

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

MÚSICA, MUJERES E IDENTIDAD EN EL MÉXICO DECIMONÓNICO: UN ABANICO POR DESPLEGAR

CARMEN CECILIA PIÑERO GIL
ComuArte Internacional
IUEM-Universidad Autónoma de Madrid

Cada vez son más los trabajos focalizados en la presencia de la mujer en la historia sonora de diversas geografías¹. Específicamente, en el ámbito iberoamericano llevamos décadas recorriendo este camino de investigación que va sacando a la luz interesantes figuras musicales femeninas, así como nuevas narraciones históricas que desvelan aspectos desconocidos, deconstruyen preconceptos establecidos y aportan nuevas perspectivas sobre nuestro pasado. Circunscribiéndonos al marco cronológico del siglo XIX, son varios los trabajos ya realizados en Iberoamérica sobre mujeres emblemáticas en relación con la música como la española Isidora Zegers (1803-1869), afincada en 1823 en Chile y verdadera promotora de la vida musical chilena del momento; la boliviana Modesta Sanginés (1833-1887), música y escritora que dejó un interesante legado literario, periodístico y musical; o sobre la compositora brasileña Francisca Hedwiges Gonzaga (1847-1935), conocida como Chiquinha Gonzaga, cuya importancia en Brasil y en la memoria popular ha llevado incluso a dedicarle una telenovela. Todas ellas fueron mujeres comprometidas con la vida musical de sus respectivos países y compositoras ocasionales, salvo el caso de la referida brasileña, verdadera protagonista del denominado nacionamiento en su país. Otras mujeres son objeto de estudio en su calidad de intérpretes, como es el caso de la soprano mexicana Ángela Peralta (1845-1883), conocida como “el ruiseñor mexicano”, o el de la pianista venezolana Teresa Carreño, apodada “la leona del piano”, ambas, por cierto, también compositoras. Todas ellas son un botón de muestra del importante papel que muchas mujeres desarrollaron en el ámbito musical de la América decimonónica independiente. Sin embargo, sin minusvalorar estos trabajos de visibilización de meritorias mujeres, dentro de la denominada historia compensatoria, se impone la necesidad de ir desentrañando el papel desarrollado por las mujeres como grupo social en distintos ámbitos públicos y privados. Este es el enfoque de investigadoras como Montserrat Galí Boadella en el caso mexicano² y, en especial, en el marco de aquellas instituciones que protagonizaban la vida musical de sus respectivos países.

¹ Piñero Gil, Carmen Cecilia. “Latinoamérica y el feminismo en música: caminos recorridos”. *Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*. Rosa Iniesta Masmano (ed.). Valencia, Rivera Editores, 2011, pp. 37-76.

² Galí Boadella, Montserrat. *Historias del bello sexo. La introducción del romanticismo en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

El secular confinamiento de la mujer en el ámbito doméstico privado se manifestó de forma clarísima en la actividad musical creativa y, en menor medida, en la interpretativa. Históricamente se produjo una invisibilidad de la mujer en el mundo de la creación, mientras que en el de la interpretación la mujer fue admitida en determinados espacios. Al apropiarse el varón de conceptos como racionalidad, objetividad, ámbito público, creación, universalidad y trascendencia, estos han sido apartados como valores o virtudes de la órbita femenina, devaluando y subordinando el papel social de las mujeres. La investigadora Jennifer C. Post en los años 90 realizó una tabla comparativa de las actividades musicales propias de hombres y mujeres en el marco de la sociedad patriarcal, así como de sus consecuencias (Tabla 10.1).

Tabla 10.1: Actividades musicales de hombres y mujeres³.

Hombres (esfera pública)	Mujeres (esfera privada)
<ul style="list-style-type: none"> - Música interpretada fuera del hogar. - Música interpretada durante el tiempo de ocio. - Limitación de la interpretación musical en el ámbito familiar. - Música interpretada en y para grandes agrupaciones. 	<ul style="list-style-type: none"> - Música interpretada dentro del hogar. - Música interpretada durante el trabajo. - Música interpretada principalmente para la familia. - Música interpretada individualmente o por grupos reducidos
<p><i>Resultados</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Libertad musical. - Dominación musical. - Integración en la interpretación y la creación musical. 	<p><i>Resultados</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Restricción musical. - Subordinación musical. - Separación en la interpretación y creación debido a las fronteras sexuales.

La Tabla 10.1 encuentra su plasmación real en el tema que nos ocupa. Tal y como comenta Yael Bitrán respecto a la música doméstica en las primeras décadas del México independiente,

Se reafirmaron estereotipos de género con los que la música doméstica quedó relegada al hogar y a sus más constantes habitantes: las mujeres; tiñéndose para siempre de un tono *amateur* que se ha visto con desprecio, suspicacia o, en el mejor de los casos, condescendencia, tanto por algunos contemporáneos como por la mayoría de los historiadores de la música⁴.

A pesar de esta estabulación, la mujer a lo largo de la historia ha estado presente en el ámbito interpretativo público y en el compositivo, aunque de forma restringida respecto al hombre. Hemos de admitir que, en muchos casos, en el marco de los estudios de género en música, y más en sus primeros

³ Traducción de la autora de este artículo. Post, Jennifer C. "Erasing the Boundaries between Public and Private in Women's Performance Traditions". *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*. Susan C. Cook y Judy S. Tsou (eds.). Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1994, pp. 35-51, p. 39.

⁴ Bitrán, Yael. "La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente". *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. 112-153, pp. 113-114.

años en la década de los 90, se ha partido desde una perspectiva de carencia tanto por parte de la historiografía patriarcal como feminista en cuanto a la verdadera presencia de las mujeres en ámbitos institucionales relacionados con la música. Es decir, hay mucho que investigar porque mucho es lo que las mujeres han desarrollado históricamente en el ámbito musical. No solo es necesaria la investigación sobre el pasado musical enfocada de forma descriptiva global⁵; se necesitan trabajos que focalicen en la mujer su presencia en las instituciones de referencia. A modo de ejemplo, y refiriéndonos a México, tal y como apuntaba el maestro Karl Bellinghausen, el Conservatorio Nacional de Música fundado en 1866

[...] tenía implícitamente la misión de entrenar músicos competentes para las funciones operísticas y musicales del país, así como la formación artística de los mismos [...] vio la oportunidad de hacer algo inédito en México: la formación profesional de las mujeres. Es decir, el Conservatorio fue la primera escuela profesional en la que una mujer podría obtener un título profesional. Lo cual es especialmente significativo en una sociedad en la que la mujer carecía de cualquier derecho. De hecho, al cabo de un par de meses de que el Conservatorio inició actividades, su infraestructura se vio incrementada al integrarse la Academia de Música y Dibujo para Señoritas que dirigía la maestra María de la Luz Oropeza⁶.

Es decir, se imponen investigaciones que certeramente nos permitan conocer cuál era la realidad de las mujeres en el ámbito musical del XIX, deconstruyendo el imaginario que nos refiere a la mujer casi con exclusividad en el ámbito privado del salón romántico o sobre el escenario como intérprete vocal y, en menor medida instrumental, ampliándose, además, el objeto de estudio a distintas capas y ámbitos sociales⁷. Es, pues, el tema de la mujer y la música en el México decimonónico un “abanico con muchas varillas” por desplegar.

En México son numerosos los estudiosos que recorren el siglo XIX rastreando presencias de mujeres en relación con la música, entre los que cabe mencionar a Leticia Armijo⁸, Yael Biltrán⁹, Jesús Herrera¹⁰,

⁵ Tal es el caso de la publicación Barceló, Alejandro *et al.* *150 años de educación musical en México*. México, Secretaría de Cultura-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016.

