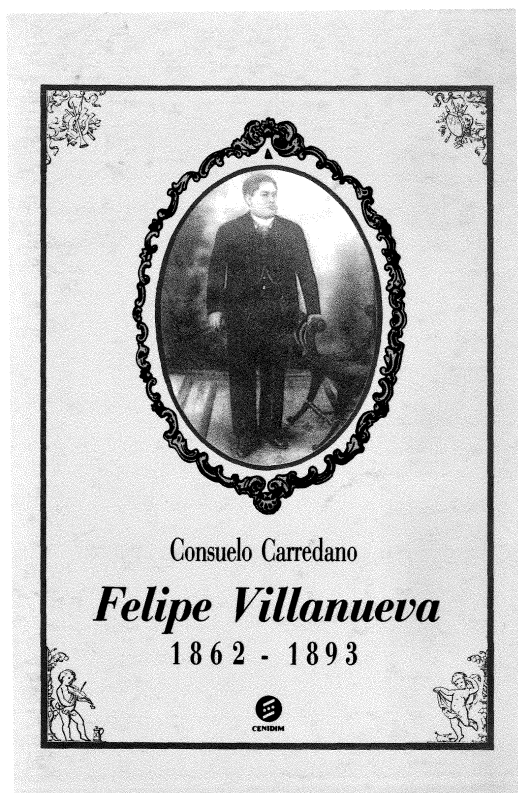


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes



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

Cómo citar este documento:  
Carredano, Consuelo, *Felipe Villanueva 1862-1893*.  
México: Conaculta, INBA, Cenidim, 1992, 171 p.



Consuelo Carredano

*Felipe Villanueva*

1862 - 1893



CENIDIM



Consuelo Carredano

***Felipe Villanueva***

1862 - 1893

CENIDIM  
DIFUSION

1000

1000

1000

1000

1000

1000



Consuelo Carredano

# *Felipe Villanueva*

1862 - 1893

CENIDIM  
DIFUSION

CENIDIM  
DIFUSION



CENIDIM

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY

1955

1955

*a mis hijas*  
*Lorena, Magali y Carla*

1914 177  
1915 178  
1916 179  
1917 180  
1918 181  
1919 182  
1920 183  
1921 184  
1922 185  
1923 186  
1924 187  
1925 188  
1926 189  
1927 190  
1928 191  
1929 192  
1930 193  
1931 194  
1932 195  
1933 196  
1934 197  
1935 198  
1936 199  
1937 200  
1938 201  
1939 202  
1940 203  
1941 204  
1942 205  
1943 206  
1944 207  
1945 208  
1946 209  
1947 210  
1948 211  
1949 212  
1950 213  
1951 214  
1952 215  
1953 216  
1954 217  
1955 218  
1956 219  
1957 220  
1958 221  
1959 222  
1960 223  
1961 224  
1962 225  
1963 226  
1964 227  
1965 228  
1966 229  
1967 230  
1968 231  
1969 232  
1970 233  
1971 234  
1972 235  
1973 236  
1974 237  
1975 238  
1976 239  
1977 240  
1978 241  
1979 242  
1980 243  
1981 244  
1982 245  
1983 246  
1984 247  
1985 248  
1986 249  
1987 250  
1988 251  
1989 252  
1990 253  
1991 254  
1992 255  
1993 256  
1994 257  
1995 258  
1996 259  
1997 260  
1998 261  
1999 262  
2000 263  
2001 264  
2002 265  
2003 266  
2004 267  
2005 268  
2006 269  
2007 270  
2008 271  
2009 272  
2010 273  
2011 274  
2012 275  
2013 276  
2014 277  
2015 278  
2016 279  
2017 280  
2018 281  
2019 282  
2020 283  
2021 284  
2022 285  
2023 286  
2024 287  
2025 288  
2026 289  
2027 290  
2028 291  
2029 292  
2030 293  
2031 294  
2032 295  
2033 296  
2034 297  
2035 298  
2036 299  
2037 300  
2038 301  
2039 302  
2040 303  
2041 304  
2042 305  
2043 306  
2044 307  
2045 308  
2046 309  
2047 310  
2048 311  
2049 312  
2050 313  
2051 314  
2052 315  
2053 316  
2054 317  
2055 318  
2056 319  
2057 320  
2058 321  
2059 322  
2060 323  
2061 324  
2062 325  
2063 326  
2064 327  
2065 328  
2066 329  
2067 330  
2068 331  
2069 332  
2070 333  
2071 334  
2072 335  
2073 336  
2074 337  
2075 338  
2076 339  
2077 340  
2078 341  
2079 342  
2080 343  
2081 344  
2082 345  
2083 346  
2084 347  
2085 348  
2086 349  
2087 350  
2088 351  
2089 352  
2090 353  
2091 354  
2092 355  
2093 356  
2094 357  
2095 358  
2096 359  
2097 360  
2098 361  
2099 362  
2100 363  
2101 364  
2102 365  
2103 366  
2104 367  
2105 368  
2106 369  
2107 370  
2108 371  
2109 372  
2110 373  
2111 374  
2112 375  
2113 376  
2114 377  
2115 378  
2116 379  
2117 380  
2118 381  
2119 382  
2120 383  
2121 384  
2122 385  
2123 386  
2124 387  
2125 388  
2126 389  
2127 390  
2128 391  
2129 392  
2130 393  
2131 394  
2132 395  
2133 396  
2134 397  
2135 398  
2136 399  
2137 400  
2138 401  
2139 402  
2140 403  
2141 404  
2142 405  
2143 406  
2144 407  
2145 408  
2146 409  
2147 410  
2148 411  
2149 412  
2150 413  
2151 414  
2152 415  
2153 416  
2154 417  
2155 418  
2156 419  
2157 420  
2158 421  
2159 422  
2160 423  
2161 424  
2162 425  
2163 426  
2164 427  
2165 428  
2166 429  
2167 430  
2168 431  
2169 432  
2170 433  
2171 434  
2172 435  
2173 436  
2174 437  
2175 438  
2176 439  
2177 440  
2178 441  
2179 442  
2180 443  
2181 444  
2182 445  
2183 446  
2184 447  
2185 448  
2186 449  
2187 450  
2188 451  
2189 452  
2190 453  
2191 454  
2192 455  
2193 456  
2194 457  
2195 458  
2196 459  
2197 460  
2198 461  
2199 462  
2200 463  
2201 464  
2202 465  
2203 466  
2204 467  
2205 468  
2206 469  
2207 470  
2208 471  
2209 472  
2210 473  
2211 474  
2212 475  
2213 476  
2214 477  
2215 478  
2216 479  
2217 480  
2218 481  
2219 482  
2220 483  
2221 484  
2222 485  
2223 486  
2224 487  
2225 488  
2226 489  
2227 490  
2228 491  
2229 492  
2230 493  
2231 494  
2232 495  
2233 496  
2234 497  
2235 498  
2236 499  
2237 500  
2238 501  
2239 502  
2240 503  
2241 504  
2242 505  
2243 506  
2244 507  
2245 508  
2246 509  
2247 510  
2248 511  
2249 512  
2250 513  
2251 514  
2252 515  
2253 516  
2254 517  
2255 518  
2256 519  
2257 520  
2258 521  
2259 522  
2260 523  
2261 524  
2262 525  
2263 526  
2264 527  
2265 528  
2266 529  
2267 530  
2268 531  
2269 532  
2270 533  
2271 534  
2272 535  
2273 536  
2274 537  
2275 538  
2276 539  
2277 540  
2278 541  
2279 542  
2280 543  
2281 544  
2282 545  
2283 546  
2284 547  
2285 548  
2286 549  
2287 550  
2288 551  
2289 552  
2290 553  
2291 554  
2292 555  
2293 556  
2294 557  
2295 558  
2296 559  
2297 560  
2298 561  
2299 562  
2300 563  
2301 564  
2302 565  
2303 566  
2304 567  
2305 568  
2306 569  
2307 570  
2308 571  
2309 572  
2310 573  
2311 574  
2312 575  
2313 576  
2314 577  
2315 578  
2316 579  
2317 580  
2318 581  
2319 582  
2320 583  
2321 584  
2322 585  
2323 586  
2324 587  
2325 588  
2326 589  
2327 590  
2328 591  
2329 592  
2330 593  
2331 594  
2332 595  
2333 596  
2334 597  
2335 598  
2336 599  
2337 600  
2338 601  
2339 602  
2340 603  
2341 604  
2342 605  
2343 606  
2344 607  
2345 608  
2346 609  
2347 610  
2348 611  
2349 612  
2350 613  
2351 614  
2352 615  
2353 616  
2354 617  
2355 618  
2356 619  
2357 620  
2358 621  
2359 622  
2360 623  
2361 624  
2362 625  
2363 626  
2364 627  
2365 628  
2366 629  
2367 630  
2368 631  
2369 632  
2370 633  
2371 634  
2372 635  
2373 636  
2374 637  
2375 638  
2376 639  
2377 640  
2378 641  
2379 642  
2380 643  
2381 644  
2382 645  
2383 646  
2384 647  
2385 648  
2386 649  
2387 650  
2388 651  
2389 652  
2390 653  
2391 654  
2392 655  
2393 656  
2394 657  
2395 658  
2396 659  
2397 660  
2398 661  
2399 662  
2400 663  
2401 664  
2402 665  
2403 666  
2404 667  
2405 668  
2406 669  
2407 670  
2408 671  
2409 672  
2410 673  
2411 674  
2412 675  
2413 676  
2414 677  
2415 678  
2416 679  
2417 680  
2418 681  
2419 682  
2420 683  
2421 684  
2422 685  
2423 686  
2424 687  
2425 688  
2426 689  
2427 690  
2428 691  
2429 692  
2430 693  
2431 694  
2432 695  
2433 696  
2434 697  
2435 698  
2436 699  
2437 700  
2438 701  
2439 702  
2440 703  
2441 704  
2442 705  
2443 706  
2444 707  
2445 708  
2446 709  
2447 710  
2448 711  
2449 712  
2450 713  
2451 714  
2452 715  
2453 716  
2454 717  
2455 718  
2456 719  
2457 720  
2458 721  
2459 722  
2460 723  
2461 724  
2462 725  
2463 726  
2464 727  
2465 728  
2466 729  
2467 730  
2468 731  
2469 732  
2470 733  
2471 734  
2472 735  
2473 736  
2474 737  
2475 738  
2476 739  
2477 740  
2478 741  
2479 742  
2480 743  
2481 744  
2482 745  
2483 746  
2484 747  
2485 748  
2486 749  
2487 750  
2488 751  
2489 752  
2490 753  
2491 754  
2492 755  
2493 756  
2494 757  
2495 758  
2496 759  
2497 760  
2498 761  
2499 762  
2500 763  
2501 764  
2502 765  
2503 766  
2504 767  
2505 768  
2506 769  
2507 770  
2508 771  
2509 772  
2510 773  
2511 774  
2512 775  
2513 776  
2514 777  
2515 778  
2516 779  
2517 780  
2518 781  
2519 782  
2520 783  
2521 784  
2522 785  
2523 786  
2524 787  
2525 788  
2526 789  
2527 790  
2528 791  
2529 792  
2530 793  
2531 794  
2532 795  
2533 796  
2534 797  
2535 798  
2536 799  
2537 800  
2538 801  
2539 802  
2540 803  
2541 804  
2542 805  
2543 806  
2544 807  
2545 808  
2546 809  
2547 810  
2548 811  
2549 812  
2550 813  
2551 814  
2552 815  
2553 816  
2554 817  
2555 818  
2556 819  
2557 820  
2558 821  
2559 822  
2560 823  
2561 824  
2562 825  
2563 826  
2564 827  
2565 828  
2566 829  
2567 830  
2568 831  
2569 832  
2570 833  
2571 834  
2572 835  
2573 836  
2574 837  
2575 838  
2576 839  
2577 840  
2578 841  
2579 842  
2580 843  
2581 844  
2582 845  
2583 846  
2584 847  
2585 848  
2586 849  
2587 850  
2588 851  
2589 852  
2590 853  
2591 854  
2592 855  
2593 856  
2594 857  
2595 858  
2596 859  
2597 860  
2598 861  
2599 862  
2600 863  
2601 864  
2602 865  
2603 866  
2604 867  
2605 868  
2606 869  
2607 870  
2608 871  
2609 872  
2610 873  
2611 874  
2612 875  
2613 876  
2614 877  
2615 878  
2616 879  
2617 880  
2618 881  
2619 882  
2620 883  
2621 884  
2622 885  
2623 886  
2624 887  
2625 888  
2626 889  
2627 890  
2628 891  
2629 892  
2630 893  
2631 894  
2632 895  
2633 896  
2634 897  
2635 898  
2636 899  
2637 900  
2638 901  
2639 902  
2640 903  
2641 904  
2642 905  
2643 906  
2644 907  
2645 908  
2646 909  
2647 910  
2648 911  
2649 912  
2650 913  
2651 914  
2652 915  
2653 916  
2654 917  
2655 918  
2656 919  
2657 920  
2658 921  
2659 922  
2660 923  
2661 924  
2662 925  
2663 926  
2664 927  
2665 928  
2666 929  
2667 930  
2668 931  
2669 932  
2670 933  
2671 934  
2672 935  
2673 936  
2674 937  
2675 938  
2676 939  
2677 940  
2678 941  
2679 942  
2680 943  
2681 944  
2682 945  
2683 946  
2684 947  
2685 948  
2686 949  
2687 950  
2688 951  
2689 952  
2690 953  
2691 954  
2692 955  
2693 956  
2694 957  
2695 958  
2696 959  
2697 960  
2698 961  
2699 962  
2700 963  
2701 964  
2702 965  
2703 966  
2704 967  
2705 968  
2706 969  
2707 970  
2708 971  
2709 972  
2710 973  
2711 974  
2712 975  
2713 976  
2714 977  
2715 978  
2716 979  
2717 980  
2718 981  
2719 982  
2720 983  
2721 984  
2722 985  
2723 986  
2724 987  
2725 988  
2726 989  
2727 990  
2728 991  
2729 992  
2730 993  
2731 994  
2732 995  
2733 996  
2734 997  
2735 998  
2736 999  
2737 1000  
2738 1001  
2739 1002  
2740 1003  
2741 1004  
2742 1005  
2743 1006  
2744 1007  
2745 1008  
2746 1009  
2747 1010  
2748 1011  
2749 1012  
2750 1013  
2751 1014  
2752 1015  
2753 1016  
2754 1017  
2755 1018  
2756 1019  
2757 1020  
2758 1021  
2759 1022  
2760 1023  
2761 1024  
2762 1025  
2763 1026  
2764 1027  
2765 1028  
2766 1029  
2767 1030  
2768 1031  
2769 1032  
2770 1033  
2771 1034  
2772 1035  
2773 1036  
2774 1037  
2775 1038  
2776 1039  
2777 1040  
2778 1041  
2779 1042  
2780 1043  
2781 1044  
2782 1045  
2783 1046  
2784 1047  
2785 1048  
2786 1049  
2787 1050  
2788 1051  
2789 1052  
2790 1053  
2791 1054  
2792 1055  
2793 1056  
2794 1057  
2795 1058  
2796 1059  
2797 1060  
2798 1061  
2799 1062  
2800 1063  
2801 1064  
2802 1065  
2803 1066  
2804 1067  
2805 1068  
2806 1069  
2807 1070  
2808 1071  
2809 1072  
2810 1073  
2811 1074  
2812 1075  
2813 1076  
2814 1077  
2815 1078  
2816 1079  
2817 1080  
2818 1081  
2819 1082  
2820 1083  
2821 1084  
2822 1085  
2823 1086  
2824 1087  
2825 1088  
2826 1089  
2827 1090  
2828 1091  
2829 1092  
2830 1093  
2831 1094  
2832 1095  
2833 1096  
2834 1097  
2835 1098  
2836 1099  
2837 1100  
2838 1101  
2839 1102  
2840 1103  
2841 1104  
2842 1105  
2843 1106  
2844 1107  
2845 1108  
2846 1109  
2847 1110  
2848 1111  
2849 1112  
2850 1113  
2851 1114  
2852 1115  
2853 1116  
2854 1117  
2855 1118  
2856 1119  
2857 1120  
2858 1121  
2859 1122  
2860 1123  
2861 1124  
2862 1125  
2863 1126  
2864 1127  
2865 1128  
2866 1129  
2867 1130  
2868 1131  
2869 1132  
2870 1133  
2871 1134  
2872 1135  
2873 1136  
2874 1137  
2875 1138  
2876 1139  
2877 1140  
2878 1141  
2879 1142  
2880 1143  
2881 1144  
2882 1145  
2883 1146  
2884 1147  
2885 1148  
2886 1149  
2887 1150  
2888 1151  
2889 1152  
2890 1153  
2891 1154  
2892 1155  
2893 1156  
2894 1157  
2895 1158  
2896 1159  
2897 1160  
2898 1161  
2899 1162  
2900 1163  
2901 1164  
2902 1165  
2903 1166  
2904 1167  
2905 1168  
2906 1169  
2907 1170  
2908 1171  
2909 1172  
2910 1173  
2911 1174  
2912 1175  
2913 1176  
2914 1177  
2915 1178  
2916 1179  
2917 1180  
2918 1181  
2919 1182  
2920 1183  
2921 1184  
2922 1185  
2923 1186  
2924 1187  
2925 1188  
2926 1189  
2927 1190  
2928 1191  
2929 1192  
2930 1193  
2931 1194  
2932 1195  
2933 1196  
2934 1197  
2935 1198  
2936 1199  
2937 1200  
2938 1201  
2939 1202  
2940 1203  
2941 1204  
2942 1205  
2943 1206  
2944 1207  
2945 1208  
2946 1209  
2947 1210  
2948 1211  
2949 1212  
2950 1213  
2951 1214  
2952 1215  
2953 1216  
2954 1217  
2955 1218  
2956 1219  
2957 1220  
2958 1221  
2959 1222  
2960 1223  
2961 1224  
2962 1225  
2963 1226  
2964 1227  
2965 1228  
2966 1229  
2967 1230  
2968 1231  
2969 1232  
2970 1233  
2971 1234  
2972 1235  
2973 1236  
2974 1237  
2975 1238  
2976 1239  
2977 1240  
2978 1241  
2979 1242  
2980 1243  
2981 1244  
2982 1245  
2983 1246  
2984 1247  
2985 1248  
2986 1249  
2987 1250  
2988 1251  
2989 1252  
2990 1253  
2991 1254  
2992 1255  
2993 1256  
2994 1257  
2995 1258  
2996 1259  
2997 1260  
2998 1261  
2999 1262  
3000 1263  
3001 1264  
3002 1265  
3003 1266  
3004 1267  
3005 1268  
3006 1269  
3007 1270  
3008 1271  
3009 1272  
3010 1273  
3011 1274  
3012 1275  
3013 1276  
3014 1277  
3015 1278  
3016 1279  
3017 1280  
3018 1281  
3019 1282  
3020 1283  
3021 1284  
3022 1285  
3023 1286  
3024 1287  
3025 1288  
3026 1289  
3027 1290  
3028 1291  
3029 1292  
3030 1293  
3031 1294  
3032 1295  
3033 1296  
3034 1297  
3035 1298  
3036 1299  
3037 1300  
3038 1301  
3039 1302  
3040 1303  
3041 1304  
3042 1305  
3043 1306  
3044 1307  
3045 1308  
3046 1309  
3047 1310  
3048 1311  
3049 1312  
3050 1313  
3051 1314  
3052 1315  
3053 1316  
3054 1317  
3055 1318  
3056 1319  
3057 1320  
3058 1321  
3059 1322  
3060 1323  
3061 1324  
3062 1325  
3063 1326  
3064 1327  
3065 1328  
3066 1329  
3067 1330  
3068 1331  
3069 1332  
3070 1333  
3071 1334  
3072 1335  
3073 1336  
3074 1337  
3075 1338  
3076 1339  
3077 1340  
3078 1341  
3079 1342  
3080 1343  
3081 1344  
3082 1345  
3083 1346  
3084 1347  
3085 1348  
3086 1349  
3087 1350  
3088 1351  
3089 1352  
3090 1353  
3091 1354  
3092 1355  
3093 1356  
3094 1357  
3095 1358  
3096 1359  
3097 1360  
3098 1361  
3099 1362  
3100 1363  
3101 1364  
3102 1365  
3103 1366

Carredano, Consuelo

Felipe Villanueva: 1862-1893/

Consuelo Carredano — México:

CENIDIM, 1992

174 p.; 13.7 x 21 cm.

Incluye catálogo de obras del  
compositor, discografía y bibliohemerografía

1. Villanueva, Felipe, 1862-1893

2. Compositores mexicanos - Siglo XIX. I.T.

ML410. V7

Primera edición 1992:

D.R. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA)/

Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)

Centro Nacional de Investigación, Documentación  
e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM)

Liverpool No. 16, Colonia Juárez

C.P. 06600 México, D.F.

Impreso y hecho en México

*Printed in Mexico*

ISBN: 968-29-4045-1



# Índice

|                                                                                                                                                                                                      |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Prólogo de Juan José Escorza .....                                                                                                                                                                   | 9          |
| <b>I Biografía .....</b>                                                                                                                                                                             | <b>11</b>  |
| Preludio, La fiesta, La casa, La escuela, La capital, El regreso, El violín, El teatro, Los amigos, Las señoritas, La ópera, El grupo, La sociedad, El mole, La muerte, Un destino póstumo, Epílogo. |            |
| <b>II Estudio de la obra .....</b>                                                                                                                                                                   | <b>101</b> |
| <b>III Apéndices .....</b>                                                                                                                                                                           | <b>133</b> |
| Catálogo de obras .....                                                                                                                                                                              | 135        |
| Discografía .....                                                                                                                                                                                    | 150        |
| Bibliohemerografía .....                                                                                                                                                                             | 153        |
| Notas y referencias a la Biografía .....                                                                                                                                                             | 162        |

---

# Agradecimientos

Quiero hacer patente mi agradecimiento a las personas que, de una u otra forma, alentaron y orientaron mi trabajo e hicieron posible la publicación de este libro.

Para la recopilación documental conté con la invaluable colaboración de José Chavarría, y de Maura Bober y Alejandro González Castillo de la Biblioteca Eloísa y Gerónimo Baqueiro Fóster del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez; de Raúl Guadarrama, de la Biblioteca Candelario Huízar del Conservatorio Nacional de Música, y de Federico Hernández, de la Biblioteca Gonzalo Angulo de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Mi reconocimiento para Karl Bellinghausen quien encontró para mi importantes manuscritos inéditos de Villanueva; para Néstor Granillo Bojorges, infatigable cronista del Municipio de Tecámac de Felipe Villanueva por su ayuda desinteresada; para Elisa Osorio Bolio de Saldívar y Guillermo Tovar y de Teresa por haber puesto generosamente a mi disposición sus bibliotecas; y para Eduardo Contreras Soto por enseñarme el rigor en la investigación.

También quiero manifestar mi agradecimiento a Rodolfo Ramírez, José Antonio Robles y Aurelio Tello por sus siempre oportunas y acertadas sugerencias y observaciones; a Luis Jaime Cortez y Rosa Virginia Sánchez, por su estímulo y confianza, y a Juan José Escorza por haberme transmitido el amor por la vocación que ahora compartimos.

Finalmente, quiero agradecer de manera muy especial la ayuda que me brindaron Fabienne Bradu, Gloria Carmona y Mario Lavista, quienes permanecieron a mi lado durante la gestación de este trabajo y compartieron conmigo —con paciencia sin límite— sus conocimientos y su experiencia académica. Guardo para ellos mi más profunda gratitud.

Consuelo Carredano

---

## Prólogo

*Consuelo Carredano me honra solicitándome unas líneas preliminares para su libro sobre Felipe Villanueva. Agradezco, dudo y, tras la inicial vacilación, acepto. Mas no se vea en esta concesión el vano deseo de plantar un espaldarazo a una investigadora que no lo necesita desde hace tiempo; más bien, acometo la diligencia porque no sería leal de mi parte negarme a la petición generosa de una amiga entrañable, a quien, por lo demás, guardo una genuina admiración por sus muchas prendas musicales e intelectuales.*

*Un libro más sobre Villanueva —podrá exclamar el curioso lector. Si, un libro más, pero un libro diferente y valioso. Trataré de explicarme.*

*La figura trágica y mítica —a la vez apolínea y dionisiaca del autor del Vals poético ha atraído la atención de múltiples plumas entre nosotros. Lllaman la atención sobre Villanueva su prematura muerte, su vida bohemia y sazónada en vino, su ascenso vertical de músico pueblerino a maestro de moda en una metrópoli y una endiablada musicalidad que se adivina tras el ropaje exterior de los bailes de salón que forman el grueso de su producción. Gustavo E. Campa y Manuel M. Ponce, músicos irreprochables, desde su tribuna romántica nos han hablado de las excelencias de factura y elegancia intrínseca de la breve obra de Villanueva. Rubén M. Campos, poeta modernista metido a faenas de erudición musical, ha legado en un par de pinceladas un retrato anímico del compositor, mientras Jesús C. Romero, historiador de la música mexicana a la vieja usanza, escribió a fines de los años veinte la primera biografía seria de Felipe de Jesús Villanueva Gutiérrez.*

---

*Pero he aquí que prácticamente nada de lo publicado sobre Villanueva, desde la época de los trabajos a que aludo hasta nuestros días, puede considerarse aportación sustanciosa sobre el músico de Tecámac. Lo escrito y publicado, o bien repite información y opiniones ya conocidas, ora sufre de un ingenuo provincianismo, o, peor todavía, nos describe a Villanueva como el compositor malogrado de una obra mal lograda.*

*Consuelo Carredano se aleja en su trabajo de las vías consagradas por la pereza, la ignorancia o la prepotencia y realiza un estudio presidido ante todo por una actitud nueva y fresca. Sin el lastre de las viejas ideas sobre Villanueva, la autora va directo sobre su objeto de estudio. Búsqueda bibliográfica y hemerográfica ejemplar, la investigación concilia felizmente las fuentes, entregándonos un producto rico en información y en interpretaciones. Se transita por la vida y obra de Villanueva con un máximo de razonada objetividad y un mínimo de prejuicios, con un máximo de juiciosa simpatía y un mínimo de aquella usual suficiencia erudita que sólo enmascara un secreto deseo de llevar al patíbulo a un compositor cuyo delito más grave es haber vivido en el siglo XIX mexicano.*

*Aplaudo, pues, el presente libro. Me regocijo del modo limpio, ecuánime e informado con que su autora ha abordado el estudio de un compositor destacado de nuestro romanticismo. Me gustan la prosa clara, el enfoque inteligente y la abundancia noticiosa que campean en la obra. Me congratulo de su "Estudio de la obra". Estas virtudes, a mi parecer, enaltecen a Villanueva, al libro y a su autora. Al recorrer las páginas que siguen, juzgue el lector (cuyo juicio prefiero ahora y no el mío) por sí mismo. Vale.*

**Juan José Escorza**



# I BIOGRAFIA

1977

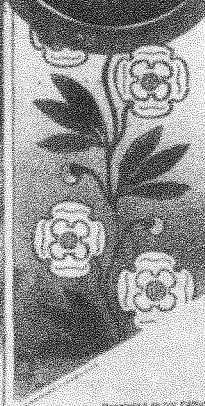
ARMANDO DEL CASTILLO ROMERO  
AUTOR: CARLOS ROMERO  
MEXICO: 1977



# Mingeto

Para  
Fino

## Felipe Villanueva C.



Presentado en los Estados para todos los países. Regístralo en México y en los Estados Unidos.

GRAN REPRESENTACIÓN DE MEXICO Y ALMACEN DE FUMOS Y CIGARETAS  
A. WAGNER Y LEVIN SUCS.  
Segunda Calle de San Francisco s/n. MEXICO. Apartado 353.  
PUEBLA, GUADALAJARA, MONTERREY.  
Lugares: Fumadores, fumadores.

MEXICO  
UTM  
H.M.





## Preludio

**L**a Empresa de los Hermanos Arcaraz anunciaba, para el sábado 29 de julio de 1893, el estreno de la ópera cómica en tres actos de un músico mexicano recientemente fallecido. El cartel rezaba: “Verdadera satisfacción y legítimo orgullo tiene la Empresa de este Teatro, al decir al bondadoso e ilustrado público de México, que después de haber vencido grandes dificultades, puede hoy realizar un deseo de la culta prensa, satisfacer una curiosidad del público y un anhelo de los *dilettanti*. La noche de hoy el público verá por fin el tan deseado *Keofar* del conocido maestro Felipe Villanueva”.

Todavía la mañana del estreno, el nerviosismo y la confusión reinaban tras las bambalinas del Teatro Principal. Los técnicos se apuraban en terminar los últimos detalles de la instalación eléctrica -esa noche se estrenaba junto con la ópera-, y tropezaban con tramoyistas, músicos, modistillas y escenógrafos. Cada quien estaba en lo suyo. El natural ambiente de tensión que precede a cualquier estreno se sentía de manera muy especial en esa vigésimo séptima función de la temporada. Los empresarios habían suscitado la expectación general con la noticia del flamante alumbrado. No se hablaba de otra cosa en la ciudad. El público presenciaria, pues, un doble y atractivo estreno.

El programa prometía asimismo una “apoteosis” en honor al maestro Villanueva. Tomarían parte un representante del Conservatorio y otro del Casino Nacional, y se anunciaba la presencia del “inspirado poeta” Luis G. Urbina, quien dedicaría algunas palabras al elogio de la obra y de la figura del compositor.

Alrededor de las nueve de la noche, el resplandeciente vestíbulo del Teatro Principal se llenó de espectadores que se detenían a comentar los

milagros de la electricidad antes de pasar a ocupar sus localidades. En los palcos se acomodaban las distinguidas familias -los Camacho, los Fernández del Castillo, los Arrillaga, los Escandón, los Calero, los Mariscal, los Arozamena, los Landa, los Garay-, siempre presentes en todo lo que fuera “cultura” o “novedad artística”. Las señoras, elegantísimas, lucían hermosos trajes otomanos, la última moda para *gran soirée*. A pesar de la persistente sugerencia de evitar su uso en consideración a los demás espectadores, unos desaforados sombreros salpicaban la sala. Con teatro lleno, la función comenzó a las nueve con quince minutos.

La obertura, llena de frases e ideas originales que evidenciaban la rica instrumentación de la obra, complació al público. Cuando el telón se alzó aparecieron cuatro “partiquinas” vestidas de blanco, que cantaron algo que echaron a perder. Después del contratiempo, los *dilettanti* fueron ampliamente compensados con un soberbio dúo de amor, con un trío para tenor, barítono y bajo, que se repitió a petición del público, y sobre todo, con el gran concertante al final del primer acto, en el que se “eleva majestuosamente la frase principal” y se “paladea la orquestación” de *Keofar*.

El segundo acto comenzó con un preludeo “precioso”, que el público hizo repetir, lleno de ideas galanas, desarrolladas en un ritmo original que recuerda los pensamientos de los grandes maestros modernos; siguió una romanza cantada con “gran sentimiento” por el señor Vigil, a la que sucedieron otros números. Terminó el acto con un cuarteto que el público se negó a aplaudir.

El libreto (“si así puede llamársele”) en español, aburrió hasta al menos exigente de los espectadores. La acción, “lánguida”, “inverosímil”, “desprovista de interés dramático”, se desarrollaba en Rusia durante una conspiración anarquista. Los personajes fueron satisfactoriamente interpretados por Cecilia Delgado en el papel de *Marfa* y María Padilla en el de *Nardia*. *Mazikusia* estuvo a cargo de Enriqueta Monjardín; *Omareff*, de Enrique Quijada; *Kissof*, del Sr. Vargas; *Iván*, de Constantino Cires Sánchez; *el policía*, de José Fonseca. José Vigil y Robles<sup>1</sup> encarnó al personaje principal: *El capitán Keofar*. Todos vestían impecablemente a la usanza rusa.

La música del tercer acto no desmerecía de los anteriores. Después de

A la eminente artista EMMA JUCH.



*Ópera comica*  
en 3 actos

de  
**FELIPE VILLANUEVA G.**

Nº 14:  
**ROMANZA**  
para  
Soprano.

Propiedad de los Editores para todos los países. Depositado conforme a la ley.  
Gran Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos.

**A. WAGNER Y LEVIEN.**

MEXICO, Calles Vieja Nº 15.

Fábrica de Pianos Zúñiga Nº 9.

**LEIPZIG, FRIEDRICH HOFMEISTER.**

Copyright 1897 by G. Schwaner-Mexico

*Esta romanza fue cantada en el Teatro Nacional de México con gran éxito por la Señorita Emma Juch en su beneficio.*

*This Romanza was sung by Miss Emma Juch with great applause, at her benefit in the Teatro Nacional, Mexico.*

San Francisco, Calif.

una breve obertura, el compositor manejaba con “artística maestría” las masas corales. Pero el libreto seguía entorpeciendo “la inspiración del maestro” y abusando de la paciencia del espectador. Cuando la ópera concluyó, la sala se sumió en un silencio embarazoso y desilusionado.

Toda la prensa coincidió en otorgar un mérito innegable a la música y en elogiar la atinada dirección de Luis Arcaraz. Pero también en adjudicar el fracaso a Gonzalo Larrañaga, el “malhadado” autor del libreto<sup>2</sup>.

Al finalizar la función, el telón volvió a levantarse para rendir el homenaje preparado. Los artistas permanecieron en el escenario, donde se depositaron dos coronas de flores: una de los Hermanos Arcaraz, y la segunda, del Conservatorio. En ausencia de Luis G. Urbina, un actor llamado Julio Perié leyó unos versos dedicados a la memoria de Felipe Villanueva.

La evocación del compositor desaparecido conmovió a la concurrencia. Los que habían sido sus amigos “imaginaban verle todavía, reproducido en los espejos retrospectivos de la memoria, que, al mismo tiempo, ahondan y esclarecen la vida”<sup>3</sup>. Algunos hasta se voltearon y miraron hacia las últimas filas de galería como si, de un momento a otro, fuera a aparecer el autor fantasma de esa ópera póstuma. ¿Alguien habrá registrado su silueta negra que se asomaba entre las pesadas cortinas aterciopeladas de un palco lateral? ¿Alguien habrá entrevisto su “lacia, larga, negrísima melena, no alborotada, sino alisada con cuidadoso esmero, húmeda, brillante. Morena, gorda, mofletuda la cara lampiña, en la que se abría una boca sensual, por debajo de un bigotillo diseñado por cuatro líneas de pincel japonés? ¿Alguien habrá mirado por un momento “sus ojos aztecas, de ónix encandilado”? “... sobre el banquillo del piano se encorva ligeramente, el cuerpo basto y musculoso, y las manos, de gestos elocuentes y ágiles, corren, saltan, vuelan, se adormecen sobre el teclado, y arrojan fluido de inspiración, luz de alma en la sonora dentadura de ébano y marfil. El hechizo perduraba en el recuerdo...”



## La Fiesta

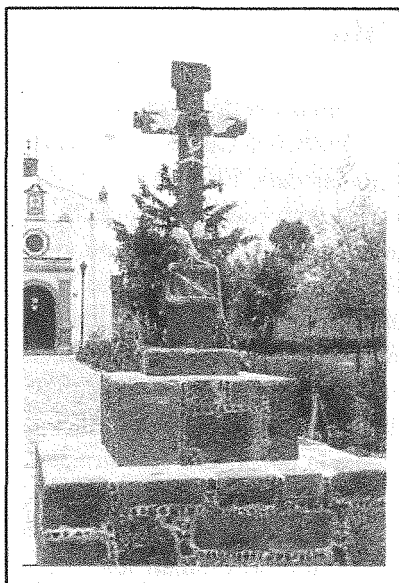
**Z**enón Villanueva se levantó temprano. Preparó su desayuno y lo bebió de un sorbo al tiempo que le recordaba a Francisca Gutiérrez, su mujer, que se encontrarían en la plaza antes de las diez. El carácter tímido y silencioso de Francisca se acomodaba al espíritu enérgico y decidido del Presidente Municipal de Tecámac de la Santa Cruz, que abandonó la casa más nervioso que de costumbre para dirigirse a la Alcaldía.

No era la primera fiesta que organizaba ni tampoco la última que tendría que presidir, pero la de ese año revestía una importancia especial porque Luis, el mayor de sus hijos, tocaba por primera vez en la orquesta del pueblo que, modestia aparte, era la mejor y la más solicitada de toda la comarca. Rodeó la iglesia y se acercó a la plaza para cerciorarse de que todo estuviera listo: los puestos de aguas frescas, los de dulces y buñuelos, las flores y el papel picado que adornarían los postes y los toldos improvisados para la fiesta. Unos hombres daban los últimos martillazos a la tarima que se había colocado al centro de la plaza.

A eso de las diez, comenzó a llegar la gente. Muchos venían de Tepexpan, de Acolman y hasta de Toluca. En Tecámac nadie se quedó



*Casa natal de Felipe Villanueva, poco antes de ser demolida.*



en casa ese día. Entre los más puntuales estaban los hijos de don Zenón, todos endomingados. Felipe se sentó al lado de su madre, con la solemnidad de quien va a asistir a un acontecimiento extraordinario. No era agraciado ni vivaracho, sino bajito, moreno, tirando a gordito y de pocas palabras. El calzón y la camisa de manta blanca contrastaban con lo negro de su pelo lacio y relamido. El Presidente Municipal se acercó a su lugar en el momento en que los músicos se subían al estrado.

