

[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

*Heterofonía* 104-105, México, enero-diciembre de 1991

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 104-105, México, enero-diciembre de 1991, pp. ##

# Heterofonía

104-105

Enero-Diciembre 1991

## Esperanza Pulido ( 1 9 0 0 - 1 9 9 1 )



La mujer mexicana en la música



CENIDIM

---

*Heterofonía*

---

104-105 Enero - diciembre 1991

---

CONSEJO NACIONAL PARA LA  
CULTURA Y LAS ARTES  
Rafael Tovar y de Teresa  
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE  
BELLAS ARTES  
Gerardo Estrada  
Director General

CENTRO NACIONAL DE  
INVESTIGACIÓN,  
DOCUMENTACIÓN E  
INFORMACIÓN MUSICAL  
"CARLOS CHÁVEZ"  
Luis Jaime Cortez  
Director

*Heterofonía*

Fundadora: Esperanza Pulido  
Director: Juan José Escorza  
Jefe de redacción: Eduardo Contreras Soto  
Consejo Editorial: Juan José Arreola  
Consuelo Carredano  
Luis Herrera de la Fuente  
Ana Lara  
Juan Vicente Melo  
Robert Stevenson  
Rosa Virginia Sánchez  
Fausto Zerón  
Diseño: Sergio Vega C.

---

*Heterofonía*

Revista musical semestral / ORGANO DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL / TERCERA EPOCA / VOLUMEN XXII NÚMEROS 104 y 105 / enero - diciembre 1991.

Precio en México:  
Ejemplar 13,500 pesos  
Ejemplar atrasado 15,000 pesos  
Suscripción anual 35,000 pesos

Precios en el extranjero:  
Ejemplar 13.50 dólares  
Ejemplar atrasado 15.00 dólares  
Suscripción anual 35.00 dólares  
(Gastos de envío incluidos)

Instituto Nacional de Bellas Artes, Subdirección de Educación Artística. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, "Carlos Chávez".

Liverpool No. 16, Colonia Juárez, C.P. 06600, teléfonos 546-61-40 y 592-59-53.

Los textos firmados son responsabilidad de sus autores.

Esta revista es arbitrada.

ISSN 0018-1137

# Sumario

<i>Presentación</i>	2	Juan José Escorza
<i>La mujer mexicana en la música</i>		Esperanza Pulido
I. Época prehispánica	6	
II. Los informes de Sahagún	8	
III. Las danzas y los cantos	10	
IV. Otras fuentes	12	
V. Época colonial	18	
VI. La criolla y la mestiza	20	
VII. El siglo XVIII	25	
VIII. La música secular	28	
IX. México independiente	30	
X. Instituciones y personalidades	34	
XI. Concertistas	42	
XII. Omisiones	50	
Remembranzas de Esperanza Pulido	52	Ángela Calcáneo
<i>Música</i>		
<i>Scherzino</i>	56	Esperanza Pulido
<i>Danza michoacana</i>	64	Esperanza Pulido
<i>Documentos</i>		
De la libreta de la familia Pulido Silva	72	
Un libro de Esperanza Pulido	73	Juan Vicente Melo
A propósito de		
<i>La Mujer Mexicana en la Música</i>	76	Salvador Moreno
Heterofonía	78	Mauricio González de la Garza
[Heterofonía]	79	Junius
<i>In Memoriam</i>	80	
<i>Notas y reseñas</i>		
Ciclo de música contemporánea del FIC 1991	92	Hilda Paredes
<i>Libros</i>		
Más vale tarde que nunca	94	Rosa Virginia Sánchez
Una bibliografía que invita a la superación	96	Juan José Escorza y Eduardo Contreras S.
<i>Revistas</i>		
<i>Agenda/Musica Attuale</i>	98	Ana Lara
Lulú en la tierra de Mafalda	99	Eduardo Contreras Soto
<i>Música impresa</i>		
La serie Siglo XX del CENIDIM	101	Ana Lara
El poeta, los pianos y dos nuevas ediciones de música del siglo XIX	102	José Antonio Robles Cahero
<i>Grabaciones</i>		
El compositor y su sueño	107	Ana Lara
Música Mexicana Contemporánea		
Serie Siglo XX	108	Ana Lara
México Hipo-Romántico	109	Consuelo Carredano
Guty Cárdenas en disco compacto	110	Eduardo Contreras Soto
<i>Noticias</i>	112	

---

# Presentación

---

*Heterofonía* está de luto. El pasado 19 de enero dejó de existir Esperanza Pulido. Con la desaparición de tan ejemplar mujer, nuestra revista pierde no sólo a su fundadora, sino a su gufa esencial. Con esta muerte, la música de México también sufre una pérdida, la de una figura protagónica de su ejercicio musical en este siglo.

Polifacética mujer de la música, Esperanza Pulido poseyó prendas profesionales en sumo grado. Con singulares gracias y una dignidad a toda prueba, incursionó en las varias dimensiones del oficio músico. Muchos recordarán su carrera como pianista, casi todos, su desempeño en la crónica y la crítica, otros más guardarán remembranzas agradables de sus singulares conferencias-concierto, tan exquisitas como bien informadas y soberbiamente interpretadas.

Menos conocido del público es su ejercicio magistral, extenso y fructuoso, tanto en el terreno pianístico como en el musical propiamente dicho. Pero lo que contadas personas saben es que Esperanza también poseyó los dones de la creatividad y la técnica de la composición y los utilizó para dejar unas cuantas obras que su rígida autocrítica destinó a la oscuridad de su armario de música, y, quizá, nadie vivo recuerde ya que la joven Pulido también empuñó la batuta ante las desafiantes miradas de aquellos adustos profesores de orquesta y bandas de los años veinte y treinta.

Bien pudiera decirse que Esperanza actuaba como si nada en la música le fuera ajeno. En su personal universo musical trataba con tan disímbolos personajes como Machault y Cage, como Ángela Peralta y las más recientes compositoras de México, como Bach y Jorge del Moral, como las sanzas africanas y las flautas múltiples de su añorado mundo prehispánico, como los compositores españoles del siglo XX y las danzas indígenas de nuestros días.

Al lado de esta multiplicidad de intereses musicales, debe colocarse su extraordinaria facilidad para las lenguas, lo que le permitía una envidiable posibilidad informativa, muy superior a la de casi todos los musicógrafos y musicólogos de su época en México.

Pero si en música y en lenguas sus horizontes eran vastos, en lo literario y lo filosófico no eran limitados. Esta joven pianista, que siguió cursos con Alfonso Reyes y Antonio Caso, tuvo en su larga vida la sana costumbre de la lectura sistemática. Se sentía cercana a los franceses Gide, Cocteau, Valéry y Claudel, amaba a los ingleses Wilde, Bernard Shaw y Chesterton, pero idolatraba a los estadounidenses, en especial a Ralph Waldo Emerson. ¡Raro bagaje para un(a) pianista!

Así, nada más natural en Esperanza que del concertismo transitara fácilmente a la crítica, y de aquí a la musicología. Nadie como ella en México concibió la crítica musical con tan grande capacidad de comprensión, tal lucidez e impulso generoso y elegancia sin par.

En Esperanza la crítica no era juicio, no era un continuo fustigar, ni un acto laudatorio gratuito o interesado, más bien era una manifestación del gran amor de Esperanza hacia la música, hacia la obra y hacia los autores y sus intérpretes. Las censuras se dirigían a los aspectos vulgares o sucios, parciales o deformados, no a las personas, para las que siempre tuvo un trato de noble cortesía. Y aquí debemos ubicar un rasgo definitorio de la personalidad de Esperanza: su generosidad para con los jóvenes músicos, quienes siempre recibían de ella muchísimo más que frases de aliento.

Otra característica de su trabajo crítico no deja de sorprenderme. Me refiero a esa buena disposición para recibir y aplaudir, en su caso, la nueva música. Si algún crítico mexicano conservó siempre bien abiertos la curiosidad y el entendimiento para las músicas más recientes, fue Esperanza Pulido.

Aún está por hacerse una evaluación desprejuiciada del papel que corresponde a Esperanza dentro de la historia musical de México. Yo, alumno, amigo e hijo espiritual de ella, no puedo proceder a realizarla sin los prejuicios que inevitablemente trae aparejados el afecto a la persona; sin embargo, no creo errar si afirmo que la figura de Esperanza tiene una estatura difícil de igualar, una dimensión tan singular que sería imposible encontrar en el mundo musical de hoy —ya lo dijo Stevenson— una personalidad equiparable.

Uno de los hitos en su trayectoria fue la realización del libro *La mujer mexicana en la música*, publicado por el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1958. Este breve trabajo es únicamente producto parcial de una de sus obsesiones más prolongadas e intensas. Bien puede decirse que gran parte de sus escritos se dedica a indagar el papel de la mujer (no sólo mexicana) en la música y es lástima que hoy –cuando el feminismo parece no constituir una deformación cultural– no existan investigadores musicales interesados en seguir explorando esta veta.

En este número de *Heterofonía* dedicado a la memoria de Esperanza no encontramos nada más oportuno que sacar a la luz nuevamente su libro. Lo hemos dejado prácticamente intacto como una señal de respeto a la memoria de nuestra directora. Acompañan a la publicación algunos testimonios elocuentes de colegas, discípulos y amigos, trazando la personalidad de Esperanza. Con todo, sentimos sinceramente que el mejor homenaje a Esperanza será seguir dando vida a *Heterofonía*.

Juan José Escorza

---

Esperanza Pulido

---

## La mujer mexicana en la música\*

---



---

\* Primera edición: México, Ediciones de la Revista Bellas Artes, 1958. La presente reedición ha sido revisada por el Consejo Editorial de *Heterofonía*, el cual también modificó los títulos de algunos capítulos.

# I. Epoca prehispánica

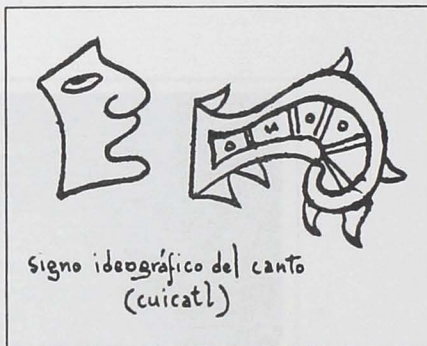
## Principales fuentes de información

Una gran parte de lo que se sabe acerca de los antiguos nahoas y mayas está contenida en la *Historia de las Cosas de la Nueva España*, de Fray Bernardino de Sahagún y en la *Relación de las Cosas de Yucatán*, de Fray Diego de Landa, respectivamente. Ambos frailes se cuentan entre los mayores acreedores de la etnografía mexicana contemporánea, relativamente al par de culturas.

El trabajo de Sahagún, “más que una obra histórica, según lo cree el vulgo, aun el no letrado” —dice Alfonso Toro—<sup>1</sup> “es fuente copiosísima de información etnográfica y filológica”.

Aunque conocido como el *Atila de la Cultura Maya*, por haber quemado un considerable número de manuscritos de aquel pueblo singular, Tozzer<sup>2</sup> considera a Diego de Landa<sup>3</sup> como uno de los “pioneros de la antropología social”.

1. Toro, Alfonso, *Importancia etnográfica y lingüística de las obras de Fr. Bernardino de Sahagún* (Anales del Museo Nac. de Arq., Hist. y Etn. México, 1924). Para el principio de la odisea de la *Historia General de las Cosas de la Nueva España* del fraile franciscano, copiamos un fragmento de carta dirigida por éste al rey, el 26 de marzo de 1578: “...todas las cuales obras acabé de sacar en limpio este año pasado y las di a Fr. Rodrigo de Sequera, Comisario Gral. de Ntra. Orden de San Francisco para que si fuese las llevase a V.M. y si no que las embiase, porque quando la cedula vino ya el dicho la tenía en su poder...”. Al calce de esta carta se escribió en Madrid: “A 18 de Sept. de 1578. Al Comisario de Indias. Dese Cedula para que el Virrey tome lo que alla queda traslados y originales y lo embie todo sin que alla quede ningun traslado” (Archivo de Indias, Sevilla, España).
2. Tozzer, Alfred M., *Landa y su Relación de las Cosas de Yucatán*. (Cambridge, The Peabody Museum, 1941).
3. Diego de Landa, *Rélation des Choses de Yucatán*. Traducción al francés del Abad Brasseur de Boubourg (A. Durand, París, 1864). En el prólogo de su obra dice Landa: “Hallamos grande número de libro destas sus letras y porque no tenían cosas en que no uviese superstición y falsedades del demonio se los quemamos todos, lo qual a maravilla sentían y les daba pena”.



Signo ideográfico del canto

## Otras fuentes fidedignas

Fray Diego de Durán,<sup>4</sup> quien, con su *Historia de las Indias* y el *Atlas* anexo, nos legó valiosa información folklórica. Seler<sup>5</sup> le considera digno de fe.

Fray Gerónimo de Mendieta<sup>6</sup> tuvo en su poder once libros de Sahagún, antes de que sirvieran de “papeles para especias” en España. De éstos tomó referencias para su *Historia Eclesiástica Indiana*, así como de obras perdidas de Fray Andrés de Olmos y de otras de Motolinia.

Las informaciones suministradas por Motolinia son igualmente valiosas. Su *Historia de los Indios*,<sup>7</sup> aunque no publicada hasta 1853, fue terminada por el humilde franciscano desde 1541.

4. Durán, Diego, *Historia de las Indias de la Nueva España*. (Imp. de J.M. Andrade y I. Escalante, México, 1867-80).
5. Seler, Eduard, *Collected Works* (Cambridge, Mass., 1939).
6. De Mendieta, Gerónimo. *Historia Eclesiástica Indiana*, publicada por Joaquín García Icazbalceta (Antigua Librería Portal de San Agustín, México, 1870).
7. Motolinia (Fr. Toribio de Benavente) *Historia de los Indios de la Nueva España* (Manuscrito de la Biblioteca del Palacio, Madrid, escrito el año de 1541. Letra del siglo XVI). Fue de los 12 frailes que llegaron a la Nueva España en 1524. Los indios, al verle con la indumentaria maltrecha, le llamaron “Motolinia” (pobre). Sus relaciones tienen por base códices, relatos fehacientes y testimonios personales.



Lámina 11º del Tratado 2º, capítulo 21.  
Historia de las Indias de Diego de Durán

López de Gómara,<sup>8</sup> un tanto exagerado, va, sin embargo, adquiriendo fama de buen historiador, según pasa el tiempo. Era capellán personal de Cortés. Su *Historia de México*, con el *Descubrimiento de la Nueva España*, dedicada al hijo de Cortés y la Malinche, merece crédito.

A José de Acosta<sup>9</sup> le considera Pablo Martínez del Río “el único que vio claro en el siglo XVI, pero no se le hacía caso” —agrega. Su *Historia Natural y Moral de las Indias* fue impresa en 1590.

Torquemada<sup>10</sup> es el más prolijo de todos en las descripciones folklóricas. Mientras no se averiguó que las afirmaciones de este historiador estaban basadas en narraciones inéditas de Sahagún, Motolinia y Mendieta, se dudaba de su autenticidad; pero, conforme pasa el tiempo, van los etnógrafos colocando a cada quien en su lugar.

Existen, además, numerosos códices para confirmar lo escrito por los historiadores mencionados.

8. López de Gómara, Francisco, *Historia de México, con el Descubrimiento de la Nueva España* (Imp. Juan Steelsio, Amberes, 1554).

9. De Acosta, José, *Historia Natural y Moral de las Indias* (Imp. Pantaleón Aznar, Madrid, 1742). La primera impresión de su obra se hizo en Sevilla, en 1590, poniendo en ella su aprobación Fr. Luis de León. Desde el siglo XVI se la tradujo al francés, al italiano y al holandés.

10. Torquemada, Fr. Juan de, *Veinte y un Libros Rituales y Monarquía Indiana*. (Matthias Clausso, Sevilla, 1615). En la pág. 247 del tomo I, se lee: “...quiero decir lo que también otros an dicho pero que no lo an tratado con la misma puntualidad que el padre Fr. Bernardino de Sahagún que fue el que mas supo de ello”.

---

## II. Los informes de Sahagún

---

De los doce libros de Sahagún, el que más nos interesa para nuestro objeto es el segundo.

Trata éste de la forma de vida de la antigua Tenochtitlan, en sus aspectos religioso y social.

Allí aparece la mujer en sus múltiples características; pero sólo vamos a referirnos a la parte que le cupo a la mexicana en las fiestas religiosas y civiles, como solista, corista y danzante.

Puesto que, a la llegada de los españoles a México, la influencia azteca había extendido sus tentáculos hasta la península de Yucatán, existían en este momento ciertas características comunes a las dos principales civilizaciones de la actual República Mexicana; pero, en lo relativo a la música, no poseemos evidencia alguna que nos permita situar las virtudes de la maya sobre las de la mexicana, ni sobre ninguna de las pertenecientes a otras culturas, como la tarasca, la chichimeca, etc.; aunque no por esto estamos autorizados, ni a desechar las experiencias históricas presentadas por otros largos periodos de dominaciones extranjeras (como la árabe en España, por ejemplo), así como tampoco a considerar todas aquellas culturas globalmente.<sup>1</sup>

Pese al alto grado alcanzado por las civilizaciones azteca y maya en las artes plásticas, la música hace pensar en ellos como si se tratara de pueblos primitivos; porque, al contrario de los griegos y los chinos, si practicaron aquéllos una cierta armonía elemental, creemos que desconocieron las leyes naturales del sonido; o sólo tuvieron empírica noción de ellas. (El hecho de que las flautas indígenas antiguas puedan pro-

ducir armónicos con cierta facilidad, no aminora la duda.<sup>2</sup>)

Para el indígena la música fue únicamente un rito religioso, o un incentivo social. Nunca un arte abstracto.<sup>3</sup> La parte que tomó la mujer en estos actos era, desde el punto de vista histórico, más impersonal que la del hombre, quien, por lo menos, aparece dirigiendo y creando melodías, ritmos, instrumentos musicales y coreografías; sin embargo, como ni códices, ni historias registran nombres específicos de compositores, coreógrafos, cantantes o danzarines, no nos parece temerario suponer que, dentro de ese anonimato, englobadas pudo haber habido mujeres artistas creadoras.

Los nobles que ofrecían algunas de sus hijas al servicio de los dioses, las conducían al Calmecac.<sup>4</sup>

Toda niña destinada a este colegio era presentada allí a los 40 días de nacida. Efectuada la ceremonia de recepción, regresaba la criatura con sus padres al seno del hogar, donde, a su debido tiempo, recibía una educación casera, hasta los doce o catorce años. Entonces se la conducía nuevamente a la institución, con objeto de que hubiera allí instrucción exclusivamente religiosa.

Pero las doncellas destinadas al Telpuchcalli<sup>5</sup> complementaban su educación religiosa con la educación civil.

Estas niñas no eran internadas, como las otras. Comían en sus casas, aunque debían regresar noche tras noche a la escuela, para

---

1. Izikowitz K.G., *Music and Other Sound Instruments of the South American Indians* (Göteborg, 1935). "Es muy peligroso sacar conclusiones basándose sólo en hechos relacionados con partes de los complejos funcionales. Cada elemento cultural debe considerarse en relación con la estructura social y la vida social como una unidad". Desgraciadamente existe poquísima documentación relacionada con las mayas músicas.

2. Castañeda, Daniel, "Una flauta de la cultura tarasca", *Revista Musical Mexicana*, marzo 7, 1942. El tiempo y las futuras investigaciones dirán si tenemos razón o no.

3. Stevenson, Robert, *Music in Mexico* (Thomas Y. Crowell, Co. New York, 1952).

4. Calmecac: corredor. Edificios llenos de corredores, como puede apreciarse en el llamado de "las Monjas", en Chichén Itzá.

5. Telpuchcalli, se deriva de Telpochotl (mocedad). Alfonso Caso lo traduce como "hileras de casas".



Diego de Durán, cap. 5º, Historia de las Indias.

aprender la música: cantos y danzas que ejecutaban con los adolescentes del Telpuchcalli correspondiente.

Según las descripciones de Sahagún, dicha instrucción musical debe de haber sido perfecta. Los varones aprendían, aparte de todo lo relacionado con la danza y el canto, el arte de tocar los instrumentos musicales: flautas (tlapitzalli); trompetas de caracol (tepuzquiztli); sonajas (ayacachtli); raspadores de huesos humanos, o de huesos de animales, o de carapachos de tortuga (omizicahuastli); una especie de tambores (huéhuetl) y una especie de xilófonos (teponaztli).

Pero ningún códice, descripción o historia nos autoriza a pensar que se les haya enseñado a tocar estos instrumentos también a las mujeres.

Cuando los españoles vieron aquellas danzas se maravillaron de la gracia y de la rítmica que les eran características. A los misioneros les cautivaron, así mismo, los cantos; pero los guerreros de Cortés encontraron horripilantes los sonos instrumentales, puesto que al acompañamiento suyo oteaban desde sus atalayas la extracción de los corazones de sus compañeros

capturados en los combates.<sup>6</sup>

Los aztecas dividían su calendario en 18 meses, durante los cuales festejaban y desagraviaban a sus diversos dioses y diosas con las ofrendas y con los ritos correspondientes a cada uno de ellos. Únicamente durante el décimo cuarto, se abstendían de cantar y bailar. De los 17 restantes aparecen mujeres en ocho danzas y coros, aunque también durante otros meses tomaban parte en los mitotes o bailes del pueblo.

6. Díaz del Castillo, Bernal, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* (Imp. del Reyno, Madrid, 1632).

### III. Las danzas y los cantos

Segundo mes (Tlacaxipehualiztli), dedicado al dios Totec o Xipe.

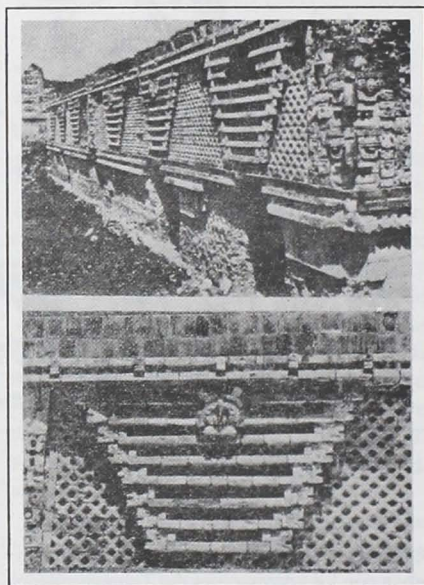
En el último día de este mes, el Sacerdote Mayor, sentado en lugar honroso, sacaba los corazones de los sacrificados. Tocaban los músicos en orden, haciendo rueda a la piedra de los sacrificios; y en seguida comenzaba el mitote, que se prolongaba hasta el crepúsculo. Danzaban las mujeres adultas y las mujeres públicas con los hombres, trabados de las manos y efectuando ondulaciones, como de culebreo. Esta danza, efectuada después del mitote, era muy vistosa.

Quinto mes (Toxcatl), dedicado a Tezcatlipoca.<sup>1</sup>

En este mes se llevaba a cabo la famosa fiesta del mancebo hermoso (podría ser argumento muy bello para algún ballet moderno), que no cabe describir aquí, pese al cosquilleo producido por su plástica. Las muchachas se afeitaban los rostros y se adornaban con papel de colores y con capas, para el baile que efectuaban asidas de ambas manos, por lo que se deduce que lo realizaban por pares. Los hombres las guiaban en torno a la fogata.

Los sacerdotes bailaban, así mismo, con las mujeres, a la manera de saltos y brincos.

En otra parte del patio danzaban los guerreros y gentes principales, trabados de las manos



Uxmal: cuadrángulo de las monjas.  
Detalles. Edificio este.

con las doncellas y “culebreando a la manera de las danzas populares de Castilla la Vieja”<sup>2</sup> —dice Sahagún. Llevaban cascabeles de oro atados a los tobillos.

Séptimo mes (Tecuilhuitontli), dedicado a Uixtocfhuatl, diosa de la sal.

Todas las mujeres que trabajaban en la recolecta de la sal —viejas, jóvenes y doncellas— bailaban este mes y “cantaban en tiple muy alto”. Iban algunos viejos entre ellos, guiando el cantar y dirigiendo el baile a guisa de corifeos.

Mataban a una mujer, pero desde diez días antes comenzaba la fiesta. A lo largo de éstos, la mujer destinada al sacrificio tenía que cantar, colocada al centro de un rueda formado por

1. López de Gómara, *ibid.*, describe así la parte que tomaban las mujeres en esta ceremonia: “...las moças llevaban en las manos unas cañas hendidas, que llamaban Tehuilit y pendientes dellas va papel pintado de negro, a manera de vanderilla... Y aunque iban mezclados Hombres y Mujeres asidos unos a otros de las manos era con mucha honestidad, porque havia hombres viejos y ancianos sentados para estos días y actos que con gran cuidado y vigilancia miraban a todos y a los que se excedían castigaban con gran severidad y rigor. A esta manera de baile llamaban *Tlanahua*, que quiere decir abraçados y duraban estos bailes y danças hasta la noche”. Hay alguna discrepancia entre las descripciones de esta danza por Sahagún y López de Gómara.

2. No debe tomarse literalmente tal aseveración del franciscano. Seguramente que no habría más relación entre las danzas populares de Castilla la Vieja y las de los tenochcas, que la que pueda existir actualmente entre las de los bretones (Francia) y las de los naturales de Ruanda (Africa ecuatorial), por ejemplo.

mujeres, unidas entre sí con cuerdas cortas, a cuyos cabos iban asidas.

La víspera del sacrificio, cada hembra bailaba con la víctima y con las demás concurrentes, hasta llegar el amanecer. Entonces danzaban también los sacerdotes, antes de ejecutar a la infeliz predestinada, a quien sacrificarían después de matar a los esclavos que habían de acompañarla a la eternidad. Todos llevaban cempazúchitl (flores amarillas de olor desagradable) en las manos, e “iban muy floreados”. Danzando, danzando, se dirigían al Cu (templo) de Tláloc (la diosa festejada), a donde conducían a la víctima.<sup>3</sup>

Octavo mes (Uey Tecuilhuitl), dedicado a Xilonen, diosa de los jilotes.

Al décimo día del mes sacrificaban también en esta fiesta a una mujer, pero no sin haber bailado ocho días seguidos antes del sacrificio. Salían los cantores muy ordenados de sus casas, colocados de tres en tres: dos hombres, y en medio una mujer, a la que llevaban asida de las manos. Eran gentes principales y las mujeres se soltaban el pelo.<sup>4</sup>

Los plebeyos bailaban en otro lugar: unos tomados de las manos y otros abrazados de sus compañeros por la cintura.

“Llevaban todos un compás, en el alzar del pie y en el echar del paso adelante y en el volver atrás y en el hacer vueltas. Danzaban por entre los candeleros, o fogones, haciendo contrapaso entre ellos”.

Pero las mujeres no bailaban con los hombres, sino sólo entre sí mismas, rodeando a la que representaba a Xilonen y debía morir. A ellas les tañían con el tecomapiloa (teponaztli pequeño).

Noveno mes (Tlaxochimaco), dedicado a Huitzilopochtli.

Después de la comida iniciaban el baile entre

hombres y mujeres nobles. Bailaban asidos de las manos, o abrazados los unos con los otros, echándose los brazos sobre los cuellos. No a la manera de mitote, sino sólo caminando paso a paso, al son de los que tañían y cantaban, los cuales permanecían todos de pie, un poco apartados de los que bailaban, los danzantes tenían buen cuidado de no discrepar un ápice de sus obligaciones, so pena de incurrir hasta en castigo de muerte, como podía sucederles igualmente a los músicos que pifiaran.<sup>5</sup>

Los que formaban la vanguardia llevaban los brazos entrelazados a la cintura de la mujer. Estos eran los guerreros más aguerridos. Los otros no tenían derecho a imitarlos. En tal danza entraban las mujeres públicas —una entre dos hombres y un hombre entre dos mujeres.

Décimo tercer mes (Tepeilhuitl), en honor de los montes prominentes.

Mataban a cuatro mujeres y a un hombre, conduciéndolos en literas al sacrificio. Este era denominado el paseo de las literas, e iban allí los hombres y las mujeres entonando cantos.

Décimo quinto mes (Panquetzalitzli), dedicado a Huitzilopochtli.

El segundo día del mes comenzaban el mitote, bailando y cantando por parejas, hombres y mujeres. Al noveno día adornaban a los que destinaban al sacrificio, quienes danzaban, mezclados con los otros. Los esclavos y las esclavas tañían sonajas en las casas de sus amos, pero se abstentaban de bailar.

El día 19 del mes comenzaban unas danzas en el Cu, asidos hombres y mujeres de las manos, culebreando.<sup>6</sup>

Décimo séptimo mes (Tititl), dedicado a Ilima Tecutli.

Mataban a una mujer. Esta lloraba amargamente, mientras bailaba sola. Una vez sacrificada, le sacaban el corazón. Inmediatamente después se iniciaba un mitote, llevando los danzantes por los cabellos la cabeza degollada de la desventurada víctima, con la cual efectuaban la danza, emulando así a la bíblica Salomé.

3. Torquemada, *ibid.* “...con estos andaba la mujer que representaba a esta diosa... y un día antes de que muriese salían todas que eran dedicadas al servicio de este templo, que se llamaban cihuatlacamazque, que es como decir sacerdotisas y bailaban y cantaban juntamente con ella; cantando las alabanzas y otras hazañas de esta diosa, para animarla a que muriese con ánimo”.

4. Torquemada, *ibid.* “Porque la mazorca cria unas hebras muy delgadas en cada grano una, las cuales brotan y salen por lo alto de ella y se estienden por encima de las trojes y mientras mas hebras mas provecho, pues es señal de mas granos, por ello se descabellaban y esparcian por los hombros, pechos y espaldas los cabellos”.

5. Sahagún, *ibid.*

6. Torquemada, *ibid.* “...a los nueve días disponían a los cautivos que iban a sacrificar. De entre estos elegían un Hombre y una Mujer que guiaban las danças y bailes, yendo delante de los apareados. A los 19... un baile comun de Hombres y Mujeres, en el cual bailaban culebreando, haciendo muchos y muy constantes movimientos y diferentes de los otros bailes comunes”.

## IV. Otras fuentes

Si Sahagún confiere al Telpuchcalli la enseñanza de la música, Durán le señala a esta arte unas casas grandes, anexas a los templos, llamadas Cuicacalli,<sup>1</sup> donde residían maestros que enseñaban a bailar y cantar. Se trataba, según el historiador, de verdaderos conservatorios de música, a donde acudían mozos y mozas “y era tan cierto el acudir ellos y ellas a estas escuelas y guardávanlo tan estrechamente que tenían el hacer falta como crimen lexen majestatis, pues habían penas señaladas para los que no acudían”.

A la hora de las clases algunos viejos y viejas, destinados al objeto, iban a recoger a muchachos y muchachas a sus respectivas casas, para conducirlos al Cuicacalli.

Cotejando datos, Telpuchcalli y Cuicacalli resultan dos denominaciones distintas de una sola y misma institución.

Según Durán, en las ciudades de México, Texcoco y Tacuba existían estas casas de danza y canto, perfectamente edificadas y provistas de numerosos aposentos, grandes y “funcionales”, como se dice ahora, construidos en torno a patios espaciosos, donde se efectuaban las clases y los bailes ordinarios. Cuando Durán escribió su *Historia de las Indias* ya existían los Portales de los Mercaderes —de no lejana memoria— y era allí donde la ciudad de Tenochtitlan tenía anteriormente su “Conservatorio de Música”.

Una hora antes de la aurora salían los ancianos, cada quien por su lado, con objeto de recoger a sus respectivos mozos y mozas, a quienes depositaban en sitios apartados del edificio, asignados a cada sexo. A la hora requerida



*Un dúo de amor (nótese el teponaztli de cinco sonidos de cuya existencia no hay evidencia). Diego de Durán, Historia de las Indias*

se presentaban en el patio los maestros de danzar, con sus instrumentos, que colocaban en el centro. Llegaban en seguida los alumnos, para situarse en ruedo, por pares de uno y otro sexo, buscándose entre sí los vecinos de un mismo barrio. Empezaba la lección, con gran paciencia y solicitud de los maestros. En la lámina 11 del Tratado II, capítulo 21, de la obra de Durán, vese una docena de jóvenes asidos de las manos, en posición para dar comienzo a la clase diaria.

Dice el historiador que “baylaban hasta un buen rato de la noche”, cosa poco creíble, cuando se piensa que habían comenzado al despuntar el alba.

Al terminar sus tareas eran nuevamente conducidos a sus casas, por los mismos guardianes del orden.

Comenta Durán la armonía que debía establecerse entre el cuerpo, los pies y el son de los danzantes. Desconociendo probablemente el arte de la coreografía, se admiraba el escritor de que cada danza se rigiera por “los altos y bajos del canto”, según expresaba.

En el capítulo donde se mencionan los bailes y danzas sociales y civiles, entrevemos una gran variedad de éstos. A los poetas se les encomen-

1. Caso, Alfonso, *La Religión de los Aztecas*. “Dos sacerdotes principales tenían a su cargo esta escuela de música y el proveer todo lo necesario para parte tan importante del culto. Uno era el Ometochtli (representante del dios del pulque) y otro el Tlapitzcaltzin, literalmente señor de las flautas”.

daban toda clase de asuntos, para que los compositores y los coreógrafos se pusieran de acuerdo. Así, pues, siempre que las solemnidades revistiesen gravedad y colaboraran en su celebración los nobles y los señores, producíanse melodías tranquilas y movimientos reposados.<sup>2</sup> Por el contrario, al entrar en juego la juventud, cambiaba el escenario: escuchábanse entonces cantos de amor y de requiebros y los cuerpos eran puestos a ejercitar su flexibilidad. Si de guerreros se trataba, el frenesí podía llegar a climaxes exuberantes.

Hablando de este asunto se refiere Durán a un baile “agudillo y deshonesto”, que practicaban los nativos a la llegada de los españoles. Compáralo a la zarabanda española (porque los antiguos cronistas de México hubieron de relacionar con frecuencia las nuevas experiencias percibidas, con motivos y realidades de la península hispánica, o con asuntos bíblicos o históricos).

El baile en cuestión llamábase cuecucuecucalc, que significa cosquilleo, o comezón. Por el término podemos colegir que se trataría de movimientos lascivos, como los de la rumba, aunque menos evidentes, quizás. Dadas las costumbres rígidas de aquella gente, solamente en fiestas privadas se efectuaba tal baile. En tiempos precortesianos debió ser ejecutado por hombres y mujeres, pero a la llegada de los conquistadores les fue prohibido a ellas, supliéndose su falta por medio de hombres vestidos con indumentarias femeninas. Admirábase Durán de que en ciertos pueblos permitieran los religiosos un pasatiempo de tal naturaleza, que él encontraba escandalosamente deshonesto.

Aparte la mención de una gran cantidad de danzas que concuerdan, poco más o menos, con las descritas por los otros historiadores, dice el autor del *Atlas* que en la escuela de música aprendían mancebos y muchachas a tañer los instrumentos. Esta afirmación no la encontramos en otras historias o códices algunos, por lo que hemos de desecharla.

Terminados en 1541 la *Historia de los Indios*

y los *Memoriales* de Fray Toribio de Motolinia, no fueron impresos hasta 1858 y 1903, respectivamente. Pero quien conozca la odisea de los manuscritos de Sahagún y Motolinia, podrá asegurar que casi todos los historiadores novohispanos de fines del siglo XVI y del XVII tomaron de estos dos pioneros gran cantidad de informaciones.

Especialmente en sus *Memoriales* anotó Motolinia cosas relativas a la música de los aztecas. Mendieta le llama “Curioso investigador de los tiempos y las verdades”.

Describe Motolinia generalidades que concuerdan con los minuciosos relatos de Sahagún, tanto respecto a lo que de éste se publicó, como en lo que seguramente le plagieron Mendieta, Torquemada y otros, de entre los papeles censurados y destruidos en España.

Mientras los bailarines se colocaban en posición —nos informa el humilde franciscano— los instrumentistas se aprestaban con los huehues y teponaztlis. Dos de los mejores cantantes actuaban de corifeos y daban el tono a los otros. Una vez listos para comenzar la danza, tres o cuatro instrumentistas tocaban cierta música chillona con sus silbatos, lo cual era señal para comenzar la fiesta. El huéhuatl iniciaba entonces el ritmo en tono bajo y suave, que iba gradualmente aumentando en intensidad y registro ascendente (porque el parche era susceptible de aflojarse o estirarse en voluntad). Entraban entonces los cantantes. Las primeras melodías eran de registro bajo y lentas. Siguiendo las instrucciones de los corifeos, todo mundo cambiaba de posición simultáneamente, con tal destreza “que los mejores bailarines de España se maravillaban viendo bailar a estas gentes”.

Los bailarines del círculo externo coordinaban a la perfección sus movimientos, llevando los pies y manos más lentamente que los del interior, con una gracia “que era de ver”. Desde la hora de vísperas, hasta el crepúsculo, las danzas iban aumentando en intensidad, hasta adquirir gran vivacidad. E igualmente sucedía con las voces, de manera que hacia el fin de la fiesta se oían sonidos chillones y agudos, que a Motolinia se le antojaban brillantes y atractivos.

Esta descripción corresponde indudablemente a un mitote o areito, como también suelen llamarle los primeros historiadores, indebidamente, ya que el término es ajeno a la lengua náhuatl, carente de erres. En los mitotes, puesto

2. Durán, Fr. Diego de, *ibid.* “Todos los cantares destos son compuestos por unas metáforas tan obscuras que apenas hay quien las entienda si muy de propósito no se estudian... eran tan tristes que solo el son y el bayle pone tristeza, el cual he visto baylar algunas veces con cantares a lo divino y es tan triste que me da pesadumbre oyo y tristeza”.

que según hemos visto, tomaban parte las mujeres, probablemente correspondería a ellas el clímax de los cantos, a no ser que los hombres entrasen también con sus *falsetti*.

Aunque algunos historiadores modernos ponen en duda que el jesuita José de Acosta haya venido a la Nueva España, él les desmiente cuando dice: "En Tepoztlán vi hacer el baile, o Mitote".

Su *Historia Natural y Moral de las Indias*, compuesta de siete tomos, fue impresa en 1590, con aprobación gráfica de Fray Luis de León. Dijo que todo lo escrito en su obra "lo vio, consideró u oyó de personas fidedignas".

La descripción que hace Acosta del mitote concuerda con la anterior de Motolinia, pero más ilustrado como era el jesuita, su relato adquiere mayor interés, tanto por su contenido intrínseco, cuanto porque abogaba en favor de la continuación de las danzas indígenas, que él encontraba admirables.

Si en la descripción de Motolinia leemos entre líneas que los huehues podían cambiar de tono, según se apretara o aflojara el parche, De Acosta nos confirma la creencia de que teponaztlis y huehues "estaban templados de tal suerte que ambos hacían entre sí buena consonancia".

En otra parte dice: "...Eran muchos y varios los cantores; todos iban cantando y baylando al son, con tanto concierto, que no discrepaban el uno del otro. Iban todos a una, así en las voces como en el mover los pies, con tal destreza que era de ver. En estos bayles se hacían dos ruedas de gente: en medio donde estaban los instrumentos, se ponían los ancianos, señores y gente más grave. Allí quasi a pie quieto baylaban y cantaban. Al rededor de estos, bien desviados, salían de dos en dos los demás, baylando en corro con más ligereza, haciendo diversas mudanzas y ciertos saltos a propósito. Entre sí venían a hacer una rueda muy ancha y espaciosa. Sacaban en estos bayles las ropas más preciosas que tenían y diversas joyas, según que cada uno podía. Tenían en esto gran punto y así desde niños se enseñaban a este género de danzas".

En 1554 publicó López de Gómara su *Historia de México, con el Descubrimiento de la Nueva España*, que dedicó a Martín Cortés, hijo de don Hernando y la Malinche.

Donde Motolinia veía dos cosas o gente, a él podían parecerle, a veces, diez, como en el caso

de los flautines iniciadores de los mitotes; pero en otras ocasiones concuerdan sus descripciones con las anteriores.

Dice López de Gómara: "...También algunas veces andan sobresaliendo unos truhanes, o contrahaciendo a otras naciones en traje u en lenguaje y haciendo del borracho, loco o viejo, que hacen reyr y dan plazer a la gente. Todos los que han visto este bayle dicen que es cosa para mucho ver y mejor que la zambra de los moros, que es la mejor danza que por aca sabemos. Y si *mujeres la hazen* (subrayamos) es muy mejor que la de los hombres. Mas en México no baylaban ellas tal bayle públicamente".