⁶ Bellinghausen, Karl. *El Conservatorio Nacional de Música: una institución de 150 años*, <<http://www.conservatorio.bellasartes.gob.mx/menu-prueba-cnm.html>> [consulta 06-11-2017].

⁷ Cabe destacar, por modélica, la investigación realizada por Nieves Hernández Romero sobre el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, fundado en 1830, quien desveló una intensa y extensa presencia de mujeres en esta institución en calidad de docentes y estudiantes, así como sorprendentes políticas de fomento y apoyo de las féminas en sus actividades musicales dentro del Conservatorio y en su posterior desarrollo profesional. Hernández Romero, Nieves. *La educación musical de las mujeres en el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX y su proyección laboral y social*. Tesis Doctoral, Universidad de Alcalá de Henares, 2017.

⁸ Armijo, Leticia. “Música para el bello sexo en el México independiente: *El Iris*”. *Cantos de Guerra y Paz. La música en las Independencias iberoamericanas (1800-1840)*. Begoña Lolo y Adela Presas (eds.). Madrid, UAM Ediciones. Música y Musicología, 2015, pp. 335-348.

⁹ Además del artículo ya citado, cabe referenciar de esta autora *Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)*. Tesis Doctoral, Royal Holloway, University of London, 2012; e “Identidad musical en formación. Prácticas musicales en la ciudad de México después de la Independencia”. *Cantos de Guerra y Paz...*, pp. 59-68.

¹⁰ Herrera, Jesús. “Entre lo público y lo privado. Música, política y religión en el *Quaderno para Guadalupe Mayner* al inicio de la Independencia de México”. *Cantos de Guerra y Paz...*, pp. 349-368; y “El *Manuscrito de Mariana Vasques*: música para tocar, bailar y cantar de principios del México independiente”. *Heterofonía*, 132-133 (2005), pp. 9-24.

Guadalupe Huacuz¹¹, Enrique Salmerón¹² o Ricardo Miranda¹³, siendo referenciales para el tema que nos ocupa los realizados por Bitrán y Miranda. La mujer mexicana decimonónica, en su vinculación con la música como sujeto y objeto, es tema de estudio tanto como sujeto activo en la creación y la interpretación, como en la demanda, reproducción y deleite de una música salonística de la que, a su vez, será objeto de atención. Sobre este último aspecto se están realizando estudios de colecciones musicales para uso de las féminas en el ámbito privado en México: el trabajo de Enrique Salmerón sobre el *Cuaderno de Merced Acebal*¹⁴, o los de Jesús Herrera sobre el *Cuaderno de Mariana Vasques* y el *Quaderno para Guadalupe Mayner*¹⁵. En este último, el autor plantea una interesante hipótesis sobre posicionamientos de resistencia antipatriarcal inconsciente por parte de las mujeres al interpretar en el ámbito privado obras que, como himnos y canciones patrióticas o reducciones pianísticas de obras de gran formato, pertenecían al ámbito público.

Por su parte, la mujer como objeto de interés por parte de la sociedad de su tiempo es también foco de estudio: la mujer decimonónica mexicana como destinataria de toda una estructura ideológica que proyectaba la construcción social en la que se debía desarrollar vitalmente. En este sentido, son interesantes las investigaciones que sobre la prensa destinada al “bello sexo” se llevan a cabo¹⁶. En el primer número de la primera revista mexicana femenina, *El Iris*, encontramos una muy clarificadora declaración de intenciones:

El único objetivo de este periódico es ofrecer a las personas de buen gusto en general y en particular al bello sexo, una distracción agradable para aquellos momentos en que el espíritu se siente desfallecido bajo el peso de atenciones graves, o abrumado con el tedio que es consiguiente a la aplicación intensa o a la falta absoluta de ocupación¹⁷.

Posteriormente, se publicarán en México otras revistas que seguirán el camino iniciado por *El Iris* en 1826, teniendo a las féminas como lectoras principales¹⁸. Respecto a este binomio música y mujer en el contexto de la conformación identitaria que experimenta la nación mexicana durante el siglo

¹¹ Huacuz, Guadalupe. “*El arte musical de México*, la lectura de Alba Herrera y Ogazón en la transición al siglo XX: un preámbulo a los géneros”. *Primer Coloquio Arte y Género. Memoria*. México, Instituto Nacional de las Mujeres (Inmujeres), Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE) y Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), 2002, pp. 135-144; y “Notas sobre la pauta de las mujeres en la música en el siglo XIX”. *Mujeres, género y desarrollo*. Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1998, pp. 431-443.

¹² Salmerón, Enrique. “El cuaderno de Merced Acebal: nueva música del periodo independiente”. *Cantos de Guerra y Paz...*, pp. 69-84.

¹³ Especialmente interesantes son los estudios de Miranda, Ricardo. “A tocar, señoritas”. *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 91-136; “La seducción y sus pautas”. *Artes de México*, 97 (2010), pp. 14-25; e “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”. *La música en los siglos XIX y XX...*, pp. 15-80.

¹⁴ Salmerón, E. “El cuaderno de Merced Acebal...”.

¹⁵ Herrera, J. “El Manuscrito de Mariana Vasques...” y “Entre lo público y lo privado...”. Véase también el ensayo de Adriana Martínez Figueroa en este mismo libro.

¹⁶ Armijo, L. “Música para el bello sexo...”; y Galí Boadella, M. *Historias del bello sexo...*

¹⁷ Heredia, José María. “Introducción”. *El Iris*, 1 (4 de febrero de 1826), p. 1.

¹⁸ Clara Meierovich nos refiere las siguientes publicaciones: *Calendario de las Señoritas Mejicanas* (1838-1841) [sic], *Panorama de las Señoritas. Periódico Pintoresco, Científico y Literario* (1842), *El Presente Amistoso. Dedicado a las señoritas mexicanas por Cumplido* (1847-1852), *La Semana de las Señoritas Mejicanas* (1850-1852) [sic] y *La Camelia. Semanario de literatura, variedades, teatro, modas, etc., dedicado a las señoritas mejicanas* (1853) [sic]. Meierovich, Clara. “Enseñanza, crítica y publicaciones periódicas”. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 6: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.). Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2011, pp. 323-366, pp. 362-363. Por su parte, Alejandra Flores Tamayo nos menciona *El Semanario de las Señoritas Mejicanas* [sic], *Mosaico Mexicano*, *Museo Mexicano*, *La Armonía*, *Época Musical*, *El Álbum Musical*, *El Presente Amistoso* y *La Camelia*, entre otras. Flores Tamayo, Alejandra. “Ediciones musicales en el México del siglo XIX”. *Heptagrama*, 2 (2012), <http://www.posgrado.unam.mx/musica/heptagramaA/public_html/?p=76> [consulta 06-10-2017].

XIX, es interesante referirnos a la visión que de este marco cronológico han tenido los narradores de la historia y en especial la de musicólogas mexicanas que focalizaron su mirada en el pasado musical de su país. La historia musical de tierras novohispanas desde finales del siglo XVIII va a ir dejándonos claras pistas de los rasgos identitarios que eclosionarán con fuerza en los procesos de independencia y consolidación nacional mexicanos.

Los procesos de conformación identitaria de los pueblos se proyectan en el tiempo, permaneciendo siempre vivos, dinámicos, transformándose, mutando al amparo de todo tipo de migraciones e intercambios personales, ideológicos, tecnológicos y culturales. La transculturación y la transvaloración cultural de las que nos hablaba el antropólogo y etnomusicólogo cubano Fernando Ortiz¹⁹ son realidades de ese proceso de identidad local, regional, nacional y global que todos experimentamos, y la música, como producto cultural e ideologizado que es, ha tenido y tiene un importantísimo papel de identificación en los pueblos. La música mexicana del XIX arropó una realidad convulsa y crítica que significó la conclusión del período colonial y el nacimiento de un México independiente ansioso por definir la propia identidad nacional, y en esa definición, en ese inventarse, nos encontramos a un actual y vibrante México en el que la música es y hace ser al mexicano y al sentir mexicano. Tal y como apunta Vicente Quirarte,

Las notas resuenan como indicadoras del cambio de sucesos históricos que se suceden con vértigo inaudito. En los teatros [...] en las plazas públicas [...] en los salones elegantes [...] en el campo de batallas [...] en la vida del campamento [...] en la piquera vil o en la misa solemne, la música fue forjando una sensibilidad, un gusto, una conciencia de nacionalidad que no existía plenamente formada cuando México se emancipó políticamente de España²⁰.

