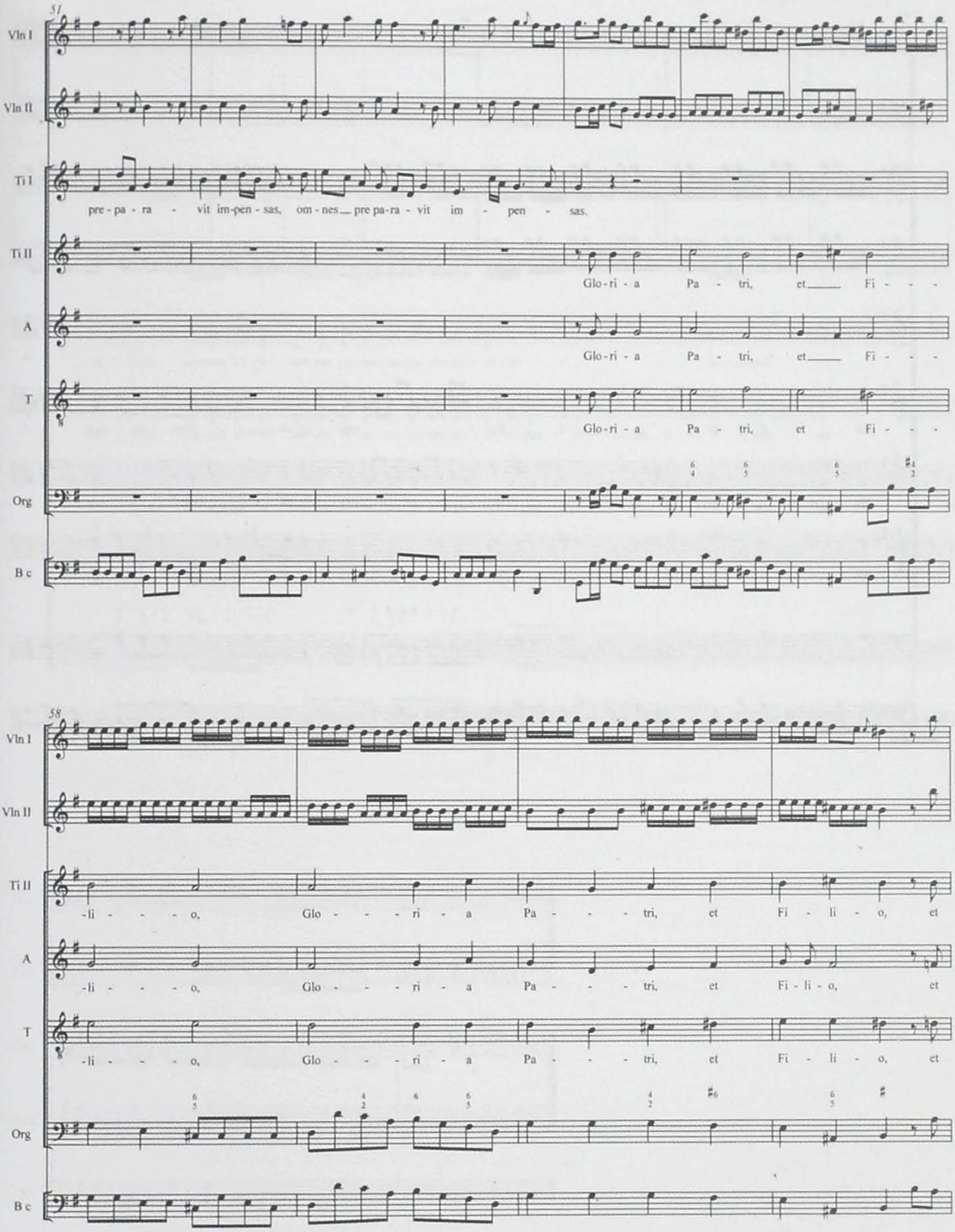

20
Tr I
Tr II
Vln I
Vln II
Ti I
-sas.
E - le-gi, et san - cti-fi - ca vi, e - le - gi, et san - cti-fi - ca-vi lo -
Ti II
-vit, pre - pa - ra - - - vit im - pen - sas.
A
-vit, pre - pa - ra - - - vit im - pen - sas.
T
-vit, pre - pa - ra - - - vit im - pen - sas.
Org
B c

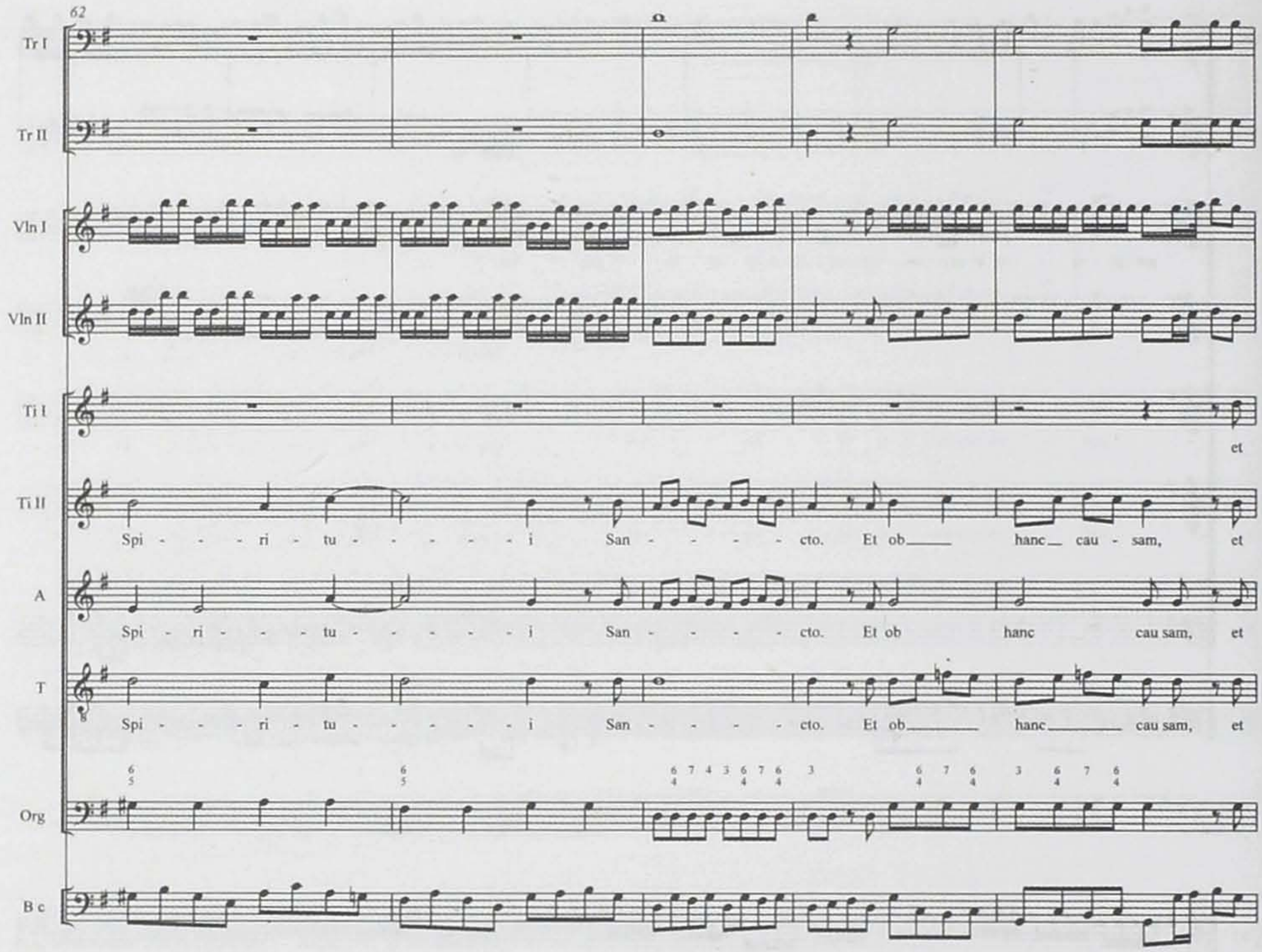

26
Tr I
Tr II
Vln I
Vln II
Ti I
-cum il-lum,
Ti II
E-le-gi, et san-cti-fi-ca-vi lo-cum il-lum,
A
E-le-gi, et san-cti-fi-ca-vi lo-cum il-lum,
T
E-le-gi, et san-cti-fi-ca-vi lo-cum il-lum,
Org
B c


32
Vln I
Vln II
Ti II
ut sit, ut sit no-men me-um i-bi in sem-pi-ter-num, et per-ma-ne-ant o-
A
ut sit, ut sit no-men me-um i-bi in sem-pi-ter---num, et per-ma-ne-ant o-
T
ut sit, ut sit no-men me-um i-bi in sem-pi-ter-num, et per-ma-ne-ant o-
Org
B c
36
Vln I
Vln II
Ti II
-cu-li me-i, et cor me-um i-bi in cun-ctis di-e-bus et per-ma-ne-ant
A
-cu-li me-i, et cor me-um i-bi in cun-ctis di-e-bus et per-ma-ne-ant
T
-cu-li me-i, et cor me-um i-bi in cun-ctis di-e-bus et per-ma-ne-ant
Org
B c

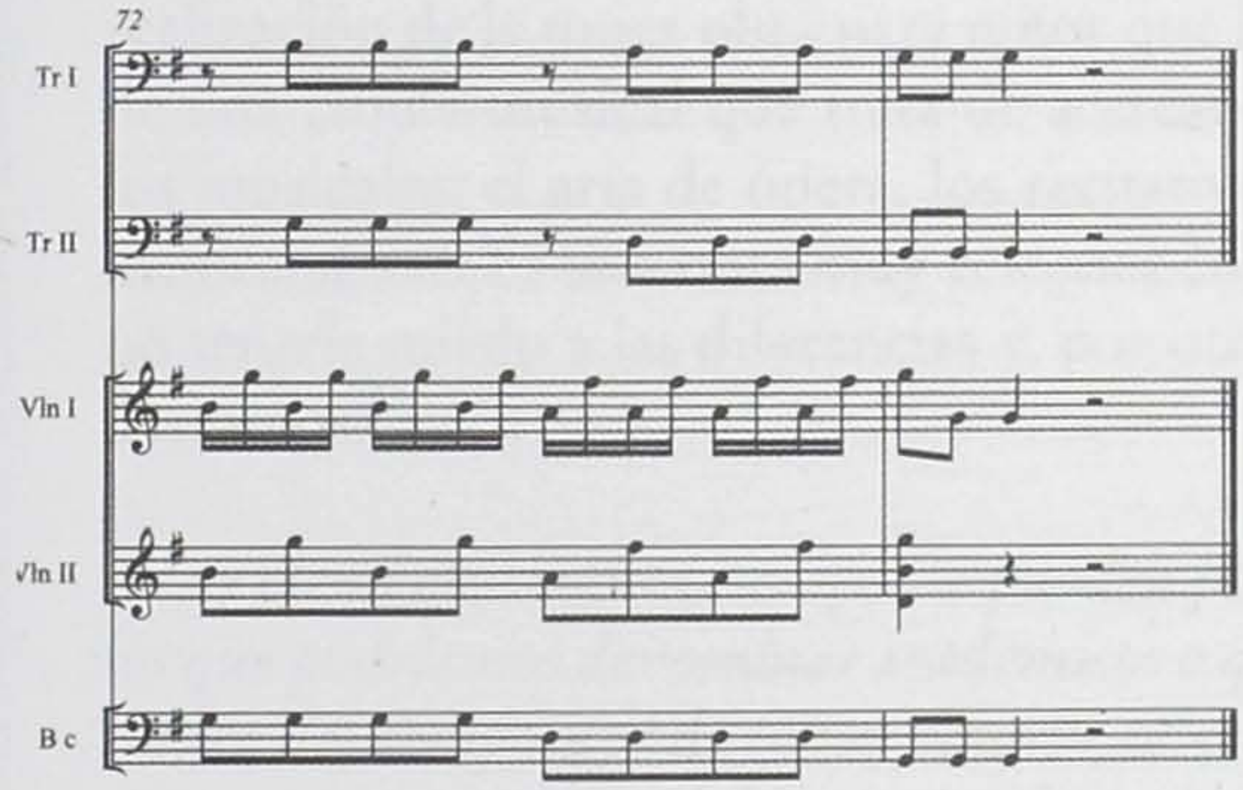

40
Tr I
Tr II
Vln I
Vln II
Ti II
o - cu - li me - i, et cor me - - - um i - bi in cun-ctis die - bus.
A
o - cu - li me - i, et cor me - - - um i - bi in cun-ctis die - bus.
T
o - cu - li me - i, et cor me - - - um i - bi in cun-ctis die - bus.
Org
B c


45
Tr I
Tr II
Vln I
Vln II
Ti I
Et ob hanc cau - sam, et ob hanc cau - sam an te, an - te mor - tem su am om - nes
B c


51
Vln I
Vln II
Ti I
pre - pa - ra - vit im-pen - sas, om - nes pre pa-ra - vit im - pen - sas.
Ti II
Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - -
A
Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - -
T
Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - -
Org
B c
58
Vln I
Vln II
Ti II
-li - - - - o, Glo - - - ri - a Pa - - - tri, et Fi - li - o, et
A
-li - - - - o, Glo - - - ri - a Pa - - - tri, et Fi - li - o, et
T
-li - - - - o, Glo - - - ri - a Pa - - - tri, et Fi - li - o, et
Org
B c


62
Tr I
Tr II
Vln I
Vln II
Ti I
et
Ti II
Spi - - - ri - tu - - - - - - i San - - - - cto. Et ob hanc cau - sam, et
A
Spi - ri - - - - tu - - - - - - i San - - - - cto. Et ob hanc cau sam, et
T
Spi - - - ri - tu - - - - - - i San - - - - cto. Et ob hanc cau sam, et
Org
B c


67
Tr I
Tr II
Vln I
Vln II
Ti I
ob hanc cau-sam an-te mor tem su-am om-nes pre-pa-ra-vit im-pen-sas.
Ti II
ob hanc cau-sam an-te mor tem su-am om-nes pre-pa-ra-vit pre-pa-ra-vit im-pen-sas.
A
ob hanc cau-sam an-te mor tem su-am om-nes pre-pa-ra-vit pre-pa-ra-vit im-pen-sas.
T
ob hanc cau-sam an-te mor tem su-am om-nes pre-pa-ra-vit pre-pa-ra-vit im-pen-sas.
Org
B c


72
Tr I
Tr II
Vln I
Vln II
B c

Entrevista con Horacio Uribe

Eduardo Contreras Soto

EDUARDO CONTRERAS SOTO: *¿En qué te encuentras trabajando actualmente?*

HORACIO URIBE: Me da gusto contestar esta pregunta porque me siento muy afortunado como compositor, pues es la actividad más importante que realizo como músico. A veces, el destino nos lleva por los caminos de la docencia o del trabajo comercial. Pero a mí la suerte me ha favorecido, porque mi trabajo de compositor ha sido muy fructífero desde que egresé de la carrera. Tengo un registro de más de 40 obras y felizmente me siguen haciendo encargos, cosa que agradezco profundamente.

Actualmente estoy trabajando sobre mi proyecto para el Sistema Nacional de Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, un proyecto en el que se consideran nuevas obras sinfónicas. Apenas terminé dos obras que disfruté mucho escribir: una para piano, para Rodolfo Ritter, y otra para cuarteto de guitarras, para el Cuarteto Dionisiaco de la Escuela Superior de Música. Y algo que me tiene muy contento es la realización de la única obra para niños que he hecho hasta ahora; se trata de una fábula musical que trata de acercar a los niños a diferentes estilos musicales: el aria de ópera, los recitativos, el *jazz*, la salsa, la música mexicana, etc. Es una obra muy ecléctica cuyo mensaje es, por una parte, no tenerle miedo a las diferencias y, por otra, echarle ganas a lo que más deseamos.

-Hay elementos constantes que se pueden percibir en tus composiciones, a los que podríamos denominar académicos o que provienen de la formación clásica del compositor de conservatorio, tales como la estructura de sonata, el contrapunto y los pedales u ostinati*; sin embargo, haces un uso muy libre y personal de estos elementos. Por favor, háblanos acerca de tu actitud ante estos elementos.*

-Empezaría diciendo que sigo creyendo en las estéticas que tú llamas de formación clásica. Siempre he sentido una fascinación especial por las obras musicales de los grandes maestros. Cada obra tiene una serie de

elementos que le confieren vida y la hacen única. Me apasiona analizar dichos elementos, aunque sé que cada análisis es una mera aproximación a la obra y que es prácticamente imposible comprenderla en su totalidad.