Juan de Torquemada es, como se expresó antes, el más prolijo de todos los historiadores en las descripciones de danzas y cantos. El capítulo II de su *Monarquía Indiana*, publicada en 1615, se titula: "de la manera como los naturales tenían danzas y de la gran destreza y conformidad que tenían en danzas y canciones".

Las danzas que describe coinciden con las de Sahagún, adornadas y compuestas, pero podemos leer entre líneas lo que hay de auténtico en sus relaciones.

Al describir la fiesta del dios Huitzilopochtli asegura que todas las doncellas al servicio de este ídolo bailaban entonces, pintándose las mejillas y emplumándose los brazos, hasta los codos. En las cabezas llevaban guirnaldas de maíz tostado, llamado mumúchitl, o flores muy blancas. (¿Procederán de allí las llamadas "palomitas" que comen ahora los niños con fruición?) Bailaban en torno a estas doncellas los sacerdotes del propio dios, adornados con plumas blancas en las cabezas, que el historiador ignoraba si eran de garza, o de gallina.\* De las frentes pendían sendas rodajas de papel, que a Torquemada le daban la impresión de rosas; pintábanse los rostros y barnizábanse las bocas. En las manos llevaban cetros rematados por una flor de palma negra y provistos en su base de una esfera de la misma pluma.

Las muchachas portaban en las manos los llamados tetehuítl, que eran carrizos de los que pendían papeles negros, a guisa de banderillas. Esto siempre que sus portadoras perteneciesen a la clase pobre, puesto que las hijas de los

\* Se olvidó el historiador de que los mexicanos recibían estas últimas aves domésticas de sus conquistadores.



Músicos y danzantes aztecas  
(Códice Florentino)

señores acomodados colgaban de la caña telas delgadas y vistosas, de idénticos colores que los del papel.

Llamaban a este baile toxachochola, que significa saltos, o brincos, o baile de la fiesta seca, puesto que tenía por objeto pedir agua en este mes de sequías.

Las otras danzas descritas por Torquemada no discrepan con las ya apuntadas.

Poca información existe acerca de la música de los mayas. Entre ésta, la más valiosa se le debe a Fray Diego de Landa, uno de los primeros franciscanos que llegaron a Yucatán.

Convertido en inquisidor, quemó indios, derribó ídolos y destruyó manuscritos a granel. Mas, por su condición de erudito, tuvo buen cuidado de estudiar los jeroglíficos mayas antes de echarlos a las llamas. En su *Relación de las Cosas de Yucatán* se muestra sociólogo en ciernes.

Pese a la influencia azteca, conservaron los mayas muchas de sus costumbres propias. Fray Diego de Landa así lo demuestra, al referirse a cantos y bailes de sus fiestas; tanto como a los instrumentos musicales,<sup>3</sup> que describe acuciosamente; aunque también trata de alguna danza que viene a confirmar el ascendiente azteca en

3. Landa, Fr. Diego de, *ibid.* "Tienen chiflatos de cañas, de huesos de venados o caracoles grandes y flautas de cañas; y con estos instrumentos hacen son a los bailarantes... bailaban uno como cazcarientes que le llamaban Xibalba-Okot que significa baile del demonio".

la manera de vivir de aquellos peninsulares.

"Las mujeres —describió el obispo— bailaban por sí sus bailes y algunas con los hombres, en especial uno que llaman Nahual, no muy honesto... Había viejas que tenían por oficio bailar en el templo para aplacar a Yaz Col Ahmut (dios del buen tiempo, de las buenas cosechas, etc.)."

El término nahual (brujo) es nahoa, y lo poco honesto del baile nos sugiere la posibilidad de que se tratara de alguna especie de cuecucuecualt importado, o de alguna otra exportación precedente del norte.

En otra parte afirma Landa que las mujeres no solían bailar con los hombres, lo cual pudo provenir de tiempos anteriores a la dominación mexicana, ya que a la llegada del inquisidor encontró que algunos de los bailes los efectuaban gente de uno y otro sexo mezclados entre sí.

A Landa le considera d'Harcourt<sup>4</sup> como uno de los historiadores más fidedignos del México antiguo. La descripción que le merecen los instrumentos precortesianos es más científica que la de cualquier otro cronista de la época.

El criollo Pedro Sánchez de Aguilar, descendiente de conquistadores, yucateco y religioso, escribió en el último tercio del siglo XVI sobre la organización musical de los mayas, aunque no tan prolijamente como Landa. Reconoció la influencia azteca.<sup>5</sup>

Entre los exégetas modernos y contemporáneos de las viejas historias de México, uno de los que han prestado atención a las fuentes del pensamiento de los antiguos pobladores de México es Jacques Soustelle.<sup>6</sup> Analizando la forma que daban los antiguos mexicanos a sus poesías y discursos, observa el empleo de acumulaciones de sinónimos, o términos afines en-

4. D'Harcourt, Raoul, *La musique chez les Mayas* (Société Suisse d'Américanistes, Ginebra, 1951).

5. Sánchez de Aguilar, Pedro, *Informe contra Idolorum Cultores* (Mérida, Yucatán, México, 1937). Citado por Gerónimo Baqueiro Fóster en la *Antología folklórica y musical de Tabasco* (Villahermosa, Tab., México, 1952). "En su gentilidad y aora bailan al uso de los mexicanos y tenían y tienen su cantor principal que entona y enseña lo que se ha de cantar y le veneran y reverencian y le dan asiento en la Iglesia y en sus juntas y bodas y le llaman Holpoop, a cuyo cargo están los atabales e instrumentos de música, como son flautas, trompetillas, conchas de tortuga y el teponaguastli que es de madera hueca, cuyo sonido se oye de dos a tres leguas... Cantaban fabulas y antiguayas".

6. Soustelle, Jacques, *La Vida Cotidiana de los Aztecas* (Fondo de Cultura Económica, México, 1956).

tre sí. Como si la idea necesitara un desdoblamiento de matices para quedar perfectamente fijada en la mente. Así como también el paralelismo de frases con idéntico significado: “El llanto se difunde, las lágrimas gotean”, por ejemplo.

Pensamos que dicha tendencia encontraba su equivalente en la música. Las frases se repetían a sí mismas, como siguen repitiéndose ahora, siempre que los indígenas efectúan alguna celebración en la que deban intervenir sus sonos propios. Así quedaban grabados en la memoria de los cantores que, como indicamos antes, no podían permitirse la menor desfiguración.

Y si hay noticias de que las mujeres conspicuas trataban de sobresalir en el arte de la versificación poética, ¿por qué no habríamos de pensar que fueran, así mismo, compositoras de melodías, cuya superabundancia requerida por la variedad excesiva de motivos, produciría una competencia de aportaciones que el Consejo de la Música y las Ciencias se vería a veces en aprietos para elegir con justicia y buen discernimiento?

Uno de los cantos intercalados en las representaciones “mezcla de ballet y tragedia”—como expresa Soustelle— y que era interpretado por una actriz “probablemente disfrazada de pájaro”, decía así:

De coral es mi lengua  
de esmeralda mi pico  
yo me avaloro a mí misma, padres míos,  
yo, Quetzalchictzin,  
abro mis alas,  
ante ellos lloro.  
¿Cómo iremos al interior del cielo?

### **Resumen**

De entre las 30, o más, danzas y cantos diferentes, anotados por los historiadores de los siglos XVI y XVII, aquéllos en que tomaban parte las mujeres han sido entresacados, para llegar a las conclusiones siguientes (de acuerdo con los textos consultados).

Puesto que se seleccionaba a las niñas que debían recibir educación musical, existía por fuerza un grupo de cantantes y danzarinas profesionales en cada generación de mujeres.

No hay evidencia de que ellas tocaran instrumentos musicales en público o en privado.

Debe de haberse conocido entonces una cierta



*Fray Bernardino de Sahagún*

técnica vocal, puesto que en otra forma el canto, practicado durante horas enteras, hasta alcanzar clímaxes tremendos en el registro agudo de las voces, habría ocasionado desperfectos permanentes en las gargantas y aun en la salud de las cantantes.

Las aborígenes dedicadas profesionalmente a la música eran graciosas danzarinas y coristas adiestradas.

Como en todos los pueblos y en todas las razas, las buenas voces femeninas existieron por fuerza, seleccionándose como solistas, con frecuencia para desgracia de sus poseedoras, cuando la fuerza de su sino las obligaba a entonar el canto del cisne, como sucedía en la fiesta de la sal.

En las danzas privadas existía mayor originalidad y libertad de acción que en las públicas. Eran aquéllas donde se efectuaban los bailes “deshonestos” de que hablan los cronistas, en los cuales tomaban parte hombres y mujeres.

Pese a la imaginación y a los buenos deseos de algunos investigadores y músicos contemporáneos, es imposible asegurar aún que la música precortesiana haya alcanzado en México un alto grado de desarrollo, comparable al de las artes plásticas. La filosofía de la historia nos impide recurrir a tales deseos e imaginaciones. Carece-

mos hasta ahora de documentación etnológica-mente comprobada para aceptar que existieran sistemas polimodales en la música precortesiana y otras aseveraciones por el estilo.

Es de anhelarse que algún día aparezca por algún lado la extraviada copia de melodías nahoas auténticas, transcritas por Fray Bernardino de Sahagún, para adaptarlas a textos de la *Psalmódia Cristiana* en la lengua de los nativos. De lo contrario, podemos solo imaginar —a distancia de cuatro siglos— algo comparable a lo que se escucha actualmente en zonas apartadas de los centros rurales mestizos, pero “en bruto”, por decirlo así, debido a la enorme diferencia de culturas. Alguien podrá objetar que, justamente, el estacionamiento secular de estas razas aisladas habría podido provocar una transmisión oral bastante auténtica de tradiciones y melodías, de padres a hijos; pero, en realidad, los aztecas y los mayas —o, mejor dicho, sus descendientes— habitan actualmente en zonas donde se trocaron los papeles entre las dos culturas antagonicas: la hispana y la indígena; o en su inmediata proximidad.

Si el hombre nativo de México se vio privado de su tradición musical, la mujer perdió para siempre el encanto de sus cantares y de sus danzas. Después de la Conquista, las que pudieron haber perecido, víctimas de la crueldad de sus dioses, como holocausto a sus insaciables apetitos de sangre humana, recobraron el derecho a la vida. En este sentido les favoreció el nuevo estado de cosas.

Tal parece como si, a guisa de venganza, hubieran los dioses antiguos de México hecho desaparecer para siempre aquellas canciones que lograban aplacar sus iras; o llenarles, otras, de embeleso.

Nuestras investigaciones se circunscribieron a la cultura nahoá, por lo que de la mujer maya sólo se ha hablado a la ligera; y la de otras culturas indígenas se halla ausente. Como expresamos en el lugar correspondiente, no creemos que exista suficiente documentación respecto a las actividades musicales de estas últimas (por lo menos mientras no se descubran nuevos murales semejantes a los de Bonampak, o algunos otros documentos).

Ignoramos la existencia de algún matriarcado, en épocas anteriores a la Conquista de México. De acuerdo con los códices indígenas y las crónicas hispanas, la mujer estuvo siempre sujeta al hombre, por medio de leyes y costumbres ancestrales, que la sustrafan a toda iniciativa personal que no tuviera el hogar como asiento.

En los siglos XVI, XVII y XVIII la mujer española tampoco pudo vanagloriarse del usufructo de cierta independencia efectiva, como no fuera la que su astucia y sus mañas le proporcionaban.

Con igualdad de antigüedad, ambos atavis- mos se enlazaron y se fortalecieron mutuamente, para producir un tipo femenino débil de inteligencia, a causa de la sujeción refinada. Pero no anticipemos los acontecimientos.

---

## V. Época colonial

---

Al hacer prisionero los españoles a Cuauhtémoc y tomar la ciudad de Tenochtitlan, el 13 de agosto de 1521, terminaba una era de esta parte del continente americano.

Cortés tuvo empeño de que, al mismo tiempo que perpetraba la destrucción de la capital azteca, para edificar sobre sus ruinas la de la Nueva España, se dieran los pasos necesarios a la introducción de la cultura hispánica. Trajo frailes franciscanos, entre los que algunos poseían conocimientos musicales.

“El espíritu de realizar grandes hazañas —dice Fernando Benítez—<sup>1</sup> y de ganar para su monarca dilatadas regiones sin importar peligros y sacrificios, propio de los conquistadores, animaba también a los frailes misioneros. Estas dos milicias, la de Cristo y la del rey, marchaban paralelas, trabajando, juntas sobre una tierra y unos hombres comunes... Cuando la mano que blandía la espada principió a flaquear, la mano que empuñaba el crucifijo se debilitó y las dos se contagiaron de decadencia”.

Pero mientras tal cosa no sucedía, los misioneros se constituyeron en defensores y maestros de los conquistados indígenas.

Fray Pedro de Gante<sup>2</sup> pronto había de comprender el valor de la música para la conquista religiosa de aquel pueblo. Fundó, pues, en Texcoco, la primera escuela de música europea del continente americano.

Esta escuela, donde aprendían los indígenas la música religiosa, estaba destinada exclusivamente a los muchachos. El humilde lego no era español, pero su parentesco con Carlos V, auna-

do a las costumbres de la época, le obligaban a obrar de acuerdo con la mentalidad hispana. En la vieja nación la mujer se abstenía de tomar parte pública en actos musicales serios.<sup>3</sup>

Podemos, empero, presumir que en los remedos de academias de música y danza establecidos a raíz de la toma de Tenochtitlan, en predios especiales, por los conquistadores Benito Bajel, maese Pedro Ortiz, Pedro de Simancas y Alfonso Merón,<sup>4</sup> serían recibidas como alumnas, quizás, (aunque no es probable) las hijas de los señores principales y de los nobles indígenas, a quienes se trató con deferencia (especialmente a las mujeres e hijas de los aliados tlaxcaltecas).

En el siglo xvi la mujer indígena no aparece en crónicas musicales. Lo que relata Mendieta, refiriéndose al grado de adelanto alcanzado en el canto eclesiástico y en la cultura de las voces por algunos “tenores, barítonos, bajos y sopranos”, no indica, necesariamente, que se haya tratado de sopranos femeninos, puesto que entre los infantes cantores esta clasificación es común.

Por otra parte, como se dijo antes, el canto llano no pertenecía a la jurisdicción femenina. Es probable y lógico pensar que en las iglesias y durante las diversas festividades religiosas, hayan entonado las mujeres los cantos religiosos “de oído”, como lo siguen haciendo ahora, tratándose de “misterios”, “alabados”, “villancicos”, etc. El santoral de la *Psalmódia Cristiana*, de Sahagún,

---

1. Benítez, Fernando, *La Vida Criolla en el Siglo xvi* (El Colegio de México, México, 1953). “...México era una ciudad destinada exclusivamente a los blancos. Fuera de sus límites se establecieron las ciudades con sus mercados, templos, sus leyes y sus autoridades. Dos mundos para mantenerse aislados”.

2. Mendieta, *ibid.* “El primero que les enseñó el canto juntamente con Fr. Pedro de Gante fue un venerable sacerdote viejo llamado Fr. Juan Caro”.

3. Benítez, Fernando, *ibid.* “Las monjas establecían a fines del siglo una modalidad en la vida religiosa de la Colonia que fue esencialmente varonil por espacio de cincuenta años... Si las instituciones monjiles no lograron formar una Santa Teresa, al menos, durante la Colonia, produjeron en abundancia muy sabias y originales cocineras. Cosían vestidos para las abundantes esculturas de su Amado... bordaban y cocinaban, entonaban, casi siempre sin éxito, epitalamios y canciones de cuna, y de tarde en tarde se las autorizaba a sumirse en verdaderos delirios amorosos.”

4. Campos, Rubén M., *El Folklore y la Música Mexicana* (Publicaciones de la Secretaría de Educación, 1946, México).

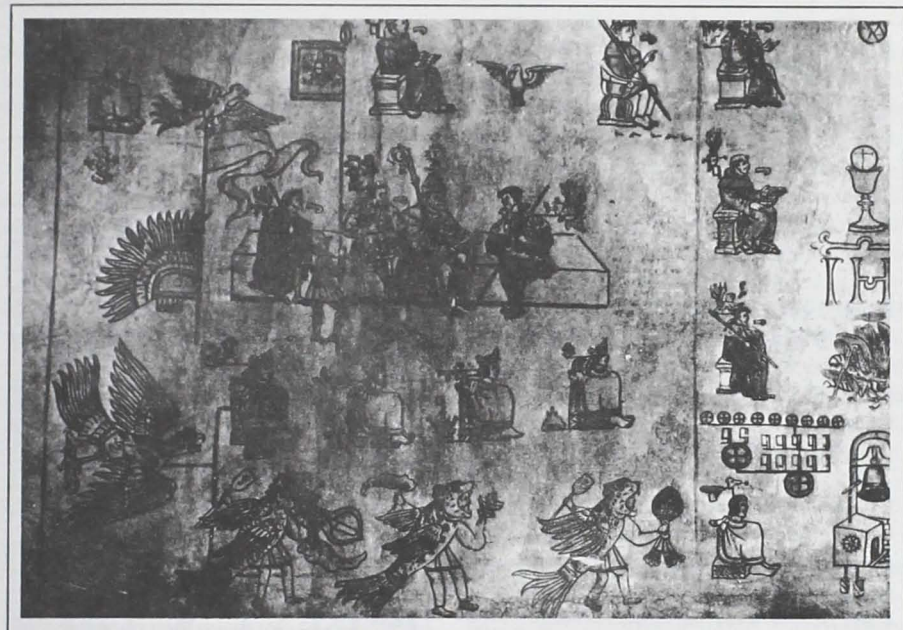


Imagen del Códice de Tlatelolco que muestra la sumisión de los señores de México, Tlatelolco, Tlacopan y Texcoco al virrey Luis de Velasco, ca. 1562

estaba relacionado con cantares específicos para cada uno de los doce meses del año —cantares en lengua náhuatl sobre melodías auténticas de los indígenas, transcritas por el franciscano y sobre las cuales nada sabemos a ciencia cierta, por haberse perdido, quizás para siempre, esas anotaciones.<sup>5</sup> Por otra parte, Alfredo Chavero asegura que un tal Hernández tuvo en sus manos “aque- llos cánticos que tradujeron los indios, desde los primeros tiempos en que aprendieron a escribir a nuestro modo”.<sup>6</sup> Por medio del único ejemplar que existe en el mundo de la *Psalmódia Cristiana* es, hasta cierto punto, posible reproducir el esquema rítmico, de acuerdo con las medidas mar- cadas por el franciscano, pero las melodías per- manecen en la oscuridad.

Clandestinamente seguían los indios adoran- do a sus dioses y efectuando algunos ritos, siem- pre que les era posible,<sup>7</sup> hasta el extremo de introducir ciertas fórmulas en el ceremonial católico, sin que los españoles se percatasen de ello. Las mujeres danzaron, seguramente, en las iglesias, según lo practican todavía, pero no ya “profesionalmente”, como en su cercana anti- güedad. Cantaban en náhuatl y en castellano a los sustitutos de sus dioses antiguos, porque aprendieron la doctrina cristiana, desde los co- mienzos de la Conquista.

Hablando de dicha doctrina, enseñada por Fray Francisco Ximénez, dice Mendieta: “Pasáronlo en canto llano muy gracioso para que los oyentes así lo tomaran de memoria”.

5. Stevenson, Robert, *Music in Mexico*. (T. Crowell, New York, 1952).

6. Códice Borgiano. Interpretación por el Abate Lino de Fabiega, con un estudio de los dioses mexicanos, por Alfredo Chavero (Imp. del Museo N. México, 1910).

7. Mendieta, *ibid.*

## VI. La criolla y la mestiza

Con la llegada a México de gente ambiciosa en abundancia y con el andar del tiempo, surgió el mestizaje. Conforme avanzaba el siglo XVI se apresuraba también la decadencia y la corrupción.

Pero comenzaba a afianzarse la nueva raza.

Los cronistas o historiadores de los primeros tiempos novohispanos no fueron muy prolíficos en relación con las mujeres españolas pioneras que, abandonando las condiciones reales, o relativas, de comodidad gozada en su tierra natal, acompañaron a sus maridos en la exótica aventura americana, o vinieron a este continente por sus propios impulsos, ora en busca de un marido difícil de obtener en la Península; ora ávidas de vender fácilmente su única mercancía *comerciable*; ora —aunque raramente— llamadas por su ardor evangélico, o su espíritu misionero.

Recientemente ha sido publicado en Madrid un trabajo de Nancy O'Sullivan-Beare, titulado *Las Mujeres de los Conquistadores*,<sup>1</sup> en el que la autora revela haber acudido a numerosas fuentes que le permitieron rendir informes valiosos sobre este novedoso tema, relacionado con “la intervención femenina —dice— de tipo callado, íntimo y como subterráneo que desempeña la mujer constantemente, sin alcanzar lógicamente los honores de la publicidad, pero sin dejar por eso de ser menos eficaz”.<sup>2</sup>

1. O'Sullivan-Beare, Nancy, *Las Mujeres de los Conquistadores* (Compañía Bibliográfica Española, sin fecha, Madrid).

2. *Ibid.* “... los quilates de su influencia como gobernantes, como gestoras o inspiradoras del heroísmo, como consejeras o ayudas de sus esposos, como amantes, o provocadoras de pasiones, como fundadoras de instituciones o introductoras de profesiones o cultivos, o incluso como provocadoras de alborotos, descastos, tragedias, inmoralidades... Es no menos importante la más anónima de la población femenina, que coadyuvó quizás más incluso que las otras con esfuerzos incesantes, aunque oscuros, en la vida cotidiana y vulgar... Cuán decisiva fue la aportación de la mujer, incluso la más sencilla, para el fenómeno de transculturación de la vida española a las nuevas venas de la vida americana.”



Dom Pietro Cerone

¿Quién de los cronistas de México tuvo siquiera la curiosidad de investigar algo sobre la vida de María Estrada? Si no fuera porque Bernal Díaz del Castillo la menciona, ni siquiera sabríamos que había peleado al lado de Cortés durante la toma de Tenochtitlan.<sup>3</sup>

A Bernal le debemos también una mención del primer baile de hispanos en tierras mexicanas. Dice en el capítulo cxxviii de su gran obra:

“...Pues ya que habían alzado las mesas salieron a danzar las damas que había con los galanes cargados con sus armas de algodón, que me

3. Díaz del Castillo, Bernal, *ibid.* “En esta tan temeraria noche triste... se mostró valerosamente una señora llamada María Estrada, haciendo maravillosos y hazañeros hechos con una espada y una rodela en las manos, peleando valerosamente con tanta furia y ánimo que excedía al esfuerzo de cualquier varón, por esforzado y animoso que fuera.”

parece era cosa que si se mira en ello es cosa de reír, y fueron las damas que aquí nombraré que no hubo otras en todo el real ni en la Nueva España; primeramente la vieja María de Estrada, que después casó con Pedro Sánchez Farfán y Francisca de Orgaz que casó con un hijodalgo que se decía Juan González de León; la Bermuda que casó con Olmos de Portillo, el de México; otra señora mujer del capitán Portillo que murió en los bergantines y esta, por estar viuda, no la sacaron a la fiesta, e una fulana Gómez mujer que fue de Benito de Vergel y otra señora que se decía la Bermuda y otra señora hermosa que casó con un Hernán Marín que ya no se me acuerda el nombre de pila, que se vino a vivir a Guaxaca y otra vieja que se decía Isabel Rodríguez, mujer que en aquella ocasión era de un fulano de Guadalupe y otra mujer algo anciana que se decía Mari Hernández, mujer que fue de Juan de Cáceres el Rico, de otras ya no se me acuerda que las hubiese en Nueva España.”

Esto sucedía para celebrar la caída del Imperio Azteca y la adjudicación de la vasta tierra mexicana a la corona de Carlos V.

Ocho o nueve en total (pues la Bermuda está mencionada dos veces) fueron las primeras mujeres hispanas que bailaron públicamente en tierras mexicanas. La música debe haber sido provista por los pocos músicos que le quedaban a Cortés. Ortiz, el mejor de ellos, había ya muerto en un combate (los pobres filarmónicos del conquistador tenían que ganarse el sustento y la fama con las armas).

De Marina Vélez de Ortega nos informa Nancy O'Sullivan habersido la primera maestra hispana que enseñó en México. Y esto lo aprendió del *Diccionario de Conquistadores y Pobladores de Nueva España* de Don Francisco A. de Icaza, quien, a su vez, lo encontró en textos originales, uno de los cuales reza así:

“Marina Vélez de Ortega es vecina de la ciudad de los Angeles e hija legítima de Anton rruiz de Ortega y de Catalina Martín... que es una de las primeras mujeres que binyeron a esta Nueva España, e una de las primeras vezinas de la dicha ciudad de los Angeles, donde siempre ha tenido su casa poblada con cinco doncellas huérfanas, criándolas e yndustriándolas desde niñas a su costa, entre las quales tiene una hija legítima de Joan Gómez de Pañaparda, conquistador de esta Nueva España; y que todas son muy pobres y ella con ellas, y padescen necesidad.”

“Nunca quizá comprenderemos bastante — agrega O'Sullivan— cuán decisiva fue la aportación de la mujer... para el fenómeno de la transculturación de la vida española a las nuevas venas de la vida americana.”

Pero lo que a la escritora se le escapó fue el hecho de la idiosincrasia masculina hispana en lo que atañe a la participación de la mujer en las actividades públicas cívicas. Esta idiosincrasia transplantó también sus reales a la Nueva España: la mujer para la casa, el lecho y la iglesia; el hombre para las armas y para las ambiciones. Mas es verdad que la mujer—ahora, como en el pasado, abierta o solapadamente— ha sabido siempre imponer sus derechos de ser humano, aunque no en todos los tiempos lo haya logrado.

### *Sor Juana Inés de la Cruz*

El milagro de Sor Juana sólo se produjo una vez en la época colonial, gracias al genio excepcional con que la dotó la naturaleza. En ella el sexo fue superado por el enorme talento, hasta el extremo de imponerse este último ante sus contemporáneos masculinos, aunque haya encontrado en algunos de ellos enemigos y hostilizadores.

Si Sor Juana perteneció al mundo de la literatura y la poesía, el de la música no le fue tampoco extraño. Alfonso Reyes la clasifica de música y poetisa. Aun cuando escribe villancicos —dice—, canta con voz de ángel.<sup>4</sup>

Su afán de conocimientos musicales, no comunes, la lleva a efectuar ciertos experimentos de acústica, así como a estudiar la obra de Pietro Cerone<sup>5</sup>, músico napolitano (1566-1616) que de 1592 a 1608 sirvió a Felipe II en España.

Si Cerone tuvo el buen humor de decir que el tono de Do mayor había sido inventado por Adán en el Paraíso, no puede considerársele, empero, *más indigesto que todos los tratadistas de su época*, según afirma Adolfo Salazar.<sup>6</sup>

La obra de este teórico que llamó la atención de Sor Juana fue *El Mellopeo y el Maestro*, publicada en Nápoles el año de 1613, pero escrita en

4. Reyes, Alfonso, “México en la Cultura”, *Las Letras Patrias* (Pub. de la Secretaría de Educación. 1946, México).

5. Abreu Gómez, Ermilo, *La Ruta de Sor Juana* (D.A.P.P., 1938, México).

6. Salazar, Adolfo, *La Música de España* (Espasa Calpe, Buenos Aires. 1953).



la música reducida;  
 la una, que mide la voz,  
 y la otra, que el tiempo mida;  
 si la que toca a la voz,  
 —o ya intensa, o ya remisa—  
 subiendo, o bajando, el canto  
 llano, sólo la ejercita;...  
 si la enharmónica, ser  
 a práctica reducida  
 puede, o si se queda ser  
 cognición intelectual;  
 si lo cromático el nombre  
 de los colores reciba  
 de las teclas, a lo vario  
 de las voces, añadidas,  
 y en fin, andar recogiendo  
 las inmensas baratijas  
 de calderones, guiones,  
 claves, reglas, puntos, cifras,  
 pide otra capacidad  
 mucho mejor que la mía,  
 que aspire en las catedrales  
 a gobernar las capillas;...

mas si he de decir verdad,  
 es lo que yo, algunos días,  
 por divertir mis tristezas,  
 di en tener esta manía,  
 y empecé a hacer un tratado,  
 para ver si reducía  
 a mayor facilidad  
 las reglas que andan escritas.

En él, si mal no recuerdo,  
 me parece que decía  
 que es una línea espiral,  
 no un círculo, la armonía;  
 y por razón de su forma,  
 revuelta sobre sí misma  
 la intitulé caracol,  
 porque esa revuelta hacía;  
 pero éste, está tan informe  
 que no sólo es cosa indigna  
 de vuestras manos, mas juzgo  
 que aun la desechan las mías;  
 por eso no os lo remito;  
 mas como el Cielo permita  
 a mi salud más alientos,  
 y algún espacio a mi vida,  
 yo procuraré enmendarlo  
 porque teniendo la dicha  
 de ponerlo a vuestros pies  
 me cause gloriosa envidia.

Como puede verlo cualquier músico, preocupaban a Sor Juana los problemas teóricos de la música, unos cuantos años antes del nacimiento de Juan Sebastián Bach, quien había de desentrañar los enigmas de aquellos incantables semitonos y sacar a la armonía de su cognición intelectual.

Los problemas musicales que inquietaban a la jerónima revelan las inquietudes intelectuales de su mente analítica, así como una visión

extraordinaria dentro del complicado mundo de las teorías musicales de aquella época.

¿No es, acaso, admirable, su concepto de línea espiral, que confiere a la armonía? Recuerdese que estudiaba a Cerone, quien, a su vez, se hacía eco de las ideas de Zarlino, uno de los teóricos musicales más adelantados de su tiempo; pero este sabio no percibió claramente la espiral infinita de los armónicos.

De 1683 a 1690 se cantaron en la Catedral de México cinco villancicos de Sor Juana.<sup>8</sup> Ella escribía los versos en castellano, latín, portugués, jerga de negros y náhuatl, y se adaptaba a todas las mentes humildes. Los que pensó para la fiesta de San Pedro Nolasco revelan sus reprimidas inquietudes socialistas. Con onomatopéyicos versos describe la entrada de un negrito a la iglesia:

¡Tumba, la, la, la! ¡Tumba, le, le, le!  
 que donde ya Pilico escribía  
 no quedéis

¡Tumba, le, le, le! ¡Tumba, la, la, la!  
 que donde ya Pilico esclaba  
 no quedé

Oy díci que en las Melcede  
 estos Parre Mercenaria  
 hace una fiessa a su Padle;  
 ¿Qué fiessa? ¡Como su cala!  
 ¡Eia dici que redimi!  
 ¡Cosa palece encantada!  
 porque yo la oblaje vivo  
 y los Parre no mi saca.

La otra noche con mi conga  
 turo sin dormí pensaba  
 que no quiele gente plieta  
 como eya son gente branca.

Sólo saca la Pañola  
 ¡pues Diosso! ¡Mila la tlampa!  
 que aunque negla gente somo  
 aunque nos dici ¡cabaya!

Mas ¿qué digo? Diosso mio  
 Los demonios que me engaña  
 pala que essé mulmulando  
 a essa Redentora Casa.

El santo me lo perrone  
 que só un malo hablala  
 que aunque padezco del cuelpo  
 en ese, libla las almas.

¿Quién compuso la música para los villancicos de Sor Juana?

Parece que sólo el organista Jesús Estrada ha tenido acceso, hasta ahora [1958], al Archivo de la Catedral Metropolitana. Consultándole el caso nos comunicó que entre los numerosos

8. Chávez, Ezequiel, *ibid.*

escritos e impresos examinados por él no había encontrado ninguna música de la monja jerónima, ni de otros, escrita para los villancicos tantas veces mencionados; sin embargo, Stevenson<sup>9</sup> asegura que los de San Pedro Nolasco fueron cantados en la Catedral el 31 de enero de 1677, con música de José Agurto y Loaysa, maestro de capilla de la propia Catedral.

Como quiera que sea, los villancicos de Sor Juana, de los que publicó 15 colecciones, son de un encanto singular. Rara vez los poetas han sido sensitivos a la música, porque los buenos versos la producen con el juego de las palabras y el estro cadencioso de las rimas. Y esto les basta.

Al abandonar las letras vende Juana de Asbaje los cuatro mil volúmenes de su biblioteca, con objeto de dedicar su producto a caridades. Y también se desprende de sus instrumentos musicales.<sup>10</sup>

He aquí el soneto apologético de un músico que a ella impresionaba:

Dulce deidad del viento armoniosa  
suspensión del sentido deseada  
donde gustosamente aprisionada  
se mira la atención más bulliciosa.

Perdona a mi zampona licenciosa  
si al escuchar tu lira delicada  
canta con ruda voz desentonada  
prodigios de la tuya milagrosa.

Pause su lira el Tracio que aunque calma  
puso a las negras sombras del olvido,  
cederte debe, mas gloriosa palma

pues más que a ciencia el arte has reducido  
haciendo suspensión de toda un alma  
lo que era sólo objeto de un sentido.

El último terceto de este soneto contiene todo un tratado de estética musical. Juana, impresionada por los logaritmos musicales de Cerone, era, empero, una acendrada artista, para dejarse avasallar por ellos. Si su sentido del oído debía colaborar estrechamente con la mente, para la comprensión de la secuencia armónica, no podía permitir que le nublara el solo del arte puro al alma —receptora suprema, como ella lo entendía, de las emociones estéticas.

En lo referente a la música religiosa culta hubo gran actividad en la Nueva España, desde el último cuarto del siglo xvi, hasta la mitad del xvii. Existe evidencia de que se escuchaban entonces corrientemente las misas de Palestrina, Victoria, Morales y Guerrero y se importaban maestros de capilla de la calidad de Hernando Franco.<sup>11</sup> Fue en México el Siglo de Oro de la polifonía hispana y del canto llano tradicional, aclimatados ambos en estos dominios de la Corona.

La mujer asistía a los cultos religiosos y escuchaba la bella música en las iglesias.

Pero al comenzar el relajamiento en todos los órdenes perdió ella hasta sus prerrogativas de auditora.

9. Stevenson, Robert, *ibid.*

10. Reyes, Alfonso, *ibid.*

11. Chávez, Carlos, "México en la Cultura", *La Música* (Pub. de la Secretaría de Educación, México, 1946).

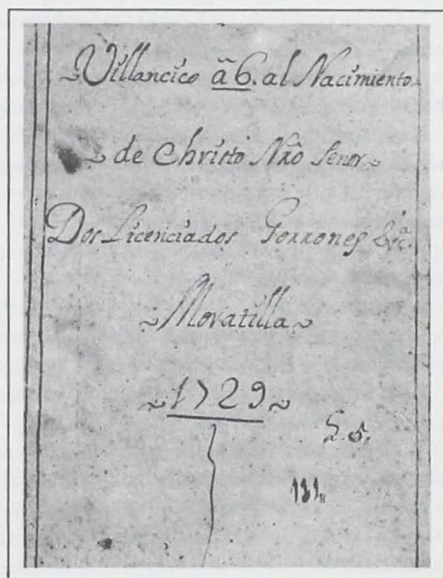
## VII. El siglo XVIII

Fue en este siglo cuando comenzó a enseñarse música a la criolla, sobre todo si se le destinaba a los conventos, para que el canto y los conocimientos instrumentales suplieran a la requerida dote, tratándose de jóvenes carentes de recursos pecuniarios. Y no sólo en la ciudad de México, sino también en la provincia.

La antigua Valladolid —hoy Morelia— poseía un Conservatorio de Música destinado al género femenino púber: el Conservatorio de las Rositas,<sup>1</sup> llamado así por llevar el nombre de Colegio de Santa Rosa de Santa María.

El descubrimiento, por Miguel Bernal Jiménez (compositor michoacano prematuramente desaparecido), de los archivos musicales de ese plantel, fue de vital importancia para la historia de la música de la época colonial a que nos referimos.<sup>2</sup>

Entre los documentos encontrados por Bernal Jiménez hace 26 años, estaban los relativos a ciertos trámites indispensables de admisión al plantel. "La solicitud —dice— era dirigida directamente al obispo y acompañada de una información referente a la *legitimidad y limpieza de sangre* de las candidatas, quienes tenían que probar encontrarse sin mácula alguna de mulatos, lobos, judíos, sambafgos, chinos, ni de los recién convertidos u otra mala raza... ni de penitenciados ni castigados por tribunal alguno."



Portada de la partitura manuscrita  
Dos licenciados gorronej (1729) de Moratilla.

Tratábase, pues, de una escuela destinada exclusivamente a las criollas, entre las que algunas pagaban 60 pesos, por tercios adelantados. Estas eran admitidas sólo en caso de que, ocupadas todas las vacantes de alumnas *porcionistas, pensionistas*, o de *número*, que entraban en calidad de becarias, desearan ser recibidas como *supernumerarias*.

Para averiguar la clase de instrucción que se impartía en el plantel, Bernal Jiménez sólo pudo disponer de dos o tres documentos. Uno de éstos se refiere a la solicitud que un tal don Manuel Márquez de Trujillo enviaba a las autoridades competentes, para lograr la admisión de su hija doña Josefa, y otra niña, al plantel. La primera es mantenida por su padre en el Convento de Santa Catarina y "se inclina —expresa la carta— a la música, en la que ha tenido algún ejercicio en el citado Convento [por lo que puede colegirse que también las *catarinas* aprendían música] y que con el objeto de *perfeccionarse en dicha inteligencia* [subraya

1. Bernal Jiménez, Miguel, *El Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid* (Ed. de la Universidad Michoacana de San Nicolás, Morelia, 1939).

2. *Ibid.* "Silencioso y olvidado entre rincones venerables, duerme un jardín donde antaño concurrían mocitos de Valladolid atraídos por el eterno encanto de la galantería, y donde pasaban largas horas atisbando la soberbia arquería de columnas monolíticas que corona un edificio adosado a uno de los templos más hermosos de la época colonial. Este es el templo y aquel es *Colegio de Niñas de Santa Rosa de Santa María de Valladolid*, joya de la Colonia y orgullo de nuestra historia".

B.J.], para así lograr ser admitida a Religiosa en algún Convento he resuelto pasarla al Colegio de Niñas de Santa Rosa María de esta ciudad, en donde, como hay *escoleta de música diaria*, podrá lograr ser instruida en poco tiempo; por lo que suplico...”, etc. Esta carta data de 1802.

El Conservatorio de las Rositas fue fundado entre 1743 y 1746 y, aunque no se sabe a ciencia cierta, creese que su clausura ocurriría entre los años de 1857 y 1882.

Los datos anteriores y la superabundancia de música encontrada por el investigador, confirmaron a éste en la creencia de que la instrucción musical allí habida debe considerarse importante; pero, respecto a la existencia de algún producto *brillante* del plantel, se carece de pruebas.

Sabemos, sí, que las *rositas* estudiaban solfeo, canto coral religioso y profano, violín, arpa (y quizá clavicordio); pero nada más.

Lo que sí podemos asegurar, de acuerdo con la carta de don Manuel Márquez de Trujillo y otros documentos, es que, durante esa época colonial, las aspirantes a monjas debían llevar en sus bagajes algunos conocimientos musicales, siempre que no les fuera posible aportar la requerida dote.

Entre las obras del archivo musical, transcritas a notación moderna por el compositor michoa-

cano aludido, las oberturas de Rodil y Sarrier (“autores hasta hoy totalmente desconocidos y que siguen rodeados del mismo velo de incógnitas, por lo que se refiere a su origen, a sus actividades sociales y a la fecha exacta en que vivieron y murieron”) parecen pequeñas sinfonías y recuerdan a Scarlatti y las primeras obras sinfónicas de Haydn —como lo hace notar el compositor michoacano.

Las dos sonatas para guitarra fueron transcritas para piano por el propio Bernal Jiménez. Son obritas que hacen también pensar en los vihuelitas españoles antiguos, pero sus autores se mantuvieron en el anonimato.

La *Cantada de Noche Buena* —anónima— ofrece un tema de bella factura. “Los efectos corales de los Oratorios de Bach y Haendel —dice B.J.— y el sabor de los cantos españoles antiguos se gozan plenamente en este trabajo”.