Deslizaremos nuestro mirar por el varillaje del apasionante abanico que constituye el México del XIX, su música, su conformación identitaria y las mujeres. Pasemos, pues, a ver la presencia de estas últimas y en ese recorrido incluiremos, entre otras, la mirada de tres musicólogas mexicanas referenciales ya en el siglo XX: Alba Herrera (1885-1931), Esperanza Pulido (1906-1991) y Yolanda Moreno (1937-1994).

En relación al momento de la Independencia, a la presencia de la música en diversos espacios y respecto a los gustos de las franjas más favorecidas de la sociedad mexicana a principios del XIX, Alba Herrera nos recuerda que en 1806 se cantó en México por primera vez la ópera de Paisiello *El barbero de Sevilla*, que fue acogida con gran éxito y en la que se representaron, según nos cuentan las crónicas, “bailes y sonecitos del país” a modo de interludios. Estos últimos son aludidos en variadas fuentes, siendo para Herrera “la única nota consoladora” en ese comienzo del XIX, es decir, esas “tonadillas nuevas y peculiares del país”, dato que indica la existencia de la música popular mexicana, germen importante en la conformación de la música mexicana del XIX²¹.

Por su parte, Esperanza Pulido en 1958, y en la que es una de sus aportaciones musicológicas más importantes, “La mujer mexicana en la música”²², realiza un verdadero ejercicio de historia social de la

¹⁹ Véase Ortiz, Fernando. *La música afrocubana*. Madrid, Ediciones Júcar, 1974 [1934].

²⁰ Quirarte, Vicente. “El doble compás de la música y la historia”. Silvia Navarrete y Ricardo Miranda (eds.). *Música de la Independencia...*, pp. 8-14, p. 8.

²¹ Herrera y Ogazón, Alba. *El arte musical en México*. México, Departamento editorial de la Dirección General de las Bellas Artes, 1917 [reimpresión facsimilar: México, CENIDIM, 1992], p. 33.

²² Pulido, Esperanza. “La mujer mexicana en la música”. *Heterofonía*, XXII, 104-105 (1991), pp. 5-51. La primera edición de este trabajo se llevó a cabo en la *Revista de Bellas Artes* en 1958, en México.

música y nos refiere que a finales del siglo XVIII la agudización de la decadencia española se ve reflejada en tierras americanas, estando ya el público aclimatado a zarzuelas, follas, tonadillas y seguidillas²³. Junto a ello también comenta Pulido que en las zonas costeras las mezclas de negros y mestizos comenzaron a producir un folklore musical que ella califica de “pintoresco”, apuntando que en el altiplano se amestizaron el romance español transformado en corrido, así como los bailes populares españoles, entre los que destacaron las seguidillas. Jarabe, corrido, huapango, sandungas, jaranas, bamba, etc., constituían aires populares de gran éxito a finales del XVIII, siendo estos “sonecitos del país” acompañados con violines, arpa, mandolones, salterio y guitarrones. El éxito que entre el público tuvieron estos sonos –provenientes de mestizos, negros mulatos, de gente vagabunda y “quebrada”– inquietó grandemente a las autoridades eclesiásticas y coloniales que los consideraban deplorables por incitar “lascivias canallescas y las más animalescas actitudes”²⁴. De hecho, la Inquisición censuró a finales del XVIII los jarabes que para entonces ya presentaban partes bailables. Al hilo de esta censura, Javier Marín López, en un interesante artículo sobre música, poder e Inquisición en el México virreinal, recoge un completísimo catálogo de bailes condenados por la Iglesia entre 1623 y 1819, siendo, en su mayoría, danzados por féminas en aquellas tierras novohispanas²⁵.

Por su parte, la musicóloga Yolanda Moreno en su libro *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, de 1989²⁶, es muy clara respecto al momento histórico de la Independencia mexicana al apuntar que las diferencias étnicas o culturales permanecieron sumergidas y se optó por un solo modelo de cultura, el propio de los criollos, liberales y burgueses que implícitamente creían en la universalidad de todo proyecto estético que surgiera de sus filas²⁷. Las clases dominantes llevaron a cabo la Independencia generando todo un imaginario de la mexicanidad.

Moreno admite la importancia de las manifestaciones culturales de un primer “mexicanismo” durante el proceso de Independencia y en los primeros años de la recién nacida nación mexicana que contuvieran la intención de legitimar el color y el acento propio subrayando la dignidad estética de lo mexicano²⁸. Así, y junto a marchas e himnos propios de la situación de conflicto, las suites, popurrís y recurrencia a la música popular del momento fueron adecuados para intentar proyectar la diversidad de la recién nacida nación teniendo como antecedentes, ya al final de la colonia, las mencionadas licencias de tipo localista que se introducían en el marco del teatro y de la zarzuela²⁹. La tonadilla española fue “el caballo de Troya” en el que se introdujeron los “sonecitos del país”, tonadilla que, igualmente, había sido el escaparate de bailes y músicas españolas prontamente asimilados por el público novohispano. Los espectadores al comenzar el XIX estaban ya acostumbrados, por tanto, también a esas “músicas del país” que paulatinamente fueron ligadas a actitudes independentistas por parte de los criollos, tanto nobles como comerciantes y terratenientes. Poco a poco, junto a las típicas danzas de salón, popurrís, fantasías basadas en melodías operísticas, marchas y otras piezas que también se interpretaban en los salones europeos, encontramos los típicos géneros musicales mexicanos que “seguían colándose” en el

²³ *Ibid.*, p. 28.

²⁴ Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. México, Editorial Océano de México, 2008 [1979], p. 17.

²⁵ Marín López, Javier. “A Conflicted Relationship. Music, Power and the Inquisition in Viceregal Mexico City”. *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Geoffrey Baker y Tess Knighton (eds.). Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 43-63, pp. 53-54.

²⁶ Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

²⁷ *Ibid.*, p. 54.

²⁸ *Ibid.*, p. 76.

²⁹ *Ibid.*

seno de las clases altas mexicanas. Esos “nuevos colonizadores” serían posteriormente esencia en la que se inspirarían los protagonistas de la conformación de la música mexicana del XIX.

Me he referido a criollos, mestizos, mulatos y negros. ¿Y los indios? Al iniciarse la Independencia, la situación del músico indio era de marginación, de exclusión social. Tal y como comenta Yolanda Moreno:

El proyecto universal de hombres libres iniciado en 1810 no necesitó excluir una vez más al músico indígena. Al iniciarse la Independencia, el indio músico había perdido ya su posibilidad de inserción en el nuevo esquema social en tanto que su música original se retiró a los pueblos, a la ranchería y a la marginación³⁰.

Respecto a la referencia del elemento indígena durante el XIX en México, Moreno añade que es, en realidad (y compartimos con ella este posicionamiento), una sublimación del indio de forma superficial y revestido del heroicismo propio del discurso romántico, a su vez enmarcado sobre todo en la retórica operística de corte italianizante del contexto decimonónico³¹.