Mi fascinación quizás se deriva de lo orgánicas que pueden ser estas obras. En este sentido, me gustaría retomar la postura de la teoría de sistemas, para poder hacer una pequeña analogía entre una obra musical y un ser vivo. Pongámonos de ejemplo a nosotros mismos. Existe una serie de sistemas y subsistemas trabajando en conjunto para que nosotros podamos disfrutar de este fenómeno maravilloso que llamamos vida. Por ejemplo, un sistema circulatorio, óseo, nervioso, linfático, entre muchos otros. Me parece que una obra musical funciona de una manera similar.

Cada obra musical tiene varios elementos que trabajan apoyándose unos a otros e inclusive a veces contradiciéndose, formando relaciones simples y complejas. Para enumerar sólo algunos, me referiré a los sistemas: rítmicos, de alturas sucesivas, de alturas simultáneas, tímbricos, de forma, de contraste, etc. Cada uno de ellos varía de acuerdo con la época, el estilo o el autor y, curiosamente, cada obra tiene resoluciones particulares.

Creo que hay una gran diferencia entre copiar mecánicamente modelos formales del pasado y tratar de entender su funcionamiento. Puedo hacer uso de las herramientas escolásticas de una manera libre y personal, porque he tratado de entender los mecanismos musicales y extra musicales que constituyen las obras de los grandes maestros.

Me sigue hechizando la cantidad de juegos sistémicos que aún se pueden lograr con estas herramientas. Y si no he entendido muchas cosas con la profundidad que quisiera, por lo menos puedo decir que el proceso me ha parecido muy divertido. Para mí la composición musical es, ante todo, un proceso lúdico.

-Has trabajado mucho en actividades que suelen menospreciarse en el gremio, como los arreglos –sobre todo de música popular– o la imitación de estilos y la contrafactura en trabajos por encargo, en especial para la escena. ¿Tú los ves, en efecto y meramente, como ejercicios del oficio, o esta actividad tiene alguna repercusión o influencia en tu obra más "personal"?

-Cada música para obra de teatro, cada arreglo y cada imitación estilística te deja aprendizajes técnicos muy concretos e invaluables. De hecho, hay muchas cosas que no me atrevería a hacer en un trabajo más personal, porque las herramientas del pasado están en desuso.

Considero que la experimentación no existe tan sólo al crear nuevos timbres para una obra colorística, como ha sucedido especialmente en el siglo XX. Por ejemplo, componer en estilo renacentista sin que suene falso es en sí un proceso de experimentación, pues ya no se tienen en mente

reglas fijas, sino que hay que probar qué funciona y qué no, y eso sólo se logra a través del análisis e interpretación de las obras de la época.

Cada trabajo escénico que abordo no es solamente una *chamba*, y en lo absoluto lo menosprecio; tampoco es un mero ejercicio de oficio, si así lo fuera me sentiría muy frustrado: presupone un reto no tan sólo técnico-musical, sino a veces psicológico y estético; es un trabajo que me permite pensar en un público concreto, en el que a veces la música sí cumple con una función específica, y me mantiene en contacto con una parte del quehacer musical que se encuentra fuera del ámbito académico y del afán contemplativo del estudio.

Ahora bien, claro que ha habido influencias de los trabajos escénicos en mis obras más personales. Sobre todo a nivel dramatúrgico, ya que esto ha hecho que mis gestos musicales puedan ser más claros.

-Podemos abundar en tu trabajo de compositor para obras escénicas, tanto de teatro como de danza. Has realizado muchos trabajos en este campo, e incluso te gusta interpretar tu música en escena, como yo mismo he podido ver más de una vez. ¿Consideras esta labor diferente de lo que compones específicamente para la ejecución en las salas de concierto? ¿Has creado obras de concierto derivadas de tu música escénica, ya sea en forma de suites o de piezas orgánicas que se basen en el material de origen escénico?

-Tal vez sea una idea un tanto romántica, pero el contacto con el escenario me parece catártico. Participar en un espectáculo puede ser la mejor manera que he encontrado para dominar mis propios nervios y perderle el respeto, en el mejor sentido de la palabra, al foro.

Hacer temporadas de 20, 30 ó 50 presentaciones te permite, como intérprete o compositor, volverte sensible a las necesidades, exigencias e intimidades de la propia música; cosa que no ocurre con los conciertos de 1, 2 ó 3 presentaciones.

Siempre me he preguntado: ¿por qué estamos acostumbrados a temporadas de 50, 100 ó 200 representaciones de una obra de teatro, mientras que un programa de concierto sólo se toca 1, 2 ó 3 veces?

Debo aclarar que, aunque actualmente trabajo en suites de música que originalmente fueron para obras de teatro o danza, lo hago con reticencia, ya que no me gustaría caer en un molde de lo que para cierto público funciona al oír suites de este tipo.

-Entre tus composiciones recientes, me parece muy destacada –y me gusta mucho en lo personal– tu Preludio y toccata *para clavecín. Tienes también una versión para piano de esta obra. Por favor, cuéntanos algo sobre esta composición.*

-Sobre esta obra, empezaré por contarte que a mucha gente que le he consultado le gusta más la versión de piano; a otros pocos más la de clavecín. Te puedo decir que a mí me gustan mucho las dos versiones; ambas sacan diferentes partidos de los instrumentos de teclado en cuestión.

La diferencia sustancial entre las dos versiones es que la de clave no tiene dinámicas, pues las consigo al pasar de un teclado a otro y al cambiar registros, así como mediante la utilización de efectos propios del clavecín, como una pequeña sordina que da como resultado eso que llaman *lute*, efecto de sonido de laúd. He de comentarte que esta pieza la pude trabajar en el clave del Centro Nacional de las Artes y consulté la escritura de las indicaciones con Águeda González, quien me comisionó la composición.



Horacio Uribe.

El resultado me gusta por eléctrico; sobre todo en los registros graves y en los *clusters*, ese sonido me resulta fascinante por ser un instrumento tan antiguo y, sin embargo, lleno de armónicos; me resulta muy brillante, a veces demasiado. Me gusta jugar con masas en los diferentes registros. En las partes en donde están acoplados los dos teclados es muy rico que cada nota pueda sonar en más de una cuerda, es decir que hay una multiplicación; por lo tanto, te imaginarás que el sonido es, por así decir, "llenito". Cuantas más notas se tecleen simultáneamente, con este acoplamiento pueden sonar muchas más cuerdas una octava arriba del original, con lo cual el sonido es más que "llenito": realmente muy lleno.

Son apasionantes para un compositor pianista, como es mi caso, dos aspectos fundamentales del clavecín: el juego de contar con dos teclados en los que se pueden cruzar las voces y jugar con unísonos a desincroni-

zados (eso en el piano es impensable sin ayuda del pedal y el efecto, de todas maneras, es muy diferente), y la posibilidad de jugar con los registros sobre todo en *lute*, *tutti* y solo. Es como aprender a pensar en términos barrocos, pues mucha de la música clavecinística (como el *Concierto italiano* de Bach) está pensada en términos de confrontación solo-*tutti*. La aproximación al clave me permitió entender mejor a Bach y tratar de buscar otras posibilidades.

El preludio es 100% bachiano, con reminiscencias de los preludios 1 y 2 del *Clave bien temperado*, entre otros. ¿Pero qué diferencias hay con Bach? En primer lugar, la direccionalidad de la pieza. Trata de permanecer en el agudo lo suficiente para que el público tenga la percepción que se quedará estáticamente en ese registro; después bajará y el público se dará cuenta de la tendencia hasta ya muy avanzado el proceso, pues va por notas medias o a veces a las más graves.

La pieza no tiene una melodía importante, todas son neutras, pero todas tienen una característica principal: reflejan un pensamiento bimodal. Están escritas en un sistema mayor-menor; es decir, podrían ser heredadas de Hindemith, en obras como, por ejemplo, *Ludus tonalis*, que contiene 12 fugas dispuestas en un sistema de tonalidades muy particular y que poco tiene que ver con la disposición de Bach (24 dispuestas por semitonos y relativos menores), o con la de Chopin, por círculo de quintas y relativos menores. Hindemith distribuye desde el preludio las tonalidades por intervalos irregulares hasta que llega a cubrir 12 tonalidades mayor-menor. Ahora bien, la semejanza con Hindemith sólo va por la utilización de este sistema mayor-menor, por el cual me siento un poco maravillado: por los colores armónicos que es capaz de generar ante nuestros oídos ya poco impresionables.

-Platícanos un poco acerca de tu actividad como profesor; ya has impartido cátedra en varias escuelas y en varias ciudades, así que tendrás experiencias diversas que sería interesante para nosotros conocer.

-Antes que nada, debo aclarar que mi incentivo para ser docente es trabajar donde hay talento. Prefiero dar clases en instituciones públicas antes que en escuelas privadas. Esto obedece a que creo que aprender música es para quien tenga la capacidad de hacerlo, no tan sólo para quien lo pueda pagar. Me alienta trabajar con gente despabilada que no sienta que compra mi servicio.

Actualmente cuento con una experiencia académica de más de 12 años en instituciones como la Escuela Nacional de Música de la UNAM (unos 7 años), la Escuela Superior de Música del INBA (también unos 7 años), el Conservatorio de las Rosas (4 años) y la Escuela Popular de Bellas

Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (5 años). En estas escuelas he impartido materias como: Armonía, Contrapunto, Fuga, Análisis, Técnicas del siglo XX, Orquestación, Instrumentación, Improvisación, Sistemas computacionales, Prácticas pedagógicas y Piano complementario.

Después de todos estos años me he dado cuenta de que México es un país maravilloso para ser docente universitario. Tiene condiciones que rara vez encontrarás en un país con mayor tradición pedagógico-musical, donde los académicos se especializan en enseñar una sola materia, en la que se vuelven profundamente expertos, por lo que seguramente el conocimiento que tienen se aislará de otros campos. Esto no es una crítica sino una característica de las escuelas europeas y estadunidenses. Lo cual, como todo, tiene ventajas y desventajas.

Este fenómeno lo entendí cuando estudié seis años en Rusia (de 1989 a 1995, donde me recibí como Maestro en Bellas Artes con especialidad en Composición Musical y Maestro en Disciplinas Teórico-Musicales). En el Conservatorio de Moscú se encontraban profesores de alrededor de 70 años de edad, que en los últimos 30 ó 40 años habían impartido de una a tres materias en la misma cátedra.

En nuestro país la situación es por lo general diferente, un profesor tiene que ser un *todólogo*. Me explico a continuación:

Si al concluir tus estudios en el extranjero, sin haber estudiado ni haber sido becado por la escuela en cuestión, llegas a pedir trabajo y corres con la suerte de que te contraten, es seguro que lo harán por el régimen de *profesor de asignatura* y se te asignará cualquier tipo de materia que digas conocer tú mismo. Ahora bien, conforme te ganas la confianza de directivos, alumnos y colegas, te asignan más horas y, por ende, más materias; en algunas ocasiones suelen ser las de tu preferencia y, en otras, se te asignan las que estés dispuesto a impartir si la institución lo requiere, aunque realmente no estés preparado.

Debo decir que, a pesar de que dicha situación me horrorizaba en un principio, veo ahora en todo este panorama una gran oportunidad; si sabes aprovecharla, te pones a estudiar meticulosamente cada materia que impartes, y de esta manera te percatas de que entras en un proceso tal que, mientras impartes clases, estudias y, por lo tanto, te actualizas. Si no lo haces así, caes en un constante deterioro académico, en perjuicio tanto del nombre de la institución como directamente de los estudiantes.

Con esto quiero decir que los docentes de alto nivel en México e Hispanoamérica son verdaderamente buenos y están bien cotizados en el mundo. Simplemente porque saben adecuarse al entorno cambiante de nuestros días. Y quiero decir también que la verdadera razón para ser un buen maestro en México es el amor a tu objeto de estudio y a la experien-

cia de la transmisión del conocimiento, así como el deseo de mantener el contacto con los más jóvenes.

-Yo sé que eres un experto en el manejo de tecnología digital, entre computadoras, aparatos de sonido y hasta juegos de video; sin embargo, tu música está concebida para los instrumentos tradicionales y sus timbres naturales, y no tengo presente que uses recursos electrónicos o informáticos en ella. ¿Tienes alguna posición definida al respecto?

-Nací en 1970, en la división exacta entre la generación del antes y después del *microchip*. Crecí con la nueva tecnología, de ahí mi interés y apego a ella.

Actualmente, la electrónica para la formación de un músico puede ser relevante, ya que permite el manejo del sonido al mismo nivel que un artista plástico trabajaría con plastilina. Las computadoras, los sintetizadores, las interfases, los programas musicales, etc., te permiten trabajar con el sonido volviéndolo tangible y manipulable. Lo cual se deriva en el entendimiento de cómo funciona. Es decir, que conoces el sonido desde sus componentes tímbricos más básicos.

Sin embargo, y a pesar de los avances en la tecnología electroacústica, siempre fui un enamorado de la acústica natural. La verdadera razón de esta atracción se debe a dos cosas: la primera se refiere únicamente al sonido en cuanto a timbre y calidez; la segunda se refiere a la frescura de la interpretación en vivo.

Volvemos a lo mismo: sigo creyendo en la luminosidad de los instrumentos tradicionales. Aunque, por supuesto, no descarto de ninguna manera la posibilidad de la creación de obra electroacústica.

-Supongo que estarás interesado, desde tu situación de compositor, en lo que se esté creando en otras partes del mundo, al mismo tiempo que vives en México y compones, primordialmente, para músicos que viven y tocan en nuestro país y para nuestro público. ¿Piensas en algún oyente específico cuando compones? ¿Has conocido respuestas o reacciones hacia tu música por parte de oyentes espontáneos, no especializados ni profesionales?

-Fíjate que no me gusta componer para especialistas. Simplemente pienso en un destinatario en abstracto al que le guste mi trabajo. No soy de los compositores que dicen componer para sí mismos, ni que le exigen al público amoldarse al pensamiento del artista. Creo en la música como una expresión artística cuya función primitiva sigue siendo el deleite de compartir. Sin ninguna necesidad de ser vanidoso, es sumamente reconfortante que, al final de los conciertos a los que he asistido donde tocan

mi obra, algunas personas del público se acerquen a saludarme y a felicitarme y, en ocasiones, hasta a comentar la obra. Aunque también debo de reconocer que por lo general soy introvertido y hasta tímido, pues no ando buscando contacto directo con el público; prefiero permanecer tras bambalinas.

-¿Hay algún tipo de música que querrías componer en el futuro inmediato? Casi como una carta a los reyes magos: si te ofrecieran recursos para componer lo que más quisieras, ¿qué escribirías?

-Creo que esta pregunta es muy oportuna. Hablando de deseos, te puedo decir que lo que quisiera es, retomando las capacidades expresivas de los siglos anteriores, crear con los alcances del siglo XXI. Puede sonar ambicioso, mas como dijo Schoenberg: lo importante no es cumplir nuestros objetivos, sino los caminos que recorremos para llegar a ellos.

Mi intención es salirme por un rato del tipo de música que he estado haciendo y empezar a trabajar, más bien a experimentar, con nuevas opciones tímbricas y estructurales, a ver qué sucede.

Preludio y Toccata

Para clavecín o piano.

I.- Preludio

A Agueda González

Horacio Uribe



Nota: Anotaciones entre parentesis correspónden a la versión para clavecín e indican registros y teclado a utilizar.
Todas las demás indicaciones de *dinámica y pedales* son para la versión de piano.
Las indicaciones de *tempo y agógica* aplican a ambas versiones.
En todo momento exhorto al ejecutante a realizar una búsqueda personal de las sonoridades y las posibilidades expresivas de mis obras.

20

Ped. simile

23

rall. a tempo

27

a tempo mp ten.

a tempo mf rall. a tempo p ten.

30

a tempo ten.

ten.

34

a tempo ten.

mf

rubato

37

Po - co a po - co a tempo

p

41 a tempo rall. rubato

p ten. *mp* *f* ten.

44 rall. a tempo poco rubato rall.

mp

47 a tempo a tempo

p ten.

51 poco rubato rall.

ten. *mf* ten.

54 a tempo tranquillo

mp


57
poco rubato
poco pesante
rall
mf
ff
61
a tempo
poco meno mosso
f
ff
65
rall
pesante
mf
p
pp
70
sempre morendo
74
mp
mf
76
f
ff
L.V.
Attacca

II.- Toccata

♩=110 ca.

