

# DE NUEVA ESPAÑA A MÉXICO

## EL UNIVERSO MUSICAL MEXICANO ENTRE CENTENARIOS (1517-1917)

*Editado por Javier Marín-López*

**un**  
**i** Universidad  
Internacional  
de Andalucía  
**A**

## EL SALÓN ENTRE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO EN EL MÉXICO DECIMONÓNICO: LA COLECCIÓN DE PIEZAS PARA PIANO DE LA BIBLIOTECA NEWBERRY\*

ADRIANA MARTÍNEZ FIGUEROA  
Eureka College (IL)

### Introducción

En el acervo de la Biblioteca Newberry de Chicago se encuentra un curioso volumen sin título, identificado simplemente como “[Collection of piano pieces and some vocal music published for the most part in Mexico]” (*Colección de piezas para piano y alguna música vocal publicadas en su mayor parte en México*)<sup>1</sup>. La colección contiene dieciocho piezas principalmente para piano, en su mayoría música de salón incluyendo variaciones y fantasías sobre temas de ópera, vales, polcas y marchas. Entre estas hay dos piezas de interés particular: la marcha *Despedida a las mejicanas*, de una compositora hasta el momento desconocida, Angelita Solares, al parecer sobre la guerra México-Estados Unidos (1846-1848), también llamada de la Intervención; y un fragmento de una composición con elementos de fantasía, cantata, y poema sonoro, sin título o atribución, sobre el tema de la independencia de México. Esta última pieza resulta ser una copia previamente desconocida de la *Gran pieza histórica de los últimos gloriosos sucesos de la guerra de la independencia*, de José Antonio Gómez (1805-1876). La copia en la *Colección Newberry* es la tercera de la cual se tiene conocimiento.

Los álbumes de partituras encuadernados eran comunes en todo el mundo occidental durante el siglo XIX. Los investigadores han estado al tanto de los álbumes durante décadas, pero únicamente en los últimos años se han hecho esfuerzos para estudiarlos. De los álbumes mexicanos, Yael Bitrán señala lo siguiente:

Hay cientos de ellos, diseminados en bibliotecas, y especialmente en colecciones privadas. En las bibliotecas de música mexicanas están tristemente descuidados: en su mayor parte están abandonados; las miles de piezas que contienen no se consideran dignas de catalogar. Los compositores contenidos en ellos están en su mayoría olvidados hoy, su música considerada de poco o ningún valor, y como si esto no fuera suficiente, su formato, demasiado voluminoso para colocarlo en un escritorio de piano, difícilmente los convierte en un bien para una

\* Quisiera dar las gracias a todos aquellos que ofrecieron sugerencias sobre este trabajo, en especial a Áurea Maya, Yael Bitrán, Jesús Herrera y Kay Norton. Asimismo, agradezco a las siguientes personas su ayuda en la localización de materiales: Luisa Aguilar Ruz, Kirsten Santos Rutschman, Benjamin Ory, y al personal de la Biblioteca Newberry en Chicago, la Biblioteca Pública de la Ciudad de Nueva York, y los archivos de la American Antiquarian Society en Worcester, Massachusetts.

<sup>1</sup> Chicago, Newberry Library, VM20.C697, <<https://webvoyage.carli.illinois.edu/nby/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?DB=local&v1=1&BBRecID=305183>> [consulta 15-11-2017].

biblioteca de préstamos. En colecciones privadas, su destino es apenas mejor. O bien se vuelven parte de un decorado en una lujosa estantería o, como en el caso del álbum de Josefa Zúñiga, se encuentran en cajas por falta de algún lugar mejor<sup>2</sup>.

Como indica Ricardo Miranda, “la mayor parte de las partituras de aquel entonces se preservaron en compilaciones personales, debidamente empastadas por las señoritas pianistas mexicanas”<sup>3</sup>. En un estudio reciente, Petra Meyer-Frazier se centra en una colección de álbumes del American Music Research Center en la Universidad de Colorado en Boulder; sin embargo, señala que otras colecciones se conservan en varias bibliotecas, así como en archivos privados<sup>4</sup>. En su tesis doctoral, Bitrán examinó trece álbumes compilados entre 1830 y 1860. La *Colección Newberry* también caería en este periodo, y en general su repertorio sigue las mismas líneas maestras: piezas para piano solo, aunque con algunas para voz y piano, con una preponderancia de bailes y arreglos de ópera; y una mayoría de compositores extranjeros, aunque con un número significativo de compositores mexicanos<sup>5</sup>.

Estos álbumes y el repertorio de salón que contienen fueron descuidados y desvalorizados hasta hace poco. En uno de los primeros intentos de acercarse seriamente al salón como espacio de investigación musicológica, Meg Whalen observaba que “esta reputación, de que los salones y su música eran domésticos, superficiales, insignificantes y artificiales, comenzó a desarrollarse cuando los salones estaban en su punto más alto, en la década de 1830 y 40, y persiste incluso hoy en día”<sup>6</sup>. Del mismo modo, como ha señalado Bitrán, la mayoría de los críticos consideran la música de salón mexicana y española como frívola e imitativa de su equivalente europeo en el mejor de los casos, y como degenerada en el peor<sup>7</sup>. Investigadores como Bitrán y Miranda, entre otros, han abordado este repertorio en los últimos años no solo para determinar sus características musicales, sino también para defender su importancia personal, social e histórica<sup>8</sup>.

<sup>2</sup> “There are hundreds of them, scattered in libraries, and especially in private collections. In Mexican music libraries they are sadly neglected: for the most part they lie abandoned; the thousands of pieces they contain are not deemed worthy of cataloguing. The composers contained within them are mostly now forgotten, their music considered of little or no value, and as if this were not enough, their format –too bulky to place on a piano desk– hardly makes them an asset for a lending library. In private collections, their fate is hardly better. They either become part of a decorative setting on a lavish bookshelf or, as in the case of Josefa Zúñiga’s album, lie in boxes for want of a better place”. Bitrán, Yael. *Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)*. Tesis Doctoral, Royal Holloway, University of London, 2012, p. 61. Las traducciones son de la autora, a menos que se indique lo contrario.

<sup>3</sup> Miranda, Ricardo. “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”. *La música en los siglos XIX y XX*. [El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010), 4]. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.). México, CONACULTA, 2013, pp. 15-80, p. 40.

<sup>4</sup> Meyer-Frazier, Petra. *Bound Music, Unbound Women: The Search for an Identity in the Nineteenth Century*. Missoula, Montana, College Music Society, 2015, pp. 2-3.

<sup>5</sup> Bitrán, Y. *Musical Women...*, pp. 61 y 68.

<sup>6</sup> “This reputation, that salons and their music were domestic, shallow, insignificant, and artificial, began to develop while salons were at their peak, in the 1830s and ‘40s, and persists even today”. Whalen, Meg Freeman. “A Little Republic Filled With Grace: The Nineteenth-Century Music Salon”. *Women of Note Quarterly*, 4 (1995), pp. 16-26, p. 17.

<sup>7</sup> Bitrán considera las opiniones de Otto Mayer-Serra y Gloria Carmona en México, y Celsa Alonso en España. Bitrán, Y. *Musical Women...*, pp. 13-14.

<sup>8</sup> Miranda lo describe como “un repertorio llamativo, de música sencilla y de inmediata capacidad evocativa, un catálogo entrañablemente mexicano sin razón aparente y cuya audición abre a menudo la puerta hacia los tiempos idos de un México por igual cercano e irrecuperable”. Miranda, Ricardo. “A tocar, señoritas”. *Ecos, alientos y sonidos: Ensayos sobre música mexicana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 91-136, p. 92. Como Bitrán ha señalado, la presentación de Miranda del repertorio mexicano de salón es “una evaluación ambivalente, casi apologética”. Bitrán ha argumentado que lo que ella llama “el fenómeno de la música hogareña” fue “una experiencia musical significativa, personal, social e incluso de procesos de formación de identidad”. Bitrán, Y. *Musical Women...*, pp. 17 y 18.



Si bien es importante valorizar la experiencia musical privada del salón como significativa en sus dimensiones personal y social, propongo que su alcance va mucho más allá. La mera existencia de un medio musical en el cual el consumo de música en los estilos europeos contemporáneos era una preocupación principal es una indicación del cosmopolitismo ambicioso de la burguesía mexicana. Es decir, la formación de identidad de clase está en juego en el salón y su repertorio. Como apunta Miranda:

*La raison d'être del salón no fue precisamente el cultivo 'desinteresado' de la música, sino la manifestación del estatus social, la representación de una especie de rito social en el que todos los participantes estaban sujetos a una serie de normas de comportamiento particulares [...]. Es decir, la música de salón no fue sino la manifestación externa de una práctica discursiva con la que se pretendía señalar el estatus extraordinario de sus participantes, así como representar una metáfora de lo que ellos creían debía ser el mundo público: una sociedad en donde las reglas no se transgreden y la armonía impera y rige el comportamiento de sus miembros. Visto así, debemos entender el salón como un espacio social en el que se desplegaron una serie de convenciones genéricas y sociales tendientes a reafirmar la hegemonía familiar y de clase que nada tienen que ver con el cultivo intrínseco de la música<sup>9</sup>.*

En efecto, como señala Bitrán: “La burguesía mexicana estaba construyendo una identidad nacional mediante la remodelación: rechazando, resistiendo, adaptándose, inventando ideas y prácticas europeas y buscando su propio fondo, histórico, cultural y presente, incluida su relación conflictiva con las potencias europeas”<sup>10</sup>. El repertorio de la *Colección Newberry* –particularmente las dos piezas mencionadas– pone de relieve que los aspectos personales, sociales y políticos del salón son más fluidos y menos rígidos de lo que los críticos anteriores han reconocido; se cruzaban los límites entre lo público y lo privado, las presentaciones masculinas y femeninas, el amateur y el profesional, lo personal y lo político. Además, la cuidadosa regulación del mundo simbólico del salón fue menor de lo que Miranda y otros han imaginado.

Este trabajo desafía la noción prevaleciente de que el repertorio del salón era (a) uniformemente banal y de valor musical o estético marginal y (b) el ámbito exclusivo de mujeres amateurs, que en el mejor de los casos eran músicos mediocres. Sin duda, ambos supuestos van de la mano. En cambio, sostengo que al menos parte de la música de salón mexicana refleja las condiciones que Whalen identifica en muchos salones europeos principales, en los cuales rutinariamente se cruzaban los límites de clase, de categoría musical, de género, y de lo público/privado. Whalen se enfoca en salones principales de París, Viena y Berlín, a los que asistieron luminarias artísticas y políticas. Encuentra varias características comunes entre ellos, como la asociación entre élites nobles y burguesas, donde la música era una parte fundamental de la disipación de las tensiones políticas; un cierto nivel de igualdad de género, ya que las mujeres encontraban poder e influencia al dirigir sus salones; y un repertorio que mezclaba música “popular” y “seria”, una característica compartida con el repertorio de las salas de conciertos<sup>11</sup>. Además, Whalen propone que el salón no es realmente un espacio “privado” solo porque está dirigido por mujeres y ocurre en un hogar privado sino, más bien, que el tipo de discusiones e interacciones que se dan en el salón cruzan al ámbito público. En resumen, aboga por una redefinición de lo público y lo privado: “El salón es un fenómeno único. No es doméstico, tampoco está abierto a las masas. En

<sup>9</sup> Miranda, R. “A tocar señoritas”, p. 115.

<sup>10</sup> “The Mexican bourgeoisie was in the process of constructing a national identity by refashioning: rejecting, resisting, adapting, inventing European ideas and practices and by searching their own background, historical, cultural and present, including their conflicted relation with the European powers”. Bitrán, Y. *Musical Women...*, p. 21.

<sup>11</sup> “The salon is a unique phenomenon. It is not domestic, neither is it open to the masses. At its best, the salon is instead one of the specific events that should be called ‘public’, for it meets all of the criteria”. Whalen, M. “A Little Republic...”, pp. 19 y 23.

el mejor de los casos, el salón es uno de los eventos específicos que debería llamarse ‘público’, ya que cumple con todos los criterios [...] debe ser socialmente diverso, sin embargo, debe haber un sentido de igualdad entre sus miembros; debe ser convenido para un propósito común; y debe ser interactivo, con miembros que participen en actividades comunes o en discusiones de intereses comunes”<sup>12</sup>.