Y arribados a este punto de sonos y tonadas mexicanas, hay que referirse a quiénes cantaban y bailaban esos sonos. Junto a los hombres, algunas crónicas nos refieren escenas en las que el canto de mujeres era objeto de alabanza. Así, cabe recordar aquella en la que se comentaba describiendo un paseo nocturno por la capital mexicana:

¡Y qué hermoso es el timbre de la voz de esa india! ¡Cuántas coristas y no coristas de la ópera la envidiarían! A poco se nos presenta un grupo de hombres y mujeres que andan de parranda, estas entonando bonitas canciones, y aquellos armonizándolas con los alegres acordes de las guitarras³².

Es pertinente que nos preguntemos qué tipo de mujeres lo realizaban. Como acertadamente apunta María del Carmen Vázquez Mantecón,

los patrones de comportamiento y los ideales de belleza femenina de los criollos que gobernaron al país desde el confesionario, la ley o el poder tuvieron que adaptarse a una realidad social más compleja, representada por su mayoritario mestizaje étnico y cultural, producto de los amoríos de hombres y mujeres de tres ramas: indígena, española y africana, que fueron poblando el territorio a lo largo de su historia³³.

Siempre que nos referimos a la música del XIX, el eurocentrismo y el clasismo galopantes que impregnan nuestros imaginarios culturales nos llevan a la iconografía de mujeres en un salón burgués alrededor del piano. Pero en todas las geografías y espacios, mujeres de distintas clases sociales han cantado siempre. A modo de ejemplo, en el México decimonónico y en el marco de la Guerra con los Estados Unidos de Norteamérica, encontramos referencias de las tropas estadounidenses confraternizando con prostitutas –bautizadas por aquellos como “margaritas”– cantando y bailando sonecitos del país:

³⁰ *Ibid.*, p. 53.

³¹ *Ibid.*

³² García Cubas, Antonio. *El libro de mis recuerdos: narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social*. México, Imprenta de Arturo García Cubas, Hermanos Sucesores, 1904, p. 167, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-libro-de-mis-recuerdos-narraciones-historicas-anecdoticas-y-de-costumbres-mexicanas-antteriores-al-actual-estado-social-primera-parte/>> [consulta 06-11-2017].

³³ Vázquez Mantecón, María del Carmen. “La china mexicana, mejor conocida como china poblana”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXII, 77 (2000), pp. 123-150, pp. 125-126.

Cada cual tenía por compañera una margarita y al ejemplo de esta ejecutaba el jarabe, con el cuerpo descoyuntado y las piernas muy dobladas, y en fuerza del movimiento producido por el obligado zapateado, adquirían fuertes sacudidas las faldas del sombrero y el gran saco de provisiones que por medio de correas pendía de uno de sus hombros, aconteciendo con frecuencia que a sí mismo se diese zancadilla al pretender trenzar las piernas, toscamente aprisionadas en las botas fuertes³⁴.

Como vemos, no todo era el salón burgués. Es inevitable convocar, igualmente, la figura de las *chinas*, mujeres que, en palabras de Vázquez Mantecón, eran “mestizas mexicanas que protagonizaron una urbana y peculiar forma de intercambio amoroso, que balanceó, junto con el matrimonio y la prostitución, la demanda sexual de los varones”³⁵. El apogeo de las *chinas* debemos enmarcarlo cronológicamente entre 1840 y 1855 aunque la penetración de esta figura en el imaginario colectivo mexicano es de gran hondura y de indudable permanencia en la propia identidad y realidad vital mexicana. La primera mujer que llevó este nombre sería Catalina de San Juan (1605-1688), personaje en la bruma de la leyenda quien, al parecer, nació en India y tras diversos avatares llegó a Filipinas, donde fue bautizada por los jesuitas. Más tarde arribó a Nueva España, estableciéndose en Puebla como esclava de Miguel de Sosa, quien en su testamento dictó que fuera liberada. Posteriormente se casó con un esclavo de procedencia china, enviudó y se consagró el resto de su vida a Dios³⁶.

Este legendario origen choca frontalmente con el estereotipo de la china poblana, dada la especial vinculación de “las *chinas*” a un saber vivir la vida libremente. Manuel Payno, autor de la novela *Los bandidos de Río Frío*, nos describe en 1843 a la china como

la mujer de ojos ardientes y expresivos, cutis aceitunado, cabello negro y fino, pies pequeños, cintura flexible, formas redondas, esbeltas y torneadas, sin educación esmerada, muy limpia, que sabía leer, coser y cocinar al estilo del país, que zapateaba jarabes y otros sones en los fandangos, y podía repetir de memoria el *Catecismo* del padre Ripalda³⁷.

Esta mujer, como comenta Vázquez Mantecón, “bailaba jarabes, pero también zapateaba otros sones del país, y bailaban ritmos hispanos con cierta ‘chunga andaluza’”³⁸. El vestuario de la china era considerado como demasiado provocativo en el México decimonónico. Constantemente cronistas mexicanos y extranjeros en la primera mitad del siglo XIX llaman la atención a la forma en que la indumentaria de las mujeres del pueblo resaltaba sus formas femeninas. Las *chinas* se fueron desvaneciendo al institucionalizarse la prostitución, al tiempo que se alzaba un mito romántico entre seductora, libertina, y heroína, el mito de la china poblana, “representante del jarabe tapatío que fue considerado baile nacional”³⁹.

La china poblana fue conquistando al conjunto de la sociedad mexicana. Esa “ascensión social” en el imaginario colectivo tuvo plasmación también en la danza, tal y como nos recuerda la investigadora mexicana Margarita Tortajada al referirse a aquellas bailarinas que –como la primera bailarina nacional mexicana, María de Jesús Moctezuma, la Chucha, nacida en la segunda década del XIX– lle-

³⁴ García Cubas, A. *El libro de mis recuerdos...*, p. 440.

³⁵ Vázquez Mantecón, M. del C. “La *china* mexicana...”, pp. 125-126.

³⁶ Véase Pérez Montfort, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez Ensayos*. México, Publicaciones de la Casa Chata, 2007, pp. 119-146.

³⁷ Vázquez Mantecón, M. del C. “La *china* mexicana...”, pp. 125-126.

³⁸ *Idem*.

³⁹ *Ibid.*, pp. 140-141.

varon el jarabe mexicano a convivir con el repertorio internacional como una expresión de la búsqueda identitaria de lo propio⁴⁰. Posteriormente, en la primera mitad del siglo XX, las hermanas Nelly y Gloria Campobello realizarían un curioso sincretismo en el ámbito de la danza entre la tradición de la china poblana y el ballet clásico, mezclando el tradicional atuendo de aquella con la técnica de las puntas. Si bien desaparecidas en la segunda mitad del XIX, las chinas poblanas siguen vivas en la esencia identitaria del México actual.

Pero volvamos al marco decimonónico que ha sido considerado objeto de estudio por la musicología en relación con la mujer y la música: el salón. El salón burgués junto con el teatro de ópera serán los dos espacios en los que tendrán lugar los eventos musicales de las clases más favorecidas y en los que, además, se desarrollará una parte esencial de la vida social tanto en tierras americanas como europeas. En el salón, la presencia femenina respecto a las actividades musicales es de ineludible referencia. La iconografía y crónicas del momento así lo atestiguan. A modo de ejemplo, recordemos algún testimonio como el del geógrafo Antonio García Cubas en su *Libro de recuerdos* de 1904:

Otras familias acuden a la tertulia con su contingente de apuestos galanes y hermosas jóvenes en las que impera el distinguido tipo mexicano, cuyos principales rasgos son: faz apiñonada levemente teñida con las suaves tintas de la rosa, negra y abundante cabellera, y ojos rasgados y expresivos que centellean como en nuestro puro cielo las estrellas. De esas jóvenes, las que se distinguen por sus progresos musicales, distraen a la concurrencia, si son discípulas de León, con brillantes fantasías de Thalberg o de Liszt ejecutadas en el piano, y si [son] de los maestros Flores y Balderas, con su hermoso canto interpretando, ora arias como las del *Barbero de Sevilla*, *Semiramis*, *Tancredi* o *Mahometo segundo*, ora tiernas y sentimentales romanzas, como *El Ave María* de Baca y la famosa *Stella Confidente*. Al concierto sucede el baile, durante el cual reina gran animación y una confianza plausible, como que no traspasa los límites de la decencia⁴¹.

Tal y como afirma Angélica Velázquez, en la cultura decimonónica la habilidad para tocar el piano y cantar afinadamente constituían una referencia de la educación femenina burguesa relacionada con los códigos de prestigio social que exigían demostración de una educación cuidada⁴². Por ello, las jóvenes burguesas se lanzaron en masa al aprendizaje del piano siendo muy aleccionadoras, al respecto, las conocidísimas palabras del poeta mexicano Amado Nervo (1870-1919) sobre este instrumento y su negocio en relación con las féminas:

Hace tiempo que tener maestro de piano en México es algo completamente indispensable, algo que entra en lo imprescindible de la vida. Naturalmente ser profesor de piano es un negocio, y bueno, entre nosotros. Si el profesor es modesto, cosa muy rara, cobra de 16 a 20 pesos mensuales por su indispensable enseñanza. Si es profesor de taco cobra 8 o 10 pesos por lección. Si suponemos que una señorita normalmente estudia ocho años el piano, y que paga mensualmente 20 pesos, tendremos que en cada casa se invierten 1920 pesos de maestro, más 1200 de un piano por la primera hija que estudia. Si suponemos que las niñas son tres, ya tenemos una fortuna de 5760 pesos, más 1200 pesos del piano, es decir, 6960 pesos invertidos en la educación musical. Sigamos suponiendo. En la República hay, poco más o menos, 40 000 muchachas que estudian piano, y como hemos supuesto que cada

⁴⁰ Hay referencias de que La Chucha se retiró en 1851. Tortajada Quiroz, Margarita. "Entre la imitación y el jarabe. Las Ballerinas del México independiente". *Cantos de Guerra y Paz...*, pp. 369-387, p. 369.

⁴¹ García Cubas, A. *El libro de mis recuerdos...*, pp. 187-188.

⁴² Velázquez Guadarrama, Angélica. "Juliana and Josefa Sanromán: The Representation of Bourgeois Domesticity in Mexico, 1850-1860". *Reprises. Artelogie*, 5 (2013), pp. 1-14, <<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article263>> [consulta 16-10-2017]. Este artículo procede de la publicación *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*. Esther Acevedo (ed.). México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, pp. 122-145.

una gasta en el término de ocho años, con piano y todo, cuando menos 6960 pesos, tendremos, multiplicando esa cantidad por 40 000, la enorme suma de 278.400.000 pesos, gastada en ocho años en el país. Ahora bien, en cada temporada de ocho años, ¿cuántas artistas logramos en México? ¿Dese usted una vueltecita por esas calles de Dios y luego eche sus cálculos! De 40 000 muchachas en pleno estudio, 39 000 son boxeadoras del piano y no pasan de ahí. Nos quedan mil; mas de estas mil, 950 aturden a los vecinos con trocillos de zarzuela, tales como los *Marineritos*, el dúo de *La verbena* o las seguidillas del *Certamen*. Restan cincuenta, cuarenta de las cuales tocan algo, al pertinaz tejemaneje merced al cual se logra leer una mazurca de Chopin, un nocturno de Schumann, un minueto de Thomé. De matices..., nada; no advertiréis el menor nuanche que dicen los franceses. Donde el autor, merced a una habilísima inspiración, dejó un sollozo, un grito, un gemido, los amanerados dedos de la que toca algo, hunden dos o tres teclas blancas y ya está. Pero nos quedan aún las diez últimas: ¿serán artistas? ¿Sabrán dar a la música ese colorido sin el cual se convierte en el más fastidioso de los ruidos? Supongamos que sí. Ya es tiempo de suponerlo. Tendremos entonces, en un lapso de ocho años, en la República, diez artistas. ¿Se quiere saber lo que han costado, supuestos los anteriores cálculos? Veintisiete millones de pesos, cada una, poco más o menos. Entre esas diez no habrá, empero, sino por rarísima casualidad, una gran pianista... Y ahora, a tocar, señoritas⁴³.

Esta visión tan desoladora respecto a la calidad de muchas de las pianistas del momento trasluce una situación que fue objeto de comentarios en no pocas ocasiones. En este sentido, la investigadora Verónica Zárate Toscano –quien denomina las “rompepianos” a las “boxeadoras del piano” de Nervo– menciona críticas como la realizada en 1888 por parte de la mexicana Laureana Wright de Kleinhans (1842/46-1896) quien, en su publicación *Las violetas de Anáhuac*, proyecta su hastío por las mediocres interpretaciones de alguna fémica: “Silencio [...] por piedad! Ya no resisto! Está despedazando mis oídos”⁴⁴.

El piano como instrumento tendrá presencia en tierras mexicanas ya en las últimas décadas del XVIII. Así, encontramos uno de los primeros “fuerte-pianos” construidos en aquellas tierras debido al organista y constructor de órganos Mariano Placeres (1755-*ca.* 1820), residente de la ciudad de Durango⁴⁵. Igualmente, tenemos referencias de importación de pianos en tierras novohispanas a finales del XVIII⁴⁶. Al constituirse en epicentro de la música salonística, el piano también fue objeto de una importante actividad económica centrada en la composición, la edición e importación de literatura pianística, en la enseñanza del instrumento en instituciones y a domicilio, así como en los propios instrumentos, siendo los de importación muy valorados. Los anuncios al respecto eran de obligada publicación como noticia importante para el público melómano:

Pianos. Han llegado de las mejores fábricas inglesas, francesas y alemanas al almacén de los Sres. Wagner y C^a. en la calle de Zuleta. Entre ellos, un último modelo, piano vertical de Erard para la exportación a África, que no tiene de madera sino la caja, estando asegurada la maquinaria con fuertes barretones de fierro que la liberta de las descomposturas que son consecuencia de los repentinos cambios de temperatura⁴⁷.

⁴³ Nervo, Amado. “El piano” [*El Nacional*, 1896]. *Cuentos y crónicas de Amado Nervo*. México, UNAM, 1993, pp. 110-111.

⁴⁴ Zárate Toscano, Verónica. “Las mujeres en el espacio musical del siglo XIX mexicano”. *Espacios en la historia: invención y transformación de los espacios sociales*. Pilar Gonzalbo Aizpuru (coord.). México, El Colegio de México, 2014, pp. 125-146.

⁴⁵ Sánchez Rojas, Abigail. “El piano en las artes plásticas del México decimonónico: una aproximación al problema de estudio”. *Cuadernos de Iconografía Musical*, II, 1 (2015), <<http://www.cuadernosdeiconografia.posgrado.unam.mx/index.php/CIM/article/view/20>> [consulta 01-12-2017].

⁴⁶ Carredano, Consuelo. “El piano”. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 6: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.). Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2011, pp. 221-266, pp. 221-222.

⁴⁷ “Pianos”. *La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana* (México, Sociedad Filarmónica Mexicana), I, 1 (1 de noviembre de 1866), p. 15.

Junto con el piano, aunque de manera casi testimonial, la guitarra, y específicamente la guitarra séptima mexicana (por tener un orden más y más grave que la homónima española), será muy apreciada por las señoritas mexicanas, formando también parte del mundo sonoro del salón⁴⁸.

El salón romántico, con sus tertulias, bailes y música, será un espacio de socialización, intercambio cultural y emparejamiento. En síntesis, será el gran protagonista, tanto en las geografías europeas como en las americanas, de la vida social, siguiéndose los estereotipos musicales franceses, italianos y alemanes. Como apunta Ricardo Miranda, “el salón era un espacio aderezado con músicas varias, pero destinado a controlar los intercambios ya sociales, ya personales, entre sus asistentes”⁴⁹, de tal forma que, en él, “se gestaban telarañas sociales, al amparo de la música y tras el embeleso del piano y sus ejecutantes”⁵⁰. Y las mujeres tuvieron en la música uno de sus más preciados adornos:

poco a poco, los pianos fueron invadiendo las casas... y en el salón, las señoritas de la casa, y quizás también sus allegadas, tocaban el piano, cantaban o mostraban sus encantos con el arpa. [...] casi nadie tomaba en serio el ejercicio de la música. Era raro ser músico profesional [...]. Las jóvenes que estudiaban piano eran muchas, pero no lo hacían con ánimo profesional, sino únicamente como parte de una educación destinada a formar y cultivar familias. En algunas ocasiones, el salón cedía su lugar al baile [...]. En el baile, los requiebros sonoros del salón podrían en abierta galantería... los bailarines podrían –¡al fin!– darse las manos, mirarse a los ojos⁵¹.

De vital importancia en todo este mundo es el de la publicación de partituras, dada la creciente demanda por parte del mundo salonístico. Después de la fundación en 1826 por parte de Mariano Elizaga de la primera imprenta musical en México, pronto se editaron multitud de obras enmarcadas en las formas pianísticas del XIX que servían a las aspiraciones musicales de los asiduos al salón burgués. Como nos recuerda Ricardo Miranda, ya desde finales de la colonia se comenzaron a distribuir partituras por suscripciones, siendo especialmente atentas como consumidoras las señoritas mexicanas del momento, quienes se convirtieron en receptoras, semanal o mensualmente, de música⁵². Y por ser especialmente dedicadas muchas de esas partituras a las mujeres, las portadas de las mismas incluían títulos, imágenes alegóricas, leyendas relativas a las féminas y a temas amorosos. La lista de nombres femeninos o alusivos a la relación amorosa es casi interminable: en una reseña sobre el compositor Luis Baca Elorriaga encontramos referencia a la publicación de seis polkas de su autoría cuyos nombres son más que ilustrativos de lo que estamos comentando: “la Linda, la Josefina, la Julieta, la Jenny, la Delfina y la Amada...”⁵³. Las ediciones no solo contenían música salonística: eran todo un despliegue de mensajes del cortejo amoroso socialmente admitido en el que podemos rastrear, como apunta Miranda, un registro amplio de la vida del momento⁵⁴.

⁴⁸ Respecto a la guitarra séptima, véanse Ramírez Estrada, Arturo Javier. “Un instrumento que se volvería propiamente mexicano: la guitarra séptima en México”. *Cantos de Guerra y Paz...*, pp. 99-104; y *La guitarra séptima mexicana y su repertorio. El instrumento representativo olvidado de México*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2017.

⁴⁹ Miranda, R. “La seducción...”, p. 14.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁵¹ *Ibid.*, p. 16.

⁵² Miranda, R. “Identidad y cultura musical...”, p. 17.

⁵³ Muñoz Ledo, Luis F. “Baca, D. Luis”. *La Armonía...*, p. 5 (sección de “Biografías”).

⁵⁴ Miranda, R. “La seducción...”, p. 21.

Respecto al repertorio, y siguiendo diversas publicaciones del citado Ricardo Miranda⁵⁵, se pueden agrupar las composiciones salonísticas en tres categorías. En primer lugar, las típicas piezas de baile como valsés, mazurcas, polcas, chotises y danzas habaneras, con una clara rítmica muy útil dado que

la introducción permitía el necesario compás de espera para fijar el inicio del baile, para ajustarse los guantes o el escote, para aliñarse algún pliegue o, incluso, para señalar que, a partir de ese momento, el contacto físico era permisible. Muchas piezas de baile son una sucesión interminable de temas que solo se acotan, mediante la evocación final de la melodía inicial, para advertir a los bailarines que el devaneo estará próximo a su fin⁵⁶.

En segundo lugar, tendríamos la música de salón para ser escuchada, no para ser bailada, lo cual implicaba normalmente una mayor calidad musical. Entre ellas, además de las danzas de salón, hay que referirse a las llamadas piezas *características*, es decir, las paradigmáticas piezas románticas como canciones sin palabras, romanzas, melodías, nocturnos, elegías, ensoñaciones, etc.⁵⁷. En este apartado gozaban de especial aprecio ciertas composiciones de Chopin, cuya música se recepcionó en México en la década de los años 60 del siglo XIX⁵⁸. Por último, referir también piezas de tertulia, también llamadas “de concierto”, donde la calidad y virtuosismo exigido no era accesible a la mayoría de los intérpretes. Entre los compositores mexicanos más exitosos en este repertorio hay que nombrar, por ejemplo, a Juventino Rosas, Ernesto Elorduy, Ricardo Castro o Julio Ituarte, pianista consumado quien compuso en un amplio espectro de tipología salonística⁵⁹.

En este contexto, Esperanza Pulido comentará que no es hasta el siglo XIX cuando podemos encontrar mujeres mexicanas de verdadera valía en la música. Pulido achaca la falta de mujeres destacables en la primera mitad del siglo XIX a la indolencia y carencia de interés en un contexto en el que era costumbre que la mujer al casarse se centrara en exclusividad en las tareas del hogar, así como a la falta de exigencia en la profundización de los estudios musicales a nivel instrumental y no tanto en el canoro⁶⁰. A ello debemos añadir los momentos históricos convulsos de esa primera mitad del XIX, así como la presión social ejercida sobre las mujeres respecto a los roles socialmente admitidos para ellas, que era absoluta, quedándoles poco margen de maniobra al respecto.

Las féminas recibían educación musical en el seno de sus hogares o en ciertas instituciones. Así, aquellas “de posibles” recibían en sus casas a “los educadores espirituales y temporales para los que siempre estaba abierta la puerta y puesto el cubierto en la mesa”⁶¹. En efecto, como apunta Rubén M. Campos, las muchachas de buena familia eran adiestradas en sus casas con lecciones de gastronomía, baile, música –canto, piano, guitarra–, bordados y tejidos, retórica e idiomas –francés y español–, de forma que, y rememorando al rossiniano *Barbero de Sevilla*, no “era remoto que la lección de canto de Lindoro a Rosina se repitiese en la vida real, púdica y escondida”⁶².

Respecto a mujeres que no pertenecían a la aristocracia o a la burguesía pudiente, debemos referirnos a la ya nombrada Sociedad Filarmónica Mexicana. Fundada en 1865 por destacados miembros

⁵⁵ Véase nota 13.

⁵⁶ Miranda, R. “La seducción...”, p. 18.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁸ Sobre este tema, véase la obra clásica de Romero, Jesús C. *Chopin en México*. México, Imprenta Universitaria, 1950, p. 11.

⁵⁹ Miranda, R. “La seducción...”, p. 21.

⁶⁰ Pulido, E. “La mujer mexicana...”, p. 34.

⁶¹ Campos, Rubén M. *El folklore literario y musical de México* [Colección Metropolitana, 25]. México, Complejo Editorial Mexicano, 1974, p. 73.

⁶² *Ibid.*, p. 73.

como Tomás León, Julio Ituarte, Melesio Morales o Aniceto Ortega, se constituirá como el verdadero cerebro y corazón de la enseñanza musical mexicana, fundando al año siguiente el Conservatorio que contaba con un claustro de profesores de dieciocho docentes, no encontrándose ninguna mujer entre ellos⁶³. Así lo comprobamos cuando consultamos la revista *La Armonía*, publicación nacida en 1866 como órgano de la citada Sociedad. En su primer número se refleja la Junta directiva general, la directiva de redacción y la de los profesores del Conservatorio y de las materias impartidas, realizándose la adjudicación de los grupos de “Señoras y niñas”, así como de “Señores y niños”⁶⁴. Las mujeres eran alumnas, los hombres desarrollaban el rol de docentes; la jerarquía siempre presente. Posteriormente sí tendremos docentes en esta institución todavía en el siglo XIX, caso de las compositoras Delfina Mancera o Guadalupe Olmedo.

La Sociedad había nacido con ciento cincuenta y seis socios protectores, de los cuales ochenta y cinco eran profesores, ciento sesenta y uno eran socios aficionados entre los que se encontraban cincuenta y nueve señoras o señoritas. La presencia de estas se justificaba con esta retórica y endulzada decimonónica guisa:

Si en esta imperfecta reseña se omitiese hacer una mención especial de las Señoras y Señoritas que honran la Sociedad en su carácter de socias aficionadas, se faltaría a la justicia y a la caballerosidad. Estas Señoras y Señoritas siempre amables, siempre deferentes, siempre empeñosas al venir a auxiliar poderosamente a nobles miras de la asociación con sus distinguidos talentos, con su gracia y con su hermosura, excitan la consoladora esperanza en el corazón verdaderamente mexicano, de la regeneración de un pueblo, cuya bella mitad, parecida a tan interesantes socias, es la madre o ha de ser la esposa de sus hijos! –Al presentar públicamente a estas Señoras y Señoritas los respetos de la Sociedad, hay que repetirles una vez más las gracias por ella, y por seres inocentes que les deberán en parte su carrera y con ella el porvenir de honor y de decente comodidad⁶⁵.

Al nacer el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana en 1866, encontramos que las clases a las que podían asistir las féminas de forma claramente establecida eran Solfeo, Canto, Piano, Idioma Castellano e Idioma Francés. En efecto, se designaban clases específicas de estas materias para niñas. Respecto a otras asignaturas como Instrumentos de Arco, se planteaba solo para niños. Las demás asignaturas no presentaban una indicación determinada de hombres o mujeres: Instrumentos de Viento, Armonía teórico-práctica, Composición teórica, Instrumentación y orquestación, Idioma Italiano (no se especifica que puedan asistir niñas), Historia antigua y moderna, Historia de la Música y biografía de sus hombres célebres, Acústica y Fonografía, Anatomía, Fisiología e higiene de los aparatos de la voz y del oído, Arqueología de los instrumentos de música, Estética e historia comparada de los progresos de las Artes⁶⁶. Como hemos apuntado, hubo mujeres docentes en menor número siempre.

En este sentido, fue muy importante la incorporación en el recién nacido Conservatorio de la Academia Municipal de Música para señoritas y niñas, academia fundada en 1858 y que se encontraba bajo la dirección de Doña Luz Oropeza, quien sería más tarde “secundada por Julia Llorente [...] y Do-

⁶³ Gómez Rivas, Armando. “El pasaporte musical del Conservatorio México-París vía Florencia (1866-1939)”. *150 años de educación musical en México*, pp. 35-78, p. 53.

⁶⁴ “Gacetilla”. *La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana* (México, Sociedad Filarmónica Mexicana), I, 1 (1 de noviembre de 1866), p. 7.

⁶⁵ Siliceo, M. “La Sociedad Filarmónica Mexicana”. *La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana* (México, Sociedad Filarmónica Mexicana), I, 1 (1 de noviembre de 1866), p. 2.

⁶⁶ “Gacetilla”. *La Armonía...*, op. cit., p. 7.

lores López, por exigirlo así el elevado número de 140 alumnas inscritas⁶⁷. En efecto, la Junta directiva de la Sociedad Filarmónica Mexicana solicitó al Excelentísimo Ayuntamiento de México dicha incorporación⁶⁸. La directora preparó un examen teórico y práctico para que las estudiantes mostraran su nivel, examen que superaron brillantemente. En el acto oficial de la incorporación, el 30 de diciembre de 1866, la directora desgranaba la historia de la Academia, en la que desde un principio se proyectó una especial sensibilidad hacia la situación de las mujeres menos favorecidas del momento. Así, y refiriéndose a Miguel de Azcárate, hombre ilustrado perteneciente a la Compañía lancasteriana establecida en México en 1822 y conocido por su especial preocupación en la educación, comentaba:

[...] había podido apreciar las necesidades de la educación en las clases pobres; pero en su caritativo afán dominaba la idea de sustraer a la mujer a la forzosa dependencia del hombre; a la triste condición de mantenerse con el mezquino producto de su trabajo con la aguja, a la miseria y a sus terribles consecuencias. Comprendía su bien formado corazón, que ensanchado el estrecho círculo de la educación de las niñas pobres, procurándoles la enseñanza de la música, del dibujo, de la pintura, de los idiomas y de otros ramos de la educación secundaria, lograría inculcarles la conciencia de su dignidad, y prepararles un porvenir independiente honroso y productivo en el profesorado, en la carrera de artistas, y hasta en el mismo matrimonio [...] el 1º de Junio de 1858 estableció la Academia de Dibujo para niñas pobres [...]. El 1º de Agosto de ese mismo año se agregó la clase de Música, honrándose desde el principio con la dirección de ambas clases⁶⁹.

Sabemos que Luz Oropeza llegaría a ser docente del Conservatorio en las materias de Teoría Musical y Nociones Preliminares de armonía y del Estudio Teórico-Práctico de Solfeo para niñas en el transcurso de 1870-1871⁷⁰.

Respecto a las compositoras en el marco del siglo XIX en México encontramos como creadoras más conocidas a la gran cantante Ángela Peralta y a Guadalupe Olmedo, esposa del compositor Melesio Morales. Tenemos referencias de otras creadoras que compusieron dentro del marco de la música salonística. Así, en el *Cuaderno para Guadalupe Mayner* (datado entre 1804 y 1814) encontramos un *Minué a cuatro manos* atribuido a María Luisa Vicario Elías, Marquesa de Vivanco (1784-1842). Por su parte, Ricardo Miranda nos refiere los nombres de algunas de ellas, como María Garfías, Matilde del Puerto, Ángela Guillén, Clotilde Crombe, Delfina Mancera, Emilia Gutiérrez Díaz, Dolores Lions y María Pérez Redondo y Rivero⁷¹. Poco a poco, se van visibilizando nuevas compositoras y se van realizando estudios sobre ellas. Es este el caso de María Garfías (1849-1918), quien, en su niñez, como comenta Clara Meierovich, fue calificada como prodigio siendo autora, entre otras composiciones, de himnos y marchas patrióticas⁷². Garfías ha sido objeto de un reciente estudio por parte del musicólogo Fernando Carrasco Vázquez⁷³, al igual que María de Jesús Zepeda y Cosío (1821-1857), cantante y compositora mexicana quien ya era calificada en

⁶⁷ Pulido, E. "La mujer mexicana...", p. 35.

⁶⁸ "Gacetilla". *La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana* (México, Sociedad Filarmónica Mexicana), II, 5 (1 de enero de 1867), p. 39.

⁶⁹ "Actualidades". *La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana* (México, Sociedad Filarmónica Mexicana), II, 5 (15 de enero de 1867), pp. 46-47.

⁷⁰ Zárate Toscano, V. "Las mujeres en el espacio musical...".

⁷¹ Miranda, R. "A tocar, señoritas...", pp. 116-117.

⁷² Meierovich, Clara. *Mujeres en la creación musical de México*. México, Cuadernos de Pauta, 2001, pp. 28-29.

⁷³ Carrasco Vázquez, Fernando. "María Garfías (1849-1918). Una fugaz presencia de la música mexicana decimonónica". *Musicologiacasera. Repositorio para artículos musicológicos*, México, febrero de 2018, <<https://musicologiacasera.files.wordpress.com/2018/04/marc3ada-garfias-1849-1918-una-fugaz-presencia-de-la-mc3basica.pdf>> [consulta 25-05-2018].

vida como una relevante música en diversas publicaciones⁷⁴. Por su parte, Delfina Mancera, quien compuso entre otras, y tal y como refiere Meierovich, una *Misa en Mi bemol* en 1886, ocupó el relevante cargo de docente en la Cátedra de composición en el Conservatorio Nacional en el marco de la dirección de dicha institución a cargo de Alfredo Bablot (1881-1892)⁷⁵. Poco a poco, pues, se van visibilizando tanto a creadoras como a sus obras⁷⁶. A modo de ejemplo, y como nos refieren Monserrat Galí y Leticia Armijo⁷⁷, en el primer volumen de la nombrada revista *El Iris* se publicó, subrayando la importancia de la música en relación con el “bello sexo”, una *Escocesa* atribuida a la condesa Ermelina de Beaufort, siendo la primera partitura impresa en una revista mexicana⁷⁸.

Pero volvamos a las ya mencionadas Peralta y Olmedo. La primera de ellas, la gran Ángela Peralta (1845-1883), cuya figura de excelsa cantante se proyectó en el marco de los teatros de ópera traspasando fronteras, forma parte de una genealogía de cantantes mexicanas que ya desde el siglo XVIII eran merecedoras de atención. Así, Esperanza Pulido, al repasar el mundo teatral entre el XVIII y el XIX, nos refiere nombres de cantadoras y bailarinas que se movían en el mundo de zarzuelas, follas, tonadillas, seguidillas, etc., ofreciéndonos ejemplos como los de Loreto Rendón, Josefa Martínez, María Prieto y, sobre todo, la favorita del público, la Gata⁷⁹.

Posteriormente nombres como el de las cantantes Ignacia Aguilar, Isabel Munguía, Inés García (Inesilla), la Ramírez o Manuela García eran la antesala de la que sería llamada “el ruiseñor mexicano”, arquetipo de la cantante operística del XIX. Las dos primeras, cantantes y bailaoras, estuvieron presentes en el famoso teatro Coliseo y protagonizaron importantes escándalos sociales por sus relaciones con el Conde de San Pedro del Álamo⁸⁰. Siguiendo los pasos de Isabel Colbrán, María Malibrán o Pauline Viardot García, Ángela Peralta, mestiza y de modesta cuna, no solo triunfaría como diva operística a nivel internacional, sino que se aventuraría en tareas compositivas, legándonos un álbum con diecinueve piezas que recogen las tendencias salonísticas de la época, al tiempo que proyectan pinceladas de los “aires nacionales mexicanos”⁸¹. México habría que esperar varias décadas para que recogiera testigo canoro de Peralta la gran contralto Fanny Anitúa (1887-1968).

Por su parte, Guadalupe Olmedo (1853-1889), primera mujer graduada del Conservatorio, compuso entre otras obras el primer cuarteto de cuerda realizado por un creador mexicano del que tenemos noticias. En efecto, en 1887, y como parte de su examen de fin de carrera en el Conservatorio, presentó entre otras obras su *Quartetto Studio Classico*, op. 14. Olmedo fue la segunda esposa de Melesio Morales y nos legó,

⁷⁴ Carrasco Vázquez, Fernando. “María de Jesús Zepeda y Cosío (1821-1857), cantante y compositora mexicana del siglo XIX”, *Musicologiacasera. Repositorio para artículos musicológicos*, México, 10 de julio de 2018, <<https://musicologiacasera.wordpress.com/2018/07/10/maria-de-jesus-zepeda-y-cosio-1821-1857-cantante-y-compositora-mexicana-del-siglo-xix-por-fernando-carrasco-v/>> [consulta 15-07-2018].

⁷⁵ Meierovich, C. *Mujeres en la creación musical de México*, p. 29.

⁷⁶ Un curioso caso es el de una obra que, sin dejar dicho marco salonístico, responde al fervor patriótico mexicano frente al vecino del Norte en la confrontación que tuvo lugar entre 1846 y 1848. Tal es el caso de la *Monterey Quadrilles*, pieza alegre cuya música, según el título de la partitura, está “compuesta por una dama española de Monterrey” en 1848, año en el que fue depositada en la Biblioteca del Congreso norteamericano. La partitura en dicha biblioteca consta de cuatro partes: “Monterrey”, “Buena Vista”, “Resaca de la Palma” y “Veracruz”. *Monterey Quadrilles*. Boston, A. & J. P. Ordway, 1848, <<https://www.loc.gov/resource/sm1848.080900.0/?sp=1>> [consulta 15-07-2017].

⁷⁷ Armijo, L. “Música para el bello...”, p. 340.

⁷⁸ Galí Boadella, M. *Historias del bello...*, p. 385.

⁷⁹ Pulido, E. “La mujer mexicana...”, p. 28.

⁸⁰ González Obregón, Luis. *México viejo*. México, Porrúa, 1976 [reproducción facsimilar de la edición de 1900], pp. 303-349. Citado en Lledías, Luis; y Muriel, Josefina. *La música en las instituciones femeninas novohispanas*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2009, p. 34.

⁸¹ Meierovich, C. *Mujeres en la creación musical de México*, p. 28.

además, obras como una *Obertura* para orquesta, piezas pianísticas varias como una paráfrasis para piano, muy al estilo de la época sobre la obra de su esposo, *Ildegonda*. Llegó a impartir docencia en el Conservatorio, ocupando la cátedra de “Piano para señoritas”⁸², y realizó incursiones en el mundo de la crítica musical.

Instituciones como las mencionadas más arriba fueron aportando al México decimonónico mujeres que respondían en su educación a las exigencias de un contexto donde la mujer debía atender a las expectativas que como madre y esposa le asignaba la sociedad patriarcal, aunque también brindaron espacios de desarrollo personal y profesional que paulatinamente supusieron vías de independencia para no pocas de ellas. Para cerrar este abanico decimonónico mexicano sobre la mujer y la música que hemos desplegado, qué mejor despedida que un poema debido al bardo mexicano Salvador Díaz Mirón (1853-1928). Estos versos condensan el binomio “mujer y piano”, omnipresente asociación en el imaginario romántico de México, así como de otras tierras americanas y europeas.

Despedida al piano

Tristes los ojos, pálido el semblante,
de opaca luz al resplandor incierto,
una joven con paso vacilante
su sombra traza en el salón incierto.

Se sienta al piano: su mirada grave
fija en el lago de marfil que un día
aguardó el beso de su mano suave
para rizarse en olas de armonía.

Agitada, febril, con insistencia
evoca al borde del teclado mismo,
a las hadas que en rítmica cadencia
se alzaron otra vez desde el abismo.

Ya de Mozart divino ensaya el estro,
de Palestrina el numen religioso,
de Weber triste el suspirar siniestro
y de Schubert el canto melodioso.

-¡Es vano! –exclamó la joven bella,
y apagó en el teclado repentino
su último son, porque sabía ella
que era inútil luchar contra el destino.

-Adiós –le dice–, eterno confidente
de mis sueños de amor que el tiempo agota,
tú que guardabas en mi edad riente
para cada ilusión alguna nota;

hoy mudo estás cuando tu amiga llega,
y al ver mi triste corazón herido,
no puedes darme lo que Dios me niega:
¡la nota del amor o del olvido!⁸³.

⁸² Miranda, R. “A tocar, señoritas...”, p. 117.

⁸³ Díaz Mirón, Salvador. “Despedida al piano” [poema], <<http://amediavoz.com/diazmiron.htm>> [consulta 15-07-2017].