78 Elettricamente
sempre staccato

I (+8, +8, +4)

fff

con muy poco pedal

80

82

85

mf

f

88

mf

f

90

3

92

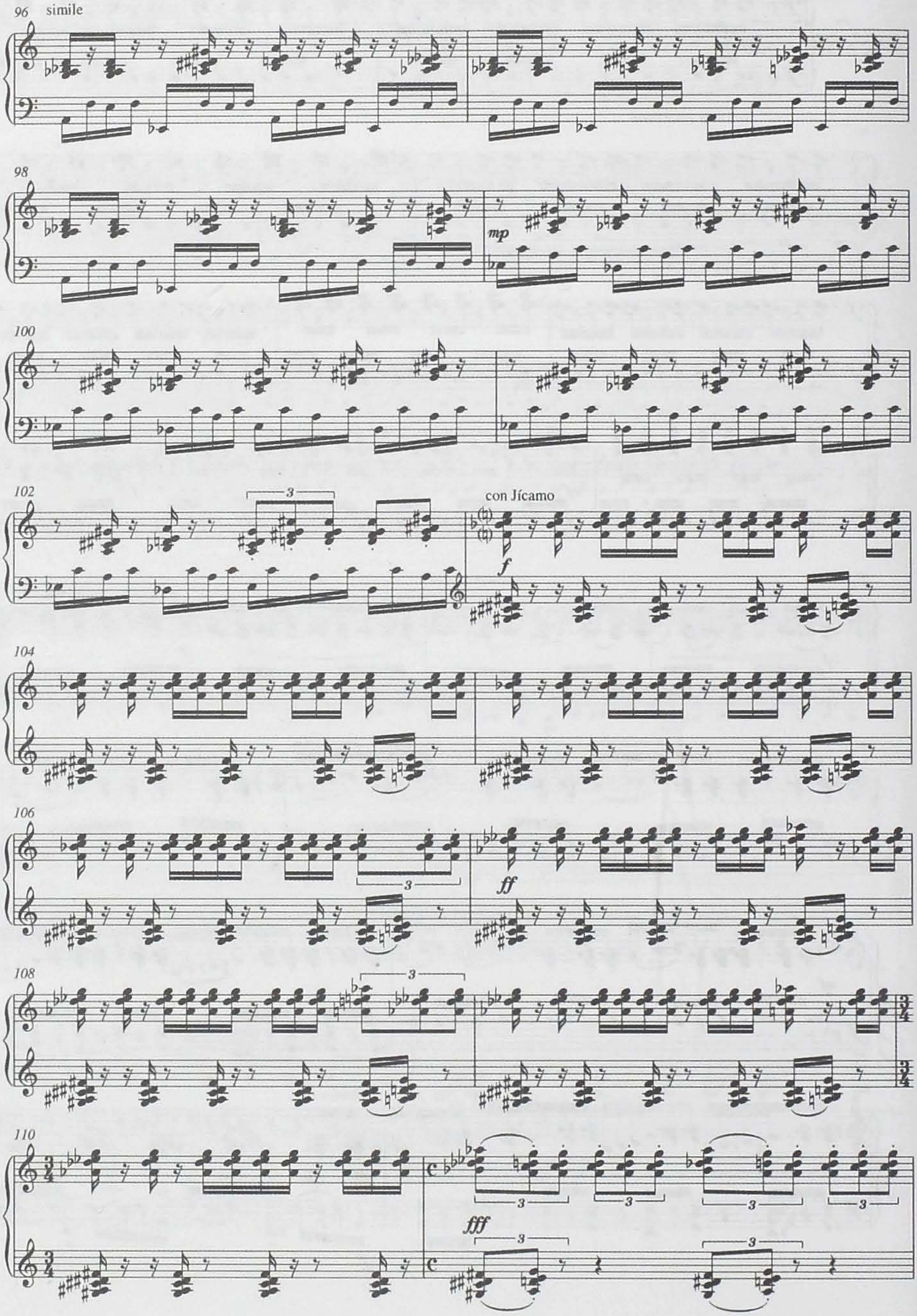
mf

94

ritmico

ff

f


96
simile
98
mp
100
102
3
con Jícamo
f
104
106
3
ff
108
3
110
fff
3

112
mp subito
II
115
118
mf
121
dolce
f
p
mp
124
ff
dolce
mf
II
127
130
come prima
I
mf
133

136
ff
II
p subito
139
f
142
ff
3
mp
145
I
ff
II
mp
148
I
ff
rit.
Descarga
151 Tempo giusto
mp
153

155

157

159

161

ff

163

165 Clusters de teclas blancas

Clusters de teclas negras

167 Clusters de todas las teclas

168

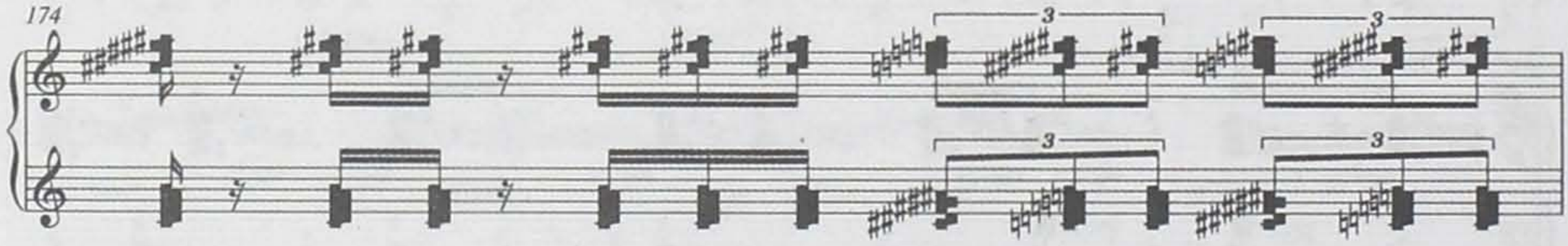
CENDIM
DIFUSION


169


170
171
3
3


172


173


174
3
3
3
3


175

176



178



180



182



183



México D.F.,
Noviembre de 2000.
Revisión Morelia 2007.

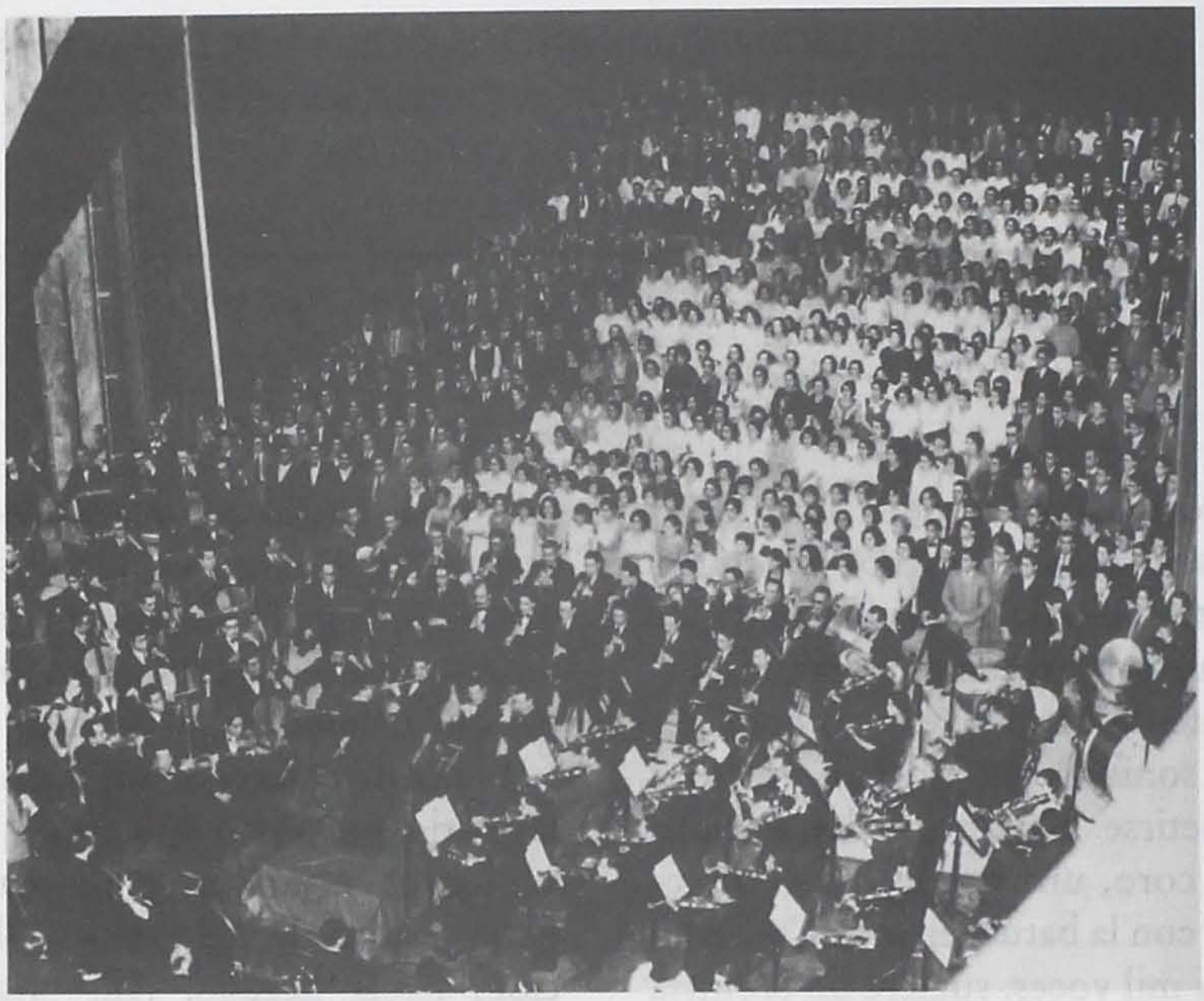
NOTAS Y RESEÑAS

La inauguración del Palacio de Bellas Artes o El día que la sociedad se vistió de etiqueta para escuchar una Sinfonía proletaria

Aurelio Tello

Setenta años después sólo tengo una foto en mi mano. Un mudo testimonio de un día que, para los anales del escenario más importante de México, estuvo colmado de sonidos que no han vuelto a repetirse. Una placa donde miro un coro, una orquesta, un director con la batuta en alto. Que eran casi mil voces, sugiere un cronista que se atrevió a hacer cálculos. La imagen no lo precisa sino en forma de multitud. Quince, dieciocho, quizá veintidós filas de cantantes. No importa. La imagen en blanco y negro es la de una masa humana cantando detrás de la Orquesta Sinfónica de México que sigue la batuta del maestro. La fotografía aprisionó los rostros atentos de músicos y cantantes. Pero no retuvo el canto, ni las notas de violines y cellos, oboes y cornos, timbales y platillos, que inundaban el espacio del flamante Palacio de Bellas Artes. No conservó el sonido electrizante del "Mexicanos al grito de guerra, el acero aprestad..." que dirigió el maestro Chávez después de que el presidente Abelardo Rodríguez se instalara, elegante, en su palco de honor. No preservó el sonido conmovedor de las notas del himno patrio que despertó –lo asegura otro cronista que sintió erizársele la piel– una ovación tan multitudinaria como el canto mismo que inauguró el programa.

El día de entregarle un teatro a la patria, un teatro a la altura de sus logros culturales, de los logros de un cuarto de siglo de Revolución, había llegado. Ahí estaba congregada la jerarquía del país: el ciudadano Presidente, el ciudadano Secretario de Educación, los ciudadanos Secretarios de Estado, el Honorable Cuerpo Diplomático, las ciudadanas señoras de elegantes trajes largos y estolas de piel. Las estrellas de la época, las del cine: Dolores del Río, Ramón Novarro, Douglas Fairbanks. El "todo México" que quería ver y dejarse ver. Los ciudadanos diputados no. Ellos dijeron que no, que no asistirían. Y dejaron sus asientos vacíos. Una multitud que pugnaba por entrar no los reemplazó y se quedó en la calle. Quién sabe si era para ella la sinfonía que estaba por empezar. La que había escrito Carlos Chávez para decirnos que el canto popular en forma de corrido sustentaba su arte, el arte del México que había visto, en el



Concierto inaugural del Palacio de Bellas Artes, 29 de septiembre de 1934. [Imagen tomada de: *Carlos Chávez (1899-1978). Iconografía/* Investigación iconográfica y documental de Gloria Carmona. México: CNCA-INBA, 1994.]

fragor de la Revolución, aflorar el rostro de los desposeídos, de los indígenas, de los trabajadores del campo y de la ciudad, y para los cuales se fraguaban día a día murales, libros, poemas, monumentos, canciones, grabados, fotografías, películas.

Setenta años después, sólo tengo una silenciosa foto frente a mí. Un mudo testimonio de una mañana que, para los anales del más importante escenario de México, estuvo colmada de notas y versos que no han vuelto a repetirse. Una placa donde miro un gigantesco coro, una orquesta, un director con la batuta en ristre, enérgica, con autoridad. Que eran casi mil, insiste el cronista. Digo que la imagen no lo precisa sino en forma de multitud. Quince, dieciocho, veintidós filas de cantantes, no se sabe. No importa, tampoco. La imagen en blanco y negro, en todos los tonos de gris, es la de una masa humana cantando detrás de una orquesta que sigue atenta la batuta del maestro Carlos Chávez, convertido esa mañana del 29 de septiembre de 1934 en el imán que atraía las miradas de los cantantes de un coro monumental. La fotografía aprisionó los rostros concentrados de músicos (los de la Orquesta Sinfónica de México) y cantantes (los coros del Conservatorio Nacional de Música y de las Escuelas de Arte para los trabajadores): las bocas abiertas, las

miradas alzadas, los ademanes de los atrilistas de maderas y metales soplando sus instrumentos, el gesto de la entonación congelado para siempre. Pero no retuvo el canto, ni las notas de violas y contrabajos, flautas y trompetas, tambores y cajas, que colmaban el espacio del Palacio de Bellas Artes. Quizá eran los aires de un corrido que se esparcían por el aire. Tal vez de *Llamadas*, *Sinfonía proletaria* del director-compositor, obra de estreno para la ocasión, munida de un aura popular –las famosas "terceras mexicanas", el compás de tres tiempos que no era ni minué, ni vals ni mazurca (músicas aristocráticas o salonescas al fin y al cabo), sino mero corrido (hijo del romance, pues), los giros expandidos y sentimentales de la canción que viene del pueblo vestida de sinfonismo– y de los hallazgos de lenguaje del compositor-director, a los que unos le decían "modernistas" y otros "proletarios" (el cronista *dixit*).

Momentos antes, el director del nuevo teatro, Antonio Castro Leal, había trazado el perfil de las futuras actividades que en él se presentarían y el porqué de un escenario como éste.

> Toda transformación social –diría– es precedida, anunciada por los artistas que, cual antenas gigantescas, perciben todas las inquietudes del momento y las plasman en obras imperecederas, legándolas a la posteridad como profecías, como anuncios de videntes y de inspirados; y es por esto que la Secretaría de Educación Pública considera que el Palacio de las Bellas Artes debe ser mirado como el coronamiento de la obra educativa que, en materia artística, el gobierno de la Revolución ha querido realizar.

Y luego vendría el estreno de *Llamadas*, *Sinfonía proletaria* de Carlos Chávez, el músico de la nueva época, el hombre que, como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Manuel Álvarez Bravo, Leopoldo Méndez, Tina Modotti, quería plasmar en sus pentagramas un arte accesible a las grandes mayorías, un arte público con sentido didáctico, un arte teñido de estética socialista, o revolucionaria, como diría Carlos Monsiváis.

¿No había, acaso, escrito Carlos Chávez en el diario *El Universal*, el mismo día del estreno, que "Siempre, en todas las sociedades, las clases vivas, fuertes y creadoras han sido las clases trabajadoras"? ¿No era afirmación suya que en nuestra sociedad actual, "entre todas las clases que la forman, solamente las clases trabajadoras han creado y crean: el proletariado y la clase intelectual. El capitalista, el burócrata, en fin todos los estratos opresores o "parasitarios" se mueven, se afanan –algunas veces– pero jamás crean ni han creado"? ¿No tenía arraigada la convicción de que

> la actitud justa de todo trabajador intelectual es luchar porque la gran masa humana obtenga lo que se le niega, hacer renacer sus fuerzas materiales para que renazca su

fuerza moral, para acrecentar su poder creador y productor; combatir hasta obtener la libre, amplia y siempre creciente expresión de la humanidad y para conseguirlo, en la medida histórica posible, [...] sumarse a la causa de los trabajadores, de los productores efectivos de la riqueza y la cultura humanas, nutrirse de los impulsos de la parte sana de la sociedad, ser nosotros conscientes de nuestra clase

y que de allí, "de nuestra conciencia de clase, saldrá un arte proletario, un arte limpio, sano, fuerte y jugoso, que circule por todos los ámbitos, entre la gran masa, sin limitaciones comerciales: un arte del proletariado para el proletariado, que responda, hoy, a la inquietud más fuerte que la emotividad humana es capaz de alcanzar: el sentimiento de justicia social"?