Los dos villancicos de Francisco Moratilla (autor igualmente desconocido) son un par de magníficos ejemplares de su género. El primero —*Dos Licenciados Gorriones* (Domine Lucas y Domine Petrus)— está escrito en un estilo contrapuntístico acabado. *Ha Negliyo* es, al contrario, de sabor popular.

Bernal Jiménez transcribió íntegramente la graciosísima letra de este villancico, de la cual entresacamos tres coplas:



*Colegio de las Rosas en 1857*

Tura instrumenta se escuche  
 Toquemo como pelsona  
 Chirimíngula y baxoja,  
 Culnetiya y sacabuche,  
 Pandeliyo y raveliya,  
 con sonaxa tocalemo  
 y Sanguangue cantalemo  
 questa famosa letliya.  
 Una xácala també  
 le cantamo estando en eya  
 la mulica con la bueya  
 que saben sol fa mi re.

Se pregunta Bernal Jiménez si estos textos son de Sor Juana, así como si fue ella “la primera en explotar este folklore de los negros traídos a México durante la Colonia”.

El catálogo religioso de este archivo musical se compone de 64 trozos completos y 4 incompletos: villancicos, motetes, coloquios, cantadas, *areas* [sic], dúos, *trezetos* [sic], coplas, autos sacramentales, secuencias, misas, etc.

Como todas las colegialas del mundo entero, éstas del Coro de Santa Rosa eran traviesas y gustaban de borrar los márgenes de sus papeles con sendas recomendaciones y chuchuletas plagadas de faltas de ortografía, de entre las cuales entresacamos las siguientes:

“Alto. papelito no te pierdas quédate mucho porque, pero no d...”

“Para Da. Petra la Batalla. El Sol con tu bisarria no se puede comparar y que le das Alegría”.

“Tiple 2°. Soy de Mari Rita Heredia que lo canta con dos mil primores y sin chiquiarse.”

“Tiene Ud. un piquito que al todo el mundo Raja. Malaya su pico parese chanza.”

“Tiple 2° I. Coro. Da. Juana de Castro y Da. Josefa de Castro, quien ce lo hallare denmelo por vida sulla que mease falta quien mi cuaderno hallare y no me lo quiera dar el z...”.

“Pertenece al colegio de Sta. Rosa maría. Arpa. Para el uso de Da. Josefa Valladolid. Sra. Da. Anna de la venerable Arpa. Tiple 2° II° coro. Soi de Da. Mariana Alfaro. Tenor 1°. Soi de Da. Maria Guadalupe Vargas”.

“Violino Primo de Maria la Barga”.

Hay, pues, indicios de una arpista y una violinista. Del resto, cuando se trata de violinistas, se mencionan siempre varones.

Con las obras especificadas, transcritas a notación moderna por Bernal Jiménez, organizó el compositor un concierto, presentado como

décimo reglamentario de la Sociedad de Amigos de la Música de Morelia.

Este concierto, celebrado el 30 de mayo de 1930 en el Teatro Ocampo de la capital michoacana, tiene significado histórico, por ser el primero que en este siglo se realiza con música de la que se enseñaba y practicaba en el México dieciochesco.

Y lo tiene, además, por inducirnos a pensar que, pese a la buena música que aprendían y ejecutaban las *rositas*, no deben haber surgido allí talentos dignos de consideración, pues de lo contrario algún indicio se encontraría en el archivo estudiado.

Las facultades musicales femeninas de México estaban apenas en gestación.

Y si en Morelia, y seguramente en Puebla y otras ciudades importantes del México colonial se enseñaba así la música a las mujeres, lógico es pensar que en la capital de la Nueva España las cosas irían mejor aún.

Según Saldívar<sup>3</sup> la ciudad de México poseía en 1740 una Escuela en el Convento de San Miguel de Bethlén, ubicado en el sitio y local más tarde ocupados por la Cárcel de Belén. Este convento funcionó hasta 1821 y de él salieron “más de veinte profesas de música”; pero ni Saldívar, ni investigador alguno han logrado averiguar hasta ahora la clase de instrucción musical impartida allí.

Rubén M. Campos<sup>4</sup> examinó los libros de profesiones de los conventos de josefinas y jerónimas, encontrando citas de varias religiosas recibidas sin dote, o con pequeña dote, sustituyendo ésta por “la habilidad en tocar el clavicordio, órgano, violín o bajón y también por sus buenas voces”.

3. Saldívar, Gabriel, *Historia de la Música en México* (Ed. Cultura, México, 1934).

4. Campos, Rubén M., *ibid.*

---

## VIII. La música secular

---

A principios del siglo XVIII el primer teatro que hubo en México estaba anexo al Hospital Real. Los frailes hipólitos lo regentaban para provecho de la institución, aunque con repugnancia de verse obligados a tratar con cómicos de la legua, que les causaban trastornos e incomodidades sin cuento. En 1707 traspasaron sus derechos de contratistas a Felipe Fernández de Santillana, quien supo sortear las dificultades de los actores hasta 1722, año en que se incendió el teatro (justamente el día que debía presentarse la comedia *Aquí fue Troya*).<sup>1</sup>

Volvióse a levantar el local sobre sus propias ruinas, pero no permaneció activo más que tres años escasos, cuando, habiéndose decretado la construcción de un coliseo en el Callejón de Espíritu Santo (el Coliseo Viejo), comenzaron los comediantes a actuar en el nuevo teatro.

A la llegada del Virrey de Revillagigedo decretó éste la edificación de un teatro mejor acondicionado. En 1753 se estrenó el Coliseo Nuevo. Ya para entonces figuraban en las listas de pago algunas cantarinas y bailarinas, pero la mayoría de estos elementos femeninos venían a México importados de la Península.

Era época de gran decadencia del teatro. Los bailes y canciones incluidos en las mediocrísimas comedias y dramas insulsos se reducían a seguidillas, coplas y similares.

A mediados del siglo figuraba una Felipa Mercado (alias *La Gata*), con un sueldo de \$1,100 por temporada.

Al ocupar el Conde de Gálvez el Virreinato de la Nueva España, tuvo a bien dar un gran impulso al teatro. El siguiente decreto, puesto en vigor entonces, da una idea del grado de atraso musical de aquellas cantantes:

"A los maestros de Escoleta no se les dará menos del término de quince días para poner a

las cantarinas los *cuatros*,<sup>2</sup> por ser difícil y prolijo encajar cuatro voces a la memoria de quienes no tienen talento para discernir lo que hacen y aun para las arias y piezas sueltas hágase lo mismo, cuidando que las cantarinas no se enronquezcan, como ha sucedido y hay de ello experiencia."

Conforme avanzaba el siglo, la decadencia se agudizaba en la Península, con las consiguientes y forzosas repercusiones al otro lado del océano.

Cuando a fines del XVIII se organizaron en España compañías hispanas de ópera italiana,<sup>3</sup> en virtud de un decreto real, fue enviado a México un cuadro artístico, en el que figuraban, principalmente, María de los Dolores Munguía y María Argüello. Este cuadro llegó a la Capital de la Nueva España en 1803 y montó en el Coliseo Nuevo el 25 de octubre del propio año *Fanatico Burlato*, de Cimarosa, primera ópera representada en el país, como *El Filósofo Burlado* —traducción libre impuesta por la censura.<sup>4</sup> Esto era lo más serio que se le ofrecía a un público aclimatado en zarzuelas, follas, tonadillas, seguidillas, etc.; y que, seguramente, prefería cantadoras y bailarinas, como Loreto Rendón, Josefa Martínez, María Prieto y, sobre todo, la favorita *Gata*.

En las costas mexicanas las mezclas de negros y mestizos comenzaron a producir un folklore musical pintoresco; mientras que en el altiplano se amestizaron el romance español,

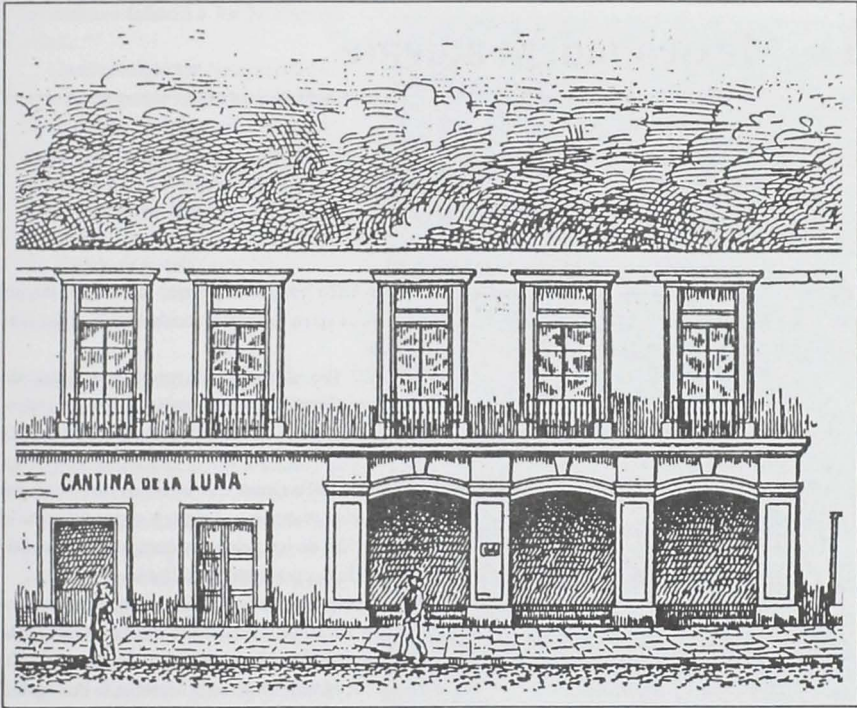
---

1. Olavarría y Ferrari, Enrique, *Historia del Teatro en México* (Ed. Cultura, México, 1934).

2. Mendoza, Vicente T., "Música en el Coliseo de México", *Nuestra Música*, Año VII, Núm. 26, 2° Trimestre, 1952, México, D.F. Del *cuatro* (cuatro de empezar), dice el autor: (era) "...cantado sólo por mujeres. A la mitad de la comedia, en el segundo intermedio, la tonadilla consistía en coplas sueltas de cuatro versos, sin sistema ni conexión, pero alegres o con agudeza y garbo. La graciosa cantaba la primera copla; las demás lo hacían alternativamente, y por último cantaban todas juntas."

3. Romero, Jesús C. Dr., "La Primera Ópera cantada en México". *Carnet Musical*, Abril de 1954, México, D.F.

4. Romero, Jesús, *ibid.*



*El coliseo nuevo de la ciudad de México, s. xviii*

convertido en corrido y los bailes populares de la península hispana: las seguidillas hicieron su agosto desde que llegaron a tierras mexicanas, adquiriendo modalidades propias de la nueva tierra. Vicente T. Mendoza las ha encontrado, cantadas por mujeres del campo de innumerables regiones del país.<sup>5</sup> El famoso *Cielito Lindo* es muestra típica de esta clase de folklore importado y aclimatado aquí.

Las mujeres del pueblo tomaban parte en cantos y bailes del tipo aludido; pero en las tradicionales fiestas de los nativos, los muy antiguos mitotes fueron sustituidos por las híbridas danzas de Moros y Cristianos, Matachines, etc., bailadas exclusivamente por hombres nativos, en un mundo totalmente apartado del de los criollos y mestizos.

5. Mendoza Vicente T., *ibid.*

## IX. México independiente\*

Al iniciarse el movimiento de Independencia era triste el estado de la música en el país. En 1806 apenas comenzaban a cantarse óperas italianas en el Coliseo Nuevo.

En 1810 figuraba como "primera dama de música" la soprano Dolores Munguía y se destacaban entre las cantarinas Inesilla (Inés García) y la Ramírez "cuya voz sonora, flexible y teatral" era muy elogiada.<sup>1</sup>

En los salones la señorita Elhuyar, hija del director del Colegio de Minería, "tocaba el piano a la perfección". Y había una madamita Cambor que "contando sólo 11 años de edad, era admirada por su extraordinaria habilidad como pianista."<sup>2</sup>

Quizás estos elogios superlativos deban ser tomados con las debidas reservas.

Como se dijo anteriormente, el Coliseo Nuevo había sido inaugurado en 1753. Al proclamarse la Independencia de México continuaba en actividad, pero 1822 vio la competencia del Teatro de los Gallos y 1825 la del Jardín de la Plaza de la Cruz.

En 1826 fracasó el primer intento de lanzar acciones para la construcción del Teatro Nacional.

1827 fue el año de la presencia, aquí, de Manuel García y su Compañía de Opera Italiana, que en junio estrenaría el *Barbero de Sevilla* de Rossini en México, y marcaría una larga época de italianismo, que había de recrudescerse conforme avanzaba el siglo y repercutir en la formación de los primeros compositores mexicanos de la época independiente.

La primera gran cantante extranjera de ópera que actuó en México fue Paulina García (la futura Pauline Viardot), hija de Manuel. En años sucesivos vendrían la Massini, la Pellegrini, la Passi, la Majocchi y otras.

Anteriormente había cabido a un michoacano: Don Mariano Elfzaga, la fundación de una Sociedad Filarmónica, en la ciudad de México. Esto ocurría en 1825; pero ya desde 1808 don Joaquín Beristáin y don Agustín Caballero habían establecido una Academia de Música, que un año después presentaría *La Sonámbula*, de Bellini, con un elenco mexicano. El papel principal estuvo a cargo de la señora Lizaliturri, quedando así abiertas las puertas a nuestras futuras cantantes.<sup>3</sup>

A la llegada de Maximiliano existía una Compañía Mexicana de Opera, la cual montó *Norma*, de Bellini, como parte de los festejos al Emperador. El papel titular fue entonces desempeñado por Manuela Gómez.

Dicha compañía nacional de ópera no era la primera. En 1848 circulaba otra, con la que actuaban las discípulas de Caballero. Allí alcanzó distinción Guadalupe Berrotea, con el papel de Amina, de la *Norma*, que cantó brillantemente, según las crónicas de la época. María de Jesús Mosqueira y María de Jesús Zepeda lograron, asimismo, renombre. Esta última —una

\* En varios números de la revista *Carnet Musical*, Luis Sandi ha comentado un libro de la marquesa Calderón de la Barca, culta mujer española que vino a México en 1840. Habiéndole impresionado grandemente el ambiente peculiar del país, escribió poco después amenos comentarios sobre las costumbres mexicanas de la época. Sus estudios serios de música dan derecho a fiarnos de sus apreciaciones.

Sabemos, pues, por ella, que mujeres había que tocaran el piano con cierta perfección. Y que las del pueblo bailaban con encanto y cantaban "con dulzura y de una manera adormecida" las canciones populares. En los conventos sorprendió voces que sonaban "cual pudieran los gorjeos de un ruiseñor en su jaula". Y escuchó a una jovencita del Convento de la Encarnación, que se acompañaba en una arpa sin pedales algunas baladas "con bastante perfección". En sus visitas a otros conventos descubrió que la música formaba parte de las actividades cotidianas de las monjas, como hemos podido comprobarlo más adelante por medio de otras fuentes de información.

1. Olavarría y Ferrari, Enrique, *ibid.*

2. Galindo, Dr. Miguel. *Historia de la Música Mexicana* (Tip. El Dragón, Colima, México, 1933).

3. Olavarría y Ferrari, *ibid.*

promesa— falleció a los 31 años de edad.

Desde el siglo XIX comenzó México a distinguirse como un país donde se daban las buenas voces femeninas (la vigencia de este privilegio continúa hasta nuestros días).<sup>4</sup> Una de ellas estaba llamada a obtener renombre internacional para sí misma y para su patria.

### Angela Peralta

Mestiza, de modesta cuna, nació Angela Peralta en la ciudad de México, el 6 de julio de 1845.

A la edad de ocho años comenzó a cantar arias de ópera. Uno después vino a México la famosa Henriette Sontag. Se dice que al escuchar a la niña de nueve años le predijo triunfos europeos, siempre que su padre la llevara a Italia.

La niña estudiaba aquí con don Agustín Balderas (canto) y con el maestro Paniagua (composición), en la Academia de este último. Al cumplir 15 años debutó en el Teatro Nacional, con el papel de Leonora, de *El Trovador* de Verdi. En los Diarios Oficiales de la época quedó catalogada la jovencita como una futura gloria nacional.

El padre de la adolescente soprano logró reunir los fondos necesarios para acompañar a su hija a Italia. Embarcados en Veracruz, el 22 de febrero de 1861, a su debido tiempo desembarcaron en Cádiz. Allí decidió el Señor Peralta que su hija fuese escuchada por los gaditanos—actuación que le valió crónicas periodísticas muy loables. En el diario *El Constitucional* se le predijo una brillante carrera y se le confirió el título de *El Ruiseñor Mexicano*.

El propio año de 1861 se establecieron los Peralta y el maestro Balderas (quien les acompañó) en la famosa ciudad de Milán, donde había de perfeccionarse la cantante con



Angela Peralta

Francesco Lamperti. Al escuchar a su nueva discípula exclamó el maestro: *Sei Angelica di voce e di nome* (Eres Angélica por la voz y por el nombre).

Al cabo de nueve meses de estudio, tras una presentación secundaria, debutó la Peralta en La Scala, con el papel titular de *Lucia de Lammermoor*, que le proporcionó un éxito rotundo. Otto Mayer-Serra<sup>5</sup> cita el comentario de *La Monarquía Nacional*, de Turín, ciudad donde prosiguieron las presentaciones de la cantante mexicana:

“...Esta artista domina de manera admirable el *bel canto* italiano, que ha valido a nuestro país tantos elogios de los extranjeros. Ella siente este canto, lo expresa con notas francamente moduladas, con respiración larga y bien sostenida y

4. En febrero de 1844 vino a México Henri Vieuxtemps, con la pianista Fanny, del mismo apellido. Y en el propio año, al despedirse de México el violoncellista Bohrer, tomó parte en su concierto la cantante mexicana Francisca Avalos.

5. Mayer-Serra, Otto, *Música y Músicos de Latinoamérica* (Ed. Atlante, México, 1947).

con voz insinuante... La señorita Peralta es americana [sic], pero podría enseñar el modo de pronunciar a muchas de nuestras artistas. Demostró poseer una sensibilidad exquisita y una inteligencia verdaderamente soberana.”

De allí en adelante había de obtener la soprano una cadena de triunfos, eslabonada en Piacenza, Alejandría, Egipto, Lízina, Reggio, Pisa, Cremona, Lisboa, Bolonia (donde cantó *I Puritani* con el tenor Salvi, mereciendo el nombramiento de miembro de la Sociedad Filarmónica de aquella ciudad).

Mientras tanto, Anibale Bianchi organizaba en México una compañía de ópera, con un elenco predominantemente italiano. Al informarse de los éxitos de la Peralta, le envió un contrato que ésta aceptó.

Era el año de 1861. Maximiliano se había ya enamorado de la nación que gobernaría a despecho de sus pobladores. México poseía su corte imperial y el fasto de ésta armonizaba perfectamente mal con la incuria de la plebe y los indígenas. El momento histórico puso un tinte de apoteosis a la entrada de Angela Peralta a la capital de su patria: el pueblo aprovechaba la ocasión para agasajar exuberantemente a una compatriota, no sólo por sus méritos intrínsecos, sino a guisa de protesta por la intrusión extranjera.

Debutó la cantante con el papel de Amina de la *Norma*, conquistando plenamente a sus compatriotas, como había subyugado a públicos extranjeros. Cantó después en *Lucia de Lammermoor*, *El Barbero de Sevilla* y *Los Puritanos*, con igual éxito.

El 27 de enero estrenó la *Ildegonda* del compositor mexicano Melesio Morales, para cuya escenificación había contribuido el Emperador con fondos pecuniarios.

El más tarde infortunado monarca le otorgó entonces el título de Cantarina de Cámara y le obsequió un aderezo de diamantes. El liberal Don Ignacio Manuel Altamirano protestó por la aceptación del donativo, que consideró un desdoro de las preseas artísticas de la diva.<sup>6</sup>

Pero la Peralta demostró más tarde un ardoroso patriotismo. El Dr. Romero describe, como sigue, lo sucedido en Veracruz el 6 de enero de 1867, durante una función de la Compañía de Ópera de la cantante.

“En ese *Día de Reyes*, la Compañía de Ópera de Angela Peralta llevó a la escena *I Puritani*, en la función de beneficio de la diva mexicana; a solicitud de un grupo de jóvenes veracruzanos, los ingresos de la función se destinarían al fomento de la guerra contra el invasor en el estado de Veracruz. Al llegar al *Dúo de las Banderas*, la Peralta arrebató de las manos de la artista que la acompañaba, la bandera nacional que al efecto se la había colocado en el proscenio y la tremoló cantando ardientemente la frase *griando liberta*. El público se emocionó intensamente y alguien de la galería gritó: *¡Abajo el Imperio!*, *¡Viva Juárez!*, *¡Viva la República!* La autoridad imperial quiso suspender la función, sin darse cuenta de que aquélla había concluido. La Peralta fue entonces escoltada por el público hasta su alojamiento en el *Hotel Diligencias*, lanzando vivas a la República y a México.”

Al cabo de dos giras por varias ciudades del país, preparó la Peralta un nuevo viaje por el extranjero. Cantó en La Habana, donde no toda la prensa le fue favorable y luego en Nueva York. De allí partió para Italia (1867) y dos años después se dirigió a Barcelona y a Madrid, para actuar ante el público de la capital española, siempre entusiasta a su respecto.

El 28 de abril de 1871 regresó la artista nuevamente a México, ya liberado de la intrusión extranjera. Esta vez volvió a ser objeto de una recepción fastuosa y carente de cualquier otro motivo oportunístico.

El 6 de mayo del propio año inició su compañía una temporada de óperas, con la *Sonámbula* de Bellini.

Desde 1866 había contraído matrimonio con su primo Eugenio Castera —unión poco feliz, debido a la incompatibilidad de caracteres. Al cabo de diez años de vida conyugal, la precaria salud del señor Castera obligó a su esposa a recluírlo en un sanatorio de París, ciudad a donde le llevó en afectuosa solicitud, en busca de alivio para el compañero. Al mejorar éste regresaron ambos a México el año de 1877, pero el marido de la diva había de fallecer a principios de octubre del propio año.

El principal motivo del segundo retorno a la patria fue una temporada de ópera con el tenor Enrique Tamberlick, en cuya compañía había de obtener resonantes triunfos, así como en conciertos organizados a beneficio de ambos artistas. Las cuatro series colmaron el cupo del

6. *Ibid.*

Teatro Principal y la temporada se extendió durante varios meses.

Entre sus grandes méritos poseyó la Peralta el de aprovechar todas las ocasiones que se le presentaban para dar a conocer—actuando ella misma— las óperas de los compositores mexicanos. En esta temporada estrenó *Guatimotzin*, de Aniceto Ortega.

Al finalizar la temporada con Tamberlick, formó la Peralta su propia compañía, con la que abrió brecha en la capital de la República, para continuar después por varias ciudades del interior, donde presentó, entre otras, *Lucia de Lammermoor*, *La Traviata*, *La Condesa de Amalfi*, *El Barbero de Sevilla*, *Dinorah*, *la Fuerza del Destino*, *Aida*, *Ruy Blas*, *Los Puritanos*, *Norma*, *Marta* y *La Sonámbula*. (Hay noticias de que la Peralta cantó 166 veces *Lucia*, otras tantas *Los Puritanos* y 122 *La Sonámbula*.)

Tras larga ausencia de los escenarios, provocada por la mencionada enfermedad de su esposo, la Peralta volvió a cantar en su país. El 1° de septiembre de 1877 apareció en el estreno mexicano de la *Aida* de Verdi y la *Gino Corsini*, de Melesio Morales (fríamente recibida por el público). Las 27 óperas distintas anunciadas en esta temporada por ella misma, casi la llevaron al fracaso, en virtud de la pobre categoría del elenco.

El 12 de octubre del propio año tomó parte en la primera audición mexicana del *Requiem* de Verdi, en unión de los cantantes Pizzani, Frapollini y Sbordoni.

La última actuación de Angela Peralta en la ciudad de México tuvo verificativo el 28 de marzo de 1880, cuando tomó parte, con el éxito acostumbrado, en una representación de *Aida*. De allí en adelante había de seguir recorriendo el país con su propia compañía.

El 23 de agosto de 1881 encarnó por última vez en su vida el papel de Azucena, en el puerto de Mazatlán. Asolado el lugar por la fiebre amarilla, perecieron allí del terrible mal la diva y casi todos los miembros de su compañía. Falleció Angela Peralta el 30 de agosto del propio año. En 1937 fueron trasladados sus restos a la Rotonda de los Hombres Ilustres del Panteón Civil de México.

Pese a los defectos físicos de la artista, vívidamente descritos por don Artemio del Valle Arizpe (“achaparrada, gorda... con ojos saltones de mirar estrábico”), su voz extraordinariamente bella supo imponerse.

Angela Peralta, primera artista mexicana de renombre internacional, en campos de la música, fue, asimismo, la primera empresaria; la primera propulsora de las óperas mexicanas; la primera compositora de música salonesca publicada en un álbum de composiciones para piano y para canto y piano, que ella misma gustaba de interpretar. El *Album Musical* de Angela Peralta consta de 19 piezas: vales, romanzas, etc.

Su nombre es símbolo de estímulo para las mujeres mexicanas que contemplan el arte de la música con miras de profesionalismo.

---

## X. Instituciones y personalidades

---

Como se dijo previamente, el moreliano don Mariano Elzaga había fundado en 1825 una Sociedad Filarmónica, por impulsos de don Antonio Gómez. Ésta inició sus actividades con un concierto, en el que desempeñó connotado papel una señorita Bonilla, cantante. Al año siguiente se efectuó un nuevo concierto en el Sagrario Metropolitano, con actuación de la señorita Zepeda, como pianista (por aquel entonces el piano era de uso corriente en las iglesias); pero ni éstas, ni ninguna otra de las cantantes, arpistas, pianistas, que aparecen en los Diarios Oficiales de la época lograron notoriedad valedera. Si las nombramos aquí sólo se debe a su condición de primeras mujeres activas en conciertos públicos.

Muerta la Segunda Sociedad Filarmónica, surgió una Tercera, sin conexión alguna con la anterior. El 1º de julio de 1866 fue organizado en el seno de esta Sociedad el Conservatorio Nacional de Música, con el presbítero don Agustín Caballero como primer Director.<sup>1</sup>

Aparte de cabeza del plantel, Caballero asumió obligaciones de docencia. Distinguiéronse entre sus alumnas la mencionada Jesús Zepeda, Luz Mosqueira, Guadalupe Espejo y Felicitas González.

Pero la primera generación del Conservatorio Nacional de Música no produjo ninguna verdadera lumbrera femenina.<sup>2</sup>

Más tarde pasaron por la clase de Melesio Morales numerosas estudiantes, entre las que sólo parecen haberse graduado Delfina Mancera,

Dolores Couto, Concepción Ruiz, María Ocadiz, Luz Reinoso, Guadalupe Alvarado y María Herrera.

En una reseña presentada por Melesio Morales en 1906 menciona también a Soledad Goyzueta,<sup>3</sup> Refugio Torres Aranda, Concepción Sauri de Rubio (La Chonita Sauri, violinista yucateca), Susana Suárez, María Solórzano y Rosa María Herrera; así como a María Vergara entre los estudiantes de composición.

Tras tan extensa lista cabe preguntar: ¿cuál de todas estas mujeres amerita menciones biográficas extensas en la historia de la música en México? Tal parece como si sólo el canto debiera seguir produciendo lumbreras, a lo que contribuía la naturaleza, con el don de la voz; así como la falta de obligación de profundizar los estudios musicales requeridos por el dominio perfecto de cualquier instrumento de concierto, o la creación musical, sobre todo.

Por otra parte era costumbre que la mujer mexicana, al casarse, abandonara cualquier otra actividad que no fuera la propia del hogar.

### *Primera Academia de Música para señoritas*

Don Miguel Azcárate, gobernador del Distrito Federal en 1858 y presidente de la Compañía Lancasteriana, estableció en un local de este negocio comercial una Academia de Dibujo y Música para niñas pobres. Dicho local se hallaba situado en el Callejón de Bethlemitas.

El propio año se implantó en la nueva escuela una clase de música.

La institución docente estaba dirigida por Luz Oropeza, más adelante secundada por Julia

---

1. Romero, Dr. Jesús C., "El Nonagésimo Aniversario del Conservatorio Nacional", *Carnet Musical*, 1956, México. "Me cupo el honor de haber sido yo quien fijase el día 1º de julio de 1866, como la fecha de su fundación".

2. Galindo, Dr. Miguel, *ibid.* "...desde la primera década del siglo, los Pautret: Andrés y su esposa María Rubio de Pautret habían establecido una Academia de Música, cuyo principal producto fue la cantante y bailarina Soledad Cordero".

---

3. En las Efemérides Ilustradas del Archivo Casasola, correspondientes a 1900, se lee, con motivo del estreno de la ópera *Atzimba*, de Ricardo Castro: "La tiple Soledad Goyzueta, en el papel de *Atzimba*, tierna y semisalvaje, hace encomiables esfuerzos por sobresalir".



Fanny Anitúa a los 20 años de edad

Llorente (discípula de Caballero) y Dolores López, por exigirlo así el elevado número de 140 alumnas inscritas.

En 1862 fue necesario clausurar la Academia, por falta de fondos para pagar a los maestros; pero dos años después la influencia de Azcárate volvió a hacer posible su reapertura, esta vez con subvención oficial del Municipio. Al poco tiempo se adhirió el tambaleante organismo a la Academia de la Sociedad Filarmónica, trasladándose allí, con sus enseres y presupuestos. Esta fusión se efectuó en 1867, previo examen de Luz Oropeza ante un Jurado de filarmónicos. La Academia poseía siete pianos y se enseñaba allí solfeo, teoría, elementos de armonía, piano y conjuntos corales.

Algunos años después el Ayuntamiento le suprimió la subvención, exigiendo la devolución de muebles y pianos. Así terminó la Academia Municipal de Música para Señoritas. Del paradero de los pianos y demás enseres nadie pudo dar noticia.

Tras un largo silencio musical femenino surge otra figura internacional:

### Fanny Anitúa

Nacida en Durango (22 de enero de 1887),<sup>4</sup> inició sus estudios musicales en su ciudad natal, con Leonor Gavilán de Samaniego y María Aispuru de Lille.

De 1903 a 1904 realizó su primera gira, con apoyo del gobierno del Estado, con cuyos productos se trasladó a la ciudad de México, para estudiar en el Conservatorio Nacional.

En 1907 recibió una beca de don Porfirio Díaz, que le permitió partir para Europa. Dirigióse a Roma, donde ingresó a la Academia de A. Franceschetti y permaneció allí hasta 1909, año de su presentación en el Teatro Nazionale, con el papel titular del *Orfeo* de Gluck.

En 1910 realizó su debut en La Scala, con la Erde del *Sigfrido* de Wagner. El propio año cantó la *Safo* de Piccini y en el Colón de Buenos Aires la *Olaga* de *Eugenio Oneguín*, de Tchaikowsky, así como la *Pantallio*

del *Mefistófeles* de Boito.

En 1912 se presentó como concertista en la Sala Pleyel de París.

Al regresar a su patria ingresó en la compañía de ópera de Bonci, con la que permaneció un año.

Tras nuevas giras por los Estados Unidos, España, Buenos Aires y Milán (La Scala, nuevamente) fue elegida en Italia entre el total de las contraltos disponibles, para cantar la *Rosina* del *Barbero de Sevilla*, en Pesaro, tierra natal de Rossini. Esto ocurría el 29 de febrero de 1916, con motivo del primer centenario de la famosa ópera. El honor recibido revistió proporciones máximas, por tratarse de una extranjera en la propia tierra del bel canto.

En 1920 reestrenó en Roma *La Cenerentola* de Rossini.

Al año siguiente volvió a México, para per-

4. Mayer-Serra reporta el 22 de enero de 1887. El Dr. Romero, la de 1886.

manecer tres en su patria. El entonces Ministro de Educación Pública, José Vasconcelos, le confirió el título de Directora Honoraria del Conservatorio.

El 1924 organizó un cuadro de ópera que llevó en gira por varias ciudades de la República.

Ese mismo año, un nuevo viaje a Italia le proporciona triunfos adicionales. Toma parte allá en el estreno italiano de la *Misa Solemne* de Beethoven, bajo la dirección de Molinari (1925). Antes había obtenido destacadísimo éxito con el *Orfeo* de Gluck, bajo la dirección de Toscanini (La Scala).

Las óperas que le dieron mayor renombre a Fanny Anitúa no entran todas dentro del repertorio italiano. Su imponente y bella figura de mujer, unida al cálido timbre de su voz y a su legítima prestancia escénica, hicieron de ella una Erda acendrada. Ortruda y Bragania la encontraron idónea (*Oro del Rin*, *Lohengrin*, *Las Walkirias*). En los papeles de Adalgisa (*Norma*), Ulrica (*Un Baile de Máscaras*) y Azucena (*El Trovador*) difícilmente encontraría rivales.

Hasta la época comprendida en este trabajo Fanny Anitúa continuaba en actividad, impartiendo sus conocimientos y dando ejemplo de energía y dinamismo personal en conciertos y más tarde como miembro del Seminario de Cultura, de México, del que es miembro distinguido.

### *Productos de Carlos J. Meneses*

El Conservatorio tuvo en la última parte del siglo pasado y primer cuarto del presente, un maestro de piano muy competente, que fuera, así mismo, notable pionero de la dirección de orquesta en México: Carlos J. Meneses (1864-1929). De su clase salió una pléyade de pianistas y maestras de piano, entre las que su propia hija María Luisa Meneses, muerta en temprana juventud, fue la mejor dotada.

Luz Meneses, otra de las hijas del maestro, no solamente realizó carrera magisterial en el piano, sino también en el arpa.

María García Genda era, en vida de Meneses, una de sus discípulas más brillantes y activas. Llegó a actuar como solista de la Orquesta Sinfónica que dirigía su maestro.

Belén Pérez Gavilán, al terminar su carrera estableció una Academia con Dolores Pellicer, que ha producido frutos estimables, por medio del método Breithaupt, estudiado posteriormente por ambas.

Artemisa Elizondo, primera mujer mexicana del campo de la música, que se aventurara sola y sin suficientes recursos económicos, para luchar a brazo partido en Europa. Estudió en París, con Isador Philipp y Robert Schmidts y más tarde se trasladó a los Estados Unidos, con objeto de proseguir su carrera bajo la dirección de Tilo Becker. Se distinguió como ejecutante de música de cámara.

Ana María Silva hizo del arte del acompañamiento su carrera final.

Otras alumnas connotadas de Meneses fueron Otilia Ayala, Concepción Rodríguez del Campo, Carmen Munguía y Alba Herrera y Ogazón.



*Carlos J. Meneses con algunos discípulos y colaboradores*

### Alba Herrera y Ogazón

Nació en la ciudad de México, en 1885. Tuvo como primera maestra de música a su hermana Judit.

Terminada su educación literaria superior, pasó a manos de Meneses, quien, a su debido tiempo, la presentó varias veces al público. Su recital a los 13 años le valió especial distinción.

Al ingresar Meneses al Conservatorio le siguió hasta allí su joven alumna. Y recibió en el propio plantel los consejos del malogrado pianista Alberto Villaseñor, de Ricardo Castro y de su primo Pedro Luis Ogazón. Cuando era discípula de Castro ganó un premio consistente en un piano de cola.

Los éxitos de 1907 y 1908, como concertista, le valieron el dictamen de una beca, para estudiar en Europa; pero intrigas malévolas la privaron del beneficio. Para defenderse tomó en aquella ocasión la pluma por primera vez. De allí en adelante había de seguir manejándola con destreza y habilidad, por medio de críticas musicales en varios periódicos y más adelante, en libros de asuntos musicales.

Terminada su carrera en el Conservatorio, partió para Nueva York, con la mira de perfeccionarse en el método pianístico Virgil, que ya había dado a conocer en México Pedro Luis Ogazón. Al obtener el título correspondiente, regresó a su país.

En 1910 vino a México Josef Hoffmann y encomendó a la señorita Herrera y Ogazón que tradujera al castellano su libro titulado *La Ejecución Pianística*—tarea efectuada por ella con brillantez.

En años posteriores tomó parte en conciertos del Cuarteto Clásico Nacional y ejecutó con don Julián Carrillo todas las sonatas de Beethoven para violín y piano.

Si como pianista no logró Alba Herrera y Ogazón afianzar una carrera de concertismo, tiene el altísimo mérito de haber sido la primera mujer mexicana musicóloga y crítica musical.

Como crítica colaboró en *Tiempo, El Mundo Ilustrado, El Diario, La Tribuna, Revista de Revistas, El Globo, El Universal, El Universal Ilustrado*, etc.

Como musicóloga, si al principio careció de visión para la música contemporánea, culpa fue

del ambiente académico y un tanto desorganizado en que recibió su educación musical y que ella misma condeñó, por otra parte, en su obra *El Arte Musical en México*, con pluma recia y viril.

Dice Carlos Chávez<sup>5</sup> que Alba Herrera y Ogazón “representaba el consenso de la opinión de los músicos mexicanos de su tiempo”; pero si en una época arremetió contra Debussy, Eric Satie, Stravinsky y Casella, era porque los árbitros musicales del momento mexicano seguían aferrados al romanticismo galo “a la Massenet”, “a la Saint-Saëns”<sup>6</sup> y sólo admitían a los compositores consagrados del siglo XIX.

Carlos Chávez pasó por alto la evolución tan notable operada en la señorita Herrera y Ogazón durante los últimos años de su vida, cuando se publicó su *Historia General de la Música*<sup>7</sup>—obra construida con lógica y método.

Si en su trabajo *Puntos de Vista* se muestra intransigente por lo que respecta a la música de sus tiempos, diez años más tarde (1930) había de demostrar una sensatez de juicio propia de los que son capaces de evolucionar.

Aunque sus gustos musicales personales encontraran una barrera en los límites finales del romanticismo alemán, la dialéctica de su *Historia de la Música* la obligó a analizar cada época y cada compositor con mente imparcial.

Acepta la calidad musical de la obra de Debussy. “La independencia de Debussy—dice—fue desde el principio de una legitimidad insospechable... en gran manera una reacción contra el vértigo tumultuoso del romanticismo y el wagnerismo germanos”.

Concede a Mussorgsky la supremacía entre los “cinco rusos”.

Considera a Bartók como “el exponente más notable del folklorismo húngaro”.

Comprende las idiosincrasias de Prokofieff, expresándose así: “En sus producciones (hasta

5. Chávez, Carlos, *ibid.*

6. Romero, Dr. Jesús C., Bibliografía de Juventino Rosas (*Vida Universitaria*, Monterrey, N.L., octubre 10, 1956). “Era la época en que el maestro Gustavo E. Campa, ilustre por mil títulos, director del Conservatorio Nacional, refiriéndose al mexicanismo musical decía: ‘esto huele a pulque’, ...y predicaba el francesismo, del cual fue él uno de los pontífices en México”.

7. Herrera y Ogazón, Alba, *Historia General de la Música* (Publicaciones de la Secretaría de Educación, México, 1930).

la *opus 20* poco más o menos), reveló un estilo de tersura uniforme, continua, casi mecánica, exenta de pasión... A últimas fechas su estilo se ha madurado y suavizado...

Sus *Visiones Fugitivas*, sus *Cuentos de la Abuelita*, revelan un lirismo tierno y soñador. Por grados este compositor va volviendo a una concepción más diatónica de la música”.

De Schoenberg: “se trata de un compositor sabio y digno de respeto”. (Esto en un tiempo cuando el padre del dodecafonismo era proscrito de las salas de conciertos.)

“La costumbre de llamar revolucionarios a los músicos que no pueden ser en ningún caso más que innovadores —concluye después de somero análisis de los contemporáneos— es uno de tantos convencionalismos de que debemos tratar de liberar a la literatura musical”.

Aparte de estas tres obras mencionadas: *El Arte Musical en México*, *Puntos de Vista e Historia General de la Música*, Alba Herrera y Ogazón tenía ya preparados para su publicación otros varios trabajos que no han logrado ver la estampa aún: *Mosaicos Musicales*, *George Elliot* y *De mis Horas Errabundas*, que es de esperarse puedan ser conocidas algún día.

Al morir, en 1931, ocupaba “la señorita Ogazón” una cátedra de piano y otra de historia de la música, en el Conservatorio Nacional y en la Facultad de Música de la Universidad.