### ***La Colección Newberry y su coleccionista***

Muchos álbumes muestran de manera prominente el nombre del propietario, ya sea porque lo tienen grabado en la portada y/o en el lomo, o incluye inscripciones en lápiz en la cubierta interior. A pesar de contener adornos de oro ornamentados en el lomo y las cubiertas, el volumen de la Newberry no tiene un nombre en la cubierta exterior; sin embargo, en la cubierta interior (dorso) encontramos dos series de notas. Primero, hay una nota en tinta roja que incluye un lugar y fecha: “México, 1889”, así como las palabras: “Grito de Independencia de Iturbide. 11 Litografías curiosas de estos eventos”. También hay algunas notas a lápiz: en el centro superior, el nombre “Henry Ward Poole” y, en lo que parece ser la misma letra, el número de clasificación actual (Figuras 12.1-12.3).



Figura 12.1: Portada exterior de la *Colección Newberry*. Chicago, Newberry Library, VM20.C697.

<sup>12</sup> “[...] must be socially diverse, yet there must be a sense of equality among its members; it must be gathered for a common purpose; and it must be interactive, with members participating in common activities or in discussions of common interests”. *Ibid.*, p. 22.



Figura 12.2: Lomo de la Colección Newberry. Chicago, Newberry Library, VM20.C697.

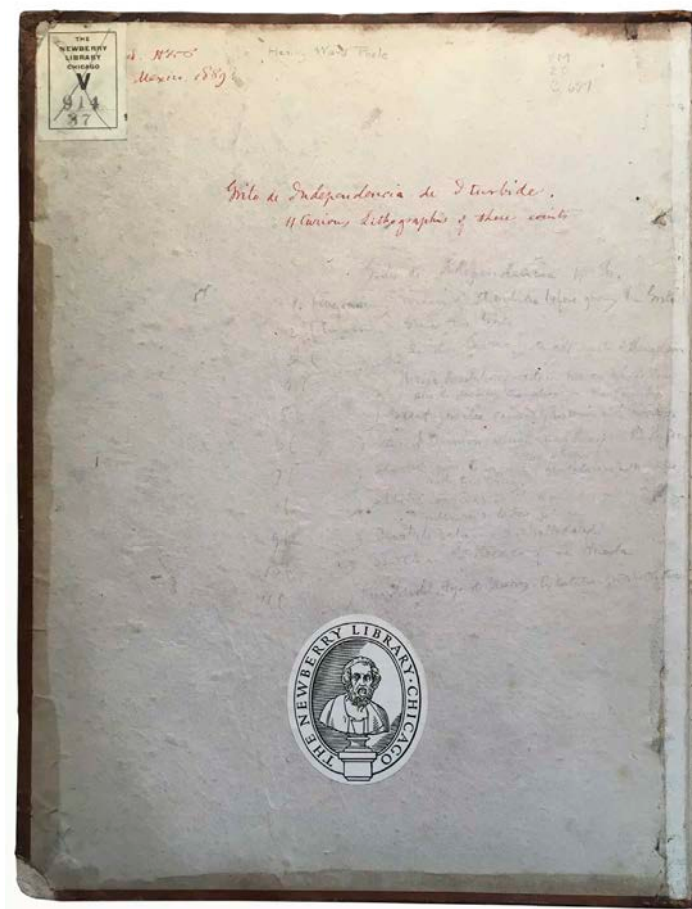


Figura 12.3: Cubierta interior (portada) de la Colección Newberry. Chicago, Newberry Library, VM20.C697.

En el centro de la página, también a lápiz pero con la misma letra que las notas en tinta roja, están las palabras “Grito de Independencia pp. 56”, seguidas por una lista de las litografías y sus leyendas en inglés (Figura 12.4). La contraportada interna también tiene notas en tinta negra: “8224 Hy Ward Poole. México, 4 [¿?] 2 de mayo de 1889” (Figuras 12.5 y 12.6).

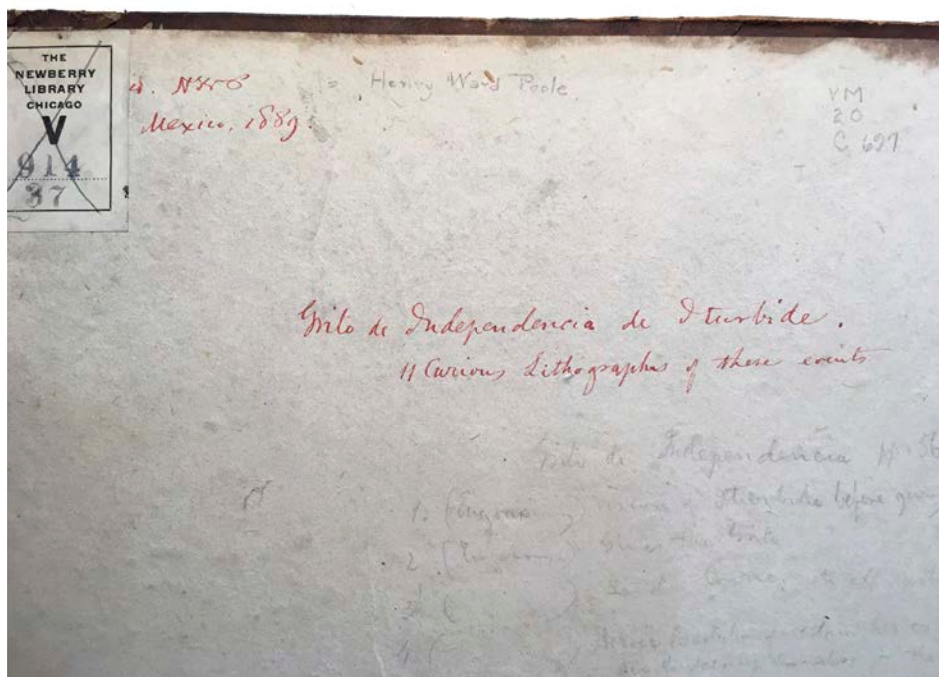


Figura 12.4: Cubierta interior (portada) de la Colección Newberry (detalle). Chicago, Newberry Library, VM20.C697.

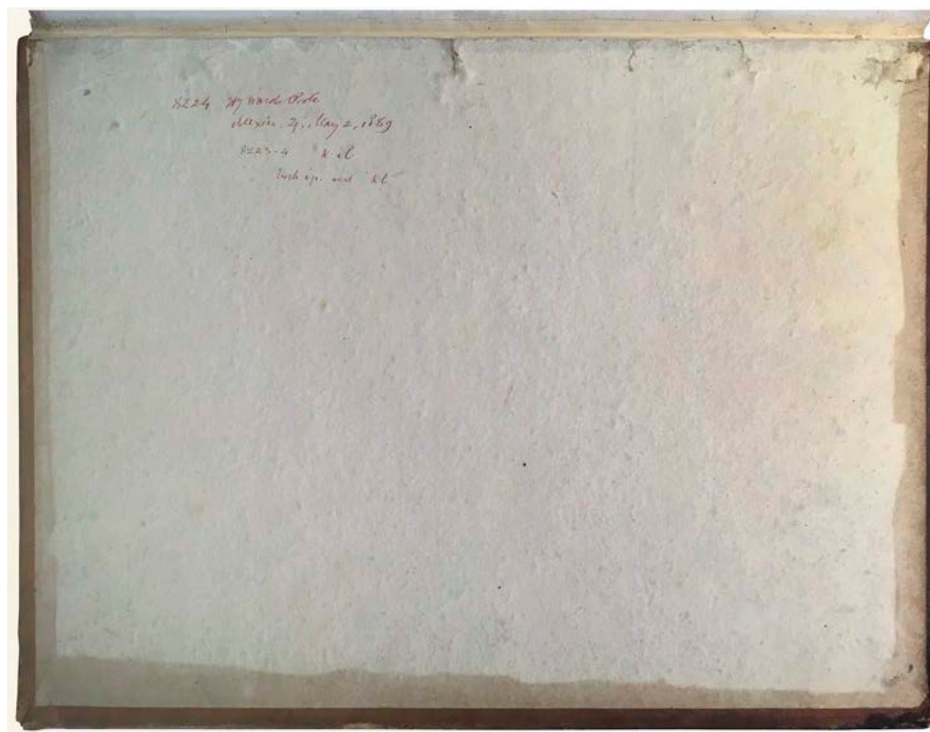


Figura 12.5: Cubierta interior (contraportada) de la Colección Newberry. Chicago, Newberry Library, VM20.C697.



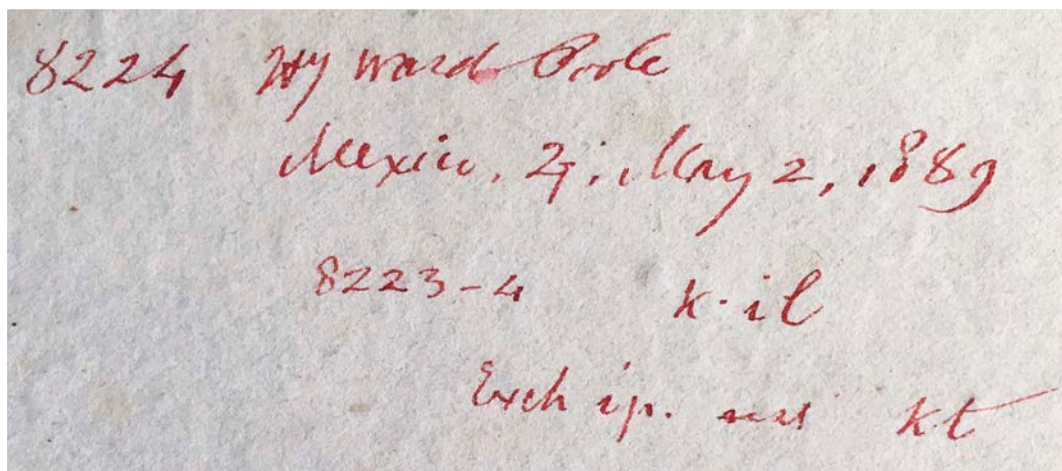


Figura 12.6: Cubierta interior (contraportada) de la *Colección Newberry* (detalle).  
Chicago, Newberry Library, VM20.C697.

Henry Ward Poole era el hermano menor del primer bibliotecario de la Biblioteca Newberry, William Frederick Poole. Henry Poole fue, entre otras cosas, ingeniero, aficionado a la música y coleccionista de libros y documentos antiguos, y residió principalmente en México desde la década de 1850 hasta su muerte en 1890. Los registros de la Biblioteca Newberry confirman que adquirieron este volumen en julio de 1893, junto con gran parte de los bienes de Poole, en la casa de subastas Bangs and Company de Nueva York<sup>13</sup>. El *Catálogo* de la subasta de patrimonio publicada por Bangs and Co., que también se encuentra en el acervo de la Newberry, muestra que la biblioteca de Poole era voluminosa, organizada por la casa de subastas en más de 3000 lotes, muchos de los cuales incluyen varios volúmenes. El *Catálogo* nos muestra que los intereses intelectuales y de anticuario de Poole eran de amplio alcance, e incluían historia, arquitectura, ciencia, asuntos legales, religión y música, libros en latín, francés, alemán, inglés, italiano y español, e incluso dos copias de un libro de instrucción de náhuatl. Los artículos abarcaban desde el siglo XVII hasta ediciones contemporáneas del siglo XIX.

La parte musical de la biblioteca constaba de cientos de artículos (55 lotes en total), que incluían partituras, tratados teóricos, manuales, libros de solfeo e incluso papel pautado en blanco. Aunque el volumen que nos ocupa no está registrado individualmente en el *Catálogo*, los listados musicales muestran varios ejemplos de partituras sueltas reunidas en volúmenes encuadernados como este<sup>14</sup>. El patrimonio de Poole también incluía varios instrumentos musicales, como un trombón, un arpa y tres violines. Entre las partituras, predominan el piano y la música vocal, aunque hay un par de cuar-

<sup>13</sup> Aunque la bibliotecaria me indicó que posiblemente todo el patrimonio se compró, los registros de acceso de la Biblioteca Pública de Nueva York para su Colección Henry Ward Poole muestran que compraron los documentos en esa colección de Bangs and Co. en 1893, también de la subasta de patrimonio. Estos son en su mayoría documentos eclesiásticos y legales de los siglos XVII-XIX (Henry Ward Poole Collection of Mexican Documents, 1610-1857, New York Public Library, Manuscripts and Archives Division). El trabajo preliminar de archivo muestra que una gran cantidad de los elementos en el *Catálogo* no se encuentran actualmente en el acervo de la Newberry; se necesitaría hacer más trabajo de archivo para determinar qué parte de la propiedad de Poole compró la Newberry. Lisa Schoblasky, correo electrónico a la autora, 29 de septiembre de 2017.