Unos días después del estreno, le llegó a Chávez una carta de Henry Cowell: "Leo con interés –le dice– que has compuesto una *Sinfonía Proletaria*. Tengo gran interés en escribir para el proletariado y me gustaría saber si tienes música adecuada para clubes o conservatorios de obreros". Meses después, el 12 de diciembre de 1934, Chávez le respondía –y entre líneas destilaba un oculto entusiasmo–: "Te estoy mandando mi última sinfonía, *Llamadas*, una obra proletaria que es y ha sido cantada ya por varios cientos de trabajadores y niños". Ese entusiasmo era gratificado por la descripción de Aaron Copland, el fiel amigo y cómplice de búsquedas estéticas de Chávez. El día final del año, en que Chávez había alzado su batuta frente a cientos de trabajadores y niños, una carta de Copland ponía algunos puntos en las íes para la posteridad que no ha alcanzado a escuchar esta obra: "He tocado *Llamadas* muchas veces, –le escribió– pero cada vez siento la necesidad de una verdadera ejecución para tener una idea *real* de la música. Ciertamente, gozo lo directo y sencillo de esta música, pero no puedo "oír" la sonoridad en la versión del piano". ¿Demasiado burgués el piano para traducir el sonido proletario de esta sinfonía, quiso decir Copland? Él también tenía el mismo entusiasmo de Chávez por esta obra, muy similar al juicio de Cowell cuando recibió la partitura. El 6 de enero del 35, día de Reyes y de regalar juguetes a los niños, Chávez leería: "*Llamadas* se ve muy bien, un nuevo gran avance en tu arte. *Spiral* parece asimismo muy interesante. Me gustará mucho publicarlas. Mientras tanto, espero que se arreglará presentarlas por toda Europa, incluida Rusia [...]".

También Paul Strand, con quien Chávez planeara la filmación de una película sobre los pescadores de Veracruz, que luego musicalizaría genialmente Silvestre Revueltas ya con el título de *Redes*, le expresó a Chávez su fervor por esta partitura:

> Pienso con frecuencia en *Llamadas* y el *Sol*, con un recuerdo muy positivo de ambos. Siento que se desplazan en la dirección correcta. El uso de los coros es muy humanizador, de alguna manera, como si la misma voz, desde luego como tú la usas, llevara la música más cerca de la gente. [...] Siento que tus dos obras más recientes se mueven en dirección de una mayor comunicación. El mero hecho de que todos esos muchachos y muchachas, *canten* la música, y sean físicamente capaces es prueba suficiente de que no se requieren grandes cantantes de ópera. Espero que puedas componer, y en esta delicada dirección.

En esa dirección iba, pues, *Llamadas, Sinfonía proletaria*. Formaba parte del intento, ya se ha dicho líneas arriba, de hacer un arte proletario para un proletariado que había aflorado vigoroso al calor de la Revolución Mexicana, pero usando medios más complejos: un coro mixto de gran tamaño y una orquesta sinfónica de notoria magnitud sonora: cuatro flautas, tres oboes, cuatro clarinetes, tres fagotes, cuatro cornos, cuatro trompetas, tres trombones, una tuba, timbales, cuatro percusiones y cuerdas. Para expresar sus preocupaciones de índole social y política, Chávez diría años después que su anhelo central era uno:

> Escribir yo y hacer que los jóvenes compositores escribieran música sencilla y noble, al mismo tiempo con altas calidades y en un estilo mexicano, todo ello al alcance de la gran masa; música que pudiera, tal vez, llegar a tomar el lugar de la música vulgar, comercial, de naturaleza morbosa y perversa y del gusto más vil. Este plan incluía la fundación de centros corales populares en una organización extendida, lo que comenzó a hacerse desde luego con muy buenos resultados.
>
> El primer intento de música con esta idea fue mi corrido de "El Sol", con un texto que habla por una parte de los grandes y sencillos fenómenos de la naturaleza, y por otra de las injusticias a que el peón de las haciendas estaba sujeto. El segundo intento fue "Llamadas" sobre el texto del corrido de la revolución según aparece ilustrado por Rivera en los murales del tercer piso del patio de la Secretaría de Educación.

Llamadas se inicia con las palabras de una balada popular: "Así es como vendrá la revolución proletaria" y lo que Chávez quiso hacer fue trascender la forma propiamente literaria, más que musical, del corrido; un conjunto de cuartetas que se canta sobre los acordes de tónica y dominante al son de una guitarra, para hacer del corrido una forma musical en un sentido estricto, un poco sobre el modelo del Rondó, pero con una gran variedad y libertad.

La ocasión de probar toda esa visión de la música y del arte sería la mañana del 29 de septiembre de 1934, cuando en México se abrieran –"al pueblo" decían las informaciones previas– las puertas de un edificio simbólico. "La obra educativa de la Revolución necesita de una institución como el Palacio de Bellas Artes para lograr su completa realización", diría en su discurso el elegante ciudadano Presidente, al concluir la sinfonía y el acto inaugural, antes de pasar a los espacios donde Diego Rivera y José Cle-

mente Orozco pintaban sendos murales, seguido del ciudadano Secretario de Educación, de los embajadores de los Estados Unidos de América y Guatemala, de ciudadanos funcionarios vestidos con casimires de corte inglés, de diversos artistas, de las fulgurantes estrellas del cine, de las ciudadanas señoras de elegantes trajes largos y estolas de piel, del "todo México" que quería ver y dejarse ver. La *Sinfonía proletaria* había terminado antes, con los tibios aplausos de la concurrencia, para quedar muda para siempre.

Setenta años después, sólo tengo una fría foto frente a mí. Un callado testimonio de una mañana que, para los anales del escenario más importante de México, estuvo colmada de aires y versos de corrido que no han vuelto a repetirse nunca más. Una placa donde miro un monumental coro, una enorme orquesta, un fogoso director con la batuta en ristre, enérgica, con autoridad, batiendo el compás. Que eran más de mil las gargantas, asegura otro cronista. La imagen no lo precisa, no puede hacerlo, sino en forma de multitud, de masa proletaria, de estudiantes de escuelas de arte para trabajadores, muchos rostros jóvenes formando una suerte de coro griego. Dieciocho, veintidós, veinticinco filas de cantantes, no se sabe. Ya no importa. La imagen en blanco y negro, en todos los tonos de gris, aprisionó los rostros concentrados de músicos (los de la Orquesta Sinfónica de México) y cantantes, las bocas abiertas (quizá diciendo "Así es como vendrá la revolución proletaria"), las miradas alzadas, los ademanes de los atrilistas ejecutando sus instrumentos, el gesto de la emoción congelado para siempre. Pero no retuvo el canto, ni las notas de cuerdas, alientos y percusiones, que le dieron vida a una sinfonía que fue el punto de arranque de las manifestaciones del espíritu en esa casa destinada al cultivo de las Bellas Artes. México tenía un teatro a la altura de su grandeza cultural, un símbolo de su fuerza creadora, una casa donde albergar el fuego, el genio, el arrebato, la inspiración de sus artistas. Setenta años después, tengo frente a mí una foto pletórica de cantantes y músicos que actúan al mando de un director con la batuta en ristre, enérgica, con autoridad. Pero no la música que vivió en el instante en que ellos y el teatro que los albergó pasaban a la historia.

Los compositores y el Palacio de Bellas Artes

Eduardo Contreras Soto

A la memoria de mi abuela materna,
quien escuchó a Revueltas y a Chávez
en el Palacio de Bellas Artes.

Ya sea con el aplauso que, de los ejecutantes, se extiende al compositor presente en la audición de su obra; ya sea con esos gestos conocidos que hacen el solista o el director de levantar la partitura que acaban de ejecutar, o de colocar sus manos sobre ella, para orientar el reconocimiento a su autor, si éste no se halla presente o ya está muerto; el caso es que siempre hay un aprecio reverente hacia quienes crean la música que contribuye a justificar la existencia de recintos como el Palacio de Bellas Artes. Y no sólo entre los vivos o los recientes: la atención que, en ocasiones especiales, se les ha dado a ciertos nombres célebres de todos los tiempos, o su desatención, forman un conjunto que califica la relación del legendario teatro con estas celebridades. Hoy merece recordarse, y no es poca cosa decirlo, que Igor Stravinski, Manuel María Ponce, Silvestre Revueltas, Dmitri Shostakóvich, Paul Hindemith, Heitor Villa-Lobos, Carlos Chávez, Julián Carrillo, Krisztof Penderecki, Benjamin Britten, Aaron Copland, Ravi Shankar, Conlon Nancarrow, Darius Milhaud, Juan José Castro, Domingo Santa Cruz, Luigi Dallapicola, José Pablo Moncayo, Peter Maxwell Davies, Leonard Bernstein, Leo Brouwer, Virgil Thomson, Aram Jachaturian y Philip Glass, por mencionar sólo los más importantes o conocidos, han estado de cuerpo presente, junto con su música, en el Palacio de Bellas Artes.

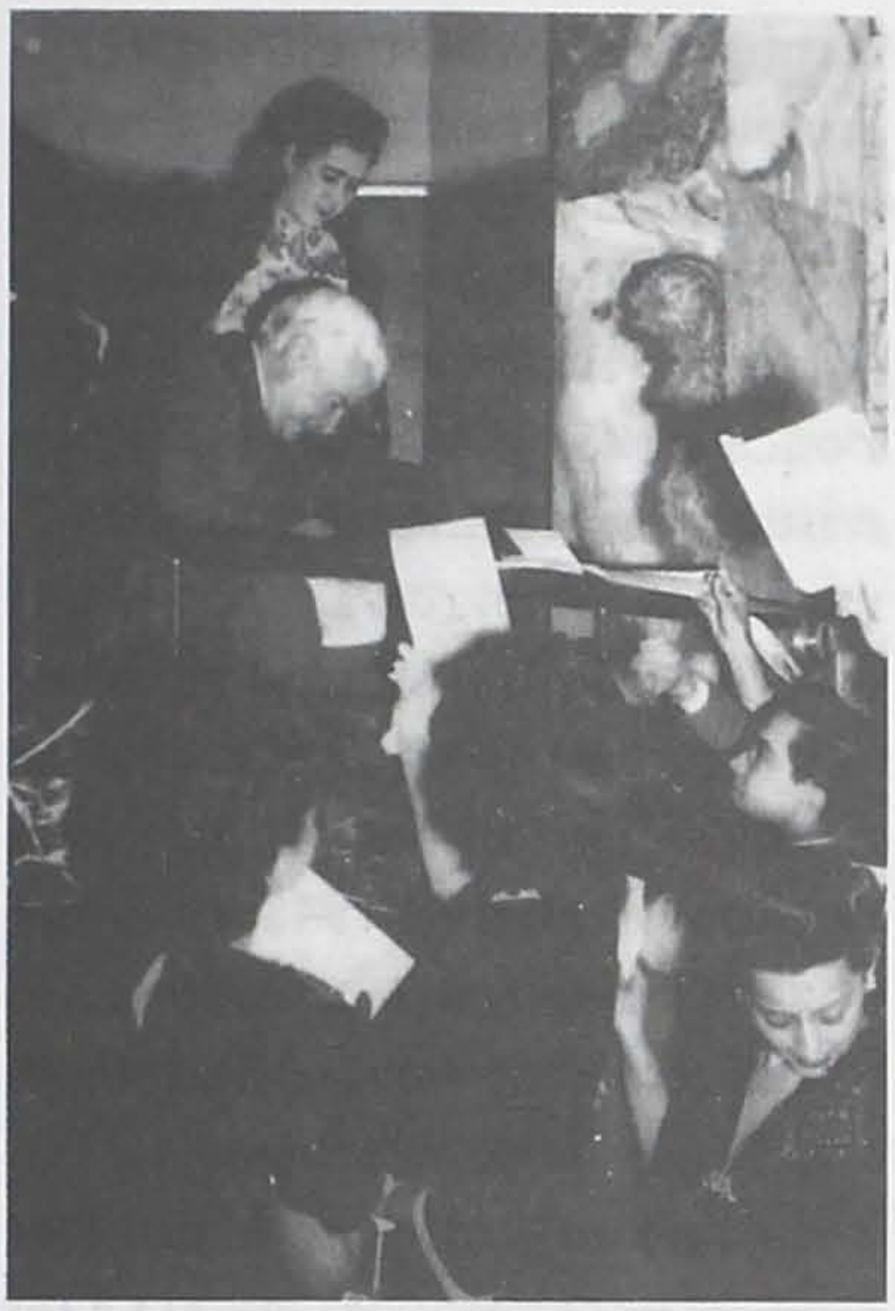
Los clásicos de casa

Para los compositores mexicanos se volvió un hecho natural desde el principio el anhelo de que su música se escuchara en Bellas Artes. En los primeros años de este edificio, las razones se concentraban en que se trataba de la única sala con condiciones óptimas para la ejecución de la música de concierto en la capital del país, en una época más centralista que la actual: en aquella primera mitad del siglo XX, un artista mexicano no había consolidado su reputación ni su carrera creativa si no se había presentado en la capital; y dentro de la capital, un músico que se respetara debía hacerse oír en la única y gran sala de conciertos.

Con el paso de los años, al crecer la ciudad de México y todo el país, y al multiplicarse y diversificarse la oferta musical, tanto por el número de artistas como por los espacios de ejecución disponibles, Bellas Artes dejó de representar el único sitio posible para la audición óptima de un estreno. Sin embargo, no sólo ha mantenido su prestigio como el espacio de mayor valor para presentarse como compositor, pero incluso lo ha aumentado por la trayectoria de su propia historia como recinto y por la suma de los nombres legendarios que lo han visitado. A pesar de todo, la relación entre el compositor y su presentación en el Palacio es distinta hoy de como lo fue hace medio siglo, tan sólo por el hecho de que la propia relación de la música de concierto con el público actual ha cambiado. Además, debe considerarse que los compositores no sólo han hecho acto de presencia en el blanco recinto a través de su sola obra musical de concierto: también se han visto allí como autores de ópera o de músicas escénicas, para la danza o para el teatro.

En un plano simbólico, autores como Julián Carrillo, Manuel María Ponce, Carlos Chávez o Silvestre Revueltas no necesitaban del Palacio para consagrar su propio nombre; ya tenían bien ganada su fama antes del funcionamiento mismo del edificio. Cada uno de estos cuatro gigantes tuvo su propia relación con la gran sala, y fue de diferente carácter. Por ejemplo, el sólo nombre de Ponce lograba lo que pocos han logrado en la sala de conciertos: atraer un público mayor del habitual. Es muy difícil imaginarse a un grupo concurrido de espectadores agolparse ante el palco de un compositor de concierto de nuestro tiempo para pedirle su autógrafo, como lo hacía el público de Bellas Artes cada vez que en él se presentaba Ponce. Y él es, por cierto, un buen nombre para empezar a referirse a los nombres ilustres de la composición mexicana -y de cualquier país- que han honrado con su presencia al espacio simbólico del Palacio; gracias a presencias como la del autor de *Ferial*, nuestro recinto fue ganando el suficiente prestigio propio como para empezar a otorgarlo, a su vez, a los jóvenes compositores que en él se dieron a conocer en los años subsecuentes.

Los primeros años del Palacio coinciden con los últimos, y más fructíferos y maduros, de la trayectoria de don Manuel; no es gratuito, por ende, que allí se dieran varios de sus estrenos y presentaciones estelares del final de su carrera. En la misma función inaugural del edificio se oyó su música; pero no en el concierto de la Orquesta Sinfónica de México, sino en la representación de *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, dirigida y protagonizada por Alfredo Gómez de la Vega: era de Ponce la música incidental para esta puesta en escena.



Manuel María Ponce firma autógrafos a sus admiradores en un palco del Palacio de Bellas Artes. [Imagen tomada de: *Carlos Chávez (1899-1978). Iconografía* (véase la ficha completa en la referencia bibliográfica).]

En Bellas Artes ejecutó Ponce su entonces ya antiguo Concierto para piano y orquesta en dos ocasiones, con la Sinfónica de México dirigida por su discípulo Chávez: en 1939 y en 1942; de esta última ejecución, el 28 de agosto, se conservan grabaciones en discos de la radio, las cuales dan constancia de cómo el talento de ejecutante del compositor no se había mermado con la edad, además de permitir escuchar el aplauso nutrido y sonoro de un público fiel. Como director, Ponce se presentó en muy escasas ocasiones en el Palacio: no era su especialidad la dirección. Por lo mismo, dos de esas fechas son memorables y muy significativas. Cuando acompañó el 24 de febrero de 1940 a su entrañable amigo Andrés Segovia, y estrenaron juntos en México el Concierto núm. 1 en re para guitarra de Mario Castelnuovo-Tedesco, Ponce debió haber sentido el impulso que necesitaba para terminar su propia obra que Segovia le estaba demandando durante años: el incomparable *Concierto del Sur*; Ahora bien, si en aquella ocasión no dirigió obras suyas, sí lo hizo en cambio el 23 de abril de 1941, con una orquesta de repertorio, alternando la batuta con Isaac van Grove; entonces dirigió Ponce *Chapultepec* y una versión orquestada de *Estrellita*, con la soprano Grace Moore.