Alba Herrera y Ogazón fue, pues, la primera mujer mexicana musicóloga y crítica musical, así como pionera en la lucha por la dignidad de la música culta de su patria.

“En lugar del desinteresado afán de los Caballeros, los Balderas, los Ortegas, etc. —expresó—, sentaron sus reales en el establecimiento (el Conservatorio), la más enconada rivalidad artística, la intriga y el culto del yo”.



María Luisa Escobar de Rocabruna

### María Luisa Escobar

Siguiendo el orden cronológico internacional, corresponde a María Luisa Escobar el siguiente lugar.

En el campo de la música continuaban destacándose las mujeres cantantes de aquella primera etapa profesional femenina, que tuvo su oca-so en la segunda quincena del siglo xx.

María Luisa Escobar entró en escena a principios de nuestra centuria. Nació en San Luis Potosí.

Realizó el total de su carrera de cantante en el Conservatorio Nacional de Música, con la maestra Antonia Ochoa de Miranda. Después de graduarse ante un jurado en el que figuraban Luisa Tetrizzini y Giorgio Polacco, obtuvo una beca oficial, no aprovechada por la muerte de su madre.



Antonia Ochoa de Miranda,  
maestra de las hermanas Escobar

Al contraer matrimonio con el violinista catalán José Rocabruna, se dirigió a Europa. En París tomó lecciones con el maestro Valdelli.

Al regresar a su patria actuó varias veces como solista de la Orquesta Sinfónica, con la que cantó obras de clásicos y románticos; pero decidió dedicarse de lleno a la ópera, para la que estaba dotada con una voz de soprano dramática extraordinaria y una prestancia escénica auxiliada por su bella figura de mujer.

Debutó con *Cavalleria Rusticana* y de allí en adelante había de comenzar para ella una carrera internacional, que la llevó inicialmente a España, con Zanatello y María Gay; y en seguida a La Habana, con la compañía de Bracale; y a la América del Sur, donde actuó junto a Caruso, la Besanzoni, la Barrientos y otros; más tarde se unió a la Compañía de Andrés Perelló de Seguro; y a la empresa de Fortunato Galo, de Nueva York, con la que recorrió los Estados Unidos y el Canadá; y a la empresa Golterman, de San Luis Missouri.

La siguiente etapa de su carrera se desarrolló en Italia. Después de obtener una audición para La Scala de Milán fue contratada para actuar en varias ciudades italianas. Debutó con *Aida* en el Teatro Vittorio Emmanuele de Rimini. Pero,

desgraciadamente, no logró cantar en el teatro máximo de la ópera italiana.

Tras un corto viaje a su país, regresó a Italia con contratos que la llevaron a Trápoli y nuevas ciudades italianas, hasta alcanzar el número de 36 representaciones de *Carmen*, *Aida*, *Cavalleria*, *Andrea Chenier* y *Tosca*.

Al despedirse Lauro Volpi de la Arena de Verona, con *El Trovador*, fue llamada María Luisa Escobar como *prima donna*.

Cuando vino Caruso a México, en el primer tercio de este siglo, eligió a la soprano mexicana para la memorable *Aida* que se llevó a cabo en el Toreo de la ciudad de México, ante millares de espectadores.

### Consuelo Escobar

Hermana de la anterior y discípula, asimismo, de Antonia Ochoa de Miranda, en el Conservatorio, donde también estudió piano con el maestro Oribe.

Después de su graduación se dirigió a Italia, para perfeccionarse con el maestro Cottone.

Al cabo de un año regresó a su país, donde, tras presentarse profusamente en los escenarios mexicanos del arte lírico, fue contratada por la San Carlos Opera Company y la Ravigna Park, de Chicago. Actuó con Tita Ruffo, Rosa Raisa y



Consuelo Escobar

otros grandes cantantes, y efectuó algunas giras por los Estados Unidos.

Tuvo en su repertorio *Rigoletto*, *La Sonámbula*, *Lucía*, *El Barbero de Sevilla*, *Dinorah*, *Los Pescadores de Perlas*, *La Traviata*, *Carmen*, *Los Cuentos de Hoffmann*, *Don Pasquale*, *Elxir de Amor*, etc.

Antes de retirarse de la escena se incorporó al cuerpo docente del Conservatorio Nacional.

### *Compañías de Ópera de Aragón*

José Gonzalo Aragón había formado desde 1892 su primer cuadro de ópera, en el que figuraban Joaquina Alfaro y Dorotea Hagelstein entre el elenco femenino.

Tres años después este cuadro se convirtió en Compañía de Ópera Popular, con elementos femeninos como Luisa Lanaza, la propia Hagelstein y la Heller.

Hacia 1898 la Compañía de Aragón presentaba a Soledad Goyzueta, Beatriz Franco, Guadalupe Caballero, María Brambila, Clara Balti y Julia Zepeda. Al año siguiente fueron escuchadas la Bradford, la Chalia y la señora Polanco de Grog.

La más notable de las cantantes que actuaron en la compañía de Aragón fue María de Jesús Magaña, activa allí en 1908. Chuchita Magaña, como se le llamaba, partió más tarde para Italia y tuvo acceso a La Scala de Milán (siendo la tercera cantante mexicana que recibiera tal honor). En los archivos del famoso teatro existen crónicas sumamente laudatorias para esta soprano, a quien no se le han reconocido aún sus méritos intrínsecos.

En 1908 recibió la empresa el nombre de "María de la Fraga", con la titular en el elenco, más Eva Panciera, Soledad Abunza, Angelina Isunza, Adriana Delgado y Soledad Goyzueta —esta última, como uno de los más populares elementos.

Al año siguiente recuperó la compañía su segundo nombre y retuvo a la Goyzueta y a Adriana Delgado.

Uno después adquirió la denominación de Compañía de Ópera Italiana de Ada Navarrete, soprano que, al darle su nombre al organismo, lo lleva de gira por algunas ciudades de la República.

En 1918 se une al elenco Flora Islas Chacón, cuya bella voz da prestando a la compañía.

### *Compañía Impulsora de Ópera*

Fundada en 1914 por Abreu y Pierson, empresario y maestro, director y concertador, respectivamente. En vista de su mejor y más seria organización, la Compañía Impulsora de Ópera tuvo mayor significado para el arte lírico de México que su predecesora. Varios elementos de las compañías de Aragón se unieron a los nuevos elencos, compuestos en su mayoría de cantantes mexicanos.

Por 1917 surgió Mercedes Mendoza, cuyo mérito principal fue el de poseer un registro vocal de cuatro octavas (las comprendidas entre las últimas de los pianos, en su parte aguda). Pierson la adoptó como hija y la exhibió como "fenómeno" durante seis años.

Como principales elementos femeninos de la Impulsora de Ópera se destacaban María Romero, Consuelo Escobar, María Teresa Santillán, Flora Islas Chacón, Ada Navarrete, Consuelo Cabrera (una Butterfly de grata memoria), Clara Elena Sánchez, Caritina Fonseca, Consuelo Aguilar, Consuelo Medina, Abigail Borboya, Josefina Llaca y otras. Este florecimiento vocal, base de temporadas brillantes de ópera organizadas por una compañía mexicana, tuvo como origen la existencia de un grupo de maestros de canto, conocedores de tan difícil rama de la enseñanza musical: Antonia Ochoa de Miranda, Sofía Camacho, Elisa Balardi, Guadalupe Unda, Alejandro Cuevas, Agustín Beltrán, Lamberto Castañares, José Pierson, etcétera.

En las orquestas que actuaban con las compañías de ópera y en las temporadas sinfónicas, así como en el Conservatorio, se destacaba la arpista Eustolia Guzmán, quien, durante largos años, había de guiar con certera mano a las estudiantes del instrumento de exclusiva elección femenina (en México los hombres no estudian el arpa, al contrario de como sucede en Europa).

En terrenos del propio instrumento tuvo igual mérito la arpista catalana Esmeralda Cervantes (seudónimo de Clotilde Cerdá y Bosch de Grosmann), quien enseñó el arpa en el Conservatorio Nacional, de 1907 a 1916.

Entre las arpistas producidas por estas maestras se ha destacado Guillermina Lozano. Y figuraron en la Orquesta femenina Haydn-Beethoven, Virginia Olivares, Concha Roa, Josefina Núñez, Ángela Vallejo, Ana María Roa y Elvira Canales.

### María Romero

Poseedora de una de las muy bellas voces femeninas que ha producido México, reencarnó dignamente a Mimí, Manón, Margarita, Madama Butterfly, Nedda, Santuzza, Afida, Suzette.

Cantó *La Traviata* con Armando Tokatyan y Carlo Morelli, en el Teatro de Bellas Artes y en el Arbeu. Fue uno de los elementos más distinguidos de la Compañía Impulsora de Ópera.

María Romero y Flora Islas Chacón fueron los principales productos vocales del maestro Alejandro Cuevas.

### Sofía Cancino de Cuevas

En 1919 se graduó como pianista en la Academia de Pedro Luis Ogazón. Y en 1939 terminó la de composición en la Escuela de Música de la Universidad Nacional Autónoma.

Hasta la época comprendida en este trabajo había escrito cuatro Óperas: *Gil González de Ávila*, *Annette*, *Michoacana*, *Promesa d'Artista e Parola di Re*. Así como una sinfonía y el poema sinfónico *Gallo en Pátzcuaro*, un cuarteto y piezas para piano.

### Primera Orquesta Femenina de Cámara

El maestro Luis G. Saloma organizó en 1924 la primera orquesta femenina de cámara, que denominó Orquesta Haydn-Beethoven. Presentada por primera vez el 5 de octubre de 1923, estaba formada por 11 primeros violines, 14 segundos, 7 violas, 6 cellos, 3 contrabajos, 6 arpas y una pianista. El maestro Juan D. Terceiro actuaba como organista, siendo el único hombre del conjunto.

Ya para entonces se destacaban entre las ejecutantes de instrumentos de cuerda, las her-



María Romero

manas Andrade (Raquel, Rebeca y Sara), Cecilia Saloma, Josefina Carlos y otras.

Aunque esta orquesta femenina no haya logrado categoría artística durante sus dos años de existencia, tiene para nosotros el significado de demostrar cómo en aquel entonces las muchachas mexicanas estudiaban los instrumentos de cuerda. Actualmente sería imposible formar un grupo semejante de 47 entusiastas violinistas, violistas, cellistas y contrabajistas, aunque la mayoría de ellas fueran incipientes ejecutantes.

La orquesta Hadyn-Beethoven debutó en el Teatro Arbeu, y siguió presentándose en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, donde ejecutó 37 obras y acompañó a varios de los concertistas más distinguidos del momento mexicano.

---

## XI. Concertistas

---

La segunda decena del siglo actual permitió a las mujeres mexicanas la entrada activa en el concertismo militante. Como pionera en terrenos de la música de cámara brilló

### *Ana María Charles*

La más notable entre las numerosas discípulas de Luis Moctezuma (maestro de piano de varias generaciones).

De Ana María Charles decía Manuel M. Ponce, que podría considerársele como uno de los más grandes talentos pianísticos de México. Por derecho propio le corresponde el lugar de primera mujer mexicana, notable ejecutante de música de cámara, disciplina que ejerció en gran escala con varios cuartetos de cuerda, así como interpretando sonatas para violín y piano a la vera de los maestros Rocabrana y Saloma.

Fue una de las asiduas y principales solistas de la orquesta Haydn-Beethoven. Actuó repetidas veces con el Cuarteto Clásico Nacional.

Murió en la plenitud de sus facultades, durante la tercera década del presente siglo. Su pérdida fue altamente sensible en una época y en un país de escasos productos femeninos de sólida y verdadera valía musical.

### *Elvira González Peña*

Una de las primeras cantantes mexicanas exponentes del género *lied* en su patria. Producto vocal de Antonia Ochoa de Miranda, en el Conservatorio, y poseedora de una bella voz de soprano, tomó parte, repetidas veces, en conciertos de la Orquesta Sinfónica de México, bajo la dirección de Carlos Chávez, en calidad de solista.

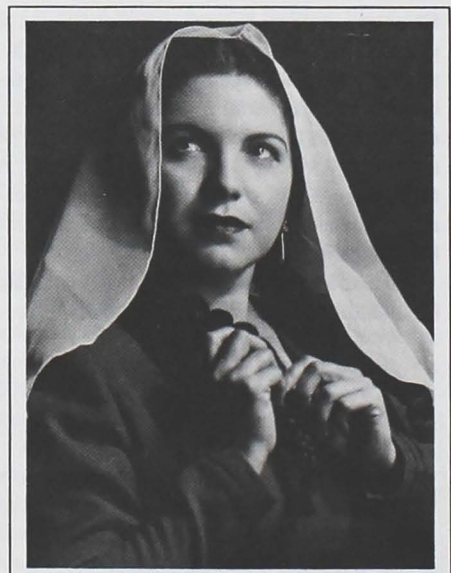
A su muerte instituyó su esposo un Premio "Elvira González Peña", donado anualmente a la cantante que lo obtenga en concurso especial.

### *Lupe Medina de Ortega*

Soprano, a quien debió la ciudad de México varias primeras audiciones de obras vocales contemporáneas. Era, por decirlo así, cantante oficial de la Orquesta Sinfónica de México.

Nació en el estado de Zacatecas y efectuó sus estudios en el Conservatorio, con Virginia Galván de Nava. Al comenzar su carrera dedicóse a la ópera italiana; pero, desde 1921, cuando interpretó, por primera vez en México, las *Siete Canciones* de Manuel de Falla y obras de Debussy y Mussorgsky, decidió consagrarse, de allí en adelante, a la música contemporánea de concierto, con éxito siempre creciente.

Los compositores mexicanos le debieron varias primeras audiciones de sus obras vocales. Fue maestra de su especialidad en el Conservatorio. Murió en la ciudad de México, en 1955.



*Irma González*



María Bonilla

### María Bonilla

Una de las cantantes más serias y mejor preparadas que ha producido México.

Nació en Coatepec, Puebla, en 1902. A los 2 años de edad la trasladaron sus padres a la capital de la República. A los 11 comenzó sus estudios musicales con Ángela Peredo y cuatro más tarde los de piano, con Salvador Pérez. Uno después era iniciada en el canto por Severina Moreno.

En 1921 ingresó al Conservatorio y la clase de canto del maestro Lamberto Castañares (hacedor de buenas voces operísticas), con quien terminó sus estudios tres años después, obteniendo mención honorífica.

Al año siguiente la llevaron sus padres a Alemania. Instalada en Berlín, se inscribió en la Hochschule für Musik y en la clase de canto de Herman Wissenborn, con quien terminó sus estudios de perfeccionamiento en 1928.

Al regresar a su patria el propio año, la Secretaría de Educación Pública la comisionó para que, dirigiéndose nuevamente a Alemania, estudiara allá la metodología del canto. Este nuevo viaje la retuvo otros dos años en la capital germana.

Pero uno antes de salir había formado parte del cuerpo docente del Conservatorio, como

maestra de su especialidad, así como del de la Facultad de Música de la Universidad.

María Bonilla eligió el género *lied* para su propia carrera. Dotada de una sensibilidad adecuada y de una voz de bello timbre, realizó una carrera brillante de liederismo serio, que antes de ella nunca había florecido en su patria.

Después de ofrecer cuatro recitales en Berlín y uno en Milán, regresó a México por segunda vez y a una vida militante intensa, tanto en el campo del concertismo, como en el de la enseñanza. Sus actuaciones fueron siempre de una gran distinción, tanto como recitalista, cuanto en calidad de solista de las orquestas mexicanas.

Ofreció conciertos en San Francisco, Nueva York y varios países de Centroamérica.

En campos de concertismo grabado (en épocas posteriores a la comprendida en este trabajo) mencionaremos excepcionalmente su grabación del *Viaje de Invierno*, de Schubert, con la pianista María Kotkowska (polaca establecida en México), para la firma Concermex y la casi totalidad de la obra de Salvador Moreno, acompañada al piano por el autor (grabaciones de la Asociación Musical Manuel M. Ponce).

María Bonilla, la maestra, ha producido cantantes notables. Irma González la honra en máximo grado.

### Julia Alonso

Muy bien dotada para la música, Julia Alonso, oaxaqueña, nacida en 1889, estudió en el Conservatorio las carreras de organista, pianista y compositora, con los maestros Barrios y Morales, Meneses, J. Guadalupe Velázquez y Carrillo. Ofreció numerosos conciertos de órgano en el Anfiteatro de la Preparatoria y realizó una gira de conciertos por varios países de América.

Es autora de una ópera (*Tonantzin*); dos sinfonías, dos cuartetos; dos suites; 25 temas con variaciones y otras obras.

ANITA ACEVES, procedente de la escuela de Moctezuma, murió prematuramente, después de realizar serios estudios en París y Berlín.

AURORA SERRATOS, tras algunos estudios en París recibió lecciones de Josef Lhevinne. Es una intérprete sensitiva de Chopin.

ANITA ROLÓN, estudiosa en París y pianista de méritos.

**Angélica Morales**

La primera y única mujer mexicana, notable como realizadora de una carrera internacional de concertismo es la pianista Angélica Morales.

Nacida en 1911, en la ciudad de México, tuvo su precoz talento musical la oportunidad de obtener, a los nueve años de edad, una beca del gobierno mexicano, para que estudiara en Europa. Toda su carrera de estudiante recibió, por tanto, bases firmes.

Su madre, con quien había aprendido las primeras notas, decidió llevarla a Berlín y la inscribió en la Hochschule für Musik (Escuela de Altos Estudios Musicales), donde estudió con Egon Petri, discípulo de Busoni.

Posteriormente recibió lecciones de Isador Philipp, en París y de su futuro marido, Emil Sauer, en Viena.

A los 13 años debutó en la capital alemana, con tan notable éxito, que la reclamaron las orquestas de la propia ciudad.

La seriedad absoluta de sus estudios, su talento y una memoria privilegiada le abrieron las puertas del éxito. Ejecutó, en varias sesiones, los 48 Preludios y Fugas del *Clave Bien Temperado* de Juan Sebastián Bach.

*Angélica Morales*

Hasta la época comprendida en este trabajo había realizado giras de conciertos en Europa, los Estados Unidos y México, tanto ofreciendo recitales, como de solista con importantes orquestas (entre otras, las Filarmónicas de Berlín, Dresde y México).

Ninguna otra pianista mexicana había realizado, como Angélica Morales, una carrera profesional de seriedad absoluta. Ella dedicó su niñez, su adolescencia y su primera juventud al estudio, sin que nada, ni nadie la indujera a apartarse de su camino, por lo que logró llegar a la meta de sus ideales artísticos.

**Esperanza Cruz**

Nació en Orizaba, Veracruz, en 1911. Desde muy temprana edad demostró su vocación musical, por lo que su propia madre, doña Isabel de Cruz, le dio sus primeras lecciones de piano.

Su precoz talento le valió una beca del gobierno veracruzano, para que pudiera su madre llevarla a la capital de la República, donde ingresó al Conservatorio y la clase de piano de

*Esperanza Cruz*

Manuel M. Ponce, de quien fue una de las discípulas preferidas.

A los 15 años recibió el título de maestro y ofreció varios recitales. Nuevamente intervino en su carrera el gobierno de Veracruz, enviándola, esta vez, a Europa.

Pero antes de marcharse, acompañada por su madre, había cultivado la música de cámara desde muy temprana edad. Con dos de las jóvenes Andrade formó un trío femenino y actuó ella misma entre los violines segundos de la orquesta Haydn-Beethoven, ya que también había conocido el instrumento de cuerda.

En París, a donde se dirigió primeramente, estudió con Isador Philipp y al cabo de algún tiempo regresó a México, para demostrar sus grandes adelantos. Nuevamente becada, partió por segunda vez, rumbo a Berlín entonces. En la capital de Alemania recibió las enseñanzas de Egon Petri y Alejandro Borowsky.

Como solista de orquestas sinfónicas mexicanas ha actuado frecuentemente.

Esperanza Cruz es uno de los más grandes talentos pianísticos de su generación; pero hallándose excelentemente dotada para las tareas magisteriales, ha sacrificado en aras de ésta, parte de su carrera de recitalista militante.

De la escuela de Moctezuma salieron también Ángela Tercero de Andrade, distinguida en el campo del acompañamiento.



Celia Treviño

Carmen Azuela, maestra de la Facultad de Música de la Universidad y solista, en repetidas ocasiones, de la Orquesta Sinfónica de la propia Universidad.

Consuelo Villalón, muy activa concertista de la época estudiada.

En la misma escuela llegaron a destacarse Elena Tejeda, Esperanza González, Isabel Ochoa, María Luisa Kruger, Margarita Maynez, Carmen Lechuga, Luz Hernández Nieto, etc.

Entre las discípulas de Pedro Luis Ogazón, que figuraron hasta la tercera década del presente siglo (aparte de las ya mencionadas), se encuentran:

Leonor Boesch de Díez Barroso, originaria de Monterrey, quien terminó sus estudios en 1912 y obtuvo más tarde certificado de profesora y concertista de la Academia Virgil, de Nueva York.

Ofreció numerosos recitales en tiempos pasados y actuó como solista de la Orquesta Sinfónica de México y como ejecutante de música de cámara. Es autora de unas *Evocaciones*, para orquesta de cámara y *Estampas*, dirigidas por Revueltas.

Otilia de Chávez, esposa de Carlos Chávez y maestra de piano en el Conservatorio.

Fanny S. de Rodríguez Vizcarra, activa maestra de piano.

María Dolores y Ana María Vázquez, quienes durante largos años mantuvieron una Academia de Piano con resultados plausibles.

Y María de la Luz Montes de Oca, la señorita Esnaurrizar, Rosa Filatti, Concha y Amelia González Salas, Virginia Ariza, Elena Blázquez, Angela Belanzos, Carmen Macías, Sara Ortiz, Carmen y Lucía Rebollo, Luz Plata, Graciela Vázquez, etcétera.

### Celia Treviño

Discípula de Chonita Sauri, meridana activa en la capital de la República, Celia Treviño comenzó desde muy niña a admirar a los auditores como prodigio. Bien dotada para el violín, obtuvo grandes éxitos, cuando pequeña, en su propio país. Llevóla su madre en plena niñez a Nueva York, merced a una buena beca del gobierno mexicano. Estudió en la gran urbe con Maurice Kaufman y con Ovide Musin.

Al regresar a México, a los once años de edad, continuó conquistando aplausos por sus

brillantes actuaciones; pero apenas cruzados los linderos de la juventud, el destino le deparó una vida nómada (“...como si tuviéramos oculta en el pecho una ala de golondrina que nos impulsara a emigrar”—escribió en su autobiografía—), que se prolongó en perjuicio de los estudios intensos e ininterrumpidos, exigidos por la carrera del concertismo serio.

En los últimos tiempos la afición poética y literaria de la violinista le ha señalado nuevos derroteros. Acaba de publicar sus memorias, tituladas: *Mi Atormentada Vida* (Ed. Jus, México, 1957) en las que se revela escritora imaginativa y valiosa. Esta obra fue precedida de dos libros de poesías.

### *Josefina Aguilar*

Notable contralto. Nació en Morelia, Michoacán. Debido a su talento precoz la trasladaron sus padres a la ciudad de México y su Conservatorio, donde efectuó estudios de canto y materias suplementarias, teniendo como principal maestra del arte vocal a Sara Moreno.

Terminados sus estudios, tuvo empeño de perfeccionarse en Italia, a donde se dirigió por su propia cuenta y sin suficientes recursos económicos.

En Roma, se impuso la belleza de su voz y su gran temperamento artístico, hecho que encontró repercusión en varias ciudades italianas.

Tras una época de sufrimientos pecuniarios regresó a México, para mostrar los frutos de su viaje.

En la década de los treinta anduvo por los Estados Unidos. José Iturbi comenzaba a adquirir fama allá, como director de orquesta. Contratado por la Sinfónica de Filadelfia, pidió a Josefina Aguilar que interpretara las canciones de *El Amor Brujo*, de Manuel de Falla, evento presenciado por la autora de este trabajo, que puede testimoniar, así, el éxito alcanzado por la artista en aquella ocasión.

Como consecuencia, obtuvo otra actuación similar en Nueva York, bajo la dirección de Toscanini, con parecido entusiasmo del auditorio.

Tras nueva estancia en su patria, se trasladó a Buenos Aires, donde permaneció algunos años, cantando en estaciones de radio y ofreciendo conciertos. Conoció allí a Manuel de Falla, con quien repasó personalmente las canciones de *El Amor Brujo*, que cantó a satisfacción del autor.

### *Academia Anton Rubinstein*

De la Academia Anton Rubinstein, dirigida por los pianistas Salvador Ordóñez Ochoa y Vilma Erenyi, salió una pléyade de pianistas, que, como otras, ha ido esfumándose en el olvido: Coti Corredo Quijano, Blanca Alicia Villaseñor,



*Josefina Aguilar con Manuel de Falla y el compositor argentino Juan José Castro*

Guadalupe Barajas, Anita Otero, Olga Flores Rivas, María Luisa Terrazas Garcés, Elena Sánchez Acuña, Concepción Garza Lozano, Elena Talamás, Sara Aguilar, y María Luisa Sandoval Legorreta, quien estrenó en México el *Concierto en Sol mayor* de Ravel, al mismo tiempo que se estrenaba en París.

Aurelia Sánchez Meza, una promesa real. Después de graduarse estudió en París con Cortot y Wanda Landowska.

Gruña Gankin, quien partió para Rusia y obtuvo un Primer Premio en el Conservatorio de Moscú.

Guillermina Ramírez y Anita Otero, especializadas en la enseñanza.

Todas estas pianistas ofrecieron primeras audiciones mexicanas de una porción de obras de Béla Bartók, Joseph Slavenski, Dohnanyi, Kodaly, Prokofieff, Alban Berg, Schoenberg, Herman Reuter, Poulenc, Honegger, Ernesto Halffter, Janacek, Félix Petirek, Villa-Lobos, etcétera.

¿Dónde está la mayoría de ellas? Tal parece como si la tierra se las hubiera tragado, después de haber desempeñado un papel tan brillante, tomando parte en ciclos de conciertos importantísimos, puesto que se trataba de dar a conocer en México la música pianística contemporánea—tarea que los directores de la academia se echaron auestas durante una década, comprendida entre 1925 y 1935, con éxito inusitado.

### Las anónimas

El Instituto Nacional de Bellas Artes ha producido cantidades de trabajadoras que yo llamaría sociales, porque desarrollan labores en el medio popular de las escuelas oficiales.

El bien derivado de la institución de orfeones; de la enseñanza elemental de la música; del adiestramiento en el canto coral colectivo; de la divulgación de la buena música, etc., es de trascendental significado.

Las mujeres que trabajan allí en el anonimato, han desarrollado sus labores en el transcurso de largos años, logrando niveles de eficiencia verdaderamente ejemplares. Hasta los límites de este trabajo se habían distinguido Esperanza Alarcón (redactora de la *Revista Musical Mexicana* durante los cortos años de existencia de ésta) Concepción Tercero, Elisa Hernández Garmendia, Elisa Osorio (colaboradora de su

esposo, el historiador Gabriel Saldívar), Cristina Lomelí, Zoila Vadillo, Carolina Romero, Luz Alva Loria (yucateca), Stella, Ángela y Lucía Schega, Brunhilda von Kitlitz, etcétera.

En tiempos posteriores, la autora ha tenido oportunidad de comprobar personalmente los frutos producidos por las labores de estas abnegadas maestras, cuyas recompensas son con frecuencia ingratas.

### Extranjeras residentes

Entre las mujeres extranjeras, radicadas en México, que se distinguieron en la rama musical del concertismo y la enseñanza, figuraron prominentemente Vilma Erenyi, Tula Mayer (violínista), Paula Bach Conrad (pianista, violinista y directora de coros), Dora T. de Bach (soprano), Margarita Hertzig (pianista), María Luisa Krueger (pianista), René Schweinfurth (mezzosoprano), Genoveva B. de Schaeffer (pianista), Josefina Schreurs (violínista), Tamara Heiligmann (pianista). La mayor parte de éstas actuaron con la Asociación Alemana de Música, fundada en 1925 y activa durante 14 años.

### Vilma Erenyi

Pianista húngara. Estudió en el Conservatorio de Leipzig, Alemania, con Taschmueller. Apenas graduada contrajo matrimonio con el pianista mexicano Salvador Ordóñez Ochoa. Ambos se establecieron en México desde 1925. De paso por San Francisco, California, ejecutó ella en el Hollywood Bowl el *Concierto No. 2* de Tchaikowsky, bajo la dirección de Alfred Herz.

En la capital de la República actuó repetidas veces como solista de la Orquesta Sinfónica de México, bajo la dirección de Carlos Chávez. Ofreció numerosos recitales en la propia ciudad y fue coordinadora de la Academia Anton Rubinstein antes mencionada. Se le debieron un gran número de primeras audiciones de obras contemporáneas de gran importancia.

### Ballet

Puesto que en todo ballet—clásico o moderno—entra la música como factor importantísimo; o, por lo menos, el ritmo, que es parte integral de aquélla, deberíamos incluirlo aquí. Tanto más cuanto que los comienzos musicales

de la mujer mexicana fueron presididos por Terpsícore.

Pero el desarrollo tan notable que ha tenido este arte y sus numerosos exponentes, en nuestra patria, motivos deben ser de trabajo aparte.

Bástenos, para la época estudiada, mencionar la fundación de la Escuela de Danza de las hermanas Nellie y Gloria Campobello, en 1932, cuando comenzó, por decirse así, a recibir impulso el ballet en México, país donde impera el talento para todo lo plástico. Son pues, las Campobello pioneras de este arte, a las luces del cual trabajaron intensamente desde aquellos tiempos y continuaron posteriormente sus actividades con una compañía denominada Ballet de la Ciudad de México.

### **Resumen**

Como resumen del somero panorama de la participación de la mujer mexicana en la música de su país, desde que existen noticias históricas de su presencia en esta parte del continente americano, formulamos las siguientes conclusiones:

Hasta la época comprendida en este trabajo, la participación de la mujer mexicana en la música puede dividirse en dos categorías: nacional e internacional.

Respecto a la primera, su importancia es relativa, ora considerándola dentro de su propio sexo, ora en competencia activa con el masculino.

La música es la primera disciplina intelectual y artística que atrajo a la mujer mexicana, en vasta escala. Considerando el alcance de la competencia entre sus congéneres, así como el pobre nivel general de cultura musical, la mujer dio algunos pasos hacia su mejoramiento, sin por ello alcanzar un grado de verdadera categoría, como no se tratara de excepciones.

Considerando su actuación en competencia nacional con el hombre, el número de estrellas es tan reducido, que permanece dentro de un plano secundario. La gran masa no logra salir de la mediocridad.

En el campo internacional se invierten los papeles. El número de cantantes femeninas que le dan renombre al país en Europa y los Estados Unidos sobrepasa al de los hombres (totalmente nulo). En terrenos de la composición y el concertismo, Ricardo Castro y Alberto Villaseñor fueron, quizás, los únicos representantes de su sexo. El florecimiento real de Car-

los Chávez y el conocimiento de Revueltas, Ponce, Galindo, resultan posteriores a la época estudiada. En cambio, los nombres de Ángela Peralta, Fanny Anitúa, María Luisa Escobar, Jesús Magaña, Josefina Aguilar y —como excepción— Angélica Morales entre los pianistas, llegaron a sonar desde tiempos pretéritos en los escenarios extranjeros, largamente y con timbres satisfactorios para estas artistas y su país de procedencia.

En lo concerniente a la creación musical ha sido nula la intervención de la mujer mexicana. Este es un hecho sumamente desalentador, que pudiera encontrar su explicación —aparte el escaso contingente universal femenino de todos los tiempos en campos de la creación— en la falta de propaganda y enseñanza práctica peculiar de las clases de composición en el Conservatorio. Si desde el aprendizaje de la armonía elemental se le inculcara al alumno la alegría de las progresiones musicales armónicas y, más tarde, la de las contrapuntísticas, en forma racional y amena, seguramente que en otros tiempos no hubieran escaseado las mujeres que estudiarían con éxito la composición (esto lo expresa la autora por experiencia propia).

Se tiene la costumbre de achacarle todo al atavismo y, en el caso específico de la mujer, a su falta de capacidad intelectual para la composición. ¿Están en lo justo los propagandistas de este pseudo aforismo? Pese a las opiniones contrarias, podríamos probar que la mujer, dadas las condiciones requeridas, es apta para la creación musical. Por desgracia, mujeres como Lily Boulanger (hermana de Nadia) y Flora Joutard se malograron en Europa, por haber muerto al comenzar a vivir y producir buena música. Nadia Boulanger posee un talento especulativo de primera fuerza, derrochado en la enseñanza, pero apto para la creación.

En la tercera década del siglo actual vinieron a México las compositoras españolas Emiliana de Zubeldía, María Teresa Prieto y Rosita Bal y Gay. La primera estaba ya cuajada y traía consigo un baúl repleto de sinfonías, música instrumental y vocal, obras corales, etc. La segunda completó aquí sus estudios con Manuel M. Ponce y más tarde se dirigió a los Estados Unidos para recibir enseñanzas de Hindemith. Su obra es ya de vastas proporciones. Emiliana posee una fecundidad y una inventiva envidiables.

Editoras de música que publican las obras de los compositores masculinos, descartan casi consuetudinariamente las de las mujeres, sin otra explicación que la acostumbrada de “la mujer no sirve como compositora” (una especie de veredicto inquisitorial, sin el beneficio, siquiera, de la inquisición).

En la época actual de discos y radio, la competencia entre hombres y mujeres es encarnizada. En México se percibe ya el fenómeno, para bien de la comunidad musical. Sólo es de desearse fervientemente que un gran número de mujeres adquieran la enorme voluntad que requiere una carrera musical que merezca a título propio el derecho de llamarse tal.

Aquí es imprescindible considerar los factores del atavismo peculiar de las dos razas que forman nuestra nacionalidad. Referentemente

a la mujer, los últimos 20 años han ido desbrozándole la mala yerba, pero necesitaremos aún otros muchos para la limpieza total del campo. Hasta entonces se podrá ver si la mujer mexicana es capaz de competir con sus colegas del sexo opuesto, en todas las ramas, como lo efectúa en los actuales momentos, amplia y brillantemente, en terrenos de la poesía.

Hasta ahora la mujer mexicana —salvo raras excepciones— “no ha demostrado aptitud para compaginar una vocación musical artística y un compromiso conyugal”, según lo ha observado con aguda visión un conocido musicólogo.

Probablemente habré incurrido en algunas omisiones —no voluntarias— como suele acontecer en esta clase de trabajos. En tal caso, discúlpeame la falta.

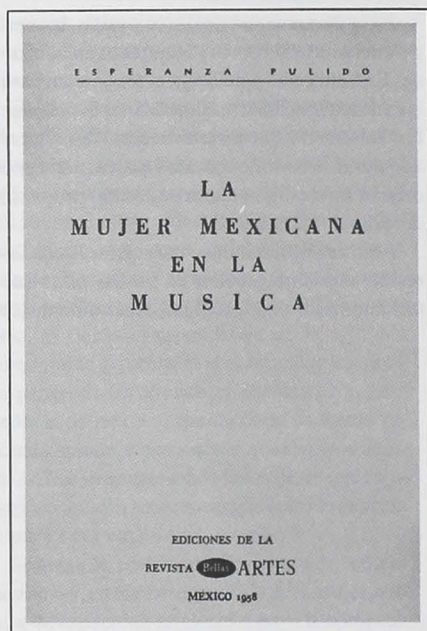
## XII. Omisiones\*

El número aproximado de cuartillas que el licenciado Miguel Álvarez Acosta, ex director del Instituto Nacional de Bellas Artes, le permitió a la autora de *La Mujer Mexicana en la Música*, apenas le dio lugar a resumir las diversas épocas de la actividad femenina mexicana en campos de la música. El trabajo sólo tiene la pretensión de haber comenzado algo que otros más expertos investigadores puedan continuar.

Por otra parte, admito humildemente las fallas de que adolece la obra, haciendo la salvedad de que, en lo relativo a omisiones de mujeres activas en la música de México, sólo se trató de descuidos involuntarios.

Ante todo debo mencionar una falla que me fue señalada por Igor Moreno en *El Nacional* (Jerónimo Baqueiro Foster). Escribí en el cap. VII, p. 76: "La primera gran cantante extranjera de ópera que actuó en México fue Paulina García (la futura Pauline Viardot), hija de Manuel". Claro que cuando expresé "hija de Manuel" me refería a Manuel del Popolo Vicente y no a su hijo Manuel Patricio, bajo y maestro de canto tan distinguido como su padre. Debía haber sido más explícita, admito; pero no está aquí la mayor falta. Paulina vino a México con su padre en 1827-1828, cuando solamente tenía seis o siete años de edad. Se dice que la niña cantaba desde muy pequeña, porque poseyó un talento precoz, pero, indudablemente, no pudo haber cantado óperas entonces.

En el mismo artículo dice Baqueiro categóricamente que Sor Juana Inés de la Cruz no cantó, ni tocó instrumento alguno, ni escribió la teoría de la música. Esto no puede admitirlo la autora y exigiría se le probara la afirmación con documentos fehacientes.



La mujer mexicana en la música  
de Esperanza Pulido

Respecto a que *no cantó*, la autora no afirma que se tratara de una cantante profesional, y ni siquiera se le ocurrió pensar en la posibilidad de que Sor Juana haya sido afónica totalmente; pero probado está que poseyó instrumentos musicales (quizá hasta un clavicordio), que la autora no expresa haya tocado en forma alguna, ni como aficionada, ni como virtuosa (que indudablemente no lo fue). Los instrumentos musicales los estudió ella sola, porque fue autodidacta en música, como casi en todo el resto de su amplísima cultura. Y si estudió los instrumentos sería para ayudarse a comprender las teorías musicales que le causaban escozor.

La autora tampoco dice que haya escrito música Sor Juana, según se lo objeta Baqueiro, sino, al contrario, afirma (p. 52, cap. v): "Se verá más adelante la poca probabilidad de que Sor Juana haya escrito música. Haría, quizás, algunos ejercicios de armonía, para la mejor com-

\* "Omisiones de La Mujer Mexicana en la Música". *Carnet Musical*, Vol. xv, No. 170, abril de 1959; pp. 189-190.

presión de lo que le sugería el tratadista en cuestión, pero ni siquiera esto puede asegurarse con pruebas en la mano”.

Respecto a que “no escribió la teoría de la música”, pregunto, en primer lugar, cómo se le puede corregir al padre Diego Calleja, biógrafo de la monja clarisa<sup>1</sup>, la aseveración de que “era obra de los que de esto entienden, tan alabada, que bastaba ella sola, dicen, para hacerla famosa en el mundo”. Claro está que podrá parecer exagerado el juicio de los que la juzgaron tal, pero no es esta la objeción.

Por otra parte, Sor Juana dice en la poesía que transcribimos y que envió a la Condesa de Paredes, para excusarse de no enviarle la teoría en cuestión, que la virreina le pedía:

...Y empecé a hacer un tratado  
para ver si reducía  
a mayor facilidad  
las reglas que andan escritas.

En él, si mal no recuerdo,  
me parece que decía  
que es una línea espiral,

no un círculo, la armonía;  
...pero este está tan informe  
que no solo es cosa indigna  
de vuestras manos, mas juzgo  
que aun la desechan las mías;  
por eso no os lo remito... etc.

Y todavía más adelante agrega la poetisa que como el Cielo le dé salud y alientos procurará enmendar la obra para ponerla a los pies de la Condesa, etcétera.

¿Cómo puede probar, pues, el objetador, que no escribió Sor Juana su tratado musical, cuando la propia autora de él confiesa haberlo escrito, aunque le parezca a ella “informe”? Sor Juana era sumamente modesta y de ninguna manera hubiera admitido que la obra tenía méritos elevados. Me gustaría grandemente saber en qué forma puede Baqueiro probar su refutación.

Dedicaré los próximos artículos a enmendar las omisiones de *La Mujer Mexicana en la Música*, por parecerme de elemental justicia y por considerarlo un deber.

<sup>1</sup> Sor Juana no era clarisa, sino jerónima (N. del Consejo Editorial).

## Remembranza de Esperanza Pulido\*

Ella me platicó que desde muy joven siempre tuvo grandes deseos de aprender todo lo que estuviera cerca, pero al morir su padre, le dejó a la señora me parece que 14 hijos. Esperanza, que era la mayor con otra hermana que [era] monja, tenía que sostener la casa. En las noches se iba a estudiar italiano y el piano: la música, que siempre había sido un ideal para ella, ¡una cosa enorme...! En el día se puso a coser sábanas, algo que se llamaba *trou trou*, para las casas o almacenes grandes con el fin de ayudar a su madre y tener algo de dinero.

Con ese afán de la música, Esperanza se fue a estudiar con Gomezanda. Desde entonces —decía ella— comenzó a pensar que tenía que salir de México, porque tenía muchas aspiraciones, mucha inquietud. Juntó dinero para irse a Nueva York, que era lo que estaba más cerca, y llegó a esta ciudad con sólo cien dólares... y a ver cómo se desenvolvía porque además no conocía el idioma. Pero pronto se relacionó con personas que ya se habían ido por allá. Me dijo que no le fue muy bien al principio, porque eran gentes que también trabajaban y no podían ayudarla mucho, pero ella empezó a buscar academias que no cobraban para aprender inglés y a ver de qué forma se podía sostener. La única fue lavar platos en los restaurantes y así, ya con un sueldo diario, se puso a buscar un lugar donde poder acomodarse para no dar más molestias.

Su vida en Nueva York fue así. Tenía facilidad y memoria para los idiomas, y llegó a lograr más y más. Se inscribió entonces en la Manhattan School. Ahí pudo establecer contactos con gentes relacionadas con lo que era su carrera. También logró —me dijo—, que unos judíos que



Ángela Calcáneo

tenían una escuela grande de música y necesitaban una acompañante, le dieran un cuartito en el jardín de aquel establecimiento, con un pianito. ¡Ya era mucho!, ¿no? Tenía alumnos muy viejitos en aquella escuela de los judíos; había hombres hasta de 80 años que querían aprender música y ella los quería muchísimo. Cuando alguno se llegaba a morir era para ella un desastre... lo sentía mucho.

Por otro lado, si ella veía que pagaban por recetas de cocina, las inventaba porque también tenía mucha facilidad para eso. Ella se desenvolvía en todo lo que podía —óyelo—, ¡en todo! Aparte pudo obtener —me parece— tuvo un puestecito en un despacho donde dijo que era taquimecanógrafa, porque ella escribía bastante bien en máquina y era muy ligera para tomar dictado sin saber taquigrafía. Son detallitos que te hacen ver su carácter y cómo se esforzó y pudo salir adelante.

\* Entrevista con Gloria Carmona. México, D.F., 5 de marzo de 1992.

Estuvo 15 años en Nueva York. Fue acompañante de Martha Graham para ir a las universidades a dar conferencias-ballet. Allí tuvo oportunidad de casarse con un mexicano, lo cual fue un fracaso, pero siguió adelante, no le importó.

Vino a México durante el periodo de la II Guerra. Al llegar, tuvo acceso a *Novedades* porque el maestro Adolfo Salazar le dejó su columna, y Sandi también le dio una comisión en Música.

Con el afán enorme de saber, de aprender, de ver qué encontraba sobre música (porque te voy a decir que más que nada su vocación era terrible, la vocación la señalaría porque la música apasionaba a Esperanza en un grado superlativo), se fue al Instituto Francés. Ahí presentó un examen y la señora Chenier la becó a París. Después regresó a México y con ese mismo afán se fue entonces a Viena, porque un chileno muy amigo de ella, que era Tapia Caballero, un pianista que había estudiado en Austria, la animó mucho para que se fuera a Viena. Yo pregunté: “¿Con quién estudiaste en Viena?” “Con Tapia Caballero”, me dijo... Pero aprendió el alemán.

Antes de volver a México se fue a España. En Sevilla, tenía interés de revisar, en el Archivo de Indias, las Cartas de Relación de Hernán Cortés y ver si hablaban algo sobre música. En Madrid se estuvo un poco de tiempo durante el cual también hizo investigaciones [musicales] porque ¡era una sed de investigar, la de Esperanza!...

Cuando regresó a México no éramos amigas todavía. Mientras vivió en Nueva York, venía cada año a dar un concierto en la sala de conciertos de Gomezanda, que era muy bonita, muy elegante. Por su hermana —que era educadora en un jardín de niños donde yo tenía uno de mis nombramientos— yo acudí a los conciertos que daba con Gomezanda. Era muy menudita ella, y a mí me parecía estupendo todo lo que hacía, pero hasta ahí nomás, ni siquiera hablábamos.

Vuelve Esperanza a México, y precisamente el día que murió [Manuel M.] Ponce, Clema le avisó a mi mamá que el maestro estaba en agonía, que me fuera para allá. Yo pedí permiso al Conservatorio de no trabajar en la tarde y se me ocurrió hablarle a Esperanza y le dije: “Esperanza, fíjate que está el maestro Ponce agonizando. Tú que has querido verlo, no has podido entrevistarle.” Porque todas las gentes que ve-

nían de Europa iban a ver a Ponce; siempre les gustaba mucho ir a contarle sus impresiones. Entonces me dijo: “Oye, yo voy contigo.” Y entonces vimos agonizar y morir al maestro. Ahí nos pasamos la noche y en la mañana siguiente nos fuimos a ver a [Ignacio] Asúnsolo el escultor, para que le tomara una mascarilla al maestro. Así se hizo. El maestro duró tres días para su entierro, porque quiso el maestro [Carlos] Chávez que se hiciera el lunes para que todas las escuelas de música asistieran al entierro del maestro. Desde entonces comenzó la amistad con Esperanza.

Al fundarse la [Asociación Manuel M.] Ponce yo la invité a ser socia. El primer presidente fue el maestro [Jesús] Estrada. El segundo fue Esperancita. Pero como ella siempre estaba tan ocupada no podía realmente atender aquello. Sin embargo, me enseñó muchas cosas. Yo no sabía cómo se formaba un programa y lo que no sabía tampoco era cómo se corregía en la imprenta. Luego también, como no teníamos empleada, nos fuimos a la oficina de la Asociación y me enseñó a archivar. Yo no sabía archivar tampoco. Yo no sabía nada de oficina, yo estaba dedicada a la cosa de la música en mis empleos de acompañante.

Llegan los cuatro años de la muerte de Ponce. A Esperanza Pulido, que era la gerente de la Orquesta Sinfónica de Xalapa —cuya presidenta patrocinadora era la esposa del presidente Alemán, de modo que Esperanza tenía mucho contacto con los Pinos a donde iba diariamente—, se le ocurrió que podíamos gestionar el traslado del maestro a la Rotonda [de los Hombres Ilustres]. Esperanza hizo todo. Me dijo: “Vas a firmar estos papeles para que el presidente Alemán dé la orden.” Todo eso se hizo en la Presidencia independientemente de Bellas Artes.

Al fin se logró. Días antes de la ceremonia, llegó el momento en que debían trasladarse los restos, para ponerlos donde el maestro dijo siempre que quería estar, junto a [Luis G.] Urbina, que eran muy amigos. Había ahí un pasillo, pero se logró que ese pasillo fuera la tumba de Ponce. Pero antes se tenía que dar fe y abrir el ataúd de Ponce, cosa que yo me negué a hacer porque soy una gente muy nerviosa, y le dije: No, Esperanza, yo no voy a ir ahí. Dijo: Pues yo sí voy. Y fue. Luego me dijo: “El maestro estaba intacto, nada más que negro, negro.”

Y dio fe Esperanza de toda esa ceremonia, allá, en registros y todo. Todo lo hizo Esperancita. Fue muy valiente.

Ya después se hizo la ceremonia que resultó muy brillante. Esperancita estaba de viaje en alguna parte, y como siempre era muy nerviosa en todo, pues resulta que (es una anécdota, ¿no?) llegó a la ceremonia con un zapato blanco y uno negro. No le dio tiempo de ponerse el zapato del mismo color y así salió en *El Universal Gráfico*: la presidenta de la Asociación Manuel M. Ponce, Esperancita Pulido, en la ceremonia, ¡con un pie blanco y un pie negro!

Pues sí, era así, alocada en sus cosas, además muy apasionada. A Esperanza con mucha facilidad cualquier persona podía suggestionarla, fíjate, cosa que no suele suceder con gentes de mucho talento ya que generalmente lo piensan un poco, ¿verdad? Pero ella no, apasionadamente lo hacía todo. Le decía a Esperanza: "No te vayas a meter en un lío." "No," respon-

día, porque mira que fulano es así. Le seguía diciendo: "Sí, pero tú eres muy ingenua." Y de veras que en ese sentido era sumamente ingenua. Su carácter, por otro lado, era muy alegre. Se apasionaba inmediatamente por todas las cosas buenas que le podían llegar, como en el caso de alumnos inteligentes a los que ayudaba hasta más no poder —óyelo—, terriblemente. Ella ayudó muchísimo a José Antonio Alcaraz, ayudó también a Carlos Barajas, ayudó también a... bueno... alumnos que tú no has de haber conocido, alumnos que tuvo Ponce temporalmente.

Con el afán de independizarse, Esperanza siempre tuvo un estudio aparte. Ese estudio le costaba, pero ella era muy feliz porque ahí tenía toda su biblioteca, tenía todas sus cosas y era independiente, porque su familia era... bueno... muy religiosa. Eso le hizo ser a Esperanza completamente al revés. Esperanza no era una creyente. "Yo creo en el trabajo. Nada más." Eso siempre me lo dijo Esperanza.

---

# Música

---



# Scherzino

Para piano

Esperanza Pulido

Allegretto.

ESPERANZA PULIDO

First system of musical notation. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegretto.' and the dynamics are 'mp scherzando'. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a melodic line, and the bass staff provides a harmonic accompaniment. The system concludes with a fermata over the final notes.

Second system of musical notation, starting with a first ending bracket labeled '1a'. The treble staff features a melodic line with a slur and a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. The bass staff continues with a steady accompaniment. The system ends with a fermata.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur and a 'p' (piano) dynamic marking. The bass staff provides a consistent accompaniment. The system concludes with a fermata.

Fourth system of musical notation, starting with a first ending bracket labeled '1a'. The treble staff features a melodic line with a slur and a 'cresc.' (crescendo) dynamic marking. The bass staff continues with the accompaniment. The system ends with a fermata.

1<sup>a</sup> .....

2<sup>a</sup>

*mf marcato*

This system contains the first two staves of music. The first staff begins with a first ending bracket labeled '1<sup>a</sup>' and a dotted line. The second staff starts with a second ending bracket labeled '2<sup>a</sup>'. The music is in a minor key and features a mix of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *mf marcato* is present in the second staff.

This system contains the third and fourth staves of music. The third staff continues the melodic line with various articulations and slurs. The fourth staff provides harmonic support with chords and moving lines. The tempo and dynamics remain consistent with the previous system.

*rall.*

*dim*

*tempo<sup>mp</sup>*

This system contains the fifth and sixth staves of music. The fifth staff features a *rall.* (rallentando) marking and a *dim.* (diminuendo) marking. The sixth staff includes a *tempo<sup>mp</sup>* (tempo mezzo-piano) marking. The music transitions from a slower, softer passage back to a more active tempo.

This system contains the seventh and eighth staves of music. The seventh staff continues the melodic development with slurs and accents. The eighth staff provides harmonic accompaniment. The tempo and dynamics are consistent with the previous system.

*ad libitum*

This system contains the ninth and tenth staves of music. The ninth staff features a melodic line with slurs and accents. The tenth staff includes a *ad libitum* marking, indicating a section where the performer has freedom in timing. The music concludes with a final cadence.

3

*p* *cresc.*

8<sup>a</sup>

8<sup>a</sup>

Meno mosso

Meno mosso  
*Grazioso*

15 16 17 18

*p*

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The first measure of the upper staff has a circled 'a' above it, enclosed in a dashed box. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests in the lower staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns and some slurs. The lower staff has whole rests, indicating it is not playing in this system.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a *rall.* (rallentando) marking and then changes to *a tempo*. The lower staff plays a steady accompaniment of chords. The music includes quarter and eighth notes.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff has a *tr* (trill) marking over a note. The lower staff continues with chordal accompaniment. The music features eighth-note patterns in the upper staff.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues with eighth-note patterns and slurs. The lower staff has a *tr* (trill) marking over a note. The music concludes with a final chord in the lower staff.

5

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It begins with a melodic line of eighth notes, followed by a half note, and then a series of quarter notes. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece. It features a *rall.* (ritardando) marking in the first two measures. The third measure is marked *cresc. e accel poco* (crescendo and poco accelerando). The upper staff has a *8<sup>a</sup>* (octave) marking above it. The lower staff continues with harmonic support.

Tempo primo

The third system begins with a *dim. e rall.* (diminuendo and ritardando) marking. The tempo then returns to *mp* (mezzo-piano) in the second measure. The upper staff has a *8<sup>a</sup>* marking above it. The lower staff continues with harmonic support.

The fourth system continues the piece. It features a *8<sup>a</sup>* (octave) marking above the upper staff. The music consists of melodic lines in the upper staff and harmonic accompaniment in the lower staff.

The fifth system continues the piece. It features a *8<sup>a</sup>* (octave) marking above the upper staff. The music consists of melodic lines in the upper staff and harmonic accompaniment in the lower staff.

8<sup>a</sup> ..... 6

rall. e dim. a tempo

7

The first system of music, measures 7-9, is written in a grand staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The right hand features a melody of quarter notes in measure 7, followed by eighth-note triplets in measures 8 and 9. The left hand provides a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

The second system, measures 10-12, continues the piece. Measure 10 contains a complex figure-eight pattern in the right hand, marked with a '5' and a slur. Measure 11 is marked *ad libitum* and features a descending eighth-note scale in the right hand. Measure 12 is marked *scherzando* and contains a triplet of eighth notes in the right hand. The left hand accompaniment consists of quarter notes.

The third system, measures 13-15, shows further technical development. Measure 13 has a triplet of eighth notes in the right hand, marked with a '3'. Measure 14 features a triplet of eighth notes in the right hand, marked with a '3' and a slur. Measure 15 has a triplet of eighth notes in the right hand, marked with a '3' and a slur. The left hand accompaniment consists of quarter notes.

The fourth system, measures 16-18, concludes the piece. Measure 16 has a triplet of eighth notes in the right hand, marked with a '3' and a slur. Measure 17 is marked *Coda* and features a half note in the right hand. Measure 18 has a triplet of eighth notes in the right hand, marked with a '3' and a slur. The left hand accompaniment consists of quarter notes.

80

8

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and a dynamic marking of 80.

80

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic complexity and a dynamic marking of 80.

Meno mosso

Third system of musical notation, marked "Meno mosso". It features a slower tempo and includes the instruction "rall. - - - poco".

Fourth system of musical notation, concluding the piece with the instruction "a poco - - - a molto rall." and a dynamic marking of "pp".

# Danza Michoacana

Para piano

Esperanza Pulido

Allegro

*mf*

*p*

First system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The music is in 3/4 time and G major. The right hand features a melodic line with triplets and a final five-note phrase. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and harmonic patterns to the first system, with triplets and a five-note phrase in the right hand.

Third system of musical notation, marked with a 'B' above the first measure. The right hand continues with a melodic line of triplets and a five-note phrase. The left hand accompaniment remains consistent.

Fourth system of musical notation, marked with a 'B' above the first measure. The right hand features a melodic line with triplets and a five-note phrase. The left hand accompaniment includes a dynamic marking of *f* (forte) in the final measure.

Fifth system of musical notation, marked with a 'B' above the first measure. The right hand features a melodic line with triplets and a five-note phrase. The left hand accompaniment includes a dynamic marking of *sf* (sforzando) in the first measure.

3

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 3/4 time and includes various rhythmic patterns and dynamics.

Second system of musical notation, including a *cresc.* marking and a dashed line indicating a crescendo.

Third system of musical notation, featuring a *ff* dynamic marking and a *f* dynamic marking.

Fourth system of musical notation, including a *dim. e poco rall.* marking.

Moderato

Fifth system of musical notation, starting with a *P* dynamic marking.

musical staff with treble and bass clefs, key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The first system contains five measures. The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords. The instruction *molto cantabile* is written in the right hand.

musical staff with treble and bass clefs, key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The second system contains five measures. The melody continues with a quarter note C5, followed by a quarter note B4, and then a quarter note A4. The bass clef accompaniment remains consistent.

musical staff with treble and bass clefs, key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The third system contains five measures. The melody continues with a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, and then a quarter note E4. The bass clef accompaniment remains consistent.

musical staff with treble and bass clefs, key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The fourth system contains five measures. The melody continues with a quarter note D4, followed by a quarter note C4, and then a quarter note B3. The bass clef accompaniment remains consistent.

musical staff with treble and bass clefs, key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The fifth system contains five measures. The melody continues with a quarter note A3, followed by a quarter note G3, and then a quarter note F#3. The bass clef accompaniment remains consistent.

5

The first system of music consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and some eighth-note figures.

The second system continues the musical piece. It includes a *poco* dynamic marking in the lower staff. The upper staff has some passages with sixteenth-note runs.

The third system features a *con molta espressione* dynamic marking in the lower staff. The upper staff continues with its melodic line, showing some chromatic movement.

The fourth system shows further development of the melodic and harmonic themes. The upper staff includes some sixteenth-note passages.

The fifth system concludes the page with more complex melodic and harmonic textures. The upper staff features sixteenth-note runs and slurs.

*dim e ritardando. . . . . molto*

**Allegro**  
*pp*  
*Tempo primo cresc.*

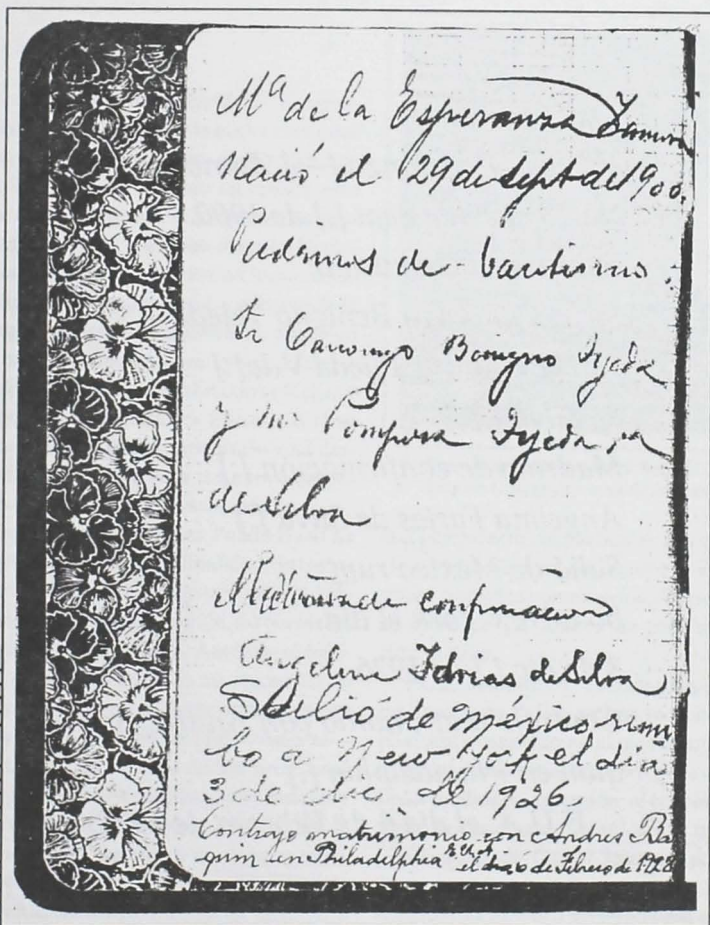
*8* . . . . .  
*marcado el bajo cresc.*

**Vivace**

*sf*



## Documentos



---

## De la libreta de la familia Pulido Silva\*

---

*M<sup>a</sup> de la Esperanza [—] Zamora.*

*Nació el 29 de Sept [.] de 1900.*

*Padrinos de bautismo:*

*Sr [.] Canonigo Benigno Tejeda*

*y M<sup>a</sup> Pomposa Tejeda Vda[.]*

*de Silva [.]*

*Madrina de confirmación [:]*

*Angelina Farías de Silva [.]*

*Salió de México rum*

*bo a New York el día*

*3 de dic [.] de 1926.*

*Contrajo matrimonio con Andrés Bar*

*quin en Philadelphia [.]*

*E.U.A. el día 6 de Febrero de 1928.*

---

\* El presente escrito establece definitivamente la fecha de nacimiento de Esperanza Pulido, que estaba sujeta a confusiones.

---

Juan Vicente Melo

---

## Un libro de Esperanza Pulido\*

---

En un pequeño y sustancioso libro<sup>1</sup>, Esperanza Pulido estudia el sitio que la mujer mexicana ocupa en el desenvolvimiento de la música en México. Si el presente trabajo no tuviera otro objetivo que el ofrecernos simplemente una visión panorámica de la actividad musical femenina llenarla por ese solo hecho, un hueco notable, no digamos ya en el terreno exclusivo de la musicología —bastante raquítico de por sí en nuestro medio— sino en el campo de la documentación histórica, ya que al recorrer fechas y llenar épocas lo que hace es historia, o si se quiere, contemplar nuestro recorrido vital desde un punto de vista nuevo, y tan nuevo que no puede menos que considerársele inédito.

Pero resulta que Esperanza Pulido no se ha contentado con alcanzar esa finalidad. Su trabajo satisface una ambición mayor. Contemplada nuestra historia desde ese ángulo, no permanece como observadora atenta. Anotado el fenómeno, lo estudia, lo sitúa en su momento, lo interpreta y lo proyecta. De la actitud pasiva —atenta y aguda, pero pasiva a fin de cuentas— nos adentramos en muchos de los problemas sociales que México ha sufrido y sufre todavía y en la idiosincrasia de nuestro pueblo. De la visión panorámica pasamos a un singular esbozo histórico y social (y digo esbozo porque de todas maneras el libro permanece en un terreno exclusivamente musical) ya que al anotar muchos nombres de mujeres no puede menos que señalar las condiciones sociales imperantes, como no puede tampoco, al hacer el resumen, olvidar la condición psicosocial de la mujer mexicana, punto éste que la autora observa



*Esperanza Pulido (primera desde la izquierda) con Antonio Gómez ando sentado en primer plano en el estudio de éste*

con perspicacia tan particular que entusiasmaría a Mme. Simone de Beauvoir. El asunto se presta a muchos comentarios, desgraciadamente fuera de los límites de esta simple nota informativa.

No es el momento de hacer la presentación de Esperanza Pulido ya que su nombre es ampliamente conocido en el medio musical mexicano desde hace muchos años pues abarca múltiples medios de expresión: el concertismo militante, la enseñanza, la crítica y la musicología. Los lectores de *Carnet Musical* reconocen en ella a una de sus más antiguas y distinguidas colaboradoras. Pero precisamente por abarcar esos diferentes medios de expresión y por estar su nombre respaldado por el conocimiento del público general y no sólo del especializado, sería injusto omitirlo de la lista de mujeres mexicanas participantes en la historia musical de México. El lector puede adivinar fácilmente que Esperanza Pulido, en su libro, no habla de Esperanza Pulido. Que estas líneas sirvan entonces de hoja no incluida en el volumen.

Lo más significativo en la personalidad musi-

\* *Carnet Musical*. Vol. xv, No. 170, abril de 1959; pp. 181-183.

<sup>1</sup> Esperanza Pulido, *La mujer mexicana en la música*, Ediciones de la Revista Bellas Artes, México, 1958.

cal de la autora de este libro es su posición ético-estética, pero tal vez sea en el concertismo donde este rasgo pueda advertirse de manera más definida. Dedicada al estudio de determinados compositores (clavecinistas especialmente) por preferencias personales, su temperamento y sus condiciones físicas han encontrado campo propicio al análisis minucioso del compositor, paso primero de la interpretación. De ese desmenuzar obra y pensamiento nace la identificación como requisito primordial de la recreación, correspondencia tal vez de eso que el profano llama "comprensión" o "entendimiento". Trabajadas de esta manera, sus interpretaciones no poseen el más leve asomo de impostura. Al limitarse, se acerca a la perfección; al preferir la sinceridad se aleja del aplauso fácil; al buscar la autenticidad construye un arte a su medida, es decir virgen de virtuosismo teratológico. Todo el proceso recreativo lo realiza con humildad, con apasionado fervor frente al compositor. Ella, como quería Gide, se considera como un medio y se sacrifica en favor del fin elegido; de la obra, del autor, de la música. Preocupación ética, pues, y ya no meramente estética, perfectamente aplicable a su posición como maestra.

En el terreno de la crítica y la musicología, su aportación es importante. En nuestros días es la única mujer que las ejerce constantemente a través de diferentes revistas y especialmente en el diario *Novedades*. Pero al referirme a la crítica es necesario decir que ella es "crítico" de verdad y no cronista. No resulta obvio hacer esta distinción pues un buen número de señores que ostentan pomposamente ese título no pasan de amables, risueños e ignorantes cronistas. En un país como el nuestro en donde la crítica musical prácticamente no existe, Esperanza Pulido constituye una honrosa excepción. Sus trabajos como musicóloga andan dispersos esperando que un buen día se decida reunirlos en volumen. Si bien no pocos se quedan en artículos circunstanciales, todos son interesantes, destacándose, entre un estimable número de importantes, aquel que sobre "André Gide y la música" apareciera en *Nuestra Música*, por haber sido el primer estudio que sobre esa cuestión se realizara en México. Jesús Bal y Gay así lo reconoce.

En *La mujer mexicana en la música*, su primer libro editado, aparecen los componentes fundamentales de esa posición ético-estética

que he intentado precisar líneas arriba y que al encontrarse reunidos en letras de molde se amplifican. Apoyada en fuentes de información fidedignas y en una apreciable bibliografía complementaria, prefiere hacer hablar a los otros y cuando ratifica hechos su adhesión hacia la obra consultada es total. Si de enmendar algún entuerto se trata, su voz alcanza entonces personalidad propia pero no toma nunca tonos de *magister-dixit*. Es de felicitarla porque al estudiar la época prehispánica, no se pierde en especulaciones vagas sino que interpreta documentos; no se engaña con buenos sentimientos cuando afirma que la música de esa época no alcanzó el desarrollo de las artes plásticas y no tiene miedo en creer, porque sus pies se apoyan en bases sólidas, que los primitivos mexicanos desconocieron las leyes elementales del sonido. Esta situación ahuyentará, sin duda, a un buen número de pseudoinvestigadores que, nimbados de dudosa buena voluntad y de erróneo patriotismo, llenan de confusión al público ingenuo tratando de crear un arte casi inexistente. Si la seriedad que confiere la documentación fidedigna es la principal característica de la obra, bueno es decir de inmediato que ésta resulta de fácil lectura porque está escrita en un estilo limpio, sumamente agradable. La autora pone



*Esperanza Pulido, extrema izquierda, con familiares*

en práctica una larga experiencia periodística y da a su trabajo un tono ameno; o si se prefiere, hace uso de ese lenguaje conversacional que a gritos pidiera don Miguel de Unamuno. De esto se infiere que, aun tratándose de estudio, no peca de aridez. O dicho en otras palabras que el lector no especializado no se aburre con su lectura.

En diez capítulos numerados, la autora nos ofrece la participación musical femenina desde la época prehispánica hasta nuestros días, para ser más exactos hasta la tercera década de nuestro siglo. Ignoro el motivo por el cual no llevé el trabajo hasta un momento más cercano; creo que material no hubiera faltado pues se cuenta con un buen número de nombres importantes, especialmente en el terreno vocal. Y si bien muchos están todavía en pleno proceso de maduración, el incluirlos hubiera actualizado más aún este valioso estudio sin peligro de caer en el pecado de la ligereza de juicio. De esos diez capítulos, los tres primeros están dedicados a la época precortesiana, los cuatro siguientes a la Colonia, el octavo está dominado por la figura de Angela Peralta, el noveno estudia la participación de diversas figuras de mayor o menor talla nacidas en el siglo XIX, deteniéndose especialmente en Fanny Anitúa, María Luisa y Consuelo Escobar, María Romero y Alba Herrera y Ogazón. El capítulo último nos lleva hasta la tercera década de nuestro siglo.

A través de este paseo por nuestra historia musical, vemos desfilar una buena cantidad de nombres. De entre esa lista podemos advertir fácilmente que no pocas mujeres han rebasado las fronteras nacionales y alcanzado fama internacional; hasta la época que comprende el estudio puede comprobarse que ellas han dado mayor gloria internacional que los hombres. Es así que podemos citar los nombres de Ángela Peralta, Fanny Anitúa, María Luisa Escobar y María Romero, cantantes todas ellas. La única excepción a esa tradición vocal sería la pianista Angélica Morales, pero ella es de formación completamente europea.

Si nuestro país ha producido buenas cantantes, en cambio tenemos que no existe una sola compositora (la autora del presente trabajo cita, como es debido, a tres extranjeras residentes: Rosita Bal, María Teresa Prieto y Emiliana de Zubeldía); el análisis del problema al no ser exclusivo de nuestra patria cae dentro del estu-

dio de la condición femenina a que hemos aludido al principio de esta nota. Una sola crítica y musicóloga aparece, Alba Herrera y Ogazón, y a ella se le dedican frases justas al situarla dentro de las corrientes e ideas de su tiempo.

El estudio de la época precortesiana nos presenta a la mujer participando en los cantos y danzas de carácter religioso o social, con función completamente impersonal. El tiempo de la Colonia crea un tipo femenino débil de inteligencia, sujeto al hombre y recibiendo únicamente instrucción musical elemental, "adorno" simple. Sor Juana Inés de la Cruz constituye la excepción que la autora califica de milagrosa, al superar el sexo por su enorme talento "hasta el grado de imponerse ante sus contemporáneos masculinos". Resulta sumamente interesante —a mi gusto es el momento más importante de la obra— el estudio que Esperanza Pulido hace de Sor Juana. La autora está consciente de las posibilidades musicales de la monja que no sólo escribe villancicos sino que los canta con voz de ángel, según el decir de don Alfonso Reyes; insiste en sus conocimientos de armonía, composición y acústica y la supone compositora. Aunque tal hipótesis pudiera calificarse de aventurada al no existir pruebas demostrativas, no puede tomarse como ilógica o absurda, inquieta como estaba ante intrincados problemas de teoría musical y habiendo escrito un tratado de enseñanza. Esperanza Pulido no pasa por alto la significativa imagen que Sor Juana hace de la armonía al llamarla "espiral y no círculo" y la no menos importante actitud rebelde ante la "cognición intelectual" en que ésta se encontraba encerrada; como no pasa por alto tampoco, la musicalidad de algunos versos onomatopéyicos que presumen, por sí mismos, acompañamiento musical.

Si personalmente estimo que los capítulos referentes a la época colonial son los estudiados con más detenimiento, toda la obra posee cohesión y unidad y en todas partes hay objetividad y juicio sensato e imparcial. *La mujer mexicana en la música* es un valioso libro dentro del raquitismo de la musicología mexicana, y un agudo e interesante estudio de cultura mexicana, escrito con amenidad y sencillez y sólidamente apoyado en una recia formación musical. Indispensable para todo aquel interesado en los estudios mexicanos. La autora merece los más cálidos aplausos.

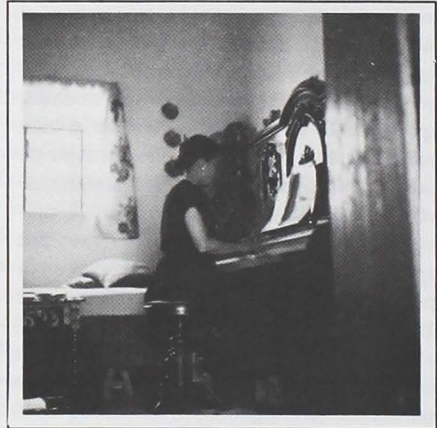
## A propósito de *La mujer mexicana en la música\**

El pequeño libro de Esperanza Pulido *La mujer mexicana en la música* ha sido ya comentado en *Carnet Musical* por Juan Vicente Melo, colaborador de esta revista. También Esperanza Pulido, en el mismo número (abril de 1959) se ha referido a su libro para admitir, humildemente, ciertas omisiones involuntarias.

Al permitirnos ahora hacer algunas anotaciones a propósito de *La mujer mexicana en la música* nos referiremos a algunas de esas posibles omisiones, con el mejor deseo y el único fin de tratar de contribuir mínimamente, claro está, a la segunda edición que deberá hacerse de este libro algún día. El interés del tema y el magnífico enfoque que Esperanza Pulido ha sabido darle —con seriedad, buen gusto, conciencia profesional y otros valores— lo hacen digno del mayor encomio.

A la importante bibliografía consultada por Esperanza Pulido quisiéramos añadir el famoso libro de Bernardo de Balbuena, *Grandeza Mexicana*, aparecido en los primeros años del siglo xvii. En él se describe el ambiente de la ciudad de México y en alguna ocasión se hace mención de la participación de la mujer en ceremonias y festejos.

En cuanto a la figura de Sor Juana (a quien Esperanza Pulido llama monja clarisa y no jerónima) estamos completamente de acuerdo con ella en la gran capacidad musical que le atribuye; latente y “confesada” por la propia poetisa en muchos de sus poemas. Suponer que pudo servirse de algún instrumento musical para la mayor comprensión de sus estudios teóricos o





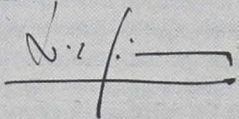
Esperanza Pulido al piano

para su propio deleite (palabra que parecería desmedida, referida a una monja, si no supiéramos la vida de las religiosas mexicanas de los siglos xvii y xviii) es sólo cuestión de lógica.

Quisiéramos recordar a Esperanza Pulido que el ejemplar del libro de Cerone que perteneció a Sor Juana existe, con anotaciones de su puño y letra, en la biblioteca del Congreso de la Unión (calle Tacuba). Anotaciones que seguramente no han sido estudiadas hasta hoy y podrían dar, sin duda, mayor luz sobre la intensidad de los estudios musicales de Sor Juana.

Entre las omisiones en que pudo incurrir Esperanza Pulido queremos señalar una. En las líneas que con todo acierto dedica a “Extranjeras Residentes”, no aparece el nombre de Sonia Verbitzky. Esta cantante de origen ruso, magnífica intérprete liederista y maestra del Conservatorio Nacional, contribuyó a la formación de algunos cantantes mexicanos y a la de algunos de nuestros más destacados pianistas acompañantes. Para ella escribió Revueltas sus *Siete*

\* *Carnet Musical*. Vol. xv, No. 176, octubre de 1959; pp. 447-448.

	INSTITUTO FRANCÉS D'AMÉRIQUE LATINE CALLE DE NAZAS No. 43 MEXICO, D. F.
	Cursos de Altos Estudios: Madame CHEINER Mr. Alfonso REYES Mr. Jules ROMAINS.
Nombre <u>Esperanza PULIDO</u>	
Dirección <u>Sinaloa, 5</u>	
Teléfono <u>14-03-96</u>	
Fecha <u>9 - III - 45</u>	
Títulos Universitarios: <u>Graduada del Conservatorio.</u>	
	El Director del Instituto. 

*canciones infantiles*, y fue ella quien dio a conocer muchas de las canciones de Blas Galindo, Jiménez Mabarak y las primeras de Salvador Moreno. Su labor periodística también es digna de tomarse en cuenta.

En la iconografía musical mexicana aparece gran número de mujeres músicas. Este material estudiado a fondo podría contribuir al enriquecimiento del tema, aparte del interés documental que supone.

Valga como ejemplo la Santa Cecilia de Peryns, del Museo de la Academia de San Carlos; las mujeres que tocan diversos instrumentos en una de las pinturas del claustro bajo del hospital de San Juan de Dios de Atlixco; las que en la representación alegórica de la Música, pintada por Zendejas, tocan la lira y un órgano portátil (en el Museo Nacional); la monja que toca el arpa en una pintura del coro

de la Iglesia de San Agustín de Querétaro; la Santa Cecilia de la sacristía de la Iglesia del Carmen de Celaya y que es un retrato evidente; el de la arpista pintado por Justo Montiel de Xalapa y, en fin, entre otras, el de Ángela Peralta pintado por Cordero en Roma (en el Conservatorio Nacional).

Si llegada la ocasión de esa segunda edición de *La mujer mexicana en la música* el tema pudiera ser tratado en forma exhaustiva, habría de exigir la inclusión autobiográfica de Esperanza Pulido, pese a las reglas y cánones del oficio que en trabajos como éste excluyen el nombre del propio autor, ya que el suyo —situado excepcionalmente entre las mujeres mexicanas en la música— corresponde al de una pianista de alta calidad, que ejerce la crítica y la musicología con la mayor voluntad y el más limpio empeño.

## Heterofonía\*

---

Cuando oí hablar de la revista musical de Esperanza Pulido, lo primero que se me ocurrió fue que iba a ser o en el *Insurgentes* o en el *Manolo Fábregas*. Todo un repertorio de necesidades me recorrió las circunvoluciones. Di en imaginar, casi alucinar, una especie de zarzuela mexicana (¿qué otra cosa son los *musicals* norteamericanos sino zarzuelas en inglés?) producida por Esperanza Pulido, escrita por Salvador Moreno, dirigida por José Antonio Alcaraz y con Angelita Calcáneo como estrella fulgurosa. Esto último me hacía delirar de entusiasmo. Angelita Calcáneo, pilar, luz y fuego de la Asociación Manuel M. Ponce, transformada en soprano nacional me deleitaba. La sola idea me parecía apoteótica.

Pero no, no se trataba de eso sino de una revista musical escrita "...anhelamos que *Heterofonía*—dicen los editores— responda en nuestro medio a una necesidad urgente e ingente: la de publicar una revista que represente los intereses de la música y los músicos serios. A estos últimos nos dirigimos con especial solicitud, para brindarles un medio de expresión, independientemente de credos, camarillas o intereses creados". Aparece *Heterofonía* con nombre griego y un signo náhuatl, el del espíritu y la materia, la inteligencia y el trabajo. La productora —en eso no me equivoqué—, directora, guionista, reflectorista, entrevistadora, correctora, escenificadora, tramoyista y animadora es nuestra Esperanza Pulido. Esperanza Pulido nuestra crítica musical más conocida, nuestra perita en Bach, es de ese tipo escaso de mujeres —y escaso también entre los hombres— como Angelita Calcáneo, que han dedicado su vida a la música en México, a la cultura en México debería decir. Esperanza Pulido es mujer de

conocimientos y de estudios, de viajes y de enseñanzas. Ha estado muchos años en los Estados Unidos y en Europa, especialmente en París y en Viena.

Ahora efervescente de entusiasmo e iluminada de regocijo espiritual da a luz el primer número de *Heterofonía*. Crear una revista es tarea ardua, cara, que requiere no sólo imaginación y dinero sino trabajo infinito, paciencia, esfuerzo, vitalidad, idealismo y optimismo. Todo eso ha puesto Esperanza Pulido en *Heterofonía*. Un esfuerzo así como el de Angelita Calcáneo en la Asociación Manuel M. Ponce, sólo puede llevar al éxito.

Tal vez los primeros números tengan que luchar contra la indiferencia, contra la afición a los cohetes, contra el silencio...

Hay dos artículos que prometen continuar: "Sueños de la música actual", de Jean Etienne Marie, y "Aspectos del nacionalismo musical mexicano", de Pablo Castellanos. ¿No habrá manera de que aparezcan los artículos completos? Esperar dos meses para terminar un artículo requiere un interés y una memoria verdaderamente excepcionales.

El tamaño, el formato, el tipo de letra y la impresión son buenos. Los artículos cumplen su misión informativa pero en general son un poco pesados, hasta el de Juan Vicente Melo, quien suele manejar muy bien la alquimia de la crítica musical. Lo que más me interesó fue la entrevista a "Los muchachos del Taller de Composición del Conservatorio". Las respuestas de los jóvenes parecen pedantes y rebuscadas; pero si es cierto que trabajan y estudian tanto como dicen, ya la pedantería se les ahogará en la producción.

*Heterofonía*, gracias a Esperanza Pulido, viene a cumplir una misión muy importante. Poco acostumbrados estamos a revistas musicales buenas —casi no existen ni malas—. Bienvenida sea.

---

\* *Novedades*, 1968.

## [Heterofonía]\*

Nuestra estimada colega y amiga Esperanza Pulido, que se ha distinguido como pianista, pedagoga, musicóloga, cronista musical y otras actividades, acaba de sacar a luz una revista bimensual llamada *Heterofonía*, un título que explica así: "Un cierto tipo de contrapunto primitivo, consistente en el uso simultáneo de versiones ligeramente modificadas de una misma melodía". Esperanza es la directora de la publicación, cuyo primer número contiene, además de sus artículos, la colaboración de Jean Etienne Marie, Pablo Castellanos, Salvador Moreno, Sophie Cheiner, Juan Vicente Melo, Claire Stevens, Alma Bello y J. Antonio Alcaraz. Su contenido, que hemos examinado cuidadosamente, es muy interesante, y de todo corazón deseamos a la revista una larga vida.

Esperanza es autora del libro *La mujer mexicana en la música*, y bajo el mismo título dictó, en días pasados, una bella conferencia en el museo de la Ciudad de México, ilustrada con grabaciones de composiciones musicales escritas o interpretadas por mujeres de nuestro país. Nos dijo que ellas, en general, no se han dedicado mucho a la composición, exceptuando a la famosa Angela Peralta, autora de bonitas piezas de salón; Rocío Sanz, la señora de Mariano López Mateos y alguna otra. No hizo referencia a las compositoras de música popular, como Consuelito Velázquez y María Grever, porque su tiempo le fue cortado en vista de que a continuación debía darse allí una conferencia sobre arqueología. Habló de la mujer en tiempos precortesianos y en la época colonial citó a la prodigiosa Sor Juana Inés de la Cruz, cuyo incomparable genio le permitió escribir un tratado musical. Habló de los triunfos de Angela Peralta, "el Ruiseñor Mexicano", y de las notables cantantes que des-



Esperanza Pulido y acompañante no identificado, ca. 1939

collaron y descuellan en los teatros de ópera extranjeros: Fanny Anitúa, que fue elegida para cantar en Pesaro, lugar de nacimiento de Rossini, *El Barbero de Sevilla*, en el centenario de la famosa ópera; de las hermanas Escobar, de Belén Amparán, Maritza Alemán, Oralia Domínguez y otras muchas que no mencionamos por no hacer la lista demasiado larga.

En otro orden de cosas enumeré las pianistas concertistas: Alba Herrera y Ogazón, que también fue notable como musicóloga; Ana María Charles, Esperanza Cruz, María Teresa Rodríguez, cuyo repertorio es enorme; Stella Contreras, María Teresa Castrillón, y otras muchas. Elogió a las "liederistas" María Bonilla, Margarita González, Irma del mismo apellido, Lupe Medina de Ortega, Cristina Trevi, Ernestina Hevia del Puerto, Lupe Solórzano, Alicia Torres Garza; todas las que se distinguieron en la memorable "Impulsora de Ópera" del maestro Pierson: María Romero, María Teresa Santillán, Consuelo Cabrera, Josefina Llaca, etc. Hizo referencia al extraordinario talento de la polifacética Gloria Carmona y de los triunfos obtenidos por Josefina Álvarez Ierena, directora del Coro del Colegio Alemán, y no seguimos enumerando porque nunca acabaríamos. Que nos perdonen todas las que omitimos. Las selecciones grabadas que escuchamos complacieron grandemente al auditorio.

\* *Excelsior*, 1968.

---

## In Memoriam

---

### Nítido rostro: Esperanza Pulido 1901-1991

"...En la tiniebla comarcana un tenue  
y vertical incendio"

López Velarde

Una combinación genuina de afecto y lucidez —en ese orden— caracterizaba tanto su personalidad como las acciones nacidas de la misma. Además de tal rasgo marcante, en Esperanza Pulido resultaban evidentes una calidad de infatigable y cierto sentido del humor gozoso, así como su desembarazarse tenaz de algunas herencias —entre decimonónicas y neoclásicas— que, sin solicitarlas, recibió de la enseñanza musical generalizada (no sólo en México), durante las primeras décadas de este siglo.

Así, se mantuvo hasta el último periodo de su existencia admirable, abierta a lo nuevo, en la nutrición permanente de sus capacidades de juicio, vigorizando los alcances de una actitud crítica que la llevaba a tener aciertos frecuentes. El más notable de éstos residió en reconocer con franqueza ejemplar los errores (o limitaciones) en que incurría eventualmente.

Para su actividad pública como pianista, maestra (término que al serle aplicado alcanza dimensiones radiantes), analista de situaciones, procesos y seres musicales, o animadora de tareas editoriales, eligió una vez y otra posturas capaces de rebasar sus predilecciones o apetencias.

Supo distinguir cómo el placer individual no siempre encarna un buen consejero en asuntos artísticos, sin por ello menospreciar su relevancia. No trató de imponer a otros el gozo producido en ella por ciertas músicas, ejerciendo así el proselitismo de lo consabido, sino, al extremo opuesto, aportar difusión y conocimiento de cuanto podía contribuir a lo que (pudiera lla-



Esperanza Pulido, Bucarest, 1987

marse) una fenomenología de la salud pública.

Con el tiempo y dada su calidad de testigo así como protagonista de varias etapas formativas brillantes para la música de México, al igual de su empuje sin resquicios, fue volviéndose venerable para nuestro medio musical; algo así como un ancestro óptimo.

Supo, con gran tino, aportar estímulo lo mismo que orientación a las tareas respectivas de aquéllos con quienes la rica diversidad de sus actividades la puso en contacto. Y esto lo llevó a cabo —vale la pena insistir— de manera rigurosa y cálida por igual, con tanto pragmatismo como apasionamiento.

De manera voluntaria se destacan aquí tres entre sus aportaciones principales:

a) El libro *La mujer mexicana en la música* (1958). Cuando todavía no era habitual (por desgracia) hablar de feminismo, en la forma como ahora se entiende el término, Esperanza Pulido —pionera ahí como en muchos otros terrenos— acometió, en forma que no resulta difícil calificar hoy como visionaria, la redacción de este, hoy precioso, documento. Ahí, asume la propia condición simultáneamente con beligerancia y raro tacto, pero no por ello menos firme, mediante un enciclopedismo bien enten-

dido, lleno incluso de detalles amables, con peso específico y sin engolamientos.

b) Su re-lanzamiento de la figura de Angela Peralta como compositora. Ya no la mera cantante legendaria. El 8 de julio de 1977 en el Teatro del Ballet Folklórico de México, gracias al respaldo —digno de elogio— de Amalia Hernández y Clementina Otero, Esperanza Pulido ofrece un recital pianístico donde hace oír un vals de Angela Peralta: *María—'Souvenir a ma Soeur'*. En ese momento apenas éramos unos cuantos quienes conocíamos la existencia de la música escrita por Angela Peralta. Al ejecutarla junto a compositores mexicanos con la talla —por ejemplo— de Manuel Enríquez (1926), la Maestra Pulido formuló, con elocuencia y discreción una propuesta por igual válida, estimulante y perspicaz. En la búsqueda de la propia tradición encuentra con el ancestraje manifiesto para la tarea de las compositoras mexicanas, quienes desde 1940 (*grosso modo*) hasta el día de hoy, han llevado a cabo una tarea de clara importancia; dotada de caudal, interés e imaginación graduales.

En el proceso ahí iniciado hace falta aún la confrontación/examen de mayor estatura, impacto o resonancia: resulta ya apremiante que la Sinfónica Nacional —o cualquier otro organismo de este tipo— haga oír la (s) obra(s) de Angela

Peralta, rebasando los territorios de la música de cámara. Ahí están, para el caso y al efecto, las orquestaciones de Arturo Márquez, todavía no ejecutadas en público.

La sorpresa y el júbilo correspondientes —no se vuelve difícil predecirlo— resultarán notables. Y en ese momento será necesario recordar el impulso que a la recuperación —sensata tanto como entrañable— de lo propio, aportó la tarea a la vez cauta y valiente de Esperanza Pulido.

c) La publicación de *Heterofonía* constituye, según el consenso generalizado, la aportación mayor (otros la llamarán "victoria") de Esperanza Pulido a la vida musical mexicana. Esta revista sostenida por su directora en forma heroica, se ha visto enriquecida en sus cien números, a lo largo de 23 años, con variantes cada vez mas vigorizadoras, hasta volverse referencia irrevocable.

*Heterofonía* permanece —hasta el presente— como el testimonio más palpable del talento, devoción y capacidades dinámicas de su fundadora: Esperanza Pulido.

Maestra queridísima: pronto volveremos a vernos. Ahora queda aquí explícita mi gratitud. Habremos de continuar aquellas lecciones de piano, en las que recibí de Usted —para cerrar el círculo— una combinación genuina de afecto y lucidez.

José Antonio Alcaraz

### Esperanza Pulido\*

Tenía que suceder algún día. Con Esperanza Pulido nos pasó a todos lo que ocurre frecuentemente con las personas longevas, que acabamos por considerarlas inmortales. Esperancita tuvo vida larga y vigorosa. Al recordarla, siempre pequeña y cada vez más encogidita por los años, pienso en que su vigor era de todo, menos físico. Una entereza moral y un entusiasmo que la hacían interesarse en todas las cosas, particularmente la música, a una edad en la que por lo regular ya se ha perdido todo interés.

Mis recuerdos de Esperanza Pulido llegan hasta los días en que ella iba terminando su actividad de pianista concertista y yo comenzaba la mía de crítico. Como dice T.S. Eliot, con tanta razón, la crítica es ante todo quehacer de

\* *El Universal*, 1 de febrero de 1991.



madurez, y la madurez llega con la edad y con la edad vienen también los juicios cautelosos. En mi arranque inopinado como juez de compositores e intérpretes, cometí excesos propios del ímpetu juvenil. Alguna vez, Esperancita fue blanco de una crítica más o menos virulenta. Contra todas mis expectativas, su respuesta no se hizo esperar y me llegó en forma de reto profesional rabioso, que yo acepté porque no me quedaba otro remedio, pero que, de haberse cumplido, muy probablemente lo pierda. De todas formas, con su actitud Esperancita me enseñó a pensar las cosas varias veces, antes de ponerlas en el papel.

A partir de aquel encuentro, nada amistoso, entre Esperanza y yo fue creciendo un afecto que en mí estaba mezclado con la admiración. Esperanza era una mujer que no sabía regatear su entrega. Ponía igual cariño en el magisterio, en la investigación, en el periodismo. Siempre estaba en la primera fila de los emprendedores.

Dos episodios ayudan a evocar su personalidad. En mis tiempos de empresario de artistas, se dio el caso de que el pianista austríaco Roberto Goldsan tenía que tocar el segundo concierto de Rachmaninov por la xew, en plan de un tómel o déjelo del caprichoso productor. El

esfuerzo de preparación fue grande, pero la memoria podía fallar. El artista tocó, leyendo la música. Esperancita estaba en el estudio de las calles de Ayuntamiento. Al percatarse de la situación, nadie tuvo que pedirle que dejara su butaca para irse a sentar junto al ejecutante, a voltearle las hojas.

En alguno de los festivales de órgano que Alfonso Vega Núñez instituyó y organiza anualmente en Morelia, coincidí, entre otros invitados, con Esperanza. El programa de actividades cotidianas era ambicioso y agotador. Conciertos matutinos y vespertinos, visitas a museos y conferencias, viajes a los pueblos cercanos para visitar templos que tenían órganos muy antiguos e interesantes. Unos más, otros menos, los invitados fuimos haciendo discreto mutis y acabamos concurriendo a una parte mínima de los eventos. Hubo, en cambio, alguien que nada se perdió: Esperancita.

Resulta difícil, cuando se habla de una persona tan fecunda como lo fue Esperanza Pulido, referirse a "la obra de su vida". A pesar de ello, me parece que la tarea que Esperancita llevó a cabo con mayor amor fue la de publicar su revista *Heterofonía*. Cuando en 1968 murió Otto Mayer-Serra y con él *Audiomúsica*, Esperanza



STEINWAY HALL  
109-111-113 West 57th Street  
New York, N. Y.



ESPERANZA PULIDO  
PIANIST

STEINWAY CONCERT HALL

Sunday Evening, May 15, 1938, at 8:30 o'clock



por su lado y yo por el mío quisimos llenar el vacío que se había producido. Así nacieron *Heterofonía* y el suplemento mensual *La música en México*. Aquella publicación, hija de Esperancita, vivió lo que su progenitora. A la mamá le mataron arteralmente, un mes antes de que bailara su vals quinceañero.

Hace tiempo, no recuerdo cuánto, me avisaron que Esperancita había sido internada en un hospital y se le consideraba clínicamente muerta. Cuando todos sus amigos nos habíamos resignado, ella se levantó de la cama para seguir dando guerra, por lo menos un par de lustros más. Ahora, al enterarme de su muerte, me costó trabajo aceptarla, y en realidad me sigue costando, porque pienso que un espíritu tan fuerte como el suyo debe andar, a la manera de Till Eulenspiegel, por algún rinconcito del universo. Pero no haciendo diabluras, sino predicando como siempre con su calidad y con su ejemplo.

Fernando Diez de Urdanivia

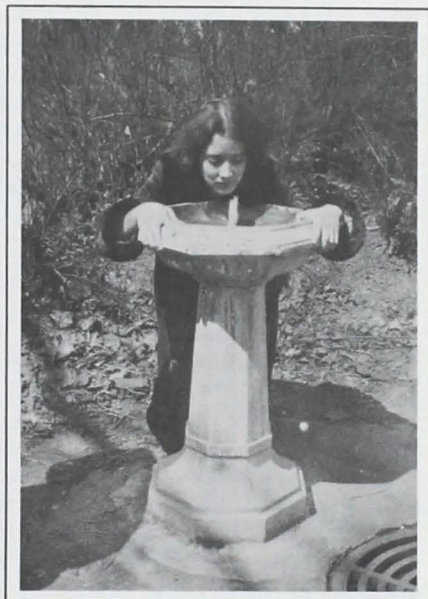
#### *Esperanza Pulido Silva (1901-1991)\**

El deceso de la gran pianista, profesora, concertista de Bellas Artes, musicóloga, pionera de la crítica musical en México, Esperanza Pulido, y creadora de la revista *Heterofonía* que durante más de 20 años editó y financió personalmente —la revista de más larga vida que se ha impreso en la historia de ese país— dejó de existir el sábado 19 de enero a consecuencia de una embolia. Sus restos fueron inhumados en la Catedral Metropolitana de Ciudad de México, el 22 de enero.

En el Conservatorio Nacional de Música, el lunes 21 por la tarde, se le rindió un homenaje, con guardias de honor ante sus restos por parte de alumnos, autoridades del plantel y personalidades del ambiente musical del país.

Durante su larga y fecunda vida, la maestra Esperanza Pulido fue un ejemplo para todos aquellos que desde su juventud, hasta los 90 años, comprobaron su dedicación incansable a la música.

En el ámbito personal se inició como intérprete en piano bajo la dirección de Antonio Gomezanda. Paralelamente a su estudio del piano surgió su interés por conocer el origen y el



*Esperanza Pulido, ca. 1927-1930*

significado estético de la música que interpreta, transformándose en una investigadora de gran importancia para su país que dio frutos y resultados durante más de medio siglo.

Esperanza Pulido, originaria de Zamora, Michoacán, desde muy pequeña vivió en Ciudad de México donde realizó todos sus estudios escolares y los de música hasta convertirse en concertista en piano. Fue profesora en la New York School of Music y ejerció su magisterio en el Conservatorio Nacional de Música de Ciudad de México, donde además de su cátedra de piano, tuvo a su cargo las de historia y metodología de la crítica musical. También fue concertista en Bellas Artes en una época considerada heroica debido a que debía enfrentarse a un público no acostumbrado a la música de concierto, además era necesario luchar contra los antiquísimos e inservibles pianos.

En 1945 se trasladó a Francia para estudiar musicología. Formó parte de la primera promoción de becarios mexicanos enviados a París tras el término de la Segunda Guerra Mundial. Allí trabajó con André Schaeffner, entonces director del Museo del Hombre, en el que realizó estudios de etnomusicología.

Desde su estancia en Nueva York, a principios de la década de los años treinta, a solicitud

\* *Revista Musical Chilena*. Año XLV, No. 175, enero-junio, 1991. pp. 89-90.

del maestro Estanislao Mejía, la maestra Pulido inició el ejercicio de la crónica y la crítica musical. Durante décadas publicó artículos de gran sabiduría para revistas y periódicos de México, Estados Unidos, Francia, Checoslovaquia, Alemania, Argentina y Chile.

Como si toda la actividad creadora de Esperanza Pulido tan brevemente reseñada, no bastara, en 1968 fundó la revista *Heterofonía*, publicación única en su género por años en la ciudad de México, actualmente convertida en órgano oficial del Conservatorio y editada por el Instituto Nacional de Bellas Artes. Heterofonía es la revista musical de más larga vida que se ha impreso en la historia de México, y en sus páginas han publicado desde los grandes nombres de la musicología mundial, encabezados por el doctor Robert Stevenson, el titán de los investigadores de la música mexicana e iberoamericana, hasta los estudiantes promisorios que —en algunos casos— ella transformó en los más respetados profesionales de la actualidad.

Esperanza Pulido fue una persona noble y altruista, una mujer afectuosa, de inmenso entusiasmo, cuya devoción por el trabajo corría pareja con una cordialidad y una genuina capacidad de comunicación humana. Una curiosidad

insaciable la acompañó hasta el último momento de su vida consciente y una devoción infatigable por el trabajo fue, hasta el final, su principal rasgo profesional.

No podría terminarse este emocionado recuerdo de Esperanza Pulido de parte de todos los miembros de la *Revista Musical Chilena*, sin citar la circular que nos enviara el doctor Robert Stevenson a los panelistas de "The Publication and Diffusion of Music in the Iberian World":

"Aprovecho esta ocasión para mencionar una pérdida irreparable. Maestra Esperanza Pulido, quien con anterioridad había aceptado incorporarse a nuestras Sesiones de estudio, quien con su incomparable sabiduría habría ensalzando nuestras Sesiones, partió de esta vida el 19 de enero de 1991. Jamás podré adecuadamente alabarla. Absolutamente sola y sin ningún subsidio fundó *Heterofonía* y la mantuvo con recursos propios a través de una serie de crisis financieras. Su incomparable espiritualidad, su erudición, su patriotismo y su devoción por la música y los músicos mexicanos la colocan en el empuje, fuera del alcance de los mortales corrientes. Su ejemplo perdurará para confortarnos e inspirarnos".

*Magdalena Vicuña Lyon*

### *La Muerte de Esperanza\**

Esperanza Pulido tuvo un largo y fructífero periplo en la música de México, desde sus primeros recitales de piano tocados hacia el fin de la Primera Guerra Mundial, hasta sus últimas investigaciones musicológicas, todavía en curso hasta hace muy pocos días. Su larga y productiva vida, como la de pocas personas en este país, ha sido un ejemplo constante de lo que el empeño sin fatiga y la perseverancia en el trabajo pueden lograr.

El ámbito profesional de Esperanza Pulido tuvo una extensión bastante grande, que comenzó en el interés de intérprete basado en el piano, instrumento que principió a cultivar a fondo bajo la dirección de Antonio Gomezanda. Muy al inicio de su carrera, en consonancia con el enfoque usual de los virtuosos del siglo pasado, todavía de gran vigencia en México antes de la Segunda Guerra Mundial, compuso un par de obras destinadas principalmente a ser ejecuta-

SALLE DU CONSERVATOIRE

•

MERCREDI 14 JANVIER 1948, à 21 heures

•

RÉCITAL DE PIANO



**ESPERANZA PULIDO**

*A la fin de ma tournée  
Paris, France*

\* *Excelsior*, 23 de enero de 1991.



*Esperanza Pulido recibe el homenaje del pueblo y las autoridades de Zamora, Mich., su ciudad natal. Abril de 1965*

das en sus recitales públicos, pero pronto cesó de intentar la composición, destinando la mayor parte de su esfuerzo al cultivo de la técnica pianística.

Paralelamente a su preocupación por el piano, apareció en ella la inquietud por conocer el origen y el significado estético de la música que interpretaba, lo cual la llevó de inmediato al campo de la musicología, cuyo cultivo verdadero con un intento de alcanzar el nivel general apareció en México tan sólo después de la guerra de Vietnam. Las personalidades que se ocuparon de la musicología en la época previa, pese a su enorme valor personal y a la trascendencia de su investigación, en algunos casos, corresponden al estrato de la obra individual y aislada, con eco general mínimo y sin la formación de un medio profesional amplio, que produzca, retroalmente, apoye y estimule los resultados. Las figuras de Alba Herrera y Ogazón, el insigne Jesús C. Romero, Vicente T. Mendoza, Adolfo Salazar, Jesús Bal y Gay, Otto Mayer-Serra, Gabriel Saldívar Silva y Gerónimo Baqueiro Fóster, representan ocho nombres (de los cuales tres fueron emigrados europeos y dos regresaron a su país de origen) esparcidos a lo largo de casi ocho décadas, concentración a todas

luces insuficiente para digerir y exponer la inmensa cantidad de material e investigación que la música mexicana generó en el mismo tiempo, para no mencionar lo que ya existía de los siglos XVI al XX.

Si queremos establecer un patrón de comparación, debemos mencionar el hecho de que (además de la formación de la musicología como actualmente se le conoce), tan sólo entre 1900 y 1920, hubo en Alemania más de 300 musicólogos reconocidos, que publicaban sus investigaciones y vivían de ellas, de entre los cuales hay cerca de 20 que son figuras históricas de primer nivel en sus campos de especialidad. Nombres como los de Philipp Spitta, Otto Deutsch, Curt Sachs, Erich von Hornbostel, Carl Stumpf, Adolf Sandberger, Alfred Einstein o Ernst Buecken, por no mencionar sino a otras ocho personas según lo citado acerca de México, representan pilares que continuaron y avanzaron campos de investigación tan trascendentes y completos como el que Ludwig von Koechel logró en su trabajo sobre Mozart. En el resto de los países europeos la proporción es similar. La riqueza fue tan grande que se dio el lujo de exportar a Uruguay a profesionales tan completos como Francisco Curt Lange.

En este contexto, la concentración de Esperanza Pulido en el campo de la investigación musical resulta de gran importancia para el país, ya que su labor en el área dio frutos y resultados durante más de medio siglo, pues cuando se fue a vivir a Nueva York y cuando estuvo estudiando en París ya su principal punto de interés estaba centrado en la musicología. Incluso su amistad con el gran pianista francés Bernard Flavigny, cuya labor en México dio un buen impulso al cultivo de la interpretación pianística, tuvo siempre un tinte de gran énfasis en la investigación musical.

Como profesora del Conservatorio, Esperanza Pulido contribuyó a la formación de algunos de los escasos musicólogos actuales de México, pero la coherencia de su labor tuvo su mejor expresión en la revista *Heterofonía*, que ahora publica el Instituto Nacional de Bellas Artes, pero que en sus principios, hace un poco más de 20 años, fue financiada en su totalidad por ella. *Heterofonía* es la revista musical de más larga vida que se ha impreso en la historia de México, y en sus páginas han publicado desde los grandes nombres de la musicología mundial, encabezados por Robert Stevenson, el titán de los investigadores de la música mexicana e iberoamericana, hasta los estudiantes promisorios que —en algunos casos— se volvieron los profesionales más respetados del tiempo presente.

Esperanza Pulido fue una persona noble y altruista, cuya generosidad rayaba en la ingenuidad. Era una mujer afectuosa, de inmenso entusiasmo, cuya devoción por el trabajo corría pareja con una cordialidad y una genuina capacidad de comunicación humana. Fue un corazón que logró excluir la envidia y las malas pasiones tan comunes en el mundo artístico, una fuerza positiva que tenía por objeto vital construir y crear, y que conscientemente desterró del panorama de sus actos, la destrucción y la reacción negativa en contra del trabajo de otras personas. Cuando su opinión personal era desfavorable, prefería callar en la tribuna pública para evitar el denuesto que usualmente lesiona más al que lo emite que a su víctima. Una curiosidad insaciable, casi de nivel infantil, le acompañó hasta el último momento de su vida consciente y una devoción infatigable por el trabajo fue, hasta el final, su principal rasgo profesional. En diciembre de 1990, estuvo presente en una reunión de trabajo presidida por el director-coordinador del



*Manuel Rosas, director de la banda del Estado de Hidalgo, hacia 1928, quien protegió y apreció a Esperanza Pulido como su hija*

*Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, interesada, comprometida y activa, como siempre lo fue. Un día antes de que sufriera el accidente de cerebro vascular que acabó con ella, por teléfono, pedía información para seguir adelante con sus planes de trabajo. Esta mujer de alma buena, será siempre un recuerdo de cariño y de bondad para quienes tuvimos la fortuna de haberla conocido.

*Jorge Velazco*

### *Esperanza Pulido\**

Y ya sobre el cierre de edición nos llega —a principios de 1991— la mala noticia de la muerte de doña Esperanza Pulido, otra de las figuras legendarias de la vida musical mexicana. Discipula de Adolfo Salazar, Esperanza Pulido colaboró en la mayoría de las revistas y publicaciones musicales mexicanas con sus artículos críticos y ensayos musicológicos, hasta fundar en 1968 su propia revista: *Heterofonía*, de la longevidad récord en su género —más de 20 años y 100 núme-

\* *Pauta*, No. 36, octubre de 1990.

ros. En *Heterofonía* —que Esperancita consideraba que guardaba una relación de complementariedad con *Pauta*, según dijo en una entrevista—, esta mujer ubicua de las revistas musicales mexicanas dejó constancia de un sacrificio redimido por el placer y de una tenacidad como animada por la convicción de que la difusión musical no debe estrecharse al puro mundo sonoro sino que también le son indispensables los foros críticos, la investigación y la discusión abiertas. Como si hubiera sido su hogar, Esperanza Pulido arreglaba y decoraba cada rincón de *Heterofonía*, limpiaba las pruebas de imprenta, se multiplicaba como jefe de redacción bajo el pseudónimo Claudio Landeros y como colaborador bajo los nombres de Alma Bello y Claire Stevens —a quien incluso reclutó como musicóloga de carne y hueso Pablo Castellanos en el índice uno de sus libros—, sacaba de su bolsa el dinero que mantenía iluminada esa casa de la música —antes de que la financiara un tiempo el Conservatorio Nacional y después el CENIDIM— y fue anfitriona en las páginas de su hogar de musicólogos como Robert Stevenson —íntimo amigo suyo— o Gabriel Saldívar, compositores como Jean Etienne Marie o Cristóbal Halffter, escritores como Juan Vicente Melo. Con una calidad editorial desigual, pero siempre con dedicación, *Heterofonía*, a contracorriente de la escasez de recursos o de la sorda indiferencia, apoyó

decididamente la investigación musicológica, dio a conocer algunas composiciones inéditas de nuevos compositores mexicanos —como Enríquez, Gutiérrez Heras, Alicia Urreta, Mario Lavista—, innovó en México una sección de “Revista de revistas” —que empezó su repaso con *Melos*, la más antigua revista del mundo, fundada por Schumann. La pregunta que de modo inevitable surge en estos momentos es si la muerte de Esperanza Pulido implicará la muerte de *Heterofonía* o si su consejo editorial, aprendiendo del entusiasmo ejemplar de esta querida mujer, prolongará su vida.

Luis Ignacio Helguera

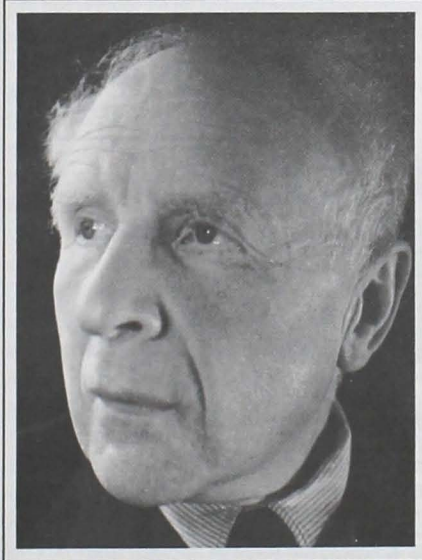
#### *Algunos recuerdos de Esperanza Pulido\**

Poco antes de su muerte, Esperanza Pulido llegó a su pequeño estudio en el CENIDIM como cualquier otro día. Sus movimientos eran más pausados que de costumbre, y el caminar parecía costarle más esfuerzo. Sin embargo, no permitió que nadie le ayudara a subir las escaleras. No lo permitió nunca, cosa que a todos nos aterraba pues sabíamos que eran demasiadas escaleras para una persona de su edad.

¿Qué edad tenía?, nadie lo sabe con exactitud. Su registro de hacienda dice que nació en 1907. Pero amigos suyos afirman que, hace muchos años, ese registro (¿otro?) decía 1903. Su hermano declaró que tenía 90 años, datos que avalaron algunos condiscípulos de Esperancita. El caso es que no hemos encontrado su acta de nacimiento (nació en Zamora, Michoacán), y que podría haber tenido cualquier edad entre los 83 y 90 años.

Cariñosamente (ella era inspiradora de grandes afectos) le decíamos todos Esperancita, cosa que con el tiempo se convirtió casi en un énfasis, pues fue haciéndose cada día más y más pequeña.

Pero su energía permaneció constante. Su último trabajo fue la revisión de los escritos musicales de Robert Stevenson que ella misma había traducido y publicado en su revista. Quería verlos publicados en un libro, pues así, decía, es como podrán desplegar todos sus sentidos. Además, ese libro es un homenaje que México le debe a uno de los más grandes investigadores de su música. Trabajó apasionadamente, impulsada por esa idea, pero no pudo ver el fruto de su



Lazar Lévy, pianista,  
maestro de Esperanza Pulido en París

\* *El Nacional*, 12 de febrero de 1991.

esfuerzo: ese libro está en la imprenta. Ella misma revisó algunas galeras y sabía que estaría listo a principios de marzo.

No había nada en su expresión de ese día que pudiera hacernos sospechar que era la última vez que estábamos con ella.

Pero al reconstruir la escena descubro que en algún momento surgió en su mirada esa luz pacífica de quien sabe que su destino no está ya, como toda la vida, un paso adelante, sino que lo ha alcanzado y ahora puede hablarle de tú a tú y hacerle todas esas preguntas que se quedaron como juguetes viejos en los rincones del tiempo (preguntas que se olvidan en el preciso momento en que iba a ser por fin posible formularlas). Descubrí eso en su mirada cuando me dijo que la noche anterior había terminado de escribir sus memorias. Prometió invitarme a cenar alguna de las próximas noches, y, dijo, me leería algunos fragmentos.

Trabajaba también en la preparación del último número de la revista *Heterofonía*, el gran proyecto de su vida. El primer número apareció en julio de 1968, y fue, por muchas razones, un acontecimiento memorable. Para empezar, no había entonces ninguna otra revista de música. El *Carnet Musical*, publicado por XELA, había desaparecido algunos años antes. Y las revistas dedicadas a la música mexicana como *Revista*

*Musical Mexicana*, *Gaceta Musical* y *Cultura Musical*, que dirigió Manuel M. Ponce en distintos periodos, y un poco más tarde *Nuestra Música*, que dirigió Carlos Chávez, entre otras, tuvieron una existencia efímera. La aparición de *Heterofonía*, entonces, vino a remediar una deficiencia básica en la cultura musical de nuestro país. Además, gracias al trabajo diligente de su directora, se convirtió poco a poco en el portavoz de la música mexicana en el extranjero.

Los colaboradores de los primeros números definían ya el tono y el estilo que seguiría siempre la revista. Entre ellos estaban Juan Vicente Melo, Pablo Castellanos, Francisco Núñez, Manuel de Elías, Samuel Claro, José Antonio Alcaraz, la propia Esperanza Pulido, y por supuesto Robert Stevenson.

La aparición de la revista fue algunas veces irregular, y siempre la maestra Pulido financió la revista de su propio bolsillo. Sin embargo, los suscriptores eran fieles e insistentes, aun cuando la revista llegó a retrasar su aparición por más de un año.

Ahora, y mientras el correo difunde la noticia, seguirán (por años) llegando cartas suplicando y aun exigiendo a la maestra Pulido que no deje de hacer *Heterofonía*, por nada del mundo.

*Luis Jaime Cortez*

**Salle du Conservatoire**

2 bis, rue du Conservatoire  
(Métro Montmartre)

**Mercredi 14 Janvier**

à 21 heures 1948

# ESPERANZA PULIDO

PIANISTE

PRIX DES PLACES : de 60 à 200 francs

Billets pour Etudiants sur présentation de leur carte

LOCATION : Salle du Conservatoire ; chez Durand, 4, place de la Madeleine ; par téléphone à S.V.P., dans les Agences et au Chèque-Théâtre.

Administration de Concerts Maurice DANDELLOT, 252, Rue du Faubourg-Saint-Honoré (8<sup>e</sup>) — CARnot 20-08

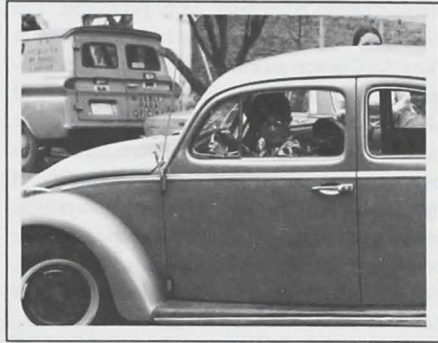
### Postrera carta de mi Esperanza

Esperanza:

Me escribes desde nuestra muy noble y leal ciudad, la misma que tanto amaste y de la cual te fuiste para poblar otras etéreas regiones. Con gran placer redactas esa carta que recibí en diciembre, un mes antes de que iniciaras el último viaje. Tu cariño me alcanza incluso en medio del invierno inglés, mientras la nieve se derrite lentamente en los párpados de mi ventana: *No te imaginas cómo hablamos acerca de nuestro buenísimo amigo, a quien extrañamos como si se tratara de un hermanito pequeño...* Pero yo te extraño no sólo como a una hermana mayor, sino como a una madre que no cesa de velar por el hijo recién ido.

Tengo tu carta entre las manos. El silencio de mi cuarto colegial se inunda con voces que suenan fatigadas después de cruzar los mares. Tu voz de mujer sabia que ha recorrido la ruta de las capitales del mundo me confirma que estoy aquí, en este pueblo medieval, gozando de un novísimo ambiente y de nuevas amistades, y me advierte de un extraño peligro: *con ese carácter tuyo tan simpático y amable se pueden multiplicar las conquistas en forma exagerada...* Tu cálida prosa me tonifica en este frío con frases luminosas con las que tu amistad generosa siempre nos regaló: *Ya no faltará mucho para que tus amigos y amiguitas te busquen como si fueras de seda. Cómo quisiera poder verte aunque fuera por el ojo de una llave.* Sé que me veías y seguías mis pasos por las calles estrechas y añosas de mi pueblo inglés, y que te solazabas cuando lo recorría presuroso montado en mi simpática bicicleta. Sabías, amiga experta, que estaba feliz y lleno de ilusiones que se convertían en realidades conforme pasaban los meses y los días.

Tu misiva me sorprende escribiéndote una carta. Escucho las sonatas de Beethoven que tanto amaste y tocaste durante tu vida. Tu discreta voz me conforta diciéndome que mis parientes y amigos (*de quienes eres tan querido*) también me extrañan *la mar*, y me alerta contra los rigores de la lejanía: *Debes procurar no olvidarnos. Cuando volvamos a verte casi no te reconoceremos, ni tú a nosotros.* ¿Cómo podría olvidarlos Esperanza, ahora que mi cuarto es el mar de la memoria, ahora que soy un pescador de recuerdos deleitándose en atraparlos uno a



Esperanza Pulido, ca. 1975

uno? Sólo puedo responderte con la frase de un querido bolero: "Dicen que la distancia es el olvido, pero yo no concibo esa razón". Y si entonces ignoraba que ya no volvería a verte, ahora te reconozco más que nunca y contemplo mejor tu figura menuda y graciosa que con frecuencia acompaña mis soledades. Mi carta te lo decía con la línea deliciosa de mi rumba preferida: "Se me olvidó que te olvidé..., a mí que nada se me olvida".

Tus ojos ya no pudieron recorrer aquella carta. En ella te contaba los detalles de mi nueva vida y los *muchos primores* que me exigías, mas silenciaba mis temores y angustias (aunque sé que los intufas) para no defraudar tu optimismo inagotable. Poco antes de enviarla recibí la tarjeta de un amigo anunciándome tu partida, y todavía cargo la culpa de no haberla enviado a tiempo para que la leyeras. Ahora ya no importa, porque sé que aunque rompí esa carta tú la leíste en un plácido palco del teatro del universo. Quizá por eso te escribo ahora, un año después de tu inesperada huida, con la esperanza de que escuches mi voz entre las páginas de tu más querida hija: tu revista.

En la que tal vez fue tu última carta fantaseabas, con tu sempiterna complicidad femenina, sobre mis plausibles maestros: *¿Son todos masculinos? A veces las mujeres maestras son mejores, según se dice por ahí, pero sin poder afirmarlo.* Y no te equivocabas. Tú fuiste uno de mis mejores maestros (y disculpa la imprecisión del plural castellano), pues me enseñaste cosas que casi no se enseñan ni están en los libros: la discreción, la probidad intelectual, la honestidad, la humildad, la crítica amable, la fe en el trabajo arduo, el valor de decir la verdad ante

circunstancias complejas de la profesión. Tus alumnos nunca olvidaremos tu herencia en la clase del Conservatorio que humildemente titulaste "Crítica musical". En ella desplegaste el abanico de tus pasiones musicales en el que tantos libros, autores y obras aparecieron ante nuestros ojos primerizos. En ella defendiste el ejercicio de la reflexión musical (llámese crítica, musicología o musicografía) y despertaste en nosotros el amanecer de nuestras vocaciones. Fue en tu clase, creo, donde un día descubrí que había encontrado lo que me gustaría hacer.

Todavía conservo las notas que llevé de tus clases, las cuales registran puntualmente tus filias y fobias. Allí desfilan tu pasión por Sor Juana; las teorías de Augusto Novaro, el método de armonía de Juan B. Fuentes y el tratado de Pedro Michaca; nuestros abuelos musicólogos como Adler, Romero, Mendoza, Saldívar, Bernal Jiménez y Estrada; revistas como *La armonía*, *Cultura musical* y *Nuestra música*; las biografías sobre Bach y Schumann de Spitta; libros como los de Olavarría y Ferrari, la marquesa Calderón de la Barca y la *History of the Conquest of Mexico* de Prescott; compositores como Bach, Beethoven, Mahler, Bussoni, Wagner, Verdi, Debussy, Aldana, Elzaga, Beristáin, Bablot, Panigua, Morales, Meneses, Campa, Castro, Ponce, Rolón, Halferty y Chávez; intérpretes como la Peralta, la Patti y Teresa Carreño. No exagero si digo que ahora comprendo mejor mis propias obsesiones musicales: las tuyas están detrás de las mías, fecundándolas provechosamente. Lo mismo admitirían quizás otros de los jóvenes que ahora se dedican a editar tu revista, siguiendo tu ejemplo de lucha tenaz.

Esperanza: te confieso que no sé cómo terminar ésta mi última carta. Hace más de un año que la empecé y la he seguido escribiendo mentalmente hasta ahora, cuando me atrevo a publicarla como tributo a tu entrañable memoria. No sé si hago bien en revelar tu carta y mi carta, pero creo que tú y tus lectores me podrán disculpar tratándose de tu homenaje. De nuevo escucho a Sting repetir la frase que tanto escuché cuando me enteré de tu ausencia: *Why should I cry for you?* No, Esperanza: no vamos a llorar por ti, ya lo hicimos hace un año. Ahora debemos recordarte con alegría, con el placer de revivir lo que tú viviste durante tu larga y fecunda vida. Quiero despedirme de ti mirando tus fotografías,

recordando tu voz, evocando tu imagen frágil y tus ojos semitristes que matizaban la energía y la vitalidad que tuviste hasta el último minuto de tu vida. Todavía te recuerdo con tus 90 años pidiéndome consejos para comprarte una computadora. Hasta pronto Esperanza, nunca te irás del todo: seguirás inspirando tu revista musical durante varias generaciones. Algún día tus sucesores entenderemos mejor la lección del refranillo: "Lo último que muere es la Esperanza".

Con todo el afecto del amigo e hijo que no te olvidará,

*José Antonio Robles*

### *Esperanza Pulido: in memoriam*

Hay proyectos individuales y hay proyectos colectivos. Los proyectos individuales llegan a ser los proyectos de toda una vida, y quienes los asumen suelen entregarse en cuerpo y alma, dedicarse con todas sus energías a realizarlos. Cuando yo conocí *Heterofonía* hace ya algunos años, comprendí que era un gran proyecto individual y vital. Entendí cómo la fe decidida puede irradiar entusiasmo y contagiarlo a muchas personas para sumar un momento de sus respectivos proyectos a ese gran proyecto vital. Los proyectos vitales como *Heterofonía* existen sobre todo allí donde no existe la voluntad institucional, del poder, para promover proyectos artísticos o académicos a los que todos podamos añadirnos. Y necesitamos de ambos proyectos, los individuales y los colectivos: la existencia de ambos garantiza la salud de una cultura. El fin de un proyecto individual de grandeza singular, como aquel que creó *Heterofonía*, suponía en principio el fin de la misma revista. Pero no debía ser: teníamos que demostrarnos a nosotros mismos que los proyectos también pueden ser colectivos, e ilustrar una madurez social por la madurez de cada uno de sus integrantes. Tal vez conscientemente, tal vez no, pero ahora veo que lo manifestado fue lo que me acercó a *Heterofonía* y me estimuló para colaborar con su continuación. Quiero conservar la fe en que *Heterofonía* nos puede sobrevivir a todos los que ahora escribimos y leemos en ella, como orgullosamente sobrevivió a su fundadora, gracias a la sobrada fe con la cual ella la dotó para que llegara hasta nosotros.

*Eduardo Contreras Soto*

---

## Notas y reseñas

---



## Ciclo de música contemporánea del Festival Internacional Cervantino 1991

---

Dentro del XIX Festival Internacional Cervantino se presentó, por cuarto año consecutivo, el Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea, en la Universidad de Guanajuato. Este año tuvimos la oportunidad de escuchar ocho conciertos en los que se presentaron —con excepción del concierto inaugural— las obras más recientes de algunos compositores mexicanos.

El primer concierto estuvo a cargo del grupo italiano Divertimento Ensemble dirigido por Sandro Gorli. La primera parte estuvo dedicada a la música italiana con obras que el propio Gorli considera representativas de la música italiana contemporánea: *Música* de Salvatore Sciarrino, la *Sequenza* para flauta sola de Berio, *Tropi* de Niccolò Castiglioni y *Mutevoli Forme* de Gorli. En la segunda parte la cantante Mary Lindsay se unió al ensamble para interpretar el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg (1912-13).

Es digna de elogio la interpretación de Mary Lindsay, ya que pocas veces podemos escuchar una versión del *Pierrot* tan fielmente dramatizada, debido a los retos a los que se

enfrentan las cantantes en esta partitura.

En el segundo día del Ciclo escuchamos un concierto en donde se presentaron varios estrenos de compositores mexicanos. En la primera parte escuchamos las *Dos piezas para violín y piano* de Armando Luna, muy bien estructuradas y de gran vitalidad, con un interesante dominio del color y de las texturas. Marta Olvera al violín y el propio compositor al piano rindieron una interpretación muy nítida de esta obra.

También se estrenó *Latente* para violoncello solo de Robles Girón. Esta fue una obra corta pero de ideas muy consistentes y contrastantes, interpretadas por el autor.

Gonzalo Salazar nos brindó una elogiosa interpretación de la reciente *Sequenza* para guitarra sola de Luciano Berio, la número once escrita en 1989. En esta obra Berio despliega una escritura que explora todas las posibilidades expresivas propias de la guitarra. Es una obra difícil, ya que requiere de un absoluto dominio técnico del instrumento, como en sus *Sequenzas* para otros instrumentos.

Otro estreno dentro de este

programa fue la *Tocatta* para clavecín de Graciela Agudelo. Obra en tres pequeños movimientos contrastantes, con un final virtuoso y ágilmente ejecutado por Lidia Guerberof.

En la segunda parte de este concierto se presentaron obras electroacústicas. *Acuerdo por diferencias* del compositor Javier Alvarez para arpa y cinta, originalmente escrita para el arpista inglés Hugh Webb, fue brillantemente interpretada por Mercedes Gómez.

La riqueza rítmica de esta obra es también una característica de la obra *Reencuentros* para dos arpas y cinta de Arturo Márquez, que fue interpretada por Lidia Tamayo y Mercedes Gómez.

El color y las texturas que resultan de la combinación del material electrónico y el sonido del arpa es muy diferente al que escuchamos en las obras para piano y computadora de Roberto Morales y Francisco Núñez, que también fueron estrenadas en este concierto.

Memorable resultó el concierto del flautista venezolano Luis Julio Toro, no sólo por su técnica impecable y precisa, sino también por su exquisita musicalidad y profundo cono-

cimiento de las obras que interpretó. El programa estuvo conformado por obras, en su mayoría, dedicadas a él.

Hilda Paredes: Luis Julio, el programa que presentaste está compuesto por obras que fueron escritas especialmente para ti; ¿nos puedes hablar un poco de tu trabajo con el compositor?

Luis Julio Toro: En un tiempo fui muy entusiasta de la música nueva. Ahora soy más cauteloso porque me he visto comprometido con obras que no considero logradas.

En este concierto toqué obras de gran calidad y todos los compositores en realidad son amigos míos. Para mí la relación con el compositor es importantísima. Me gusta conocer personalmente al compositor. Con Mario Lavista siempre hablo de otras cosas, casi nunca de la obra, con Javier Alvarez tuve una amistad de la cual salió la pieza y no al revés. Yo soy fanático de las relaciones humanas y eso es lo que me importa.

H.P.: En el programa tocaste también la obra *Temazcal* para maracas y cinta de Javier Alvarez. ¿Fue en Venezuela donde aprendiste a tocar maracas?

L.J.T.: Nunca me atreví a hacer el ridículo en Venezuela tratando de tocar maracas entre tanto conocedor del instrumento. En Londres compré unas maracas y unos discos de pura catarsis nacionalista. Cuando estudiaba allá tocaba

con Javier, él la jarana y yo maracas.

H.P.: ¿Cómo ves la situación de la música contemporánea en México en relación con Venezuela?

L.J.T.: Una cosa que aquí me ha sorprendido mucho es que me hayan pedido un *encore*. En Venezuela esto nunca me ha sucedido. Evidentemente aquí hay un gran interés y entusiasmo. Siento que hay un respaldo intelectual que en Venezuela no existe. Los intelectuales de otros gremios, escritores, etc., casi nunca saben nada de la música que hoy se escribe. El único compositor que es conocido en Venezuela es Alfredo del Mónaco.

H.P.: ¿Hay alguna obra que en este momento estén escribiéndote para un próximo estreno?

L.J.T.: Hay algunos compositores con quienes quiero trabajar pero, con el trabajo de la orquesta, casi no me queda tiempo. Quiero retomar este trabajo de aventurarme con el compositor. Hace tiempo que no lo hago. Entre otras razones, porque tengo un grupo de música tradicional de Venezuela que se llama Gurrufío. Tenemos ya ocho años tocando esta música tradicional que no pretendemos cambiar o modernizar, aunque siempre se cambia, pero tenemos una noción muy clara de cómo debe ser la música venezolana.

También toco música de cámara, música barroca, con el clavecinista Abraham Abreu,

quien es un gran músico.

Como ves, no solamente toco música contemporánea, me interesan otros tipos de música también.

Hasta aquí Luis Julio Toro. Continuando con el Ciclo, en su concierto el Trío Neos estrenó tres obras: *Las imaginaciones de la arena* de Juan Fernando Durán, una obra difícil que el Trío Neos interpretó de manera que hizo parecer aparentes estas dificultades; *Rumor de follaje* de Ramón Montes de Oca, con una estructura muy bien definida y donde el compositor explora las posibilidades expresivas de cada instrumento, logrando texturas interesantes y *Assorted Koehel con fantasía galopante*, de Marta Lambertini, basada en pequeños fragmentos de Mozart que aparecen en el transcurso de la pieza sutil y hábilmente articulados. El Quinteto de Alientos de la Ciudad de México estrenó otra obra de Graciela Agudelo, *Venías de ayer* dentro del penúltimo concierto del ciclo a cargo de este ensamble.

No podía faltar un concierto del flautista Horacio Franco. El cerró el ciclo con un recital integrado por obras recientes de compositores mexicanos y dos obras de compositores japoneses.

La habilidad, destreza e inteligente ejecución de Horacio Franco nos deja con un deseo de volver a escuchar otro Ciclo de Música Nueva dentro del Festival Internacional Cervantino.

## Libros

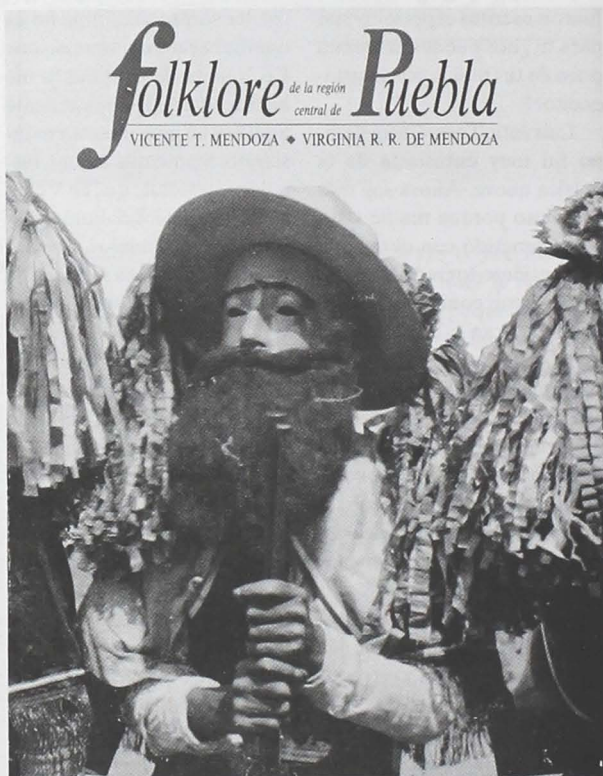
### *Más vale tarde que nunca*

Mendoza, Vicente T. y Virginia R.R. de Mendoza. *El folklore de la región central de Puebla*, México, CENIDIM, 1991, 505 p.

Vicente T. Mendoza, reconocido investigador del folklore mexicano, deja a su muerte un libro terminado y listo para su publicación: *El folklore de la región central de Puebla*. Un trabajo de incuestionable valor al que el autor dedicó 23 años de su vida profesional.

Los orígenes de esta investigación están ligados a los del propio autor. Oriundo de Cholula, Puebla, su propio conocimiento del lugar aunado a la relación personal que guardó con sus primeros informantes —la mayoría de ellos familia o conocidos—, fueron las razones primordiales que despertaron su interés por las manifestaciones folklóricas de esta zona.

A partir de 1929, Vicente T. Mendoza comienza el trabajo de recolección a raíz de las constantes visitas que su padre le hiciera a la ciudad de México por varios años. Vicente M. Mendoza, músico, fue un gran conocedor de las tradiciones propias del centro del estado debido a los numerosos viajes que por motivos profesionales



realizó a lugares como Puebla, Matamoros, Tecamachalco y Atlixco, lo que lo convirtió en el primero y uno de los principales informantes. Los datos que de él se obtuvieron determinaron desde el principio qué zona iba a ser estudiada.

Posteriormente el número de informantes fue creciendo —los primeros con residencia en la ciudad de México, porque fue hasta 1951 que, con la finalidad de verificar, enriquecer y ampliar el material, Vicente T. Mendoza y su esposa Virginia R.R. de Mendoza viajaron a la

región—, hasta alcanzar un total de 105 informantes, tal y como lo presenta el autor en la lista que aparece en las primeras páginas, incluyendo datos precisos de cada uno: una muestra más del rigor siempre presente en su trabajo.

Algunos de los documentos así obtenidos nos informan acerca de la vida y costumbres todavía en uso durante la segunda mitad del siglo pasado, lo que hace de este libro un verdadero tesoro para el conocimiento de la historia cultural de nuestro país.

Con estudios musicales desde temprana edad, Vicente T. Mendoza manifestó siempre un especial interés por la poesía y música tradicionales. Sin embargo, a su parecer, el trabajo de recolección debía abarcar todas aquellas manifestaciones consideradas como el *lore* de un pueblo. Esto incluía, además del canto, la música y la danza, el teatro, las costumbres, el vestido, el habla, los mitos y leyendas, la magia, el juego, etcétera.

La enorme cantidad y diversidad de materiales contemplados hacía necesario el uso de alguna clasificación que guiara al investigador en las tareas de recolección y organización sistemática de los materiales.

Para ello la Sociedad Folklórica de México (con Vicente T. Mendoza a la cabeza) adoptó el método extraído de la escuela finlandesa, propuesto por el maestro Ralph Steele Boggs en varios cursos y conferencias sustentadas en esta ciudad durante el año de 1945. Este permitía agrupar las informaciones de una misma índole en secciones parciales dentro de un cuadro histórico-geográfico (atlas folklórico) que en una segunda etapa de análisis ayudaría a deducir conclusiones en cuanto a su origen, desarrollo y diseminación (método encaminado a descubrir los centros originales de cultura).

La extraordinaria labor de Vicente T. Mendoza—titánica, por cierto—se concentra principalmente en la etapa de recolección, y el libro *Folklore de la región central de Puebla*, es un magnífico ejemplo que pone en evidencia el interés genuino

de este incansable folklorista por los materiales tradicionales, sin importar el orden al que pertenezcan.

Los temas comprendidos en él se presentan en diferentes capítulos correspondientes a las categorías mayores del Folklore, las que se tomaron en cuenta desde el inicio de la recolección según el método antes mencionado: cap. I: *Poesía tradicional*, que incluye ejemplos de literatura religiosa, profana y política (este último revela el sentimiento poblano hacia hechos históricos como la Invasión americana del 47 o figuras políticas como Santa Anna); cap. II: *Música y canto tradicionales*, dividido en música religiosa y profana (aquí podemos encontrar lo mismo alabados y cantos de navidad, que canciones, corridos, inditas y pregones) que incluye en todos los casos la transcripción musical dando lugar a una de las secciones más ricas y completas de esta publicación; cap. III: *Danza tradicional*, en donde, a excepción de cuatro danzas, sólo se nos proporciona el nombre de otras más como información previa que ayude a investigaciones posteriores; cap. IV: *Folklore infantil y juego*, dividido en cantos y recitaciones como arrullos o coplas de nana, y juegos infantiles, sección interesantísima por su variedad y por la descripción de cada uno; cap. V: *Teatro tradicional*, dividido en pastorelas, coloquios, escenas humorísticas, escenas carnavalescas y títeres (el material reunido en estos primeros cinco capítulos forma la primera parte del libro y fue recolectado por Vicente T. Mendoza); cap. VI: *Narración tradicional*, formado por mi-

tos, leyendas, tradiciones y cuentos que nos hablan de duendes, nahuales, hechiceros y brujas, lugares, tesoros, hechos históricos y tantas otras cosas más que no pueden sino despertar la curiosidad de cualquier lector; cap. VII: *Vida y costumbres*, que nos comunica actividades relacionadas con el ciclo de vida, con los mercados, algunas realizadas en la prisión y en los conventos y otras derivadas de las diferentes fiestas poblanas; cap. VIII: *Artes, oficios y adornos*, donde se enumeran los oficios más comunes tanto en Cholula como en Puebla y se habla de la ubicación de los principales talleres en la ciudad primero mencionada, además de la descripción de algunos vestidos tradicionales; cap. IX: *Comidas y bebidas*, uno de los más ricos ya que como los autores nos comentan, siendo tan famosa la comida poblana, los informantes proporcionaron datos abundantes tanto de platillos de claro origen europeo como los netamente indígenas usados por la gente del campo, y cuando digo: uno de los más “ricos”, me refiero a que aquí el interesado encontrará una gran variedad de recetas con detalle; cap. X: *Creencias*, donde nos podemos enterar de cómo conciben los poblanos el mal de ojo, el mal de espanto, de la forma que tienen los hechiceros para llamar a la lluvia y ahuyentar el granizo o diversas enfermedades, etc., y por último el capítulo XI, destinado al habla popular, el refrán y la adivinanza (estos capítulos finales que constituyen la segunda parte fueron recolectados por la maestra Virginia R.R. de Mendoza).

Esta brevísima descripción del contenido del presente libro no puede ni lejanamente reflejar la riqueza y sabiduría contenida en sus páginas. Tratándose de un trabajo que reúne documentos miles del ser y quehacer humanos en una región geográfico-cultural específica, ningún comentario más puede ser añadido. Ahora surge más bien, el inevitable deseo de dejar de escribir y regresar a la lectura de este maravi-

lloso ejemplar, que más allá de ser un documento de consulta imprescindible para los estudiosos, es, estoy segura, una fuente donde muchos recrearán su mente y corazón con verdadero placer.

*Bibliografía auxiliar:*

Mendoza, Vicente T., "Visión general del folklore", en *Nuevas aportaciones a la investigación folklórica de México*, So-

ciudad Folklórica de México, enero de 1956.

Ibarra, Alfredo, "Vicente T. Mendoza", en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, vol. iv, México, 1944.

Moedano, Gabriel, *La vida y obra de Vicente T. Mendoza (1894-1964)*, México: SEP/Departamento de investigación de las tradiciones populares de la DGAP, 1976, (Col. Estudios de folklore y arte popular-1).

Rosa Virginia Sánchez

*Una bibliografía que invita a la superación*

Saldívar, Gabriel, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*. México, CENIDIM, 1991. 341 pp.

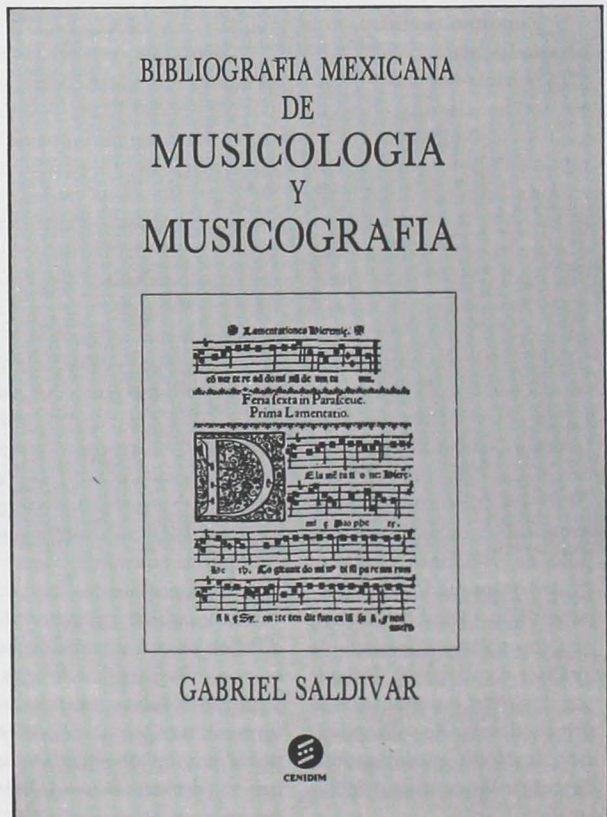
Las tareas bibliográficas realizadas en México sobre la música de México han sido muy escasas: apenas en 1984 apareció la primera publicación especializada sobre el tema, la *Guía bibliográfica de la música de México* de Silvana Young, una bibliografía que además no tiene carácter histórico. Por tal motivo se hace necesario celebrar la aparición del inmenso trabajo documental de Gabriel Saldívar (1909-1980), quien desde 1931 hasta su muerte recopiló todas las fuentes documentales a su amplio alcance sobre la música, la musicografía y la musicología mexicanas.

Hacia 1935 Saldívar y Jesús C. Romero (1893-1958) decidieron unir esfuerzos para un proyecto de bibliografía musical mexicana; en principio, a Saldívar le correspondía documentar los siglos xvi a xviii, y a Romero los siglos xix y xx. Ello no obstante, Saldívar completó fi-

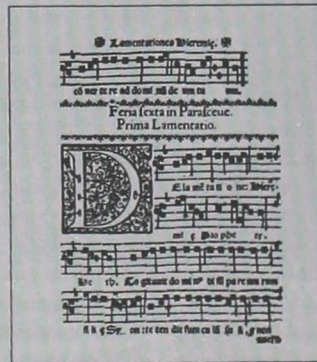
chas de más allá del siglo xviii y obtuvo un abultado *corpus*, el cual se hallaba muy desorganizado en el momento de morir el musicólogo. Elisa Osorio Bolio, esposa de Saldívar y estrecha colaboradora suya, arregló la

bibliografía para la presente edición que reseñamos.

El trabajo de Saldívar es valioso por tratarse de un material inédito y hasta ahora desconocido por la generalidad de los investigadores. El peculiar sis-



BIBLIOGRAFIA MEXICANA  
DE  
MUSICOLOGIA  
Y  
MUSICOGRAFIA



GABRIEL SALDIVAR



tema de trabajo del autor le llevó a incluir entre las fichas algunos escritos históricos, frutos de su propia investigación que amplían la información meramente bibliográfica, así como algunas reproducciones de los textos fichados. Es digno de mención el criterio amplio de Saldívar para con sus documentos, que le llevó a incluir en su bibliografía no sólo impresos, pero además manuscritos, incluso fragmentarios; incluyó también anuncios en periódicos, obras desaparecidas y hasta obras extranjeras relacionadas con México, así como textos cantados sin su música escrita. En varios casos Saldívar se atreve, con base en su extenso conocimiento del tema, a realizar atribuciones de fecha o de autor que parecen convincentes.

A pesar de las varias cualidades y merecimientos del libro, no podemos dejar de señalar varias observaciones que pueden contribuir a mejorar el tra-

bajo de ediciones subsiguientes: ni la carátula, ni la portada del libro señalan que el volumen contiene fichas de 1538 a 1900, por lo cual falta toda la bibliografía del siglo xx, la cual tendrá que aparecer en otro volumen consecutivo y numerado. La distribución cronológica debe haber sido resultado inevitable del criterio de Saldívar, pero habría sido conveniente una precisión de etapas histórico-musicales para clasificar el inmenso material documentado. El propio criterio normativo de las fichas varía sensiblemente, no está unificado, si bien es difícil establecer un criterio único para las publicaciones anteriores al siglo xx, como lo han demostrado en la práctica Vigil, García Icazbalceta, Del Paso y Troncoso, y más recientemente De la Maza y Tovar y de Teresa. Sin embargo, varias categorías de la bibliografía de Saldívar podrían tener un uso más fluido y atractivo si contá-

ramos con un índice onomástico y de materias, cuando menos, además de un código de las abreviaturas que abundan en las fichas y una orientación más exacta de la localización de aquellas obras localizables. Como se prevee un nuevo tomo para la bibliografía del siglo xx, es posible que dicho tomo contenga estos índices y códigos que echamos de menos en nuestro texto reseñado, por lo cual es mejor esperar y no adelantar visperas.

Lo importante es que el gran esfuerzo de Gabriel Saldívar, culminado con el apoyo de Elisa Osorio Bolio, no ha quedado en el olvido ni en el archivo, como tantos otros trabajos de aquella legendaria generación de eruditos musicales, y ahora la *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía* nos ofrece el logro de ser conocida, la oportunidad de ser valorada y el reto de ser superada.

Juan José Escorza  
Eduardo Contreras Soto

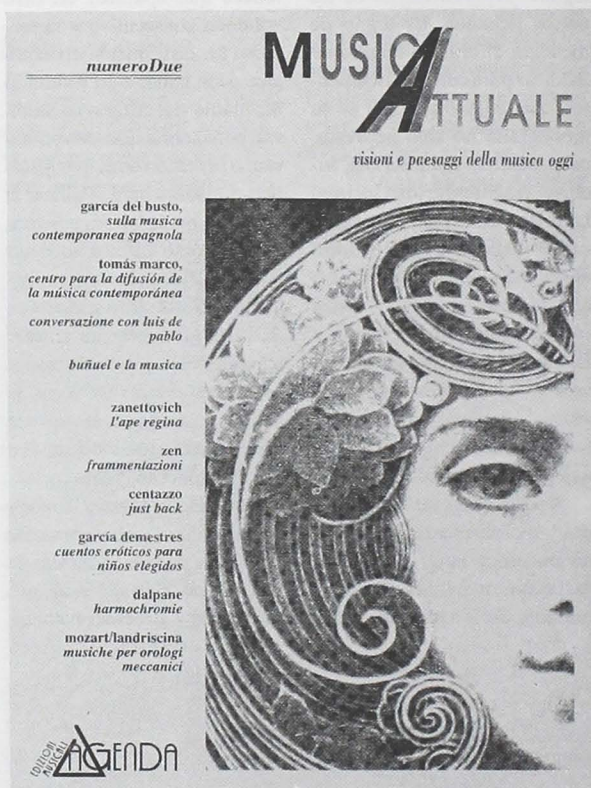
# Revistas

## Agenda/Música Attuale

*Agenda/Musica Attuale, visiones y paisajes de la música de hoy.* Bologna, Italia, Año 1, No. 2.

Recientemente apareció el segundo número de la revista italiana *Agenda/Musica Attuale, visiones y paisajes de la música de hoy* que edita trimestralmente en Bologna, Italia, el musicólogo Gianpaolo Salbego. Esta revista tiene la característica de incluir dentro de sus colaboradores, a algunos de los más prestigiados críticos e investigadores de música contemporánea italiana como Renzo Cresti, Marco Marfa Tosolini, Claudio Scannavini y Nicolai Cisternino. "*Música Attuale*, escribe Gianpaolo Salbego, es una propuesta editorial. Ligada estrechamente a la producción musical; es un lugar de encuentro y de diversidad de pensamientos; es un espacio de análisis musical, es, en cierta medida, un observatorio internacional; no es una revista informativa, aunque en parte también informa, es un lugar en donde confluyen ideas, reflexiones, propuestas sobre economía y música, sobre filosofía y música, sobre sociología-política y música".

*Agenda/Musica Attuale* está dividida en diferentes secciones: la primera, llamada *Edito-*



rial hace las veces de presentación a la revista, dando un panorama general del tema, o los temas, de que tratará. El número 2 de esta publicación está dedicada a *Iberia*. La revista tiene un interés especial en el sincretismo cultural, en particular con respecto a la música y es ciertamente España, dentro de Europa, en donde este fenómeno se muestra de manera magistral. En ocasión del Festival de Música Contemporánea que se celebró recientemente en Madrid, los ojos de

Europa se vuelven a España que, después de una dolorosa historia durante este último siglo, poco a poco se vuelve a convertir en punto de interés cultural para el resto del mundo. "No debe olvidarse que el siglo xx ha sido el tiempo de Luis Buñuel, Joan Miró, Salvador Dalí, Pablo Picasso, Rafael Alberti, por citar sólo algunos de los Maestros que han hecho grande el respiro mental de la Europa y del mundo" (Tosolini, Marco Marfa).

En la sección *Gli autori* (los

autores), se realiza una breve semblanza de los compositores cuyas partituras han sido incluidas en la revista (que son totalmente desprendibles de ella), además de una entrevista y de su catálogo de obra. En el número 2 de *Musica Attuale* los autores fueron: Daniele Zanettovich (1950), María Gabriella Zen (1957), Andrea Centazzo, Alberto García Demestres (1960), Marco Dalpane y Andrea Landriscina que presenta la música para relojes mecánicos de Mozart: *Andante KVV 616*.

*Il Pensiero*, el Pensamiento, es la tercera gran sección de *Agenda/Musica Attuale* en donde se tratan diversos temas de orden musicológico. En este número se incluye un artículo de Landriscina sobre el *Andante* de Mozart y una conversación con Luis de Pablo realizada por Alberto García Demestres. Aquí se incluye también un artículo sobre Luis Buñuel: "Luis el sordo" por Tiziana Tosolini en el que habla de la relación del cineasta con la música. El artículo comienza con una cita de Buñuel: "uno de los grandes *rimpianti* de la última parte de mi vida es el no poder escuchar la música... que me hubiera parecido una dulcísima morfina y me hubiera conducido, casi sin darme cuenta,

hacia la muerte." También incluye este número los aforismos de Buñuel: *Instrumentos*, dedicados a Adolfo Salazar.

Renzo Cresti publica el texto *Concursos y malas costumbres* en donde hace una crítica severa al sistema de concursos.

*La Grammata*, incluye reseñas de discos a cargo de Marco Maria Tosolini y el catálogo-archivo de *Agenda* que cubre la Música del Pasado, la Música de la Vanguardia, la Creatividad y la Música y Didáctica Musical. Este catálogo, que está al cuidado de Gianpaolo Salbego, nace de una precisa voluntad de los autores, compositores y editores para tener un ágil instrumento de trabajo, útil para aquellos que se dedican a la programación o que tengan necesidad de tener acceso y disponer con rapidez de los materiales incluidos en el *Archivo de Agenda*. El catálogo incluye obras de compositores italianos y extranjeros que deseen poner a disposición sus obras. Así mismo, dentro de la revista hay algunos espacios para que jóvenes intérpretes se "anuncien", de esta manera puede haber una mayor comunicación entre los intérpretes y los compositores con el fin de aumentar el repertorio de los primeros y de que los segundos tengan mayores posibilidades

de escuchar su música.

La última parte de la revista, el *Dossier*, incluye en esta ocasión un artículo de Tomás Marco sobre el *Centro para la Difusión de la Música Contemporánea*; *Pépiniere de artistas en Bologna*, de Denise Barriolade y *Sobre la música española contemporánea* de José Luis García del Busto.

El interés de *Agenda/Musica Attuale* no se limita a la música italiana, ni siquiera a la música europea; la revista dedicará un número entero a la música mexicana contemporánea, posiblemente el número ocho, con el fin de dar a conocer nuestra música, a nivel europeo. Esto como muestra del interés que existe en esa parte del mundo por lo que está ocurriendo en Latinoamérica y en especial a raíz del futuro festival que la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea (SIMC), a través de la Sección Mexicana está organizando para noviembre de 1993 en la ciudad de México.

Esperamos que *Agenda/Musica Attuale* continúe con su labor de difusión de la música de nuestro tiempo y que, en un futuro no muy lejano, logre establecerse entre las principales revistas de este tipo a nivel internacional.

Ana Lara

### *Lulú en la tierra de Mafalda*

*Lulú*, Revista de teorías y técnicas musicales. Buenos Aires, Argentina. Año 1, No. 2. Noviembre de 1991. 80 pp.

Acusamos recibo de una revista argentina que comienza a

abrirse camino en el medio musical: *Lulú*, así llamada por referencia y homenaje a la ópera de Alban Berg con libreto basado en F. Wedekind; un nombre que ya ha suscitado en sus lectores reacciones de extrañeza y hasta indignación, según se deduce de la correspondencia a los redactores. El

director de *Lulú* es Federico Monjeau, y la revista cuenta con un numeroso consejo editorial, así como con una incipiente red internacional de corresponsales que incluye a Mario Lavista en México. Entre los colaboradores del número aquí reseñado nos encontramos con nombres bien co-

**LULU**

*Revista de teorías y técnicas musicales*

ENTREVISTA A  
**Mauricio Kagel**  
 NELSON GOODMAN  
**¿Cuándo es el arte?**  
 SCHUBERT SEGUN  
**Haefliger**  
 DOSSIER  
**Silvestre Revueltas**

Publicación bimestral ■ Noviembre de 1991 ■ Buenos Aires ■ Argentina ■ N° 2 ■ A 70.000

nocidos entre nosotros, como Coriún Aharonián y Graciela Paraskevafdis. Por su contenido se advierte cómo *Lulú* se propone cubrir, con horizontes amplios, el mundo de la música y la musicología contemporáneas, a través de destacados protagonistas inmersos en la creación actual: Mauricio Kagel sobre su obra; el análisis de una obra de Juan Carlos Paz recién descubierta; una entrevista al tenor suizo Ernst Haefliger centrada en su vocación pedagógica y sus impresiones de los colegas; en fin, propuestas de técnicas musicales relacionadas con

la informática y la computación.

Cada número de *Lulú* traerá, según parece, una sección titulada *Dossier*, dedicada a un tema monográfico. La presente entrega de la revista argentina seguramente interesará mucho a nuestros lectores porque ha dedicado su *Dossier* a Silvestre Revueltas. Si bien la información principal de esta sección ha sido reproducida de los varios libros que incluyen textos del compositor, así como de entregas de la revista *Pauta*, hay también textos muy atractivos de los ya mencionados Aharonián y Paraskevafdis,

además de Mariano Etkin y Julio Palacio, en todos los cuales predomina la tendencia que en generaciones recientes ha contribuido a revalorar la obra del de Papasquiaro al asociarla más con la vanguardia que con el "nacionalismo de estilo". Los textos escritos para este *Dossier* revelan cómo Revueltas, un hombre que asumió en su persona y en su obra un compromiso ideológico, representa una referencia bastante adecuada para los autores argentinos, ya que ellos han trabajado bajo la influencia de una escuela sociológica e histórica predominante en la cultura argentina durante las últimas tres décadas, cuando menos.

Otra preocupación que refleja esta entrega de *Lulú* es el análisis del arte contemporáneo, ante la crítica de los valores estéticos tradicionales como la belleza o lo figurativo. Los textos de Nelson Goodman, Mariano Etkin y C.E. Feiling abordan estos terrenos de la filosofía del arte con los ojos de nuestro siglo.

Saludamos, pues, la aparición de *Lulú*, una argentina que, según se ve, tendrá muchos puntos de contacto con *Heterofonía*, y esperamos que en entregas posteriores sus redactores superarán los errores tipográficos que adornan para mal este número aquí reseñado, así como la confusión entre fotografías y pies de foto del *Dossier*. Siempre es grato comunicarse con una voz más en el medio musical de nuestro continente.

*Eduardo Contreras Soto*

# Música impresa

## La serie Siglo xx del CENIDIM

Daniel Catan, *Encantamiento* para dos flautas de pico; Ramón Montes de Oca, *Sombra de ecos* para violín solo; Roberto Medina, *Actus* para clarinete en Si bemol y piano; Marcela Rodríguez, *Suite* para violoncello, clarinete, fagot y piano. México, CENIDIM, 1991.

Para mucha gente, los compositores son una especie, si no totalmente extinta, al menos en vías de serlo. Ya no hay compositores a nivel internacional como Bach o Mozart y mucho menos a nivel nacional después de Revueltas o Chávez.

En nuestro país, los esfuerzos que se hacen para que la gente se acerque a la música de su tiempo son siempre insuficientes. Los festivales y las grabaciones apoyan a un pequeño grupo de músicos —casi siempre los mismos— siempre a la espera de que, algún día, exista un mayor público interesado en este tipo de música.

Pero el problema no sólo implica al público; es un problema que afecta directamente a los músicos y a los estudiantes de música. Incluso aquellos quienes, de alguna manera, son parte de nuestro, de por sí, pequeño núcleo de músicos, se interesan poco por conocer el nuevo repertorio que existe en la actualidad para sus instru-

SUITE  
Para clarinete en si<sub>b</sub>, fagot,  
violoncello y piano  
Al Trio Neón

The image shows a page of musical notation for a piece titled 'SUITE'. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Clarinet in B-flat (CLARINETE), Bassoon (FAGOT), Cello (VIOLONCELLO), and Piano (PIANO). The tempo is marked 'MODERATO'. The second system continues the notation for the same instruments. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo).

mentos y no sólo esto, sino que, sin conocerla, la desprecian.

En un intento por llegar, cada vez más, a un público más amplio, el CENIDIM se ha esforzado en apoyar a la música mexicana del siglo xx a través de grabaciones en discos compactos dedicados a los más importantes compositores mexicanos así como a nuestros principales intérpretes, ya sea en su calidad de solistas o como conjuntos de cámara.

Si para un compositor es importante tener una obra grabada profesionalmente, es aún

más importante tener editadas sus obras ya que esto facilitará que otros músicos se interesen en ellas y las programen en sus conciertos.

Es de esta manera que el CENIDIM refuerza el trabajo que en este sentido han venido haciendo, durante años, Ediciones Mexicanas de Música, la UNAM y la Liga de Compositores, al editar una serie de partituras de compositores mexicanos contemporáneos.

Para muchos, ésta es la primera oportunidad de ver publicada una obra suya, a pesar

del renombre de algunos de ellos. En este primer tiraje se incluyen partituras de compositores tan diversos como Daniel Catán (*Encantamiento* para dos flautas de pico); Ramón Montes de Oca (*Sombra de ecos*, para violín solo); Roberto Medina (*Actus* para clarinete y piano); y Marcela Rodríguez (*Suite*, para violon-

cello, clarinete, fagot y piano).

Se espera que cada año aumente considerablemente el número de partituras publicadas que, al ser simultáneamente grabadas en discos compactos (como es el caso de *Encantamiento* de Daniel Catán que grabó Horacio Franco dentro de la serie Siglo XX del CENIDIM), puedan mostrar de la manera

más completa posible el panorama musical de nuestro país e interesar al público en general y, principalmente, a los músicos nacionales y extranjeros, para que la música mexicana contemporánea se convierta en una realidad cotidiana y común a todos nosotros.

Ana Lara

### *El poeta, los pianos y dos nuevas ediciones de música del siglo XIX*

Varios autores. *Valses mexicanos del siglo XIX para piano*. Vol. I. México, Ediciones Mexicanas de Música, 1991. 67 pp.

Castro, Ricardo, *Obras escogidas para piano*. México, Ediciones Mexicanas de Música, 1991. 34 pp.

#### I

*El piano es como un manantial de lirismo que fluye sin cansarse, con lentitud, como fluye una palabra de amor de los labios de un galán experto, que se goza en ver el efecto que cada sílaba produce en la mujer adorada. Nadie mejor que un poeta para definir al piano, y nada mejor que el amor para imaginarlo. Sí. Hablar de música mexicana para piano del siglo XIX nos transporta de inmediato a la evocación romántica: la placidez de tiempos idos, el armario de la (bis)abuela, la época del salón y la tertulia, los pisos lustrosos de los salones de baile, la elegancia en el vestir de damas y caballeros. Hay pianos aristocráticos que esparcen su clasicismo sobre la concurrencia de los rumbosos recitales:*

*caballeros relamidos que se visten de negro y damas escotadas que fingien entender la música de los maestros. Y quizá estas vagas imágenes, nacidas ya de la lectura de prosas y novelas decimonónicas, ya de conversaciones familiares o de películas mexicanas en blanco y ne-*

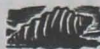
*gro, no carezcan de verdad pese al sutil estereotipo que las circunda. ¿No fue acaso el piano el gran protagonista de la era romántica en música, certero portavoz de los sentimientos más íntimos tanto en el viejo como en el nuevo mundo?*

Si la imaginación romántica

## VALSES MEXICANOS DEL SIGLO XIX

para piano

VOLUMEN I



EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA, A. C.  
AVENIDA JUÁREZ, 18, DESP. 106  
06000, MÉXICO, D.F.

tuvo una voz predilecta, esa voz fue la del piano. Intimidad, pasión, dolor, solaz, alegría, todo podía emerger de la voz poderosa y a la vez tenue del mejor de los instrumentos románticos: el *piano-forte*. Con esa voz hablaron los compositores del siglo XIX, los grandes y los mediocres, los aristocráticos y los populares. Porque, amén de los pianos prósperos, también hubo otros: *los que coadyuvan el ensueño de las humildes doncellas que llevan su hoguera de amor en el pecho y que, en la ventana del barrio desierto, esperan la llegada de un doncel de palabras galantes... El doncel no viene, y las mozas van todavía con esperanza a arrancar al piano armonías en que parezca anunciarse el alma del ausente*. A ambas tradiciones pianísticas, una de estirpe aristocrática y otra de linaje más popular, pertenecen las dos recientes ediciones que vamos a comentar.

## II

*El vals se exalta, a las veces, en arranques súbitos y a las veces con languidez, como si rebosara de felicidad y la felicidad lo agotase... Este vals pudiera servir como de hamaca ideal tendida en un paraíso en que vivieses conmigo, dulce Amada. Ven al baile... Tus brazos sobre los míos, mi corazón vecino al tuyo... Se arrastran impotentes los compases del vals...* El vals fue el baile por excelencia del siglo XIX. La pasión que desató en el alma romántica permaneció vigente durante varias generaciones. La locura del vals no fue ajena a los más grandes compositores: Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Chopin, los Strauss, Liszt, Tchaikovski,

Wagner, Brahms y tantos otros. Y el piano fue el instrumento preferido para hacer vivir el vals, aun en versiones que ya no eran para ser bailadas sino sólo escuchadas.

El volumen *Valses mexicanos del siglo XIX* nos ofrece once valsescritos por once compositores mexicanos del siglo XIX: *El mexicano* de Felipe Larios (1817-1875); *El guardia nacional* de Agustín Balderas (1824?-1877); *Laura* de Tomás León (1826?-1893); *Vals-jarabe* de Aniceto Ortega (1825-1875); *Netzahualcōyotl, Vals elegante* de Melesio Morales (1838-1908); *Gratitud* de María Garfías (?-?); *Vals miniatura* de Ernesto Elorduy (1855-1913); *Sobre las olas* de Juventino Rosas (1869-1894); *Rebeca* de Velino M. Preza (1866-1944); *Vals poético* de Felipe Villanueva (1862-1893); y *Vals capricho* de Ricardo Castro (1864-1907). Siete de los once compositores nacieron y murieron durante el siglo XIX; sólo cuatro murieron en el siglo XX: Castro, Morales, Elorduy y Preza. De María Garfías, la precoz y fecunda compositora que escribió su vals a los doce años, sólo sabemos que vivió hacia la mitad del siglo XIX. Tres de ellos murieron jóvenes, a la manera romántica, interrumpiendo su evolución musical: Rosas (25), Villanueva (31) y Castro (43); cuatro alcanzaron la madurez: Ortega (50), Balderas (53), Larios (58) y Elorduy (58), y tres pudieron continuar su obra hasta la vejez: León (67), Morales (70) y Preza (78).

Un acierto de este volumen fue la selección tanto de autores como de obras, aunque no se dé crédito al compilador de

esta excelente antología de valsescos mexicanos. Quizás podríamos suponer que la autora de las notas biográficas de los compositores, Consuelo Carredano, fue también la editora. Si éste fue el caso, es lamentable que no se acredite su trabajo de compilación, sobre todo si tomamos en cuenta que, siendo el vals una de las formas predilectas de los pianistas mexicanos románticos, se publicaron cientos de valsescos para piano que hoy duermen olvidados en el silencio de bibliotecas y archivos musicales. Un trabajo de selección tal no fue fácil ni estuvo exento de dificultades a la hora de valorar cuáles eran los valsescos más dignos de ser escogidos, entre cientos, para ser reeditados en una antología. Las notas biográficas de Carredano que anteceden a las obras son breves y bien informados resúmenes de la vida de los autores, con datos suficientes para ubicarlos históricamente. Sólo llama la atención que en un solo caso se ofrezca una referencia archivística acerca del estreno del vals *Netzahualcōyotl* de Morales, ya que no se usa el mismo criterio con los otros autores. Pero habría sido útil para el pianista curioso saber en qué bibliotecas y archivos fueron encontradas las ediciones originales, dado que se trata de una edición actual de obras históricas.

El anónimo compilador usó diversos criterios en su selección. No olvidó reunir tres de los más famosos valsescos mexicanos, impresos muchas veces por diversas editoriales desde el siglo pasado y grabados en varias ocasiones por algunos pianistas en diversas casas graba-

doras: *Sobre las olas* de Rosas, quizá el más popular de nuestros vales, que hizo famoso el nombre de su autor hasta en los salones de París y Viena; el *Vals poético* de Villanueva, la más conocida obra de su todavía mal conocido autor; y el *Vals capricho* de Castro, pieza de brillante virtuosismo *di bravura* que se aleja de las manos del pianista novato quien, cediendo a la tentación de ejecutarlo, a menudo lo hace fallidamente. La fama de estos tres vales hizo que fueran conocidos incluso en versiones orquestales, aunque ello mismo quizá estorbó el acceso a otras de sus obras. Los ocho vales restantes son desconocidos para nuestros oídos, aunque no lo fueron para los de hace cien años. Entre ellos podremos tocar dos vales con nombre de mujer, añeja tradición de congraciarse con las damas tanto en el amor como en la deuda de amistad: *Laura* de León y *Rebeca* de Preza, piezas para divertirse en el salón sin las angustias del virtuosismo. *Gratitud* de Garfías y *Vals miniatura* de Elorduy también son piezas para disfrutarse en la intimidad del hogar por pianistas aficionados. Por último, la antología agrupa cuatro vales de tema popular e histórico, otro de los divertimentos preferidos por los compositores de mediados del siglo XIX: *El mexicano* de Larios, especie de suite de tres vales que usa los temas populares a la manera de los gustados "aires nacionales"; *El guardia nacional* de Balderas, vals que evoca a algún soldado de la época; el *Vals jarabe* de Ortega, quien acierta al seguir la mexicana tradición de "abalasar" otras danzas como el jara-

be o la contradanza; y el vals *Netzahualcóyotl* de Morales, que celebra al rey poeta de Texcoco tan admirado por nuestros músicos románticos.

Diversas casas editoras del siglo XIX se esmeraron en editar bellamente cientos de partituras de vales y otras danzas del gusto público, hacedoras de las delicias de músicos y aficionados en el recital y en el hogar. Si alguien quería escuchar música se veía obligado a asistir al salón o a aprender a tocarla por sí mismo, en una época aún carente de grabaciones. Así, nuestros antepasados compraban numerosas partituras con bellos grabados a color en la portada en las tiendas de casas editoras como Wagner y Levien, Otto y Arzoz, Enrique Munguía, H. Nagel y otras. O las buscaban en periódicos y revistas de la época como *El mundo ilustrado*, *El arte musical*, *La gaceta musical* y *El mosaico musical*. Todos los vales de esta edición fueron impresos en su tiempo por algunas de estas casas editoras. Si la edición logra otro acierto al reimprimir los dibujos y las tipografías del siglo XIX, resulta incomprensible por qué los editores omitieron los pies de edición de las impresiones originales si intentaban hacer una edición facsimilar, y tratándose de obras cuyos derechos de edición tiempo ha que fenecieron. El lector atento echará de menos saber cuáles de esas editoriales del siglo XIX, en dónde y cuándo imprimieron estos entrañables vales. Otra omisión del volumen es un índice de contenido que facilite la localización de las obras. Con todo, es indudable que *Vales mexicanos del siglo XIX* hará un

gran servicio a la investigación musical y a los pianistas interesados en el casi desconocido repertorio de una de las danzas que más gustó a nuestros antepasados. Esperamos que pronto aparezca el volumen II de vales mexicanos y otros volúmenes con música mexicana del siglo XIX, que sin duda ayudarán a su difusión y a desterrar varios falsos prejuicios sobre ella.

### III

*Sí, estas notas agónicas, que se desmayan a prima noche en el barrio, evocan leyendas de infancia; mas ¿de dónde nace la música pueril y tristonera que nos hemos parado a escuchar, yendo por la acera? Seguramente sale de la caja oscura de ese piano que se entrevé por los visillos de la ventana.*

El volumen que contiene seis obras escogidas para piano de Ricardo Castro (1864-1907) es un merecido homenaje al que fue, quizá, "el compositor mexicano más notable del siglo XIX", como dice Consuelo Carredano en su nota biográfica que precede a las obras. Castro fue uno de los mejores pianistas mexicanos de su época, un gran virtuoso que llegó hasta las salas de concierto de Europa y Estados Unidos. Pero como compositor no se interesó solamente en el piano (como tantos otros de su época), aunque dedicara la mayor parte de su obra a este instrumento, sino que cultivó todos los géneros musicales de su tiempo: sinfonías, conciertos, ópera, música vocal y música de cámara. De su extenso catálogo se imprimieron principalmente las obras para piano, incluso póstumamente, de las que to-

avía hoy se reedita su famoso *Vals capricho*. Compositor de fina sensibilidad y elegante escritura, Castro desdeñó los modelos italianos tan en boga en México en el siglo XIX y se interesó en las novedades de la música alemana y francesa, lo que le ha valido ser llamado el compositor mexicano más "europeizante" de su tiempo. En 1906, Pedro Henríquez Ureña calificaba así su obra pianística: "La elegancia, a veces exquisita, es la cualidad que más realza las composiciones de Castro para piano".

Las seis obras de Castro que recoge este volumen son: *Pre-ludio* op. 18, *Sarabanda* (op.?), *Minueto en la bemol* op. 9 no. 2, *Appassionato* op. 8 no. 1, *Bar-*

*carola* op. 30 no. 2 e *Impromptu* en forma de polca op. 28 no. 2. Las grabaciones que usualmente se encuentran de Castro y otros compositores mexicanos del siglo XIX son casi siempre danzas y piezas de salón, bajo el argumento de que este repertorio es el que le gusta al público (común insulto a los melómanos a quienes no se les considera aptos para escuchar obras con mayores pretensiones). Por ello resulta grato encontrar en este volumen el *Pre-ludio* y la *Sarabanda* de la *Suite para piano* op. 18 (París: J. Hamelle, ca. 1904), una de las obras más ambiciosas de Castro y tal vez la primera obra mexicana que utiliza la escala de tonos enteros, escrita en

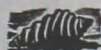
París bajo la influencia de Debussy. Desconcierta, sin embargo, que no aparezca el tercer movimiento de la *suite* (*Capricho*) y que se presente los dos primeros movimientos como si fueran obras aisladas, sin informar al lector que forman parte de una *suite* (no aparece tampoco la significativa dedicatoria de la obra: "Al Señor Lic. Don Justo Sierra, Subsecretario de Instrucción Pública"). El *Minueto en la bemol* op. 9 no. 2, larga y difícil obra que trasciende la modestia de un simple minueto, se editó junto al *Valse intime* op. 9 no. 1 bajo el título de *Deux morceaux pour piano* op. 9 (Leipzig: F. Hofmeister, s.a.), lo cual tampoco se indica. No se advierte que el *Appassionato* op. 8 no. 1, obra dedicada a Luis G. Urbina que ofrece un interesante cromatismo y en la cual vibran "acentos de emoción dramática" (Henríquez Ureña), también forma parte de una obra mayor, *Trois pensées musicales pour piano* op. 8 (París: Alphonse Leduc, 1903), junto a la *Mélo die* no. 2 y al *Menuet* no. 3. Lo mismo ocurre con la *Barcarola* op. 30 no. 2, pequeña y delicada obra editada junto con el *Valse sentimentale* no. 1 como *Deux pièces intimes pour piano* op. 30 (México: Enrique Munguía, 1907). Tampoco se nos dice que la última obra de la antología, el *Impromptu en forma de polca* op. 28 no. 2, pertenece con el *Impromptu en forma de vals* no. 1, a *Deux impromptus pour piano* op. 28; se trata de una obra extensa y compleja con diversas irregularidades rítmicas y algún cromatismo, no apta para principiantes.

Como el anterior, este volu-

## Ricardo CASTRO

### OBRAS ESCOGIDAS

para piano



EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA, A. C.  
AVENIDA JUÁREZ, 18, DESP. 304  
06000, MÉXICO D.F.

men de Ediciones Mexicanas de Música merece elogios en cuanto a la calidad de las obras seleccionadas (aunque existen otras obras valiosas de Castro que también habrían merecido figurar en la antología, pero esto ya es cosa del gusto de nuestro anónimo compilador). Sólo lamentamos que este volumen nos ofrezca la mitad de las páginas del anterior, pues bien se pudieron haber incluido, sin un excesivo incremento en el costo, unas cuatro o cinco obras más. También presenta similares deficiencias de tipo editorial: de nuevo no aparece crédito alguno al recopilador (¿será otra vez la autora de la nota biográfica, Consuelo Carredano?); asimismo, se elimi-

naron los pies de página con los datos editoriales originales de las obras, a pesar de ser una edición facsimilar. No obstante, el volumen ofrece una pequeña pero atinada muestra de alta calidad con seis de las muchas obras para piano de Castro, suficientes para despertar el apetito de pianistas prejuiciosos, quienes evaden la música mexicana del siglo XIX por considerarla *a priori* de mala calidad.

Si el poeta comenzó hablando, ahora él debe terminar: *En la calle impera una soledad de romance. El piano suena... Señorita humilde del piano que se queja en la noche: Usted ignora cuántos sueños suben a lo azul en esta hora. Sube el sueño de usted misma, que en el teclado*

*finca el pedestal sonoro de un monumento de felicidad; sube el sueño de los niños que, al dibujar frente al quinqué, trazan los rasgos de una quimera que los divierte; sube mi sueño, en alas de la música de usted. Y, probablemente, sube también el sueño de ese rondador anónimo que se emboza y se queda inmóvil al otro extremo de la acera. Créame usted, señorita: todo el barrio sueña. ...Todo el barrio, señorita, le es deudor a usted de la hora de sueño y armonía que le da noche por noche. ...¡Señorita del piano, muy buenas noches! Gracias por tus pianos, poeta, gracias por tus valsos. Gracias mil y buenas noches: Ramón López Velarde.*

*José Antonio Robles Cahero*

## Grabaciones

### El compositor y su sueño

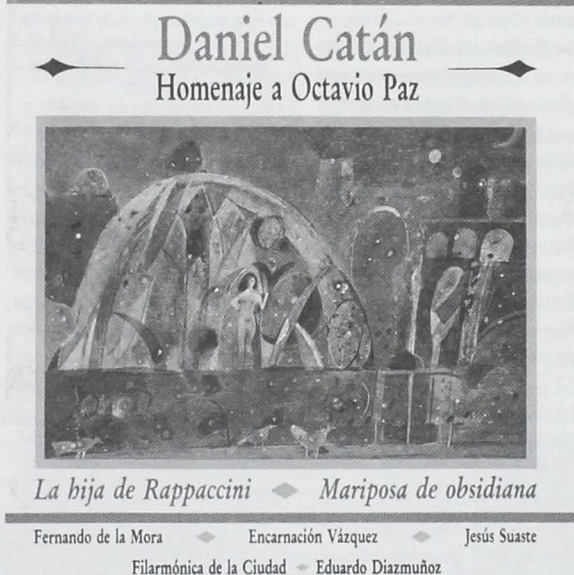
Daniel Catán, *Homenaje a Octavio Paz*. México, Música, Poesía, SCD 10166, 1990.

Cuando el pasado mes de marzo Daniel Catán intentó grabar su ópera, *La hija de Rappaccini*, durante las dos funciones que se llevarían a cabo en el Teatro de Bellas Artes, no pude menos que pensar que era muy valiente.

Con una orquesta que no tenía ningún interés en tocar la obra, con un tenor que nunca pudo aprenderse su parte, además de los problemas normales que implica estrenar una obra era difícil imaginar que de este caos pudiera lograrse un disco.

El resultado de este primer intento fue un rotundo fracaso, quedamos un poco frustrados... hasta que Daniel Catán decidió intentarlo de nuevo, aunque ahora con un enfoque muy distinto.

La primera idea que cambió, fue la de grabar la ópera en su totalidad. Esto implicaba trabajarla nuevamente con otra orquesta. En Bellas Artes la orquesta de la ópera ejecutó la obra militarmente. En el nuevo proyecto sin embargo sería la mejor orquesta de México la encargada de interpretar *La hija de Rappaccini*: la Filarmónica



de la Ciudad. Había que sustituir también al fallido tenor y grabar la ópera en poco tiempo. Considerando todo esto, Daniel Catán optó por grabar sólo algunas secciones de la ópera, los *high lights*.

Para ello Catán consiguió que Fernando de la Mora interpretara a Giovanni. Con Encarnación Vázquez interpretando, como en el estreno, a Beatriz y Eduardo Diazmuñoz dirigiendo a la Filarmónica, comenzamos la grabación del dúo de amor, el aria de Giovanni y de Beatriz, la muerte de Beatriz y dos interludios de la ópera. Con este material definitivamente no se podía hacer un disco, así es que Daniel Catán decidió incluir las dos arias del Doctor Rappaccini

interpretadas por Jesús Suaste y agregar una obra escrita anteriormente a *La hija* pero que, de alguna manera, la prefigura. Se trata de *Mariposa de obsidiana* para mezzosoprano (igual que Beatriz), coro y orquesta, escrita sobre el texto homónimo de Octavio Paz.

El equipo no pudo funcionar mejor. Los tres cantantes, la orquesta, el coro Convivium Musicum que dirige Erica Kubascek y Eduardo Diazmuñoz dieron lo mejor de ellos mismos para sacar el máximo provecho de esta música.

La Filarmónica se identificó inmediatamente con *La hija de Rappaccini*. Ya en la primera lectura de la obra, la Filarmónica había permitido que el compositor escuchara la música

ca que había imaginado al escribirla.

Daniel Catán es autor de múltiples artículos, reseñas y ensayos en los que hace evidente la profundidad de sus ideas y un verdadero oficio literario que muy pocos músicos tienen. No es raro, entonces, que la obra de Catán esté tan estrechamente relacionada con la literatura. Antes de escribir *La hija de Rappaccini* ya había escrito otra ópera: *Encuentro en el ocaso* y varias obras para orquesta y voz solista. No es casual que tanto *La hija de Rappaccini*, como *Mariposa de obsidiana* estén basadas en la obra de Octavio Paz que ha

sido fuente de no poca inspiración para Daniel Catán. En la presentación de su disco Catán afirma:

Trabajé durante seis años en la composición de la ópera. (...) Sostuve durante todo este tiempo un monólogo intenso y apasionado con Octavio Paz y su obra. Discutí cada escena, cada palabra; canté cada sílaba.

Para muchos hacer un disco de *highlights* puede resultar injustificado pues significa desmembrar la obra. Aunque también es cierto que son muy pocos los que gustan de escuchar una ópera completa en casa, sin la parte visual. Daniel Catán

es un músico al que le importa que su música sea escuchada, disfrutada; es por esto que resulta coherente que en este disco se presenten las partes más inspiradas de su ópera. *La hija de Rappaccini* y *Mariposa de obsidiana*, conforman un disco más que decoroso y estoy segura que será disfrutado por un público mucho mayor que el que usualmente compraría una ópera mexicana contemporánea. Orquestador y compositor inspirado, Daniel Catán ha tenido siempre muy claro la música que quiere escribir, sin dejarse llevar jamás por vanguardias o modas.

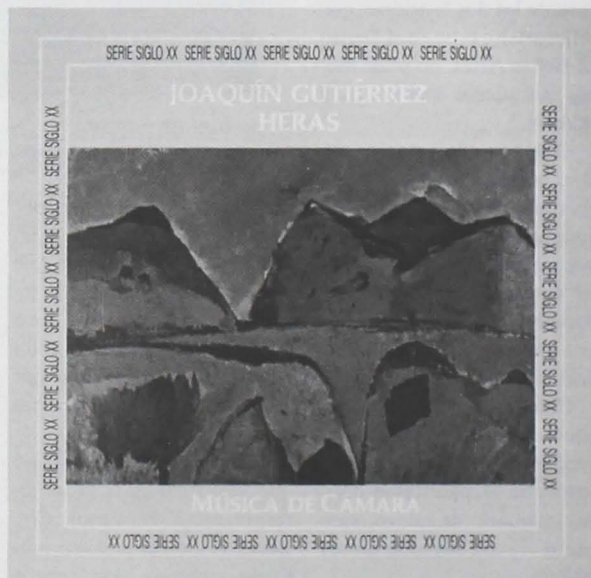
Ana Lara

### *Música mexicana contemporánea Serie Siglo xx*

Joaquín Gutiérrez Heras, *Música de cámara*, México, CENIDIM, 1991. *Trío Neos*, México, CENIDIM, 1991.

Recientemente aparecieron dos discos compactos producidos por el CENIDIM, dentro de la Serie Siglo xx. Se trata de un disco dedicado a la música de cámara de Joaquín Gutiérrez Heras y otro al *Trío Neos*, que incluye música de diferentes compositores mexicanos.

Joaquín Gutiérrez Heras es uno de nuestros más sólidos compositores. Pertenece a la generación inmediatamente posterior al nacionalismo y, por lo tanto, es uno de los primeros compositores en buscar su propia voz más allá de los cánones nacionalistas. Desde ese momento hasta hoy, Gutiérrez Heras ha seguido su propio estilo sin afiliarse a ninguna vanguardia o moda.



En este disco se incluyen la *Sonata Simple*, el *Dúo para flauta en sol* y *violoncello*, el *Trío de Alientos* y el cuarteto *Trópicos*. Estas obras nos dan una clara idea de la evolución musical del compositor.

Algunas de las piezas que aparecen en este disco compacto ya habían sido grabadas

con anterioridad. Este es el caso del *Dúo para flauta en sol* y *violoncello* que fue grabado por la UAM con el Cuarteto DA CAPO. En esa ocasión Marielena Arizpe y Alvaro Bitrán eran los intérpretes; mientras que en esta nueva grabación son Guillermo Portillo y Bozena Slawinska quienes lo interpre-

tan. Obras como el *Trío de Alientos* y *Trópicos* han sido grabados por primera vez para este disco, lo que dará la oportunidad a un mayor número de gente, de conocer estas espléndidas obras rara vez interpretadas en nuestras salas de concierto.

En esta grabación participan, además de los ya mencionados, Román Revueltas, Luis Humberto Ramos, Wendy Holdaway, Ana María Tradatti, Laura Barry y Judith Johanson.

El segundo disco compacto que conforma el volumen VII de la Serie Siglo XX es el dedicado al Trío Neos. En él se incluyen obras escritas, en su mayoría, para los integrantes del grupo: Luis Humberto Ramos, clarinete; Wendy Hol-

daway, fagot y Ana María Tradatti, piano. Tal es el caso de obras como: *Diean* de Roberto Medina; *Divertimento* de Gabriela Ortiz; *Laberinto de espejos* de Ramón Montes de Oca; *Tala* de Luis Jaime Cortez y *Navegantes del crepúsculo* de Graciela Agudelo. Las dos obras que no fueron originalmente escritas para el Trío Neos pero que ya forman parte de su repertorio son: *Trío* de Hermilio Hernández y *Variaciones para piano* en colaboración de Francisco Núñez.

Con el estilo propio de cada uno de estos compositores podemos apreciar las múltiples posibilidades de este extraordinario grupo además de poner en relieve la actividad, aún

desconocida para muchos, de las nuevas generaciones de compositores mexicanos.

Con el proyecto de la Serie Siglo XX de la cual el disco de Música de Cámara de Joaquín Gutiérrez Heras y el del Trío Neos conforman los volúmenes VI y VII, el CENIDIM intenta llenar un vacío que existía en el ámbito de la música contemporánea mexicana y en el que procura dar a conocer a nuestros mejores intérpretes y a los compositores que conforman nuestra actualidad musical.

Estos materiales pueden obtenerse directamente en el CENIDIM, Liverpool 16, Colonia Juárez, México 06600 D.F., así como en las tiendas del INBA.

Ana Lara

### México Hipo-Romántico

José Sandoval, piano. *México Romántico*, vol. I, México: Stella, STE 101, [1991]. Contenido: 1. *Intermezzo*; 2. *Scherzino mexicano*; 3. *Romanza de amor*; 4. *Balada mexicana*; 5. *Gavota*; 6. *Plenilunio*; 7. *Mazurca No. 2* / M.M. Ponce. 8. *Canto de amor*; 9. *Vals Bluettes*; 10. *Vals Capri-cho* / R. Castro.

José Sandoval, piano. *México Romántico*, vol. II, México: Stella, STE 102, [1991]. Contenido: 1. *Chotís Luz*; 2. *Causerie*; 3. *Vals Poético*; 4. *Danzas humorísticas* / F. Villanueva; 5. *Así*; 6. *Tipitín* / M. Grever; 7. *Rapsodia mexicana* No. 1; 8. *Marchita el alma*; 9. *La barca del marino*; 10. *Estrellita*; 11. *Valentina*; 12. *Serenata mexicana*; 13. *Cuiden su vida*; 14. *Rapsodia mexicana* No. 2 / M.M. Ponce.



El triunfo definitivo del disco compacto sobre el tradicional disco negro es algo que celebramos quienes seguimos de cerca las grabaciones y regrabaciones de la música mexicana tanto "clásica" como con-

temporánea. Pero en esta ocasión, los amantes del *México Romántico* están especialmente de plácemes por la reciente aparición de dos volúmenes que, con este evocador título, grabó recientemente el pianis-

ta regiomontano José Sandoval, en una coproducción del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes y una agrupación llamada Asociación Pro Excelencia Musical, A.C.

A pesar de ser una buena grabación, resulta un tanto exagerado considerarla como una joya de "excelencia musical". Y decimos esto porque si bien hay momentos musicalmente afortunados y una técnica pianística no menos afortunada, en el orden interpretativo el pianista se "pasa de la raya" con mucha frecuencia, abusando de ritardandos y rubatos, y con un uso excesivo de pedal en ciertos pasajes que, por esa razón, se vuelven confusos y de difícil comprensión para el oyente. Encontramos además una acusada tendencia a lo que podríamos denominar como el "estilo hipo", que consiste en cortar constantemente el discurso musical —a la manera de un cantante que sufriera de este mal y que a cada rato le faltara el aire—, pensando realmente que así la melodía gana en expresión y en emoción. Y lo único que se logra con esto es una interpretación "amanerada" en la que todo es exageración y en la que abunda

el énfasis tanto en los momentos de intimidación como en los de *bravura*. Tal parece que la ejecución se lleva a cabo más como el resultado de un impulso emocional que como un proceso de maduración de las obras. Un buen músico es aquel que hace transitar al oyente por un camino que jamás pierde la orientación, y la sensación que se tiene al escuchar a Sandoval es de una total incertidumbre, ya que no estamos seguros del momento en que va a derrumbarse su débil edificio interpretativo. Su exagerada expresividad nos hace recordar el célebre texto de Roland Barthes: "El arte burgés", en el que evoca la existencia de una verdad sensual de la música, verdad suficiente, que no tolera la molestia de una *exposición*.

No obstante, debemos reconocer que la intención es digna de encomio (considerando que contamos tan sólo con unos cuantos pianistas interesados en esta clase de música), y que el repertorio, si bien integrado por algunas de las obras más tocadas y conocidas de Ponce, Castro y Villanueva, resulta atractivo para los coleccionistas de "nuevas versiones". Habría que señalar que *Así y Tipitipitún*

*tipitún, tipitipitún tipitún* de María Grever están también incluidas en esta selección en una versión para piano que no sabemos si es de Grever o del propio Sandoval. Tampoco sabemos quién escribió las notas del folleto que acompaña al segundo volumen, pero en la semblanza de Felipe Villanueva llama poderosamente nuestra atención que haya nacido en Temajac, Estado de México, y no en Tecámac, según teníamos entendido. Y que se diga que "al parecer este gran compositor mexicano sabía que su vida sería corta, y por ello decidió aprovecharla al máximo, dando muestras de su talento desde los seis años de edad". Es lo mismo que les pasó a Pergolesi, Mozart, Schubert y Bellini: como siempre supieron que iban a morir jóvenes decidieron dar muestra de su talento desde que eran chiquitos.

Por último, en la contraportada del primer volumen destaca, en cursivas y en tipo grande, una frase cuyo sentido es para nosotros un misterio que no hemos podido descifrar: "Por haber sido grabado durante una sola sesión, este disco es excepcional" (?).

*Consuelo Carredano*

### *Guty Cárdenas en disco compacto*

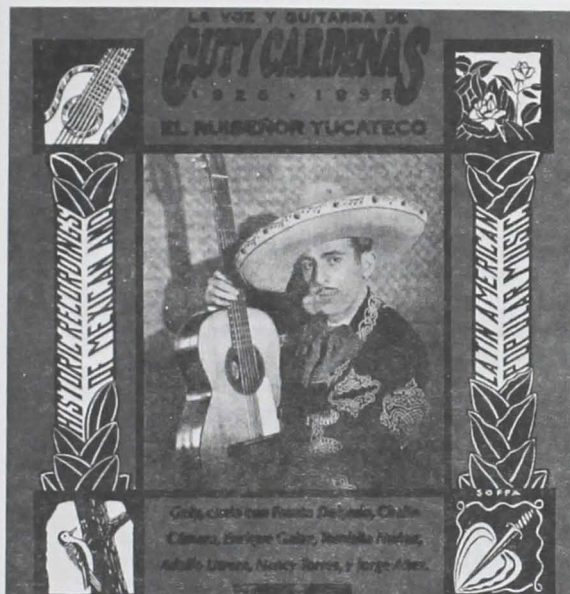
Augusto Alejandro Cárdenas [Pinelo], llamado Guty, *Guty Cárdenas 1928-1932, El Ruiseñor Yucateco*. Estados Unidos, Alma Criolla, ACCD-801, 1990.

Los dos discos de larga duración de Guty Cárdenas fueron descatalogados por la CBS-Co-

lumbia —ahora Sony Music— hace más de cinco años. Desde entonces, con excepción de otros dos discos que la Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos (AMEF) había puesto a la venta en un tiraje limitado y no lucrativo, había desaparecido todo vestigio del trovador yucateco en las tiendas de discos en los últimos años; llegué a conocer a un par de agraciaditas vendedoras que tenían la des-

gracia de niquiera saber quién era ese tal Guty Cárdenas de quien yo buscaba grabaciones.

Como recientemente se han reeditado muchos materiales populares ya clásicos en discos compactos, yo esperaba que las casas mexicanas no tardarían en reprocesar los nombres legendarios para no rezagarse en la competencia mercantil —no las mueve otro interés— con las reediciones de Carlos Gardel,



Marlene Dietrich, Bing Crosby, Edith Piaf, Maurice Chevalier o Frank Sinatra. Y en efecto, lentamente fueron apareciendo las reediciones que BMG realizó del catálogo de RCA Victor: Agustín Lara, Pedro Vargas, Alfonso Ortiz Tirado, Cri Cri, Lucha Reyes, Jorge Negrete,... Peerless, para no quedarse atrás, también recicló varias de sus grabaciones muy anteriores a Pedro Infante: otro disco de Ortiz Tirado, Toña la Negra, las Hermanas Aguila, Acerina y su Danzonera. Ante la favorable "vuelta nostálgica" de tales grabaciones, era de esperarse que en cualquier momento la ahora Sony reflexionara y también enviara por la técnica digital algo de la voz y la música que Guty dejó entre 1927 y 1932. Sin embargo, la única grabación en disco compacto que se ha acordado de él no ha salido de nuestro país sino ¡de Estados Unidos! Esto suele ocurrir tan a menudo con nuestra cultura que ya no debería sorprenderme, mas no

por ello deja de indignarme.

Se trata de una modesta casa disquera del estado de California, Alma Criolla Records; por lo que se ve, se propone divulgar grabaciones históricas de música popular latinoamericana. Han empezado con Guty —qué mejor principio— y han armado una antología de 23 canciones, la cual constituye toda una revelación de suprema calidad musical e histórica, por el material que contiene.

Son grabaciones realizadas durante su estancia en Nueva York y sus posteriores visitas ocasionales a dicha ciudad, entre 1928 y 1932, y provienen de colecciones particulares. Gracias al trabajo de edición, podemos escuchar con aceptable nitidez el valioso repertorio que no había vuelto a circular desde hacía medio siglo —con excepción de *Mirenme esos ojitos*, que venía en uno de los discos descatalogados por CBS—. No deja de sorprender la variedad de géneros y estilos abordados

por Guty, en un viaje musical a través del continente que va desde las canciones argentinas y chilenas hasta la abundante geografía musical mexicana. En todas las canciones se manifiesta la calidad expresiva y el dominio guitarrístico con que se identificó el yucateco durante su breve e intensa carrera. En la mayor parte del repertorio elegido Guty canta a dúo con diversos intérpretes de toda América que entonces probaban suerte, como él, en el medio neoyorquino. De dos de ellos el disco de marras recoge testimonios escritos: del legendario Chelín Cámara y de Nancy Torres.

Es digno de mención especial que el disco incluye un corrido sobre la entonces reciente instauración de la república en España —14 de abril de 1931—, ¡compuesto por el propio Guty! Resulta difícil imaginar alguna inclinación política en un joven yucateco de familia aristocrática, y aún más difícil comentarios antimonárquicos como los del corrido en cuestión; pero también es conveniente recordar que pensar liberalmente sobre ideas consideradas "progresistas" o aun "radicales" era común durante aquellos años de decisiva indecisión ideológica.

El disco que reseño incluye un cuadernillo con valiosa información en español e inglés sobre Guty, en donde se advierte el apoyo documental de los miembros de la AMEF. En fin, un acontecimiento feliz es la aparición de este disco compacto, y una sorpresa que invita a la reflexión el hecho de que del vecino país provenga un mayor interés por uno de los nombres definitivos de nuestra música.

Eduardo Contreras Soto

---

# Noticias

---

**SIMC**  
**Sección Mexicana**

**Jornadas Mundiales de Música Contemporánea.**  
**México, 1993. Noviembre 20-27**

- La selección de obras la realizará el Jurado Internacional según los procedimientos acostumbrados.
- El Jurado Internacional seleccionará hasta 50 partituras. La selección del material estará hecho, primordialmente, con base en los méritos artísticos, sin tomar en cuenta problemas prácticos.
- El representante de la Mesa Directiva de la SIMC es el señor Richard Tsang.
- El jurado se reunirá en México durante ocho días, a principios de octubre de 1992.
- El Comité Artístico hará todo lo posible para que todas las obras seleccionadas sean interpretadas.
- Se dará prioridad a las partituras enviadas a través de las secciones nacionales.
- Por favor, traten de enviar sus partituras con tiempo. Recuerden que nuestro servicio de correo es muy lento.

### **Requisitos**

1. Cada sección nacional de la SIMC tiene derecho a enviar hasta seis obras. Cada compositor podrá estar representado sólo por una obra.
2. Serán admitidas obras que hayan sido enviadas por compositores de forma individual (incluyendo las de aquellos países que aún no estén afiliados a la SIMC). Sólo podrá haber una obra por compositor.
3. Las obras que sean enviadas por casas editoriales deberán incluir una carta de consentimiento del compositor.
4. Sólo se aceptará una obra por compositor, ya sea como resultado de la selección nacional o como entrada individual.
5. En vista de que los organizadores no están en posibilidad de preparar el material orquestal, cada sección nacional deberá proveerlo con sus propios recursos.
6. En el caso de que el Jurado Internacional seleccione una pieza para la cual es necesario contratar a un músico particular, entonces la sección nacional deberá cubrir los gastos de viaje del músico.
7. Todas las obras deberán pertenecer a alguna de las siguientes categorías:
  - A. Obras sinfónicas, con o sin solista.  
4 fl(1 picc); 3 ob (1 cr. ingl); 4 clt (1 clt bajo); 2 fg (1 ctfg); 4 tr; 6 cr; 3 trn; 2 tb; 1 arpa; piano; celesta; percusiones; 15 vn I; 16 vn II; 11 vle; 12 vc; 8 cb.
  - B. Obras para orquesta de cámara, con o sin solistas.  
1 fl (picc/fl en sol); 1 ob (cr. ingl.); 1 clt (clt eb); 1 fg; 1 sax (alto/sopr)/clt bajo; 1 tr; 1 cr; 1 trn (ten/bass); 2 vn; 1 vla; 1 vc; 1 cb; 1 piano; 2 perc.

- C. Conjuntos de cámara, con o sin voz, instrumentos electroacústicos o cinta. Cuarteto de cuerdas, dúo de guitarras, dúo de arpas, 4 percusionistas, trío (clt, fg, piano).
- D. Solos con posibilidad de utilizar medios electroacústicos. fl, ob, clt, sax, fg, flauta dulce, vn, vla, vc, cb, percusión, guitarra, piano, voz, arpa, clavecín.

### **Fecha de entrega**

1. La fecha límite para recibir las obras será el 30 de agosto de 1992. (ver dirección del festival).  
Todas las obras deberán estar acompañadas de la siguiente información:  
—indicación exacta de la duración de la obra.  
—fecha de composición.  
—breve *curriculum vitae* y dirección del compositor.  
—si es posible, una grabación de la obra en *cassette*.
2. Las obras seleccionadas serán anunciadas en octubre de 1992.
3. Todas las obras serán tratadas con mucho cuidado; sin embargo, la Sección Mexicana de la SIMC no se hace responsable por la pérdida o cualquier otro daño en las partituras, cintas u otro material que haya sido enviado.
4. Todo el material será devuelto a los interesados durante el festival. En el caso de que haya partituras que no hayan sido reclamadas, se destinarán al archivo de la Sección Mexicana de la SIMC.

### **Radio/Prensa**

- La mayor parte de los conciertos serán grabados y transmitidos por la radio y televisión nacionales.
- Representantes de la prensa internacional serán bienvenidos.
- Se pide a la radio internacional, negociar las tarifas de los editores de su propio país.

### **Organizadores**

- La Sección Mexicana de la SIMC es la principal organizadora de Las Jornadas Mundiales de Música Contemporánea, México 1993, en colaboración con Desarrollo Artístico Polifonía, A.C.

#### SOCIEDAD INTERNACIONAL PARA LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

##### Mesa Directiva

Michael Finnissy, Presidente  
Richard Tsang, Vicepresidente  
Chrys Walraven, Secretario General  
Leonard Scheuch, Tesorero  
Nicolae Brindus, Ana Lara,  
Reinhard Oehlschlägel, Comité Ejecutivo

#### SOCIEDAD MEXICANA DE MÚSICA NUEVA A.C. (Sección Mexicana de la SIMC)

##### Mesa Directiva

Francisco Núñez, Presidente  
Graciela Agudelo, Secretaria  
Antonio Russek, Tesorero  
Hilda Paredes, Arturo Márquez,  
Roberto Morales y Eduardo Soto, Vocales

DESARROLLO ARTÍSTICO POLIFONÍA A.C.  
Federico Bañuelos, Director General  
Marivés Villalobos, Subdirectora

JORNADAS MUNDIALES DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA, MÉXICO 1993.

Comité Artístico

Ana Lara, presidente  
Graciela Agudelo  
Federico Bañuelos  
Federico Ibarra  
Hilda Paredes

Jurado Internacional

Aldo Brizzi, Italia  
Marta Lambertini, Argentina  
Mario Lavista, México  
Wojciech Michniewski, Polonia  
Richard Tsang, Hong Kong

Comité Ejecutivo

Sociedad Mexicana de Música Nueva A.C.  
Ana Lara  
Francisco Núñez  
Marcela Rodríguez

Desarrollo Artístico Polifonía A.C.

Federico Bañuelos  
Marivés Villalobos

Apoyos Institucionales

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes  
Secretaría de Relaciones Exteriores  
Instituto Nacional de Bellas Artes  
Consejo Británico de la Embajada de la Gran Bretaña  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Universidad Autónoma Metropolitana (Iztapalapa)

***Información***

Jornadas Internacionales de Música  
Contemporánea. México, 1993.  
Carrizal 69,  
San Jerónimo Lídice,  
México 10200 D.F.  
Tel.: 595-83-14  
Fax: 548-15-07 o 683-51-63

***Seminario: El tiempo y la música***

Además de los conciertos que se realizarán durante el festival, habrá un seminario dedicado a "El tiempo y la música". Todos aquellos que estén interesados en participar deberán enviar su *curriculum vitae* acompañado de un proyecto de ponencia, cuya extensión final no exceda las diez cuartillas. La fecha límite para recibir los proyectos es el 31 de mayo de 1993 (ver dirección del festival).

El Comité Artístico se pondrá en contacto con los autores de los proyectos seleccionados y les daremos mayor información. Todos los trabajos que se presenten durante el seminario serán publicados por la revista mexicana *Pauta*.

# BIBLIO MUSICA

REVISTA DE DOCUMENTACION MUSICAL

Nº 2

Primavera-Verano

1992



- Edición Matanzas de Música: 45 aniversario
- Tesoro musical del Archivo General de la Nación
- El sistema Microcés
- Manuel Esperón en el cine mexicano
- Partituras y grabaciones: su resguardo y organización
- La investigación bibliográfica

# pauta

REVISTA DE DOCUMENTACION MUSICAL

UNA CARTA INÉDITA DE FRIDA KAHLO A CARLOS CHÁVEZ

POEMAS DE ALVARO MUTIS Y EDUARDO IZALDE

JOSÉ DE LA COLINA: LA ÚLTIMA MÚSICA DEL TITANIC

ENTREVISTA A JAVIER ALVAREZ



ABRIL-JUNIO DE 1992



\$ 15.000

## Heterofonía

CENIDIM Liverpool No. 16, Colonia Juárez,  
C.P. 06600, teléfonos 546-61-40 y 592-59-53.

Nombre: .....

Dirección: .....

C.P. Ciudad: .....

País: .....

Remito a ustedes giro postal por la cantidad de: .....

Precio en México:

Ejemplar 13,500 pesos

Ejemplar atrasado 15,000 pesos

Suscripción anual 35,000 pesos

Precios en el extranjero:

Ejemplar 13.50 dólares

Ejemplar atrasado 15.00 dólares

Suscripción anual 35.00 dólares

(Gastos de envío incluidos)



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes



Instituto Nacional  
de  
Bellas Artes



CENIDIM