<sup>14</sup> *Catalogue of the Library of the Late Henry Ward Poole of the City of Mexico*. Nueva York, Bangs and Co., [1893], pp. 170-174.



tetos de cuerda (sorprendentemente, no se puede encontrar música de arpa o trombón). El inventario musical contenido en el *Catálogo* ya muestra a Poole como un amante de la música y músico versátil. Sin embargo, su interés en la música era más que pasajero. Poole publicó varios artículos sobre la justa entonación, comenzando en 1848; un año después, él y el organero Joseph Alley construyeron y luego patentaron un órgano “euarmónico” capaz de producir justa entonación. Poole publicó tres veces más sobre el tema, y en 1868 patentó un teclado para ser utilizado con su sistema de afinación<sup>15</sup>.

Entretanto, Poole comenzó a trabajar como ingeniero topográfico, como prospector de una compañía ferroviaria de Pensilvania en 1854, y dos años más tarde realizó su primer viaje a México, también como prospector, para la Mexican Pacific Coal Co. de Nueva York. Al regresar brevemente a los Estados Unidos publicó un mapa topográfico con sus hallazgos, y luego volvió a México en 1858, donde se estableció de manera permanente los siguientes treinta y dos años. Murió en octubre de 1890 y está enterrado en el Cementerio Nacional de la Ciudad de México, un monumento administrado por Estados Unidos que había sido dedicado unos cuarenta años antes a los soldados estadounidenses caídos durante la Guerra de Intervención.

Se sabe muy poco sobre Poole. Su biografía más sustanciosa está incluida en *Cien años de música en América* (1889), editada por el pionero crítico musical W. S. B. Mathews de Chicago. Mathews relata que Poole ingresó en Yale a la edad de 15 años, y que allí “se deleitó con la oportunidad que ahora disfrutaba de tener todos los libros que podía leer”, a tal grado que el bibliotecario de Yale “se alarmó por el uso exuberante de la biblioteca [...] y le advirtió que leyera con moderación”<sup>16</sup>. Mathews también nos informa de que Poole continuó su lectura voraz en la biblioteca de la American Antiquarian Society en Worcester, MA<sup>17</sup>. De su primer viaje, Mathews observa lo siguiente:

El Sr. Poole en esta expedición se interesó tanto en México, sus antigüedades y su gente que regresó un año después de imprimir su informe, y desde entonces ha hecho de la Ciudad de México su residencia, excepto durante varias visitas que ha hecho a los Estados Unidos. Durante varios años fue profesor en el Colegio Nacional de Minas, y ahora es miembro de varias sociedades científicas mexicanas. Reside en un antiguo convento confiscado por el Gobierno que compró hace algunos años, y se interesa en coleccionar libros mexicanos antiguos, estudiar antigüedades del país y en actividades científicas generales [...]. Él no es y nunca fue un músico profesional; sin embargo, para su propia diversión y para experimentos científicos toca con más o menos facilidad todo tipo de instrumentos; pero nunca públicamente o para el entretenimiento de otros<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Poole, Henry Ward. “On the True Natural Diatonic Scale of Music, and Its Adoption in the Euharmonic Organ”. Worcester, 1848; “On Perfect Intonation and the Euharmonic Organ”. *New Englander and Yale Review* (mayo de 1850); “On Perfect Harmony in Music”. *The American Journal of Science and Arts* (julio de 1867), p. 1; y “On the Musical Ratios, and our Pleasure in Harmonious Sounds”. *American Journal of Science*, XLIV, 135 (1868), p. 19.

<sup>16</sup> “[...] he reveled in the opportunity he now enjoyed of having all the books he could read”; “became alarmed at this exuberant use of the library [...] and cautioned him to read with some moderation”. Mathews, W. S. B. *A Hundred Years of Music in America*, Chicago, 1889 [reimpresión: Nueva York, AMS Press, 1970], p. 341.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 342. Esto es confirmado por una carta en la American Antiquarian Society; véase también Steele, Colin. “The Background to the Collection”. *Independent Mexico: A Collection of Mexican Pamphlets in the Bodleian Library*. Colin Steele y Michael P. Costeloe (eds.). Oxford, Mansell, 1975, p. xiv.

<sup>18</sup> “Mr. Poole on this expedition became so interested in Mexico, its antiquities and its people, that he returned the year after printing his report, and has since made the City of Mexico his residence, except during several visits he has made to the United States. For several years he was professor in the National College of the Mines, and is now a member of several Mexican scientific societies. He resides in an old convent confiscated by the government, which he bought some years ago, and interests himself in collecting early Mexican books, studying the antiquities of the country, and in general scientific pursuits [...] He is not and never was, a professional musician; yet for his own amusement and for scientific experiment he plays with more or less facility on all sorts of instruments; but never publicly or for the entertainment of others”. Mathews, W. S. B. *A Hundred Years...*, p. 354.

Mathews debe haber recibido toda esta información del propio Poole; esto se deduce de las siguientes oraciones: “El efecto del órgano [euarmónico], sin embargo, fue extremadamente delicioso. El editor del presente trabajo tuvo la oportunidad de tocar sobre él muchas veces, mientras se encontraba en la fábrica de Newburyport y lo encontró hermoso”. Mathews llega incluso a declarar que su libro “habría estado incompleto sin un relato” del órgano de Poole<sup>19</sup>.

Otro jugoso recuerdo personal de Poole proviene de un ex-compañero de clase de su hermano William, quien escribió el obituario de Henry, titulado “Uno de los genios perdidos”, para *The Atlantic Monthly*. En él, el autor anónimo describe a Poole como “una personalidad tan única y un personaje tan público que algunas reminiscencias de él pueden poseer interés [...]. Parecía estar siempre muy ocupado y tenía un aire ensimismado”<sup>20</sup>. Una biografía moderna más sustancial de Poole se encuentra en la información de antecedentes para una edición de los panfletos Bodleian, un conjunto de documentos mexicanos recolectados por Poole en 1861 y adquiridos por la Universidad de Oxford en 1870<sup>21</sup>.

Una comparación entre la correspondencia de Poole en los archivos de la American Antiquarian Society y las notas de tinta roja en las cubiertas interiores de la *Colección Newberry* confirman que estas notas fueron hechas por el propio Poole. Dado que la marca en tinta roja, “México, 1889”, es anterior a la muerte de Poole, sabemos que el volumen fue encuadernado en México mientras él aún vivía. La pregunta es si las partituras serían suyas y fueron encuadernadas por él mismo, o compraría este volumen a otra persona. La evidencia a favor o en contra de la propiedad de Poole es limitada por ambos lados. Como se señaló anteriormente, no aparecen otros nombres personales en el álbum, además del de Poole. Existe amplia evidencia de que Poole tenía la costumbre de poner su nombre y el lugar y fecha (de adquisición, presumiblemente) en los libros que adquiriría<sup>22</sup>. A diferencia de otras colecciones, el volumen de Poole no tiene digitaciones ni notas de ejecución de ningún tipo, a pesar de que algunas de las piezas son bastante complejas desde el punto de vista pianístico y parte del papel muestra signos de desgaste consistentes con el uso repetido<sup>23</sup>.

Si bien muchos investigadores sobre el tema de los álbumes encuadernados han supuesto que esta práctica fue principalmente el resultado de que las mujeres aficionadas cesaran sus actividades musicales para atender nuevas responsabilidades una vez casadas, hasta el momento hay poca o ninguna evidencia que sugiera que encuadernar partituras fue una práctica exclusivamente femenina (o que,

<sup>19</sup> “The effect of the [euarmonic] organ, however, was extremely delightful. The editor of the present work had the opportunity of playing upon it many times, while it stood in the factory at Newburyport and found it beautiful” [...] “would have been incomplete without an account”, *Ibid.*, p. 346.

<sup>20</sup> “so unique a personality and so much of a public character that some reminiscence of him may possess interest [...]. He appeared to me to be always intensely busy about something, and had a preoccupied air”. “The Contributors’ Club: One of the Lost Geniuses”. *The Atlantic Monthly* (Boston), 67, 399 (1891), p. 136.

<sup>21</sup> Steele, C. “The Background”.

<sup>22</sup> Los panfletos de la Bodleian Library en Oxford tienen las iniciales de Poole en varios de los volúmenes. Véase Steele, C. “The Background”, p. xiii. La Biblioteca del Congreso tiene un libro de viajes en latín del siglo XVII con el nombre de Poole y la nota “Boston, 1859” en la última página. Véase <<https://lccn.loc.gov/03026730>> [consulta 20-09-2018]. Al menos otro libro adquirido por la Newberry de la subasta también tiene marcas similares a las de la *Colección*: Gerónimo Romero de Ávila, *Arte de canto llano y órgano* (1785), n.º V4803.755. Contiene sus iniciales, la fecha y el lugar en la portada interior, y un número, su nombre y fecha y lugar en la contraportada interior. El número presumiblemente se refiere a su propio sistema de catalogación o contabilidad. Estoy en deuda con Kirsten Santos Rutschman por su ayuda en la localización de este volumen.

<sup>23</sup> Meyer-Frazier señala que “las digitaciones y las notas de ejecución a lápiz son igualmente comunes, particularmente en la música para piano solo”. *Bound Music*, p. 3.

en realidad, las mujeres dejaron de tocar por completo después del matrimonio)<sup>24</sup>. Aunque muchas de las colecciones encuadernadas que existen tienen el nombre de una dama grabado en las portadas, muchas no tienen nombres, o tienen nombres masculinos, o masculinos y femeninos<sup>25</sup>. Como señala Meyer-Frazier, “es cierto que los hombres sí coleccionaron y encuadernaron música”, aunque reconoce que los álbumes masculinos no han sobrevivido en las mismas cantidades que los femeninos<sup>26</sup>. Las partituras encuadernadas de esta manera ya no se aplanarían en el atril y probablemente sería difícil o imposible tocarlas, y se encuadernarían para asegurar su preservación; sin embargo, Meyer-Frazier ha encontrado evidencia de libros que fueron transmitidos y presumiblemente tocados por varias generaciones<sup>27</sup>. Por lo tanto, sería un error concluir, por presunciones basadas únicamente en cuestiones de género, que la música en este álbum que nos concierne no era propiedad de Poole.

Es posible que, debido a su edad avanzada (habría tenido 64 años para entonces), tal vez ya no pudiera tocar. En efecto, una lectura atenta del *Catálogo* revela que incluso entre su biblioteca no musical hay muy pocas ediciones de principios de la década de 1880, y la mayoría son de la década de 1860 y anteriores. Además, el autor del obituario nos da una pista adicional al describir su última reunión con Poole. Durante un encuentro fortuito en una biblioteca en Boston, Poole

sacó del bolsillo un puñado de brillantes gemas, que al parecer llevaba sueltas con su cuchillo, monedas y otros artículos. Recuerdo entre ellos algunos rubíes y esmeraldas muy grandes y hermosas, evidentemente de gran valor. Poole empezó inmediatamente a disertar sobre gemas [...]. Me referí a su viejo interés en la música. “Oh”, dijo, con una mirada soñadora y distante, “me había olvidado de eso; sí. ¡Parece que fue hace tanto tiempo!”<sup>28</sup>.

Al parecer, hacia el final de su vida, Poole había pasado de la música a otros intereses. Sin embargo, la extensa biblioteca musical en el *Catálogo* difícilmente podría ser reunida estrictamente con propósitos de coleccionista; teniendo en cuenta que su propiedad incluye varios instrumentos musicales, no hay duda de que en algún momento tocaba, tal vez para su propio entretenimiento, o en su propio salón privado, las piezas de su extensa colección, si no las de este álbum específicamente. Ciertamente es posible que la *Colección* haya pertenecido a una señorita mexicana, que la encuadernó después de que se casó y/o tuvo hijos y se vio obligada a relegar su piano a favor de actividades domésticas. El álbum, entonces, podría haber pertenecido a Solares o a una de las dedicadas de los diversos vales. Sin embargo, sería curioso que Poole haya adquirido una colección como esta, que seguramente habría sido de limitado interés para un anticuario. ¿Estaba intrigado por la pieza no atribuida? ¿Estaba planeando usarlo para su propia creación privada de música? De cualquier manera, tal adquisición sería testigo del continuo interés de Poole en la música.

<sup>24</sup> Bitrán postula que mientras se esperaba que las mujeres casadas desempeñaran un papel secundario en las actuaciones durante las veladas musicales, sus álbumes “podrían cobrar vida y proporcionar un placer privado, actuando como acompañantes de horas de soledad y una salida para sus emociones”. Bitrán, Y. *Musical Women...*, p. 64. Meyer-Frazier tiene pruebas detalladas de que algunas mujeres continuaron adquiriendo e interpretando música después del matrimonio, y después de que sus colecciones fueran encuadernadas (Meyer-Frazier, P. *Bound Women...*, *passim*). Es probable que la decisión de seguir tocando o no después del matrimonio fuera personal en la mayoría de los casos.