Aunque no participara como ejecutante, Ponce estuvo presente en sus cinco estrenos absolutos realizados en Bellas Artes, así como en otras tres ocasiones de estrenos especiales. En 1935, el concierto de la Orquesta Sinfónica de México correspondiente al 28 de junio, bajo la batuta de Chávez, presentó la primera audición del *Poema elegiaco*, así como la versión orquestada de los *Tres poemas de Tagore*, con la esposa del compositor, la mezzosoprano Clementine Maurel, como solista. El 15 de diciembre de 1938, noche de muchos estrenos, Revueltas dirigió la suite que Ponce había preparado con los materiales de la ópera inconclusa *Merlín* de Isaac Albéniz. El 9 de agosto de 1940, Chávez estrenó *Ferial* con la Sinfónica de México; el 20 de marzo

de 1942, Erich Kleiber ofreció una versión revisada del *Poema elegiaco*, con la Orquesta del Sindicato Único de Trabajadores de la Música. Aunque el *Concierto del Sur*, estrenado en Montevideo en 1941, fue compuesto antes del Concierto para violín y orquesta, el público de México conoció primero éste, en el Palacio, cuando lo estrenaron Chávez y Henryk Szeryng –a quien lo dedicó el autor– con la Sinfónica de México el 20 de agosto de 1943; un estreno que, por cierto, generó una polémica legendaria, entre críticos como Jesús Bal y Gay y Salomón Kahán –quienes censuraron ignorantemente la obra–, el compositor que no se supo defender y el público que la aplaudió de manera sincera y desprejuiciada, a juzgar por las crónicas. En cambio, el *Concierto del Sur* corrió con mejor fortuna crítica cuando sonó por fin en México, el 16 de febrero de 1944 en nuestro Palacio, con una orquesta de repertorio dirigida por Erich Kleiber y con el dedicatario de la obra, Andrés Segovia.

La culminación de este recuento de la privilegiada presencia de Ponce en el Palacio de Bellas Artes se dio el 4 y el 6 de julio de 1947. Ese fin de semana, la Orquesta Sinfónica de México rindió un homenaje a quien los merecía todos, dedicándole un programa compuesto exclusivamente con sus composiciones; muy contadas veces hizo esto la agrupación con algún compositor, nacional o extranjero. Chávez dirigió esa vez la *Suite en estilo antiguo*, el *Poema elegiaco* y *Chapultepec*; además, se dio de nuevo el *Concierto del Sur* con Andrés Segovia –sólo Ponce podía juntar a este guitarrista con este director, los cuales no se tenían ningún aprecio–, y se ofreció el último estreno absoluto del compositor en el Palacio: las *Instantáneas mexicanas*. Al fallecer don Manuel en 1948, su figura gozaba ya de tal reconocimiento y aceptación que nadie discutió el que la sala de conferencias del Palacio, que no tenía ningún nombre especial para entonces, pasara a ser llamada de manera oficial como se llama hasta la fecha: Sala Manuel M. Ponce.

En su calidad de subdirector de la Orquesta Sinfónica de México, era natural que Silvestre Revueltas se presentara de manera constante en el Palacio de Bellas Artes, aunque sólo en contadas ocasiones lo hizo dirigiendo sus propias composiciones: el 5 de noviembre de 1934, en una de las primeras audiciones de la Sinfónica de México en el recién inaugurado recinto, se dio el estreno de *Planos, Danza geométrica*, bajo la batuta del autor. Él repitió esta obra, así como las entonces ya conocidas *Janitzio* y *Caminos*, en las temporadas de 1935, pero justo en octubre de ese año sobrevino su ruptura con Chávez y su salida de la Sinfónica de México. El poder que ya empezaba a concentrar Chávez por hallarse al mando de esta agrupación

no fue tanto como para impedir que Revueltas siguiera presentándose en el Palacio, lo mismo como director de la efímera Orquesta Sinfónica Nacional del Conservatorio (1935-1938) que en presentaciones con otros conjuntos, convocados para cada ocasión específica. De esta manera, Revueltas pudo dirigir otra vez *Caminos* el 20 de noviembre de 1935, ya con su nueva orquesta.

El 12 de mayo de 1936, antes del estreno de la película *Redes*, Revueltas estrenó en Bellas Artes una suite con la música escrita para dicha película. El 14 de noviembre del mismo año, en un acto de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios que pasó casi inadvertido, el compositor dirigió en el mismo Palacio el estreno de una de sus obras fundamentales y decisivas: el *Homenaje a Federico García Lorca* –lo cual, de paso, nos ilustra que no siempre basta con estrenar en Bellas Artes para ser noticia. Fueron más sonadas las presentaciones posteriores de esta obra en el Palacio, el 22 de enero y el 19 de abril de 1937 –esta última, como parte de un homenaje al escritor José Rubén Romero, en la sala de conferencias. La estancia de Revueltas en España en la segunda mitad de ese 1937 hizo que el compositor no regresara al Palacio de Bellas Artes hasta el 13 de julio de 1938, cuando se presentó con el Cuarteto Clásico Nacional y varios músicos invitados en la sala de conferencias; en esa ocasión, Sonia Verbitzky dio el estreno absoluto de las *Cinco canciones de niños y dos canciones profanas* –mejor conocidas como *Siete canciones*, cinco de las cuales tienen textos de Federico García Lorca–, con el conjunto de cámara dirigido por el compositor. Al final del mismo año, el ya citado concierto sinfónico del 15 de diciembre permitió a Revueltas presentar en Bellas Artes de nuevo *Caminos* y *Janitzio* y, sobre todo, ejecutar por primera vez dos piezas: una era *Música para charlar*, la cual mereció la atención central de parte de la crítica, mucho más que la otra obra, sobre la cual se dijo muy poco: nada menos que *Sensemayá*.

Las *Siete canciones* se volvieron a escuchar en el Palacio, con Verbitsky y el autor al frente de la Sinfónica del Conservatorio, el 28 de junio de 1939. Ésta fue la última presentación de Revueltas. Su muerte a destiempo le impidió dar cima a la música para *La Coronela*, coreografía de Waldeen que fue presentada en Bellas Artes el 23 de noviembre de 1940 con la música concluida por Blas Galindo y orquestada por Candelario Huízar. Unas semanas después, el 13 de diciembre, el Conservatorio Nacional organizó en el mismo inmueble un concierto de homenaje luctuoso a Revueltas, en el cual se ejecutaron *Caminos*, *Janitzio*, *Redes*, dos de las *Siete canciones* –de nuevo con Sonia Verbitzky– y *El renacuajo paseador*, todo bajo

la dirección de Jesús Reyes. Además, la gran actriz María Douglas recitó el *Oratorio menor en la muerte de Silvestre Revueltas* de Pablo Neruda. A pesar de su prematura desaparición física, la presencia de la música de Revueltas ha sido una de las más asiduas en el Palacio de Bellas Artes –y, en general, en todos los repertorios sinfónicos mexicanos–; al revisar los programas de los directores extranjeros invitados al recinto, es muy frecuente ver *Sensemayá* entre las obras presentadas. Bien



La presencia indiscutible de Silvestre Revueltas en Bellas Artes: proyección de *Redes*, con la Sinfónica Nacional ejecutando en vivo la música original de la película; dirige Enrique Arturo Diemecke.

puede considerarse a Silvestre Revueltas como uno de los fantasmas cómodamente hospedados del Palacio.

La terrible enemistad que se generó en 1923 entre Julián Carrillo y Carlos Chávez se concretó en un veto casi absoluto a la música del primero por parte del segundo, desde el momento en que éste tuvo el principal control de la vida musical institucional en México; este veto incluía, por supuesto, la presencia de Carrillo o de su música en el Palacio de Bellas Artes. A pesar de ello, la presencia del autor del Sonido 13 en el marmóreo teatro es mucho mayor de lo que cabría suponerse, aunque casi siempre se mantiene en el olvido. Carrillo se presentaba en Bellas Artes con el apoyo del Conservatorio Nacional, cuya orquesta dirigió varias veces en el teatro, o bien como director invitado y contratado por empresarios privados para acompañar a solistas destacados en el repertorio convencional, como Yehudi Menuhin, quien tocó varias veces con Carrillo en México –dos violinistas al frente de la orquesta. Más allá de estas presentaciones, Carrillo pudo dirigir su Sinfonía núm. 1 en re mayor en 1935, en pleno auge de Chávez, el 21 de mayo y el 18 de junio, al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional del Conservatorio.

Con el retiro de Chávez de varios puestos de poder después de 1952 –concretamente, de la entonces ya desaparecida Sinfónica de México y del Instituto Nacional de Bellas Artes–, a Carrillo se le abrieron puertas que, hasta ese año, habían permanecido cerradas para él. El 13 y el 20 de mayo de 1953, la Orquesta Sinfónica Nacional se presentó por primera vez bajo la batuta de Carrillo, en un programa dedicado por com-

pleto a su música, en Bellas Artes. A pesar de que su música microtonal ya se había dado a conocer desde 1925, el Palacio vino a recibir la audición de una obra escrita con este sistema 28 años después: el estreno en México del poema sinfónico *Horizontes*, con Nicolnie Zedeler-Mix al violín, Livio Manucci al violonchelo y Ann Elizabeth Jones al arpa. En este programa con la Sinfónica Nacional, Carrillo dirigió de nuevo su Sinfonía núm. 1 en re mayor y el poema sinfónico *8 de septiembre*, con su hija Dolores al piano. En el mismo año de 1953, el 19 de junio regresó Carrillo al Palacio, dirigiendo a la Sinfónica Nacional en otro programa con su música: la *Suite sinfónica Los Naranjos*, el poema sinfónico *México*, con la soprano Belén Amparán, y de nuevo *8 de septiembre*, con Dolores Carrillo y la Sinfonía núm. 1 en re mayor.

La última vez que Carrillo se presentó en el Palacio fue el 8 de julio de 1956, a sus 81 años, cuando incluyó su Sinfonía núm. 2 en do mayor en un programa en el que dirigió a la Orquesta Sinfónica de la UNAM. Aunque tarde en su vida, por fin hubo un reconocimiento en Bellas Artes para Carrillo como compositor. Sin embargo, no deja de ser significativo que el veto de Chávez debió ejercer una influencia poderosa en las generaciones posteriores de músicos: hasta la fecha, es raro que se programe la música de Carrillo en el Palacio de Bellas Artes; cuando, esporádicamente, se incluye alguna de sus obras, es la Sinfonía núm. 1 en re mayor, o sea lo que representa su etapa romántica, de juventud, y casi nunca se escucha su obra microtonal –salvo algunas muy raras excepciones, como cuando la Sinfónica Nacional ejecutó *Horizontes* en 1982, dirigida por Sergio Cárdenas. Si presentarse en Bellas Artes tiene ese valor simbólico que asociamos a la historia oficial de nuestra música de concierto, es evidente que el edificio sigue respondiendo a tal lectura histórica en lo que se refiere a Julián Carrillo.

Y como él, a varios compositores contemporáneos de los grandes citados; la presencia o la ausencia de cada compositor en el Palacio debe mucho a sus relaciones de poder con el mundo musical. Ese poder lo concentraba Chávez, como ya se ha visto, sobre todo entre 1934 y 1952. Ya que en su programa ideológico en relación con la música no tenían cabida los compositores anteriores a él y a su generación, salvo contadas excepciones, muchos autores nunca sonaron en su tiempo en Bellas Artes, o lo hicieron de manera única, esporádica o marginal. Como es bien sabido, esta generación se abrió paso y se procuró un espacio en la escena musical mexicana rompiendo casi de manera radical con el romanticismo de sus antecesores, al considerarlos imitadores sin originalidad

de una tradición europea a la que sentían agotada; por añadidura, al tratarse de compositores vinculados al mundo del poder de Porfirio Díaz, su presencia en el recinto cultural de los regímenes que se consideraban emanados de la revolución de 1910 los descartaba por motivos tanto estéticos como ideológicos. Ricardo Castro sólo fue recordado por algunos recitalistas de piano y por la *Marcha tarasca* de su ópera *Atzimba*, en 1934; de Felipe Villanueva sólo se ejecutaba también su repertorio de teclado y algunas orquestaciones de sus valses; Gustavo E. Campa, cuyo ataúd fuera cargado en 1934, entre otros, por Carlos Chávez, sólo fue recordado por la Orquesta Sinfónica de México en 1936, con un dúo de amor de su ópera *Le Roi Poète* y un *Lamento*. Si bien ha sido necesaria una intensa actividad de investigación para rescatar del olvido tantas partituras anteriores a 1920, es significativo que incluso en nuestros días, cuando ya se puede recurrir a bastante material recuperado, la música mexicana decimonónica siga siendo una de las menos sonadas en Bellas Artes.

Podría decirse que los compositores mencionados en el párrafo anterior no podían defender su presencia en un Palacio cuya vida comenzó al terminar la de ellos. Sin embargo, no corrieron mejor suerte autores de generaciones cercanas o posteriores cuyo discurso sonoro no correspondiera con la modernidad o las afinidades ideológicas demandadas por la generación de Chávez. Ello afectó a músicos como Alfredo Carrasco –la Sinfónica de México sólo tocó una vez su *Scherzo sinfónico* en 1947–; José Pomar –primero cercano a Chávez y luego enemistado con él– y Rafael Adame –una sola ejecución de su Concierto para violonchelo y orquesta en 1939. Una suerte relativamente mejor tuvo Rafael J. Tello, muy respetado por su antiguo discípulo Revueltas y por Chávez: ya muy anciano, pudo ver estrenada en Bellas Artes su *Fantasía para dos pianos y orquesta* en 1943; en 1946, se le rindió un acto de homenaje, con la exposición de una conferencia y la ejecución de su música. De otros autores, como Arnulfo Miramontes, apenas si se puede decir que sonaron en Bellas Artes. Había un segundo caso, el de contemporáneos de Chávez distantes o enemistados con él en términos más personales; este grupo está representado por autores como Julián Carrillo, por los motivos evidentes ya expuestos, o como Juan León Mariscal, Miguel C. Meza, Daniel Ayala y Salvador Contreras, cuya música sonó en Bellas Artes en una primera época y, tras sus respectivos distanciamientos, tuvo una presencia cada vez más espaciada.

En contraste con estos casos, los que llevaban una relación cercana, cordial o simplemente adecuada con Chávez tuvieron más espacio

para su música en el Palacio. Lo mismo se vieron beneficiados algunos mayores como José Rolón y Candelario Huízar –cuyas sinfonías 2, 3 y 4, así como su poema sinfónico *Surco*, fueron estrenados todos en Bellas Artes– que los contemporáneos y jóvenes como Eduardo Hernández Moncada, Rodolfo Halffter, Luis Sandi, Blas Galindo y José Pablo Moncayo; incluso autores no tan cercanos a este círculo de poder, como Miguel Bernal Jiménez, Carlos Jiménez Mabarak o Salvador Moreno, supieron aprovechar el espacio para la proyección de su música. Es claro, sin embargo, que había preferencias: Moncayo y Galindo vieron varios de sus estrenos absolutos en el que podían considerar su hogar artístico. Entre otras primeras audiciones célebres, no puede dejar de recordarse que la pieza de concierto mexicana más popular de todos los tiempos, el *Huapango* de Moncayo, sonó por primera vez en el blanco Palacio, ante los atriles de la Sinfónica de México y ante la batuta de Chávez, el 15 de agosto de 1941. Esa noche –en un concierto titulado "Música tradicional mexicana" –, como suele suceder a menudo, nadie podía saber el camino que esta magistral composición habría de correr a lo largo de medio siglo; en cambio, cuando la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Enrique Diemecke, repitió en el mismo Palacio, el 31 de enero de 1992, el programa íntegro del estreno del *Huapango* para conmemorar sus cincuenta años, todos sabíamos por qué era memorable y de innegable valor simbólico este festejo musical.