El programa comenzó con una marcha alegre, acorde con el espíritu patriota del pueblo que festejaba aún la restauración de la República. Felipe no apartaba los ojos de su hermano Luis que le llevaba sólo cuatro o cinco años. Con asombro veía cómo sus dedos se acomodaban seguros en las cuerdas del violín que frotaba enérgicamente con su arco. La emoción de los hermanos crecía con cada una de las piezas del concierto, y aún cuando Felipe era poco afecto a las demostraciones, sus manos regordetas aplaudían sin parar: acababa de decidir que él también sería violinista. Sólo le faltaba convencer a Luis que le diera lecciones, y si aprendía rápido, el maestro Pineda podría aceptarlo en la orquesta. Lo que restaba de la fiesta ya poco le interesó.

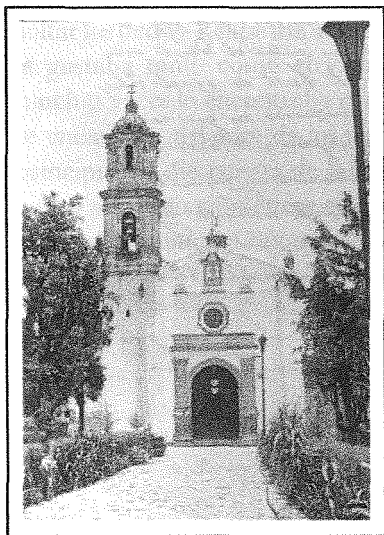
Por la tarde esperó a que todos salieran de casa para apropiarse del violín. Pasó unas horas tratando de descubrir algunos sonidos, pero poco duraron sus prácticas solitarias porque un día que Luis regresó a casa antes de lo previsto, le prohibió que tomara el violín sin su consentimiento. Felipe le rogó que le enseñara a tocar, y su hermano aceptó a regañadientes. Esas fueron las únicas clases de violín que recibió Felipe Villanueva, aunque, años después, se ganaría la vida tocándolo en una orquesta de la capital.



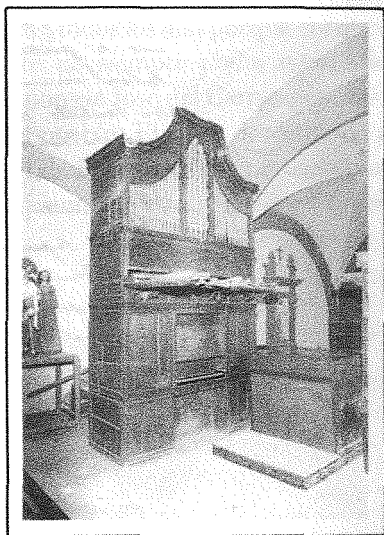
## La Casa

La familia Villanueva vivía en una casa de piedra, adobe y teja de dos pisos que estaba a las afueras del pueblo, en una curva del camino a Pachuca. Por su ubicación servía de apostadero de diligencias, y en los altos, se almacenaban los abarrotes que vendía la familia para completar el exiguo sueldo de Zenón. Además de Luis y Felipe, eran diez hermanos más. Sin embargo, sólo han llegado hasta nosotros las actas de nacimiento de cuatro de ellos<sup>74</sup>.

Zenón era inteligente y trabajador. Su profundo sentimiento patriótico lo llevó a aceptar nueve veces la presidencia municipal de su pueblo y siempre estaba dispuesto a colaborar en actividades relacionadas con la educación. Cuando en 1858 solicitó al C. Presidente Interino de la República<sup>5</sup> que su pueblo llevara el nombre de Tecámac de Iturbide, estaba muy lejos de imaginar que casi un siglo después ese pueblo llevaría su apellido en homenaje a Felipe de Jesús que nació el 5 de febrero de 1862.



*Parroquia de la Santa Cruz.*



*El viejo órgano de la parroquia de la Santa Cruz.*



1881 Villanueva de los Caballeros. Agosto 10 y,  
Presidencia del Honorable Ayuntamiento de la municipalidad  
de Villanueva, como representante del tal municipio  
en virtud de las facultades que esta me ha conferi-  
do, según la ley, ante el respetable Sr. D. J. de  
Caceres, Gobernador de la provincia de Salamanca,  
en el solemnizar los días 16, 17 y 18 de  
Septiembre próximos venideros, y basar de pre-  
sentar tal memoria del General Substancial  
de Villanueva, D. Agustín de Villanueva, la  
corporación, no contenta con que se colga  
sobre una pared este mandado por ley, co-  
mo se pretende colocar entre el dorsal del  
salón municipal el busto de aquel Ilus-  
tre Caballero, el día venturoso en que consen-  
tirá su colosal obra, según el Sr. D. J. de  
Caceres, Gobernador de la provincia de Salamanca,  
del expresado Ayuntamiento se dijere eleva-  
el presente obra, por la conducta legal  
hasta el Supremo Gobierno, a fin de que se  
pueda dar a esta municipalidad el nom-  
bre de Villanueva de Villanueva, y que tal  
suprema resolución se determine y se  
consigne en el expediente de la  
próxima venidera.

Sr. D.

pidio gracia

Salamanca 25 de Agosto de 1881

Don Villanueva de los Caballeros  
[Signature]

---

En casa de los Villanueva pocas veces había tranquilidad. El violín desafinado y los gritos y los juegos de tantos niños impacientaban a Francisca, siempre ocupada en las faenas del hogar y en atender a los viajeros que se detenían para comprar víveres o simplemente para descansar sus mulas y caballos. A menudo mandaba a sus hijos con su música a otra parte. Felipe se iba entonces hasta la Parroquia de la Santa Cruz, construida por los Agustinos durante la segunda mitad del siglo XVII. Éste era su lugar favorito y en él su primo José del Carmen trabajaba de organista. Su atrio era muy amplio y contrastaba con la diminuta iglesia pintada de blanco. La única torre, situada al costado izquierdo, albergaba el campanario. Casi no ha cambiado desde la época en que Felipe asomaba la oreja por la puerta para comprobar que el primo estuviera en el órgano. Aún hoy conserva algunas joyas coloniales, como el retablo del altar mayor, con su alegoría de monjes crucificados alrededor de la Santa Cruz o el hermoso óleo de Nuestra Señora de Guadalupe que pintó Fray Miguel de Herrera en 1790.

Al principio, Felipe se conformaba con escuchar, pero pronto quiso aprender. Los primos hicieron un trato: “tú me ayudas a echar aire al fuelle, y yo te enseño a leer música y a tocar el órgano”. Las clases comenzaron con el Czerny. Había que medir correctamente, frasear y soltar los dedos. Felipe iba a la iglesia casi todos los días porque el órgano le gustaba tanto como el violín. Pero no siempre podía estudiarlo; muchas veces lo encontraba cerrado, porque José del Carmen también se encargaba del coro de los niños del pueblo. El cura, desconfiado al principio, se dio cuenta de la seriedad de Felipe y le dio permiso para entrar al curato y practicar en el viejo piano que estaba ahí desde hacía quien sabe cuanto tiempo.



---



## La Escuela

La escuela municipal de Tecámac era sencilla y modesta como su director, el puntual y exigente Ignacio Cabrera, que fue profesor de casi todos los hermanos y primos Villanueva. A Felipe lo inscribieron cuando tenía seis años. No debió ser un estudiante muy brillante, o cuando menos, sus progresos en gramática y ortografía no iban a la par de los musicales. En una carta que Felipe envió a su padre cuando tenía doce años, se hace evidente su mala ortografía y su torpe sintaxis<sup>6</sup>. En cambio con el violín sí adelantaba, y antes de cumplir un año de haber comenzado a estudiar, Hermenegildo Pineda lo invitó a integrarse a la orquesta y prometió enseñarle música al pequeño, que de tan pequeño, solía quedarse dormido durante los ensayos.

Pineda conocía bien su oficio, él mismo era compositor, le enseñó a Felipe las primeras nociones de armonía y lo introdujo en el conocimiento de algunos instrumentos de aliento. Seguramente le transmitió asimismo su gusto por la composición<sup>7</sup> y ejerció una influencia positiva en Zenón, quien, desde entonces hasta su muerte, apoyó la vocación de su hijo no obstante las dificultades económicas y la mala salud que padeció hacia el final de su vida.

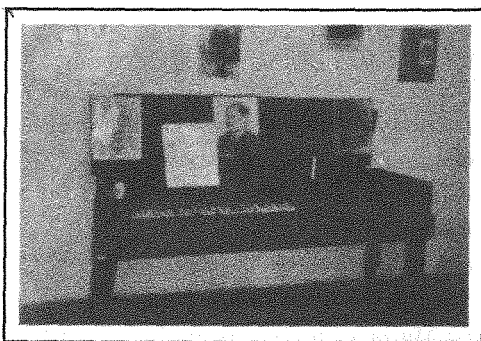
Cuando vio lo conveniente que sería para su hijo tener un piano propio, Zenón viajó con el maestro Pineda a la ciudad de México para comprarlo. En el convento de Balvanera consiguieron un cuadrilongo de medio uso. Habría que imaginar la emoción y el asombro no sólo de Felipe sino del pueblo entero cuando bajaron de la carreta el hermoso piano, que todavía hoy se conserva en la ciudad de Toluca. Lo instalaron en un cuartito de los altos. La bodega de víveres no era el lugar más apropiado para un piano, pero al menos Felipe gozaba ahí de cierta tranquilidad e independencia. Desde la carretera, se escuchaban fragmentos de *La Traviata*, de *Atila*, o de *Semiramis*, o los acordes de su primera composición: *El retrato del cura Hidalgo*, para coro infantil y piano, que los niños de la escuela estrenaron en un acto muy lucido, a pesar de las bajas que ese año una epidemia de viruela había provocado entre la población infantil.

Por esas fechas empezó la decadencia de Zenón. A causa del recién

estrenado ferrocarril, ya muy pocas diligencias se detenían en su casa. Además le preocupaba Felipe. En Tecámac no había mucho porvenir para él. Tenía que estudiar con buenos maestros y vivir en un ambiente en el que pudiera cultivarse y desarrollar sus facultades. Pensó enviarlo a la capital. Hermenegildo Pineda le había hablado del nuevo Conservatorio. Sabía que era una escuela “exclusiva”, que había fundado un grupo de músicos y aficionados de lo más granado de la sociedad capitalina, cuando todavía estaban en Palacio Maximiliano y Carlota. Zenón sabía que se hacía una “minuciosa” selección del estudiantado, y se preguntaba qué probabilidades tendría su hijo de ser admitido. O tal vez temía un eventual rechazo social. Dejó a un lado sus recelos y prefirió apostarle al talento del niño, pues esa era la única tarjeta de presentación con que contaban. Francisca se oponía. Argumentaba que Felipe era muy niño aún, tenía un carácter vulnerable y necesitaba estar cerca de su madre. Pero en el fondo, sólo eran pretextos para acallar el temor a las dificultades con que pudiera toparse Felipe en un medio social superior al suyo.

Además, Zenón veía en el hipotético viaje la oportunidad de apartar a Felipe de su madre y volverlo así un “hombrecito”. Decidió mandarlo con Andrés<sup>8</sup> para que los hermanos se ayudasen y se hiciesen compañía. “Si de veras quiere ser músico -dijo para convencerse- tiene que irse. Si no le interesa tanto como parece, entonces regresará y se pondrá a trabajar en oficios de hombres, que bastante falta hacen dos brazos más en esta casa”.

Se puso en contacto con su amigo Dionisio Chávez y los hermanos se marcharon a la capital.



*El piano  
cuadrilongo  
de Villanueva.*



---

## La Capital

Cualquier viajero que en esa época llegara a México quedaba asombrado ante la belleza de la ciudad. Edificios elegantes, jardines bien cuidados y anchas avenidas llenas de árboles formaban el centro señorial de la ciudad. En esa zona privilegiada, vivían los aristócratas y las familias “bien avenidas” que disfrutaban de los atractivos comercios de Plateros y San Francisco, de los teatros y de los bulliciosos cafés. También se les veía a la salida de la Misa de doce en Santo Domingo con la última sombrilla llegada de París, y por la tarde en el paseo en la Alameda, que ya para entonces lucía su moderno alumbrado de gas.

Los menos afortunados tenían que caminar mucho más para poder pasear su miseria en la frondosa Alameda. Las colonias “populares” estaban retiradas. En uno de esos barrios de casuchas de adobe, con techos de morillos y raja y suelo de ladrillo, se encontraba la calle de San Antonio Tomatlán, también conocida como calle de la Verónica. La callejuela era estrecha y mal trazada, rebosaba basura, perros, vendedores ambulantes y niños que jugaban en el lodo. Dionisio Chávez vivía en el No. 19. Se había instalado en la capital unos años atrás, cuando en Tecámac las cosas se le habían puesto difíciles. El mismo Zenón le había aconsejado probar suerte en la gran ciudad, donde consiguió trabajo de peón. Como era buen trabajador, empezaron a contratarlo como maestro de obras.

Felipe y Andrés llegaron un medio día con el violín, su música y sus magras pertenencias, para instalarse en la casa de las ventanitas con marcos de tepetate.

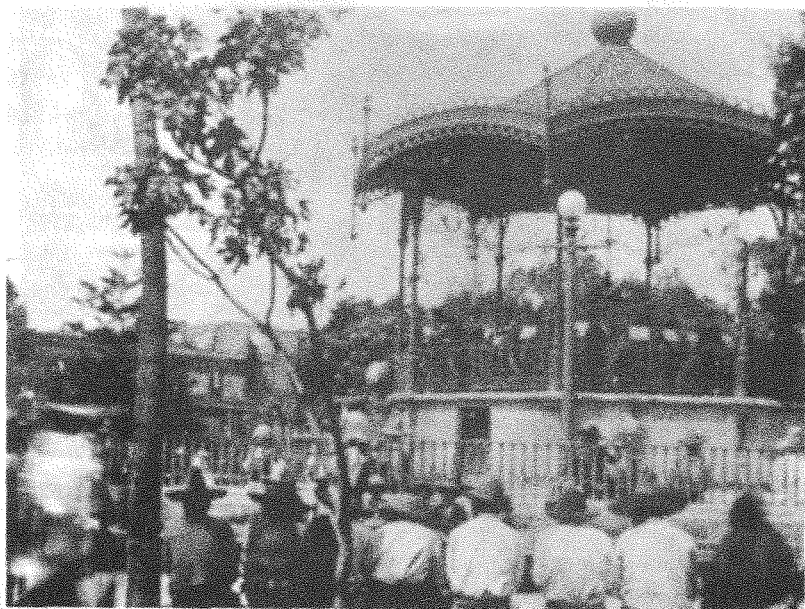
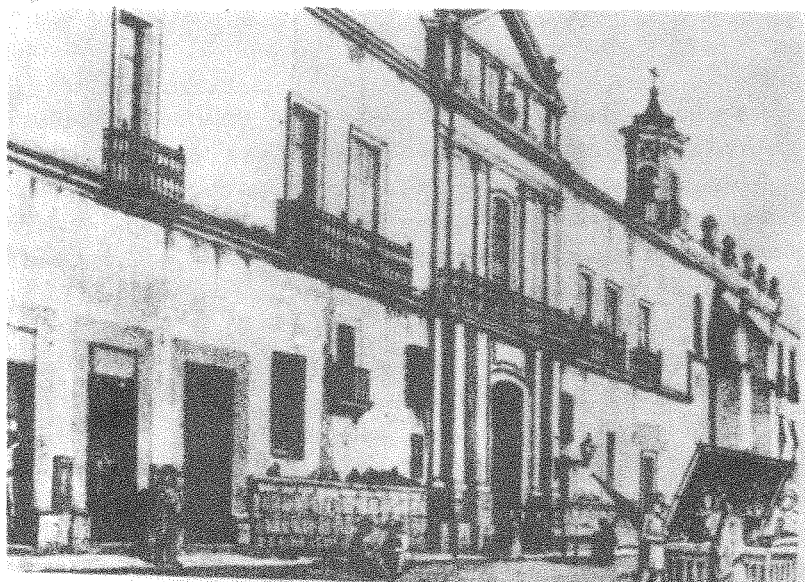
Antes de empacar, Felipe le había regalado a su madre una obrita que le escribió: *El último adiós*, y a Hermenegildo Pineda una mazurka a la que llamó *La despedida*. Y vaya que le costó trabajo despedirse. En el pueblo era feliz y no le faltaba nada. Ahora tenía que enfrentarse a lo nuevo y vivir entre extraños, pues nunca antes había conocido a la familia Chávez.

Al día siguiente de su llegada, ya echaba de menos sus carreras por el campo, los juegos con los primos, las tortillas de Francisca, y los paisajes a la José María Velasco. Extrañaba los ensayos con la banda y



*Una calle de la ciudad de México a finales del siglo pasado.*

*Conservatorio de Música, 1866.*



*Kiosco en el jardín de la Plaza de Armas, 1875.*

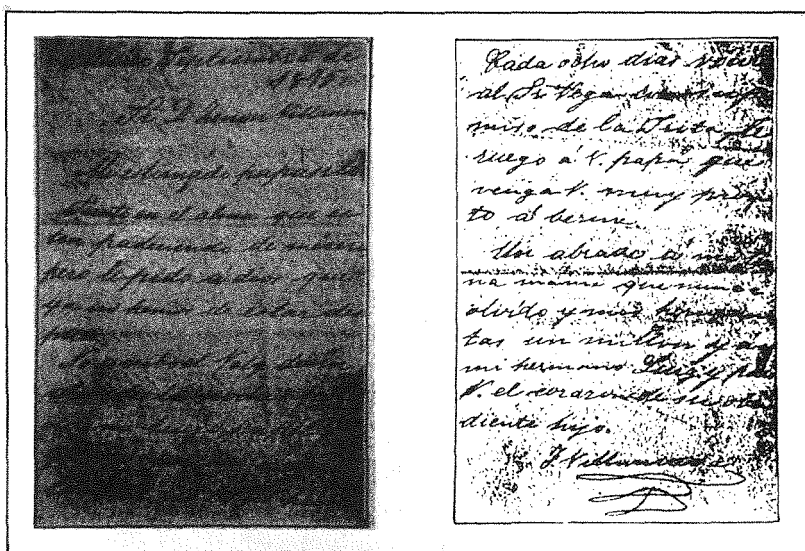
---

el órgano cuando José tocaba mientras el señor cura oficiaba en la penumbra de la iglesia que olía a incienso y a humedad.

Todos los días iba a la escuela lancasteriana de San Pedro y San Pablo, donde volvió a cursar primero porque no tenía papeles que acreditaran que ya sabía leer y sumar. Luis Gonzaga Urbina era su único amigo. Felipe, siempre callado, se resignaba a cumplir con lo que le ordenaban. Se despabilaba cuando, por la tarde, acudía con el hermano al Conservatorio. Tomaba las lecciones de solfeo y dos veces por semana, las de violín. De regreso a casa, se encerraban en el cuartucho que compartían con algunos triques de Chávez. No hacían nada, sino pensar en su tierra. Felipe soñaba con su piano: si al menos hubiera podido llevárselo con él...

A Chávez no le convenía la idea de que el niño sólo estudiara música. Lo correcto era tener un oficio y convenció a su amigo de que lo inscribiera en la Academia de Bellas Artes, en donde se impartía la carrera de maestro de obras. A pesar de la insistencia de Chávez, Felipe renunció a la Academia.

Los hermanos tampoco permanecieron en el Conservatorio. No habían concluido aún su primer año cuando el tutor recibió un recado del maestro de violín que le rogaba presentarse en la escuela para tratar un asunto relacionado con los niños Villanueva Gutiérrez. Chávez acudió de inmediato. El profesor explicó sin titubeos que no sería posible renovar la inscripción de los niños para el siguiente curso escolar ya que, en opinión de los maestros, los Villanueva carecían de aptitudes musicales. Tal afirmación sorprendió muchísimo a Chávez: le constaba que Felipe estudiaba su violín en casa y también que sacaba de oído cualquier melodía que se le propusiera. No le quedó más remedio que escribirle a Zenón para informarle lo que ocurría, y éste a su vez se vino a la ciudad de México en cuanto le fue posible. De nada sirvieron sus súplicas ni sus argumentos. Las puertas del Conservatorio se cerraron para Felipe y nunca más volvería a pisar sus aulas. Zenón no se desanimó y emprendió nuevas gestiones. Alguien le habló de un profesor de piano que daba clases particulares. Ante los ruegos de Zenón, Antonio Valle accedió a darle a Felipe dos clases de piano a la semana, a cambio de ocho pesos mensuales. Era un precio muy alto para el Presidente Municipal de Tecámac, pero pensó que valía la pena el sacrificio.



Carta de Felipe Villanueva a su padre, 1875.

Andrés, desanimado, prefirió regresar al pueblo con su padre. Chávez prestó los veintidós pesos que costó la mudanza del piano que mandaron traer desde Tecámac. Para Felipe, las clases volvieron a comenzar. Avanzaba rápido y empezó a sentirse más seguro. Hasta escribió un nuevo vals: *No más llorar*.

Desde que sus hijos se instalaron en casa de los Chávez, Zenón había sido muy puntual en el envío de la pensión. Conforme pasaron los meses, el dinero empezó a llegar con retraso o, simplemente, a no llegar. Ya le debía a Chávez una suma importante. Además del préstamo para la mudanza del piano, le adeudaba dieciséis pesos que le había solicitado para otras urgencias. La situación se tornó incómoda, la comida empezó a escasear, y el mal humor de Chávez hacia el muchacho se hizo evidente. Felipe no lo aguantó y escribió a casa para pedir ayuda.

En el último mes de 1874, regresó al pueblo, con la felicidad de reencontrar el sabor de las tortillas que su madre preparaba cada mañana.



## El Regreso

Todo seguía igual que antes. De no ser porque sus hermanos estaban crecidos, ese año y medio podría haber sido un sueño o una pesadilla.

Una noche, poco después de su regreso, Hermenegildo Pineda se acercó a charlar un rato con Zenón. Hablaron del muchacho, de lo conveniente que sería para él regresar a la orquesta para que no olvidara lo que había aprendido. Cuando menos no estaría de vago mientras probaban otras posibilidades, en Toluca, quizás.

Felipe reanudó sus correrías por el campo y sus giras con los músicos a los pueblitos cercanos. En sus ratos libres escribía su música. Componer era un juego solitario; se encerraba en el cuartito de los altos donde Zenón guardaba las botellas de licor y que también, por juego, empezaron a llenar su soledad<sup>9</sup>.

Los títulos que solía poner a sus composiciones infantiles dicen mucho acerca de sus estados melancólicos: *El último adiós*, *La despedida*, *No más llorar*. Hasta los acontecimientos desagradables merecían una composición, como aquella que escribió en un papel maltratado un día en que se cayó cuando jugaba en los alrededores del pueblo. Aunque el incidente se limitara a unos cuantos rasguños y a un soberbio chipote, le puso como título: *La caída de las montañas de Tecámac*.

Los meses transcurrían con monotonía, hasta que la buena fortuna tocó a su puerta encarnada en Valentín Hernández, otro viejo amigo de Zenón. Era un abogado muy conocido en la región, que se ofreció a ayudar al muchacho para que continuase sus estudios. Se puso en contacto con Lucio Rodríguez, un paisano suyo y abogado como él que vivía en México, en el No. 10 de la calle de la Alhóndiga. Le solicitó alojamiento para un muchacho "humilde, correcto y discreto" que quería a toda costa ser músico.

Felipe volvió a empacar sus cosas y a sentir la incertidumbre de la aventura. ¿Cómo sería su vida con esos señores acomodados que le abrían las puertas de su mundo?



## El Violín

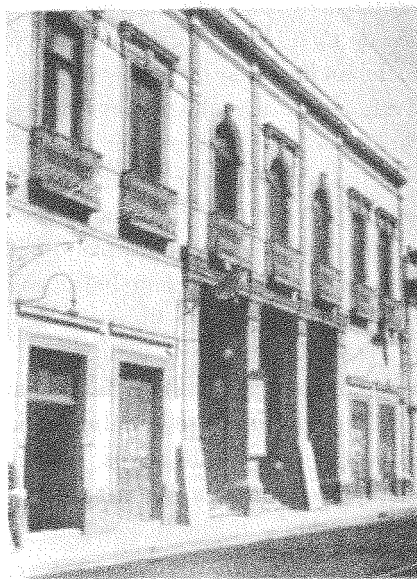
Cuando Felipe llegó a su nuevo hogar estaba por cumplir los catorce años. Comenzaba a salirle un bigote ralo y lacio y se estaba convirtiendo en un muchacho robusto. Su sencillez y su trato suave sedujeron a la señora Rodríguez. Felipe no daba molestias; por el contrario, siempre procuraba serle útil a todo el mundo. Lo mismo tomaba una canasta para ir de compras, que corría al centro a entregar un mensaje urgente del licenciado. Cuando el matrimonio recibía en casa, ayudaba en la cocina o ponía flores en los jarrones, y luego se retiraba para no parecer inoportuno. Se sentía a sus anchas ya que además de recibir un trato generoso, contaba con mucho tiempo libre que aprovechaba para leer los libros y las revistas de la biblioteca de la casa. No era lo que se dice un alumno brillante en su nueva escuela del callejón de Tabaqueros, pero se ganó la confianza de su director, el profesor Moreno, quien lo hizo su ayudante después de que, a petición de la señora Rodríguez, lo escuchó tocar el violín y el piano. Reanudó las clases de piano con Antonio Valle. El maestro estaba satisfecho con los progresos de Felipe. Corregía su técnica, le hablaba de música y lo estimulaba constantemente a conocer obras nuevas. Ya desde entonces, aprendió a leer muy bien a primera vista.

Pero necesitaba ganar algo de dinero. Quería comprar música, libros, ropa. Ni siquiera tenía un traje decente que ponerse para ir a la Alameda los domingos a escuchar música. Quería uno negro. Le incomodaban sus ropas de pueblo. La sirvienta de la casa le había advertido: “si quiere presentarse como maestro de piano en alguna casa, no puede ir vestido de esa manera, no lo verían con buenos ojos”. La señora era comprensiva con él, de seguro le daría una recomendación. Precisamente, unos días atrás, había escuchado que una de sus amigas decía “la niña ya está en edad de comenzar a estudiar el piano”. Después vendrían otros que también querrían lecciones. Todo era comenzar. Pero ¿y el traje negro? Por lo pronto Pedro, el hijo de la familia, le prestó uno. Estaba muy gastado y muy lustroso pero no se veía nada mal el día que se lo puso para dar su primera clase.

Por su parte, el licenciado Rodríguez le habló de la posibilidad de

conseguir empleo en algún teatro. Conocía a José Cornelio Camacho, el director de la orquesta del Teatro Hidalgo y concertaría una cita con él. En ese lugar solían representarse lo mismo comedias de capa y espada, que espectáculos híbridos en los que se declamaba, se cantaba, o se interpretaban fragmentos de zarzuelas y de óperas italianas. También se montaban obras del llamado “género chico”. El público no era tan “selecto” como el que llenaba todas la noches el Teatro Nacional, ni sus empresarios, a diferencia de los del Teatro Arbeu, contrataban grandes compañías extranjeras de ópera y zarzuela. El Hidalgo era un teatro popular. Se ubicaba en la calle de Corcheros, hoy Regina, en una zona que se consideraba apartada de la ciudad. Las lluvias del verano inundaban las calles y obligaba a los espectadores a salir casi nadando. Durante toda la década de los setenta se le conoció como el “jacalón del Hidalgo”, y fue, a pesar de sus altibajos, uno de los teatros más concurridos de la época.

El licenciado Rodríguez y Felipe llegaron a la hora convenida. El maestro Camacho los hizo pasar de inmediato. Después de la consabida sesión de preguntas y respuestas, el director pidió a Felipe que interpre-



*José Cornelio Camacho,  
Director de la orquesta del Teatro  
Hidalgo.*

*El Teatro Hidalgo.*

---

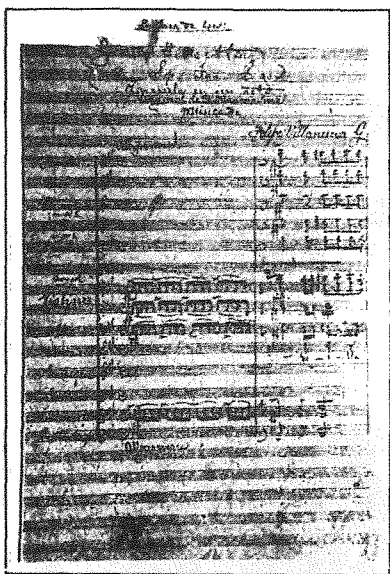
tara al violín algunos fragmentos de la obertura de *Rigoletto*. Éste, que prefería más tocar que hablar, tomó la partichela y se dispuso a leerla a primera vista. El examen informal duró escasos minutos. Camacho interrumpió su ejecución para decirle que ya era suya una plaza de segundo violín en la orquesta, con el sueldo de un peso por función. Lo citó a ensayo esa misma tarde y dos noches después, Felipe, vestido de negro<sup>10</sup>, estaba sentado frente a un atril cuando se levantó el telón.

Entre Felipe y José Cornelio Camacho se estableció una relación que habría de durar muchos años. Cuando le mostraba sus composiciones recibía de él, al mismo tiempo, lecciones provechosas y severas críticas. Felipe renegó de todos sus trabajos anteriores<sup>11</sup>. En ese año de 1876, compuso la obertura *La hija del Rhin*, la romanza *Pobre flor*, para voz y piano con letra del licenciado Rodríguez, y el vals *Natalia*, en recuerdo de una novia que había dejado en Tecámac. Poco antes de finalizar el año, terminó un dúo para soprano y tenor<sup>12</sup>.

Con las clases de piano y el sueldo de la orquesta pagaba su pensión. El poco dinero que le sobraba, lo empleaba en comprar el Semanario de la Sociedad Harmónica Mexicana: *El mosaico musical*, una de las pocas publicaciones que existían entonces en su género. Asimismo pudo hacerse del imprescindible método de solfeo de Don Hilarión Eslava. Trabajo y estudio no le faltaban, pero le inquietaban las cartas de su madre. Zenón estaba enfermo y lleno de deudas. La familia atravesaba por una situación realmente difícil: eran muchos para tan poco dinero. Zenón había renunciado a su cargo, y la nueva administración municipal manifestaba su inconformidad por el "excesivo" presupuesto que había destinado a la educación. Además se clausuró la nueva secundaria de música que no hacía mucho tiempo Zenón había fundado en el pueblo. Esto fue un golpe fatal para el viejo Presidente Municipal, que después de una larga enfermedad, falleció el 11 de febrero de 1877.

Felipe acababa de cumplir quince años cuando salió de México para asistir al sepelio de su padre. Sentía que el mundo se le había venido encima. Permaneció algunas semanas al lado de los suyos, no tenía fuerzas para regresar a la capital, pero Francisca, su madre, y el licenciado Rodríguez, lograron convencerlo.





Cuando Felipe volvió a la capital, el general Porfirio Díaz acababa de asumir la Presidencia de la República. México se preparaba a vivir, por primera vez desde su Independencia, en el orden, la paz, y la prosperidad que le correspondían. Para Felipe también empezaba una nueva etapa. A partir de entonces, dejó de ser un niño dependiente e inseguro, para convertirse en un joven emprendedor y entusiasta.

Hacia finales de la década de los setentas, conoció a los dueños de la casa editora de música A. Wagner y Levin; el viejo alemán

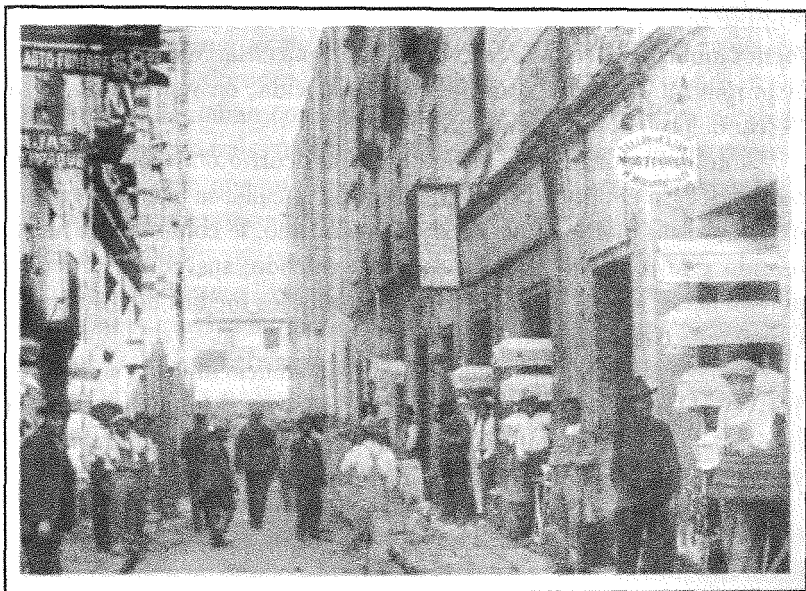
August Wagner y sus dos hijos, Otto y Ferdinand, estaban al frente del negocio. Para Felipe se volvió costumbre la visita semanal al repertorio. Husmeaba las partituras, admiraba los pianos y compraba lo que podía. Allí adquirió los dos tomos del *Cours complet d'harmonie théorique et pratique*, de A. Barberau; el *Tratado de armonía y composición*, de Beethoven, la *Instrumentación*, de Gebaert y la *Instrumentación y orquestación moderna* de Berlioz, al igual que el *Contrapunto y fuga* de Fetis, un manual de canto gregoriano, un *officium defunctorum*, *L'enseignement du piano*, de Félix Le Couppey, y algunos diccionarios y enciclopedias de historia de la música. Le gustaba comentar y tocar para los editores las obras nuevas que llegaban de Europa y de los Estados Unidos. No se atrevía a hablar de su propia música. Una mezcla de timidez y de pudor le impedía confesar que estaba a punto de terminar un vals o que tenía guardadas algunas danzas que no le habían quedado nada mal. Sin embargo, ellos se interesaron por su trabajo y no tardaron en pedirle que se los mostrara.

Las dos primeras obras que los Wagner le publicaron fueron *La erupción del peñol* (sic) y *La llegada del ciclón*. Ambas salieron a la venta en 1879. En esa misma edición, aparecían dos danzas más: una de un

tal Manuel Ochoterena y otra de un compositor que respondía al nombre de Alberto Viniestra. Los editores se encargaban de diseñar sugestivas portadas y vendían las partituras como pan caliente. Las señoras formaban sus antologías para colocarlas exquisitamente encuadernadas, en algún lugar cerca del piano.

Ese mismo año Felipe escribió y publicó *La brisa*, danza para voz y piano, y la primera composición que le encargó José Cornelio Camacho: una nueva música para la zarzuela *La casa de locos* de Mariano Piña Domínguez, cuya música original era de Rafael Aceves, y que se había estrenado en Madrid en 1874.

A pesar de la costosísima producción con la que se había montado en el Teatro Hidalgo, la zarzuela no corrió con buena fortuna. Desde la primera función, el público se dedicó a silbarla. El empresario, que quería recuperar su inversión, se negaba a quitarla de la cartelera. Felipe recibió un buen sueldo por escribir la música de los cinco números: “obertura”, “terceto”, (soprano, contralto y bajo), “habanera” (sopra-



*Callejón de Tabaceros.*

no), “terceto” (soprano, tenor y bajo), y “final” (soprano, contralto, tenor, barítono, bajo, y coros).

El año en que Felipe cumplió dieciocho años, tuvo que abandonar la casa de los Rodríguez. Había vivido con ellos su adolescencia y, de alguna manera, era parte de la familia. Bajo su protección había empezado a destacar en el ambiente musical. Para entonces ya era el concertino de la orquesta del Teatro Hidalgo, tenía una lista abundante de alumnos de piano, y su fama como compositor crecía con cada obra que le publicaban los Wagner. En 1880, se agotaron enseguida en el repertorio de la calle de Zuleta, hoy Venustiano Carranza, sus tres *chotis*: *¡Ay qué dos!*, *Ana*, y *Luz*, y su breve danza para piano, *Las pedradas*.

Pero, al mismo tiempo que cosechaba éxitos fuera de casa, se metía en líos puertas adentro. Felipe se enamoró de la sirvienta de los señores y la feliz muchacha correspondió a sus galanteos. Al parecer, los jóvenes pudieron mantener su relación durante varios meses en el más absoluto secreto. Sin embargo, la perspicaz señora Rodríguez comenzó a detectar ciertas anomalías en el comportamiento de su doncella y no tardó en darse cuenta de sus escapadas nocturnas. Una vez confirmadas sus sospechas, fue a contárselo a su marido. El licenciado Rodríguez, hombre recto y honorable, no podía pasar por alto tales desaguisados, menos aún cuando éstos ocurrían en su propia casa. Montó en cólera y le propinó a Felipe la gran golpiza de su vida, en reprimenda a su “escandaloso” comportamiento.

Ante la humillación, a Felipe no se le ocurrió otra cosa que salir corriendo. En el momento en que cruzaba la calle, se encontró con su hermano Luis que iba a visitarlo. Muy alterado, le contó lo que había pasado y le rogó que fuera a sacar su colchón, sus libros, y demás pertenencias. Pese a que Luis trató por todos los medios de disuadirlo, Felipe nunca más regresó a esa casa.

Buscó un nuevo alojamiento en un viejo edificio ubicado en los nos. 16 y 17 de la calle de San Lorenzo (hoy Belisario Domínguez). Era un cuartito modesto que miraba hacia un patio interior, un tanto húmedo y mal iluminado, pero la renta era razonable.



## El Teatro

El teatro era en el siglo pasado, no sólo una de las distracciones predilectas de los capitalinos sino también el centro de la vida social. No había cena en la *Maison Dorée* o el *Montaudon*, o bien en el café de *La Concordia* o en *La Mariscala*, que no fuera precedida por una función de teatro. La gente iba a “alternar”: el “cotilleo” -otra de las aficiones favoritas de la sociedad porfiriana- animaba los *foyers*, donde se podía ver y ser visto por todos, concertar citas amorosas, cerrar excelentes negocios, mostrar las buenas maneras y, eventualmente, comentar un buen espectáculo.

Pese al fervor de la afición, los empresarios se veían a menudo en dificultades para complacer a su público : cuando presentaban demasiados estrenos en una temporada, la gente se cansaba. Si montaban grandes obras clásicas, las desdeñaban por densas y aburridas. Cuando ofrecían comedias ligeras y atrevidas, los moralistas las atacaban, e incluso, en no pocas ocasiones, las hacían retirar de la cartelera. El gusto restringido del público hacía que los empresarios tuvieran que recurrir a todo tipo de artimañas para llenar las butacas: desde arreglos de *Hamlet* o de *La vida es sueño*, hasta espectáculos taquilleros en los que se incluía “de todo un poco”: las famosas tandas, o secciones, como también las llamaban con un afán moralizante. Pero el público solía divertirse mucho más con las bromas y los comentarios de los espectadores que con lo que estaba ocurriendo en el escenario. A veces tenía que intervenir la policía para calmar los ánimos caldeados de la concurrencia.

Los espectáculos “variados”, eran los más aplaudidos. No sorprende entonces que las famosas “comedias de magia” que combinaban vistosos bailables, hábiles actos de prestidigitación y acrobacia, luces y música brillante y pegajosa, se hayan hecho tan populares durante las tres últimas décadas del siglo, sobre todo, “entre los niños y las personas sencillas y demasiado ‘decentes’, que se escandalizaban con los adulterios, los asesinatos y las violaciones de la escuela realista”<sup>13</sup>.

Aunque la mayoría prefería las obras ligeras y la música fácil, también existía un público diferente, de gustos más refinados, que exigía

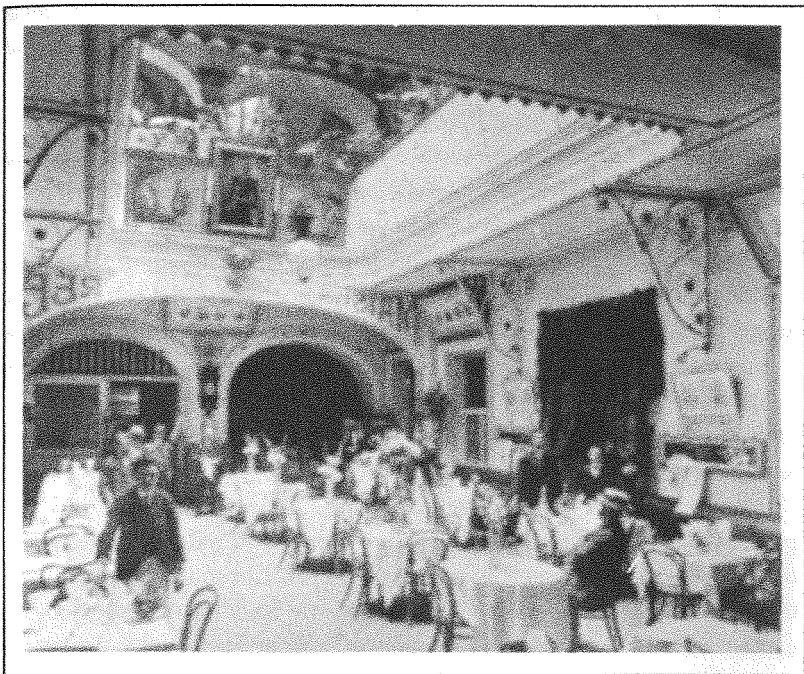
espectáculos a la altura de las mejores salas europeas: eran los amantes de la ópera.

Cuando empezaba el año de 1880 y Felipe estaba por cumplir dieciocho años, la situación de los teatros era lamentable. El público de ópera del Teatro Nacional, esperaba desde hacía varios meses que algún valiente empresario se decidiera a ofrecerles una temporada. Ángela Peralta, que ya para entonces había cosechado sus mayores éxitos nacionales e internacionales, decidió lanzarse a la aventura y formó su propia compañía con cantantes que, por desgracia, dejaban mucho que desear.

El primer abono constaba de doce funciones: *Traviata*, *Marta*, *El Barbero de Sevilla*, *Linda*, *Crispino*, *Norma*, y *Esmeralda* de Fabio Campana, que se repitió varias veces. Había gran expectación y el teatro se llenó; fue un éxito de taquilla y al mismo tiempo, un absoluto desastre artístico. Sin embargo, con suficiente dinero en sus arcas, la Peralta anunció una segunda temporada. El resultado fue peor que el anterior. "Cada vez asistían menos espectadores al teatro, y los que lo hacían, demostraban elocuentemente su disgusto cada vez que alguno de aquellos cínicos cantantes dejaba escapar un gallo, cosa muy frecuente. La misma Ángela Peralta defraudó a sus admiradores: su voz no era la de pocos años atrás. Era tanta la ira de los espectadores defraudados, que extremaron sus sentimientos hasta el grado de hacer callar a los que aún aplaudían a la Peralta cuando aparecía en escena. Al terminar la última función, la cantante salió rumbo a Veracruz donde su compañía logró hacerse aplaudir un poco más que en la capital"<sup>14</sup>.

A su regreso, con el ánimo de resucitar glorias pasadas, "El ruiseñor mexicano" intentó una tercera temporada. Los resultados fueron realmente patéticos: "en las butacas, ocupadas por amigos de la soprano, se podían contar menos espectadores que músicos en el foso de la orquesta"<sup>15</sup>.

Después del fracaso, el Nacional quedó más desolado que nunca. En abril de 1880, llegó a México la compañía de teatro del actor español Leopoldo Burón. Desde la primera función tuvieron teatro lleno todas las noches. Solían estrenarse tres, cuatro y hasta cinco obras a la semana, y el público se cansó rápidamente. Hábil empresario, Burón decidió dar un giro a su temporada y atraer a un público diferente. Presentó *La redoma*



*Restaurante La maison dorée, frente al Hotel Iturbide.*

*encantada*, una comedia de magia que obtuvo uno de los más sonados éxitos de taquilla de la época.

Felipe, ajeno a lo que habría de ocurrirle a causa de esta obra, leyó seguramente lo que decía *El Cronista de México*, días antes del estreno:

La puesta en escena ha sido montada con inusitado lujo y aparato en decoraciones. El vestuario se compone de cuatrocientos cincuenta trajes. Los riquísimos objetos de *atrezzo* que se exhiben en gran número, salieron de los talleres de don Eduardo Tarasco y José Garcerán, de Barcelona. La maquinaria se ha encargado a don Joaquín Manzio, hijo, que ha venido expresamente de España para montar este grandioso espectáculo. Los bailables han sido compuestos por el coreógrafo Giovanni Lepri con música de Juan Goula. La empresa omite hacer pomposos elogios de esta obra y

---

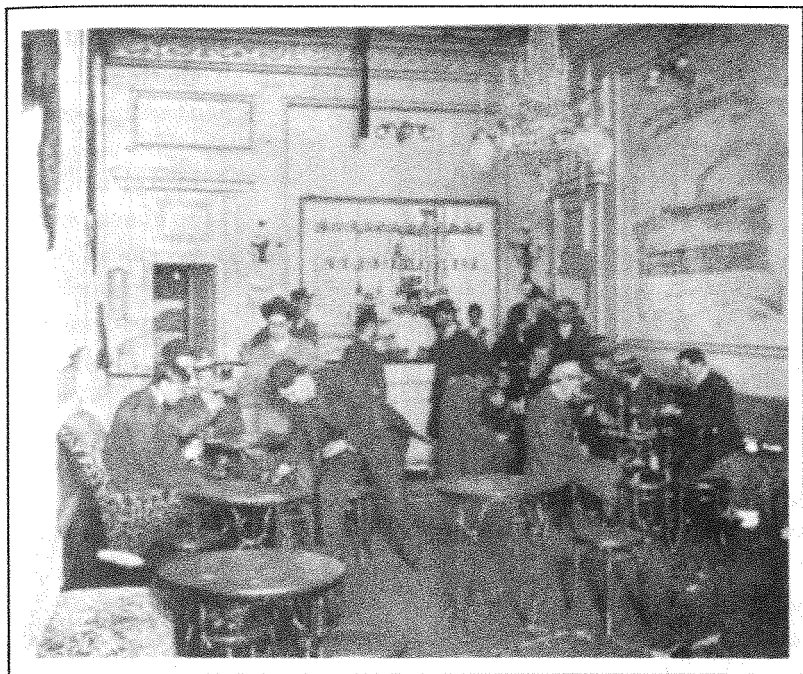
al ilustrado público de México toca juzgarla, limitándose a decir que en los teatros de Madrid, Barcelona y La Habana se ha representado trescientas sesenta y cuatro noches.

Cualquiera que fuese la reacción del público hacia el espectáculo, es evidente que la música que se escuchaba en el teatro, creaba, en gran medida, la “moda” musical de la época. Todo mundo tarareaba la última melodía que se había hecho popular en los escenarios. Señala Olavarria y Ferrari por ejemplo, que a los pocos días del estreno de la zarzuela *El rey que rabió*, de Chapí, la capital entera cantaba los trozos de su pegajosa música. Otro tanto ocurrió con *La redoma encantada* que “... se escuchaba en todos los pianos, en todas las músicas de cuerda, y en los labios de todos los muchachos que en las calles y en las plazas los silbaban con deleite y hasta pesada persistencia”<sup>16</sup>.

El teatro contribuyó a que se desarrollaran y se hicieran muy populares en esa época, la fantasía, el *potpourri* y la reducción para piano de las grandes obras. Liszt y Thalberg, en Europa, escribieron numerosas fantasías y transcripciones de óperas italianas. En México, las casas editoras de música A. Wagner y Levien, H. Nagel y posteriormente Otto y Arzós, entre otras, hicieron grandes fortunas con las obras de éxito. Publicaban *popurris*, fantasías o arreglos para piano de los números más gustados de las zarzuelas que llegaban a México casi siempre vía La Habana, de las operetas que traían con tanta frecuencia las compañías francesas y de algunas óperas italianas que conquistaron definitivamente a la afición mexicana.

La partitura para piano era el vehículo ideal, si no es que el único, para llevar la música a casa; cumplía, de alguna manera, una función similar a la que hoy en día tiene el disco. Cada familia contaba cuando menos con un pianista capaz de interpretar esa música de salón, sencilla, sin mayor pretensión que la de procurar una velada agradable. Esto permitía escuchar en casa la música que el teatro había puesto en boga.

Durante la década de los ochenta, el repertorio A. Wagner y Levien encargó a Felipe algunas obras de este género. De la ópera *Carmen* de Bizet, que se había estrenado en México el 11 de febrero de 1881, escribió la reducción para piano a cuatro manos de la “Habanera”, “Malagueña” y la “Canción del toreador”, que hizo interpretar por



Foyer de un teatro en el siglo pasado.

primera vez a un grupo de alumnas. En 1887, después de la primera representación del *Guillermo Tell* de Rossini, publicó la obertura en un arreglo para cuatro pianos a cuatro manos. Compuso también una fantasía a partir de *El molinero de Subiza*, zarzuela en tres actos de Cristóbal de Oudrid, con libreto de Luis Eguilaz, y una de las más exitosas de la época.

Estos trabajos le dejaban un buen “dinerillo” para ir pasando y además adquiría oficio: aprendía de los grandes maestros. No obstante, uno de esos encargos le trajo problemas.

Días después del estreno de *La redoma encantada*, el dueño del repertorio A. Wagner y Levien, le propuso hacer la reducción de tres de sus números: “Vals del apoteosis”, la “Polka de las cuatro estaciones” y el “Baile de los cosacos”. Felipe aceptó de inmediato: le entusiasmaba la idea de sentarse todas las noches en la galería del Nacional para tomar



Propiedad de los  
Editores.

MÉXICO.  
A. WAGNER Y LEVIEN.

Gran Repertorio de Música  
15, Coliseo viejo, 15.

Precio 60 cent.



apuntes. No le llevó demasiado tiempo terminar el trabajo que, hermosamente publicado como todas las partituras A. Wagner y Levien, salió a la venta al cabo de varias semanas.

La publicación de "su obra", manipulada por otro, encolerizó a Leopoldo Burón. Agréguese a lo anterior, que Villanueva no tuvo la gentileza de informarle de sus intenciones editoriales. En Europa Burón había pagado una cantidad importante por la partitura (que por supuesto no incluía los derechos de autor), y ahora lo hacían a un lado del succulento negocio. Levantó una demanda contra Felipe, echando mano del único argumento que podía hacer valer legalmente: lo acusaba de haber utilizado "su partitura" para beneficio personal.

Los Wagner, que eran unos viejos lobos en el negocio, contrataron a un hábil abogado, el licenciado Juan Palacios, para que defendiera a su músico. El jurisconsulto demostró que su cliente era capaz de realizar cualquier trabajo de esta índole sin recurrir a la partitura: transcribía la música de "oído". Este incidente nos dice mucho acerca del excelente oído musical que tenía Villanueva.

Cuando algún tiempo después, Felipe escribió su *potpourri* basado en temas de *El anillo de hierro*, lo publicó con la siguiente dedicatoria: "Al Sr. Lic. Juan Palacios como un testimonio de gratitud".



Ángela Peralta  
"el ruiseñor  
mexicano".

---



## Los Amigos

Lejos de la familia y de su tierra natal, los amigos ocupaban un sitio primordial en la vida de Felipe. Con José Cornelio Camacho, más que de una amistad, se trataba de una relación de maestro y alumno. Camacho daba clases en el Conservatorio, componía, dirigía coros y se hacía cargo de la orquesta del Teatro Hidalgo. Era además el consentido de la aristocracia mexicana que con frecuencia lo solicitaba para las solemnidades religiosas de carácter familiar que se celebraban en las iglesias más importantes del centro, como Santo Domingo, La Profesa o el Templo de San Fernando. Muchas de sus obras -tan olvidadas hoy como su persona- son composiciones religiosas que ejecutaba con su orquesta en esta clase de celebraciones. A sugerencia de Camacho, Felipe escribió sus tres primeras obras de este género: una *Misa solemne* (inconclusa después del Gloria), a cuatro voces, órgano y orquesta, y cuyo manuscrito dedicó a su amigo en 1882; un *Ave María* para contralto, dos violines, viola, chelo, bajo, flauta, clarinete, corno, dos trombones y timbales; y su *¡Oh salutaris hostia!*, para coro al unísono y orquesta. Lamentablemente estos manuscritos así como la reducción para piano del *Ave María*, que supuestamente hizo Manuel M. Ponce, están desaparecidos.

A finales de 1882, Felipe conoció a dos jóvenes músicos que llegarían a ser junto con él, los compositores más representativos de la época porfiriana: Gustavo E. Campa y Ricardo Castro.

El encuentro fue accidental. Castro y Campa pertenecían a una clase social acomodada y contaban con el apoyo económico de sus familias. El primero, nacido en Durango, había mostrado desde pequeño sus grandes cualidades de pianista. Cuando su padre fue elegido Senador por su Estado y tuvo que trasladarse a vivir con su familia a la ciudad de México, lo inscribió en el Conservatorio. Fue un estudiante brillante: obtenía las mejores calificaciones y se llevaba todos los premios.

A diferencia de Castro que había decidido su vocación desde niño, Campa sólo veía en la música una actividad recreativa. Su padre, grabador del Museo de San Carlos y más tarde fotógrafo, quería que Gustavo estudiara medicina. Desde los diez años recibió clases de piano

particulares, primero con Juan Loretto y más tarde con Felipe Larios y Julio Ituarte. Campa empezó a interesarse cada día más en la música y menos en las tediosas clases de anatomía. Su padre consiguió que Melesio Morales le enseñara armonía y composición y más adelante, aconsejado por su maestro, se inscribió en el Conservatorio con la sólo intención de darle un carácter oficial a sus estudios. No asistía como alumno regular pero se presentaba a los exámenes, y al igual que Ricardo Castro, su condiscípulo de la Preparatoria, se graduó con las más altas distinciones.

Con motivo del onomástico del científico Alfonso Herrera, en esa época, maestro y, posteriormente, director de la Escuela Nacional Preparatoria, sus alumnos organizaron un homenaje en el Teatro Hidalgo. Algunos contribuyeron de manera especial: Ricardo Castro compuso un *Himno a la ciencia*; Gustavo E. Campa, una *Marcha sagrada* y su *Melodía* para violín y orquesta, y Jesús Urueta, “el príncipe de la palabra”, leyó uno de sus elocuentes discursos. Se unieron también al



*Ricardo Castro y Gustavo E. Campa.*

---

festejo el coro de la Preparatoria y la orquesta del Teatro Hidalgo que, ese día, actuaba bajo la batuta del director debutante Gustavo E. Campa<sup>17</sup>.

“A los músicos, viejos y huraños -como recordaría años después Campa-, no les hizo la menor gracia que un muchacho de veinte años se parase enfrente a dirigirlos. No ocultaron su hostilidad y hasta llegaron a ser groseros con el ‘advenedizo director’, que, lleno de inexperiencia y timidez, no lograba controlar a la orquesta”. Felipe salió en defensa de su colega -era la primera vez que Castro y Campa presentaban sus obras-, y haciendo suya la causa, llamó a la cordura a los músicos. La velada transcurrió en un ambiente apaciguado. Esa noche, los tres músicos sellaron para siempre su amistad.

Aproximadamente un año después de conocerlos, Felipe dejó el Teatro Hidalgo y formó un contrato con la orquesta del Nacional, en la que trabajó algunos meses. ¿Por qué renunció tan pronto al atril del Nacional, si el sueldo era mejor y el teatro más importante?. Algunos de sus biógrafos afirman que Felipe dejó de tocar el violín después de escuchar tocar a su amigo Pedro L. Manzano, quien, en esas fechas, regresaba de estudiar en Europa. Dicen que cuando conoció la técnica del primer violinista mexicano comentó: “le dejo a Pedro el campo del violín y yo me quedo con mi piano”. Otra razón podría ser que Felipe, harto de desvelarse todas las noches, hubiera preferido arreglárselas con el dinero que recibía por sus clases de piano y por las obras que vendía a los Wagner y a H. Nagel.

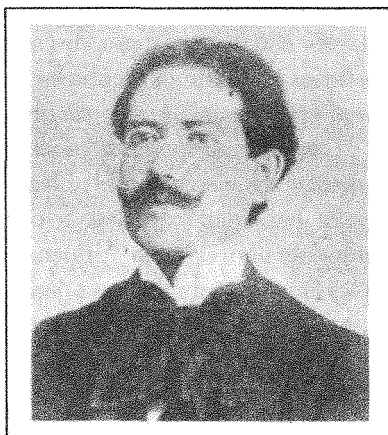
Sea lo que fuere, lo cierto es que en los primeros meses de 1883, Felipe atravesó por una de las peores crisis económicas de su vida. Estuvo a punto de ser lanzado a la calle por incumplimiento en el pago de la renta. Con muchos trabajos saldó la deuda y logró retirar la demanda. El primero de abril renovaron su contrato de arrendamiento.

Por causas desconocidas pocos meses después se observa una situación diferente: en julio se mudó a una vivienda un poco más amplia y confortable del mismo edificio, que le costaba dieciocho pesos, es decir, cuatro más que el anterior. Compró en la casa Roberto Boker un “ajuar” y algunos muebles de comedor, a saldar en plazos, y mandó llamar a su hermana María para que atendiese la casa<sup>18</sup>.

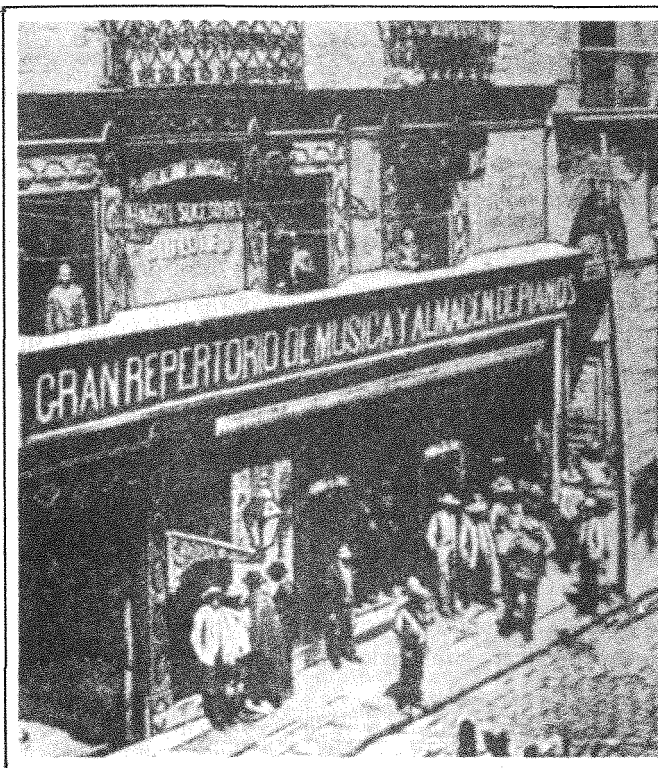
Entusiasmado por los amigos y aprovechando la “bonanza” econó-



*Julio Ituarte.*



*Rubén M. Campos.*



*Casa de música H. Nagel, fundada en 1849.*

---

mica, decidió buscar a Julio Ituarte a la salida del Conservatorio. Era el profesor con más prestigio, discípulo de Agustín Balderas y Tomás León; desde los quince años tocaba en recitales públicos y con más frecuencia, como era lo usual, en salones privados.

Castro y Campa eran ya sus más brillantes alumnos cuando Felipe comenzó sus clases con él. Llegaron a entenderse bien: compartían la misma habilidad para leer a primera vista y un profundo interés en componer para el piano<sup>19</sup>. Buena parte del repertorio de Ituarte se basaba en las fantasías sobre temas operísticos de Liszt. Esto se debía no sólo a su gusto personal por la ópera, sino también a su trabajo como director de coros tanto para la compañía de Ángela Peralta como para la Sociedad Filarmónica Mexicana de la que fue fundador con Tomás León, Aniceto Ortega y otros. Además, él mismo fue autor de una gran cantidad de fantasías y transcripciones de óperas que, por un tiempo, causaron la admiración de los jóvenes compositores.

A partir de su encuentro con Ituarte, es evidente que Felipe comenzó a escribir obras un poco más elaboradas. Es muy probable también que la colección de cien danzas habaneras (*El bouquet de flores*) de su maestro, hayan influido en Felipe para componer, años después, sus espléndidas *Danzas humorísticas*, piezas que al lado de *Ecos de México* de Ituarte son obras de la literatura pianística del siglo pasado, que habrían de tener una indudable resonancia en la obra de Manuel M. Ponce ya que son, en cierta forma, las primeras obras nacionalistas.

Cuando Felipe cumplió veintiún años sabía perfectamente lo que quería. No le interesaba seguir tocando en ninguna orquesta. Sus aspiraciones tampoco se encaminaban hacia la dirección de orquesta, ni pretendía hacer una carrera de concertista (al estilo de Ricardo Castro): no tenía suficientes dotes de pianista, y su carácter tímido e introvertido lo hacía renuente a presentarse en público. Amaba la composición por sobre todas las cosas. Por lo demás, la enseñanza, que en un principio había sido un medio de subsistencia, se convirtió con el tiempo en su segunda vocación. En este sentido, Villanueva no se aparta de la línea de tantos músicos mexicanos del siglo XIX y aun del XX que fueron profesores de piano.

En esa época, Castro, Campa y Villanueva comenzaban a ser considerados como dignos representantes de la nueva generación de

músicos. La siguiente reseña después de un concierto en la Sala Wagner, en el que participaron los tres amigos, se publicó en *El Diario del Hogar* en agosto de 1885.

Como se vé, el grupo de artistas que pertenecen a la nueva generación, no podía ser más selecto. Ricardo Castro y Gustavo E. Campa son dos jóvenes que aún no pasaban los veinte años y ya en esa edad, el primero ha recorrido los Estados Unidos conquistando triunfos como pianista y compositor, y ha regresado a su patria trayendo aún frescos los laureles de sus victorias artísticas; el segundo es muy conocido en los círculos filarmónicos de la capital, y no obstante, su temprana edad, su hoja de servicios en el divino arte, corresponde a la de un viejo veterano de la música; sus composiciones son inspiradísimas, llenas de "esprit", originalidad y belleza, valiéndole, y con mucha razón el apodo entre sus compañeros de "el Wagner mexicano". En cuanto a Villanueva, pertenece a la "crème" de los músicos del porvenir, y a pesar de su corta edad ocupa ya un lugar prominente entre nuestros músicos.

Además de sus clases de piano a las muchachas de la alta sociedad, Felipe se reunía con un grupo de jóvenes más seriamente interesados en la música. A eso del mediodía, era común encontrar en el café de la Gran Vizcaina a César del Castillo, a Juan Velázquez Uriarte y a Bernardo Gómez, sentados en una mesa esperando a Felipe. El tema preferido era la música. Acababan de descubrir a Bach y a Chopin: Felipe compró en el repertorio Nagel casi todas sus obras para piano y antes de que el Conservatorio las incluyera en sus planes de estudio, recomendaba a sus discípulos frecuentar y analizar su música.

Un día, al acudir Velázquez Uriarte a su clase semanal, se extrañó de escuchar ciertos sonidos disímolos e incongruentes: "penetré sigilosamente y encontré a Villanueva tocando el piano con una mano y con la otra el armonium. Los instrumentos estaban colocados formando un ángulo recto. Cuando se percató de mi presencia me preguntó: ¿ha oído usted el susurro de las frondas, ha oído usted esos vagos sonidos que en el campo se escuchan a la hora de la siesta? Eso pretendo imitar;

---

desgraciadamente nuestra escala cromática es insuficiente para tales manifestaciones. ¡Cómo nos hacen falta sonidos intermedios!”<sup>20</sup>

Uno de los últimos en unirse al grupo de jóvenes fue un muchacho de provincia que había viajado desde San Pedro Piedra Gorda, Guanajuato, para conocer y estudiar con Felipe Villanueva: era Rubén M. Campos.

Así describió su experiencia:

Con mis dieciocho años y mis cuadernos de música bajo el brazo, lírico, soñando ser músico y poeta, dos alas de Ícaro con las que más aprisa se cae mientras más alto se ha querido subir, me presenté una siesta en el entresuelo en que vivía el músico, después de atravesar angostas y oscuras galerías olorosas a boudoir, y de subir una escalera frágil como las moradoras de las galerías. Llamé con timidez, abrióse la puerta al punto, y apareció ante mí un indio puro, altivo, de ojos inquisidores, cabello lacio y rebelde, peinado hacia atrás, ralo bigote azteca, sólido, correctamente vestido de negro, enjugándose las manos en una toalla. Sin ceremonia me invitó a que pasara.

-¿El señor Villanueva?- Yo soy.- Maestro (mirada escrutadora), he venido a tener el placer de conocer al autor del Vals Poético (mirada airada); soy un estudiante que no ha estudiado en ninguna escuela (mirada estupefacta); detesto las aulas porque en ellas no se aprende nada y quiero que me enseñe usted piano y composición (mirada tranquila).- ¿Usted es de aquí?- No, Maestro, de Guanajuato.- ¿Se conoce allá mi música?.- Se toca y gusta mucho entre artistas. (Mirada de benevolencia y de confianza). Me hace otras preguntas acerca de mi educación musical, examina mis cuadernos, me hace ejecutar una página en un detestable piano, se cubre para salir y concluye:- estudiará usted conmigo. Irá por mí los miércoles a mi salida del Sagrado Corazón, donde doy clase toda la mañana, y si no me alcanza en San Cosme me encuentra en la Gran Vizcaína, donde me reúno con mis amigos...

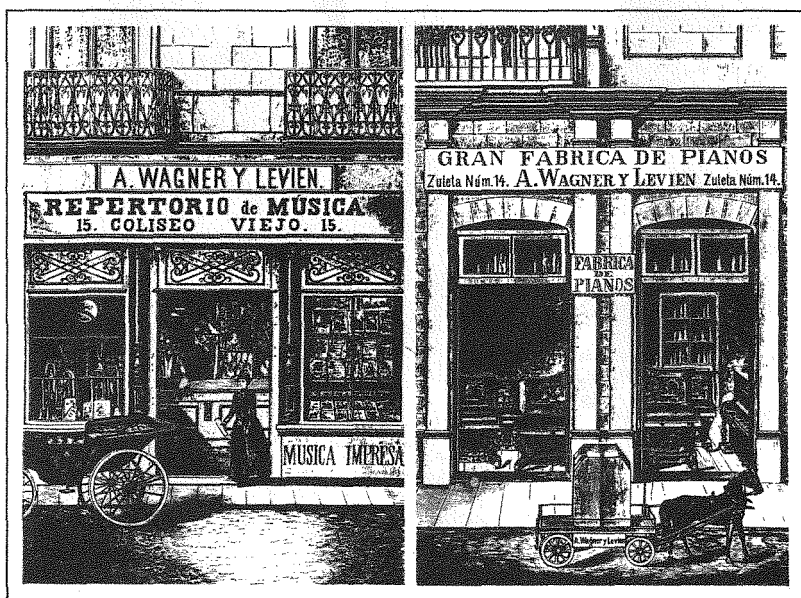
Así conocí a Felipe Villanueva. Pero tuve que desertar, porque no se ocultaba aún en mí bajo una mala capa el buen bebedor que se ocultó después<sup>21</sup>.



*Luis G. Urbina y su hija adoptiva.*

En realidad, Rubén M. Campos no se dedicó “profesionalmente” a la música, pero realizó una importantísima labor como crítico musical<sup>22</sup>. Su interés por la literatura lo llevó a formar parte del círculo de artistas que habrían de fundar la *Revista Moderna*: Amado Nervo, José Juan Tablada, Jesús E. Carranza y Luis G. Urbina, entre otros. Felipe también asistía a esas tertulias. Solían encontrarse en algún café o en el Casino Nacional, y con los que más compartía su “gusto étlico”, Felipe recorría las cantinas hasta bien entrada la noche. En esas andanzas lo acompañaba Luis G. Urbina, su antiguo compañero de escuela. Años después, el escritor recordaría su época de estudiante con Villanueva:

Desde la escuela primaria, entre la chiquillería zumbadora de una “lancasteriana”, me encontré con que uno de mis compañeros de “cartel” era un indio gordinflón, recio, algo hosco y reservado. Con más años y más estatura que yo, dominaba mejor el grupo a que pertenecíamos, pero como venía de su pueblecito lacustre- en los alrededores de México-, estaba menos habituado que nosotros a sostener la atención durante las horas de estudio; y, en ocasiones,



Casa de música A. Wagner y Levien, fundada en 1851.

se le veía perdido y divagado en quién sabe qué locos devaneos. Sus ojos, de capulín en sazón, escudriñaban lo indivisible. Más tarde supe, que no eran sus ojos; eran sus oídos los conturbados por alucinaciones. Era un predestinado. Llevaba en sí la fatalidad de la belleza. Se llamaba Felipe Villanueva.

Indio hurraño él, acaso yo fui su único amigo en la "lancasteriana". Varias tardes, al salir de clase, nos apartábamos de los alborotadores infantiles, y nos íbamos juntos, por las calles de la Santísima, hasta llegar a una casa, cerca de la vieja Alhóndiga, al otro lado del Canal, lleno todavía, a esa hora, de canoas y chalupas salpicadas de verduras y flores. Subíamos por una oscura escalera, y llegábamos a una habitación burguesa, amplia y modesta. Allí vivía Felipe, recibido y protegido, por un señor notario, cuya era la vivienda en que entrábamos. En la sala espaciosa, un viejo piano de cola -¿un Pleyel?-, ocupaba un ángulo de la pieza. Felipe se ponía a tocar. Yo era su auditorio admirado, entusiasmado. Y su pericia abarcaba disímiles instrumentos. Una vez sacó un cornetín y lo tocó maestramente. Otra, vino con un violín y empezó a manejar el arco con gallardía y soltura.

Un día ya no nos volvimos a ver en la escuela. Allí lo perdí y volví a encontrarlo, hecho ya un joven filarmónico, en la minúscula orquesta del Teatro Hidalgo. Era segundo violín. Amenizaba, con sus colegas, los entreactos de aquellos dramones espeluznantes que por entonces hacían las delicias del fiel público del "jacalón" de Corchero.

Nuestra amistad, cual esos ríos que, a trechos, entran debajo de tierra para reaparecer más adelante, tuvo periodos en que se ocultaba y volvía a mostrarse en los imprevistos recaudos del camino. Más ya en plena juventud, la vida nos reunió definitivamente, y nos buscábamos y visitábamos con cierta asiduidad, una o dos veces por semana. En tal o cual ocasión comíamos juntos, y él me hacía conocer sus composiciones pianísticas, y yo le recitaba mis versos. Había noches, en el Casino Nacional, que, oyéndole interpretar música exquisita y nueva, nos sorprendiese el alba, a unos cuantos adoradores del maestro. Porque Felipe era un maestro, lleno de ciencia y de pujanza...<sup>23</sup>

---



## Las Señoritas

Poco sabemos de la vida amorosa de Felipe. De Natalia, su primer amor en Tecámac, sólo el nombre. Pero podemos imaginarla de ojos negros y trenzas gordas compartiendo sus juegos con Felipe. La aventura con la sirvienta de la casa de los Rodríguez no había sido trascendente. ¿Y después? Todo parece indicar que Felipe no volvió a enamorarse hasta que apareció en su vida Amanda Andrade.

La señorita Andrade tenía una escuela de “música y canto” en la calle del Seminario. Sin ser guapa, poseía ese atractivo de las personas seguras y joviales. Tenía una hermosa voz de soprano. Como no vivían lejos uno del otro, comenzaron las salidas, los paseos, las visitas con cualquier pretexto, o sin él, y finalmente, el enamoramiento. Nunca se casaron. Sabemos que Felipe compuso para ella un *Himno* (soprano, coro y piano) y una romanza titulada *Si un término la vida no tuviera*, y que gracias a una recomendación suya, consiguió el puesto de maestro de música y director del coro del Colegio del Sagrado Corazón de Jesús que se encontraba en uno de los edificios más postineros de San Cosme.

A ese colegio asistían las señoritas de las mejores familias. Las Reverendas Madres del Verbo Encarnado, de origen francés, se enorgullecían de tener entre sus educandas a Amada Díaz, la hija del Presidente de la República. La madre Tomassini, directora del colegio, era una auténtica *dilettante* y estaba convencida de lo “necesario” que era para sus pupilas, tener algunos conocimientos musicales (sobre todo a la hora de escoger marido). Ella pidió a Felipe que compusiera algunas obras para las fechas importantes del colegio, que naturalmente incluían los cumpleaños de la directora. También escribió *Un día de asueto*, especie de opereta con libreto de Carlos Convers, que se estrenó en la fiesta de fin de cursos de 1884, ante los más prominentes padres de familia de la ciudad<sup>24</sup>.

Felipe se convirtió en el “maestro de moda”. Todas querían tomar clases de piano con él y que les dedicara una pieza. Elena Dueñas, Concepción Gorozpe, Josefina Breier, Luz Delgado, Ercila Andrade y María Pascal, fueron las agraciadas.



*Amada Díaz, hija de Don Porfirio.*



*Las señoritas...*

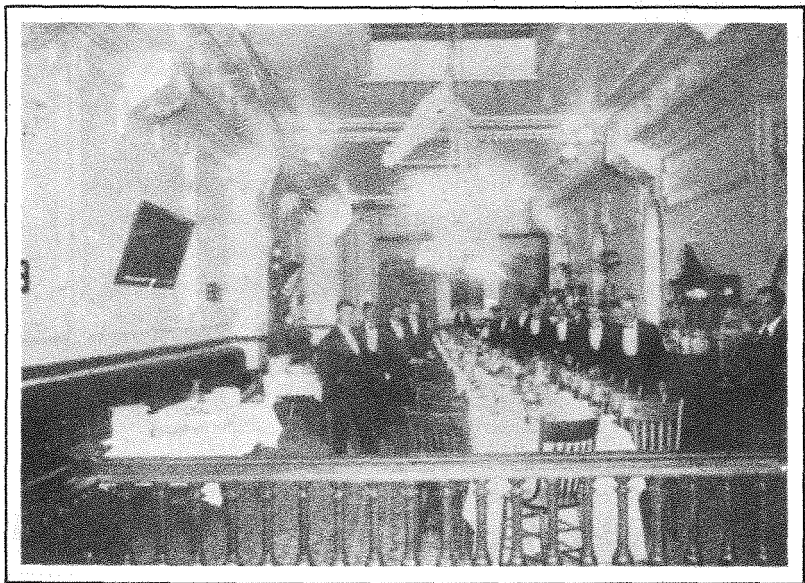
---

## La Ópera

Por su trabajo y experiencia como músico de teatro, la ópera desempeñó un papel importante en la formación musical de Felipe. Este género había sido durante varias décadas, el modelo de los compositores. Felipe no pudo sustraerse a esa gran demanda del público y sintió, como algunos de sus contemporáneos, la misma necesidad de escribir una ópera.

En agosto de 1887, un señor llamado Gonzalo Larrañaga, “comediógrafo famoso por sus continuos fracasos” señala Olavarría, fue a verlo para proponerle el libreto de la ópera *Keofar*. El argumento no había sido del agrado de los músicos a quienes solicitó la composición. Dice Larrañaga:

Cuando expliqué el objeto de mi visita, se lo dije con entusiasmo y mirándole fijamente, para ver si me decía que no aceptaba por no encontrarse bastante hábil para realizar mi deseo. Con agradable sorpresa vi que no le asustaba la encomienda y



*Restaurante del Teatro Principal.*

después de una conversación sobre mis fracasos inquisitivos, le leí el libro y lo halló de su gusto. Le hice notar que al músico le daba en la obra, buenas oportunidades para hermosos números, pues cada parte principal tenía un aria; que había duos y tercetos muy importantes y cuatro concertantes. Con entusiasmo me ofreció ponerse a trabajar, desde luego, y así terminó, a las nueve de la noche, mi primer entrevista y conocimiento con aquel genio que más tarde fue mi amigo y admirado colaborador.

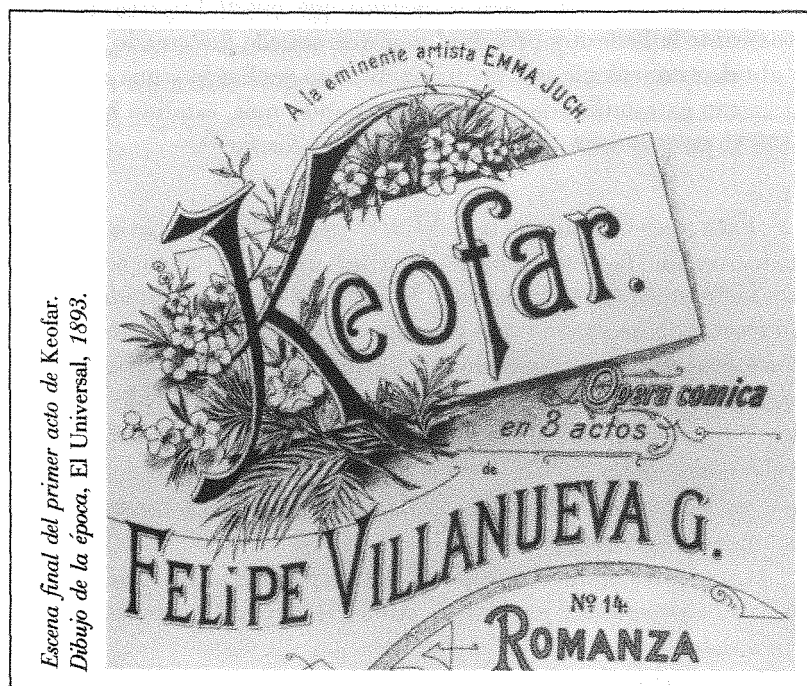
Al día siguiente, muy de mañana, me avisaron que el señor Villanueva quería hablarme y con bastante extrañeza y temor, pues presentía un contratiempo, lo recibí y casi no me dí cuenta de que llevaba un papel de música enrollado. Le pregunté qué deseaba y él, con la mayor naturalidad, me dijo: 'Que oiga usted el primer número de *Keofar*', y con gran admiración de mi parte, se sentó al piano y tocó el cuarteto para coristas, con que comienza la obra. No podré explicar la sensación que aquella audición me causó, pero sí aseguro que quedé impresionadísimo ante la belleza y prontitud con que aquello fue creado. En vista de esto, calculé que en un cerebro tan profundo y una diligencia tan extraordinaria, en un mes, cuando más, estarían hechos los doce o quince números que tiene el *Keofar*<sup>25</sup>.

Para Jesús C. Romero, uno de los biógrafos de Villanueva, las cosas no fueron tan "fáciles" como las pintaba Larrañaga. Felipe, aconsejado por Hernández Acevedo, Lucio y Montes de Oca, había estado a punto de regresar el pésimo libreto y compuso la ópera casi a "estirones" y hasta cierto punto presionado por Larrañaga que todos los días iba a rogarle que la concluyera. Fueron nueve meses de trabajo (de agosto de 1887 a mayo de 1888). Nunca estuvo satisfecho y realmente llegó a convencerse de lo malo que era el libreto cuando escuchó por primera vez en el Teatro Nacional el "Intermezzo" y la "Romanza". Para entonces la ópera estaba terminada.

Hay varias opiniones respecto a la orquestación de *Keofar*. En su libro *El arte musical en México*, Alba Herrera y Ogazón atribuye a Hernández Acevedo<sup>26</sup> la instrumentación de algunos números que quedaron inconclusos a la muerte de Villanueva. Por su parte, Gustavo

E. Campa asegura que el mismo compositor pidió a Hernández Acevedo su ayuda para orquestarla. Romero, sin embargo, no concuerda con ninguno de los dos. Según él, la instrumentación es de Villanueva, quien la había indicado en su partitura para piano, y Hernández Acevedo sólo se limitó a transcribir esas indicaciones. Pero una nota en *El Universal*, la víspera del estreno de *Keofar*, viene a contradecir las opciones anteriores. En ella Larrañaga dice que:

Para poder entregar la obra a la empresa de los Sres. Arcaz, del Teatro Principal, concurrí al conocido y reputado instrumentista Sr. Juan Hernández Acevedo, para que en recuerdo de su amigo, instrumentara el último número de la obra del malogrado Villanueva, que dejó sin concluir, así, pues, creo obrar con justicia, diciendo al público que la brillante instrumentación del hermoso concertante final, se debe a la correcta e inteligente pluma del maestro Juan Hernández Acevedo<sup>27</sup>.





## El Grupo

“Francia” era una habitación en la azotea de un edificio de la calle del Tompeate (hoy Isabel La Católica, entre Mesones y Regina). Alrededor de 1885, un grupo de jóvenes recién graduados del Conservatorio, entre los que estaban Gustavo E. Campa, Ricardo Castro, Juan Hernández Acevedo y Pablo Castellanos León<sup>28</sup>, se reunía todas las noches con Felipe Villanueva, Carlos Julio Meneses e Ignacio Quezadas, que no eran del Conservatorio, pero sí, al igual que ellos, profundos amantes del arte, de la cultura y de la música francesas. El requisito indispensable para todo aquel que atravesara el umbral de esa puerta era hablar exclusivamente en francés. Había unas cuantas sillas y un piano en el que tocaban las obras de los románticos europeos, ignorados e incluso desconocidos hasta en el Conservatorio. Leían a los poetas franceses de la época, “de cuyos triunfos se enteraban por medio de periódicos y revistas parisinas que recibían por conducto de la Société Philharmonique au Mexique”.<sup>29</sup>

Esta inclinación por lo “francés” no era exclusiva del grupo. Recordemos que durante el México porfirista prevaleció una tendencia muy marcada hacia las modas y costumbres parisinas. El primer gran admirador de Francia fue el Presidente Díaz<sup>30</sup> quien, de alguna manera, intentó hacer de México una réplica de París. Por lo demás, el resto del mundo también había vuelto su mirada hacia Francia. En esa época París era un importantísimo centro cultural y artístico. Años antes Italia fue un polo de atracción para los músicos mexicanos. La culminación de esta influencia había sido Melesio Morales quien, gracias a una beca ofrecida por Antonio Escandón, viajó a Florencia en 1866 para estudiar composición. A su regreso, se hizo cargo de la cátedra de dicha materia en el Conservatorio e impuso la escuela italiana como única propuesta y modelo a seguir.

Su actitud fue muy beligerante al defender sus convicciones respecto de la composición. Quien no estaba de acuerdo con sus ideas, lo consideraba su enemigo. Esta actitud lo llevó a enemistarse incluso con sus más notables discípulos.

El primero en pronunciarse en contra de procedimientos tan unilate-

rales fue un estudiante del Conservatorio llamado Félix María Alcérreca, quien quiso contribuir a la renovación de la enseñanza de la composición y fundó, junto con Ruperto Betancourt y otros condiscípulos, la Sociedad Harmónica que publicaba la revista *El mosaico*, de la que Villanueva era asiduo lector. La primera obra de la "biblioteca" de esta revista fue la *Armonía práctica* del músico checo Antonio Reicha, catedrático del Conservatorio de París. No obstante sus loables intenciones, la Sociedad Harmónica no tuvo el impulso necesario para sobrevivir<sup>31</sup>.

Que Francia se convirtiera en el país elegido para los alumnos de música becados se debió en gran medida a las gestiones de Alfredo Bablot, que vino a México en calidad de secretario particular de la cantante inglesa Ana Bishop. Desde su llegada, se relacionó con los círculos políticos y artísticos del país y consiguió el apoyo económico del Gobierno para que viajaran a perfeccionarse a París los violinistas Pedro L. Manzano y Jacobo García Sagredo. Bablot desempeñó además el cargo de director del Conservatorio Nacional de Música entre 1882 y 1892.

La elegancia, el *savoir faire*, y la moda femenina reflejaban las tendencias parisinas. En México se leía a Alfred de Musset y a Victor Hugo, éste último, al parecer, mantenía correspondencia con Juárez. El periodismo también se hacía "a la francesa", prueba de ello son los deliciosos artículos que firmaba el Duque de Job, seudónimo, como se sabe, de Manuel Gutiérrez Nájera. Las artes, como es de suponerse, recibieron también esta influencia.

Los músicos del grupo querían estudiar o cuando menos vivir un tiempo en París. Los dos primeros en cumplir su deseo fueron Hernández Acevedo y Pablo Castellanos, quienes, gracias a su buena situación económica, pudieron sufragar sus estudios<sup>32</sup>. Más tarde, con ayuda oficial, lo hicieron Castro y Campa. Para Felipe, nunca llegó la oportunidad.

Hernández Acevedo estudió con el flautista Altés en el Conservatorio de París. Después del tiempo necesario para aprender, tomar ideas y comprar libros y métodos de estudio que sus colegas esperaban ansiosamente, regresó a la capital mexicana. En cambio, Pablo Castellanos decidió establecerse en Mérida, su tierra natal, donde continuó apoyando los ideales renovadores del grupo. En 1888, publicó en aquella ciudad su traducción al español de *El arte de tocar el piano según las leyes naturales*, de Felix Reichert, que dedicó a Ricardo Castro. Con



*Familia del Presidente Díaz.*

Castellanos en Mérida, el grupo quedó reducido a seis miembros<sup>33</sup>. De ahí que Jesús C. Romero los haya bautizado con el nombre de *Grupo de los Seis*. Probablemente ellos se llamaron a sí mismos “los franceses” o “los francesistas” para distinguirse de “los italianos” que era el grupo de Melesio Morales. El término de “francés” adquirió así el significado de “moderno”, de “avanzado”, aunque hay que señalar que sus preferencias no excluían a los compositores alemanes y a los rusos.

Con la ayuda de Hernández Acevedo, Campa concibió la idea de fundar una escuela en la que se impartiera una enseñanza musical adelantada y sirviera a la vez de centro de operaciones para combatir al “italianismo” (léase Conservatorio). El grupo acogió la idea con entusiasmo. No tenían mucho dinero, pero Hernández Acevedo con su habitual generosidad, ofreció cubrir los gastos más urgentes; esperaban recaudar más fondos en los conciertos que organizaran. Llegaron a un acuerdo acerca de los principios pedagógicos y los métodos de estudio que seguirían. Ninguno recibiría, además, remuneración alguna por sus servicios. Pero en lo relativo a la enseñanza de la técnica pianística, dice

Romero, "Meneses disienta de sus puntos de vista. Ello determinó que se apartara del grupo, seguido por su inseparable amigo Ignacio Quezadas, sin que su distanciamiento significara el abandono de la tendencia evolutiva y a la vez francesista, alemana y rusa, que continuaron alentando cada vez con mayor fuerza"<sup>34</sup>.

El Instituto Musical Campa-Hernández Acevedo se inauguró en 1887, en el No. 10 de la calle 5 de mayo<sup>35</sup>. El personal docente quedó integrado por Julio Ituarte, Felipe Villanueva, Ricardo Castro, Enrique Testa, Fernando Fierro, Vicente Lucio, Rosa Palacios (clase de canto para señoritas)<sup>36</sup>, además de los directores a cuyo cargo estaba la cátedra de composición<sup>37</sup>. Algunas semanas después de la apertura, Jacobo García Sagredo ingresó para ofrecer la cátedra nocturna de violín<sup>38</sup>.

El grupo consideraba a Campa como su líder. Era un reconocimiento a su impecable formación profesional y a su clara inteligencia, brillante capacidad literaria, y amplia cultura<sup>39</sup>. De personalidad recia y segura Campa fue el "portavoz oficial" de las ideas del grupo e intuyó, como ninguno, la necesidad no sólo de reformar los viejos planes de estudio que adolecían de un retraso de más de cincuenta años, sino también la de ejercer una crítica que orientara al público a apreciar una música de más alto nivel artístico y pudiera remediar en parte la pobreza musical de México. Su actitud, como la de todo el grupo, fue de abierto desafío y de franca competencia con el Conservatorio.

La guerra estaba declarada. Campa escribió en 1888 una serie de artículos titulados "La música de México" que dio a conocer en la revista musical *El Polifono*, de la ciudad de Alvarado, Veracruz. Los artículos provocaron un fuerte impacto en el país y hasta traspasaron las fronteras: Felipe Pedrell los reprodujo íntegramente en la *Revista Musical Hispano-Americana* de Barcelona. Seguramente reconocía en los demoledores juicios de Campa, algunas semejanzas con la situación musical que vivía España en ese tiempo.

Campa y su grupo querían demostrar que la influencia de la música italiana era, además de nefasta, la principal responsable del atraso y estancamiento de la vida musical de México. En primer lugar, porque la educación estaba "estacionada" en manos de personas en su mayoría ineptas que enseñaban lo que habían aprendido cuarenta años atrás y permanecían impermeables ante los cambios substanciales que había



Portada de la revista de Felipe Pedrell.

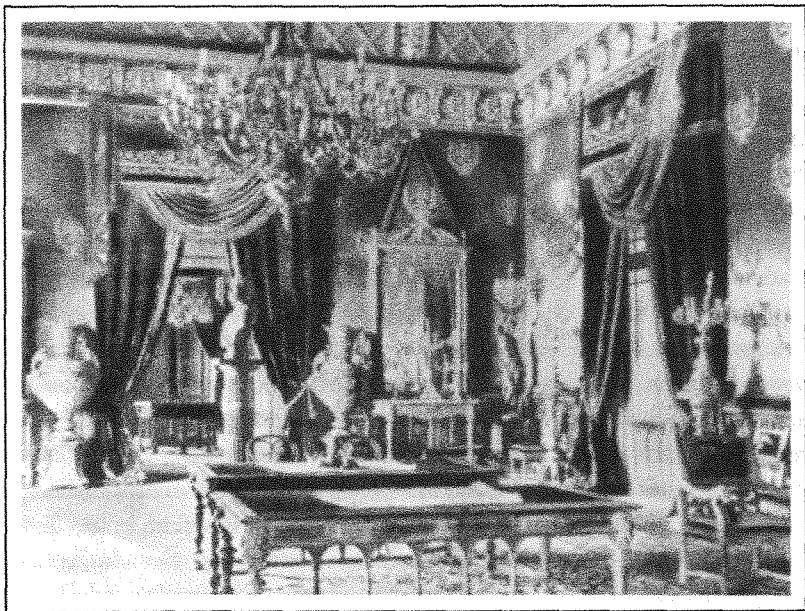
experimentado la música en otros países. Segundo, porque el teatro había declarado la supremacía de la ópera italiana sobre cualquier otra tendencia o género musical, imponiéndola como único modelo a seguir por todos los compositores. Tercero, porque su influencia había contaminado todos los ámbitos, incluso las iglesias en donde reinaba la improvisación: desde las “elucubraciones” del organista que dejaba correr su inspiración bajo la influencia de las “cavatinas” del *Barbero de Sevilla*, *Semiramis* o *Nabucodonosor*, hasta las misas de “gran solemnidad”, cuya orquestación se antojaba mucho más apropiada para un teatro que para una ceremonia religiosa. Cuarto, porque la susodicha influencia italiana se había extendido no sólo hasta las tertulias familiares que consideraban las composiciones de Schumann, Mendelssohn o Brahms, Massenet o Gounod, como fastidiosas, absurdas, “clásicas”, o difíciles y “demasiado elevadas”, sino también hasta la dirección de las bandas militares, a cargo de personas sin ningún refinamiento, que sólo vislumbraban el camino más “fácil” y seguro hacia la aceptación y el aplauso popular<sup>40</sup>.

Villanueva se hacía cargo de una de las cátedras de piano en el Instituto. Convencido de la importancia del estudio de las obras de Bach

para la técnica de todo pianista, hacía estudiar a sus alumnos las *Invenções* y *El clavecín bien temperado*. Velázquez Uriarte, su más cercano discípulo, le oyó muchas veces decir: “quien no ha estudiado a Bach, que jamás intente tocar en público”. También refería Velázquez que Villanueva no se contentaba con señalar a sus alumnos determinado método de aprendizaje, sino que a cada uno de ellos, según fuesen sus aptitudes personales, les escribía determinados ejercicios por medio de los cuales corregían sus “particulares imperfecciones y deficiencias”.

Pese al entusiasmo de todos, el Instituto Musical Campa-Hernández Acevedo apenas sobrevivió escasos dos años. No fueron suficientes la aportación económica de Hernández Acevedo ni lo poco que recaudaron en unos cuantos conciertos que dieron en el Instituto y en el salón de la Sociedad Filarmónica Francesa para sostener la escuela.

El 2 de junio de 1887, en la sede de esta Sociedad se interpretaron,



*Salón de Juntas de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público durante el Gobierno de Porfirio Díaz.*

por primera vez en México, algunos fragmentos del *Otello* de Verdi y algunas de las últimas composiciones de Saint-Saëns. En el mismo programa se tocaron la romanza *Je t'aime* y el *Allegro apasionato* de Gustavo E. Campa, ésta última obra, "magistralmente" interpretada a dos pianos por Felipe Villanueva y Fernando Fierro, quienes "hicieron justicia al hermoso pensamiento del joven compositor mexicano y el público los colmó de aplausos llamándolos a escena y exigiendo que apareciera también el autor. La orquesta,



Carlos J. Meneses.

sin embargo, tocó un acompañamiento demasiado ruidoso en la romanza y cubría casi por completo la voz de José Vigil que la cantó"<sup>41</sup>. No sólo en esos conciertos había ocasión de escuchar a Villanueva. Los sábados por la noche, Felipe ofrecía a título personal recitales informales en El Casino Nacional, un exclusivo centro social al que había sido introducido por su buen amigo Juan Lavat. "Allí lograba lo increíble -decía Luis G. Urbina-: las personas se levantaban de la mesa de juego atraídos por sus valeses y mazurkas, sus *Danzas humorísticas* o sus deliciosos "chotis"<sup>42</sup>.

Pero en realidad eran pocas las oportunidades que tenían los músicos para hacer escuchar sus obras. No se contaba con ninguna orquesta, a menos que pagaran los gastos de ensayos y ejecución, y la del Conservatorio, como decía Campa, los habría desairado con cajas destempladas a la menor insinuación, puesto que ahí era en donde más se les odiaba y de donde más hostilmente se les excluía<sup>43</sup>.

En esas condiciones apareció el esperado mecenas: el señor Manuel Fernández del Castillo, hombre rico de gran cultura y de gran corazón, quien confió a Campa la organización y dirección de unas honras fúnebres a la memoria de su "virtuosa esposa"<sup>44</sup>. Sin importarle la inexperiencia del joven músico, puso a su disposición una soberbia

orquesta y un nutrido cuerpo coral, organizados ambos con los más selectos elementos, y pagados con una “esplendidez” sin precedente en México. Campa nos dice que se sintió más feliz que si hubiera ganado el premio gordo de la lotería. Quiso que sus buenos amigos Castro y Villanueva compartieran con él su buena suerte y les dió la oportunidad de componer algunos números religiosos para voces y orquesta. Castro no respondió al llamado quizá porque no se sentía atraído por la música religiosa. Por su parte, Felipe se encargó de la dirección de los coros y compuso un *Gradual* y un *Sanctus*<sup>45</sup>. Campa escribió cuatro piezas para esa ceremonia que, año con año, se celebraba con el mismo esplendor y con una excelencia musical cada vez mayor. Allí se escuchó, por primera vez en México, el *Requiem* de Saint-Saëns, el de Cherubini y el de Liszt, y por segunda o tercera ocasión, el de Verdi<sup>46</sup>.

El 3 de septiembre de 1887 a Felipe le correspondió organizar un “concierto” similar en la iglesia de Santo Domingo. En esa ocasión se recordaba al señor Juan Hernández Soberón, padre de su amigo Juan Hernández Acevedo, y fue, a decir de *El Diario del Hogar*, el acontecimiento musical más notable del mes:

Pocas veces se había oído en México una orquesta tan buena: doce violines primeros, diez violines segundos, seis violas, siete violonchelos, seis contrabajos, tres flautas, dos oboes, corno inglés (instrumento que “jamás” se utilizaba en las orquestas de México), dos fagotes, dos cornetines, cuatro cornos, cuatro trombones, oficloide [hoy substituido por el trombón bajo] y dos pares de timbales. Las partes de la “misa de difuntos” fueron compuestas por tres músicos: Hernández Acevedo (*Kirie*, *Dies Irae* y *Ofertorio*). Campa, (*Agnus Dei*), y el *Gradual* y el *Sanctus* de Villanueva. Tomaron parte los mejores profesores<sup>47</sup>, y un coro de treinta y cinco voces, todos ellos dirigidos por Villanueva a quien, al terminar su “brillante” intervención, los músicos premiaron con una corona de laureles.<sup>48</sup>

---



---

## La Sociedad

Corrían los primeros meses del año de 1892. Estaba a punto de concluir el periodo presidencial de Porfirio Díaz y la opinión pública se declaraba casi en su mayoría a favor de su reelección. Sin embargo, al acercarse la época de las elecciones, un grupo de inconformes inició, con muy poco éxito, una campaña antirreeleccionista que provocó algunos disturbios en la capital, hasta que el Gobierno optó por restablecer el orden encarcelando a los más inquietos. En su primera aparición los antirreeleccionistas sólo consiguieron fortalecer la ya unificada opinión a favor del General, quien meses después, ganaba su primera reelección con una mayoría abrumadora.

Días antes de este episodio conocido en los anales de la historia mexicana como el “motín de los pambazos”<sup>49</sup>, moría Alfredo Bابلot, el director del Conservatorio Nacional de Música y gran amigo de Melesio Morales. Ni cortos ni perezosos, los “francesistas” que, con excepción de Meneses, estaban excluidos del personal docente del Conservatorio, acudieron a José Ives Limantour, el futuro Ministro de Hacienda y Crédito Público, quien además de ser hijo de franceses era un gran aficionado a la música, para presentarle el proyecto que traían entre manos.

Dado que la vida musical en México prácticamente se reducía al género teatral (revista, zarzuela, opereta y ópera) y a los “conciertos” de las iglesias, el *Grupo de los Seis* consideraba necesaria la fundación de una sociedad de conciertos, que en cierto modo habría de oponerse a la Sociedad de Conciertos del Conservatorio fundada en 1887<sup>50</sup>, en los que se tocarían tanto sus obras como las del repertorio tradicional.

A Limantour le agradó la idea. Y así, bajo su patrocinio y presidencia, se formó, provisionalmente, la Sociedad Anónima de Conciertos. El 7 de abril de 1892 Limantour convocó a Francisco y José Ortega y Fonseca, Nicolás Martínez del Río, Luis David, Carlos J. Meneses, Manuel Ortega y Espinosa y Rafael Elguero. Juntos convinieron en organizar una primera serie de conciertos cuya dirección estaría a cargo de Meneses, Campa, Rivas y Villanueva<sup>51</sup>.

Para poder establecer un fondo de dos mil quinientos pesos, invita-

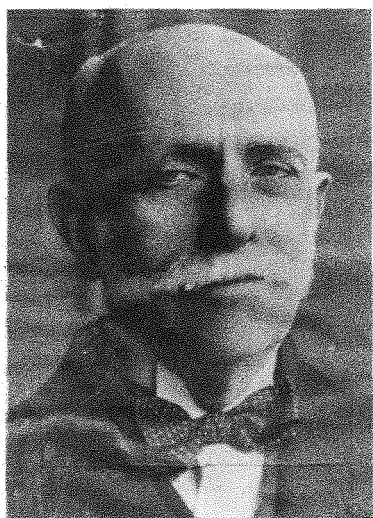
ron a un selecto grupo de personas. Se designó a Nicolás Martínez del Río para vigilar el fondo. La administración del mismo y la organización de los conciertos quedaron a cargo de los iniciadores del proyecto, “reservándose a cada contribuyente el derecho de examinar, en cualquier tiempo, las cuentas de la administración”.

Se acordó que no hubiera más de seis conciertos y un lapso no mayor de dos o tres semanas entre cada uno. Empezarían en cuanto el dinero estuviese reunido. Aunque a los directores les correspondía elegir las obras, se sugirieron los siguientes compositores: Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schumann y Berlioz (de los “clásicos”), y Wagner, Brahms, Saint-Saëns, Massenet y otros (de los “modernos”). Una cláusula aclaraba que no se prescindiera “de la ejecución de obras de reconocido mérito aunque de diverso carácter, a fin de dar a los programas toda la posible variedad y satisfacer, hasta donde fuese posible, diversos gustos”.<sup>52</sup>

El fondo se dividió en acciones de veinticinco pesos. Cada contribuyente podía adquirir el número que deseara, y éstas daban derecho de libre entrada a los ensayos y a una localidad. Al terminar la temporada de conciertos, los accionistas podían retirarse con el monto de sus acciones, o seguir figurando en la sociedad. Cuando hubo en las listas alrededor de 119 socios, se formó una orquesta.<sup>53</sup>

El primer concierto se llevó a cabo la noche del viernes 17 de junio de 1892, ante un público selectísimo que prácticamente abarrotó el Gran Teatro Nacional. El programa se componía de las siguientes obras: Obertura *Euryanthe*, de Weber, que dirigió Villanueva; Romanza de la Suite op. 49 y Marcha militar de la *Suite Algerienne*, op. 60, de Saint-Saëns, dirigidas por Gustavo E. Campa; Concierto para piano y orquesta op. 16, de Grieg con Ricardo Castro al piano y Meneses en la dirección; la Segunda Sinfonía de Haydn, dirigida nuevamente por Villanueva; *El cortejo fantástico*, op 43 y la Sereneta op. 15 de Moszkowski, a cargo de Campa, y por último, Meneses dirigió a la señorita Ángela Aranda en el aria “L’ingrato mi abbandona”, de *El Profeta* de Mayerbeer y la *Marcha Emperador* de Wagner.<sup>54</sup>

La crítica no fue benévola para los directores que recibieron duros ataques, especialmente en *El Diario del Hogar*. Meneses salió mejor librado. Sin embargo, tampoco escapó de las ironías del cronista que



*José Ives Limantour.*



*Melesio Morales*

estimó que la obra de Grieg parecía un concierto para orquesta con solos de piano (por la importancia que éste le había concedido a los *tutti*), y que opacó la excesiva timidez y modestia de Ricardo Castro. Para Villanueva y Campa, las críticas fueron más despiadadas aún. Decía el cronista que cuando Villanueva concluyó su interpretación de la Obertura, el público se limitó a aplaudir por simple cortesía, y por franco alivio cuando finalmente terminó su “lenta y pesada” interpretación de la Segunda Sinfonía de Haydn.

En vista de lo anterior, la Sociedad nombró a Meneses el único director del segundo concierto. Esta vez la prensa criticó la cantidad de obras irrelevantes del programa. Junto a la Quinta Sinfonía de Beethoven y el Concierto para chelo de Grieg, interpretado por Wenceslao Villalpando, hubo “demasiadas concesiones” que sólo lograron “empachar” al público.

El doce de agosto, en una noche lluviosa y destemplada, se ofreció el tercer concierto. Aparte de la Obertura *Leonora* de Beethoven y el Concierto para violín op. 46 de Rubinstein que tocó Alberto Amaya, el

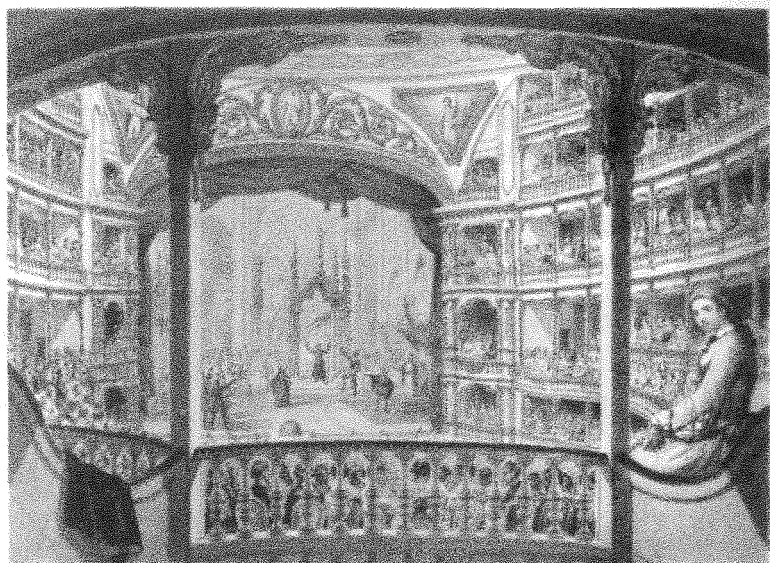
atractivo residía en las obras de los compositores de la nueva generación. Esta vez, le tocó a Gustavo E. Campa estrenar su *Danse ancienne, Tirolesa, Réverie y Poème d'amour* en tres partes con letra de V. Wilder y P. Collin. Momentos antes de iniciar el concierto, se repartieron entre los espectadores unos cuadernitos con la letra.

Antes del cuarto concierto, hubo una función extraordinaria a beneficio de los profesores de la orquesta. El programa se componía en su mayoría de las obras que más habían gustado en los conciertos anteriores. Y para cerrar con broche de oro, el 10 de septiembre Ricardo Castro y Felipe Villanueva anunciaron sendos estrenos<sup>55</sup>. El primero, de su Melodía para soprano y orquesta: *Les larmes* y su Marcha Humorística. Felipe, de tres fragmentos de su ópera *Keofar*: el Preludio al tercer acto, Entreacto no. 6 y un Aria para tenor que cantó Ignacio Villalpando.

No estamos tan seguros como Jesús C. Romero del "rotundo éxito" de la primera temporada de conciertos. Lo cierto es que los "francesistas" dieron de qué hablar y ganaron renombre y prestigio. Los "italianistas", que conservaban la hegemonía artística en el Conservatorio, se vieron obligados a salir en defensa de su crédito y de su buena reputación. El maestro Morales lanzó la primera piedra con un artículo en contra del compositor más venerado por los francesistas: Chopin. Pretendía tumbar de su pedestal a la figura más idolatrada de sus "enemigos"<sup>56</sup>. Decía Morales que "no siendo Chopin un talento de primer orden como lo fueron los de Beethoven o Mendelssohn, por ejemplo, ha podido llegar a ser considerado en muy alta categoría; y, porque no habiendo sido su obra en el mundo de la virtuosidad, meritoria a la par de las de Schumann o Bach, ha llegado después de la celebridad a la posteridad, en medio del aplauso de los dos mundos". Más adelante señala que como era de esperar, los mexicanos, obedeciendo a la antigua costumbre de imitarlo todo, hemos dado en tocar música de Chopin. Nada de malo entraña ciertamente la invasión -continúa diciendo Morales- muy al contrario, nuestro arte está de plácemes. Ojalá nuestro "respetable" [público] en general, secundando el impulso felizmente iniciado por los pianistas, en vez de favorecer exclusivamente la música democrática, se alzara sobre los avances de su civilización, aplicándose con sincero acatamiento al cultivo de la música seria, a fin de mejorar su gusto por ella, renunciando así de una vez al sostenimiento de una



*Fachada del Gran Teatro Nacional.*



*Interior del Gran Teatro Nacional.*

situación artística que ni cuadra a su categoría y lo está acusando de cincuenta años de atraso. Lo que sí pudiera ofrecer inconvenientes al introducir en nuestra plaza la música de Chopin, es, la fanática devoción que se trata de rendirle". "Exhorto -prosigue Morales- a los pianistas y cuartelistas de nuestro foro musical, a trabajar sin descanso en la generalización del gusto por la música seria en nuestra sociedad, pero sin exclusivismo",<sup>57</sup>.

Este artículo provocó algo inesperado. En vez de que viniera de Campa, como era previsible, la respuesta llegó de Saltillo, escrita por el regiomontano Eduardo Gariel<sup>58</sup> y se publicó en *El Tiempo* el 10 de septiembre. El maestro Morales replicó en el mismo periódico dos semanas después; Gariel contraatacó el 22 de octubre, y resultó tan fuerte el embate del regiomontano que el maestro Morales renunció a publicar su tercer y último artículo, que sólo se conoció hasta que Gariel editó su libro: *Chopin, la tradición de su música, y consideraciones sobre algunas de sus obras* (México 1895)<sup>59</sup>.

La diferencia de opiniones siguió enfrentando a Morales y Campa hasta después de la desintegración del *Grupo de los Seis*. Sus constantes embates en la prensa fueron leídos con interés por músicos y aficionados. No obstante, con motivo de la muerte del que había sido su maestro, Campa le dedicó un texto lleno de cariño y de respeto, en el que reconoce a Morales como un gran artista, luchador, enérgico, tenaz y firme hasta la intransigencia. Durante más de la mitad de su vida -señala Campa-, estuvieron divididos por diferencias de tendencias e ideales, igualmente firmes e igualmente arraigadas en ambos.

"Morales no fue ni pudo ser un revolucionario en el arte; educado en una escuela que, en su época, mostrábase conservadora e intransigente, hubo de ser consecuente con sus principios y adherirse a ellos con toda el alma, por analogía de sentimiento, persuasión y conveniencia. De ahí sus pugnas con la nueva generación; sus frecuentes choques con quienes amamantaban diversos ideales y sus esfuerzos constantes por desvirtuar el predominio de las nuevas ideas en el sentimiento del público y de los artistas",<sup>60</sup>.



## El Mole

Al comenzar la década de los noventa se había hecho famoso el mole de guajolote que se servía los domingos en casa de Felipe. Cuando no cocinaba él, Campa, que era tan buen gourmet como músico, lo preparaba para Manzano, Velázquez Uriarte, Hernández Acevedo y el licenciado Montes de Oca que eran los más asiduos. Por la tarde, después de la comida, solían llegar otros: se hacía música y charlaban. Un domingo asistió Benito Juárez Maza. Se acercó a Felipe para pedir que le dedicara una obra y éste le contestó: “mejor se la escribiré a su padre que es quien más la merece”. Días después, le entregó su *Lamento*, para piano, dedicado a la memoria del Patricio Benito Juárez<sup>61</sup>.

En una ocasión un pianista de mucho prestigio interpretaba una Fantasía de Liszt sobre *Rigoletto*, Felipe, molesto, lo interrumpió: “aquí está usted entre músicos, y debe tocarnos música; deje usted esas acrobacias para cuando toque ante el público: a nosotros no nos convence eso”.



A la memoria del gran Benito Juárez

*Benito Juárez.*

Lamento. *En re menor*

*Lamento.*

*Piano.*



Próspero María Alarcón y Sánchez de la Barquera, Arzobispo de México, 1892.

Primera página del Lamento para piano.

Durante otra de las "moleadas", alguno de los concurrentes habló despectivamente de Juventino Rosas y Felipe salió en su defensa: "Ciertamente no era un artista culto, pero sí, con una gran inspiración". Se sentó al piano y tocó el famoso *Sobre las olas*. Al terminar, se puso de pie y dijo: "sólo un verdadero artista puede concebir un vals así". "Hablando de músicos -dijo otro de los ahí presentes-, ¿quién es a su juicio el más artista de los compositores mexicanos?". -Elorduy-, contestó sin vacilar. -"Lástima que sea tan abúlico y tan enemigo del estudio".

Ernesto Elorduy -como señala Jorge Velazco-, era un músico refinado, inteligente, bien educado y culto, pero al mismo tiempo voluble y superficial, incapaz de un esfuerzo sostenido por no haber aprendido a tiempo el sistema del trabajo serio, el estudio arduo y la disciplina. Tuvo la mala fortuna de perder a sus padres cuando tenía quince años. Con su copiosa herencia, él y su hermano Edmundo, se marcharon a un largo viaje a Europa. Vivieron cerca de siete años en Alemania. Hizo estudios musicales en el Conservatorio de Franckfurt y se dio el lujo de conocer y estudiar con grandes personalidades europeas: Joachim Raff, Anton Rubinstein, Carl Reinecke. Con George Mathias, discípulo de Chopin, tomó clases cuando se estableció en París después de su prolongada estancia en Grecia, Creta, algunos países árabes y Turquía. Más tarde se casó con la hija del novelista Manuel Payno que entonces era Cónsul de México en Barcelona y tal vez por la influencia de su suegro, Elorduy desempeñó labores en el Consulado de México en Marsella y como Canciller en el de Barcelona<sup>62</sup>.

Llegó a México alrededor de 1892, apenas a tiempo para compartir con Felipe el que habría de ser su último año de vida. En la cantina *La puerta del sol* se reunía un grupo de personas que, aparte de alternar con algunos destacados intelectuales que ahí acudían, tenía el gusto de departir con el simpático Elorduy. Era un placer oír su inagotable experiencia de viajero, sus oportunos chascarrillos y juegos de palabras. Gastaba en infiernillos regocijantes la pólvora de su enorme talento y sensibilidad<sup>63</sup>.

Tal vez se trate de una simple casualidad, pero lo cierto es que el regreso de Elorduy coincidió con el principio de la decadencia de Felipe. Como si se hubiera propuesto acabar al mismo tiempo con su



*Eugène D'Albert.*



*Ernesto Elorduy.*

pequeño patrimonio y su salud, se volcó en excesos de toda índole: juergas interminables y desveladas absurdas. Componía cada vez menos. En ese año de 1892, sólo escribió su *Minuetto* y los *Tres Motetes*: Fe, Esperanza y Caridad<sup>64</sup>. Poco antes pudo rescatar la hipoteca de la casa de Tecámac. Empezaban a quedar atrás sus días de triunfo, cuando todo México lo aplaudía. Los recuerdos se antojaban lejanos y sin embargo hacía sólo dos años que había escuchado, en un palco de tercer piso del Nacional, tocar al gran pianista Eugène D'Albert su *Primera mazurka* que eligió entre las obras que le mostraron para halagar al público de México que con tanto entusiasmo lo recibía. El homenaje se lo llevó Felipe cuando el pianista declaró que éste era el mejor artista que había conocido en América<sup>65</sup>.

Un éxito similar le había sido deparado un año después cuando Emma Juch, la *prima donna* de la compañía de ópera inglesa estrenó la Romanza de *Keofar* en el mismo Teatro Nacional. La Juch, a cuyo beneficio se celebraba la despedida, besó a Felipe en la frente al terminar la función<sup>66</sup>.

---



## La Muerte

Uno de los primeros en enterarse fue Ernesto Elorduy. Pasaba a buscarlo para salir a tomar una copa cuando al entrar, estupefacto, vio el féretro colocado entre cuatro cirios: tuvo que asirse al barandal de la escalera para no caerse<sup>67</sup>. Había ocurrido poco después de las siete de la noche.

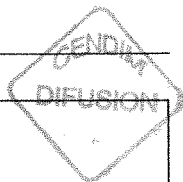
El diagnóstico oficial fue: muerte por pulmonía. Difícil llamar a las cosas por su nombre. Imposible manchar su memoria. La intención de los familiares era evitar el escándalo. Aunque no estuvo presente, Jesús C. Romero hizo un juicio más sereno y evaluó los acontecimientos con mayor objetividad gracias a su formación de médico. Se atrevió a decir en voz alta la verdadera razón de su muerte: *delirium tremens*. En todo caso, las dos versiones, la del doctor Romero y la de la familia Villanueva, aseguran que la “enfermedad” había comenzado tres meses atrás.

Aurelio Villanueva, el sobrino, estaba convencido de que “las envidias de sus compañeros, o de los que se llamaban así, habían tratado siempre de aniquilar sus facultades y de esa forma, suprimir a un enemigo tan fuerte y difícil de vencer”. Su versión era la siguiente. La mañana del 5 de febrero de 1893, Felipe fue a dar una clase de piano a casa de una familia de apellido Alfaro que vivía por el rumbo de Chapultepec. Cuando se disponía a salir, los señores le ofrecieron una copa de un extraño licor con motivo de su cumpleaños. Tan pronto como la hubo tomado, sintió un malestar inexplicable. “A cualquier criterio - dice el sobrino- se le ocurriría que la bebida llevaba en sus ‘partículas’ sustancias destinadas a deprimir las facultades de mi tío”<sup>68</sup>.

“Ese día -afirma por su parte Romero-, bebió más de la cuenta. Su organismo no pudo ya resistir y enfermó [sic] de *delirium-tremens*”.

“La propensión de la familia a la superstición, les hizo torcer la interpretación exacta de los hechos. En vez de aceptar la verdad, opinaban que lo habían embrujado con un “bebedizo”. Por esa razón no acudieron a ningún médico”.

“...Pasado este primer incidente, un día cuando comía entre amigos, sufrió un ataque. A partir de entonces su salud se trastornó. Empezó a perder el hábito de estar siempre listo al trabajo y cayó bajo el dominio



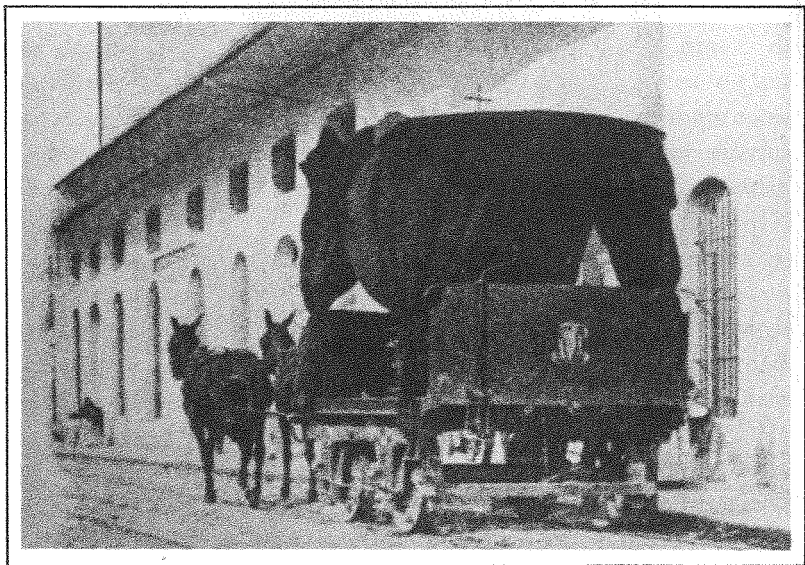
*Felipe Villanueva.*

de una melancolía que lo postraba en un estado letárgico. De vez en cuando se presentaron en él síntomas muy extraños, podría decirse de locura: intempestivamente tomaba actitudes agresivas o manifestaba ideas incongruentes. Tal vez presintiendo su próximo fin, una tarde de los últimos días del mes de abril (a pesar de tener los compromisos de sus clases a los que siempre atendió escrupulosamente), se marchó a su tierra llevando el propósito de despedirse de su familia. Allí escribió sus dos últimas obras: un vals y la polka *Un recuerdo*".

Romero sostiene que estas composiciones demuestran el extravío mental que sufría Felipe.

"Finalmente, el 26 de mayo ya de regreso en la capital, después de comer y contra toda costumbre, se acostó a dormir la siesta. Cuando despertó creyó que era de mañana y se aseó por medio de abluciones frías para salir a la calle. A causa del enfriamiento contrajo una pulmonía fulminante que, tres días después, el 28 de mayo de 1893, lo llevó a la muerte<sup>69</sup>".

El entierro, sobrio, tuvo lugar en el panteón español, en presencia de algunos amigos, la familia y unos escasos vecinos de Tecámac.



---



## Un destino póstumo

Los periódicos de la capital dieron la noticia del deceso hasta el martes 30 de mayo<sup>70</sup>. Dos meses después, Villanueva volvió a ser noticia cuando la prensa anunció y reseñó el estreno de su ópera *Keofar*, en el Teatro Principal<sup>71</sup>. En los años sucesivos, sólo el silencio lo acompañó en su tumba hasta que en 1901 se sucedieron dos hechos importantes: la publicación del artículo "Felipe Villanueva G." de Rubén M. Campos, que podría considerarse como el primer ensayo sobre la vida y la obra de Villanueva<sup>72</sup>, y, por iniciativa de sus familiares, el traslado de sus restos a Tecámac, Estado de México.

En dicho artículo, Campos acusaba a los descendientes de Villanueva de negligencia en el cuidado y la conservación de sus manuscritos, sin sospechar que sus palabras habrían de suscitar, veinte años después, una polémica entre Luis Castillo Ledón, Gustavo E. Campa, Aurelio Villanueva y el propio Rubén M. Campos<sup>73</sup>. El debate resulta interesante no sólo por la información que nos da acerca de los manuscritos de Villanueva sino también porque ha servido para esclarecer algunos aspectos de su vida y su obra.

Recordemos esta historia, en voz de sus protagonistas.

Basándose en el artículo de Campos, Castillo Ledón publicó en 1921<sup>74</sup> una nota titulada "Las óperas mexicanas", tomada de su libro *Los mexicanos autores de ópera*. En ella, hace responsables a los herederos de Felipe Villanueva de la desaparición de sus manuscritos inéditos. Poco tiempo después, Aurelio Villanueva envió una carta a Castillo Ledón, en la que lo acusaba de difamación y negaba ser responsable de la destrucción de la obra de su tío, cuyos originales conservaban con "religiosa veneración". Se quejaba también de que él y su familia habían sido víctimas de críticas injustas, ya que a pesar de los esfuerzos que habían hecho para publicar la obra, no habían conseguido el apoyo ni siquiera de aquellos que se decían sus amigos (se refería a Rubén M. Campos, Manuel M. Ponce y Luis G. Urbina). A estos problemas, decía Aurelio Villanueva, se sumaba la serie ininterrumpida de acontecimientos políticos que sacudían al país. Cuenta el sobrino de Felipe Villanueva:

...A la muerte de mi tío, acaecida el día 28 de mayo de 1893, en la casa numero 16 y 17 de la entonces segunda calle de san Lorenzo [hoy Belisario Domínguez], ocurrieron varios de sus amigos y también algunas de sus amistades entre estas últimas la señorita Bibiana Obregón, quien por habérsele hecho el encargo de atender a los concurrentes pudo darse correcta cuenta, sin que nadie lo notara, de que entre un grupo de los ahí congregados, hubo alguien (cuyo nombre no ignoro) que sugirió a los demás la malévola idea de que por la noche se procurara que fueran ellos, los “amigos del maestro”, quienes velaran el cadáver, a fin de que, a la hora que previamente convinieran sacaran libros y extrajeran música, pues tenían la ventaja, según dijeron, de conocer la biblioteca y principales manuscritos. Afortunadamente mi familia fue advertida a tiempo y aprovechó el momento en que aquel grupo de fariseos salio a la calle, para refundir en el lugar mas escondido, los libros y la música objeto de su codicia...

Contaba asimismo que el día del sepelio de su tío, uno de sus parientes oyó decir a un renombrado músico que tenía en su poder los originales del *Gradual* y del *Sanctus* de una misa fúnebre, que Villanueva había extraviado en uno de los servicios religiosos que cada año se celebraban en la iglesia de San Fernando, en memoria de la señora doña Teresa Mier de Fernández del Castillo. La familia reclamó a dicho músico la devolución de los manuscritos, pero éste se negó a regresarlos, alegando que el propio compositor se los había regalado. El abogado hizo cuanto pudo para recuperarlos, pero todo resultó inútil. Estas son las únicas obras que los parientes no conservaron.

Para justificar su proceder, disculparse y rectificar algunas de las afirmaciones que había hecho, Castillo Ledón respondió con un artículo titulado “La verdad acerca de Felipe Villanueva” en el que cita literalmente las palabras de Rubén M. Campos, que hace suyas al escribir su artículo.

...Su cuerpo fue devorado y pulverizado y de su obra póstuma no quedaron ni vestigios; fue barrida y sepultada por piadosos y bienaventurados parientes en su pueblo natal. El Santo Oficio de

dim.

dim.

dim.

ppp

ppp

dim.

ppp

dim.

LIBRARY  
MUSIC

México Agosto 24 de  
Felipe Villanueva

Página manuscrita del Gradual, 1887.

---

la estupidez secuestró hasta la última página de música, hasta el último manuscrito del maestro. De su obra inédita no quedó ni piedra sobre piedra. La fatalidad a la que él venció en buena lid cuando vivía, con su genio indomable y su voluntad inflexible, tomó la revancha a su muerte y segó hasta el menor brote de recuerdo en muchos que se pregonaron sus amigos.

Ante esas afirmaciones tan duras y terminantes, dice Castillo Ledón, “¿cómo podría yo haber recurrido en busca de informes a los ‘trogloditas’ parientes del autor de *Keofar*?” Sin embargo, acepta su falta de rigor y se lamenta de no haber acudido a la fuente primordial para elaborar su trabajo. Y con la intención de reparar los insultos hechos a la familia Villanueva, continúa transcribiendo la carta del sobrino.

...Gonzalo Larrañaga, autor del libreto, trató en diversas ocasiones de obtener la música de *Keofar*, para llevarla a escena; hizo viajes al pueblo del Estado de México, donde vivían los herederos; recurrió a la viuda del abogado, guardadora de la partitura (el señor Pérez Valenzuela ya había muerto), y llegó hasta lanzar amenazas en contra de ellos, amenazándolos [sic] con recurrir a los tribunales, en ignorancia, sin duda, de que nuestras leyes establecen, de modo terminante, que tratándose de obras literarias musicadas, al autor de la música se le considera también autor de la letra [sic].

La ópera siguió perteneciendo a la familia, no para sepultarla ni destruirla sino para conservarla en espera de poderla legar a la posteridad junto a todas las demás obras.

Aurelio Villanueva aseguraba que había intentado por todos los medios que las obras de su tío fuesen tocadas, y relataba las dificultades que tuvo para publicar los manuscritos inéditos :

...Allá por 1903 o 1904, si mal no recuerdo, sabedores de que el señor César del Castillo, que en esa época estaba domiciliado en San Pedro de los Pinos, había sido amigo de mi tío, recurrimos a él para que por su mediación lográramos publicar algunas de las

piezas inéditas; pero ante la indiferencia y el desaire de aquel buen señor, que sólo nos cansó a vueltas, sin tomarse la molestia de darnos alguna excusa, nos vimos obligados a abandonar nuestros propósitos.

Algo parecido dice haberle ocurrido cuando acudió al poeta Luis G. Urbina, quien siempre había manifestado su admiración por Villanueva, y era entonces secretario particular del Ministro de Instrucción Pública, Justo Sierra. No obtuvo de él ninguna ayuda.



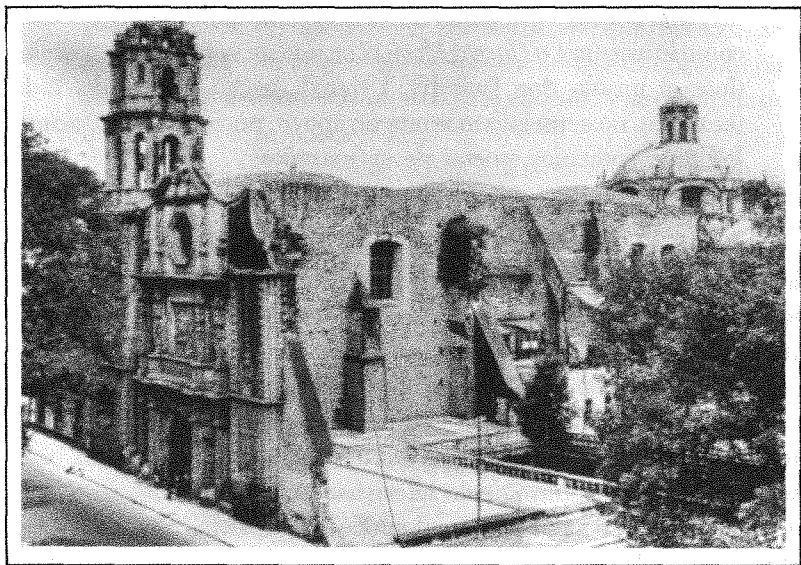
*Aurelio Villanueva.*

...¿qué podía ya esperar si los que se titulaban amigos de mi tío y aún hacían ostentación de ser sus maestros de primeras letras, como lo asienta *La Gaceta Musical* en uno de sus números refiriéndose al mismo don Luis [G. Urbina] (hecho que es del todo inexacto), no conseguíamos ningún apoyo, pudiendo impartírnoslo? ¿qué podíamos esperar de los extraños?

Algunos párrafos más adelante, Aurelio Villanueva explica que a fines de 1913, cuando cursaba su primer año de armonía en el Conservatorio Nacional de Música, su profesor Alberto Amaya, lo presentó con Rúben M. Campos. Aurelio Villanueva creyó que con su recomendación sería más fácil alcanzar sus fines. Sin embargo, Campos se limitó a escribir, en una simple hoja de papel de memorándum, una nota a Manuel M. Ponce<sup>75</sup>. Sus términos eran “tan ambiguos y dudosos” que Aurelio Villanueva optó por no hacer uso de la recomendación. Fue entonces cuando decidió buscar el apoyo de Julián Carrillo que en esa época era el Director del Conservatorio Nacional de Música.

...a principios de 1914 una mera casualidad cambió efímeramente la faz de las cosas. Iba yo a cursar en ese año, en el Conservatorio Nacional de Música, entre otras materias, el segundo año de armonía; mas como el horario respectivo para la misma no me era muy favorable, acudí al director, señor D. Julián Carrillo, con objeto de solicitar mi cambio d horas, y él, con su afabilidad característica (muy rara en hombre de su talla), me concedió lo que deseaba, sin más requerimientos que tomar nota de mi nombre. Al oír mi apellido me preguntó si era yo pariente de Felipe Villanueva.

-Sobrino-, le dije. A lo cual me contestó: “celebro tener esta oportunidad, pues desde hace ya tiempo deseaba saber de ustedes. “¿Y en dónde se encuentran los restos de su tío?”. En mi pueblo -le dije-. “Bueno -repuso- deseo que esos restos vengán a México. Mañana mismo hablaré con el Ministro de Instrucción Pública”. A continuación me delineó a grandes rasgos el programa que desarrollaría para trasladar los despojos. Luego le interrogué: -¿conoció usted a mi tío? ¿fue amigo de él?- “No -contestó, no tuve ninguna de esas dos satisfacciones, pero he sido siempre un gran admirador de sus obras”.



*Templo de San Fernando.*

No pasaron muchos días sin que casi toda la prensa metropolitana diera la noticia de que los restos de mi tío serían traídos a México; que para el efecto, el señor Julián Carrillo había convocado el concurso de varios artistas, entre los que figuraban los señores Manuel M. Ponce, Gustavo E. Campa, Luis Sierra Horcasitas, Lerdo de Tejada, etc.; que tras no pocas y acaloradas discusiones el propio señor Carrillo consiguió de los señores munícipes que una de las calles de esta ciudad llevara el nombre de Felipe Villanueva<sup>76</sup>, así como que sus restos vendrían a descansar a la Rotonda de los Hombres Ilustres<sup>77</sup>. Las circunstancias impidieron a Carrillo realizar su proyecto.

No obstante, en 1923 volvió a iniciar los trámites y consiguió trasladar los restos a una fosa de "primera clase" del Panteón de Dolores. No fue sino hasta el 27 de agosto de 1945 cuando el músico descansó para siempre en la Rotonda de los Hombres Ilustres<sup>78</sup>.

Sin embargo, el 5 de febrero de 1923, fecha del primer traslado llamémosle "oficial", hubo una serie de homenajes organizados por la Secretaría de Educación Pública, el Ayuntamiento de México, el Consejo Cultural y el Conservatorio Nacional de Música. A las cinco treinta de la tarde, en el Salón de Actos del Museo Nacional, un auditorio numeroso esperaba la llegada de la comitiva encargada de los restos. El tren de Toluca se retrasó y hubo necesidad de modificar el orden del programa. Cerca de las siete, en vista de que el cortejo no llegaba, dio principio la ceremonia. La Banda de Gendarmería, bajo la batuta del maestro Rocha, tocó el Preludio y el Entreacto de *Keofar*. Cuando finalizaba se anunció el arribo del cortejo. Los señores José Reynoso Araos, Flavio F. Carlos, Enrique Fernández Ledesma, Luis Castillo Ledón, Aurelio Villanueva, Mauricio Muñoz y Mariano J. Silva conducían la urna. La depositaron sobre dos columnas negras en una plataforma y acto seguido Manuel M. Ponce hizo un elogio de la obra de Villanueva. Elvira González Peña cantó la Romanza de *Keofar*. La profesora Eugenia T. Villalpando leyó una poesía de Juan León Mariscal y Gonzalo Larrañaga habló sobre el *Keofar*. Para finalizar el acto, la banda hizo sonar el *Vals poético*<sup>79</sup>.

Al terminar el acto los restos fueron llevados a la Sala de la Dirección del Conservatorio en donde se les hizo guardia toda la noche. A la mañana siguiente, Campa, Meneses y doce personas más<sup>80</sup>, depositaron la urna en el Panteón de Dolores y Julián Carrillo, en su calidad de Director del Conservatorio y Enrique Fernández Ledesma, en representación del Departamento de Bellas Artes, leyeron sendos discursos.

Pero volvamos al conflicto. La extensa carta de Aurelio Villanueva fue publicada por Castillo Ledón en *El Universal* el 25 de diciembre de 1921, y provocó furiosas respuestas de las dos personas directamente aludidas en ella: Rubén M. Campos y Gustavo E. Campa. El primero escribió un largo texto aclaratorio que apareció en *El Universal* con el título de "Felipe Villanueva G. y sus exhumadores", en donde hacía pública su intención de revivir la memoria del compositor. Se proponía iniciar la publicación de sus obras en una importante casa editora de "fama mundial". Estaban por cumplirse treinta años de su muerte y las obras pasarían a ser del dominio público, no para lucrar, dice, "cosa que no entró en el programa de mi vida, sino para hacer conocer a uno de los raros intelectos de que podemos enorgullecemos". Y continúa: "pude haber iniciado esta universalización de las obras de Villanueva desde hace dieciocho años; pero las condiciones legales no eran propicias". Aunque Campos no aclara que la casa A. Wagner y Levien era dueña de la propiedad artística de la mayor parte de las obras, seguramente se refiere a ella cuando dice que "los editores con su avaricia tradicional no han hecho nada por universalizar unas obras compradas con los treinta dineros de Judas"<sup>81</sup>.

Continuaba Campos:

Ahora bien, al solo anuncio de que alguien se dispone a lanzar a la música universal por medio de una gran casa editorial las obras del más insigne de nuestros músicos, van a poner el grito en el cielo los diligentes parientes del maestro, que han esperado veintiocho años para protestar en la forma más inconveniente del nepotismo, contra lo que yo escribí ocho años después de muerto Villanueva sobre la herencia póstuma del músico<sup>82</sup>.

Más adelante, Campos exige a Aurelio Villanueva que diga el nom-

---

bre de la persona que la noche del velorio propuso a los demás la "malévola" idea de sustraer los manuscritos porque:

Los amigos del maestro que velaron aquella noche el cadáver fueron los artistas y honorables caballeros Juan Hernández Acevedo, Francisco Ortega, Pedro L. Manzano, Ernesto Elorduy, Juan Velázquez Uriarte, Julio Montes de Oca y Juan Lavat, todos ellos incapaces de cometer ni dejar que se cometiera un robo. Los datos compilados por mí para escribir mi estudio sobre Villanueva me los dieron Manzano y Velázquez Uriarte. Este excelente amigo mío vive y corrobora lo dicho por mí en la Revista Moderna.

Unos años después Jesús C. Romero, en sus "Apuntes biográficos de Felipe Villanueva G.", aclara que el caballero en cuestión fue Adrián Guichenné<sup>83</sup>. Finalmente Campos encara a Aurelio Villanueva diciéndole que sólo dos veces ha tenido ocasión de verlo:

La primera fue "haciendo vida civilizada", como dice su biógrafo Castillo Ledón, en una sala de conciertos de la Puerta Falsa (no recuerdo ya de qué Puerta Falsa, pues el cambio de nomenclatura de las calles, iniciado por el iconoclasta señor Galindo y Villa, ha substituído los nombres antiguos con otros; pero, en fin esto no quiere decir sino que mientras Felipe Villanueva ascendió por la escalera de honor, su sobrino ascendía por la puerta falsa). No recuerdo exactamente si el joven virtuoso atacaba al piano una fuga de Bach o el Danzón del Tulipán; pero sí recuerdo que quien emprendió la fuga fui yo. La segunda vez estaba el sobrino en compañía del compositor Ponce, quien hacía sus maletas para La Habana, y le decía a aquél: "Bien Villa, tu me vendes mi piano y yo te doy pastilla" [sic]. Después del franco conocimiento que implicaba este encargo, juzgo que hizo bien el sobrino al echarse al bolsillo mi recomendación, y la "pastilla" del joven maestro continuador de Villanueva.

Concluye en un tono particularmente irónico:

En cuanto a que Luis Castillo Ledón asiente que es falso lo que yo dije, de que Villanueva hubiese sido "devorado y pulverizado",



Página manuscrita del Sanctus, 1887.

nada es más tristemente cierto. No digo veintiocho años transcurridos: ocho años bastan para producir la obra fatal. Mi candoroso amigo espera seguramente la exhumación de un Villanueva al que pueda con un solo trapazo sacudirle el polvo, como a una momia egipcia, para exhibirlo en una vitrina del Museo, autenticado y antropomedido por Ramón Mena y Nicolás León<sup>84</sup>, como un magnífico ejemplar otomí exhumado en Tecámac, distrito de Otumba. ¡Vana ilusión!. *Pulvis et umbra sumus*. Villanueva fue devorado y pulverizado por la tierra que todo lo devora.

Lamentablemente las palabras de Rubén M. Campos fueron proféticas: "... de su obra inédita no quedó ni piedra sobre piedra..." Los únicos manuscritos de Felipe Villanueva que se conservan son precisamente aquellos que no quedaron en manos de los "bienaventurados parientes del maestro". Se trata del *Gradual* y el *Sanctus* que Gustavo E. Campa o alguno de sus descendientes donó a la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música y del Preludio y Entreacto de la ópera *Keofar*.

La otra réplica se debe a Gustavo E. Campa, uno de los músicos

más cercanos a Villanueva en los últimos años de su vida. Es pertinente transcribir la carta que Campa dirigió a Castillo Ledón y que apareció en *El Universal* al día siguiente de la carta de Rubén M. Campos que acabamos de leer: "No es toda la verdad la que se ha consignado acerca del compositor Felipe Villanueva". En ella, Campa se muestra como un amigo fiel y generoso del compositor y aprovecha la oportunidad para poner en su lugar, como Rubén M. Campos lo habían hecho antes, al indignado sobrino de Villanueva.

Mi estimado y buen amigo:

He leído su interesante artículo acerca de Felipe Villanueva en el que incluye varias rectificaciones y aclaraciones de un sobrino del malogrado compositor, a propósito de otro meritosísimo trabajo de usted, publicado en el folleto de *El Universal*, consagrado al Centenario de la Independencia.

Claro está que dejó al referido familiar de Villanueva la responsabilidad de cuanto en él se afirma, puesto que no todo me consta; pero no puedo pasar por alto un párrafo capcioso en que se alude a mí, y que contiene malintencionada especie, antes propalada privadamente, y ahora hecha pública.

Voy a vencer mi habitual indiferencia respecto de lo que de mí se dice, se inventa o publica, ya sea halagador o desfavorable, porque me enfada que insistentemente se me devuelva mal por bien y que, con ostensible mala fe, se ponga en tela de juicio mi honorabilidad.

El párrafo aludido dice como sigue:

"Refiere el señor Villanueva que el día del sepelio de su tío, uno de sus parientes que asistió, pudo oír de labios de cierto maestro muy conocido, que él guardaba en su poder los originales del *Gradual* y el *Sanctus* de una misa fúnebre de Don Felipe".

Según Aurelio Villanueva, su tío había olvidado esos manuscritos en el funeral de la señora Teresa Mier de Fernández del Castillo y cierto maestro los había recogido negándose después a devolverlos. Ante esto Gustavo E. Campa declara de manera categórica:

Los restos de Felipe Villanueva son trasladados al Panteón de Dolores, 1933. Al centro, Julián Carrillo.



Perfectamente... Pero para redondear el párrafo, va mi declaración de que el maestro aludido soy yo y de que, efectivamente los originales del *Gradual* y *Sanctus* obran en mi poder y han sido piadosamente conservados en mi archivo y ejecutados bajo mi dirección, no a causa del olvido del compositor -que bien raro habría sido que perdurase por años-, sino por su voluntad expresa y en correspondencia del afecto, de la gratitud y aún del respeto que siempre me manifestó.

Se propone entonces relatar algunos aspectos de su relación con Villanueva:

Cuando Ricardo Castro, Villanueva y yo, llenos de entusiasmos juveniles, comenzamos a producir e iniciamos nuestras primeras luchas en la vida del arte, era tan mezquino el medio artístico, tanto el egoísmo de nuestros antecesores y tan grande su mala voluntad para nosotros, que resultaba imposible, más que difícil, hacer escuchar y oír a nuestra vez las obras orquestales que producíamos. No se contaba con orquesta alguna, a menos de sufragar los gastos de ensayos y ejecución, y la mediana que se llamaba del Conservatorio, nos habría despachado con cajas destempladas a la menor

C I R C U L A R.

A LOS SEÑORES PROFESORES DE LA ESCUELA NACIONAL DE MUSICA Y ARTE TEATRAL.

El lunes próximo serán traídos a esta Ciudad de México, - los restos del ilustre compositor don Felipe Villanueva y el - mismo día, a las 5.30 p.m., se verificará la ceremonia fúnebre en el Salón de Actos del Museo Nacional, para cuyo acto la Dirección tendrá el gusto de remitir a ustedes las invitaciones respectivas. Pasado este acto, serán traídos los restos a la - Dirección de la Escuela donde se les dará Guardia de Honor has ta la mañana siguiente, en que serán llevados al Panteón de -- Dolores.

La Dirección invita de la manera más cordial a los señores profesores que deseen tomar parte en dichas guardias, que emp~~z~~ar~~an~~ el lunes a las siete de la noche, para terminar el martes a las nueve de la mañana, suplicándoles se sirvan tomarse la molestia de pasar a la Secretaría a inscribirse y elegir la hora que juzguen pertinente.

Protesto a ustedes con este motivo, mi atenta considera-  
ción. *L*

México, 10. de febrero de 1923.

EL DIRECTOR.

Humboldt County  
 Judicial Court  
 Warrants  
 To the Sheriff  
 C. T. Potholando  
 Mayor of H. V. de Guzman de A. D. 1111  
 Howard C. M. de la Parra  
 El Director.  
 Juvenal M. Salas  
 Maria Grimaldo  
 Sara Novena  
 Carlos A. Grimaldo  
 Edna Gonzales  
 Juan de la Parra

insinuación, puesto que en el Conservatorio era en donde más se nos odiaba y de donde más hostilmente se nos excluía<sup>85</sup>.

Para aquilatar nuestra fe y nuestra abnegación, básteme añadir que nuestro aprendizaje de la instrumentación lo habíamos hecho en libros y lo hubimos de completar, Villanueva, en su práctica como violinista, Castro y yo, en la galería de nuestro inolvidable Teatro Nacional.

En esas condiciones surgió inesperadamente el ansiado mecenazgo. El señor Don Manuel Fernández del Castillo, hombre rico, de gran cultura y de gran corazón, a quien debí favores, distinciones y cariño paternal, tuvo a bien confiarme la organización y dirección de las honras fúnebres en memoria de su virtuosa esposa; y sin parar mientes en mi inexperiencia, puso a mi disposición una soberbia orquesta y un nutrido cuerpo coral, organizados ambos con los más selectos elementos, y pagados con una esplendidez sin precedente en México.

Me consideré más feliz que si hubiera ganado el premio gordo de la lotería y, al poner manos a la obra anhelé -como en muchas otras ocasiones-, que mis buenos amigos y compañeros de arte, Castro y Villanueva, fuesen copartícipes de mi buena suerte. Acudí a ellos en demanda de colaboración, y brindándoles la oportunidad de producir algunos números religiosos para voces y orquesta. Castro no atendió a mi solicitud, quizás por no sentirse atraído por la música religiosa<sup>86</sup>.

Villanueva, a quien encomendé la dirección de los coros, escribió un *Gradual* y más tarde el *Sanctus*, cuya instrumentación, si mal no recuerdo, fue escrita por su íntimo e inteligente amigo Juan Hernández Acevedo.

Es tan gran verdad que el estímulo es la gran palanca del arte, que, merced a él, produjo, a mi vez, cuatro números religiosos para la misma ceremonia que, año por año, durante muchos, se repitió con la misma esplendidez y con creciente importancia musical. Viene al caso recordar que por entonces, hice ejecutar por primera vez en México el *Requiem* de Saint Saëns, los de Cherubini y Liszt y, por segunda o tercera, el inspiradísimo y admirable de Verdi.

Por lo anterior se persuadirá el señor Aurelio Villanueva de

que no he retenido indebidamente los originales de su señor tío, puesto que ellos me fueron cedidos espontáneamente y como demostración de un sentimiento de gratitud a que me creyó acreedor. Por lo demás, descartando la característica y ancestral desconfianza de la familia Villanueva, cabe preguntar, ¿con qué objeto habría yo de conservar los originales en mi poder... si no fuese para mí ofrenda cariñosa de un artista querido? ¿Qué valor y qué interés podrían tener que no poseyesen muchos otros de insignes compositores?

Si el señor Villanueva fuese menos receloso y más agradecido, tal como se pondera en el final de sus rectificaciones, lejos de dirigirme embozados reproches, debería recordar con algún reconocimiento que fui yo quien escribió el artículo más cariñoso, más lleno de emoción y de elogio a raíz de la muerte del malogrado artista; yo quien lo excitó a producir no tan solo las obras tantas veces mencionadas, sino el encantador *Minuetto*<sup>87</sup> que envié, juntamente con sus datos biográficos, a la *Ilustración Musical* de Barcelona, a donde fueron publicados; yo, quien consagró a Villanueva la primera parte de un estudio en el último número de la *Gaceta Musical* (1914); y yo, por último, quien con fraternal cariño, instrumentó el soñador *Vals poético* y obtuvo del Secretario de Instrucción Pública la impresión de la partitura y partes de orquesta.

Me resisto a creer lo que el señor Villanueva refiere acerca de los despojos proyectados por los dolientes que acompañaron el cadáver del infortunado artista. Y me resisto a creerlo porque conceptúo prácticamente irrealizable hazaña semejante en una época en que el éxodo de aquella caravana de dolientes transformados en mozos de cordel y portando cuadernos, manuscritos, partituras, volúmenes infolios y quizás hasta el teclado del piano y los fuelles del órgano, no habría tenido a su favor ningún automóvil gris<sup>88</sup> (no los había entonces de ningún color), ni la colaboración de militares disfrazados de paisanos o de pianos disfrazados de militares, ni de gendarmes cómplices de ladrones...

Empero, me fío en la veracidad del señor Villanueva -sus razones tendrá para afirmar lo que afirma- y sólo le ruego que,

A mi discipula  
 Señorita Maria Pascal.

Vals Poetico

para  
 PIANO

FELIPE VILLANUEVA G.

Propiedad de los autores para todos los países. Depositado conforme a la ley.  
 Gran Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos  
 A. WAGNER Y LEVIEN.  
 MEXICO, Colón Viejo N° 15  
 Telefonos de Placas Locales A.T.M.  
 LEIPZIG, FRIEDRICH. HOFMEISTER.

Hecho en México

sobreponiéndose a su obsesión, no me incluya en la cuadrilla...

Cuando por iniciativa privada u oficial -ésta probablemente-, se proceda a la publicación de las obras inéditas de Villanueva que, según mis recuerdos son bien pocas, tendré verdadero placer en entregar a la stampa los codiciados manuscritos; mientras tanto, conformes el digno sobrino de Don Felipe con que los guarde piadosa y cariñosamente. Creo que en ninguna parte son más estimadas y cuidadas las joyas que en casa del joyero... y aquí termino, mi querido amigo, repitiendo, aplicando, a cuanto llevo dicho aquellas palabras tan usuales en el estudio de las matemáticas. Es lo que trataba de demostrar.

Resulta evidente que Campos y Campa fueron los principales promotores de la obra de Felipe Villanueva. Aunque el proyecto editorial de Campos, hasta donde se tiene noticia, nunca se llevó a cabo, sus numerosos artículos (desde aquél que publicó en la *Revista Moderna*, en 1901, en el que nos muestra un retrato hablado del maestro, hasta el de *Revista de Revistas*, escrito treinta años después de la muerte de Villanueva), nos revelan aspectos importantes de la vida y la obra del compositor. Fue Campos quien hizo escuchar por primera vez en Europa<sup>89</sup>, el *Vals Amor* de Felipe Villanueva. Por su parte, Campa no sólo orquestó el *Vals poético* y publicó en Barcelona el *Minuetto*, sino que invitó a Villanueva a formar parte del *Grupo de los Seis* y de la Sociedad Anónima de Conciertos. Su amistad fue un estímulo constante que se tradujo, entre otras cosas, en el encargo del *Gradual* y del *Sanctus*.

La polémica continuó y la respuesta de Aurelio Villanueva a Campos y a Campa no se hizo esperar. El 16 de enero de 1992, *El Universal* publicó su artículo "Felipe Villanueva y sus biógrafos", en el que asegura que algunos escritores que se han ocupado en diferentes ocasiones de Villanueva en artículos más o menos amplios, no han tenido la precaución de documentarse lo suficiente para decir la verdad acerca de su vida. Se refiere de manera especial a Rubén M. Campos y a Gustavo E. Campa, a quienes acusa de "incurrir en una serie de errores, asentados como verdaderos unas veces y otros, usándolos en defensa de sus mentiras anteriores".

Esta afirmación resulta exagerada ya que los datos biográficos que

consignan Campos y Campa, más que errores o faltas a la verdad, como dice Aurelio Villanueva, adolecen tan sólo de pequeñas inexactitudes.

Esta serie de ataques y respuestas entre Aurelio Villanueva y los biógrafos de su tío culminó con la publicación de la biografía más completa que hasta ese momento se hubiera escrito sobre Villanueva: "Ligeros datos biográficos de Felipe Villanueva Gutiérrez", que ocupó una plana completa de *El Universal* del 26 de febrero de 1922. En ella Aurelio Villanueva aporta datos biográficos que, lejos de contradecir lo escrito por Rubén M. Campos y Gustavo E. Campa, amplían el conocimiento de su vida.

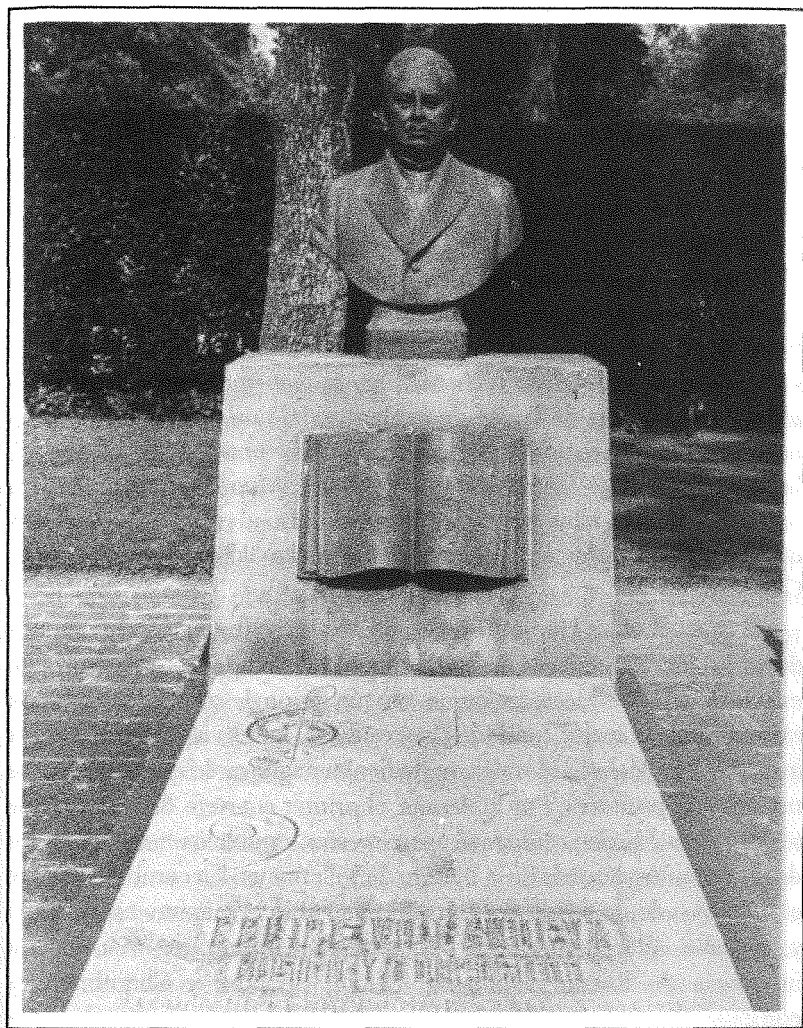
Algunos años después, en 1928, Felipe Villanueva volvió a ser noticia. Jesús C. Romero publicó sus "Apuntes biográficos de Felipe Villanueva", que son, según su autor, extractos de su libro *Biografía crítica de Felipe Villanueva*, que escribió en colaboración con Ignacio Montiel y López. Presumiblemente, este libro nunca fue publicado.

Con toda seguridad Romero, a diferencia de Campos y de Campa, sí pudo tener acceso al archivo de Aurelio Villanueva. Esto se deduce de la reproducción de ciertas fotografías, manuscritos y cartas que aparecieron en esos cuatro artículos seriados de la revista *México Musical*. Romero aportó nuevos datos biográficos y señaló obras nunca antes mencionadas. No obstante, tampoco se trata de un trabajo exhaustivo ya que omite en el catálogo obras importantes, e incurre en el error de considerar los trabajos de Campos, Campa, Ponce y Carrillo, como fallidos, nulos, o prácticamente inexistentes. A mi juicio, a excepción de algunas observaciones equivocadas de Alba Herrera y Ogazón en su libro *El arte musical en México*, los ensayos y escritos sobre Villanueva coinciden en su información acerca de la vida y la obra de este compositor.

Todavía en 1937, Aurelio Villanueva volvió a escribir en *El Universal* para decir que aún conservaba los manuscritos y que los había heredado a su único hijo (a quien le puso el nombre de su tío), para que "Si a mí no me alcanza la vida, sea él quien se encargue de exhumar la obra".

Es evidente que a Aurelio Villanueva "no le alcanzó la vida", ya que hasta hoy no sabemos dónde quedó el archivo del que tanto hablaba, y que incluía no sólo fotografías y cartas sino también la mayoría de los manuscritos<sup>90</sup>.

De la totalidad de las obras que escribió Felipe Villanueva sólo conocemos aproximadamente una tercera parte gracias a las ediciones que hizo la casa A. Wagner y Levien. El resto está perdido, o quizá, “piadosamente guardado en espera de poderlo legar a la posteridad”, a decir de Aurelio Villanueva. Me pregunto, al igual que Campos, ¿hasta cuándo se prolongará la espera?



*Felipe Villanueva en la Rotonda de los Hombres Ilustres del Panteón de Dolores.  
Fotografía de Paulina Lavista*



## Epílogo

Felipe Villanueva perteneció, junto con Ernesto Elorduy, Gustavo E. Campa, Juan Hernández Acevedo, Carlos J. Meneses y Ricardo Castro, entre otros, a la generación conocida como los músicos del porfiriato. Ellos fueron, en la historia de la música mexicana, el primer grupo que se asumió como tal, porque compartían las mismas aspiraciones e ideas estéticas, y sobre todo, la voluntad de ser modernos y cosmopolitas.

La infancia de Villanueva transcurrió durante los años del Segundo Imperio y los gobiernos de Juárez y Lerdo; su adolescencia y juventud, en los pacíficos tiempos de Don Porfirio. Algunos del grupo pertenecían a la primera generación egresada del Conservatorio Nacional de Música y juntos renovaron en forma significativa la educación musical al introducir en los planes de estudio las obras de compositores hasta entonces desconocidos o ignorados en México, tal es el caso de Chopin y J.S. Bach. Esta generación representa un parteaguas en la música mexicana del siglo XIX, no sólo por su rechazo a los convencionalismos e ideas estéticas anacrónicas de la generación anterior, sino porque juntos pugnarón por la separación definitiva entre el aficionado y el profesional, binomio que antes de ellos, convivía y se confundía de una manera natural. También ellos dieron un fuerte impulso al ejercicio de una verdadera crítica musical gracias a la decisiva labor de Gustavo E. Campa.

Según Nikolaus Harnoncourt, cada época escribe su música pensando en los medios sonoros de que dispone. En tiempos de Villanueva no existía ninguna orquesta sinfónica, ningún grupo de cámara estable, con excepción de la recién fundada Orquesta del Conservatorio que, bajo la influencia de Melesio Morales, se dedicaba a ignorar la existencia de los nuevos compositores. Por lo demás, el primer cuarteto de cuerdas que se formó en México, comenzó sus conciertos públicos hasta 1896, es decir, tres años después de la muerte de Villanueva. En cambio, durante el siglo pasado, la ópera era considerada como el máximo espectáculo y por ende, el género teatral y musical más importante. Así, bajo la influencia de Rossini, Donizetti, Bellini, Spontini y Cherubini -los compositores italianos favorecidos por el público mexicano-, los mú-



sicos nacionales se avocaron a la composición de óperas, ya que “el estreno de una ópera equivalía a una consagración pública y al reconocimiento de excelencia en el oficio de componer música”, como señala Yolanda Moreno Rivas. Villanueva no fue la excepción y así lo atestigua su ópera *Keofar*.

Junto con la ópera, la música de salón fue el género más ampliamente cultivado por los compositores mexicanos, y el piano, el instrumento por antonomasia. Sabemos que ya desde el siglo XVIII existían en México algunas fábricas de pianos y que la técnica

de construcción y la industrialización de este instrumento fue favorecida por la enorme demanda de la clase media alta. La posesión del instrumento se convirtió en sinónimo de refinamiento a la vez que en reflejo de la prosperidad familiar. El piano llegó a ser un mueble indispensable en todos los hogares “decentes”.

En México, la música de salón llegó a su apogeo en las postrimerías del siglo pasado, con la generación del porfiriato. Hubo una enorme producción, muchas de las obras fueron publicadas por la casa A. Wagner y Levien que había sido fundada en 1851. Gracias a esta editora conocemos una gran parte de la obra para piano de Villanueva.

Todas estas circunstancias históricas moldearon la actividad y la personalidad del músico y determinaron, en gran medida, su creación musical.

Villanueva ha llegado hasta nosotros por ser el autor de una de las obras más conocidas de la música mexicana: el *Vals poético*, que forma parte de la tradición viva de México y que, a cien años de haber sido compuesto, se sigue escuchando no sólo en su versión original para piano sino también en las diferentes orquestaciones que han hecho innumerables compositores, desde su contemporáneo Gustavo E. Campa, hasta

---

nuestro contemporáneo Manuel Enríquez. Esta obra forma, junto con el *Vals Capricho* de Ricardo Castro y *Sobre las olas* de Juventino Rosas, una popular trilogía de valsés mexicanos.

Villanueva encarna al típico artista “bohemio” mexicano de los que está poblado nuestro panteón musical decimonónico: artistas de origen humilde, con una deficiente preparación cultural, con graves limitaciones ocasionadas por la falta de oportunidades y la escasez de recursos, y todos, además, muertos a una edad prematura. Si bien Juventino Rosas y Macedonio Alcalá comparten con Villanueva tan trágico destino, éste último se distingue por tener una mayor intuición musical y un conocimiento más sólido de su oficio. Esto le permitió absorber las influencias y los gustos de su época sin perder, por ello, su propia voz. La ópera italiana y especialmente la música de salón fueron, como hemos dicho, ampliamente cultivados por él y por sus contemporáneos. Sin embargo, en algunos momentos supo elegir como modelo a los mejores maestros: Chopin y Liszt principalmente. De esta forma, Villanueva llegó a poseer un estilo más personal, producto de una mayor lucidez y conciencia en el ejercicio de la composición que revela, además, una capacidad de reflexión y de autocrítica superiores.

La música de Villanueva ha permanecido en el gusto de varias generaciones no sólo por sus cualidades intrínsecas sino porque, al escucharla, evocamos un pasado lejano y pleno de nostalgia. Intuimos en su música la presencia de un mundo de orden y armonía. Escuchamos en ella el eco de una época feliz que no despertó, o tal vez no quiso despertar de su sueño romántico. En un giro melódico creemos adivinar las discretas y a veces coquetas risas de las damas que llenan el salón. En algún ritmo se revelan quizás los finos modales de los gentiles y apuestos caballeros. En alguna transición armónica se oculta el crujir de los llamativos trajes otomanos, y en cierta inesperada modulación aspiramos la fragancia de un delicado perfume.

Los personajes que habitan esta música son los mismos que se dieron cita aquella noche memorable del 29 de julio de 1893 para convocar en el Gran Teatro Nacional al autor de *Keofar*. Cuando las luces se apaguen, el hechizo perdurará en el recuerdo...



# **II**

## **ESTUDIO**

### **DE LA OBRA**

---

Moderato.

The score is written for a large orchestra and includes the following elements:

- Tempo:** Moderato.
- Key Signature:** Two sharps (D major).
- Time Signature:** 3/4.
- Dynamic Markings:** *p*, *pp*, *sf*, *cresc.*, *ten. un poco*.
- Performance Instructions:** *cantando bene*, *19 solo*, *13 solo*, *43 corda*, *pizz.*
- Instrumentation:** The score includes staves for woodwinds (flutes, oboes, bassoons), strings (violins, violas, cellos, double basses), and voice parts (soprano, alto, tenor, bass).

Primera página de la transcripción para orquesta del Vals poético por Gustavo E. Campa.



## Introducción

El presente trabajo de investigación estaría quizás incompleto si no se destacaran algunos aspectos de orden técnico-musical en la obra de Villanueva que nos muestran ciertos rasgos o constantes de estilo y que le otorgan a su lenguaje musical un sello personal que sólo le pertenece a él. Este breve acercamiento analítico no pretende ser exhaustivo y mucho menos definitivo. Pero quizás nos ayude a entender un poco mejor las palabras de Manuel M. Ponce -quien se refería a Villanueva como “el poeta del piano”-: “la verdadera sensación al escuchar su música es la de que es él: no se confunde con nadie”.

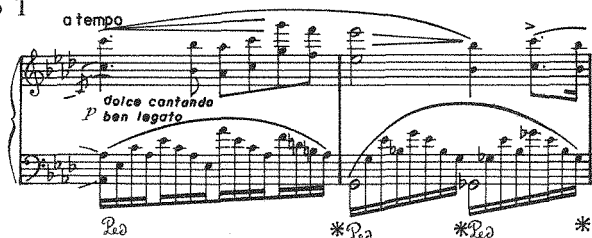
Si bien la producción de Felipe Villanueva no posee la amplitud de la de Ricardo Castro, hay en su música, sin embargo, una voluntad de estilo y una aspiración por lograr una mayor amplitud de recursos a pesar de que muchas de sus obras fueron tan solo encargos destinados a tener un “fácil” acceso al público.

Del total de sus obras sólo se conserva una tercera parte que podríamos clasificar en dos grandes secciones. La primera corresponde a las piezas más sencillas de forma y factura como *En el baile*, *Idolina*, *Sueño Dorado*, los chotis *Ana* y *Luz*, *Las Pedradas*, *Un sueño después del baile*, el *Andante* para violín y piano. etc. Las que forman el segundo grupo poseen un mayor interés musical, razón por la cual, la mayor parte de ellas ha sido incluida en este trabajo analítico. Se trata de obras más elaboradas que revelan su admirable invención melódica y que tienen hermosos momentos de un sutil refinamiento armónico. En ellas Villanueva muestra también un mayor dominio de los recursos del piano. A este grupo pertenecen las mazurkas 1, 2 y 3, opus 20, 25 y 27, respectivamente; la *Romanza* de su desaparecida ópera *Keofar*, el nocturno *Amar*, el *Vals Amor*, *Causerie*, el *Vals poético*, las dos colecciones de sus *Danzas humorísticas*, y el *Minuetto*, sin duda alguna, su obra para piano más acabada.

# I

Sabemos de la enorme resonancia que tuvo la ópera italiana en la música mexicana del siglo XIX, y que se hizo sentir tanto en las obras de Villanueva como en las de sus contemporáneos. El siguiente ejemplo, tomado de su nocturno *Amar*, nos muestra una melodía que bien podría ser la línea vocal de una canción o de un aria. (Ej. 1).

## Ejemplo 1



Este fragmento posee una armonía muy elaborada. La frase comienza en La bemol mayor y termina -sorpresivamente- en la primera inversión de Mi bemol menor. Hay además, en el cuarto tiempo del primer compás, un acorde de séptima disminuida de paso sobre un pedal de La bemol, que nos lleva a la dominante en primera inversión al comienzo del segundo compás. De esta manera, a la amplitud de la melodía, le corresponde un movimiento cromático descendente en el bajo: La bemol - Sol - Sol bemol. Esta frase se podría armonizar de una manera más sencilla: La bemol en el primer compás y su dominante en primera inversión en el segundo. (Ej. 2).

## Ejemplo 2



Más adelante esta frase sufre una breve pero muy significativa variación melódica. La variante, que consiste en una ornamentación, nos recuerda ciertas figuras retóricas del *bel canto*. (Ej. 3, segundo compás).

### Ejemplo 3



Tanto en el ej. 1 como en el ej. 3, la armonía -y por ende el movimiento cromático descendente del bajo- permanece inalterable así como también el acompañamiento de la mano izquierda nada ajeno a la escritura de Chopin y de Lizst.

## II

Uno de los momentos más afortunados de la obra de Villanueva lo constituye la *Romanza* de su ópera *Keofar*. Se trata de una pieza escrita en la forma tradicional de *recitativo accompagnato* y aria, que por sus características melódicas y armónicas en cierto modo se vincula tanto a Verdi como a Wagner. Villanueva emplea aquí una armonía de enlaces cromáticos sumamente refinados que recuerdan algunos “rostros” del mundo wagneriano. En los primeros cuatro compases las voces internas se mueven cromáticamente. (Ej. 4).

### Ejemplo 4

Example 4 is a musical score for a vocal piece. It features a vocal line for MARFA and a piano accompaniment for PIANO. The tempo is marked as *Andante*. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The score includes a recitative section (Rec.) with the lyrics "De mi amor el" and a section for Clarinetes *ben legato*.

Sobre un pedal de Mi bemol en el bajo, el tenor recorre cromáticamente la cuarta ascendente Si bemol- Mi bemol; el contralto realiza una pequeña inflexión Sol- La bemol- Sol, en tanto la melodía del soprano evita el movimiento cromático. En el tercer compás se produce una “dura” disonancia de octava disminuida entre el Do sostenido del tenor y el Do natural del soprano. La disonancia “se suaviza” en el segundo tiempo con el paso del Do sostenido al Re en el tenor; en este momento la tensión armónica se mantiene -Mi bemol en el bajo- y esta tensión se resuelve finalmente en el acorde perfecto de Mi bemol mayor.

La textura polifónica de estos cuatro compases se transforma después en una textura homofónica cuando la voz retoma, con ligeras variantes, la melodía principal (Ej. 5). En el acompañamiento persiste el recuerdo lejano del cromatismo inicial. Véase el movimiento cromático “interno” Si bemol- Si natural- Do, de los dos primeros compases.

### Ejemplo 5

Andantino.

The musical score for Example 5 is written in 8/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "Andantino." The vocal line in the first system has the lyrics "Ay! mí se ra" and in the second system "tris te Sin". The piano accompaniment features a chromatic movement in the right hand and a more static bass line with some chromaticism in the left hand. Dynamics include "sf" (sforzando) and "f" (forte).

En la misma *Romanza*, Villanueva economiza al máximo sus medios expresivos. En el Ej. 6 la textura se adelgaza poco a poco hasta dejar sola a la voz. Se produce aquí una enorme tensión ya que la palabra “murió”.

# Maria

## Marusea de Salin.

*Andante con moto.*

*(Andante)*

Felice Villanaro

*Piano.*

*raff. molto*

es el último eco de un acorde disonante de trecena de dominante de Mi bemol que se escucha en el segundo compás -marcado con un *sforzato*- y que resuelve a la séptima de dominante.

## Ejemplo 6

Portando  
con forza.

mu - rió.

Hay por contraste momentos de gran exaltación como aquel en el que la voz alcanza *-con forza-* la nota más aguda del aria: el Si bemol (Ej. 7). Podemos deducir -basados en la reducción para piano que es lo único que nos ha llegado- que en el acompañamiento igualmente brillante se escucha un *tutti* orquestal con las cuerdas en trémolo, recurso nada ajeno a la ópera italiana.

Vale la pena destacar la manera en que la voz alcanza poco a poco su registro grave reflejando en términos estrictamente musicales lo que el texto dice cuando se canta “y halleemos la calma tras la tempestad”. Aún así, esa calma refleja la tensión anterior por medio del trémolo en el acompañamiento. (Ej. 7).

## Ejemplo 7

con forza

mi - o oh

sf

es tu — ya, es

tu — ya mi al — — —

— mo Yha — — lle

— mos la cal — — —

- ma      tras      la

tem ————— pes — tad,

la

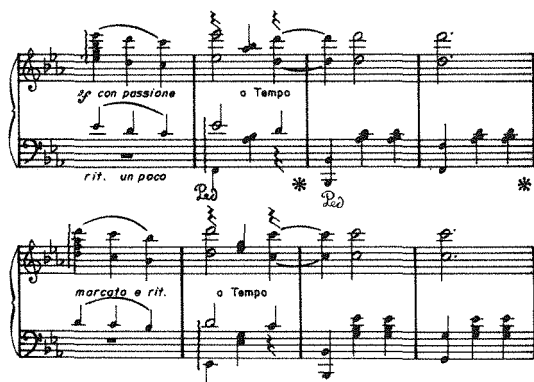
tem — pes — tad —

### III

A fines del siglo XIX la música de teatro francesa, principalmente la opereta, y la llamada música de salón, influyeron notablemente en la música mexicana para piano. En ese tiempo toda Europa escuchaba una música de consumo general y de carácter y espíritu ligeros que se oía lo mismo en el café cantante que en los bulevares, y que era además inseparable de esa forma de vida algo frívola, despreocupada, alegre y a veces ¿porqué no?, melancólica. Este tipo de música influyó a toda una generación de compositores como Cécile Chaminade, Charles Delioux, y a músicos tan espléndidos como Erik Satie que, como es bien sabido, durante un tiempo se ganó la vida como pianista del *Chat Noir*.

Probablemente el género conocido como *música de salón* llegó a nuestro país a través de las compañías de ópera cómica que nos visitaban y también a través de las partituras importadas por las principales casas editoras. Este estilo musical francés se asimiló y aclimató tan espléndidamente en la música mexicana, que hemos llegado a considerar y a identificar las obras escritas en el México de esa época como plenamente mexicanas, aunque con un cierto perfume francés. Asimismo algunas de las obras de la Francia de ese tiempo nos suenan como “nuestras”. Hay así un espíritu francés en las obras de nuestros compositores y por sincretismo percibimos un cierto “sabor” mexicano en los franceses. Esto mismo ocurre cuando contemplamos la arquitectura porfiriana. Sirvan como ilustración, en el caso de la música, un pasaje del *Vals Amor* de Villanueva y un fragmento de una canción de Erik Satie (Ej. 8 y 9).

Ejemplo 8



# Ejemplo 9

## Couplet

The musical score is for a piece titled "Couplet" in G major and 3/4 time. It consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in French: "Je n'ai pas de re - grets Et je n'ai qu'u - ne en - vi - e: Pres - de". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex harmonic structure in the left hand, often using chords. The vocal melody is simple and follows the natural inflection of the French language.

Ambos ejemplos contienen una frase regular de ocho compases cuya armonía se basa en el empleo exclusivo de la tónica y la dominante con un ritmo armónico inalterable de 3 tiempos. Sin embargo, la melodía, en ambos ejemplos, contradice a veces esta estructura ternaria al articularse claramente en un ritmo de 2/4. Esto sucede en los compases 5 y 6 de la obra de Satie y en los compases 2 y 3, y 6 y 7 de la de Villanueva.

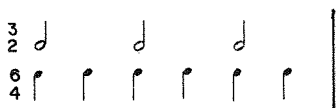
La estructura rítmica es una *hemiola*, término que define la relación tres a dos. (Ej. 10).

### Ejemplo 10



No podemos dejar de observar que estos dos compases pertenecen a dos estructuras métricas diferentes que los engloban a ambos. Al eliminar la barra de compás vemos claramente que la voz superior está en 3/2 y la inferior en 6/4. (Ej. 11).

### Ejemplo 11



Al reducir los valores a la mitad, tenemos la superposición de un 3/4 con un 6/8. (Ej. 12).

### Ejemplo 12



La simultaneidad así como también la yuxtaposición de estos dos ritmos o mejor, de estos dos metros diferentes, ha sido frecuentado con tal profusión y a veces con gran imaginación por los músicos mexicanos, que no sería aventurado considerar el empleo de este tipo de estructuras métricas como una constante en la música mexicana. Más adelante mostraremos unos ejemplos de esta polimetría en la obra de Villanueva.

## IV

Junto con la “música de salón” hay en la obra de Villanueva una influencia de Chopin y de Liszt, en particular en sus tres mazurkas y en el *Minuetto*. Aquí Villanueva toma por modelo a la música misma y alcanza un mayor nivel como compositor. Estas son, sin lugar a dudas, cuatro de las obras mexicanas más importantes escritas durante el siglo pasado. Hay en ellas un gran inventiva rítmica y melódica, una armonía más compleja y un adecuado tratamiento pianístico. Además, ninguna de ellas lleva un título; Villanueva piensa ya en términos estrictamente musicales.

Las tres mazurkas fueron publicadas por A. Wagner y Levien como 1º, 2º y 3º y son las únicas obras que tienen número de opus (20, 25 y 27, respectivamente). En su primera edición presentan igual diseño de portada lo que nos hace suponer la intención del compositor por formar una suite. La forma general de las tres es básicamente ternaria: A-B-A' y una breve introducción.

En la tercera mazurka se encuentra la armonía más interesante (Ej. 13).

### Ejemplo 13

(♩ = 144)

The musical score for Example 13 is a piano piece in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked as 144 beats per minute (♩ = 144). The score is divided into three systems. The first system is marked *p semplice* and shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is marked *accelerando* and shows a more complex melody in the right hand and a bass line in the left hand. The third system is marked *rit.* and *m.g. fen.* and shows a final melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Se trata de una frase anacrúsica de ocho compases que va del primer grado de Re bemol (anacrusa) a la dominante en primera inversión (séptimo compás) a través de un cromatismo descendente en el bajo. Este movimiento de la voz inferior -empleado con tanta frecuencia por Villanueva- podría considerarse como uno de los rasgos estilísticos más característicos de sus obras de mayor aliento. El recorrido cromático descendente del bajo va de un Sol (primer compás) al Mi bemol del quinto compás. A partir de esta nota el bajo deja de moverse cromáticamente y es ahora la melodía la que se mueve de la misma forma descendiendo del Sol bemol del quinto compás al Fa del primer tiempo del sexto compás. En el segundo tiempo de este mismo compás la línea desciende a un Mi. Al séptimo compás, tanto el bajo como las notas principales de la melodía se mueven cromáticamente. El bajo desciende de Re bemol a Do y la voz superior de Mi a Mi bemol. Esta relación cromática entre el bajo y las notas claves de la melodía se ejemplifica como sigue. (Ej. 14).

#### Ejemplo 14



Notemos además el acorde de Mi bemol en primera inversión del primer compás, sorprendente no sólo por tratarse de una dominante de la dominante sino por su rara ubicación en el primer compás.

Esta tendencia al cromatismo se encuentra más adelante en esta misma obra. Tal es el caso del siguiente ejemplo en el que vemos cómo un Fa estático adquiere diferentes colores por los cambios armónicos del

acompañamiento y por el movimiento cromático descendente del bajo (del Si bemol al Fa del quinto compás). (Ej. 15).

### Ejemplo 15



En la transición de la parte B a A' (indicado en la partitura como *Final Meno*) encontramos movimientos cromáticos por movimiento contrario entre el bajo y el contralto. Véanse los compases 1,2,3 y 4 del Ej. 16.

### Ejemplo 16

Final.  
Meno

Example 16 shows three systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Final. Meno' and 'p'. The second system is marked 'ben legato', 'p', 'accelerando', and 'cresc.'. The third system is marked 'diminuendo', 'rall.', and 'ten.'.

Notemos además el movimiento cromático ascendente de las notas “pivote” del motivo melódico principal de esta obra que recorre, en los compases 4,5 y 6, las notas Do, Re bemol, Re, Mi bemol (señaladas por un círculo). En el orden rítmico hay aquí, una vez más, una hemiola, en este caso “oculta” ya que, en una métrica de 3/4, en la mano derecha se sucede una figura melódica que está claramente inscrita en una métrica de 2/4. Esto ocurre en los compases 4,5,6,7 y 8 para finalmente, en los compases 9 y 10, volver a una métrica de 3/4.

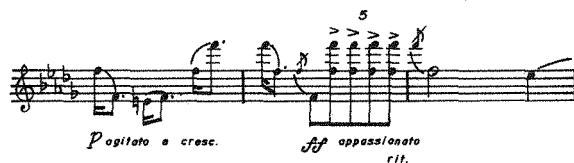
En esta mazurka Villanueva revela una mayor inventiva en su variación melódica por el empleo de valores rítmicos irracionales que con tanta frecuencia se encuentran en la obra de Chopin y de Liszt, quienes a su vez abrevan en el *bel canto*. Sirvan como ejemplo las siguientes melodías. (Ej. 17).

### Ejemplo 17

Melodía original



Melodía variada



Melodía original



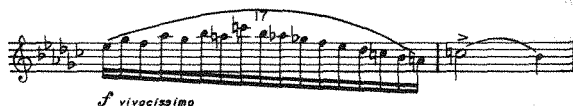
Melodía variada



Melodía original



Melodía variada



Melodía original



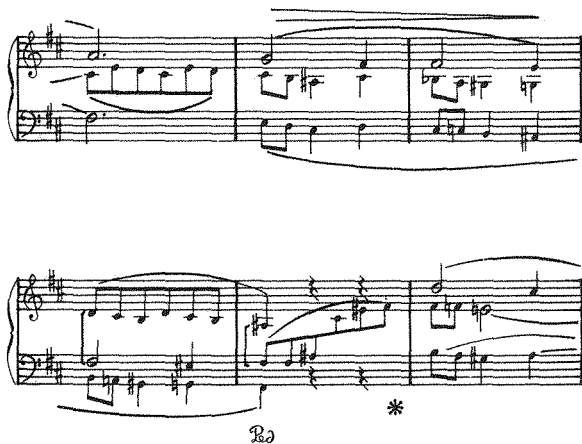
Melodía variada



En la primera mazurka hay, además de un cromatismo melódico, un cromatismo armónico que es bastante evidente en el enlace del acorde de sexta aumentada alemana del tercer tiempo del séptimo compás a la dominante de Si menor. El empleo de este acorde de sexta aumentada muestra una mayor sofisticación en la armonía de Villanueva. Señalemos que es ésta, quizás, la única ocasión en que aparece un acorde de este tipo en su obra, acorde, por otra parte, poco frecuente en sus contemporáneos. (Ej. 18).

Ejemplo 18





Es igualmente interesante destacar el aspecto contrapuntístico (a tres voces) de este ejemplo. Hay una riqueza e inventiva melódica y rítmica notables, ya que cada una de las voces posee una personalidad propia que la hace independiente de las demás. Observemos además, en los dos primeros compases un movimiento cromático descendente tanto en la voz superior como en la contralto. En el sexto compás hay asimismo un cromatismo descendente pero ahora en la voz intermedia y en el bajo. Vemos pues en este ejemplo, una clara tendencia al cromatismo tanto en el orden melódico como armónico.

El *Minuetto*, al igual que las mazurkas, es una de las obras más logradas en la producción de Villanueva. Si bien la forma musical sigue el modelo del minuetto del siglo XVIII, es decir, una forma ternaria A-B-A', el espíritu que la anima está muy alejado del carácter original de tipo bailable. Se trata más bien de una obra de concierto.

En el primer periodo de ocho compases están presentes dos ideas contrastantes. La primera se basa en los acordes de tónica y dominante, este último recae en el tiempo fuerte de los dos primeros compases y siempre con un pedal de tónica, mientras que en la segunda frase está presente un movimiento cromático descendente y una armonía igualmente cromática. Señalemos que el ritmo de la melodía del cuarto, quinto y sexto compases es un espejo de la melodía del primer compás. (Ej. 19).

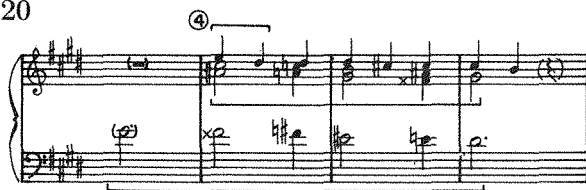
## Ejemplo 19

Allegretto (♩=138)

Se ve claramente cómo el bajo, a partir del Sol sostenido del tercer compás, desciende cromáticamente hasta el Re sostenido del sexto compás. El siguiente movimiento descendente lo realiza el bajo del Re sostenido al Do sostenido del séptimo compás, sin embargo, ahora este Do sostenido, después de realizar un salto de octava descendente, alcanza el Re sostenido a través de un movimiento cromático (Do sostenido, Do doble sostenido, Re sostenido). De esta manera se escuchan, en el transcurso de esta segunda frase, todas las notas cromáticas comprendidas entre el Sol sostenido y el Do sostenido. La armonía cromática en esta segunda frase, en particular en los compases 4,5 y la resolución al sexto, se basa en el acorde de séptima disminuida. La sucesión de acordes es la siguiente: en el cuarto compás, séptima disminuida de Sol sostenido que se convierte en el segundo tiempo en dominante y séptima disminuida de Mi (con *apoggiatura*). En el compás 5, séptima de sensible de Fa sostenido que se convierte en el segundo tiempo en dominante y séptima disminuida de Sol sostenido (con *apoggiatura*) que resuelve en el siguiente compás a un primer grado (con

*apoggiatura*) de Sol sostenido menor en segunda inversión. (Ej. 20) Una vez más hay en todo este pasaje una tendencia a la simultaneidad cromática tanto en el aspecto armónico como en el melódico.

#### Ejemplo 20



En este *Minuetto* encontramos una de las inflexiones armónicas más sorprendentes y “audaces” en toda la obra de Villanueva (Ej. 21). Se trata de una frase de ocho compases que comienza y termina en Si mayor con una inflexión armónica en el quinto compás a Sol mayor a través de un acorde de séptima disminuida que se encuentra en el último tiempo del cuarto compás y que puede ser interpretado como dominante de Sol si el Re sostenido se enharmoniza como Mi bemol. La siguiente inflexión, a Fa mayor, se encuentra en el sexto compás y la realiza Villanueva a través de un acorde de dominante de esta tonalidad (último tiempo del compás 5). Finalmente el discurso encuentra la tonalidad original de Si mayor en el séptimo compás precedido por un acorde de séptima disminuida de Fa sostenido mayor (dominante de Si). Aquí también el Fa natural del acorde de séptima disminuida podría enharmonizarse como Mi sostenido.

Si bien estas dos inflexiones armónicas a Sol mayor y a Fa mayor se alejan diatónicamente de la tonalidad original de Si mayor, cabe señalar que, desde el punto de vista cromático no lo están tanto ya que el Sol natural y el Fa natural se encuentran a distancia de medio tono del Fa sostenido, es decir, de la dominante de Si. Está presente así una especie de cromatismo “oculto”.

#### Ejemplo 21



## Ejemplo 21



## V

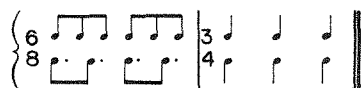
Algunos estudiosos han comentado muchas veces que el ritmo de la habanera rige la estructura de las *Danzas humorísticas*, sin embargo este ritmo aparece sólo de manera esporádica en algunas de estas danzas. En realidad lo que les da unidad es el empleo sistemático de una polimetría que alterna sucesiva o simultáneamente los metros de  $6/8$  y  $3/4$ . Una vez más Villanueva recurre a una estructura rítmica basada en la *hemiola*. Así, vemos en la danza No. 1, *Algo se pesca*, la yuxtaposición de estas dos diferentes métricas (Ej. 22). Es necesario subrayar que este ritmo se hermana más con la música popular ya que el empleo de la hemiola es un procedimiento típico de algunas danzas y sones mexicanos como el Huapango, entre otros. Este procedimiento será ampliamente utilizado en la etapa nacionalista como una forma de integración de la música popular dentro de la música clásica.

## Ejemplo 22



Resulta claro que la métrica responde a la siguiente escritura (Ej. 23).

### Ejemplo 23



Esta misma sucesión de metros diferentes la encontramos en la danza No. 1, *Amorosa*, de la segunda colección de *Danzas humorísticas* (Ej. 24).

### Ejemplo 24



Aquí también la escritura métrica es como sigue (Ej. 25).

### Ejemplo 25



Esta misma polimetría se encuentra en la danza No. 2, *¿Y por qué?* (Ej. 26).

### Ejemplo 26



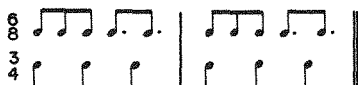
En la danza No. 3, *Enredo*, de la segunda colección, encontramos la simultaneidad de estos dos metros (Ej. 27).

### Ejemplo 27



La escritura métrica es como sigue (Ej. 28).

### Ejemplo 28

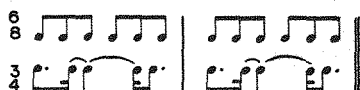


Esta misma polimetría se encuentra en ¡Oh la la! (Ej. 29). En el Ej. 30 se muestra la escritura métrica de estos dos compases.

### Ejemplo 29



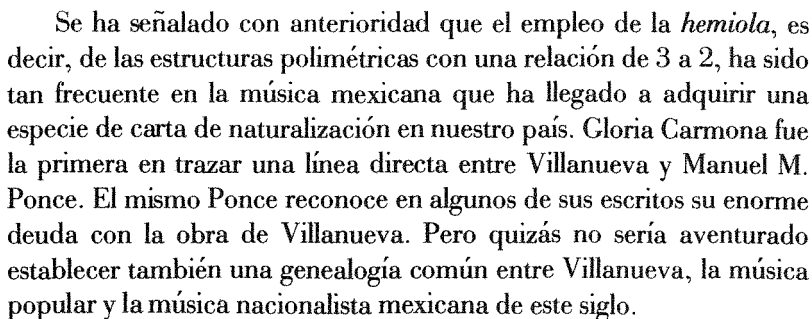
### Ejemplo 30



El ritmo tradicional de habanera se encuentra en un fragmento de *Enredo*, pero dentro de una estructura polimétrica. En efecto vemos cómo el ritmo de habanera de la mano derecha está en 2/4, mientras la mano izquierda con su ritmo de tres negras, está en 3/4. Este es seguramente el primer ejemplo en la música mexicana de una *consciente* escritura polimétrica (ej. 31).

### Ejemplo 31





En el *Scherzino mexicano* (1922) de Ponce se observa claramente el empleo de estos dos metros. La obra está escrita en 6/8 pero ya en el primer compás hay una superposición de un 6/8 en la mano izquierda y de un 3/4 en la mano derecha. Esta relación la encontramos también en el cuarto compás solo que aquí la mano izquierda es la que está en 3/4 y la mano derecha en 6/8. Ponce bien podría haber escrito tres negras en la mano derecha del primer compás y tres negras en la mano izquierda del cuarto. (Ej. 32).

(Enrique Munguía, editor. México, 1922)

Flautin

Flautas tone base

Flötes tone base

Klarinetten middle tone base  
in 4w

Fagotes tone base

Trompeten tone base

Cornetines tone base

Trombones P & D tone base

Violinen P & D tone base

Violoncello tone base

Contrabajo tone base

Primera página del manuscrito del Entreacto del 20. acto de Keofar.

## VI

Estos breves apuntes analíticos estarían incompletos si no habláramos aunque sea brevemente del *Vals poético*, la obra más escuchada de Villanueva y la que le ha otorgado un lugar de distinción en la historia de la música mexicana.

Si bien el *Vals poético* responde a la tradicional forma ternaria (A-B-A' y una breve coda), hay en él ciertas características que lo distinguen de otros valsés mexicanos de la época. En primer lugar, la elección de la tonalidad de Sol bemol, tan inusual en este género o forma musical. Por otro lado, el hallazgo de Villanueva al dejar que la voz que cante sea el tenor y no la soprano, a quien adjudica el acompañamiento del vals. Cabe señalar que estos dos últimos rasgos estilísticos se encuentran también en el vals en La menor op. 34, No. 2 de Chopin. (Ej. 33 A y B).

### Ejemplo 33 A

Movimiento moderato. (M. M.  $\text{♩} = 176$ )

*p cantando bene*

### Ejemplo 33 B

Lento

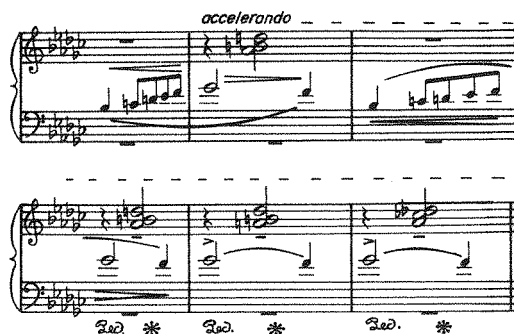
*p*



Como en casi todas sus obras, Villanueva no limita su lenguaje armónico al uso “convencional” de los grados principales (primero, cuarto y quinto) sino que consigue momentos de un enorme interés armónico. En el Ej. 34, que corresponde al final de la parte A, Villanueva modula de la tonalidad principal de Sol bemol a Mi bemol, su relativo menor, por medio de la enharmonización de la séptima disminuida de Sol bemol en séptima disminuida de Mi bemol. Esto sucede en el quinto compás del ejemplo; la melodía de la mano izquierda en el siguiente compás confirma la modulación ya que las notas empleadas no pertenecen a la tonalidad de Sol bemol, sino a la de Mi bemol menor. Sin embargo esta nueva tonalidad sólo está sugerida puesto que la tónica ya no aparece jamás. Más que de una modulación se trata de una sutil inflexión armónica.

#### Ejemplo 34





Vemos además que la escritura de este acorde disminuido en los compases 7, 9 y 10, no refleja lo que el oído percibe ya que lo que se escucha es Do bemol y no Si natural (que correspondería más bien a la séptima disminuida de Do). La escritura “correcta” de este acorde debería ser como sigue (Ej. 35).

#### Ejemplo 35



En la sección A', Villanueva modula de Sol bemol al tercer grado del homónimo menor, es decir, a Si doble bemol. Si comparamos esta modulación con la anterior de Sol bemol a Mi bemol (Ej. 36), se deduce la existencia de una “simetría oculta” en el orden estructural, ya que las dos modulaciones están a distancia de una tercera menor (descendente y ascendente) de la tonalidad principal de Sol bemol. En la partitura, este pasaje está enharmonizado en La mayor por comodidad de lectura. Esta modulación se encuentra en el quinto compás del Ej. 36.

#### Ejemplo 36





Se trata como puede verse de una modulación directa, es decir, sin preparación por medio de acordes comunes a las dos tonalidades. Se va directamente de la tónica de Sol bemol a la dominante de La mayor (compases 4 y 5 del Ej. 36). Observemos el movimiento descendente de la melodía en los compases 5, 6 y 7 que origina, con la aparición del Re natural, un cambio de posición del acorde de dominante que resuelve finalmente a la tónica en primera inversión (Do sostenido en el bajo). Esta melodía descendente del bajo aparece de nuevo en la coda pero esta vez escrita como perteneciente a Si doble bemol, es decir, sin enharmonizar, y además sin ningún tipo de acompañamiento (Ej. 37).

### Ejemplo 37



### Ejemplo 38

## VI

Villanueva no es un compositor de música vocal, sin embargo, es notable la manera en la que concibe la relación texto-música, por lo menos en la *Romanza* de su ópera *Keofar*, en la que hay, en ese sentido, grandes aciertos. Esto quizás se debe, en buena parte, a su experiencia de muchos años como músico de teatro. Si bien nunca incursionó en las grandes formas instrumentales de la tradición alemana, es en la forma pequeña, breve, en la que logra momentos de una gran inspiración y de indiscutible sello personal.

Hay en sus obras más logradas una admirable invención melódica y un lenguaje rítmico y armónico más depurado que el de la mayoría de sus colegas.

A excepción de Villanueva, no conozco a un compositor mexicano que haya escrito antes que él una estructura rítmica basada en dos métricas simultáneas diferentes: una binaria y la otra ternaria. En el orden armónico, el empleo recurrente del cromatismo es uno de sus más acentuados rasgos estilísticos que otorga a sus obras un particular refinamiento y un mayor interés musical. Este tipo de armonía más compleja testimonia una actitud de inconformidad en una época en la que era casi una ineludible obligación recurrir a las cómodas armonías convencionales de rápido y fácil acceso al público aficionado al que estaban destinadas esta clase de obras.

A través de este acercamiento analítico se ha querido mostrar que Villanueva, además de expresarse con el lenguaje y la retórica de su época: la del romanticismo decimonónico, tenía una voz propia.

Hemos intentado en este trabajo destacar ciertos rasgos estilísticos presentes constantemente en sus obras, y que confieren a su música una originalidad que le otorga un lugar de preeminencia respecto de la mayor parte de la música de sus contemporáneos.



*Apuntes de Villanueva para el Vals poético.*



# **III**

## **APENDICES**

A la Srta. Ercilia Andrade Goyelle

BIBLIOTECA  
 MEXICO

# IDOLINA.

Melodía para Piano por



## FELIPE VILLANUEVA.

A. WAGNER & LEVIEN  
 Repetidores de Música y Editores de Partituras  
 MEXICO  
 FABRICA DE PIANO-ZULETA N° 14  
 Representante en forma a la ley

---



---

## Catálogo de obras

*Para la elaboración de este catálogo de las obras de Felipe de Villanueva, he consultado los archivos del Conservatorio Nacional de Música (C.N.M.), y de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (E.N.M.), el fondo reservado del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM), el Archivo General de la Nación (A.G.N.), varias colecciones particulares -entre la que destaca la de Gabriel Saldivar-, y el catálogo de la casa editora A. Wagner y Levien. Consulté también algunos ensayos y artículos periodísticos -especialmente los de Aurelio Villanueva y Jesús C. Romero-, que mencionan la existencia de varias obras inéditas de Villanueva.*

*Opté por presentar las obras en orden alfabético y no cronológico ya que, con excepción de algunos manuscritos (m.s.) autógrafos en los que Villanueva especifica la fecha, en muy pocos casos pude establecer los años de composición. Sin embargo, en algunas obras, indico entre corchetes las fechas probables en que fueron compuestas.*

*Este catálogo consta de dos partes. La primera reúne las composiciones originales de Villanueva. En cada obra se indica siempre el título, el género al que pertenecen y la dotación instrumental. En algunos casos se añade la tonalidad de la obra, el año de composición, los datos editoriales, las especificaciones generales (fechas de estreno, dedicatorias, etc.), y la localización de las partituras.*

*En la segunda parte se encuentran los arreglos, fantasías y transcripciones que hizo Villanueva de algunas óperas, operetas y zarzuelas. Aquí aparecen en primer lugar el nombre del compositor, el título de la obra, el género al que pertenece, y, a veces, el año de composición. Se especifica también la parte o partes de la obra que fueron transcritas o arregladas y su dotación instrumental, y, en algunos casos, los datos editoriales, las especificaciones generales y la localización de las partituras.*

---



---

## Primera parte

### A

“Adán”, danza para piano. (Véase *En el paraíso*, dos danzas).

“Adelante”, danza para piano. (Véase *Tres danzas humorísticas* para piano [primera colección]).

“Algo se pesca”, danza para piano. (Véase *Tres danzas humorísticas* para piano, II colección).

*Amar*, nocturno para piano. Mi b Mayor.

A. Wagner y Levien, Sucs. No. 98.

Dedicada a Alfonso Ruiz Erdozain.

C.N.M., E.N.M.

*Amor*, vals de salón para piano. Mi b Mayor

[1892]

H. Nagel y Sucs., No. 831. A. Wagner y Levien, Sucs., No. 891.

Dedicado a Elena Dueñas.

CENIDIM, C.N.M., E.N.M.

“Amorosa”, danza para piano. (Véase *Tres danzas humorísticas* para piano [primera colección]).

*Ana*, schottisch para piano. Mi b Mayor.

[1880]

A. Wagner y Levien, No. 213.

Dedicada a German Kohlke.

CENIDIM, C.N.M., E.N.M.

*Andante*, para violín y piano. Sol Mayor

[1880]

Inédita. Manuscrito sin fecha y sin firma.

C.N.M.

---

*A orillas del Guadalquivir*, vals para piano.

[1876]

Inédito.

Obra citada por Aurelio Villanueva.

Extraviada.

*¡Ay qué dos!*, schottisch para piano. La Mayor

[1880]

A. Wagner y Levien, s.n.

Dedicada a Pedro N. Inclán.

C.N.M.

*Ave María*, dos violines, viola, flauta, clarinete, dos pistones, timbal  
violonchelo y contrabajo

[1882]

Inédita.

Obra citada por Jesús C. Romero.

Extraviada.

## C

“Caridad”, soprano, contralto y coro. (Véase *Tres motetes*).

*Causerie*, vals lento para piano. Re b Mayor

[1888]

A. Wagner y Levien, Sucs., No. 521. Copyright 1892 by G. Schirmer, New York.

Dedicado a Josefina Breir.

C.N.M., E.N.M.

*Credo*, tres voces masculinas.

[1887]

Inédito.

Obra citada por Jesús C. Romero.

Extraviado.

“Cupido”, danza para piano. (Véase *Dos danzas* para piano).

---

## D

*Dell'aqua, Eva*, voz y piano.

Inédita.

Obra citada por Aurelio Villanueva.

Extraviada.

*Dos danzas* para piano: No.1 El cupido, No.2 El venado. Sol M.

A. Wagner y Levien, No. 361

E.N.M.

*Dos gavotas*, para piano.

Inéditas.

Obras citadas por Jesús C. Romero.

Extraviadas.

*Dúo*, soprano o tenor y piano.

[1876]

Inédito.

Obra citada por Jesús C. Romero.

Extraviado.

## E

*Ebelia*, mazurka para piano.

A. Wagner y Levien, Sucs.

Extraviada.

*El cariño*, vals para piano.

Inédito.

Obra citada por Aurelio Villanueva.

Extraviado.

*El retrato del cura Hidalgo*, cantata para piano y voces infantiles.

[1872]

Inédita.

Obra citada por Aurelio Villanueva.

Extraviada.

---

*El último adiós*, danza para piano.

Inédita.

Obra citada por Aurelio Villanueva.

Extraviada.

*En el baile*, mazurka para piano. Do Mayor

A. Wagner y Levien Sucs., No. 405 Copyright 1891 by G. Schirmer, New York.

Dedicada a Bernhard Marquardt.

C.N.M.

*En el paraíso*, dos danzas para piano: No. 1 Adán, No. 2 Eva. Re M.

A. Wagner y Levien, No. 457. Copyright 1891 by G. Schirmer, New York.

Dedicada a Elías Sánchez Solís.

C.N.M.

“Enredo”, danza para piano. (Véase *Tres danzas humorísticas* para piano [primera colección]).

“Entreacto” de la ópera *Keofar*, orquesta: flautín, flauta, oboe, clarinete, fagotes, trompas, cornetines, trombones, oficloide, tímboles, violines 1os. y 2os., violas, cellos y contrabajos.

[1887-88]

Inédita.

C.N.M.

“Esperanza”, soprano solo y coro. (Véase *Tres motetes*).

“Eva”, danza para piano. (Véase *En el paraíso*, dos danzas para piano).

## F

“Fe”, contralto solo y coro. (Véase *Tres motetes*).

## G

*Gavota*, para piano a cuatro manos.

[1887]

Inédita.

---

Obra citada por Jesús C. Romero.  
Dedicada a Juan Hernández Acevedo.  
Extraviada.

*Gradual*, coro masculino y orquesta: dos flautas, dos oboes, dos fagotes, dos pistones, dos cornos en Mi b, dos cornos en Do, tres trombones, oficloide, tímboles, violines 1os. y 2os., violas, cellos y contrabajos.

[1887]

Inédito.

M.s en el C.N.M.

## H

*Hoja de música*, violín y piano.

Inédita.

Obra citada por Jesús C. Romero.

Extraviada.

*Himno laudatorio*, coro femenino al unísono y piano

[1885]

Inédito.

Obra citada por Jesús C. Romero.

Extraviado.

*Himno*, soprano, coro y piano.

[1884]

Inédito.

Obra citada por Jesús C. Romero.

Extraviado.

## I

*Idolina*, melodía para piano. Si b M.

A. Wagner y Levien, No. 142.

Dedicada a Ércila Andrade Crivelli.

C.N.M.

---

## K

*Keofar*, ópera cómica en tres actos, libreto de Gonzalo Larrañaga.

[1887-88]

Inédita.

Estrenada el 29 de julio de 1893 en el Teatro Principal.

Personajes y cantantes el día del estreno: *Marfa*, María Padilla. *Nardia*, Cecilia

Delgado. *Mazikusia*, Enriqueta Monjardin. *Omareff*, Enrique Quijada. *Kissof*,

Sr. Vargas [sic]. *Iván*, Constantino Cires Sánchez. *El policía*, José Fonseca.

*Capitán Keofar*, José Vigil y Robles.

Extraviada.

*Kirie eleison*, sopranos 1as y 2as, contraltos 1as y 2as y órgano.

[1886]

Inédito.

Obra citada por Jesús C. Romero.

Dedicado a las alumnas del colegio del Sagrado Corazón.

Extraviado.

## L

*La brisa*, danza para piano. Sol M.

[1879]

A. Wagner y Levien.

C.N.M.

*La caída de las montañas de Tecámac*, vals para piano.

[1874]

Inédito.

Obra citada por Aurelio Villanueva.

Extraviado.

*La despedida*, mazurka para piano.

[1872]

Inédita.

Obra citada por Aurelio Villanueva.

Extraviada.

---

*La erupción del peñol (sic)*, danza para piano.

[1879]

A. Wagner y Levien.

Obra citada por Aurelio Villanueva.

Extraviada.

*La hija del Rhin*, obertura.

[1876]

Inédita.

Obra citada por Jesús C. Romero.

Extraviada.

*La llegada del ciclón*, danza para piano.

[1879]

A. Wagner y Levien.

Obra citada por Aurelio Villanueva.

Extraviada.

*Lamento a la memoria del patricio Benito Juárez*. Si m.

[1890]

Publicada, se desconoce la casa editora.

M.s. en la E.N.M.

*Las pedradas*, danza para piano. La M.

[1880]

A. Wagner y Levien.

C.N.M.

*Luz*, schottisch para piano. La M.

[1880]

A. Wagner y Levien, No. 191.

Dedicado a Luz Delgado.

CENIDIM, C.N.M.

## M

*María*, mazurka para piano.

Inédita.

---

Obra citada por Aurelio Villanueva  
Extraviada.

*Mariquita*, polka para piano.  
Inédita.

Obra citada por Aurelio Villanueva.  
Extraviada.

1º *Mazurka "en Re Mayor, op. 20"*, para piano.  
A. Wagner y Levien, Sucs., No. 44.  
Dedicada a Antonio Figueroa.  
CENIDIM, C.N.M., E.N.M., A.G.N.

2º *Mazurka "en la menor, op. 25"*, para piano.  
A. Wagner y Levien, Sucs., No. 45.  
Dedicada a Luis David.  
CENIDIM, C.N.M., E.N.M., A.G.N.

3º *Mazurka "en Re b mayor, op. 27"*, para piano.  
A. Wagner y Levien, Sucs., No. 47.  
Dedicada a Elena Dueñas.  
CENIDIM, C.N.M., E.N.M., A.G.N.

*Minuetto*, para piano. Si M.  
1892  
A. Wagner y Levien Sucs., No. 1546  
CENIDIM., E.N.M.

*Minuetto* en Mi b, dos flautines y bajo (sic).  
Inédito.  
Obra citada por Jesús C. Romero  
Extraviado.

*Misa solemne* (inconclusa hasta el Gloria), cuatro voces, órgano y orquesta.  
[1882]  
Inédita.  
Obra citada por Jesús C. Romero.  
Dedicada a José Cornelio Camacho.  
Extraviada.

---

*Misterios para el rosario de la Santísima Virgen.*

A. Wagner y Levien, Sucs.

Extraviada.

## N

*Natalia*, vals para piano.

[1876]

Inédito.

Obra citada por Jesús C. Romero.

Dedicado a Lucio Rodríguez.

Extraviado.

*No más llorar*, pequeña fantasía para violín, voz y piano.

Inédita.

Obra citada por Jesús C. Romero.

Extraviada.

## O

*¡Oh salutaris hostia!*, coro al unísono y orquesta.

[1882]

Inédito.

Obra citada por Jesús C. Romero.

Extraviado.

“¡Oh, la, la!”, danza para piano. (Véase *Tres danzas humorísticas* para piano, II colección).

## P

*Pobre flor*, romanza para voz y piano. Letra de Lucio Rodríguez.

[1876]

Inédita.

Obra citada por Jesús C. Romero.

Extraviada.

---

“Preludio” de la ópera *Keofar*, orquesta: dos flautas, flautín, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos cornos, tres trombones, tuba, timbales, violines 1os. y 2os., violas, chelos y contrabajos.

[1887-88]

Inédito.

M.s en el C.N.M.

## R

*Recuerdo*, vals para piano.

Inédito.

Obra citada por Aurelio Villanueva.

Extraviado.

“Romanza” de la ópera *Keofar*, soprano y piano. Mi b.

[1891]

A. Wagner y Levien, No. 470. Copyright 1891 by G. Schirmer, New York.

Dedicada y estrenada por Emma Juch el 25 de abril de 1891 en el Teatro Nacional.

C.N.M.

## S

*Sanctus*, coro y orquesta: flautín, dos flautas, dos oboes, corno inglés, dos clarinetes, dos fagotes, dos cornos en Mi b, dos cornos en Do, pistones, cuatro trombones, oficloide, timbales, violines 1os. y 2os., violas, chelos y contrabajos.

[1887]

Inédito.

M.s en el C.N.M.

*Sanctus, benedictus y agnus dei.*

[1886]

Inédito.

Obra citada por Jesús C. Romero.

Extraviado.

---

*Si un término la vida no tuviera*, romanza para soprano y piano.

[1884]

Inédita.

Obra citada por Jesús C. Romero.

Dedicada a Amada Andrade.

Extraviada.

*Sueño dorado*, mazurka para piano. Re M.

[1891]

A. Wagner y Levien, No. 218.

Dedicada a Enrique González.

C.N.M., E.N.M.

## T

*Tres danzas humorísticas* para piano [primera colección] No.1 Algo se pesca.

No.2 ¿Y por qué?. No.3 ¡Oh, la, la!. Re M.

A. Wagner y Levien, Sucs., No. 127.

CENIDIM, C.N.M.

*Tres danzas humorísticas* para piano. II colección. No.1 Amorosa. Re M. No.2

Adelante. Re M. No.3 Enredo. Sol M.

A. Wagner y Levien, Sucs., No. 480. Copyright 1892 by G. Schirmer, New York.

CENIDIM, C.N.M.

*Tres motetes*: No.1 Fe, para contralto y coros. Mi b. No.2 Esperanza, para soprano y coros. Sol M. No.3 Caridad, para soprano, contralto y coros. Fa M. 1892

A. Wagner y Levien, No. 55.

Dedicados al Ilustrísimo Arzobispo de México Próspero María Alarcón.

E.N.M.

## U

*Un día de asueto*, ópera infantil en tres actos. Libreto de Carlos Convers.

[1884]

Inédita.

Obra citada por Jesús C. Romero.

---

Estrenada el 19 de octubre de 1884 en el colegio del Sagrado Corazón.  
Extraviada.

*Un sueño después del baile*, “trozo de salón en forma de danza”, para piano.  
Re M.  
A. Wagner y Levien, Sucs., H. Nagel y Sucs., No. 826.  
C.N.M.

## V

*Vals*, para piano.  
Inédito.  
Obra citada por Aurelio Villanueva.  
Extraviado.

*Vals Amor*, para piano. Mi b.  
[1892]  
H. Nagel y Sucs., No. 831 A. Wagner y Levien, Sucs., No. 891.  
Dedicado a Elena Dueñas.  
CENIDIM, C.N.M., E.N.M.

*Vals de concierto*, para piano.  
Inédito.  
Obra citada por Aurelio Villanueva.  
Extraviado.

*Vals lento*, para piano.  
Inédito.  
Obra citada por Aurelio Villanueva.  
Extraviado.

*Vals*, para orquesta.  
[1884]  
Inédito.  
Obra citada por Jesús C. Romero.  
Extraviado.

*Vals poético*, para piano. Sol b.  
[1888]

---

A. Wagner y Levien, Sucs., No. 397. Copyright 1891 by G. Schirmer, New York.

Dedicado a María Pascal.  
CENIDIM, C.N.M., E.N.M.

“Venus”, danza para piano. (Véase *Dos danzas* para piano).  
A. Wagner y Levien.  
E.N.M.

## Y

“¿Y por qué?”, danza para piano. (Véase *Tres danzas humorísticas* para piano, II colección).

## Segunda parte

BIZET, George. (1838-1875)

*Carmen*, ópera en cuatro actos. (1875)

No. 1 Habanera; No. 2 Malagueña; No. 3 Canción del toreador, arreglo para piano.

A. Wagner y Levien.  
C.N.M.

CAPOCCI, Gaetano. (1811-1898)

*Cantibus organis.*

Arreglo para solo y coro, con acompañamiento de violín (*ad libitum*), arpa, armonio y piano.

Inédita.

Extraviada.

CHAPÍ, Ruperto. (1851-1898).

*El rey que rabió*, zarzuela en tres actos.

Potpourri para piano.

A. Wagner y Levien, Sucs., No. 1031  
C.N.M.

---

GOULA, Juan.

*La redoma encantada*, comedia de magia. (1881)

No. 1 Vals; No. 2 Polka de las cuatro estaciones; No. 3 Baile de los cosacos, arreglo para piano.

A. Wagner y Levien, Sucs.

C.N.M.

MÁRQUEZ, Miguel.

*El anillo de hierro*, drama lírico.

Potpourri para piano.

A. Wagner y Levien Sucs., No. 82.

Dedicada a Juan Palacios.

C.N.M.

ROSSINI, Gioacchino. (1792-1868)

*Guillermo Tell*, ópera en cuatro actos. (1829)

Obertura, para piano a cuatro manos. [1887]

Se desconoce la casa editora.

Extraviada.

OUDRID, Cristóbal.

*El molinero de Zubiza*, zarzuela.

Fantasía para piano.

A. Wagner y Levien, Sucs.

Dedicada a Julio Ituarte.

C.N.M.



## Discografía

- 1956 \*    García Mora, Miguel (1912), piano.  
          *Valses Mexicanos de 1900.*  
          México: Musart, MC-3000  
          De Villanueva contiene: *Vals poético.*  
          Notas: Otto Mayer Serra.
- 1956        García Mora, Miguel (1912), piano.  
          *Valses Mexicanos de 1990.*  
          México: Musart, MCD-3001.  
          De Villanueva contiene: *Vals poético, Causerie y Vals Amor.*
- 1956        ————. *Danzas Mexicanas.*  
          México: Musart, MCD-3005.  
          De Villanueva contiene: *Mazurca en Re M y Danzas Humorísticas.*
- 1957        ————. *Classical Mexican Waltzes.*  
          México: Capitol, P-18037.  
          De Villanueva contiene: *Vals poético y Vals Amor.*
- 1958        *Orquesta Sinfónica Nacional*, Dir. Luis Herrera de la Fuente,  
          (1916).  
          México: Musart MCD-3016.  
          De Villanueva contiene: *Vals poético* Orquestación de Gustavo E.  
          Campa.  
          Notas: Otto Mayer Serra.
- 1966        *Orquesta Sinfónica Nacional*, Dir. Luis Herrera de la Fuen-  
          te, (1916).  
          México: Musart, MCDC-3033, tres discos.  
          De Villanueva contiene: *Vals poético* Orquestación de Gustavo E.  
          Campa.  
          [Reedición que incluye el MCD-3016].
- 1971        *Recuerdos de mi México* / varios autores e intérpretes.  
          México: RCA Víctor MKLA/S-78, tres discos.  
          De Villanueva contiene: *Vals poético* Sexteto Alameda.

- 
- 1975 Villanueva, Felipe, (1862-1893).  
Cuarteto de Roberto Oropeza, México: Fortuna.  
De Villanueva contiene: *Vals poético*.
- 1979 Orquesta Clásica de México, Dir. Carlos Esteva,  
Martin, Charlotte, piano. *Valses mexicanos*.  
México: Amimusa, 1001.  
De Villanueva contiene: *Vals poético*.
- 1983 Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, Dir. Fernando  
Lozano, (1940). *México a través de su música*.  
México: Melody Internacional MI/4 LP-001, cuatro discos.  
De Villanueva contiene: *Vals poético*/ Orquestación de Manuel  
Enríquez.
- 1984 García Mora, Miguel (1912), piano.  
*Las más bellas páginas del piano*. México: Luzam, LUMC-8302.  
De Villanueva contiene: *Algo se pesca, danza humorística No. 1*.
- 1986 Villanueva, Felipe, (1862-1893), *Viento que rima*. (Obras para  
piano) / Edison Quintana, piano.  
México: Gobierno del Estado de México, MA-563.  
Lado 1: *Vals poético, Ana, Minueto, Luz*.  
Lado 2: *Amor, Segunda mazurca, Causerie, Tercera mazurca, Seis  
danzas humorísticas*.  
Notas: José Antonio Alcaraz.
- 1987 García Mora, Miguel (1912), piano.  
*Las más bellas páginas de los vales románticos mexicanos*. México:  
Luzam, LUMC-8603.  
De Villanueva contiene: *Vals poético y Vals Amor*.  
Notas: Fernando Díez de Urdanivia.
- 1988 Orquesta Sinfónica Nacional, Dir. Luis Herrera de la Fuente,  
(1916).  
E.U: Musart, CDN-520.  
De Villanueva contiene: *Vals poético*/ Orquestación de Gustavo E.  
Campa.  
*[Reedición en disco compacto del disco: Orquesta Sinfónica Nacio-  
nal: 1958]*.

- 
- 1989 Edison Quintana, pianista. *Vals poético. Las más bellas páginas del piano* (vol. 5).  
México: Luzam, LUMC-8803.  
Notas : Fernando Díez de Urdanivia.  
Reedición del disco MA-563.
- 1990 *Antología de la música mexicana.*  
México: Patria, cuatro discos compactos.  
De Villanueva contiene: *Vals poético, Luz* (Schottisch),  
*Couserie* (vals), Mazurka 1, 2 y 3, *Seis danzas humorísticas* / Edison Quintana, piano.  
[Reedición en disco compacto de grabaciones del disco *Villanueva*: [1986].
- [1991] Sandoval, José, piano. *México Romántico Vol. 2.*  
México: Stella, STE-102.  
De Villanueva contiene: *Chotis Luz, Causerie, Vals poético y Danzas humorísticas.*
- s.a Epoca Romántica / varios autores e intérpretes.  
México: Musart, DC-615.  
De Villanueva contiene: *Vals poético* Quinteto de Antaño de Francisco Cárdenas.
- s.a Kahán, José, piano. *The Piano in Romantic Mexico.*  
De Villanueva contiene: *Vals poético y Danzas Humorísticas.*  
Notas: Gloria Carmona.

\* Fechas proporcionadas por Eduardo Contreras Soto.

---



---

## Bibliohemerografía

### Directa

ALCARAZ, José Antonio. "Viento que rima", nota en el disco: *Viento que rima, obras para piano de Felipe Villanueva*. Edison Quintana, piano. México: Gobierno del Edo. de México, 1986, MA-563.

\_\_\_\_\_. "Felipe Villanueva", en ... *en una música estelar*, 2 ed. aumentada. México: CENIDIM, en prensa.

ÁLVAREZ CORAL, Juan. "Felipe Villanueva", en *Compositores mexicanos, 32 biografías ilustradas*. México: Edamex, 1987, pp. 249-253.

ANÓNIMO. "Concierto de la Academia Campa-Hernández Acevedo", *El Diario del Hogar*. VI/226, junio de 1887, p. 1.

\_\_\_\_\_. "Concierto en honor de Felipe Villanueva", *El Arte*. VI/10, octubre de 1909, p. 1.

\_\_\_\_\_. "El homenaje al gran compositor mexicano Felipe Villanueva. (Hoy serán sepultados los restos del autor de *Keofar* en la Rotonda de los Hombres Ilustres)", *El Universal*. No. 2395, febrero 6 de 1923, 1 sec., p. 2.

\_\_\_\_\_. "Honras fúnebres", *El Diario del Hogar*. VI/301, septiembre 6 de 1945, p. 3.

\_\_\_\_\_. "Un acontecimiento musical", *El Diario del Hogar*. IV/279, agosto 7 de 1885, p. 3.

APPENDINI, Guadalupe. "Igual que Verdi, Villanueva fue despedido del Conservatorio", *Excelsior*. Marzo 23 de 1973, Secc. B, pp. 1 y 2.

ARELLANO, Manuel. "Felipe Villanueva", en *Rotonda de los hombres ilustres*. México: Secretaría de Gobernación, 1986, p. 256.

ARÉVALO, Armando. "El famoso músico mexicano Villanueva, víctima del más injustificado olvido", *Novedades*. No. 5610, agosto 27 de 1956, 2 sec., p. 1.

---

BAQUEIRO FÓSTER, Gerónimo. *Historia de la música en México III, vol. 1*. México: Secretaría de Educación Pública, 1964, pp. 286 y 287.

BEHAGUE, Gerard. "Antecedentes decimonónicos del nacionalismo", en *La música en América Latina, una introducción*. (Trad. de Miguel Castillo Didier). Caracas: Monte Ávila Editores, 1983, pp. 147, 148, 150 y 151.

CABRERA ALARCÓN, Mario. *Felipe Villanueva*. Toluca: Gobierno del Edo. de México, 1977.

CHÁVEZ, Carlos. "50 años de música en México", *México en el arte*. Nos. 10 y 11, 1950, p. 104.

\_\_\_\_\_. "Felipe Villanueva" en *Música*, 1/—, diciembre de 1909. (Fotocopia en el expediente "Felipe Villanueva": Biblioteca de la Escuela Nacional de Música de la UNAM)

\_\_\_\_\_. "Felipe Villanueva. Nuestros músicos", *México Musical*. 1/3, marzo de 1931, p. 13.

\_\_\_\_\_. "No es toda la verdad la que se ha consignado acerca del compositor Felipe Villanueva" (Carta abierta al señor Don Luis Castillo Ledón), *El Universal*. No. 1900, enero 1 de 1922, 3 sec., p. 9.

CAMPOS, Rubén M. *El folklore musical de las ciudades*. México: Secretaría de Educación Pública, 1930, pp. 8, 54, 55, 58, 64, 65, 376, 394-400, 407, 408, 411-413, 423-426.

\_\_\_\_\_. *El folklore y la música mexicana*. México: Secretaría de Educación Pública, 1928, p. 229.

\_\_\_\_\_. "Elogio del maestro Felipe Villanueva", *Crónica*. Guadalajara, Jal.: junio de 1917, pp. 197-198.

\_\_\_\_\_. "Felipe Villanueva G.", *Revista Moderna*. IV/10, 2 quincena de mayo de 1901, p. 175-177.

\_\_\_\_\_. "Felipe Villanueva. Máscaras musicales", *Revista musical de México*. 1/4, agosto 15 de 1919, pp. 10-12.

\_\_\_\_\_. "Felipe Villanueva G. y sus exhumadores", *El Universal*. No. 1899, diciembre 30 de 1921, 1 sec., p. 3.

---

\_\_\_\_\_. "Treinta años después de Villanueva", *Revista de Revistas*. Febrero 11 de 1923, pp. 36-37.

\_\_\_\_\_. "Villanueva", en *Las alas nómades, viajes*. Barcelona: Araluce, s.a., pp. 153-154.

CARMONA, Gloria. *Periodo de la Independencia a la Revolución*, 211 pp., en *La música de México*, Julio Estrada, ed., México: UNAM, 1984, I Historia, vol. III, pp. 145, 144, 147 y 167.

CARMONA, Gloria y STANFORD, Thomas E. *Periodo de la Independencia a la Revolución*, 71 pp., en *La música de México*, Julio Estrada, ed., México: UNAM, 1987, III Antología, vol. II, pp. 46-53.

CARREDANO, Consuelo. "Los manuscritos de Felipe Villanueva", *Signos*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, pp. 117-126.

CARRILLO, Julián. "Felipe Villanueva", en *Pláticas de los Conservatorios de México, Leipzig, Alemania y Gante, Bélgica*, vol. 2. México: s.e., 1923, pp. 56-71.

CASTELLANOS, Pablo. *Historia de la música en México*. México: ms. mecanografiado en la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música, 1967, p. 135.

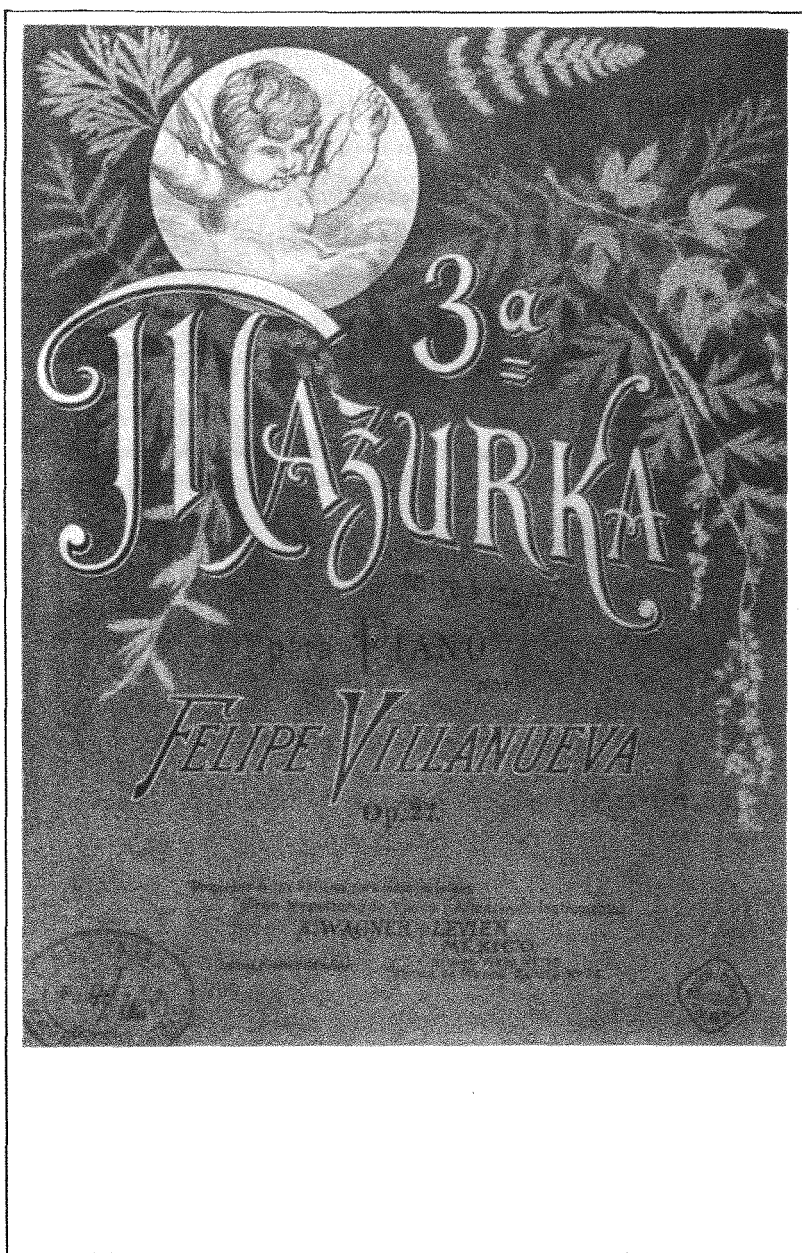
CASTILLO LEDÓN, Luis. "Honras a Felipe Villanueva", *Crónica*. I/6, Guadalajara, Jal: marzo 15 de 1907, pp. 83 y 84.

\_\_\_\_\_. "La verdad acerca del compositor Felipe Villanueva", *El Universal*. No. 1894, diciembre 25 de 1921, 2 sec., p. 10.

\_\_\_\_\_. *Los mexicanos autores de óperas*. II/6-8, México: Sobretiro del Tomo II de los Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1910, pp. 341-343.

CREMDELL, Rosane. "Felipe Villanueva", *La voz de su amo*. I/11, septiembre de 1930, pp. 6-7.

\_\_\_\_\_. "Lecciones y pensamientos, Felipe Villanueva", *México Musical*. Julio de 1933, pp. 2-3.



---

DE GRIAL, Hugo. "Felipe Villanueva", en *Músicos mexicanos*. México: Diana, 1965, pp. 36-38.

"Felipe Villanueva", en *Enciclopedia de México, Tomo XII*. México: 1978, p. 812.

"Felipe Villanueva", en *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*. México: Porrúa, 1964, p. 2272.

Expediente de Felipe Villanueva en el CENIDIM.

CONZÁLEZ LEÓN, Francisco. "Vals Poético", *Orientación Musical*. VII/67, julio de 1947, p. 15.

CONZÁLEZ PEÑA, Carlos. "El poeta del vals", *El Universal*. No. 10489, septiembre 6 de 1945, 1 sec., p. 1.

GRANILLO BOJORGES, Néstor. *Felipe Villanueva. Biografía. Su vida y su obra*. México: Edamex, 1989, 109 pp.

HERRERA Y OCAZÓN, Alba. *El arte musical en México*. México: Ediciones de la Dirección General de Bellas Artes, 1917, pp. 141, 145-148.

\_\_\_\_\_. "Reseña del desarrollo en México", en *Historia de la música*. México: UNAM, 1931, pp. 497, 498 y 503.

ÍÑIGO MENA, Julieta. "La literatura pianística en el periodo comprendido entre 1880 y 1920". (Tesis para obtener el título de Licenciada en piano). México: Escuela Nacional de Música, 1978, pp. 9, 10, 13, 15, 16, 21, 22, 29, 31-34, 54-58, 62, 65, 71, 74, 78-80, 82, 88, 90, 91, 93, 94, 96, 98-100, 107-114, 118-120.

MALSTROM, Dan. *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974, (breviarios, 23), pp. 32 y 34.

MAYER SERRA, Otto. *Música y músicos de latinoamérica*. México: Atlante, 1947, pp. 1086 y 1087.

\_\_\_\_\_. "Panorama de la música latinoamericana: no. 5 La Independencia y no. 6, El Nacionalismo musical romántico", en *Enciclopedia de la música*. México: Atlante, 1943, p. 419.

---

\_\_\_\_\_. *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*. México: El Colegio de México, 1911, pp. 15,55,74,101,118,123,133,136,146 y 150.

MONCADA GARCÍA, Francisco. "Felipe Villanueva", en *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*. México: Ediciones Framong, 1966, pp. 273-277.

MORENO RIVAS, Yolanda. "Cultos y populares. (Historia de un amor arrepentido)", *Pauta*. No. 9, enero de 1984, pp. 11 y 15.

\_\_\_\_\_. "I La música en tiempos de Don Porfirio: el esplendor del vals romántico", en *Historia de la música popular mexicana*. 2 ed., corr. y amp. México: Alianza Editorial Mexicana/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989 (Los Noventa, 2), p. 15.

\_\_\_\_\_. "V La transición hacia el Romanticismo. Adaptación de los nuevos temas. Una revaloración del siglo XIX" y "VI Otras temáticas. El patriotismo y los temas nacionales durante el siglo XIX", en *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 69,73,83,84.

NUÑEZ Y DOMÍNGUEZ, José de Jesús. "La casa de un artista", *Novedades*. No. 1371, julio 19 de 1943, p. 4.

OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de. *Reseña Histórica del Teatro en México (1538-1911)*. Pról. de Salvador Novo, 5 vols., 3 ed. ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961. México: Porrúa, 1961, pp. 1132, 1196, 1225, 1288, 1306, 1398, 1399, 1401, 1409, 1455, 1456, 1457, 1512, 1646, 2081, 2169, 2170, 2209, 2211, 2240, 2246, 2326, 2427, 2438, 2553, 2724, 2734, 2824, 2897, 2948 y 2964.

ORTA VELÁZQUEZ, Guillermo. *Breve historia de la música en México*. México: Librería de Manuel Porrúa, 1971, pp. 397,398,400,402,404 y 406.

OVANDO, RAMÍREZ, José. *Felipe Villanueva Gutiérrez. Su época, su vida, su obra*. México: Edamex, 1989, 130 pp.

PAZ, Juan Carlos. 'México, VIII', 'Problemática y creación musical en latinoamérica y en los Estados Unidos', en *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1971, p. 473.

---

PRUNEDA, Alfonso. *Tres grandes músicos mexicanos*. México: Imprenta Universitaria, 1949, pp. 16 y 17.

PULIDO GRANATA, Ramón. *La tradición operística en la ciudad de México*. México: Secretaría de Educación Pública, 1970, pp. 279 y 280.

ROMERO C., Jesús. "Apuntes biográficos de Felipe de Jesús Villanueva Gutiérrez. I La infancia, I/3, noviembre de 1928, pp. 16 y 17. II Su adolescencia, I/4, diciembre de 1928, pp. 4, 5, 17 y 20. III Su juventud, I/6, febrero de 1929, pp. 4, 5, 17 y 20. IV Su muerte", I/7, marzo de 1929, pp. 6, 7, 17 y 20, en *México Musical*.

\_\_\_\_\_. "El francesismo en la evolución musical de México", *Carnet Musical*. Suplemento no. 1, julio de 1949, p. 157.

\_\_\_\_\_. "Nómina cronológica de la ópera en México". Revista *Partitura* II/16, mayo de 1955, p. 13.

SÁNCHEZ BELTRÁN, María de Jesús. "El piano en México: sus grandes pedagogos e intérpretes". (Tesis para obtener el título de pianista). México: Escuela Nacional de Música, 1980, pp. 10,13,16,119,120 y 123.

SESTO, Julio. "Felipe Villanueva, compositor", en *La bohemia de la muerte, biografía y anecdotario de cien mexicanos célebres en el arte, muertos en la pobreza y el abandono, y estudio crítico de sus obras*. México: Editorial Tricolor, 1929, pp. 193-195.

SLONIMSKY, Nicolás, 'Music in the twenty republics. Mexico', en *Music of Latin America*. New York: Thomas Y. Crowell Co., 1945, p. 221.

STEVENSON, Robert. *Music in Mexico. A Historical Survey*. New York: Thomas Y. Crowell Co., 1952, pp. 204, 210 y 211.

SUBIRA, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat editores, 1953, p. 950.

TELLO, Aurelio. "Campá 50 años de olvido", *Plural*. Segunda época. Vol XIII-IX [3]/ No. 153, junio de 1984, pp. 50.

URBINA, Luis G. "Mis amigos los músicos: Felipe Villanueva", *El Universal*. Julio 9 de 1925, 1 sec., pp. 3 y 5.

---

\_\_\_\_\_. ("Raff"). "Ecos teatrales", *El Siglo Diez y Nueve*. Agosto 7 de 1893, p. 3.

VARIOS AUTORES. Biografías de Felipe Villanueva mecanografiadas en la Biblioteca de la Escuela Nacional de Música, Exp. no. 0159.

VELAZCO, Jorge. "El pianismo mexicano del siglo XIX" en *Sobretiro de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. No. 50-2, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982, pp. 205-239.

\_\_\_\_\_. "Un poético Vals", en *De música y músicos*. México: UNAM, 1983, pp. 551-553.

VILLANUEVA, Aurelio. "Felipe Villanueva y sus biógrafos", *El Universal*. No. 1915, enero 16 de 1922, 2 sec., p. 6.

\_\_\_\_\_. "Ligeros datos biográficos de Felipe Villanueva G.", *El Universal*. Febrero 26 de 1922, 4 sec., p. 5.

\_\_\_\_\_. "Se pide justicia para la memoria de Felipe Villanueva G.", *El Universal Gráfico*. No. 7068, mayo 5 de 1937, p. 9.

## Indirecta

ANÓNIMO.- "Consagración del Nuevo Arzobispo", *El Tiempo*. Febrero 9 de 1892, p. 3.

\_\_\_\_\_. "El brindis del Sr. Mariscal", *El Diario del Hogar*. XI/129, febrero 12 de 1892, primera plana.

\_\_\_\_\_. "Un desliz diplomático", *El Diario del Hogar*. XI/127, febrero 10 de 1892, primera plana.

CAMPA, Gustavo E. "Melesio Morales", en *Críticas musicales*. París: Librería Paul Ollendorf, 1911, pp. 330-333.

GONZÁLEZ ANGULO, Jorge y TERÁN TRILLO, Yolanda, *Planos de la ciudad de México 1785, 1853, 1896*. Col. Científica No. 50. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1976, 96 pp.

---

CONZÁLEZ NAVARRO, Moisés. "Las horas de asueto", en *Historia Moderna de México. El Porfiriato, IV: La vida social* (Daniel Cosío Villegas, ed.). 3 ed. México: Hermes, 1973.

MENDOZA, T. Vicente. "La obra de los compositores mexicanos y la tendencia nacionalista", *Orientación Musical*. I/10, abril de 1942, pp. 8-9.

MORALES, Melesio. "Chopin, se segundo Scherzo y algunas observaciones acerca de su música y modo de interpretarla", *El Tiempo*, agosto 20 de 1893, p. 1.

PEDRELL, Felipe. S.t., "Bibliografía". *Ilustración Musical Hispano-americana*. I/15, agosto 30 de 1888, p. 119.

\_\_\_\_\_. S.t., "Bibliografía". *Ilustración Musical Hispano-americana*. I/16, septiembre 15 de 1888, p. 127.

REYES DE LA MAZA, Luis. *El teatro en México durante el Porfiriato*. T. I (1880-1887). México: Estudios y Fuentes del arte en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1964, 368 pp.

\_\_\_\_\_. *Circo, maroma y teatro (1810-1910)*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1985, 419 pp.

ROMERO C., Jesús. "La evolución musical en México (III del restablecimiento de la República al centenario de la Independencia)", en *Música Revista Mexicana*. I/6, agosto de 1930, pp. 18-23.

\_\_\_\_\_. "Chopin en México" 1º parte. *Pauta* No. 9, enero de 1984, pp. 45-66.

SÁENZ, Gerardo (pról., sel., not. y bibl.). *"Ecos Teatrales de Luis G. Urbina"*. México: INBA/ Depto. de Literatura, 1963, 257 pp.



## Notas y referencias a la Biografía

1. Cantante de ópera y zarzuela que se distinguió por sus modales refinados y buen gusto en el vestir (dentro y fuera del escenario) y por su voz melodiosa y entonada. Debutó muy joven en el Teatro Nacional el 12 de abril de 1887 interpretando el papel de Jorge de la ópera *Marina*. En mayo de ese mismo año estrenó la zarzuela *Sustos y Gustos*, de Julio Ituarte, y colaboró en algunos conciertos del Instituto Campa-Hernández Acevedo. En sociedad con Enrique Labrada formó su primera compañía de zarzuela; después, en 1896, lo haría con Alejandro Rodríguez, artista español radicado en Cuba. Su hermano Eduardo, que era además compositor, dirigía la orquesta de esta última compañía. Hizo estudios de perfeccionamiento en Italia, y en París y estuvo casado con la tiple Esperanza Dimarias. Participó en un gran número de óperas “arregladas” a zarzuelas (muy populares en esa época) y era tan buen cantante -apunta Olavarría- que él solo lograba salvar esos “desarreglos”. En una ocasión tuvo que substituir -tras bambalinas- a un pésimo cantante que al finalizar el último acto fue incapaz de cantar el aria que le correspondía. OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de. *Reseña Histórica del teatro en México* (1538-1911). Pról. de Salvador Novo, 5 vols., 3 ed. ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961. México: Porrúa, 1961. (En lo sucesivo abreviaré OLAVARRÍA).
2. Se planearon treinta representaciones pero sólo se ofrecieron tres. “Raff” [Luis G. Urbina], atribuye el fracaso no sólo al libreto sino a la incapacidad del público para “salirse de su medio característico : la canción flamenca y la copla francesa. *Keofar* no es música accesible y oída de antaño como la *Marta* y el *Rigoletto*; no tiene deliciosos juegos escénicos ni rasgueos de guitarra y bailes sevillanos como la *Carmen*. La música de *Keofar* tiene el grave, el mortal defecto de no ser música de zarzuela. Es muy hermosa, muy bien combinada, muy moderna; revela una inspiración refinada por el estilo; es científica y alcanza con frecuencia los ideales del arte”. “Raff” [Luis G. Urbina], “Ecos Teatrales”, en *El Siglo Diez y Nueve*, agosto 7 de 1893, p. 3.  
Por su parte Gustavo E. Campa dice: “...La música de *Keofar*, bellísima y hecha conforme al gusto moderno, no podía ser del agrado de un público indocto y entregado por las zarzuelillas de mala muerte que los hermanos Arcaraz le servían como alimento, tuvo que ser retirada del cartel, a pesar

- 
- de su mérito innegable. CAMPA, Gustavo E. "Felipe Villanueva. Nuestros músicos", *México Musical*. I/3, marzo de 1931, p. 13.
3. URBINA, Luis G. "Mis amigos los músicos: Felipe Villanueva", *El Universal*. Julio 9 de 1925, 1 sec., pp. 3, 5.
  4. En su artículo "Ligeros datos biográficos de Felipe Villanueva" publicado en *El Universal* el 26 de febrero de 1922, Aurelio Villanueva asegura haber encontrado una pequeña libreta propiedad de su tío en la que anotó los nombres y las fechas de los doce. Sin embargo, el sobrino sólo menciona a diez: Andrés, Demetrio, Domingo, Filomeno, Ciriaco, María Juana Clisnaca, Petra Damiana, María Félix, Luis y Felipe de Jesús. En la Galería I: Genealogía y Heráldica, del Archivo General de la Nación, sólo pude localizar las partidas de bautismo de: María Juana Clisnaca (marzo 28 de 1857), acta 100, folio 72. Andrés Martín (noviembre 9 de 1859), acta 555, folio 208. Felipe de Jesús (febrero 5 de 1862), acta 21, folio 56, hijos de Zenón y Francisca. Petra Damiana (27 de febrero de 1862), acta 29, folio 258-V, fue hija de Zenón Villanueva y Ma. Fabiana.
  5. Archivo General de la Nación, Galería V, Fondo Gobernación, caja 461, exp. 32, hoja 1.
  6. Lo anterior se desprende de la carta publicada en ROMERO C., Jesús. "Apuntes biográficos de Felipe de Jesús Villanueva Gutiérrez. I La infancia, I/3, noviembre de 1928, pp. 16 y 17. II Su adolescencia, I/4, diciembre de 1928, pp. 4, 5, 17 y 20. III Su juventud, I/6, febrero de 1929, pp. 4, 5, 17 y 20. IV Su muerte, I/7, marzo de 1929, pp. 6, 7, 17 y 20", en *México Musical*. En lo sucesivo las citas de estos artículos los abreviaré con los subtítulos: I La infancia, II Su adolescencia, III Su juventud y IV Su muerte.
  7. En la Biblioteca del Conservatorio se encuentran los manuscritos de algunas obras religiosas de Hermenegildo Pineda.
  8. Jesús C. Romero asegura que fue Andrés quien acompañó a Felipe a México. Aurelio Villanueva sólo dice que se fue con un hermano.
  9. ROMERO C., Jesús. II Su adolescencia, p. 5.
  10. En las dos únicas fotografías que se localizaron, Villanueva está vestido con ese traje negro que describe también Rubén M. Campos en uno de sus ensayos.
  11. A este respecto escribe Romero: "Las prácticas orquestales y su estudio de la armonía, influyeron en él de tal modo que, en este año [1876], inicia se segunda era de compositor, era definitiva [sic], pues repudia todo lo que hasta entonces había escrito. La *opus* 1 de esa época no existe ya, y parece que el propio Felipe la destruyó movido por un sentimiento de autocritica;

- la No. 2, que posteriormente consideró como No. 1, según lo demuestra un número 1 escrito encima del primitivo No. 2, es el vals *A orillas del Guadalquivir* escrito el 27 de agosto de 1876. El 11 de septiembre vuelve a escribir su *opus 1: La hija del Rhin*". ROMERO C., Jesús. *ibid.*
12. Todas estas piezas están desaparecidas y hasta donde se sabe nunca fueron publicadas.
  13. REYES DE LA MAZA, Luis. *El teatro en México durante el Porfirisismo*. Tomo I (1880-1887). México: Estudios y Fuentes del arte en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1964, p. 13.
  14. REYES DE LA MAZA, Luis. *Op. cit.*, p. 10.
  15. *Ibid.*
  16. OLAVARRÍA, *Op. cit.* p. 1369.
  17. ROMERO C., Jesús. II Su adolescencia, p. 5.
  18. *Ibid.*
  19. Jorge Velazco en su artículo "El pianismo mexicano del siglo XIX" recuerda que Ituarte dominaba el virtuosismo de las escuelas de Thalberg (1812-1871) y Gottschalk (1829-1869).
  20. ROMERO C., Jesús. IV Su muerte, p. 5.  
¿Villanueva precursor de Carrillo? (n.a.)
  21. CAMPOS, Rubén M. "Felipe Villanueva. Máscaras musicales, *Revista Musical de México*. I/4, agosto 15 de 1919, pp. 10-12.
  22. Rubén Marcos Campos (25-IV-1871) (7-VI-1945). Musicógrafo, escritor y poeta. Publicó sus primeros trabajos literarios en la revista *El Plectro* de León, Guanajuato, en 1888. Dos años más tarde se trasladó a la capital de México y se inició como cronista del periódico *El Demócrata* al mismo tiempo que estudiaba piano y composición con Villanueva; poco después abandonó sus estudios musicales -según sus propias palabras- "por carecer de talento". Fue además catedrático de literatura, arte, música, historia y folklore en la Escuela Nacional Preparatoria, en la Escuela Nacional de Bellas Artes, el Conservatorio Nacional de Música, el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, y la Universidad Nacional de México. Alrededor de 1920 desempeñó el cargo de cónsul de México en Milán. A su regreso de Italia cultivó la reseña, la crítica y la investigación musical y dedicó numerosos escritos y ensayos a los más importantes músicos de esa época. Es autor de varios libros entre los que sobresalen *El folklore y la música mexicana* (1928). *El folklore literario de México* (1929). *El folklore musical de las ciudades* (1930). La mayor parte de sus escritos se encuentran desperdigados en infinidad de periódicos y revistas de la época. Su labor periodística se hizo más intensa a partir de 1897 cuando publicó en

*El Nacional* un artículo diario durante siete meses (febrero a septiembre). Entre 1898 y 1900, escribió, a veces con el seudónimo de *Oro*, diversas columnas semanales para *La Patria*: “Causerie”, “Notas efímeras”, “Hebdomadarias”. A partir de 1917 y durante casi dos años, escribió la sección “Entre dos lunes” de *El Universal*. Fue codirector con Gustavo E. Campa, de la *Gaceta Musical* (1902-1911) y, junto con Manuel M. Ponce, dirigió la *Revista Musical de México* (1919-1920). En los últimos años de su vida su actividad periodística disminuyó notablemente. Falleció a los 74 años en la pobreza y el olvido.

23. URBINA, Luis G. *Art. Cit.*
24. Es posible que esas obras hayan quedado en poder de las religiosas del colegio.
25. En “El homenaje al gran compositor Felipe Villanueva. Hoy serán sepultados los restos del autor de *Keofar* en la Rotonda de los Hombres Ilustres”, *El Universal*. No 2395, febrero 6 de 1923, 1 sec., p. 2.
26. Alba Herrera y Ogazón (1885-1931), pianista y crítico musical. Publicó, entre otros libros: *El arte Musical en México* (1917). *Puntos de vista. Ensayos de crítica: El modernismo musical, la crítica de arte, problemas de la crítica* (1920).  
 Juan Hernández Acevedo (1862-1894), discípulo de Melesio Morales y compañero de Felipe Villanueva, Gustavo E. Campa y Ricardo Castro con quienes fundó el Instituto Musical Campa-Hernández Acevedo. Se estableció en San Luis Potosí en donde se dedicó a la enseñanza y fundó una orquesta. Fue también compositor de sinfonías, una misa de requiem, una marcha nupcial, algunas composiciones para flauta, etc. Sus obras están desaparecidas.
27. *El Universal*, julio 28 de 1893, año X, No. 69.
28. Pablo Castellanos León (1860-1929) nacido en Mérida, Yucatán, fue discípulo de Melesio Morales en el Conservatorio Nacional de Música. Estudió en París con Marmontel y entabló amistad con Hernández Acevedo con quien regresó a México hacia 1885. Fundó junto con el grupo de Villanueva el Instituto Musical. En Mérida, su ciudad natal, reformó la enseñanza del piano introduciendo el nuevo método de Richert, *El arte de tocar el piano según las leyes naturales*, que tradujo y publicó en 1888. Después de un accidente en el que se inutilizó la mano izquierda, se consagró íntegramente a la enseñanza. Se fue a París en 1925 en donde murió cuatro años después.
29. ROMERO C., Jesús. “El francesismo en la evolución musical de México”, *México Musical*, suplemento no.1, julio de 1949, p. 157.

- 
30. Porfirio Díaz vivió y murió exiliado en París en donde además fue enterrado.
  31. ROMERO C., Jesús
  32. CARRILLO, Julián. *Pláticas musicales de los Conservatorios de México, Leipzig, (Alemania) y Cante, (Bélgica)*. México: s.e., 1930, p.40.
  33. "Pablo Castellanos León, en Mérida, y Francisco Godínez en Guadalajara, realizaron la misma obra que en la ciudad de México llevaban a cabo 'los seis', con cuyas tendencias no solo comulgaban los dos últimos por haber perfeccionado en París sus conocimientos musicales, sino que estuvieron en comunicación con los dos primeros. Eduardo Gariel, sin la menor conexión con ninguno de ellos, desarrolló igual labor en la ciudad de Saltillo". ROMERO C., Jesús, "Chopin en México", primera parte. *Pauta*. No. 8, enero de 1984, p. 53.
  34. ROMERO C., Jesús. "El francesismo...", p. 158.
  35. La dirección del Instituto según Romero es 2ª calle de Vergara (hoy Bolívar) entre Tacuba y 5 de Mayo. Sin embargo, nos confunde una nota en *El Diario del Hogar* (5 de mayo de 1887) que anuncia el cambio del Instituto de las calles de 5 de Mayo No. 10 a la de Santa Isabel No. 10 y medio.
  36. Enrique Testa fue un prestigiado tenor. Fernando Fierro y Vicente Lucio, pianistas y Rosa Palacios, una destacada soprano.
  37. Entre las novedades, adelantos y mejoras, para las clases de piano se introdujeron, además de las *Invenções* y *El clavecín bien temperado*, de Bach, la *Técnica* de Tausig y las *Octavas* de Kulack. ROMERO C., Jesús. "El francesismo...", p. 157.
  38. *El Diario del Hogar*, mayo 5 de 1887, p. 2
  39. VELAZCO, Jorge. "La olvidada obra de Campa", *Excelsior*, diciembre 4 de 1982, citado por Aurelio Tello en "Gustavo E. Campa: 50 años de olvido. *Plural*. Segunda época. Vol. XIII-IX [3]/ No. 153, junio de 1984, pp. 50.
  40. Palabras de Campa citadas por Felipe Pedrell en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I/15, agosto 30 de 1888, p. 119 y I/16, septiembre 15 de 1887, p. 127.
  41. El programa completo fue: I-Preludio de *Deluge*, de Saint-Saëns, orquesta dirigida por Juan Hernández Acevedo. II-*Réverie*, de Vieuxtemps. Jacobo García Sagredo, violín y Felipe Villanueva, piano. III- *Wedding Cake. Vals Caprice*, de Saint-Saëns: Julio Ituarte, piano y Gustavo E. Campa en la dirección de orquesta. IV- *Romance*, de Widorf. V *Ballabile*, de H. Altés: Hernández Acevedo, flauta y Felipe Villanueva, piano. VI "Duo de amor" de *Otello*, de Verdi: Carmen Unda y José Vigil acompañados al piano por

- Gustavo E. Campa. En la segunda parte: I *Allegro appassionato*, de Gustavo E. Campa: Fernando Fierro y Felipe Villanueva, pianos. II *Andante* de la Sonata para chelo, de Grieg: Luis David, chelo y Felipe Villanueva, piano. III *Allegro* del Primer Concierto para violín, de Paganini: Jacobo García Sagredo, violín, orquesta dirigida por Hernández Acevedo. IV *Je t'aime*, (romanza) de Gustavo E. Campa: José Vigil y orquesta dirigida por el compositor. V *Tarantelle*, de Saint-Saëns: Hernández Acevedo, flauta; Galarza, clarinete y Villanueva, piano. VI "Preludio", "Canción del Sáuz" y "Ave María" de *Otello*, de Verdi: Carmen Unda; Campa, armonium y Villanueva, piano. *El Diario del Hogar*, junio 9 de 1887, p. 1
42. URBINA, Luis G. "Mis amigos los músicos: Felipe Villanueva", *El Universal*. Julio 9 de 1925, 1 secc., p. 5.
  43. CAMPA, Gustavo E. "No es toda la verdad la que se ha consignado acerca del compositor Felipe Villanueva. (Carta abierta al señor Don Luis Castillo Ledón)", *El Universal*, 1 de enero de 1922, No. 1900, 3 secc., p. 9.
  44. Durante varios años Campa se hizo cargo de esas honras fúnebres que Pedrell gustoso reseñaba en su revista. En el número 32 de la *Ilustración Musical Hispano-americana* (1888), Pedrell publicó lo siguiente: "De algún tiempo a esta parte llaman la atención del público mexicano las suntuosas honras fúnebres de Doña Teresa Mier, que se celebran anualmente en el Templo de San Fernando y que organiza y dirige nuestro compañero de redacción, el distinguido e ilustrado compositor mexicano Don Gustavo E. Campa".
  45. Ambos manuscritos se encuentran en el Conservatorio. Están fechados en 1887 y firmados por el compositor.
  46. PEDRELL, Felipe. *Art.*, *cit.*
  47. *El diario del Hogar* menciona a los siguientes músicos: los violinistas Pablo Sánchez, Jacobo García Sagredo y Pedro Manzano. Un violonchelista llamado Campillo y otros músicos de apellidos Mendoza, Beristáin, Aguirre, Avilés, Dessachay y Unda (¿la soprano Carmen Unda o el violinista Gabriel Unda?).
  48. *El Diario del Hogar*. VI, no. 301, septiembre 6 de 1887, p. 3.
  49. Fue un incidente político de poca importancia.
  50. ROMERO C., Jesús. "El francesismo...", p. 158.
  51. OLAVARRÍA, p. 1398.
  52. *Ibid.*
  53. Con cuatro violines concertinos, once violines primeros, doce violines segundos, siete violas, cinco violonchelos y cinco contrabajos. Dos flautas, un flautín, dos oboes, dos clarinetes, un clarinete bajo, dos fagotes, un

- corno inglés, cinco trompas, dos trompetas de armonía, dos cornetines, tres trombones, una tuba, dos arpas, timbales, tambora, pandereta, triángulo y castañuelas. OLAVARRÍA, p. 1399.
54. Probablemente se refiere a la *Kaisermarsch* en Si b Mayor con coro final que Wagner compuso en Tripschen en 1871 y estrenó ese mismo año en Berlín. Esta es quizás la única ocasión en que se ha tocado en México esta marcha.
  55. Romero señala la fecha de este último concierto el 10 de diciembre cuando en realidad fue el 10 de septiembre.
  56. ROMERO C., Jesús. "El francesismo...", p. 159.
  57. MORALES, Melesio. "Chopin", su segundo Scherzo y algunas observaciones acerca de su música y modo de interpretarla", *El Tiempo*, 20 de agosto de 1893. p. 1.
  58. Músico y compositor regiomontano. Escribió interesantes artículos y ensayos sobre la obra de Chopin. En 1895 publicó en Saltillo su libro: *Chopin, la tradición de su música y consideraciones sobre algunas de sus obras*. Fue director del Conservatorio en donde hizo reformas tales como eliminar la cátedra de órgano argumentando que una escuela oficial no debería preparar músicos para la iglesia.
  59. ROMERO C., Jesús. "El francesismo...", p. 159.
  60. CAMPA, Gustavo E. "Melesio Morales", en *Críticas musicales*. París, Librería Paul Ollendorf, 1911, pp. 330-333.
  61. ROMERO C., Jesús. IV Su muerte, p. 5.
  62. VELAZCO, Jorge. "El pianismo mexicano del siglo XIX", en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 50-2, México: UNAM, 1982. pp. 218-220.
  63. *Ibid.*
  64. Romero afirma que esta obra la compuso Villanueva especialmente para ser ejecutada durante la consagración de Don Próspero María Alarcón y Sánchez de la Barquera como Arzobispo Primado de México y que muy probablemente la estrenó con su coro del colegio del Sagrado Corazón. Las reseñas de periódico de este acontecimiento especifican el programa musical que fue dirigido por José Cornelio Camacho y no incluye la obra de Villanueva. Sin embargo, la partitura publicada sí tiene una dedicatoria al Arzobispo.
  65. Eugène D'Albert el gran pianista anglo-sajón había venido a México junto con el violinista español Pablo Sarasate para ofrecer una serie de conciertos. En el último de ellos, a beneficio de D'Albert, el 15 de abril de 1890, tocó la *Hoja de álbum* de Castro y aunque la pareció más interesante -y

más difícil también-, la Tercera mazurka de Villanueva, eligió la Primera ya que sólo contaba con unas cuantas horas de estudio. Esa misma noche la orquesta tocó la *Berceuse* de Campa y no la *Danse ancienne* como dice Olavarría.

66. Felipe le dedicó a Emma Juch la *Romanza*. Parece que primero pensó obsequiarle sus *Danzas humorísticas* pero cambió de opinión y quiso que fuera la obra que ella había estrenado. ROMERO C., Jesús. IV Su muerte, p. 6.
67. CAMPOS, Rubén M. "Elogio de Felipe Villanueva" en la columna "Musicalidades" de Carlos del Castillo, enero de 1955. (Fotocopia en el expediente de Felipe Villanueva en la Biblioteca de la E.N.M.)
68. VILLANUEVA, Aurelio. "Ligeros datos biográficos de Felipe Villanueva G.", *El Universal*, febrero 26 de 1922, 4 sec., p. 5.
69. ROMERO C., Jesús. IV Su muerte, p. 5.
70. Los lunes no había periódicos. *El Universal*, *El Monitor Republicano* y *El Siglo Diez y Nueve* (30 de mayo de 1893), coincidieron en su información. Sin embargo, *El Diario del Hogar* señala la muerte de "Gabriel Villanueva" víctima de un "ataque al cerebro", y para *El Tiempo*, la causa fue "congestión cerebral".
71. Notas sobre el estreno de la ópera:  
*El Universal* No. 69, julio 28 de 1893, p. 2.  
*El Monitor Republicano* No. 180, julio 29 de 1893, p. 3.  
*El Diario del Hogar* No. 272, julio 29 de 1893, p. 3.  
*El Partido Liberal* No. 2514, p. 3.  
*El Siglo Diez y Nueve* No. 166688, julio 29 de 1893, p. 2.  
*El Monitor Republicano* No. 181, julio 30 de 1893, p. 3.  
*El Partido Liberal* No. 2515, julio 30 de 1893, p. 3.  
*El Partido Liberal* No. 2516, agosto 1 de 1893, p. 3.  
*El Siglo Diez y Nueve* No. 166695, agosto 7 de 1893, p. 2.
72. CAMPOS, Rubén M. "Felipe Villanueva G.", *Revista Moderna*. IV/10, 2ª quincena de mayo de 1901, pp. 175-177.
73. Luis Castillo Ledón (1880-1884) fue director del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, y es autor de varios libros, entre ellos, *Los mexicanos autores de ópera*, publicado en 1910.  
Aurelio Villanueva, músico y compositor sobrino de Felipe Villanueva. En la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música se encuentran algunas de las obras que le publicó la casa A. Wagner y Levien. Se trata de piezas de "salón" de escaso interés musical.
74. Este artículo fue publicado en la Edición Monumental del Centenario de la Independencia de *El Universal* (septiembre 16 de 1921).

- 
75. En esa época (1915), Ponce ya tenía mucho prestigio como músico pero no lo pudo ayudar porque estaba por salir a La Habana en compañía de Urbina.
  76. En la colonia Peralvillo. Más tarde, otra calle de la colonia Guadalupe Inn llevó también su nombre.
  77. Julián Carrillo fue el promotor del traslado de Villanueva a la Rotonda de los Hombres Ilustres. En sus *Pláticas musicales...* publicó la historia detallada de sus gestiones así como un elogio un tanto desproporcionado del músico.
  78. “En la ciudad de México, a los veintisiete días del mes de agosto del año mil novecientos cuarenta y cinco, siendo las ocho horas, se procedió a verificar la exhumación de los restos del cadáver del C. Felipe Villanueva, de la fosa No. 3507 de primera clase en el Panteón Civil de la Delegación de Tacubaya, Distrito Federal, para trasladarlos a la fosa en la Rotonda de los Hombres Ilustres, en el mismo Panteón, de conformidad con el acuerdo No. 7764 del C. Gobernador del Distrito Federal, como un homenaje que la Nación tributa al eminente músico y compositor mexicano. Firman la presente nota todas las personas que intervinieron tanto en la exhumación como en el homenaje al ilustre desaparecido. (Rúbricas)...”, CABRERA ALARCÓN, Mario. *Felipe Villanueva*. Toluca: Gobierno del Estado de México, 1977.
  79. Rubén M. Campos declinó “el honor de hacer el panegérico de Felipe Villanueva” en la velada para no “entristecer al auditorio”. Siete días después publicó su artículo “Treinta años después de Felipe Villanueva”.
  80. Luis Saloma, Arturo Aguirre, Rafael Galindo, Estanislao Mejía, Jesús Reynoso, Flavio F. Carlos, Enrique Ledesma, Luis Castillo Ledón, Gonzalo Larrañaga, Mauricio Muñoz, Aurelio B. y Morales y Aurelio Villanueva.
  81. ¿Hasta qué punto era cierta la fama que tenían A. Wagner y Levien y otras editoras de música del siglo XIX, de comprar las obras de los compositores al precio más bajo? Por ejemplo, Juventino Rosas (1864-1894) cedió a A. Wagner y Levien los derechos de su vals *Sobre las olas* y del chotis *Lazos de amor*, en un contrato por el que recibió la cantidad de cuarenta y cinco pesos mexicanos (ese mismo año, 1888, A. Wagner y Levien publicó el *Vals poético* de Felipe Villanueva). En esa época, cuarenta y cinco pesos era una cantidad nada despreciable.
  82. Campos nos sorprende al considerar a Villanueva “uno de los raros intelectos de que podemos enorgullecernos”. Cuando se publicó esta carta en *El Universal* (30 de diciembre de 1921, Chávez y Revueltas tenían ya veintidós años. Es extraño que una persona como Campos considere en

- 1922 a Villanueva como “el más insigne de nuestros músicos”, pese a que Castro ya había muerto y que Ponce y Carrillo estaban en su madurez.
83. El tenor Adrián Guichenné pertenece al grupo de músicos franceses “que llegaron después de la caída del Imperio de Maximiliano y que sumaron sus esfuerzos al de los veteranos (Michel, Bablot, Laugier, Sauvinet y Climent), para continuar desarrollando el influjo francés en nuestra evolución musical”. ROMERO C., Jesús. “El francesismo...”, p. 156.
  84. Ramón Mena (1874-1957) fue durante veinticinco años, conservador del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, y es autor de varios libros. Nicolás León (1859-1929) fue un distinguido antropólogo, bibliófilo, lingüista y folklorista. Publicó más de quinientos trabajos.
  85. Recuérdesse la rivalidad existente que tenían él, Castro, Hernández Acevedo y Villanueva con el grupo del Conservatorio que encabezaba Melesio Morales a la que nos hemos referido en el capítulo *El grupo*.
  86. Efectivamente, Castro no mostró un interés especial por la música religiosa; sin embargo, compuso su *Ave Verum*, op. 4 para voz y orquesta que publicó en Leipzig, Alemania, la casa editora Friedrich Hofmeister en 1902. También en 1901 publicó un *Ave María*.
  87. El *Minuetto* que había publicado Pedrell en el No. 126 de la *Ilustración Musical* de Barcelona, en abril de 1893, después de la muerte de Villanueva, fue revisado por Luis Moctezuma y publicado por la casa A. Wagner y Levien en calidad de obra póstuma.
  88. Banda de asaltantes que utilizaba un automóvil gris para llevar a cabo sus fechorías.
  89. Lo cuenta el propio Campos en su libro *Las alas nómades* que publicó en Barcelona.
  90. El 23 de marzo de 1973, Guadalupe Appendini publicó en *Excelsior* una entrevista con Felipe Villanueva, el hijo de Aurelio, en donde corrobora las afirmaciones que su padre hiciera años antes. APPENDINI, Guadalupe. *Art., cit.*



---

CONSEJO NACIONAL PARA LA  
CULTURA Y LAS ARTES

Víctor Flores Olea  
*Presidente*

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa  
*Director General*

Martín Díaz  
*Subdirector General de Difusión y Administración*

Fernando Zertuche  
*Subdirector General de Promoción y  
Preservación del Patrimonio Artístico Nacional*

Manuel Márquez  
*Subdirector General de Educación e  
Investigación de las Artes*

Esther Ruiz de la Herrán  
*Directora de Investigación y Documentación  
de las Artes*

Luis Jaime Cortez  
*Director del Centro Nacional de Investigación.  
Documentación e Información Musical  
"Carlos Chávez" CENIDIM*





*Felipe Villanueva, 1862-1893*  
se terminó de imprimir el mes de marzo de 1992.  
Tipografía, formación e impresión se elaboró en  
Prisma Editorial, S.A. de C.V.

La edición estuvo al cuidado  
de Consuelo Carredano

*Diseño: Bernardo Recamier*  
*Dibujos musicales: Manuel Vargas/Marco Antonio Rodríguez*

---

*Consuelo Carredano se aleja en su trabajo de las vías consagradas por la pereza, la ignorancia o la prepotencia y realiza un estudio presidido ante todo por una actitud nueva y fresca. Sin el lastre de las viejas ideas sobre Villanueva, la autora va directo sobre su objeto de estudio. Búsqueda bibliográfica y hemerográfica ejemplar, la investigación concilia felizmente las fuentes, entregándonos un producto rico en información y en interpretaciones. Se transita por la vida y obra de Villanueva con un máximo de razonada objetividad y un mínimo de prejuicios, con un máximo de juiciosa simpatía y un mínimo de aquella usual suficiencia erudita que sólo enmascara un secreto deseo de llevar al patíbulo a un compositor cuyo delito más grave es haber vivido en el siglo XIX mexicano.*



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes



Instituto Nacional  
de  
Bellas Artes