<sup>25</sup> Varios álbumes en la Newberry tienen nombres masculinos, como “Thomas Marston, Jr”. Estoy en deuda con Santos Rutschman por su ayuda con esta investigación en la Newberry.

<sup>26</sup> Meyer-Frazier, P. *Bound Women...*, pp. 41-42. Véanse también las notas 39-40.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 137.



## El contenido de la *Colección Newberry*

Si la fecha en tinta roja, de 1889, establece un *terminus ante quem* para la composición de las piezas en la colección, establecer el *terminus post quem* es una tarea más difícil. La mayoría de las partituras impresas en México a mediados del siglo XIX no tienen fechas de publicación<sup>29</sup>. De las dieciocho piezas en la *Colección Newberry*, solo una, la primera, tiene una fecha de publicación indicada: 1844 (Tabla 12.1).

Tabla 12.1: Contenido de la *Colección Newberry*. Chicago, Newberry Library, VM20.C697.

N.º	Compositor	Título	Fecha de publicación	Imprenta	Lugar de publicación
1	Herz, Henri	Polaca Favorita de la opera de Bellini y Puritani [sic]	1844		México
2	Herz, Henri	Fantasia graciosa para piano-forte sobre una melodía de Bellini			México
3	Herz, Henri	Variaciones Brillantes. Introduccion y final a la militar para Piano Forte sobre la Cavatina favorita La Violeta de Carafa			México
4	Ernst, Heinrich	El Carnaval de Venecia. Variaciones Burlescas para Piano		M. Murguía	[México]
5	Bellini, V.	Cavatina di Romeo		Pacini	París
6		La Polka Militar		M. Murguía	[México]
7	Valades, J.	La Oriental. Vals compuesto y dedicado a la Señorita D. Gonzalez		M. Murguía	[México]
8		El Laurel. Vals dedicado a la Señorita Ma. de Jesus Zepeda y Cosío		M. Murguía	[México]
9		La Mariposa. Vals Dedicado a la Señorita Ernestina Paoli		M. Murguía	[México]
10	[Gómez, José Antonio]	[Gran pieza histórica]	[1843-1844]	[Ignacio Cumplido]	[México]
11	Mercadante, Saverio	Los Dos Figaros. Obertura		M. Murguía	[México]
12		La Lupita. Wals para Piano			
13	Solares, Angelita	Despedida a las mejicanas. Marcha con variaciones dedicada a mi maestro D. Dionisio Montel		M. Murguía	[México]
14	Herz, Henri	Las Tres Gracias. Tres Cavatinas de Rossini, Bellini y Donizetti Variadas para Piano-Forte: Cavatina del Pirata		M. Murguía	[México]
15	Herz, Henri	Las Tres Gracias. Tres Cavatinas de Rossini, Bellini y Donizetti Variadas para Piano-Forte: Cavatina de Semiramis		M. Murguía	[México]
16	Herz, Henri	Las Tres Gracias. Tres Cavatinas de Rossini, Bellini y Donizetti Variadas para Piano-Forte: Cavatina de Ana Bolena		M. Murguía	[México]
17	Auber, Daniel	La Muda de Portici. Overtura para piano		M. Murguía	[México]
18	Moscheles, Ignaz	Deux Rondeaux pour le piano-forte composés et dédiés à Mad.elle Alexandrine Baronne d'Hogguer			París

<sup>29</sup> Pérez Salas, M.ª Esther. "Imagen y pentagrama: partituras ilustradas del siglo XIX". *Los Papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*. Laura Suárez de la Torre (coord.). México, Instituto Mora y CONACYT, 2014, pp. 169-229.

Diez de las dieciocho piezas son directamente arreglos de fragmentos de óperas populares o están basadas en óperas. Las fechas de composición de las óperas en cuestión van desde 1823 hasta 1835, mientras que las piezas fechables restantes van desde 1826 hasta 1830. La pieza publicada en 1844 también pertenece a este grupo de piezas basadas en la ópera. Considerando los nombres firmados de los ilustradores en las portadas, Luisa Aguilar Ruz ha fechado las piezas en la *Colección Newberry* en la década de 1840<sup>30</sup>. Esto es consistente con la llegada de Poole a México a mediados y finales de la década de 1850. Junto a las piezas basadas en óperas, el segundo género más numeroso representado en la *Colección* son los bailes, incluyendo cuatro vals y una polca, que nos demuestran la popularidad del vals. Estos no llevan fecha de publicación o lugar, y solo hay una atribución de compositor: J. Valadés<sup>31</sup>. Trece de las dieciocho piezas tienen atribuciones de compositor; de estos, el compositor más representado es Henri Herz, con seis. De las diez obras basadas en la ópera, todas menos una son de compositores italianos, y el compositor más representado es Bellini, con cuatro<sup>32</sup>. Once de las dieciocho piezas fueron publicadas por Manuel Murguía en México; tres piezas más también se publicaron en México, aunque no se precisa la editorial. La pieza sin atribución (n.º 10 de la Tabla 12.1) claramente también fue publicada en México un total de quince ocasiones. De las piezas restantes, una es un vals sin lugar de impresión; las otras dos fueron publicadas en París.

Durante la época en que Poole vivió en México y coleccionó sus partituras (mediados del siglo XIX), acontecieron profundos cambios musicales y sociopolíticos, tanto en México como en Europa. Recientemente independiente, México luchó por crear un sistema político duradero, así como una identidad nacional. Al mismo tiempo, a través de diversos esfuerzos, los músicos profesionales y aficionados mexicanos comenzaron a crear infraestructuras para la música de concierto (conservatorios, series de conciertos, publicaciones musicales, etc.), lo que llevó a una lenta pero creciente profesionalización<sup>33</sup>. Particularmente importante es la aparición, alrededor de 1830, de varios talleres litográficos, inundando el mercado con partituras que podían imprimirse rápidamente y de forma relativamente económica<sup>34</sup>.

Varias mejoras tecnológicas introducidas en la fabricación del piano cimentaron el instrumento en todo el mundo occidental, lo que llevó al surgimiento de los virtuosos del piano como fenómeno cultural<sup>35</sup>. Este instrumento, que se convirtió en el centro de actuaciones musicales tanto privadas como públicas, también contribuyó a una creciente participación pública de las mujeres en la vida musical profesional. Asimismo, el culto a la personalidad que acompañó al ascenso de los virtuosos creó las condiciones de mercado para la producción en masa de música de salón brillante y/o sentimental para el aficionado. Este repertorio puede decirse que representa el comienzo de una línea divisoria entre lo “clásico” y lo “popular”. Así lo confirma la consolidación de un canon que aparece paralelamente en la crítica de estos repertorios. Finalmente, en México, como en muchos otros países, este es un período en

<sup>30</sup> Correo electrónico de Luisa Aguilar Ruz a la autora, 5 de junio de 2018.

<sup>31</sup> Esta pieza no aparece en el inventario compilado por Luisa Aguilar, pero sí enumera varias piezas de Jesús Valadés, incluidos vals, un schottis y dos canciones. Aguilar Ruz, Luisa del Rosario. *La imprenta musical profana en la ciudad de México, 1826-1860*. Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. 171, 255, 261, 265, 283, 298 y 327.

<sup>32</sup> Incidentalmente, con la excepción del *Don Giovanni* de Mozart, todas las partituras de ópera enumeradas en el *Catálogo* son compositores de bel canto: Bellini, Donizetti, Rossini.

<sup>33</sup> Aunque esto tardaría hasta fines del siglo XIX para dar sus frutos, permite que la generación de compositores nacidos en la década de 1860, como Villanueva, Campa y Castro, alcancen cierto nivel de madurez.

<sup>34</sup> Pérez Salas, M.ª E. “Imagen y pentagrama...”, pp. 172-173.

<sup>35</sup> Schorr, Timothy Brian. *The Romantic Piano Fantasia: An Historical Survey of the Classifications, Composers, and Repertory ca. 1800-1850*. Tesis de DMA, University of Cincinnati, 1997, p. 132.

el que hay un creciente interés por la música de concierto basada en fuentes tradicionales o populares. Prácticamente todos estos elementos se manifiestan en la *Colección Newberry*.

La sobreabundancia de piezas de la figura ahora casi olvidada de Henri Herz (1803-1888) es un reflejo de su popularidad en esta época. Nacido en Viena, Herz fue un niño prodigio e ingresó en el Conservatorio de París a la edad de 13 años. En las décadas de 1830 y 1840, se había convertido en uno de los virtuosos más famosos y de los compositores más populares en París, y es generalmente reconocido como uno de los virtuosos del piano más importantes antes de Liszt<sup>36</sup>. Herz realizó una gira americana de 1845 a 1851. Después de recorrer los Estados Unidos con gran éxito, llegó a México en julio de 1849, siendo el primer virtuoso europeo de tal renombre en realizar una estancia larga en la relativamente nueva nación<sup>37</sup>. Bitrán señala que mientras estuvo en México, Herz popularizó varias prácticas europeas, “como la suscripción a conciertos, la venta de partituras compuestas para el público local y, en general, el culto a la persona del músico”<sup>38</sup>. Asimismo, Bitrán propone que, a raíz de la Intervención norteamericana, que había terminado el año anterior, la visita de Herz ayudó a la construcción de identidad nacional de México, entre otras cosas, al componer un himno nacional, unos cinco años antes de que el himno oficial actual fuera compuesto<sup>39</sup>. En cualquier caso, Herz fue muy bien recibido; en 1849, el periódico *El Siglo Diez y Nueve* decía efusivamente: “Los que no han oído tocar a Herz, no saben lo que es un piano”<sup>40</sup>.

Las piezas de Herz incluidas en la *Colección Newberry* indican hasta qué punto la popularidad de Herz fue anterior a su llegada al país (ya que al menos una de las piezas se publicó años antes de su llegada), y además, cómo continuó años después de su partida. Todavía en 1885, cuando la casa Wagner & Levien publicó un *Primer Gran Catálogo*, incluía obras de Herz y otros virtuosos como Thalberg, Moscheles, Rubinstein y Gottschalk, entre otros. Por lo tanto, las piezas todavía estaban en circulación a fines de la década de 1850, cuando Poole llegó a México, lo que le habría permitido comprarlas. En todo caso, la inclusión de tales piezas virtuosísticas en la *Colección* podría arrojar luz sobre la habilidad (o como mínimo, las aspiraciones) del propietario o propietaria original del álbum. Si el álbum era propiedad de una señorita mexicana, estas piezas indicarían que logró un nivel de habilidad pianística más allá de lo esperado o incluso deseable en las artistas aficionadas. Por otro lado, si las partituras fueron propiedad original de Poole, o si compró el álbum con la intención de tocarlas, esto podría dar una indicación de su habilidad como pianista, una aplicación práctica de su maestría musical que no habría podido deducirse de sus publicaciones teóricas.

<sup>36</sup> Kloss, William; y Timbrell, Charles. “Two Portraits of Henri Herz by the Deveria Brothers”. *Bulletin of the University of Michigan Museums of Art and Archaeology*, 9 (1989), pp. 48-57, p. 49, <<https://quod.lib.umich.edu/b/bulletinback/0054307.0009.001/48:4?g=bulletin;rgn=full+text;view=image;xc=1>> [consulta 28-11-2017].

<sup>37</sup> Aunque otros virtuosos habían visitado la ciudad, lo hicieron brevemente y no fueron acompañados por el uso de los medios de comunicación en la misma medida, una innovación del promotor Bernard Ulman. Bitrán, Yael. “Los que no han oído tocar a Herz no saben lo que es un piano: un virtuoso europeo en México (1849-1850)”. *Heterofonía*, 134-135 (2006), pp. 89-108, pp. 94-95.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>39</sup> Bitrán, Yael. “Henri, Heinrich, Enrique Herz: la invención de un artista romántico en el México decimonónico”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXXV, 102 (2013), pp. 33-64, p. 54; Bitrán, Y. “Los que no han oído...”, p. 105.

<sup>40</sup> Citado en Bitrán, Y. “Los que no han oído...”, p. 102.



## Trascendiendo el salón “superficial”

Si bien la mayor parte de la *Colección Newberry* nos confirma los rasgos generales del repertorio de su época, las dos piezas más interesantes, la *Gran pieza* y la *Despedida*, se distinguen del resto en prácticamente todos los sentidos. No son ni piezas de baile ni variaciones de concierto sobre temas de ópera, y debido a esto hay menos pistas para ayudar a determinar su fecha de composición o publicación. La presencia de la obra de Angelita Solares es aún más notable cuando se considera que, a excepción de la pieza no atribuida de Gómez, los compositores mexicanos más conocidos de la época (Mariano Elízaga, Agustín Caballero, Tomás León, etc.) no están representados en la *Colección*. En el *Catálogo* sí encontramos una marcha de D[on] M[anuel] Corral y un manuscrito del Himno Nacional de J[osé] A[ntonio] Gómez, lo que indica que Poole al menos estaba al tanto de los compositores mexicanos más prominentes de la época<sup>41</sup>.