Es curioso: la influencia del poder de Carlos Chávez sobre las presencias en el Palacio de Bellas Artes se puede ver reflejada en mucho de lo expuesto sobre sus colegas compositores. Pero no se refleja necesariamente, o no del mismo modo, en la presencia de su propia trayectoria estricta de compositor, que es como él quiso ser considerado preferentemente. Podría suponerse que el autor de la *Sinfonía India* hizo escuchar en un Palacio bajo su control toda su música cuantas veces quiso. Y sí, se puede decir que hizo sonar mucho de su propio catálogo, sobre todo entre 1934 y 1952, pero estrenó pocas obras suyas por primera vez en Bellas Artes: diez; de ellas, son realmente protagonistas el Concierto para cuatro cornos y orquesta, estrenado en 1939; los *Nocturnos* de Villaurrutia en 1945, con Fela Rodríguez y Concha de los Santos, y la *Toccata* para orquesta en 1947, todas las cuales las ejecutó la Orquesta Sinfónica de México. Ya con la Sinfónica Nacional –también bajo la dirección del compositor–, estrenó el Concierto para violín y orquesta el 29 de febrero de 1952, con Viviane Bertolami como solista. A estos estrenos absolutos en el Palacio hay que añadir uno muy importante que no dirigió el propio

Chávez –ni siquiera se hallaba en México ese día–: la *Toccata para instrumentos de percusión*, dirigida por Hernández Moncada con la Orquesta del Conservatorio Nacional de Música, el 31 de octubre de 1947.

La suma de diversas circunstancias, tales como la carrera internacional de Chávez, sus comisiones con mecenas y con empresas e instituciones extranjeras y su propio desarrollo estilístico que hizo variar la respuesta de los públicos ante su música, es lo que terminó por definir el que el compositor no estrenara más obras suyas en Bellas Artes, empezando por sus seis sinfonías; no entra en esta cuenta su *Llamadas, sinfonía proletaria*, la primera composición que se oyó en el Palacio, y a la cual Chávez transformó años después en *Paisajes mexicanos*. Ahora bien, más allá de los estrenos, el compositor programó su música con bastante frecuencia en la Sinfónica de México, y la Sinfónica Nacional mantuvo en su repertorio siempre un espacio para sus obras, aunque es muy significativo que en la agrupación se prefiriera ejecutar las obras chavianas de los primeros años.

Chávez tenía una predilección especial por su *Sinfonía de Antígona*: fue su composición más interpretada entre 1935 y 1946 en el Palacio, por lo menos ocho veces. En los años posteriores, cuando regresaba como director invitado al recinto, prefirió siempre dirigir sus sinfonías –hizo el ciclo completo con la Sinfónica Nacional en 1966, el mismo año en que las grabó para la Columbia–, su bailete *HP* y sus conciertos para piano y para violín, éste último casi de manera invariable con Henryk Szeryng. La última vez que Chávez se presentó como ejecutante de su propia música en el Palacio de Bellas Artes fue el 17 y el 19 de septiembre de 1971, cuando dirigió su Concierto para piano y orquesta con María Teresa Rodríguez y la Sinfónica Nacional. Tras el triste episodio de 1973, cuando los músicos de esta Orquesta rechazaron su dirección, la presencia de Chávez en el Palacio se redujo a todo lo opuesto de lo que había representado en la época en la que él lo inauguró; el valor simbólico del recinto también terminó pesando sobre Carlos Chávez. Sólo regresó su presencia al Palacio cuando su cadáver fue velado allí, en agosto de 1978, en un resonante acto que encabezó varios otros de su homenaje póstumo, el cual se realizó durante el mes citado y el siguiente.

Abriendo puertas al continente

Si Bellas Artes se fue consolidando a lo largo del siglo como el lugar de consagración obligatorio para los compositores mexicanos, también iba adquiriendo un lugar prominente al recibir la visita o la audición de todos los composito-

res americanos que podían añadir en su currículo su paso por un recinto tan marmóreo y célebre. Desde sus primeros años hubo huéspedes distinguidos, pero en la década de 1940-1950, el intercambio mucho más frecuente de visitas entre directores compositores contribuyó a la presencia de nombres célebres de todo el continente en el Palacio; este intercambio no se dio solamente por parte de Chávez, que le dedicó espacios importantes a tales autores, pero sobre todo por José Francisco Vázquez, quien como codirector titular que era de la entonces Orquesta Sinfónica de la UNAM promovió estos diálogos interamericanos, muchos de los cuales no se dieron en las sedes que tenía esta orquesta –el Anfiteatro Bolívar y el Auditorio Justo Sierra en Ciudad Universitaria–, sino en el Palacio de Bellas Artes.

Ese valor de espacio simbólico del paso por México que iba adquiriendo Bellas Artes lo apreciaron compositores como el argentino Juan José Castro, quien visitó nuestro país varias veces para dirigir música de sus compatriotas junto a la suya propia, casi siempre en el Palacio; como, por ejemplo, cuando dirigió el estreno mexicano de su *Sinfonía de los campos* con la Sinfónica de la UNAM, el 1° de abril de 1942; o bien, al dirigir sus *Corales Criollos*, núm. 3, con la Sinfónica Nacional de México, el 4 de julio de 1960; además, cabe mencionar el estreno mexicano de su *Sinfonía Argentina*, que Chávez le hiciera al frente de la Sinfónica de México el 4 de julio de 1941.

El chileno Domingo Santa Cruz protagonizó una presencia en el Palacio de Bellas Artes digna de anécdota. Chávez programó en la temporada de 1942 de la Sinfónica de México el estreno nacional de las *Cinco piezas breves para orquesta de cuerdas* de Santa Cruz, y eligió unas fechas que coincidieran con el tiempo en el cual sabía que el compositor estaría en México, para que así el estreno se luciera con su presencia. Todo iba muy bien, y Santa Cruz incluso llegó a ver uno de los ensayos de su obra en el Palacio... hasta que unos problemas profesionales en su país le obligaron a regresar intempestivamente, y ya no pudo hallarse presente el 19 de junio, día del concierto del estreno.

Podría pensarse que el prestigio inmenso y bien justificado de Heitor Villa-Lobos hubiera motivado su presencia en México desde muy tempranas fechas: al fin y al cabo, su proyección internacional era muy notoria ya desde la década de los treinta y él tenía una muy buena relación con Manuel María Ponce. Sin embargo, con quien no tenía una buena relación era con Carlos Chávez, y esto pudo haber influido para que el gran brasileño no viniera a México durante muchos años; se trataba, en el fondo, de dos estrellas peleando por una especie de liderazgo regional

y una esfera de influencia común. Chávez hizo oír sólo dos obras de Villa-Lobos en el Palacio entre 1934 y 1948: sendos estrenos nacionales de *Chôros*, núm. 8, en 1940, y de *Bachianas Brasileiras* núm. 2, en 1944. De hecho, don Heitor sólo estuvo una vez en este teatro, nueve meses antes de su muerte: el 11 de febrero de 1959, enfermo pero íntegro, dirigió a la Sinfónica Nacional de México en un programa en el cual incluyó *Bachianas Brasileiras* núm. 1, su Sinfonía núm. 12, la *Alvorada na floresta tropical* y *Chôros*, núm. 6. La grabación que se conserva de este concierto, una de las últimas que existen del compositor dirigiendo, es una de las joyas de los acervos históricos del Palacio de Bellas Artes.

Muchos otros autores americanos han estado en el escenario del Palacio, y el recinto ha sido también la sede de varios estrenos importantes del repertorio de estos autores. Un ejemplo destacado lo constituye la actividad en México del director colombiano Guillermo Espinosa, quien fue un promotor muy eficiente del repertorio de sus paisanos: él dirigió en Bellas Artes los estrenos absolutos de *América* de Adolfo Mejía, el 13 de abril de 1947 –con la Sinfónica de la UNAM–, y del *Concerto grosso para percusiones, contrabajos y orquesta*, op. 18, de Blas Emilio Atehortúa, el 26 de julio de 1963 –con la Sinfónica Nacional de México. Varios estrenos americanos en Bellas Artes fueron fruto de comisiones o participaciones especiales en festivales. Así se dio, por ejemplo, la primera audición de *Fisiones*, del peruano Édgar Valcárcel, el 19 de junio de 1967 en la Sala Ponce, con integrantes de la Sinfónica Nacional de México dirigidos por Francisco Savín; o bien, el estreno del Concierto para piano (amplificado) y orquesta del argentino Alcides Lanza, el 3 de junio de 1968, con el propio compositor como solista y la misma Sinfónica Nacional bajo la batuta de Luis Herrera de la Fuente.

El guatemalteco Jorge Sarmientos ha sido un visitante asiduo del Palacio de Bellas Artes, lo mismo como director de repertorio general que de sus propias obras. El 29 de septiembre de 1973, al frente de la Orquesta Sinfónica del Estado de México –la cual solía presentarse entonces en el Palacio con frecuencia–, Sarmientos hizo el estreno mexicano de su obra *La muerte de un personaje*. Una combinación muy afortunada de dos compositores –que evoca la de Chávez y Aaron Copland medio siglo atrás, como ya se contará más adelante– se dio en Bellas Artes el 30 de noviembre de 1974. En esa ocasión, de nuevo al frente de la Sinfónica mexiquense, el guatemalteco dirigió su *Oda a la libertad*, y además acompañó al brasileño Marlos Nobre, quien ejecutó al piano sus propias composiciones: el Divertimento, op. 14, y el

Concierto breve, op. 33; con la misma agrupación, Sarmientos dirigió el 5 de junio de 1976 su *Preludio y danza orgíaca*. El compositor también hizo escuchar obras suyas al frente de la Sinfónica Nacional de México: *Un terremoto*, en 1981, y *Hommage*, en 1982.

Otras presencias americanas en Bellas Artes han sido más discretas, mas no por ello menos valiosas. Por ejemplo, Leo Brouwer se presentó por primera vez en el Palacio, en la sala Ponce; ejecutó, precisamente, obras poncianas para guitarra, pero también sus *Tres piezas*, el 23 de julio de 1981. Regresó a dirigir la Sinfónica Nacional de México en la sala principal, el 13 y el 15 de diciembre de 1985, en cuyo programa incluyó, junto a obras de varios autores, el estreno mexicano de sus propias *Canciones remotas*, con la mezzosoprano Consuelo Caroli.

Como a Carlos Chávez le importaba hacerse de un nombre allende el río Bravo, siempre sostuvo buenas relaciones con los músicos estadunidenses, con los que hizo causa común, y promovió la ejecución de sus obras en México. En sus primeros años, Chávez tenía más poder en México que su gran amigo Aaron Copland en Estados Unidos, por lo cual hubo más facilidades para que la música de éste pudiera ejecutarse en la Sinfónica de México y así comenzara a cobrar fama el nombre de un compositor que, por otra parte, iba ganando su reconocimiento internacional. Incluso hoy se puede asegurar que la promoción mexicana contribuyó, en cierto grado, a que en su propio país se le abrieran puertas difíciles a Copland. Puede considerársele como el primer huésped de honor entre los compositores extranjeros que visitaron el Palacio: el 23 de noviembre de 1934 se dio el estreno absoluto de su *Sinfonía breve*, dirigida por Chávez, obra que había sido rechazada por varios directores en la tierra del compositor. El mismo Copland se presentó en el Palacio en 1936, para ejecutar su Concierto para piano y orquesta, con Chávez a la batuta, y el mismo recinto albergó uno de los estrenos absolutos más legendarios de su historia: *El Salón México*, el 20 de agosto de 1937.

Copland siguió visitando México con asiduidad a lo largo de su vida, no siempre para presentar su música, aunque ésta terminó por afincarse en las programaciones por su propio derecho; en el Palacio se presentó en 1947, al frente de la Sinfónica de México, compartiendo programa con Chávez; el estadunidense hizo en aquella ocasión el estreno mexicano de *Dos piezas para orquesta de cuerdas* y de su Sinfonía núm. 3. En 1953 hizo dos presentaciones muy exitosas, una de cámara y otra sinfónica. En la primera, el 31 de agosto en la Sala Ponce, se presentó su Sexteto y se estrenaron en México *Tres canciones*, el Concierto para clarinete y *Appa-*

lachian Spring; además, el propio compositor tocó, junto con Miguel García Mora, la reducción para dos pianos de su *Danzón cubano*. La presentación sinfónica se efectuó tres semanas después, el 18 y el 20 de septiembre: al frente de la Sinfónica Nacional de México, Copland dirigió los estrenos en nuestro país de su *Obertura al aire libre* y de *Retrato de Lincoln*. En 1962, el 20 y el 22 de julio, volvió a dirigir a la misma orquesta, con dos nuevos estrenos mexicanos: *Statements* y la Obertura de *The Tender Land*. En los años de su fama más abierta y difundida, Aaron Copland logró lo que ningún otro extranjero ha logrado con el público de la ciudad de México, en particular el del Palacio de Bellas Artes: ser tratado como si fuera un mexicano, para bien y para mal.

Otros estadunidenses han sido huéspedes del Palacio. El 20 de julio de 1953, poco antes de las presentaciones de Copland, Virgil Thomson presentó en la Sala Ponce un concierto de cámara dedicado a sus composiciones, con la colaboración del Cuarteto Bredo, el Coro del Conservatorio Nacional y una orquesta de cámara para la ocasión; se estrenaron en México el Cuarteto de cuerda núm. 2, la *Misa para voces femeninas y percusión*, *Canciones y danzas de Luisiana* y la suite de *El arado que surcó las llanuras*. Leonard Bernstein visitó varias veces el Palacio, más en plan de director de repertorio convencional que como compositor, lo cual no suena extraño. Sin embargo, aquí cabe mencionar las presentaciones que hizo de su propia música en el blanco recinto: el 13 y el 15 de abril de 1951, incluyó su *Sinfonía Jeremías* en un programa en el que dirigió a la Sinfónica Nacional de México. Varias décadas después, el 4 de mayo de 1982, en una visita de la Orquesta Filarmónica de Israel bajo la batuta de Bernstein, éste incluyó en el programa su *Halil*, para flauta y orquesta, con Ransom Wildom como solista.

Visitas de allende el océano

Los años de la segunda Guerra Mundial generaron una coyuntura especial para la presencia de compositores importantes en México y, por consiguiente, en el Palacio de Bellas Artes. Muchos músicos destacados huían por igual del horror bélico que de los gobiernos totalitarios, sobre todo de los fascistas. Si bien la mayoría se movía hacia los extremos del continente –es decir Argentina o Estados Unidos–, algunos se quedaron en México –como el legendario exilio español–, o bien mostraban disposición para presentarse en nuestro país, sobre todo en una época en la que pocas ciudades americanas podían sostener una vida musical del nivel de la de Nueva York, Chicago o Buenos Aires. Para muchos de estos resi-

dentes en Estados Unidos, viajar a México era una especie de prolongación de sus giras por el territorio estadunidense. Carlos Chávez aprovechó esta favorable coyuntura para invitar a varios músicos emigrados a presentarse en Bellas Artes; si tales músicos hubieran permanecido en Europa, es muy probable que nunca hubieran estado en conciertos mexicanos.

Al revisar quiénes habían emigrado a América para 1939, cuando se iniciaron formalmente las hostilidades europeas, y comparar tales nombres con los que efectivamente hicieron oír su música en Bellas Artes, se advierte cómo influyeron en estas presencias, o en las eventuales ausencias, lo que preferían quienes tomaban las decisiones musicales, en especial el sempiterno Carlos Chávez. Entre las ausencias notorias, la de Edgar Varèse no es fruto de la indiferencia o el desinterés de Chávez, pues éste lo apreciaba y lo admiraba, y le debía mucho de los inicios de su carrera; incluso Varèse le manifestó a Revueltas en 1934 su interés de viajar a México, aunque este viaje nunca se concretó. Es muy probable que la figura de Varèse, siempre marginal, vanguardista y cuestionadora a conciencia, haya motivado su propia exclusión para hacer demasiadas presentaciones personales, así como de su música.

Tampoco había una predisposición chaviana contra Manuel de Falla, cuya música había sonado en Bellas Artes desde los primeros años, y había gozado de enorme aceptación desde entonces. El inmenso español se hallaba exiliado en Argentina desde 1939, pero era harto sabido en el medio musical que se trataba de un hombre débil y enfermizo, que en general no hizo muchos viajes en el propio país que lo acogió, y que por ende era casi imposible que hubiera aceptado una invitación a México, o a cualquier otro punto distante de nuestro enorme continente. Por otra parte, Falla casi no dirigía y ya casi no tocaba el piano en el final de su vida, por lo que cualquier visita suya no habría implicado el que ofreciera la ejecución de sus propias composiciones.

Más significativo es el que Chávez no invitara a México a Arnold Schoenberg, a pesar de que éste se hallaba exiliado en Estados Unidos desde 1934. De hecho, sólo presentó dos obras del austriaco con la Sinfónica de México, *La noche transfigurada* en 1944 y las Cinco piezas para orquesta en 1945 –aunque hay que decir también que el gran austriaco ya no era muy afecto a los viajes en los últimos años de su vida... También nos dice mucho la ausencia de Béla Bartók, quien llegó a Estados Unidos en 1940 y pasó tantos apuros económicos en esos últimos cinco años de su vida –quizá no se pensó que el gran húngaro pudiera viajar una larga distancia, enfermo como ya estaba... En contraste con estas dos omisiones tan notables –de dos que sí pudie-

ron haber estado en nuestro país–, es evidente que Chávez quería ver en México a su principal punto de referencia artístico, el que representaba de manera sintética su propio credo musical y estético; y lo logró por fin en 1940, cuando la guerra también trajo de este lado del Atlántico a Igor Stravinski.

El gran ruso, llegado en 1939 con un pasaporte francés a Estados Unidos, se presentó siete veces en el Palacio de Bellas Artes entre 1940 y 1961, cuatro de ellas con la Sinfónica de México, lo cual ilustra el grado de interés que Chávez tuvo en esta presencia particular. El 26 y el 28 de julio de 1940, después de tantos años de rechazar, primero, y de aplaudir, después, la música de Stravinski, el público de Bellas Artes pudo escuchar la versión que el propio autor hizo de esa música suya: el programa de ese concierto incluyó la suite de *Petrushka* y el *Divertimento* de *El beso del hada*. Esta obra se repitió en el programa del 2 y el 4 de agosto, el cual también incluyó *Apolo Musageta*, la suite de *El pájaro de fuego* y el estreno en México de *Juego de cartas*. Según parece, fue creciendo con lentitud el interés del público mexicano por ver a quien ya era para entonces el compositor vivo más tenido en cuenta en el mundo. Al año siguiente de esta primera visita, Stravinski regresó; esta vez el interés ya era realmente masivo, y el Palacio tenía localidades agotadas con anticipación. El 18 y el 20 de julio de 1941, el ruso dirigió con la orquesta mexicana el *Divertimento* de *El beso del hada* de nuevo, y el *Capricho para piano y orquesta*, con Salvador Ochoa de solista; además, estrenó en México la Sinfonía en do y la suite de *Pulcinella*.



Carlos Chávez recibe a Igor Stravinski, en la primera visita que éste realizó a México y al Palacio de Bellas Artes, en 1940. [Imagen tomada de: *Carlos Chávez (1899-1978). Iconografía.*]

En sus visitas de 1940 y 1941, Stravinski también dirigió su música en sendas grabaciones con la Sinfónica de México para la casa RCA Victor: el *Divertimento* de *El beso del hada*, el primer año, y la suite de *Pulcinella*, el siguiente. Aunque no puedo asegurar que estas grabaciones se hubieran efectuado en el mismo Palacio de Bellas Artes –lo cual es muy posible, a pesar de que en esos años la RCA ya tenía en México estudios de grabación adecuados como para una orquesta–, el inmueble no deja de estar asociado a estas grabaciones hoy legendarias; en

cualquier caso, esta música se había preparado y ensayado en el Palacio, pensando primeramente en su ejecución dentro de los conciertos regulares de la Orquesta.

En 1946, año multiestelar, como se irá viendo más adelante, Stravinski dirigió en Bellas Artes varios estrenos en México, el 26 y el 28 de julio: el primer cuadro de *Petrushka*, "La feria", en una nueva orquestación; la *Sinfonía en tres movimientos*, el *Scherzo a la rusa* y *Escenas de ballet*. Dirigió también *Apolo Musageta* y la *Polka de circo*. En la última temporada de la Sinfónica de México, el 27 y el 29 de febrero de 1948, Stravinski presentó el *Divertimento* de *El beso del hada* y *Juego de cartas*, así como nuevos estrenos en nuestro país: *El canto del ruiseñor* y el Concierto en re para orquesta de cuerdas –también conocido como *Concierto de Basilea*. Para entonces, don Igor ya era una presencia,. podría decirse, familiar en el Palacio; en algunos de sus conciertos alternaba sus obras con la música de otros autores, y en sus visitas de los últimos años prefirió repetir ejecuciones de obras ya conocidas, dejando de lado los estrenos de su producción más reciente.

En 1952, Stravinski regresó para dirigir a la ya denominada Orquesta Sinfónica Nacional de México; el 28 y el 30 de marzo, el público de Bellas Artes escuchó las suites de *Petrushka* y *Pulcinella* y *Juego de cartas*. El 4 de agosto de 1960 volvió con la Orquesta, en un programa cuya dirección alternó con su discípulo Robert Craft. Para entonces, ya era todo un acontecimiento histórico ver a un vigoroso anciano de 78 años dirigir sus obras; en esa ocasión se presentó la ejecución de *Oda* y de la suite de *El pájaro de fuego*. En 1961, además de presentarse en otros espacios como el Auditorio Nacional, Stravinski hizo dos visitas al Palacio, al principio y al final del año; después de ésta última, de hecho, ya no volvió al recinto ni a nuestro país. El 7 de abril, alternando de nuevo con Robert Craft, el ruso dirigió con la Sinfónica Nacional *La consagración de la primavera*, obra que él nunca había dirigido antes en México. En sus últimas presentaciones en el Palacio, los días 20 y 22 de diciembre, a la ya venerable edad de 79, Stravinski volvió a alternar con Craft en el podio de la Sinfónica Nacional. Dirigió el *Divertimento* de *El beso del hada*, mientras que Craft se encargó del resto del programa con varias obras de don Igor, entre ellas el único estreno absoluto en Bellas Artes de una obra suya: un *Tango* dedicado a México. Así terminaron las varias visitas al más importante teatro del país del más importante compositor del siglo XX.

Como ya se ha explicado, la coyuntura de la guerra facilitó el acercamiento de algunos compositores a Estados Unidos y, por extensión, a México. En 1946 se dio en el Palacio una suma afortu-

nada de invitados de alta categoría. Además de la ya mencionada visita de Stravinski en julio de ese año, un mes antes se habían presentado en el teatro nada menos que el alemán Paul Hindemith y el francés Darius Milhaud: una temporada de verdadero lujo tuvieron los melómanos en Bellas Artes en aquel año.

Hindemith, exiliado en Estados Unidos desde 1940, había realizado en ese país el estreno absoluto de una obra suya, tocando él la viola con Chávez a la batuta, en 1937; además, era un admirador leal de la música de Revueltas. Se presentó en el Palacio el 14 y el 16 de junio de 1946, dirigiendo la suite *Nobilissima Visione* y la *Sinfonía de Matías el Pintor*, y también ofreció el estreno en México de la *Obertura de Cupido y Psique* y las *Metamorfosis sinfónicas sobre temas de Carl Maria von Weber*, con la Sinfónica de México. Dos semanas después se presentó Milhaud, quien siempre manifestó simpatía por todas las culturas americanas -era amigo de Villa-Lobos y admiraba lo mismo al *jazz* que al *Huapango* de Moncayo. El francés no se hallaba exiliado, aunque había aprovechado una visita académica entre estadunidenses, la cual ya llevaba algunos años, para alejarse de la guerra en su continente nativo. Su programa en Bellas Artes, al frente de la Sinfónica de México, estaba compuesto exclusivamente por estrenos en nuestro país: *Introducción y marcha fúnebre*, *Serenata*, Sinfonía núm. 1 y *Suite francesa*; además, dio su versión de una *Obertura y Allegro* de François Couperin.



Los años de la posguerra modificaron sensiblemente la relación de los compositores europeos con el continente americano, lo cual se reflejó en las visitas recibidas en México desde entonces y en la manera como éstas repercutieron en el medio musical y en el público general. No hay que olvidar que, después de la guerra, hubo un fenómeno de carácter internacional en cuanto a la recepción de la música de concierto, ya que los compositores fueron creando obras de lenguajes cada vez más arriesgados y complejos, que generaron gran atención en los medios académicos especializados, pero provocaron un alejamiento de los públicos de los espacios convencionales. El espectador masivo de

las salas de concierto tradicionales manifestaba su preferencia por el repertorio clásico y romántico, tanto en la música sinfónica como en la de cámara como en la ópera. Los empresarios y las instituciones interesadas en subsistir del mercado se atuvieron a esta preferencia y se desinteresaron por los autores contemporáneos de aquellos años.

Si en la primera mitad del siglo XX la música considerada nueva se estrenaba en el Palacio de Bellas Artes dentro de las temporadas regulares de concierto –con la consecuente oposición del sector conservador del público–, la música tenida por nueva en la segunda mitad del siglo tuvo que encontrar un espacio propio para su presentación y difusión, por lo general en festivales o temporadas especiales y fuera de los conciertos tradicionales de las temporadas regulares. En consecuencia, en nuestro país los compositores activos después de 1950 no despertaron nunca el interés masivo que habían suscitado en su momento un Ravel, un Prokófiev, un Chávez. Aunque Stravinski seguía vivo y mantuvo sus visitas a México, era su repertorio histórico el que lo mantenía como una figura de fama relevante. El Palacio de Bellas Artes, un espacio que ya había adquirido para 1950 un carácter primordialmente tradicional en cuanto a su repertorio musical, se vio envuelto en esta realidad frente a los compositores activos de aquel momento.

Por otra parte, para la difusión de cualquier compositor lo esencial es tocar su música, pero tener al compositor mismo en persona es un lujo añadido, sobre todo si se espera que sea el propio autor quien ejecute su música –lo cual no hacen todos, ni tienen por qué hacerlo estrictamente... En los programas de la Sinfónica Nacional, así como en los de música de cámara organizados por el INBA, se siguió dando la audición de música moderna después de 1952. De hecho, sólo después de ese año comenzaron a escucharse con más frecuencia los autores de la llamada escuela de Viena: Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern. Como ellos, sus principales seguidores y discípulos empezaron a sonar en el blanco teatro, aunque no fuera ya tan frecuente la presencia física de los autores mismos. Si antes de 1960 muchos compositores venían a Bellas Artes gracias a iniciativas definidas, sostenidas y sistemáticas por parte de gente como Vázquez o Chávez, que sabían a quién invitar y cómo hacerlo, en la segunda mitad del siglo la presencia de compositores destacados ha sido más la suma de propuestas atomizadas y dispersas, a menudo relacionadas con coyunturas afortunadas como visitas de paso o festivales internacionales de los tantos que han engalanado al recinto marmóreo; ya no, pues, un programa consciente ni sistemático.

Luigi Dallapicola se presentó tres veces en Bellas Artes, en la Sala Ponce, en septiembre de 1952. El lunes 22 dirigió un concierto de cámara con varios músicos invitados para la ocasión; allí se dieron los estrenos nacionales de todas estas obras del italiano: *Divertimento*, *Rencesvals*, *Música para tres pianos*, *Dos estudios*, *Cuatro poemas de Machado* y *Coros de Michelangelo*. Además, sustentó dos conferencias en la misma sala: "Por el camino de la dodecafonía", el viernes 26, y "El problema de la escena de la estatua en el *Don Giovanni* de Mozart", el martes 30.

Un gran huésped del Palacio por aquellos años hizo acto de presencia sin ejecutar su música: en 1959, Dmitri Shostakóvich acompañó, en calidad de "director artístico", a un grupo de solistas y a los directores Alexander Gauk y a Dimitri Kabalevski, todos los cuales formaban una delegación cultural que acompañaba la visita oficial a México de Anastas Mikoyan, entonces el segundo hombre en el poder en la Unión Soviética. Tras una gira por Estados Unidos, los músicos alcanzaron en tierras mexicanas a su gobernante; Gauk y Kabalevski dirigieron a la Sinfónica Nacional de México el 25 y el 27 de noviembre de 1959. Según las crónicas de la época, Shostakóvich observó conmovido cómo el público de Bellas Artes aplaudía efusivamente la ejecución de la más conocida y famosa de sus sinfonías, la Quinta, bajo la batuta de Gauk, en la segunda de las fechas citadas.

Aram Jachaturian dirigió sus obras con la Sinfónica Nacional de México en el Palacio, los días 12, 14 y 19 de febrero de 1960. El programa de los dos primeros días incluía la Sinfonía núm. 2, el Concierto para violín y orquesta –con Leonid Kogan de solista– y la suite de *Gayané*; el 19, se dieron dos conciertos: el de violonchelo –el solista fue Adolfo Odnoposoff– y el de piano –con Francisco de Hoyos–, además de la suite de *Espartaco*. El francés André Jolivet compuso su Sinfonía núm. 3 como resultado de un encargo del INBA para un festival internacional, y la estrenó en el Palacio el 7 de agosto de 1964, al frente de la Sinfónica Nacional de México.

Es curioso cómo uno de los invitados más destacados de la segunda mitad del siglo XX pasó sin mucho revuelo por el Palacio de Bellas Artes: nada menos que Benjamin Britten. Acompañó al piano a su pareja, el cantante Peter Pears, cuando éste dio un recital en la sala principal del Palacio el 30 de septiembre de 1967. Además de canciones de Schumann, Pears cantó Britten: *Cinco canciones de Henry Purcell*, *El eco del poeta* y *Cuatro canciones folklóricas inglesas*. Apenas si se hizo mención de esta gran presencia en la prensa de la época, aunque muchos músicos mexicanos sí entraron en contacto con el memorable británico. Otro súbdito importante de

este reino ha visitado Bellas Artes: Peter Maxwell Davies dirigió *Miss Donnithorne's Maggot* con el grupo The Fires of London el 16 de mayo de 1977.

En 1974, el Palacio recibió a otro huésped de honor: al polaco Krysztof Penderecki, si bien en aquella ocasión él sólo presenció como invitado especial el estreno mexicano de su *Pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo según san Lucas*. La ejecución de tan ambiciosa obra, los días 29 y 31 de marzo, corrió a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional de México, bajo la batuta de Jerzy Katłewicz, y con la colaboración de los coros de Madrigalistas, de Bellas Artes y del Conservatorio Nacional, más uno infantil, y los solistas Rosa Rimoch, Andrzej Hiolski, Ignacio Martínez y el presbítero Xavier González, como narrador. Más recientemente, Penderecki regresó al blanco teatro, pero esta vez sí dirigió a la misma Sinfónica Nacional, el 15 y el 17 de mayo de 1992. En esa ocasión, estrenó en nuestro país su Concierto para violonchelo y orquesta núm. 2, con Mihaly Virizlay como solista.

En cuanto a músicos de otros continentes, el indio Ravi Shankar se presentó por dos años consecutivos en Bellas Artes, los días 6, 8 y 9 de mayo de 1972 y 8, 10, 12 y 14 de mayo de 1973. Al parecer, el motivo inicial que propició su presencia en nuestro país radicaba más en su vínculo de aquellos años con la música *pop* industrial y de *rock*, en especial a través del grupo británico The Beatles; de hecho, la publicidad de 1972 anunciaba al virtuoso de la sítara como "El maestro de [George] Harrison", es decir, del guitarrista principal del citado grupo. Sin embargo, lo que presentó Shankar en Bellas Artes no era música *pop* ni ligera: fue su repertorio formal basado en las ragas del repertorio clásico indio. La Sinfónica Nacional de México anunció el regreso de Shankar en mayo de 1993, para presentarlo como solista en el Palacio con sus conciertos para sítara y orquesta; sin embargo, el maestro indio canceló esta presentación por motivos de salud. En octubre del mismo año repuso la visita cancelada, y presentó el viernes 15 el estreno nacional de su Primer Concierto para sítara, acompañado de Abhiman Kaushal en la tabla, y con la Sinfónica Nacional dirigida por Enrique Diemecke. El domingo siguiente, 17, Shankar se presentó de nuevo en el Palacio, esta vez solo, en un recital de repertorio clásico indio. Estas presentaciones no tuvieron mucha resonancia en los medios de prensa; sin embargo, por lo menos en esta ocasión ya no fue necesario atraer al público para que viera a un amigo de rocanroleros, puesto que Shankar tiene ya ganado un lugar por derecho propio en el mundo musical; en su camino a ese lugar, como ya se ve, pasó por el Palacio de Bellas Artes.

La presencia de los compositores en los tiempos recientes

En general, la relación de los compositores de finales del siglo XX y principios del XXI con los espectadores de las salas de concierto se rige por las mismas relaciones de conducta pública que ya se han explicado como surgidas tras la segunda guerra mundial: es decir, interés acendrado dentro de los ámbitos del propio gremio musical académico e indiferencia entre los oyentes comunes y no especializados de las temporadas regulares, los cuales prefieren, como ya decía con sorna Revueltas en 1937, escuchar a Beethoven "un día sí y otro también". El Palacio de Bellas Artes se ha mantenido dentro de este esquema de relaciones, sobre todo en consideración a su ya provecta edad, que lo ha dotado de un valor simbólico difícilmente asociable con la producción musical de los autores hoy jóvenes.