La *Despedida* solo se parece a otras piezas de la *Colección* en que fue publicada por Murguía, pero tanto su compositora, la citada Angelita Solares, como su dedicatorio (“A mi maestro D. Dionisio Montel”) son esencialmente desconocidos. Tanto Montel como el otro compositor desconocido de la colección, Valadés, aparecen nombrados junto con otros músicos prominentes en un anuncio de 1851 en *La Lira Mexicana*, “periódico filarmónico para piano, canto y guitarra, publicado bajo la dirección de los Sres. D. Antonio Barili [sic], D. Agustín Caballero, D. Dionisio Montel, D. J. Marzan, D. José María Oviedo y D. Jesús Valadés”. Esta publicación debía aparecer semanalmente con piezas para guitarra y piano<sup>42</sup>. Montel fue un pianista nacido en España, mencionado por Olavarría y Ferrari al dar un concierto el 30 de marzo de 1851 en el Teatro Nacional, “lleno aún con los recuerdos de Herz, recuerdos que en extremo le perjudicaron, pues el público no supo apreciar sus méritos, reconocidos y elogiados por *La Francia Musical*, con motivo de un concierto que Montel dio en París en enero de 1846”<sup>43</sup>. Efectivamente, una reseña de un concierto presentado por Montel en la Sala Herz a fines de diciembre de 1845 en París aparece en la *Revue et gazette musicale de Paris* en enero de 1846. El crítico se queja de que el concierto duró demasiado tiempo con “no menos de veinticinco” números (en lugar de los diez a doce habituales), y encontró poco musicalmente que comentar, a excepción de Montel: “M. Montel se perdió, se ahogó en un río de romances, entre los cuales notamos, sin embargo, un bonito capricho de su propia composición, una fantasía sobre un tema original, y variaciones sobre la jota, danza española, muy bien ejecutados por él”<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> Lote 1997: “Marcha de los distinguidos Patriotas Mexicanos de Fernando VII, dedicada a su coronel el exmo S. D. Franc. X. Venegas, por D. M. Corral, with list of subscribers, Mexico, 1811; Himno Nacional [sic] por J. A. Gomez, manuscript, 6 leaves. 2 vols. 4to”. *Catalogue of the Late Henry Ward Poole*, p. 170. Desafortunadamente, estos volúmenes no parecen haber sido adquiridos por la Newberry.

<sup>42</sup> “La Lira Mexicana”. *El Universal, Periódico independiente*, V, 1004 (México), 16 de agosto de 1851, <<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a37217d1ed64f16d36263?intPagina=4&tipo=pagina&palabras=siglo+diez+y+nueve&anio=1851&mes=08&dia=16>> [consulta 03/06/2018]. También citado en Aguilar Ruz, L. *La imprenta musical...*, p. 282, nota 696. Aguilar enumera varios números de *La Lira Mexicana* en su inventario, incluyendo vales, una contradanza de León y arias de Donizetti y Verdi.

<sup>43</sup> Olavarría y Ferrari, Enrique. *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*. 5 vols. Prólogo de Salvador Novo. México, Editorial Porrúa, 1961 [3ª ed.], vol. 2, p. 166.

<sup>44</sup> “M. Montel s’est perdu, noyé dans un fleuve de romances, parmi lesquelles nous avons remarqué, cependant, un joli caprice de sa composition, une fantaisie sur un motif original, et des variations sur la jota, danse espagnole, fort bien exécutées par lui”. “Coup d’œil Musical sur les concerts de la saison”. *Revue et gazette musicale de Paris*, 13, 2 (1 de enero de 1846), p. 12, <<https://books.google.com>> [consulta 03-06-2018].

Se desconoce cuándo Montel llegó a México, pero presumiblemente debe haber ocurrido entre 1846, cuando estaba en París, y 1851, cuando las referencias existentes a él aparecen en fuentes mexicanas. Bitrán menciona que Dionisio Montel anunció sus lecciones de música en el periódico y fue uno de los dos maestros que publicaban sus tarifas: 4 pesos por mes<sup>45</sup>. Por lo tanto, su tutelaje sobre Angelita Solares habría tenido lugar durante el apogeo de la guerra entre los Estados Unidos y México. En ese caso, no habría sido su alumna durante mucho tiempo, por lo que podemos extrapolar que, o era extremadamente precoz, o que ya había recibido una formación extensiva de otra persona, posiblemente Gómez o Caballero, que eran conocidos por enseñar tanto a mujeres como a varones.

Valadés también es mencionado por Olavarría y Ferrari: fue uno de los dieciséis pianistas que tocaron la obertura de *Guillermo Tell* con Herz en septiembre de 1849, y una obra vocal de él fue interpretada en un concierto benéfico en el Teatro Nacional en noviembre de 1862<sup>46</sup>. Parece haber sido muy activo como compositor, a juzgar por la cantidad de partituras suyas que aparecen en varios acervos mexicanos<sup>47</sup>. Será necesario más trabajo de archivo antes de poder apreciar la verdadera extensión del alcance de Montel, Valadés y Solares como compositores y músicos pero, por lo menos, las fuentes existentes sugieren que se asociaron con la élite de la música de concierto mexicana de la época.

En comparación con el carácter privado de las otras obras de la colección (incluso las piezas virtuosísticas), que podrían corresponder cómodamente a un espacio doméstico, tanto la *Despedida* como la *Gran pieza* parecen más bien piezas públicas; esta última, en particular, parece concebida tal vez para conmemorar la lucha por la Independencia. Miranda ha teorizado que una de las principales funciones sociales de la música de salón era traducir –y purificar– lo público a lo privado. Él señala: “Lo público –sean las danzas populares, los temas locales o las melodías de las óperas en boga– se captura y se traslada al ámbito íntimo del salón; es decir, se vuelve privado, con lo que el salón cumple su papel de filtro estético y se convierte en una prolongación refinada del menos selecto mundo exterior”. Miranda considera los arreglos “como un comentario, un apunte, una elaboración privada –y por ende más refinada– sobre la música de los espacios públicos. En este sentido, las paráfrasis sobre temas de ópera y zarzuela, lo mismo que las obras nacionales, no son sino concesiones, aceptaciones tácitas del encanto de cierta música del dominio público, que se refina gracias al virtuosismo y la técnica para disfrute y tranquilidad de las buenas conciencias tertulianas”<sup>48</sup>.

Aunque el argumento de Miranda tiene mucho mérito, me gustaría proponer aquí una lectura más subversiva de la presencia de estas piezas públicas y públicas/privadas en el salón “privado”. A través de estas incursiones en el ámbito público, las mujeres *amateurs* podían extender su alcance más allá de los confines de su ámbito privado socialmente aceptable. El hecho de que las mujeres músicas fueran repetidamente aconsejadas a no tocar “demasiado” bien, es decir, de no realizar excursiones innecesarias al ámbito público de la exhibición virtuosa, subraya la realidad de que la sociedad burguesa consideraba la inclusión de piezas públicas en el salón privado como una violación peligrosa de la se-

<sup>45</sup> Bitrán, Y. *Musical Women...*, p. 37. Ella afirma que este es uno de los once anuncios entre 1842 y 1851. El apellido escrito es “Montiel”, pero debe ser un error tipográfico.

<sup>46</sup> Olavarría y Ferrari, E. *Reseña histórica...*, pp. 149 y 345. Véase también Guerola Landa, Delia Alma. *Canciones y música de salón. Partituras inéditas halladas en el Archivo General del Gobierno del Estado de Veracruz*. Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana, 2007, p. 10, <<https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/29821>> [consulta 03-06-2018].

<sup>47</sup> Además de las obras enumeradas por Aguilar, sus obras aparecen también en los archivos del Castillo de Chapultepec, así como en la Biblioteca de Matías Romero en el Archivo General del Estado de Veracruz. Véase Guerola Landa, D. A. *Canciones y música de salón...* Su arreglo a cuatro manos de un vals popular aparece en el álbum de Zúñiga; Bitrán se refiere a él como “un oscuro compositor mexicano”. Bitrán, Y. *Musical Women...*, p. 71.

<sup>48</sup> Miranda, R. “A tocar, señoritas”, p. 134.

paración cuidadosamente vigilada entre los dos, y por extensión, entre las normas de género impuestas por esa separación<sup>49</sup>.

El carácter potencialmente subversivo de esta dicotomía entre lo público y lo privado está expuesta en la *Despedida* de Solares. Aunque la pieza tiene algunos elementos de música de salón (las variaciones, por ejemplo), es atípica en su tema, que es una marcha, en su estructura formal, y en su inclusión de una sección vocal. Una breve introducción conduce a una sección tipo marcha en Do mayor, que incluye dos variaciones; esto es típico de las marchas de comienzos del siglo XIX<sup>50</sup>. El tema principal tiene figuras punteadas en prácticamente cada tiempo, enfatizando su carácter marcial. Esto es seguido por tres variaciones, luego una sección marcada como “Trio”, aunque no es un verdadero trío, que típicamente tendría una melodía más lírica. En cambio, encontramos una modificación del tema de la marcha, ahora en La mayor, seguida de una versión más lenta del tema de la marcha pero ahora con letra, adaptada en un arreglo a tres voces (los rangos vocales no están marcados) (Figura 12.7).

Figura 12.7: Angelita Solares, *Despedida a las mejicanas*, p. 1. Chicago, Newberry Library, VM20.C697.

<sup>49</sup> Por ejemplo, Bitrán señala que, en el anuario de damas *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas* (1851), el editor Ignacio Cumplido amonesta a las músicas femeninas para evitar “sonidos bulliciosos o la complicación de la ejecución [musical]”. Ella observa, en respuesta, que “las exhibiciones de virtuosismo, o incluso la intensidad del sonido, estaban descartadas como contrarias a la naturaleza femenina”. Bitrán, Y. *Musical Women...*, p. 76.

<sup>50</sup> Según Erich Schwandt, las marchas de Haydn “al igual que las marchas generalmente consisten en dos variaciones, y la mayoría comienza con una figura optimista, con frecuencia punteada”. Y luego, “típicamente, una marcha era de unos cuatro minutos de duración y estaba escrita en tiempo común, la fanfarria introductoria seguida de una sección interpretada por toda la banda, generalmente con un segundo tema dado a los trombones, y un trío con una amplia melodía lírica”. Schwandt, Eric. “March”. *Grove Music Online*. Stanley Sadie y John Tyrell (eds.). Oxford Music Online, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40080>> [consulta 08-10-2017].



El texto, como sugiere el título, es una despedida; la compositora se despide de su tierra y de sus amigas. Las estrofas claves son la segunda y la tercera: aquí descubrimos que la compositora nació en los primeros años después de la Independencia, y que ahora, su infancia apenas pasada, se ve obligada a irse “porque se muestra pronta a dominarte / una Nación que se vendió tu amiga”. Esto debe referirse a la Guerra de la Intervención norteamericana (1846-1848). El tema bélico explica la elección inusual de una marcha para su tema principal y es consistente con el uso programático de la marcha en la música de piano del siglo XIX<sup>51</sup>. Dado que la obra fue publicada, después de todo, en México, parece razonable suponer que el exilio de Solares no fue, como ella temía, permanente. Además de lo dicho, la pieza es un hallazgo importante, pues se han conservado muy pocas respuestas musicales mexicanas a la guerra entre Estados Unidos y México<sup>52</sup>. Asimismo, podemos agregar esta obra al pequeño número de obras de compositoras mexicanas del siglo XIX que han aparecido en años recientes<sup>53</sup>. Particularmente, Solares se une a la lista de cuatro compositoras que aparecen en los álbumes examinados por Bitrán<sup>54</sup>.

La música de salón, sobre todo en México, ha sido descrita a menudo como el dominio privado de aficionados, y particularmente aficionadas, que podrían haber tenido un manejo generalmente mediocre del instrumento y que tocaban principalmente como muestra de educación y refinamiento, es decir, de clase social. El afamado escritor Amado Nervo reflexionaba en uno de sus ensayos que de cuarenta mil jóvenes que estudiaban piano tal vez tocaban diez, y “de esas diez no habrá, salvo por la más rara coincidencia, una gran pianista”<sup>55</sup>. Y si Nervo apenas podía considerar la posibilidad de una gran pianista, la idea de una compositora era claramente imposible. A pesar de la poca imaginación de Nervo, en Europa comenzaron a aparecer varias virtuosas a principios o mediados del siglo XIX, como la polaca Maria Szymanowska (1789-1831) y la austriaca Leopoldine Blahetka (1809-1885), sin mencionar a Clara Wieck Schumann (1819-1896). Lo que es más importante, como lo han señalado Miranda, Bitrán y otros, es que hay partituras dispersas compuestas por mujeres mexicanas durante este período, incluidas Guadalupe Olmedo, Ermelina de Beaufort, María Garfias en Nuevo León y María Pérez Redondo en Xalapa, y las cantantes y compositoras María de Jesús Zepeda (a quien está dedicada una de las piezas de la *Colección*) e Ignacia Elizalturri de Caballero, entre otras<sup>56</sup>. Del mismo modo, en la biblioteca de Henry Poole encontramos a otra compositora, Angelita Solares, que no solo se atrevió a componer, sino incluso a publicar; a trascender los confines privados del salón y su repertorio román-

<sup>51</sup> Como informa Schwandt, “los movimientos de marcha en la música del siglo XIX solían ser bastante estilizados, pero continuaron utilizándose programáticamente. [...] Aunque la marcha no era un movimiento común en las sonatas con teclado, a menudo se incluía en conjuntos de variaciones (Beethoven, Variaciones Diabelli op. 120)”. *Ibid.*

<sup>52</sup> *La Pasadita* es la única que puedo encontrar. Carmen Sordo Sodi informa que fue un corrido bailable que se compuso para satirizar las danzas públicas de las “margaritas”, es decir, las prostitutas. Sordo Sodi, Carmen. “La música mexicana en la época del Presidente Benito Juárez”. *Die Musikulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert* [Studien zu Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 57]. Ratisbona, Gustav Bosse, 1982, pp. 299-325, p. 309.

<sup>53</sup> Sordo Sodi señala que Peralta escribió bailes, fantasías y una polka-mazurka e indica que “carecen de originalidad” y “desafortunadamente su música tiene muy poco valor”. *Ibid.*, p. 306. Miranda menciona a Guadalupe Olmedo, “autora de paráfrasis sobre algunas óperas mexicanas y de muy logradas ensoñaciones o ensueños” y también de cuartetos de cuerdas, que hizo de los ejemplos más tempranos del género, y a Ermelina de Beaufort, que escribió un schottisch publicado en *El Iris* en 1826, “compositora de la que hasta ahora no sabemos más, pero el hecho delata la presencia de un público femenino atento a tales publicaciones, capaz de tocar y componer las piezas de ese tipo de revistas”. Miranda, R. “Identidad y cultura musical...”, pp. 55, 73 y 59-60. Miranda también menciona a María Garfias en Nuevo León y María Pérez Redondo en Xalapa. *Ibid.*, 79. Bitrán cita a las cantantes y compositoras María de Jesús Zepeda e Ignacia Elizalturri de Caballero, entre otras. Véase Bitrán, Y. “La buena educación...”, pp. 145-146, y el ensayo de Carmen Cecilia Piñero Gil en este mismo libro.

<sup>54</sup> Bitrán, Y. *Musical Women...*, p. 67.

<sup>55</sup> Citado en Miranda, R. “A tocar, señoritas”, p. 103.

<sup>56</sup> Bitrán, Y. “La buena educación...”, pp. 145-146.

tico y transformar su dolor privado en una declaración pública y política de identidad nacional. ¿Quién era ella? ¿Sería familiar del bajo Ignacio Solares, quien años después, en 1863, participó en el estreno de la ópera *Romeo* de Melesio Morales?<sup>57</sup> ¿Fue Don Dionisio Montel solamente su profesor de piano, o se unió a otros profesores destacados para dar lecciones de composición a sus alumnas?<sup>58</sup>

¿Cuándo fue publicada la pieza? La imagen de la portada, firmada por Iriarte, nos da una pista: Hesiquio Iriarte trabajó en el taller litográfico de Manuel Murguía entre, aproximadamente, 1847 y 1850, cuando fundó su propio taller, lo que nos da un rango de fechas posibles consistente tanto con el final de las hostilidades como con la estancia de Montel en México (Figura 12.8)<sup>59</sup>. Podríamos especular que si Solares regresó a México poco después del final de la guerra y se publicó el documento en ese momento, probablemente se habría publicado no antes de 1849, siete años antes de la llegada de Poole a México. Si es así, ¿cómo encontró Poole esta pieza? ¿Por qué habría estado interesado en ella? ¿Conocía a Solares personalmente? ¿Le habría proporcionado Solares a Poole una copia, tal vez consciente de sus intereses musicales y anticuarios? Parece menos probable, ya que la copia no está autografiada, lo que podríamos esperar si hubiera sido un regalo personal de la compositora. ¿Fue este álbum propiedad de y encuadernado por ella, y adquirido por Poole en el curso de sus negocios de anticuario? Desafortunadamente, para muchas de estas preguntas ni siquiera podemos empezar a brindar respuestas.



Figura 12.8: Angelita Solares, portada de la marcha con variaciones *Despedida a las mejicanas*. Chicago, Newberry Library, VM20.C697.

<sup>57</sup> Maya, Áurea. “La herencia cultural de la ópera mexicana del siglo XIX”. *La música en los siglos XIX y XX...*, pp. 81-111, p. 93. Podría haber sido su hijo o un hermano menor, a menos que fuera muy viejo, en cuyo caso podría haber sido su padre, pero parece menos probable.

<sup>58</sup> Bitrán sostiene que Gómez estaba particularmente interesado en educar a las mujeres músicas a la par con sus estudiantes varones; eso se deriva de las biografías de dos de ellas publicadas junto con la suya en 1840. Bitrán, Y. *Musical Women...*, pp. 132-134. Sordo Sodi informa que Paniagua enseñó armonía y contrapunto a una joven Ángela Peralta. Sordo Sodi, C. “La música mexicana...”, p. 304.

<sup>59</sup> Toussaint, Manuel. *La litografía en México. Sesenta facsímiles y un estudio*. México, Ediciones de la Biblioteca Nacional, Estudios Neolitho, M. Quesada B., 1934, p. 8. Estoy muy agradecida con Luisa Aguilar por proporcionar me esta información.

## Los misterios del “Grito” resueltos

El fragmento sin atribución de la *Gran pieza histórica* es, por mucho, la pieza más larga en el volumen de la Newberry, con 56 páginas en total y veintidós movimientos. Once de esos movimientos están ilustrados con litografías que llevan títulos descriptivos; estos constituyen una de sus características más distintivas y, en última instancia, proporcionaron la clave para la atribución. A través de la investigación de partituras ilustradas encontré una página de esta obra en un estudio de M.<sup>a</sup> Esther Pérez Salas, publicado en 2014. La ilustración es de la página 49, la última litografía en la copia de la Newberry, y es identificada por Pérez Salas como “La gran pieza histórica de los últimos gloriosos sucesos de la guerra de la independencia,” de José Antonio Gómez, “impresa por Ignacio Cumplido y litografiada en el taller de Severo Rocha en 1844”<sup>60</sup>. Si bien la página mostrada por Pérez Salas está en peores condiciones que la de la Newberry, es claramente la misma edición de la misma pieza (Figura 12.9). Asimismo, esta fecha encaja con las otras partituras de la *Colección*. La primera página de la *Gran pieza histórica* que se encuentra en la Real Biblioteca de Madrid confirma que esta es la misma pieza que el *Grito*, aunque muestra algunas diferencias menores: la copia de Madrid está impresa, no litografiada, y varios acordes en el *Grito* se omiten de la *Gran pieza*; además, el movimiento no está marcado como “Capricho”.

El Cuartel del Eje de Veracruz. Escenación que se halla puesta.

Tiple. 1. *f* *All.* *f* *Giu da*

Tiple. 2. *f* *All.* *f*

Piano. *f* *All.* *f*

Figura 12.9: *Grito de Independencia de Iturbide* [pieza sin atribución], p. 49. Chicago, Newberry Library, VM20.C697.

<sup>60</sup> Pérez Salas, M.<sup>a</sup> E. “Imagen y pentagrama...”, p. 211.

José Antonio Gómez y Olguín (1805-1876) ejerció como pianista, organista, director de orquesta, educador y compositor. Durante más de cuarenta años trabajó como organista de la Catedral de la Ciudad de México, y puede haber trabajado, a partir de 1839, como maestro de capilla *de facto*<sup>61</sup>. De hecho, Gómez podría ser el último músico de la Catedral de importancia, y su carrera coincide con el declive de la música eclesiástica que siguió a las Leyes de Reforma de la década de 1850<sup>62</sup>. Con sus esfuerzos por fundar una sociedad filarmónica y una academia de música, participó en la creciente institucionalización y profesionalización de la música de concierto que culminó en 1866 con la fundación del Conservatorio Nacional<sup>63</sup>. Gómez también escribió tres o más obras teóricas, incluyendo un método de música vocal y un método de piano, y publicó por entregas el álbum musical *El Instructor Filarmónico*, en el que publicaría obras para piano y vocales de otros compositores, así como las suyas propias, desde piezas de baile hasta arias de ópera<sup>64</sup>. Fue un prolífico compositor de música sacra y secular, con más de cien obras religiosas existentes en cinco catedrales diferentes, canciones de concierto, vals y jarabes, en lo que puede ser el primer ejemplo del uso de temas populares en la música culta mexicana<sup>65</sup>.

En cuanto a la obra que nos concierne, aparentemente Gómez escribió varias versiones. La primera, *La Historia de la Independencia*, fue escrita en 1821, posiblemente poco después de los eventos que la inspiraron. El ejemplar que se encuentra en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid es una copia completa de la segunda versión, *Pieza histórica sobre la Independencia de la Nación Mexicana*, sin fecha de publicación, pero muy probablemente de 1823. Esta versión es para piano, flauta, violín

<sup>61</sup> Según los informes, Gómez fue un niño prodigio, escribió sus primeras composiciones a la edad de 10 años, se unió a las listas de la Catedral de la Ciudad de México a la edad de 15 años y ascendió a la categoría de organista, convirtiéndose en primer organista en 1835. Luis Baca, que pudo haber sido alumno de Gómez, dedicó un *Ave Maria* "al señor Don José Antonio Gómez, maestro de Capella della Santa Chiesa Metropolitana di México". Lazos, John G. "Dice José Antonio Gómez, célebre profesor de forte-piano: ¿Y es esto todo lo que hay que tocar de más difícil?". *Anuario Musical*, 67 (2012), pp. 185-214, p. 189. Lazos dice que el último maestro de la capilla catedralicia fue Mateo Manterola, quien se retiró en 1839, pero parece que Gómez fue a partir de entonces el encargado de dirigir la música de la catedral, componer, etc. Véase Lazos, J. "Dice José Antonio Gómez...", pp. 190-191.

<sup>62</sup> Comenzando en 1836, a Gómez le concedieron varias ausencias de sus deberes de la Catedral supuestamente debido a su salud. Sin embargo, como señala Lazos, estos son los años más activos de su participación en la vida musical de la Ciudad de México, según Lazos, J. "Dice José Antonio Gómez...", pp. 194-196 y 198. Para 1858, la relación con el Cabildo se había agriado y se le negó una solicitud de permiso (*Ibid.*, p. 197). Alrededor de 1865, Gómez renunció a su puesto después de que la desamortización de las propiedades eclesiásticas condujo a una reducción drástica de los sueldos en la Catedral, momento en el que dejó la capilla y se convirtió en organista de una nueva catedral en Tulancingo, Guerrero (*Ibid.*, pp. 186-187, también p. 188, nota 9).

<sup>63</sup> En 1824, él y su antiguo maestro, Mariano Elizaga, fundaron la Sociedad Filarmónica, que al año siguiente impulsó el primer intento de corta duración de fundación de un conservatorio profesional. Más tarde, Gómez fundó una segunda Gran Sociedad Filarmónica en 1835, que tuvo actividades hasta 1847. Esta sociedad estaba destinada a apoyar su Academia de Música (1839), que más tarde se convirtió en el Conservatorio (1866). La estatura de Gómez en el mundo musical de la Ciudad de México se puede medir a partir de su participación en el comité que eligió el Himno Nacional. Véase Stevenson, Robert. "Elizaga, José Mariano". *Grove Music Online*. Stanley Sadie y John Tyrell (eds.). Oxford Music Online, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08718>> [consulta 06-11-2017]. Lazos y Miranda informan de que Gómez fue alumno de Elizaga; Lazos, J. "Dice José Antonio Gómez...", p. 189; Miranda, R. "Identidad y cultura musical...", p. 19. Lazos dice que el primer Conservatorio estuvo activo hasta 1843; *Ibid.*, p. 200.

<sup>64</sup> Citado en Lazos, J. "Dice José Antonio Gómez...", pp. 191-192; Bitrán, Y. "La buena educación...", p. 145.

<sup>65</sup> Lazos informa sobre 100 obras, incluido un *Miserere* a ocho voces y un *Te Deum*, así como dos obras localizadas en el archivo de la Catedral de San Cristóbal de las Casas (Chiapas) en 2005: el *Yvitorio*, *Himno* y 8 *Responsorios*, para voces solistas, coro, orquesta y órgano, y una Misa a 4 voces. Lazos, J. "Dice José Antonio Gómez...", pp. 189 y 207. De su música secular, Miranda informa que Gómez escribió canciones cultas. Miranda, R. "Identidad y cultura musical...", pp. 66 y 75. También escribió *Variaciones sobre el tema del jarabe mexicano* (1841), que según Robert Stevenson es el primer ejemplo del uso de temas populares en la música artística mexicana. Véase Lazos, J. "Dice José Antonio Gómez...", p. 191.



o violonchelo<sup>66</sup>. Finalmente, Ignacio Cumplido publicó la *Gran pieza histórica de los últimos gloriosos sucesos de la Guerra de Independencia* por entregas en 1843-1844<sup>67</sup>. El anuncio de la *Gran pieza*, que apareció en *El Siglo Diez y Nueve* en diciembre de 1843, nos dice que habría veinte entregas cada dos semanas de cuatro hojas cada una con “uno o más dibujos representando los pasajes más notables” y que cada entrega sería adornada con una cubierta de color, y al final habría una “cubierta lúcida y brillante”. La pieza debía ser distribuida no solo en la Ciudad de México sino también en otras veintiocho ciudades, es decir, prácticamente en todo el país.

John Lazos especula que Gómez había dejado de lado la pieza hasta un momento político más propicio, esperando hasta 1843 cuando el conservador y “constante emulador de Iturbide”, Santa Anna, fuera presidente. Señala que, después del cambio de régimen en 1844, los anuncios de la *Gran pieza* desaparecieron y sugiere que, de las veinte entregas prometidas, tal vez se vendieron dos<sup>68</sup>. Sin embargo, la inspección de la copia en la *Colección Newberry* demuestra que hubo al menos siete entregas: en la parte inferior de la página 49 hay un “no. 7”<sup>69</sup>. La copia en Madrid tiene cincuenta y dos movimientos cortos y un himno final; por lo tanto, la copia en la *Newberry* contiene menos de la mitad del trabajo, pero es una copia más completa que la que se encuentra en el Archivo de la Basílica de Guadalupe en la Ciudad de México, que incluye solo la portada y las entregas primera y sexta<sup>70</sup>.

Los movimientos son a menudo cortos, de no más de una página, y con poca elaboración formal. La pieza corresponde a una fantasía, no solo en el sentido virtuosístico del término, sino también por su libertad de forma y carácter imaginativo. La naturaleza explícitamente programática de la obra lo vincula con el oscuro género de la batalla descriptiva para piano. Una subcategoría de la fantasía de carácter, piezas musicales que representan escenas de batalla fueron comunes a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX<sup>71</sup>. Según Karin Schulin, comparativamente pocas fueron compuestas para orquesta; la mayoría son batallas para piano (a menudo con acompañamiento de violín y violonchelo) que varían en forma entre sonata, fantasía y popurrí. Tales composiciones se usaron como entretenimiento doméstico, y respondieron tanto a los muchos conflictos militares de la época como a las nociones cada vez más definidas del nacionalismo que iban surgiendo por todo el mundo occidental<sup>72</sup>.

<sup>66</sup> Guerberof Hahn, Lidia. “Presentación”. *José Antonio Gómez, Pieza histórica sobre la Independencia de la Nación Mexicana*. Lidia Guerberof Hahn (ed.). México, CONACULTA, 2015, pp. 9-14, p. 9. La copia de Madrid dice en la portada que el compositor tenía 13 años. Guerberof Hahn especula que Gómez tendría alrededor de 18 años cuando compuso la pieza. Sin embargo, Gómez habría cumplido 16 años en 1821, no 18. Si, como ella especula, el 13 es realmente un 18, la copia de Madrid se publicó en 1823, indicando que esta es la segunda versión reportada por Lazos.

<sup>67</sup> “Sosa especifica la dotación para ‘piano, flauta, violín, ó violoncello; obra del género imitativo’”. Lazos, J. “Dice José Antonio Gómez...”, p. 189, nota 20. Guerberof Hahn sostiene que la flauta y el violín probablemente duplicaron las partes vocales. Guerberof Hahn, L. “Presentación”, p. 10.

<sup>68</sup> Lazos, J. “Dice José Antonio Gómez...”, p. 206.

<sup>69</sup> Hay once litografías, cuatro de las cuales están en una página recta, indicando al menos tres entregas (una de ellas está cerca del principio, así que a menos que la primera entrega tuviera solo 4 páginas, es más probable que haya tres). Por otra parte, si por “hojas” entendemos folios y no páginas, eso sería 16 páginas por entrega. Si al impresor no le molestara cortar los movimientos a la mitad, esto también nos lleva a tres entregas, ya que la última entrega tendría solo 8 páginas. Esto también explicaría por qué el último movimiento de la *Colección Newberry* está incompleto. Sin embargo, es más probable que las entregas no fueran exactamente de 16 páginas. De hecho, vemos que al final de la página 49 hay un “no. 7”, lo que habría sido la séptima entrega; en la parte inferior de la p. 41 hay un “no. 6”, pero estas son las únicas dos indicaciones de este tipo. La página 41 es una página recta, pero está a la mitad de un movimiento. Aún así, si ese hubiera sido el comienzo de la entrega confirmaría que Cumplido no tenía reparos en cortar los movimientos.

<sup>70</sup> Lazos, J. “Dice José Antonio Gómez...”, p. 206; y Guerberof Hahn, L. “Presentación”, p. 10.

<sup>71</sup> Schorr, T. *The Romantic Piano Fantasia...*, p. 126. Véase también Schulin, Karin. *Musikalische Schlachtengemälde in der Zeit von 1756 bis 1815*. Tutzing, Schneider, 1986.

<sup>72</sup> Schulin, K. *Musikalische Schlachtengemälde. Passim*.

En México, hay reportes de varias piezas en este género desde principios del siglo XIX: por ejemplo, Manuel Antonio del Corral, compositor español, había escrito piezas en alabanza del ejército realista, una de las cuales es la pieza mencionada en el *Catálogo*<sup>73</sup>. Corral, no incidentalmente, fue maestro de Gómez y también había dedicado una pieza a Iturbide, la marcha *A las armas* (1821)<sup>74</sup>. Otras obras incluyen *La batalla de Puebla* (ca. 1856), de José María Pérez de León (1808-ca. 1890), que Miranda describe como “una pieza extraña: dividida en quince secciones, la obra combina temas de marcha con pasajes descriptivos de diversa composición y que cuando no imitan llamadas militares utiliza trémolos y acordes disminuidos para indicar alguna batalla”. Miranda también señala que Pérez de León utiliza octavas como símbolo de las bombas<sup>75</sup>. Todos estos elementos son similares a los utilizados por Gómez en la *Gran pieza*, lo que indica que Gómez era muy consciente de las convenciones de la batalla descriptiva para piano<sup>76</sup>.

Uno de los aspectos más intrigantes de la *Gran pieza* para el observador moderno es su enfoque en Iturbide. Las palabras “Grito de Independencia” se asocian con mayor frecuencia en la historiografía mexicana con Miguel Hidalgo, el sacerdote que tocó la campana de su iglesia en la madrugada del 16 de septiembre de 1810 para llamar al pueblo a unirse a la lucha por la independencia de España. Agustín de Iturbide (1783-1824) fue un criollo de clase alta que ingresó al ejército realista en 1797 e inicialmente luchó contra los otros líderes de la Independencia; sin embargo, en 1821, después de un golpe liberal en España, los conservadores decidieron apoyar la independencia. El Plan de Iguala de Iturbide proclamó tres garantías: independencia inmediata de España, igualdad para españoles y criollos, y la supremacía del catolicismo romano. El Ejército Trigarante o Ejército de las Tres Garantías dirigido por Iturbide ingresó en la Ciudad de México el 27 de septiembre de 1821, lo que se ha considerado la consumación de la lucha por la Independencia. Un año después, Iturbide fue coronado Agustín I, emperador de México. Incapaz de traer estabilidad al país, se vio obligado a abdicar en 1823 y se exilió, para regresar después y ser fusilado.

<sup>73</sup> De acuerdo con el *Diario de México*, Corral había escrito una sonata sobre la captura de Hidalgo y otros insurgentes, y en la Biblioteca Nacional de Madrid hay un “Himno a la Victoria de Valladolid ganado por los valientes del ejército del Señor Brigadier Don Ciriaco de Llano, general de las armas Nacionales de la provincia de Mechoacán en Nueva España. Compuesto por una gran orquesta y arreglado al fortepiano por Don Manuel Corral”. Miranda, Ricardo. “Música, Revolución e Independencia: tres piezas históricas”. *Heterofonía*, 143 (2010), pp. 167-201, p. 168. Schorr y Schulin informan de que varios compositores que trabajaban en los Estados Unidos escribieron fantasías de batalla patrióticas sobre temas tales como la Revolución Americana y la Guerra de 1812. Schorr, T. *The Romantic Piano Fantasia...*, p. 126; y Schulin, K. *Musikalische Schlachtengemälde...*, p. 86.

<sup>74</sup> Lazos, J. “Dice José Antonio Gómez...”, p. 189. Entre las diversas piezas temáticas descriptivas o históricas militares, Miranda señala que Manuel Corral escribió una pieza celebrando la captura de Hidalgo. También menciona a José Luis Rojas, *Pieza histórica y militar dedicada al Ejército Imperial Mexicano* (1822), la *Gran pieza histórica* de Gómez, la “Marcha Zaragoza, Marcelo Zaragoza, Morelos, marcha para piano opus 46” de Francisco de P. Lemus, *Independencia, marcha polka de Morales*, y otras diez piezas. Miranda, R. “Identidad y cultura musical...”, pp. 50-51.

<sup>75</sup> Miranda, R. “Música, Revolución...”, pp. 170-171. Schorr, que ha examinado las batallas de piano de compositores que trabajaron en Estados Unidos, señala que a menudo “involucran cadenas de episodios eclécticos y descriptivos”, contienen “subtítulos narrativos” y muchos “retratan sus programas por medio de interpretaciones musicales y efectos de sonido no musicales, como el uso experimental de los pedales, las llamadas de trompeta, el sonido de campanas de alarma, cañones y tambores”. Schorr, T. *The Romantic Piano Fantasia...*, pp. 126-127.

<sup>76</sup> Otros incluyen varias piezas de Luis Hahn, incluida la marcha patriótica titulada *¡Adelante!, marcha patriótica dedicada a la memoria de los ilustres ciudadanos Ignacio Zaragoza y Francisco Zarzo, defensores de los sacrosantos derechos de los pueblos* (1870), que conmemoraba a la famosa Batalla de Cinco de Mayo. Otras piezas de Hahn son la *Escena Dramática* y la “marcha triunfante”. El 5 de mayo de 1862 ambas piezas fueron interpretadas por él en un concierto benéfico luego de la victoria de Zaragoza en Puebla en 1862; Miranda, R. “Música, Revolución...”, p. 187. *¡Adelante!* no tiene instrucciones descriptivas, pero sí epígrafes antes de cada sección, similares a los de la *Gran pieza*; *Ibid.*, p. 189.

En el transcurso del siglo XIX, mientras conservadores y liberales competían por el poder en México, surgieron narrativas contradictorias sobre la lucha por la independencia y sobre quién debería ser conmemorado como el “padre de la patria”, con Hidalgo favorecido por los liberales e Iturbide por los conservadores. A fines de la década de 1860, la narrativa liberal ganó. Es decir, en el período durante el cual se escribió, publicó y recopiló la música de la *Colección Newberry*, uno de los hilos fundamentales del discurso del nacionalismo mexicano estaba siendo negociado y formado. Al colocar a Iturbide en el centro de su narrativa, Gómez estaba participando de este proceso.

Lazos piensa que, a juzgar por el estilo del *Ynvitatorio*, Gómez estuvo fuertemente influenciado por la tradición operística del bel canto italiano<sup>77</sup>. Ciertamente, la *Gran pieza histórica* también está formada por un impulso claramente operístico y dramático. El capricho que abre la pieza ya se siente como la reducción orquestal de una obertura, particularmente al comienzo de la página 2, con las notas staccato repetidas en el bajo sobre el cual la mano derecha toca un motivo melódico en terceras paralelas con ecos de Rossini<sup>78</sup>. Los cromatismos superficiales, *glissandi*, etc. sirven para ilustrar, como ha sugerido Lazos, los pensamientos ambiguos de Iturbide, siguiendo la leyenda de la litografía (Figura 12.10).



Figura 12.10: José Antonio Gómez, *Gran pieza histórica*, p. 2. Chicago, Newberry Library, VM20.C697.

<sup>77</sup> Lazos, John. “A Young Bishop, Eleven Music Manuscripts, and a Remote Cathedral Archive: A Mexican Musical Legacy Comes to Light”. *Latin American Music Review*, 32, 2 (2011), pp. 240-268, pp. 257-258.

<sup>78</sup> Guerberof Hahn también ha descrito esta sección como una obertura. Guerberof Hahn, L. “Presentacion”, p. 10.

Los episodios cortos y de carácter fuertemente delineado, descriptivos de emociones o actividades específicas, dejan al observador preguntándose por qué Gómez no incursionó en la composición de óperas, o si tal vez no sea el caso que en algún estante no estará empolvándose alguna ópera perdida de este compositor. Esto queda claro particularmente si vemos el movimiento 17, en el cual Iturbide negocia con el General Cruz. Este movimiento, más que fantasía descriptiva, es un recitativo *accompagnato* y cavatina a dúo transferidos al piano, del cual lo único que nos falta es el texto (Figura 12.11). Posiblemente la dificultad de llevar al escenario una ópera que no fuera italiana lo disuadieron del intento; su alumno Melesio Morales sería el primero en intentar producir una de sus óperas en México.

Figura 12.11: José Antonio Gómez, *Gran pieza histórica*, p. 32. Chicago, Newberry Library, VM20.C697.

Sobre la cuestión de por qué una señorita mexicana habría pagado el precio bastante caro de 6 reales (cuando la mayoría de las partituras fueron de 2 a 4 reales en promedio) para suscribirse a esta pieza, podemos especular que una persona inclinada a la obra de Solares estaría interesada en cualquier obra que tratase sobre el nacionalismo y la conciencia histórica emergentes en México<sup>79</sup>. Ade-

<sup>79</sup> Pérez Salas señala que “el costo de una partitura oscilaba entre los 2 o 4 reales –en contadas ocasiones alcanzaba un máximo de 6 reales–, y el precio de una entrega de las colecciones era de 1 o 2 reales. También, para quien así lo deseara, se vendían partituras por docena, cuyo precio era más económico. La adquisición de partituras no representaba un fuerte desembolso para las clases acomodadas, ya que era lo mismo que pagaban por un ejemplar de periódico o de revista”. Pérez Salas, M.<sup>a</sup> E. “Imagen y pentagrama...”, p. 171.



más, como señala Bitrán, “difícilmente se puede pensar en una pieza menos femenina que una pieza de batalla; sin embargo, sabemos que se encontraron en atriles de piano de mujeres jóvenes en gran parte del mundo occidental”<sup>80</sup>. Esto nos ofrece una indicación más de que los límites aparentemente rígidos del comportamiento “femenino” para las pianistas de salón eran mucho más porosos de lo que tradicionalmente se piensa.

## Cuestiones sin resolver

Si, por una parte, hemos aclarado algunas de las interrogantes que rodean a la *Colección* Newberry, algunas otras quedan por responderse. Por ejemplo, ¿cómo llegó Poole a obtener esta partitura? Varias fuentes afirman que durante su segunda estancia prolongada en México, Poole tomó un puesto como profesor en el Colegio de Minería. Fundado durante la época colonial para formar ingenieros en aquella actividad vital, en el transcurso de los siglos XVIII y XIX el Colegio no solo se convirtió en el principal centro de la comunidad científica e intelectual mexicana, sino también una parte importante de su vida musical. El edificio colonial a menudo albergaba conciertos o “academias de música”; hasta nuestros días hay un conservatorio ubicado en el Palacio de Minería. Por lo tanto, a través de su posición en Minería, Poole habría estado en condiciones de conocer a muchos músicos, y es quizás allí donde habría descubierto la *Despedida* y la *Gran pieza*.

Sin embargo, el nombre de Poole no aparece en el Anuario del Colegio de Minería de 1859, 1860 o 1865<sup>81</sup>. La inestabilidad política y económica en México durante este período provocó que el Colegio se cerrase varias veces durante el periodo 1859-1876<sup>82</sup>. Entretanto, ya en septiembre de 1860, Poole había escrito a la American Antiquarian Society, donde de joven había continuado devorando incontables libros, notando su deseo de regresar a México e informándoles que había visto muchos manuscritos y libros raros durante su viaje anterior; la Sociedad aceptó su oferta de actuar como agente<sup>83</sup>. La correspondencia que se encuentra en los archivos de la American Antiquarian Society demuestra que Poole se dio cuenta de la oportunidad que presentaba la nacionalización de las propiedades de la Iglesia promulgada por la administración de Juárez: “Tengo la esperanza de obtener algunos de los primeros libros sobre las lenguas mexicanas y tal vez MSS [manuscritos] que puedan haberse conservado en los conventos y las bibliotecas de la Iglesia [...] y si están dispersos, habrá tesoros que recoger”<sup>84</sup>. En 1861 le enviaron una carta solicitándole “que busque documentos que describan la situación de México ante Cortez y que adquiera artefactos mexicanos para la colección de la Sociedad”<sup>85</sup>. Tal vez la incertidumbre que rodeaba al Colegio de Minería estimuló a Poole a dedicarse por completo al coleccionismo

<sup>80</sup> Bitrán, Y. *Musical Women...*, p. 83.

<sup>81</sup> *Anuarios del Colegio Nacional de Minería: 1845, 1848, 1859, 1863. Edición facsimilar.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

<sup>82</sup> Ramos Lara, María de la Paz; y Saldaña, Juan José. “Del Colegio de Minería de México a la Escuela Nacional de Ingenieros”. *Revista Quipu*, 13, 1 (2000), pp. 117-119.

<sup>83</sup> Steele, C. “Background”, p. xvi.

<sup>84</sup> “I am in the hope of getting some of the early books on the Mexican languages and perhaps MSS which may have been kept in the convents and church libraries [...] and if they are dispersed there will be treasures to pick up”. *Ibid.* Véase también la colección American Antiquarian Society Records, Correspondence 1860s-Poole, AAS, Worcester, Massachusetts.

<sup>85</sup> “To locate documents describing the condition of Mexico before Cortez and to acquire Mexican artifacts for the Society’s collection”. Gura, Philip F. *The American Antiquarian Society, 1812-2012: A Bicentennial History.* Worcester, American Antiquarian Society, 2012, p. 106.

anticuario. Sin embargo, es notable que, a pesar de toda la inestabilidad política a mediados del siglo XIX, Poole se quedó en México<sup>86</sup>.

Aunque la estancia de Poole en México coincide con los últimos años de Gómez en la ciudad, es poco probable que Poole haya obtenido la pieza directamente del compositor, porque en ese caso probablemente habría obtenido una copia completa, así como el conocimiento de su verdadero título y autor. Por otro lado, Poole no estaba en México cuando la suscripción entró en vigencia en 1843-1844. Por lo tanto, es probable que la suscripción haya sido realizada por un aficionado mexicano, tal vez la propia Solares, quien más tarde encuadernó la colección, y que Poole, intrigado por la pieza no atribuida y sus litografías llamativas, la adquiriese en 1889. Por otro lado, se esperaría que el suscriptor original hubiera guardado la cubierta de la primera entrega, indicando el nombre del compositor y el título de la pieza. Por lo tanto, es igualmente posible que Poole haya adquirido la pieza individualmente, y finalmente la haya encuadernado, en 1889, con el resto de su música cuando ya no podía tocar. Como se mencionó anteriormente, la música en la *Colección* requeriría un nivel de pianismo intermedio a avanzado, particularmente las piezas de Herz, tal vez incluso un nivel que habría sido considerado impropio para una señorita mexicana. Por lo tanto, es igualmente posible que el propietario de esta música fuera un hombre, o una mujer de extraordinaria capacidad musical y, nos atreveremos a decir, obstinada y rebelde, que no quiso disminuir sus logros musicales por las apariencias.

En resumen, aunque podemos concluir con cierta certeza que Poole no estuvo en México durante la suscripción de la *Gran pieza*, y que muy probablemente adquirió esa obra a posteriori, no hay suficiente evidencia para proponer contundentemente si las otras partituras en la *Colección* Newberry formaban parte de su colección personal, si le pertenecían a él o a un amateur mexicano, si el álbum fue encuadernado por él o por otra persona, o si las partituras o el álbum en sí fueron propiedad de un hombre o de una mujer, antes de que entraran en posesión de Poole.

## Conclusión

La *Colección* Newberry contribuye a la imagen cada vez más clara de la riqueza y diversidad de la vida musical mexicana decimonónica, en la cual encontramos una música de salón que no era solamente un pasatiempo ocioso para las señoritas tertulianas y sus admiradores, sino que además era un territorio donde se libraban batallas ya no solo pianísticas sino también estéticas y de diversos proyectos de nación, incluyendo el cisma creciente entre lo “clásico” y lo “popular,” el discurso del nacionalismo mexicano emergente y el papel de la mujer en la vida musical y política de la nación. Herz y otros virtuosos ahora olvidados, así como los diversos tipos de música de salón que se cultivaron en México y en otros lugares, estaban a la vanguardia de la incipiente divergencia entre lo clásico y lo popular, entre un arte supuestamente impulsado por consideraciones puramente formales y estéticas, y los productos musicales diseñados para el consumo de un mercado específico. Dicha ruptura fue principalmente una construcción ideológica que surgió durante este período, y obedeció a diferencias sociales y particularmente de clase tanto como, si no es que más, a las musicales. Los pronunciamientos de Schumann contra Herz, Czerny y otros virtuosos deben verse a la luz de esta separación, en la cual la canonización de ciertos compositores y ciertos géneros, y la marginación de otros, particularmente

<sup>86</sup> Con la excepción del periodo 1866-1868, durante los peores momentos al final del Segundo Imperio. Véase Steele, C. “Background”, p. xxi.

aquellos que fueron consumidos principalmente por mujeres, como la ópera y la música de salón, jugaron un papel fundamental.

Esta brecha entre lo clásico y lo popular influyó significativamente en la recepción historiográfica de esta música, que solo recientemente ha comenzado a descongelarse. En el clima del rechazo revolucionario a todo lo porfiriano, y particularmente al aura de diletantismo (es decir, de feminización) que rodeaba el trabajo de las generaciones anteriores, los compositores de las generaciones posrevolucionarias los desestimaron fácilmente y centraron en cambio su atención en los más prestigiosos géneros y estéticas de la música absoluta, particularmente la sinfonía, la sonata y el concierto, así como el ballet que, debido a sus asociaciones stravinskianas, también había adquirido un brillo de dignidad que la ópera no tenía. Al mismo tiempo, fetichizaron a la música tradicional, considerada como más “auténtica” por Ponce y otros.

La adopción de varios bailes de salón europeos (especialmente centroeuropeos) habla de un cosmopolitismo que permite a las clases medias y altas de México articular sus identidades en capas, especialmente sus aspiraciones de pertenecer a la cultura decimonónica “moderna”, cosmopolita y universal. Y, sin embargo, estas obras conservan ese carácter “intrínsecamente mexicano” que Miranda discierne<sup>87</sup>. Irónicamente, la polka, el chotis, la mazurca y otras danzas echaron raíces y en el siglo XX florecieron en el repertorio popular de conjuntos, bandas y mariachis, mientras que el estilo vocal operístico impregnó a la canción ranchera, el bolero y la canción romántica con un lirismo que persiste hasta nuestros días. En este sentido, los bailes y óperas de mediados del siglo XIX fueron las semillas de la música popular mexicana moderna. Por esta y otras muchas razones, ese repertorio merece una mayor atención académica.

Sobre Henry Poole, quien adoptó a la Ciudad de México como su hogar y cuyos intereses musicales y anticuarios conservaron este y otros documentos para beneficio de las generaciones posteriores, solo nos queda estar de acuerdo con el autor de su obituario cuando dice: “Estaba tan lleno de recursos y genio y un cierto tipo de energía, que uno no puede evitar desear saber más de una vida que debe haber sido, por decir lo menos, muy pintoresca”<sup>88</sup>.

<sup>87</sup> Miranda, R. “A tocar, señoritas”, p. 92.

<sup>88</sup> “He was so full of resource and genius and a certain kind of energy that one cannot help wishing to know more of a life that must have been, to say the least, very picturesque”. “Contributors’ Club...”, p. 137.