Sin embargo, este panorama un tanto pesimista puede llegar a modificarse en los próximos años, sobre todo con la consolidación de una tendencia en la música que algunos han dado en denominar neorromántica, cuyas producciones recientes han vuelto a llamar la atención de oyentes que no aceptaban casi nunca las obras de los años 1960-1980. Por otra parte, hoy también existe una tendencia a la combinación ecléctica de estilos y tradiciones musicales antes muy separados y hasta antagónicos. Este fenómeno tiende a acercar a públicos de unas y otras tradiciones a escuchar las obras de los últimos tiempos, lo cual permite suponer un cambio en la relación de los compositores con los espacios hoy habituales para la vida de concierto. Y, por supuesto, nuestro blanco y marmóreo recinto no podrá ser indiferente a los cambios que se vayan manifestando al respecto.

Así como las ocho ediciones del Festival de Música Contemporánea, efectuadas en el Palacio de 1961 a 1968, permitieron la difusión e incluso la presencia de nuevos compositores destacados, otros festivales también han recibido a notables personalidades de la composición; entre otros, dos que siguen realizándose llevan ya varios años incluyendo como una de sus sedes a Bellas Artes: el Festival Internacional Cervantino, vigente desde 1972, y el Foro Internacional de Música Nueva, fundado por iniciativa de Manuel Enríquez en 1979 y que, desde la muerte de éste, lleva su nombre. En estos dos actos, que atraen la atención de los melómanos año con año, se han presentado estrenos nacionales y mundiales de relevancia, y los propios compositores estrenados han hecho acto de presencia, con lo cual el blanco recinto ha mantenido su calidad de prestigioso anfitrión para los compositores de concierto. Entre los nacionales, nombres como el propio Enríquez, Joaquín Gutié-

rrez Heras, Alicia Urreta, Leonardo Velázquez, Julio Estrada, Mario Lavista, Federico Ibarra, Arturo Márquez, Marcela Rodríguez, Javier Álvarez, Ana Lara, Gabriela Ortiz o Juan Trigos han visto estrenos suyos en el Palacio.

La Orquesta Sinfónica Nacional de México ha mantenido diversas relaciones con los compositores mexicanos para promover la presencia de repertorio nuevo en el Palacio. Por ejemplo, estableció la figura del "compositor residente", mediante el cual. la agrupación encargaba a un compositor que escribiera una obra para ella, y le permitía las posibilidades de ensayar y experimentar con los propios músicos. Al tener la Sinfónica Nacional como sede oficial al Palacio de Bellas Artes, el "compositor residente" de la Orquesta podía considerarse, por extensión, huésped del inmueble. Esta figura sólo ha sido otorgada a dos compositores: Ana Lara, de 1993 a 1994, y Arturo Márquez, de 1998 a 1999. Otras comisiones recientes han sido asignadas a Marcela Rodríguez, Armando Luna y Alexis Aranda.

Los años finales del siglo XX también han permitido la revaloración y recuperación de compositores mexicanos, entre ellos los transterrados –por usar el término acuñado por Rodolfo Halffter, uno de ellos–, gracias a lo cual su música ha recibido un reconocimiento que no había tenido antes. Es el caso de Lan Adomián y José Pomar, quienes tuvieron estrenos absolutos póstumos de sendas obras en el Palacio: del primero, su Sinfonía núm. 1, *Lírica*, el 7 de junio de 1987, veintiséis años después de compuesta, con la Sinfónica Nacional dirigida por Manuel de Elías; del segundo, su gran *Sinfonía América*, con la misma agrupación bajo la batuta de Sergio Ortiz, el 10 de septiembre de 1993, tras casi medio siglo de silencio: en fin, más vale tarde...

Uno de los actos reivindicadores más lucidos en el Palacio de Bellas Artes recayó en la inmensa figura de Conlon Nancarrow. El hecho de que él siempre fuera muy reacio a la exposición pública repercutió sin duda para que su obra musical, de suyo difícil y compleja, fuera desconocida en el propio país que lo adoptó –vivía en México desde 1940–, por no hablar ya del mundo. Durante la celebración de los Días Mundiales de la Música, que la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea organizó en México en 1993, se realizó un concierto de homenaje para el maestro de la pianola, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio, el 23 de noviembre. En él, el Cuarteto Arditti ejecutó obras suyas, y también se escucharon algunas de sus composiciones en pianola y otros dispositivos computarizados más modernos. Fue un gran éxito, sobre todo porque ahora sí existía un público que por fin comprendía y aceptaba una música que, cuatro décadas atrás, no había te-

nido oyentes dispuestos. Todo en presencia del compositor, quien se convirtió así en uno de los más recientes huéspedes privilegiados, entre los compositores de nuestro tiempo que han estado en el Palacio de Bellas Artes.

Para cerrar con el valor simbólico de los compositores,

y una vez que se ha hablado de quienes estuvieron vivos en el Palacio, no me resta más que evocar que los grandes nombres de todos los tiempos, o los que se consideran como tales en el canon de la música occidental que hoy llamamos clásica o de concierto, han tenido sus épocas de lucimiento en el Palacio de Bellas Artes. Ya sea por la conmemoración de aniversarios natales o luctuosos –conmemorar se nos da con facilidad a los mexicanos...–; ya sea por el impulso o la iniciativa de personas o grupos afectos en especial a tal o cual compositor; ya sea por la moda que promueve al estrellato de ocasión a unos compositores o a la corriente musical que representan; el hecho es que el Palacio también llama la atención por la manera como se considera simbólica en su escenario la presencia de la música de autores que son simbólicos por ellos mismos.

Por ejemplo, se puede tratar de ciclos de obras ejecutadas en una temporada o en lapsos muy inmediatos, para que el público identifique efectivamente como ciclos a ese conjunto de obras: por decir algo, los seis *Conciertos de Brandenburgo*, que la Sinfónica de México presentó como conjunto por primera vez en 1937; o *Iberia* de Albéniz, cuyas doce piezas Arthur Rubinstein ejecutó completas del 30 de enero al 5 de febrero de 1941; o las nueve sinfonías de Beethoven, también organizadas por la Sinfónica de México en un ciclo integral por primera vez en 1944 –¿cuántas veces ya no se han dado en el blanco teatro? –; el Año Chopin, celebrado en 1949, que permitió entonces la ejecución de casi todo su catálogo en el Palacio y hasta fomentó un concurso de composición muy lucido, ganado por nombres de la talla de Bernal Jiménez y Moncayo.

Es significativo que otro ciclo ya mítico, *Las cuatro estaciones* de Antonio Vivaldi, no entrara en el canon hasta la segunda mitad del siglo XX: la primera ejecución documentada en Bellas Artes fue en la Sala Ponce, con la Orquesta de Cámara de Bellas Artes dirigida por Luis Herrera de la Fuente, con Icilio Bredo al violín, en 1954. Sin embargo, hoy parecería que siempre se han tocado estos cuatro conciertos como una unidad. Por otra parte, son dignos de memoria otros ciclos realizados en el Palacio: el Año Beethoven en 1970, con la ejecución de casi toda la obra del autor; las dos ocasiones en que se ha dado la ejecución de las nueve sinfonías de Gustav

Mahler en un solo ciclo, en 1975 y en 1994; el Festival Brahms de 1980, en el cual se dieron en un solo año las cuatro sinfonías, los tres conciertos y el *Réquiem alemán* de este autor; los ciclos de cámara y la programación de los tres conciertos de Ponce en 1998; los ciclos de cámara y las actividades conmemorativas del centenario de Chávez y Revueltas en 1999. En fin, la lista podría prolongarse interminablemente, sólo para constatar cuánto peso tienen los compositores a quienes consideramos clásicos cuando hacen acto de presencia en el Palacio de Bellas Artes.

De hecho, hay un selecto grupo de compositores simbólicos presentes todo el tiempo en el Palacio de Bellas Artes: aquéllos a los que se ha homenajeado por medio de sendas placas conmemorativas, como siempre, por causa de algún aniversario. En este tipo de homenajes visibles y perpetuos se confunden un tanto las pasiones y preferencias de dos tipos de espectadores que no siempre son los mismos: los de la música de concierto y los de la ópera. Por ello no extrañan del todo los siete emplacados de honor en Bellas Artes: Giuseppe Verdi –su placa se colocó en el Palacio en 1951–, Wolfgang Amadeus Mozart –1956–, Ludwig van Beethoven –1970–, Anton Bruckner –1974–, Richard Wagner –1988–, Modest Musorgski –1989– y Piotr Ilich Chaikovski –1990. Sólo una placa más, dedicada al quincuagésimo aniversario del Coro de la Ópera de Bellas Artes en 1988, no está dedicada a algún compositor. Es muy significativo que no haya una placa dedicada a un compositor mexicano; no obstante, si hemos de pensar en los valores simbólicos, también debemos recordar que, de todas las salas del Palacio que llevan algún nombre propio, la única que lleva el de un músico es la de Manuel María Ponce.

En fin, las siete placas que evocan a tan simbólicos compositores estuvieron colocadas durante varios años en las paredes centrales del vestíbulo inmediato al patio de butacas del primer piso del teatro, es decir la luneta; se distribuían a los lados de la puerta de acceso principal, de tal manera que eran perfectamente visibles para todos los asistentes a las funciones de la sala grande. A fines de la década de 1990-2000, se determinó cambiarlas de lugar, y se las trasladó al acceso de la entrada de automóviles del sótano a la planta principal del Palacio. En su nueva ubicación, han quedado relegadas y en cierto olvido, a la vista de los pocos que transitan por ese espacio, y desde luego fuera del paso del público habitual de los conciertos. Si las placas de los compositores simbólicos están así de relegadas en el Palacio de Bellas Artes, su música no lo está de ninguna manera, y más importante es aún que el Palacio haya sido, a lo largo de sus setenta años de vida, anfitrión de

tantos y tales compositores cuya presencia ha contribuido a otorgar a tan marmóreo edificio un valor reconocido por todos los amantes de la música.

ESTRENOS ABSOLUTOS CÉLEBRES EN EL PALACIO DE BELLAS ARTES

Blas Emilio Atehortúa
Concerto grosso para percusiones, contrabajos y orquesta, op. 18, 1963

Miguel Bernal Jiménez
Tres cartas de México, 1949

Aaron Copland
Sinfonía breve, 1934
El Salón México, 1937

Carlos Chávez
Concierto para cuatro cornos y orquesta, 1939
Cuatro nocturnos, 1945
Toccata para instrumentos de percusión, 1947
Concierto para violín y orquesta, 1952

Rodolfo Halffter
Concierto para violín y orquesta, 1942
Tres piezas para orquesta de cuerdas, 1955

Eduardo Hernández Moncada
Primera Sinfonía, 1942

Candelario Huízar
Sinfonía núm. 4, *Cora*, 1942

Carlos Jiménez Mabarak
Sinfonía en un movimiento, 1962

André Jolivet
Sinfonía núm. 3, 1964

Charles Koechlin
Sinfonía núm. 2, 1952

Alcides Lanza
Concierto para piano (amplificado) y orquesta, 1968

Colin McPhee
Tabuh Tabuhan, 1937

Adolfo Mejía
América, 1947

José Pablo Moncayo
Huapango, 1941
Sinfonietta, 1945
Tierra de temporal, 1949

Gerhart Muench
Labyrinthus Orphei, 1967

Maurice Ohana
Cinco secuencias para cuarteto de cuerda, 1964

José Pomar
Sinfonía América, 1993

Manuel María Ponce
Ferial, 1940
Concierto para violín y orquesta, 1943
Instantáneas mexicanas, 1947

Silvestre Revueltas
Redes, 1936
Homenaje a Federico García Lorca, 1936
Sensemayá, 1938

Igor Stravinski
Tango, 1961

Édgar Valcárcel
Fisiones, 1967

Referencias bibliográficas

-Agea, Francisco, comp., *21 años de la Orquesta Sinfónica de México (1928-1948)* México, Nuevo Mundo, 1948.

-Alcaraz, José Antonio, *Carlos Chávez: un constante renacer*, México, INBA-CENIDIM, 1996.

————, *... con un estrépito de plata*, México, INBA-CENIDIM, 1983.

————, *En la más honda música de selva*, México, CNCA, 1998 (Lecturas Mexicanas, 4a. serie).

-*Carlos Chávez (1899-1978). Iconografía/* Investigación iconográfica y documental de Gloria Carmona, México, CNCA-INBA, 1994.

-Carmona, Gloria, ed., *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989.

-*50 años de danza; Palacio de Bellas Artes*, México, INBA, 1986.

-*50 años de música; Palacio de Bellas Artes*, México, INBA, 1986.

-*50 años de ópera; Palacio de Bellas Artes*, México, INBA, 1986.

-*50 años de teatro; Palacio de Bellas Artes*, México, INBA, 1985.

-Contreras Soto, Eduardo, "De los griegos al turismo; teatro y música en el México de los treintas", *Escénica*, México, núm. 12, julio-agosto de 1992; pp. 16-21.

————, *Eduardo Hernández Moncada: ensayo biográfico, catálogo de obras y antología de textos,* México, INBA-CENIDIM, 1993.

————, *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son,* México, CNCA, 2000. (Ríos y raíces: Teoría y Práctica del Arte).

-Díez de Urdanivia, Fernando, *Mi historia secreta de la música* Presentación de Luis Herrera de la Fuente, México, Luzam, 1991.

-Estrada, Julio, ed., *La música de México*. México, UNAM, 1984. Tomo I, *Historia; 5. Periodo contemporáneo (1958 a 1980).*

-García Bonilla, Roberto, *Visiones sonoras. Entrevistas con compositores, solistas y directores*, México, CNCA-Siglo XXI, 2001.

-García Morillo, Roberto, *Carlos Chávez: vida y obra*, México, FCE, 1960.

-Garland, Peter, *Silvestre Revueltas/* Traducción de Carlos Sandoval, México, Alianza Editorial, 1994. (Alianza Estudio).

-González, María de los Ángeles, y Leonora Saavedra, *Música mexicana contemporánea: entrevistas con compositores*, México, FCE, 1982. (SEP/80s).

-Herrera de la Fuente, Luis, *La música no viaja sola*, México, FCE, 1999.

-*Homenaje nacional a Carlos Chávez*, México, INBA, 1978.

-Kolb Neuhaus, Roberto, *Silvestre Revueltas (1899-1940): Catálogo de sus obras*, México, UNAM-Escuela Nacional de Música, 1998.

-*Luis Herrera de la Fuente. Un testimonio de la cultura del si-*

glo XX, México, CNCA-INBA, 1995.
-Malmström, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX* traducción de Juan José Utrilla, México, FCE, 1977. (Breviarios, 263).
-Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941. (Reimpr. facsimilar: México, INBA-CENIDIM, 1996).
-Melo, Juan Vicente, *Notas sin música*, México, FCE, 1990. (Col. Popular, 428).
-Miranda, Ricardo, *El sonido de lo propio: José Rolón (1876-1945); volumen I*, México, INBA-CENIDIM, 1993.
————, *Manuel M. Ponce: ensayo sobre su vida y obra*, México, CNCA, 1998. (Ríos y raíces: Teoría y Práctica del Arte).
-Moreno Rivas, Yolanda, *La composición en México en el siglo XX*, México, CNCA, 1994. (Lecturas Mexicanas, 4a. serie).
————, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana; un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989.
-Parker, Robert L., *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México* traducción de Yael Bitrán Goren, México, CNCA, 2002. (Ríos y raíces: Teoría y Práctica del Arte).
-Revueltas, Silvestre, *Silvestre Revueltas por él mismo*, recopilación de Rosaura Revueltas, México, Era, 1989. (Biblioteca Era, 184).
-Romero, Jesús C., *Efemérides de la música mexicana; volumen I, Enero-Junio*, México, INBA-CENIDIM, 1993.
-Ruiz Ortiz, Xochiquetzal, *Blas Galindo: Biografía, antología de textos y catálogo*, México, INBA-CENIDIM, 1994.
————, *Rodolfo Halffter: Antología, introducción y catálogos*. México, INBA-CENIDIM, 1990.
-Segovia, Andrés, *The Segovia-Ponce Letters*, ed. by Miguel Alcázar, translated by Peter Segal, Columbus [EE.UU], Orphée, 1989.
-Telló, Aurelio, *Salvador Contreras: vida y obra*, México, INBA-CENIDIM, 1987.

CENIDIM
DIFUSION

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Sergio Vela
Presidente

Instituto Nacional de Bellas Artes

María Teresa Franco
Directora general

Omar Chanona Burguete
Subdirector de Educación e Investigación Artísticas

Eugenio Delgado Parra
Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez



CENIDIM

Instituto
Nacional de
Bellas Artes

Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes