

Nacionalismo e identidad musical en México independiente. De *Catalina de Guisa* a *Guatimotzin*

Arturo García Gómez

Escuela Popular de Bellas Artes
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Resumen

El artículo trata sobre las condiciones socio-políticas y culturales en el tardío surgimiento del nacionalismo musical en México hacia el final del siglo XIX. Su análisis es a través del recuento histórico de creación y recepción de tres óperas “mexicanas”: *Catalina de Guisa*, *Ildegonda* y *Guatimotzin*. En la era independentista el teatro fue el centro de la vida política, social y cultural de México. La ópera italiana era el eje sobre el cual giraba ese teatro. Muchas compañías italianas de ópera llegaron a América con las más populares óperas de Rossini, Bellini o Verdi, formando el gusto musical de la audiencia mexicana. No obstante en 1871, Aniceto Ortega del Villar compuso la primera ópera “mexicana”, no sólo con un libreto sobre la historia de México, sino también con música popular mexicana. Esta fue *Guatimotzin*.

Palabras clave: Nacionalismo, Identidad, Ópera, *Guatimotzin*.

Abstract

Musical nationalism and identity in the independent Mexico. From *Catalina de Guisa* to *Guatimotzin*

This article debates about the social, political and cultural conditions in the belated emergence of Mexican musical nationalism in the 19th Century, throughout the analysis of creation and reception of three “mexican” operas: *Catalina de Guisa*, *Ildegonda* and *Guatimotzin*. In the independent age the theater was the center of political, social and cultural life of Mexico. The italian opera was the axis of that theater. Many italian opera companies came to America whit the most popular operas of Rossini, Bellini or Verdi, which shaped the musical taste of the Mexican audience. However in 1871, the composer Aniceto Ortega del Villar composed the first “mexican opera”, with a libretto about the conquest of Mexico and popular mexican music. It was *Guatimotzin*.

Keywords: Nationalism, Identity, Opera and *Guatimotzin*.

Colonialismo e Independencia

Los procesos de formación de identidad en el arte, especialmente en la música, son ante todo el producto de un amplio consenso social e, incluso, el resultado de grandes transformaciones sociales e históricas. En el caso de México, su Independencia significó adquirir conciencia de su singularidad. Un despertar a la historia. Un descubrimiento de nosotros mismos. Pero su despertar no sólo se revelaba en las posibles respuesta a interrogantes sobre la mexicanidad, sino también, de manera ejemplar, en las creaciones artísticas que mostraran esa singularidad, esto es lo que nos distinguía de Europa y lo novohispano colonial. Octavio Paz afirma:

Lo que nos distingue del resto de los pueblos no es la siempre dudosa originalidad de nuestro carácter —fruto, quizá, de las circunstancias siempre cambiantes—, sino la de nuestras creaciones. Pensaba que una obra de arte o una acción concreta definen más al mexicano —no solamente en tanto que lo expresan, sino en cuanto, al expresarlo, lo recrean— que la más penetrante de las descripciones. (...), hábiles subterfugios de nuestra impotencia creadora. (Paz 2013, 12)

En la conquista de Mesoamérica, España era aún una nación medieval y los hombres que erigieron la Colonia eran medievales. Tras la conquista, España ya no inventa ni descubre, sólo se extiende y defiende. España no quiere cambiar, sino durar y conservar lo que tiene. La sociedad colonial fue un orden hecho para durar, ya que era sólo una proyección de aquel mundo que ya había alcanzado la madurez y la estabilidad en Europa. Su originalidad es escasa. La Nueva España no busca ni inventa, sólo aplica y se adapta. Por ello todas sus creaciones son reflejo de las españolas.

Es cierto que Nueva España, al fin y al cabo sociedad satélite, no creó un arte, un pensamiento, un mito o formas de vida originales. (Las únicas creaciones realmente originales de América [...] son las precolombinas). (...) El fervor y la profundidad de la religiosidad mexicana contrasta con la relativa pobreza de sus creaciones. No poseemos una gran poesía religiosa, como no tenemos una filosofía original, ni un solo místico ni reformador de importancia.” (Paz 2013, 113, 115)

El colonialismo fue un factor determinante en el tardío surgimiento del nacionalismo musical del siglo XIX, ya que a pesar de su Independencia México seguía siendo en muchos aspectos una nación culturalmente dependiente de los epicentros europeos y, paradójicamente, con una gran diversidad étnico-cultural oprimida por la minoría criolla. Una vez consumada la Independencia las clases dirigentes se consolidan como herederas del viejo régimen español. Los criollos rompen con España, pero son incapaces de formar una sociedad moderna, ya que ellos mismos eran la prolongación del sistema feudal de la colonia. Así, el virreinato de Nueva España se transforma en el imperio mexicano de Iturbide, un general realista que se convierte en Agustín I, y tras su derribo inician los pronunciamientos.

La nueva sociedad mexicana, en especial la clase dominante fundamentalmente criolla, estuvo eclipsada por la cultura europea, en particular por la ópera italiana. En el periodo presidencial de Guadalupe Victoria llegó por vez primera a México la ópera, con *Il barbiere di Siviglia*, de Gioacchino Rossini, dirigida en junio de 1827 por el tenor andaluz Manuel García. Al año siguiente, con el arribo de la *primadonna* Carolina Pellegrini, Manuel García puso en la escena del Teatro Principal *La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo*, de G. Rossini.

La ópera italiana tuvo un enorme impacto en la sociedad mexicana. Después de Manuel García se estableció en México la primera compañía de ópera dirigida por Filippo Galli. Entre 1831 y 1838 esta compañía llegó a representar en el Teatro

Principal alrededor de 60 óperas, todas ellas italianas; la mayoría de Gioacchino Rossini (Barreiro 2012).

En 1852, tras sus grandes éxitos en Londres, París, New York y La Habana, arribó a México la *Astor Place Opera House Company*, de Max Maretzek, quien contrata el Gran Teatro de Santa-Anna por tres meses (*El Universal*, mayo 14, 1852, p. 4). Maretzek había sido invitado a esta compañía de New York en 1848 y al año siguiente inicia su propia carrera empresarial por los Estados Unidos, Cuba y México. En septiembre de 1852 Maretzek inicia su segunda temporada en México, permaneciendo hasta 1853. El 18 de septiembre de 1855, en una carta dirigida a Frederick Gay, manager del *Royal Italian Opera* del *Covent Garden*, de Londres, Maretzek comenta:

Mi objetivo fue llevar una parte de la compañía, que ha permanecido fiel para mi fortuna, a México, en donde estaba seguro que debía hacer dinero. Mi confianza se basaba en el hecho de que la tierra de los *Caciques* era literalmente un terreno no pisado. De hecho, México era el más puro terreno virgen para la ópera. (Maretzek 1855, 221)

Otras compañías vinieron de Europa bajo el nombre de las estrellas que las constituían, como la compañía de la *prima donna assoluta* Balbina Steffenone, que arribó a México en 1854 dirigida por Giovanni Bottesini¹ (*El Siglo Diez y Nueve*, mayo 2, 1854, p. 4).

Catalina de Guisa, primera ópera “mexicana”

No es sino hasta la segunda mitad del siglo XIX que aparece en escena la primera ópera “mexicana” *Catalina de Guisa*, del compositor michoacano Cenobio Paniagua.² Compuesta en 1845, la ópera se estrenó catorce años después en el

¹ Giovanni Bottesini (1821-1889) — Contrabajista y compositor italiano apodado el “Paganini del contrabajo” por su extraordinaria agilidad. Inició su carrera como director de ópera en el *Teatro de Tacón*, de la Habana, en 1846. El 16 de septiembre 1854 dirigió el estreno del Himno Nacional Mexicano compuesto por el catalán Jaime Nunó, en el Gran Teatro de Santa-Anna. Las estrofas fueron cantadas por Balbina Steffenone, Lorenzo Salvi y el coro de Miguel Masón y Pedro Carbajal (“Diversiones Públicas. Gran Teatro de Santa-Anna” *El Siglo Diez y Nueve*, septiembre 15, 1854, p. 4).

² Cenobio Paniagua Vázquez (1821-1882) — Originario de Tlalpujahua, Michoacán. Estudió violín con Eusebio Vázquez, su tío, quien dirigía la orquesta y coro de la Catedral de Morelia. Se muda a la Ciudad de México con él, tocando en la orquesta de la Catedral Metropolitana. En composición fue autodidacta, estudiando el *Cours de composition musicale* (1816) de Antoine Reicha. En 1865 fue profesor de la Escuela Imperial de Bellas Artes y a partir de 1867 crea su propia *Escuela del Violinista*, en Veracruz. En 1891 publicó su *Cartilla elemental de música compuesta* (Revilla 1942; Stevenson 1971, 196-7).

Gran Teatro Nacional, para la celebración del cumpleaños del presidente general Miguel Miramón, el 29 de septiembre de 1859.

El libreto, de Felice Romani, ya había sido puesto en música por varios compositores italianos.³ *Catalina de Guisa* es una intriga amorosa alrededor de la lucha contra los hugonotes (*huguenot*, protestantes calvinistas) en Francia (1578). La ópera fue dirigida por Cenobio Paniagua e interpretada por artistas mexicanos e italianos, como el barítono Alessandro Ottaviani de la compañía de Enrico Vestvali, que había llegado a México en octubre de 1856.⁴

Siendo la primera ópera escrita por un mexicano, *Catalina de Guisa* no tuvo el éxito esperado, a pesar de haberse cantado en italiano. Cenobio Paniagua fundó la *Academia de Armonía y Composición*, donde estudiaron Melesio Morales y Ángela Peralta, entre otros compositores y célebres cantantes. En esta institución se crearon varias óperas escritas por mexicanos, representadas por la compañía de Cenobio Paniagua, siendo ésta la primera empresa operística mexicana.

La compañía hizo su debut el martes 17 de junio de 1862 en el Gran Teatro Nacional, con *La Traviata*, de G. Verdi. El elenco era de cantantes mexicanos alumnos suyos, encabezado por su hija Mariana Paniagua y como primer violín y director Eusebio Delgado, quien habitualmente dirigía las compañías que llegaban a México, como la de Marezek, Roncari y Vestvali.

En su efímera existencia, la compañía de Cenobio Paniagua representó básicamente óperas italianas de Donizetti, Rossini y Verdi. En 1863 Cenobio Paniagua compuso su segunda ópera, *Pietro d'Abano*, dedicada al festejo de la derrota del ejército francés en mayo de 1862. Fue estrenada el martes 5 de mayo de 1863 en el Gran Teatro Nacional por su propia compañía, bajo la dirección de Eusebio Delgado y dirección escénica de Juan Zanini, con una subvención estatal de 300 pesos. En el diario *El Monitor Republicano* se anunciaba:

El ciudadano presidente, justo apreciador del talento artístico de vd. ha manifestado en sus composiciones musicales, abriendo una nueva senda á la juventud mexicana, tan liberalmente dotada por la naturaleza de las bellas artes, ha visto con particular satisfacción que haya vd. dedicado su última

3 (Romani 1833). El libreto fue puesto en metro música por nueve compositores: Coccia, 1833; Mazza, 1836; L. Savi, como *Caterina di Cleves* 1838; F. Campana, 1838; F. Chiaramonte, como *Caterina di Cleves* 1850; A. Gandolfi, 1859; C. Paniagua y Vásquez, 1859; B. Rossi, 1861; y G. Nascimbene, como *Enrico di Guisa* 1868. (Roccatagliati 1996, 303).

⁴ En 1855 arriba a México A. Roncari con la *primadonna* Felicita Vestvali. Al año siguiente su esposo, Enrico Vestvali, trae a México su propia compañía (*El Monitor Republicano*, septiembre 18, 1856, p. 4).

ópera intitulada: *Pietro d'Abanno* á la celebración del glorioso aniversario del 5 de Mayo. (*El Monitor Republicano*, abril 14, 1863, p. 2)

El público mexicano era gran admirador y conocedor de la ópera italiana. En los diarios de la época se publicaban con lujo de detalle sobre las temporadas de ópera en Europa y su nuevo repertorio. Incluso los melómanos podían comprar reducciones al piano de los más recientes éxitos operísticos y conocían muy bien no sólo los libretos que se publicaban, sino también la música. Este conocimiento operístico del melómano mexicano tuvo su primera prueba en 1861, cuando Cenobio Paniagua fue acusado de plagio por su primera ópera *Catalina de Guisa*, que supuestamente había copiado de la ópera *Marco Visconti*, del italiano Errico Petrella.⁵

Las dos óperas habían sido escenificadas en 1859 y al parecer el público mexicano descubrió notables similitudes entre *Catalina de Guisa* y *Marco Visconti*, aunque se trataba sólo de una similitud entre los libretos (Stevenson 1971,197). Al parecer, esta similitud se relacionaba con una antigua polémica entre Felice Romani (libretista de *Catalina de Guisa*) y Tommaso Grossi (autor de *Marco Visconti*), que data de 1826 (Romani 1826).

Marco Visconti se escenificó en el Teatro Iturbide por la compañía de Enrico Vestvali y la participación del barítono Alessandro Ottaviani, el mismo que había estrenado *Catalina de Guisa*. En 1861 Francisco Elorriaga menciona sobre el supuesto parecido.

La ópera del Sr. Paniagua está escrita sobre un libreto del célebre Romani que es el poeta italiano que los hace menos malos. La del maestro mexicano, si bien tiene reminiscencias de varias óperas de repertorio italiano, sobre todo, del *Marco Visconti* de Petrella, no carece de originalidad en ciertos trozos, [...] Lo que hace que la originalidad de la idea, tanto en la melodía, como en la orquestación, no resalte como debiera, es la similitud y analogía completas de estilo de la composición del Sr. Paniagua, con las de la escuela italiana. [...] Las primeras notas del tema, son las mismas que en la *rondinella* de Marco Visconti; pero únicamente las primeras, pues después la melodía aunque de mismo estilo, es enteramente diversa. (Elorriaga 1861, 4)

⁵ *Marco Visconti* fue estrenada en el teatro San Carlo de Nápoles el 9 de febrero de 1854. El libreto, del napolitano Domenico Bolognese, está inspirado en la obra de Tommaso Grossi. (Grossi 1847)

En su artículo, Elorriaga se lamenta que el público no asistiera a escuchar y apoyar la obra de un compositor mexicano, calificando de triste, deplorable y hasta vergonzosa la conducta del público. Pero lo más interesante es su mención sobre la originalidad de la obra de Cenobio Paniagua, que atribuye a la completa similitud y analogía con la escuela italiana.

Si analizamos el hecho, a un compositor italiano no se le acusaría de plagio por usar un libreto similar al de otro italiano. Pero cuando irrumpe en la escena un mexicano, componiendo al más puro estilo italiano, la sospecha de plagio surge y la idea de identidad se manifiesta inconscientemente en el público, con su crítica a la originalidad de una ópera “italiana” escrita por un mexicano, o, una ópera “mexicana” escrita por un mexicano “italianizado”. Pero lo que Francisco Elorriaga veía en la superficie era la total indiferencia de un público que se desvivía por la cultura europea.

Ildegonda

Con el paso del tiempo el clima cultural de México iba adquiriendo más tintes liberales. Un caso paradigmático de este periodo fue *Ildegonda*, del compositor Melesio Morales,⁶ discípulo de Cenobio Paniagua. La ópera fue escrita bajo la ocupación francesa de Maximiliano I, estrenada el 27 de enero de 1866 en el Gran Teatro Imperial. Antes del estreno el empresario Annibale Biacchi,⁷ quien rentaba el Gran Teatro, se negó a poner en escena la obra de un mexicano que perjudicara sus intereses.

La indignación no se hizo esperar. Un grupo de la escuela de Bellas Artes inició un escándalo la noche del 14 de noviembre de 1865, durante la representación de *Un baile de máscaras*, de G. Verdi. Cuatro días después, en el diario *La Orquesta*, se publicó un artículo sobre los motivos del empresario.

⁶ Melesio Morales (1839-1908) — A los 18 años bosquejó su primera ópera *Romeo y Julieta*, con libreto de Felice Romani. Fue estrenada el 27 de enero de 1863 en el Gran Teatro Nacional por la compañía de Cenobio Paniagua y dirigida por él mismo. Después del estreno de *Ildegonda*, Melesio Morales recibe una beca de Maximiliano I para estudiar en el Istituto Reale Musicale ‘L. Cherubini’, de Florencia, con el compositor Teodulo Mabellini. En Italia rehizo *Ildegonda*, reestrenada en el Teatro de la Opera *Pagliano*, de Florencia en 1868 (Lucca 1868). En México, Melesio Morales organizó su clase de composición en el Conservatorio, basada en la escuela napolitana. Sus discípulos más destacados fueron Ricardo Castro y Julián Carrillo. En julio de 1877 estrena su ópera *Gino Corsini*, y en noviembre de 1891 *Cleopatra*. Todos sus libretos fueron escritos en italiano (Stevenson 1971, 197-204; Romero 1986, 10-22; Maya 2009, 68).

⁷ En abril de 1861 regresaba a México Max Maretzek con una nueva compañía, en la que destacaba *il primo basso assoluto di cartelle*, Annibale Biacchi. Cuatro años más tarde, Annibale Biacchi viaja a Europa a contratar cantantes para formar su propia compañía (“El Sr. Max Maretzek” *La Independencia*, abril 6, 1861, p. 4; “Gran Teatro Imperial” *La Sociedad*, 7 de enero 7, 1865, p. 3).

Este señor ha hecho circular una hoja impresa en la que manifiesta al público cuáles son los motivos que le han impedido poner en escena la ópera "Ildegonda", composición de D. Melesio Morales. En el mismo manifiesto recuerda el Sr. Biacchi que, el actual ministro de gobernación le negó á la ópera la subvención concedida por el Sr. Cortés Esparza cuando desempeñaba dicho ministerio. [...] En resumen, el Sr. Biacchi da á entender, que mientras el gobierno y los particulares, no procuren hacer los gastos que demanda la presentación de aquella ópera, él no cree justo arruinarse más de lo que está, en caso de un evento desgraciado. ("El Sr. Biacchi" *La Orquesta*, noviembre 18, 1865, p. 3)

El temor de Annibale Biacchi se debía tal vez al supuesto plagio de Cenobio Paniagua cuatro años antes, ya que el libreto de *Ildegonda* estaba basado en el poema épico del poeta Tommaso Grossi, autor de *Marco Visconti* que puso en música Errico Petrella. Más aún, Melesio Morales era su discípulo.

Ildegonda ya había sido puesta en metro músico por otros compositores, como el español Pascual Emilo Arrieta, estrenada en el Teatro Real de Madrid en octubre de 1849. El argumento, escrito por Temistocle Solera, fue un tema recurrente de muchas óperas italianas del siglo XIX, que narra la tragedia de una pareja de enamorados en la Italia medieval.⁸

Pero el rechazo de Biacchi era en cierta manera infundado, ya que la ópera de Melesio Morales seguía el modelo de la ópera italiana clásica. Su estilo compositivo mantiene los patrones de la prosodia italiana y es consistente con la forma lírica que incluye la construcción de frases y relaciones armónicas que caracterizaron a las óperas de Bellini y primeras de Verdi (Agranoff, 2011, 55).

Al mes siguiente del estreno de *Ildegonda*, se publicó en el diario *La Orquesta* la "Despedida Italiana", artículo que expresaba en claro espíritu liberal y nacionalista el desacuerdo con la actitud del Sr. Annibale Biacchi, de rechazar en un inicio la puesta en escena de *Ildegonda* por su compañía de ópera.

En la noche que concluyó el abono de la ópera y en que se cantó la que lleva el nombre de Fausto, al presentarse el Sr. Biacchi, que tan desagradables recuerdos deja por las dificultades que causó a nuestro compatriota Morales, le arrojaron de la

⁸ Ildegonda llora la muerte de su madre, mientras Rolando (su padre) y Roggiero (su hermano) hacen planes para casarla con Falsabiglia, hijo de otro señor feudal. Enamorada de Rizzardo (un plebeyo), Ildegonda se resiste al matrimonio. Rizzardo mata a Roggiero en un duelo, sin saber que es hermano de Ildegonda y ella enloquece. El drama culmina con la reconciliación de su padre y Rizzardo, quien lo lleva ante el lecho de muerte de Ildegonda (Maya 2009, 68).

galería una corona de paja, como en señal de desprecio. Biacchi el explotador del público mexicano, sin turbarse por el desaire, salió en el último acto con la corona susodicha puesta en el brazo, haciendo alarde ante el público todo de la ninguna vergüenza que tal burla le causaba. Hemos oído interpretar la conducta de Biacchi de un modo muy desfavorable y como contraria al pudor y a la decencia que debía guardar, ya que no por respeto al público, siquiera por respeto a sí mismo; pero al ver el descaro del Sr. Biacchi después que se le han llenado las arcas de dinero/ La Orquesta dijo, ¡jarana!/ Quien así se descomide/ Y enseña que se despide/ De una manera italiana,/ Mas que pajita corona/ O guinalda de zacate,/ Mereció sobre un *petate*/ Ir á dormir á *Chirona*. (“Despedida Italiana” *La Orquesta*, febrero 14, 1866, p. 3).

La Reforma

Octavio Paz señala que México nace con la Reforma. En ella y por ella se concibe, se inventa y proyecta el México moderno. “La Reforma funda a México negando su pasado. Rechaza la tradición y busca justificarse en el futuro. (...) Al romper lazos con el pasado, los rompe también con la realidad mexicana” (Paz 2013, 138, 141). La Reforma fue el proyecto de una élite criolla de formación intelectual francesa, que impone su esquema al resto de la población y en contra de otra minoría tradicional. Los intelectuales descubren a Comte, Spencer y Darwin y la nueva aristocracia mexicana es una clase urbana y civilizada que cree en el progreso, la ciencia, la industria y el comercio. Son los ideales de la burguesía europea.

Esta élite intelectual era la representante del liberalismo, una crítica al antiguo orden feudal con un proyecto de pacto social basado en la libertad, único medio para alcanzar el progreso. Por ello los liberales intentan romper con la tradición colonial, luchando contra el imperio mexicano de Iturbide y Santa Anna. En 1857 México adopta finalmente una carta constitucional liberal. Así, libertad y progreso se convierten en los ideales del México independiente en la segunda mitad del siglo XIX.

Samuel Ramos afirma que: “La libertad y el progreso fueron las ideas directrices de la vida mexicana durante todo el siglo XIX. Mas la primera expresión ideal de esta fe fue una expresión política. [...] la llamaron *liberalismo*. Liberal es aquel que ha dejado de ser servil, el que ha conquistado su libertad.” (Ramos 1993, 129-30)

Pero este nuevo clima de libertad y progreso estaba muy lejos de independizarse de la hegemónica cultural de Europa y, menos aún, proponerse la construcción de

una identidad musical. Para la élite liberal las compañías de ópera italianas representaban un vehículo “civilizador” que educaba “el buen gusto” de los mexicanos. No obstante, el predominio de la ópera italiana se volvía también un obstáculo para los compositores mexicanos, como fue el caso de Melesio Morales. El éxito de las óperas “mexicanas” era efímero y no formaba parte del repertorio de las compañías de ópera, ya que el público prefería las óperas de afamados compositores como Verdi o Rossini. Aunque estas obras, claro, sirvieron de modelo a los compositores mexicanos para demostrar su maestría en el género.

La emulación de la élite mexicana por Europa no fue sólo a través de la ópera, sino en muchos otros aspectos de la vida, como la moda. Bajo la ocupación napoleónica (1864-1867) la influencia de la cultura francesa en la literatura, la educación y el arte fueron determinantes. Pero la falta de una infraestructura artística estable hacía imposible mantener una compañía de ópera mexicana y por ello era imperativo traer compañías de Europa. No obstante, con el interés de mantener el apoyo de los conservadores y el respaldo de moderados, el régimen de Maximiliano I apoyó abiertamente a artistas mexicanos como Cenobio Paniagua, Melesio Morales y la cantante Ángela Peralta, considerada la *primera cantarina de cámara de S. M. el emperador Maximiliano I*. De hecho, fue Maximiliano quien subvencionó a Biacchi para la escenificación de la *Ildegonda*, de Melesio Morales.

El Conservatorio Nacional de Música, fundado también bajo el régimen de Maximiliano, en 1866, por la Sociedad Filarmónica Mexicana, seguía el modelo de los conservatorios europeos con currículum y repertorio básicamente italianos. Melesio Morales y Aniceto Ortega fueron miembros fundadores de la Sociedad Filarmónica y sus obras era en estilo netamente italiano.

Del nacionalismo romántico al nacionalismo tardío

El nacionalismo fue el principal factor de la ideología cultural europea hacia el final del siglo XVIII y dominante en la geopolítica del siglo XIX. Los procesos de formación de identidad nacional en el arte, y en especial en la música, fueron parte esencial de este amplio proceso social que abarcó todas las áreas de la cultura.

Por su naturaleza la música siempre ha reflejado los rasgos característicos de sus pueblos. Nos referimos a la música cotidiana y colectiva (anónima) y no al arte musical como objeto de apreciación estética creada por la individualidad del artista. Aquí radica la distinción entre la música creada por un pueblo, con sus

peculiaridades estilísticas y la intencionalidad del compositor por recrear esos rasgos estilísticos en la escena.

El nacionalismo depende de la definición de nación y sus definiciones sirven a diversos propósitos. Una nación, a diferencia de un estado, no es necesariamente una entidad política, ya que se define en base a factores lingüísticos, étnicos (genético-biológicos), religiosos, culturales e históricos. El nacionalismo en cambio, se define más bien como un movimiento político basado en factores nacionales. Es por ello que el nacionalismo fue el resultado de intereses económicos y políticos de la burguesía emergente y la conformación de los nuevos estados europeos.

El nacionalismo había adquirido su base ideológica del romanticismo, que surge de la concepción anti-ilustrada [*anti-Aufklärung*] del lenguaje y la historia en la obra de Johann Gottfried Herder, *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774). Herder fue discípulo de Kant y en un primer momento formó parte de los *Stürmer*. Gracias a su nueva concepción del desarrollo, Herder fue el primero con sentido histórico en Alemania, contraponiendo el concepto de "creación" [*Schöpfung*] al de "desarrollo" [*Entwicklung*], dando lugar al surgimiento de la diversidad histórica en todo el mundo.

Esta nueva concepción del desarrollo de la historia, cuya forma literaria es la respuesta de un clérigo luterano a la ilustración francesa, en especial a Voltaire, es profundamente novedosa. El arte, los gustos y las costumbres de cada pueblo han de ser valorados desde la perspectiva del pueblo y su época y no desde fuera con cánones eternos de las formas artísticas, característico del pensamiento ilustrado.

Para Herder la historia tiene una racionalidad. Hay un plan preestablecido de la variedad de las épocas y de los pueblos. En este transcurrir histórico, Herder revaloriza la idea de "pueblo", contraponiéndola a la noción ilustrada del Estado. El pueblo es considerado como una unidad, casi como un organismo. Herder combate el cosmopolitismo del siglo XVIII, así como el uso de criterios culturales absolutos. Cada pueblo es peculiar. No se puede legislar para el mundo entero. El pueblo es el portador de la cultura (Reale 1995, III, 59-61).

J. G. Herder fue uno de los primeros recolectores de folclore musical y de hecho es quien acuña el término *Volkslied* (canción popular). En 1778-79 publicó su antología de canciones *Stimmen der Völker in Liedern* (Voces de los pueblos en canciones). Ésta fue seguida por la antología de los poetas Achim von Arnim y Clemens Bretano: *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder* (*El cuerno mágico de la juventud. Antiguas canciones alemanas*), de 1805. Varios compositores germanos se basaron

en esta antología para sus composiciones, como Felix Mendelssohn, Carl Maria von Weber, Johannes Brahms, Robert Schumann y Gustav Mahler.

Todas estas publicaciones y sus imitaciones alentaron la conciencia nacional del pueblo alemán. La relación romántica entre lengua y nación se reflejó inmediatamente en el arte alemán y aún antes de la antología de Herder apareció el *Nationaltheater* de piezas y óperas interpretadas en lengua vernácula, *Das deutsche Singspiel* (Abert 1923, I, 910-30), que sirvió de ejemplo a W. A. Mozart para su *Singspiel Die Zauberflöte*, estrenado en el *Theater auf der Wieden* (1791), con libreto de Emanuel Schikaneder (Niemetschek 1798, 56, 72-74; Abert 1923, II, 751-839)

El nacionalismo romántico se extendió a toda Europa. La restauración del imperio francés a través de las invasiones napoleónicas generó una fuerte reacción anti-ilustrada y nacionalista de los pueblos asediados, especialmente en Rusia y España, que generó el deseo de expresión de identidad nacional ante la hegemonía cultural del centro europeo. En México sucedió algo similar cincuenta años más tarde, con la invasión francesa de Napoleón III. Pero a diferencia de Rusia, el nacionalismo romántico mexicano se dio en el marco teórico del positivismo, con su confianza acrítica en la ciencia y el progreso.

El liberalismo había triunfado en la Reforma, con la Constitución de 1857 que proclama una concepción universal y abstracta del hombre. La República mexicana ya no estaría compuesta de criollos, "indios" y mestizos, como determinaron las Leyes de Indias, sino por hombres libres. Benito Juárez y su generación fundan un Estado moderno ilustrado, distinto a los ideales de la Nueva España.

Diez años más tarde, tras la ocupación francesa y fusilamiento de Maximiliano I, Benito Juárez regresa triunfante a la Ciudad de México estableciendo la segunda República. A partir de ese momento se inicia un cambio cultural y político importante que transforma al liberalismo inicial, con el arribo de nuevas ideas traídas por las primeras generaciones de criollos que estudiaron y probaron fortuna en Europa.

Este nuevo clima cultural se debía principalmente a la revolución industrial, que cambió la forma de vida en Europa. La idea de un progreso social inevitable produjo la ilusión de solucionar los problemas humanos a través de la ciencia, la tecnología, el mercado y la educación. Esta idea de progreso y confianza acrítica en la ciencia surge del positivismo, corriente de pensamiento que dominó gran parte de la cultura europea y que se integra a tradiciones culturales precedentes como el racionalismo ilustrado del siglo XVIII. Por ello el positivismo combatió especialmente al

nacionalismo romántico, caracterizado por su posición anti-ilustrada que generó la idea de pueblo-nación.

Pero con la restauración de la segunda República, el ambiente cultural de México también adquiere un nuevo horizonte. El escritor y político guerrerense Ignacio Manuel Altamirano, quien orientó su crítica y obra literaria hacia la afirmación de los valores nacionales ante el “afrancesamiento” de la cultura en México, señaló a la *Ildegonda*, de Melesio Morales, como prueba de la disposición y los gustos del público mexicano por la música italiana, afirmando que en música: “México es la Italia del Nuevo Mundo” (Altamirano 1869b).

Ignacio Altamirano opinaba y escribía abiertamente sobre el impacto de la cultura europea en México, sobre su emulación y la determinación de sus costumbres y gustos. En el diario *El Renacimiento*, Ignacio Altamirano escribe:

De la Sociedad filarmónica ¿qué podemos decir? Los que la conocen saben lo que allí se adelanta, merced á los afanes de los profesores y del director, el P. Caballero. Ese plantel honraría cualquier país de la culta Europa. Además de la instrucción musical y de los idiomas francés é italiano en que allí han sobresalido los alumnos, hemos admirado con placer los adelantos en geografía [...] y en el idioma mexicano [...] ¡El mexicano! El Conservatorio de música es el único establecimiento donde se guarda como fuego sagrado, la enseñanza del rico idioma de nuestros padres. (Altamirano 1869a).

Tanto Ignacio Altamirano como el presidente Benito Juárez, eran mexicanos originarios. Benito Juárez era zapoteca, aunque su identidad la abandonó convirtiéndose en otro mexicano liberal europeizado. Por ello Benito Juárez personificaba el surgimiento al poder del “patriotismo criollo”, el liberalismo que se apropia del glorioso pasado de las culturas precolombinas para glorificar a la élite criolla y, al mismo tiempo, la idea de civilizar a México mediante la educación basada en modelos europeos.

Pero a pesar de los planes de desarrollo del liberalismo mexicano, el sentimiento patriótico generado por la expulsión de los franceses y el fusilamiento de Maximiliano I, provocó un importante giro en la cosmovisión de algunos compositores, dando lugar a un tardío nacionalismo musical en México. No obstante este nacionalismo se enfrentaba a una doble dicotomía. Por un lado, la idea de una libertad subordinada tanto al orden como al progreso y, por el otro, la ambigüedad que representaba la identidad mexicana, esto es, aquello que la distinguiera de lo europeo e incluso de lo novohispano.

Lo primero representaba una contradicción infranqueable, ya que para lograr su libertad, su independencia, el arte mexicano debía subordinarse al orden y progreso del arte europeo. Era imposible crear *ex-nihilo* un lenguaje musical “mexicano”. Pero lo segundo era tal vez posible, ya que esa ambigüedad podría superarse con sólo modificar el objeto estético, es decir, el contenido de su “ideal artístico”. En la ópera, por ejemplo, sólo debía abandonarse el drama italiano para colocar en su lugar un drama “mexicano”, aunque siguiera siendo en parte bajo los términos musicales del arte europeo. Esta fue la fórmula que el nacionalismo mexicano tardío encontró por primera vez, cristalizada en *Guatimotzin*, de Aniceto Ortega de Villar,⁹ una ópera “italiana” por su música, pero “mexicana” por su libreto.

Guatimotzin

Guatimotzin, episodio sobre la conquista de México en un acto y dos cuadros, narra la presentación del último emperador azteca, Cuauhtémoc, ante el conquistador Hernán Cortés. El libreto, escrito por José Tomás Cuellar y Aniceto Ortega, se basa en la novela romántica de la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, titulada: *Guatimotzin, último emperador de Méjico. Novela histórica*, publicada en Madrid en 1846.

Guatimotzin se estrenó el miércoles 13 de septiembre de 1871, en el Teatro Nacional, por la compañía de Enrico Moderati. El papel de *Guatimotzin* lo interpretó el tenor Enrico Tamberlick; la princesa *Tecuixpa*; la soprano Ángela Peralta; y Hernán Cortés, el bajo-barítono Edouard Gassier. *Guatimotzin* cerró el programa de función extraordinaria de despedida de la Compañía Lírica de Enrico Moderati, precedida por fragmentos de óperas poco conocidas (“Teatro Nacional”, *La Iberia*, septiembre 13, 1871, p. 3).

El tema de la conquista de México había sido puesto en escena por varios compositores europeos, con el libreto sobre el emperador de Tenochtitlan, Moctezuma II (1503-20) y el conquistador Hernán Cortés. Las condiciones de la ópera sería del siglo XVIII correspondían a esta constelación de conflicto dramático que atrajo a libretistas y compositores. Entre ellos: Antonio Vivaldi (*Motezuma*,

⁹ Aniceto Ortega del Villar (1825-1875) — Nació en Tulancingo, Hidalgo. Estudió en la Escuela de Medicina, y partir de 1849 estudió obstetricia en Francia. Inició sus estudios musicales en casa con su hermano Francisco. A su regreso de Europa incursiona en el campo de la composición musical. Fue miembro fundador de la Sociedad Filarmónica Mexicana, en 1866. La influencia del sinfonismo beethoveniano es palpable en sus primeras obras, como *Invocación a Beethoven* opus 2, publicada en 1867 por Wagner & Levien y dedicada al pianista Tomás León. También el romanticismo chopiniano se revela en sus mazurcas, romanzas, nocturnos y valsas, como es el caso del vals *Recuerdo de amistad*.

Venezia 1733); Karl H. Graun (*Montezuma*, Berlín 1755); Gian F. de Majo (*Motezuma*, Torino 1765); Josef Mysliveček (*Motezuma*, Florenza 1771); Giovanni Paisiello (*Motezuma*, Roma 1772); Baldassare Galuppi (*Motezuma*, Venezia 1772); Antonio Sacchini (*Motezuma*, London 1775); Pasquale Anfossi (*Motezuma*, Reggio nell'Emilia 1776); Giacomo Insanguine (*Motezuma*, Torino 1780); y Niccolò A. Zingarelli (*Motezuma*, Napoli 1781).

Bajo la influencia de la dramaturgia típica del entretenimiento en los teatros de la ilustración francesa, varias óperas fueron escritas bajo la representación de lo "exótico", como es el caso de *Les Sauvages*, cuarto acto de *Les Indes galantes*, de Jean-Philippe Rameau, que agregó un año después para su representación del 10 de marzo de 1736 (Brofsky 1985). Una de las más conocidas óperas sobre los exóticos "amerindios" en la escena de la *Grand Opéra*, fue *Fernand Cortez ou La Conquête du Mexique*, del italiano Gaspare Spontini, estrenada el 28 de noviembre de 1809 en *l'Académie impériale de musique*. El libreto, escrito por Etienne de Jouy y Joseph Alphonse d'Esmenard sobre la tragedia de Alexis Piron, relata el romance de Hernán Cortés y una supuesta sobrina de Moctezuma llamada Amazili, Marina, la Malinche (Spontini 1809; Kuss 1991).

Todos los libretos sobre Moctezuma y los "amerindios" fueron inspirados por la espuria *Historia de la conquista de Méjico*, de Antonio de Solís y Rivadeneyra, publicada en Madrid, en 1648. La obra fue reimpressa en más de veinte ocasiones y traducida al francés, italiano, inglés y alemán.¹⁰ En el quinto libro de esta obra se narra la historia de Guatimotzin (Cuauhtémoc), joven emperador azteca destronado y torturado por Hernán Cortés, cuando el ejército español entra a Tenochtitlan en los términos de Tlaxcala. En el capítulo XXV Antonio de Solís relata que los mexicanos intentaban "retirarse por la laguna. Pelean sus canoas con los bergantines, para facilitar el escape de Guatimozín; y finalmente, se consigue su prisión y se rinde la ciudad." (Solís 1776, 510).

Es evidente que el tema de la conquista de México en la ópera no era ninguna novedad y de hecho, *Guatimotzin* venía a ser la doceava ópera escrita sobre este tema en casi siglo y medio. Sobre los motivos que lo llevaron a Aniceto Ortega a elegir el tema de su primera y única ópera, podríamos arriesgarnos a sugerir que su

¹⁰ *Histoire de la conquête du Mexique ou de la Nouvelle Espagne, Paris 1691; Istoria della conquista del Messico: della popolazione, e de' progressi nell' America settentrionale conosciuta sotto nome di Nuova Spagna, Venezia 1715; The History of the Conquest of Mexico by the Spaniards, London, 1738; Geschichte von der Eroberung Mexico, aus dem Spanischen, Leipzig 1750.*

motivación no iba más allá del divertimento “exótico”, al igual que todos sus antecesores europeos.

Una influencia importante sobre Aniceto Ortega fue su padre, el poeta Francisco Ortega (1793-1849), identificado con el liberalismo. Su principal obra, *México libre* (1821), es un texto alegórico cuyos personajes (la libertad, América, Marte, Palas, Mercurio, el despotismo, la discordia, el fanatismo y la ignorancia) encarnan los problemas políticos del México independiente.

Otro aspecto importante que marcó su obra, fue el hecho de que él no era músico profesional, ya que su ingreso no dependía de la música. Aniceto Ortega fue un importante médico de su época y esta particularidad como médico-compositor evoca un paralelismo con Alexander Borodin (1834-1887). A lo largo de su vida Borodin compartió la música con su carrera médica, llegando a ser uno de los cinco grandes compositores del nacionalismo ruso (Стасов 1889).

Aniceto Ortega aseguraba que Enrico Tamberlick le había manifestado su deseo de cantar una obra suya, lo cual le halagaba sobremanera. De acuerdo con este testimonio es probable que también el mismo Tamberlick no sólo le manifestara su deseo de cantar una obra suya, sino incluso sugiriera el libreto, ya que el tema de la conquista de México había sido muy recurrido en la ópera del siglo XVIII.¹¹

Si esto fue así realmente, ¿en donde queda entonces su nacionalismo? ¿En que el autor de este nuevo divertimento exótico amerindio, era ahora un mexicano? Creemos que la motivación de Aniceto Ortega iba más allá del entretenimiento clásico ilustrado. Al elegir la historia de *Guatimotzin*, Ortega no sólo intentan “entretener” al público mexicano con el exotismo de su propia conquista en una ópera “a la italiana”, sino también concientizarlo de su pasado histórico, en un ideal de identidad aún no del todo bien definido, expresado a través del nacionalismo romántico. En una entrevista hecha después del estreno de *Guatimotzin*, Aniceto Ortega afirma:

El maestro Moderati me pidió *Guatimotzin* para su beneficio [...] Yo esperaba conducirla, respetando siempre la verdad histórica, a través de los incidentes todos que marcaron la captura de Cuauhtemoc, y llegar al desenlace haciendo marchar al mártir mexicano al terrible é inicuo suplicio

¹¹ Enrico Tamberlick (1820-1889). En 1841 hizo su debut en el Teatro del Fondo de Nápoles y dos años más tarde en San Carlo. De 1850 a 1864 canta en el Covent Garden, de Londres. También cantó en St. Petersburgo, Moscú, París, Buenos Aires y Madrid. Tamberlick arribó a México contratado en Madrid por la compañía de Cipriani y Zanini. Su debut fue el 21 de mayo de 1871 en el Gran Teatro Nacional con el *Poliuto*, de Donizetti (“Gran Teatro Nacional” *Voz de México*, mayo 21, 1871, p. 3).

que le impusieron los conquistadores: por este motivo había yo presentado en la exposición á los soldados españoles quejándose de que no se les había dado la parte de botín que les correspondía, pues tal fué en realidad el origen de la tortura á que fué sometido el héroe azteca: estas recriminaciones que se renovaban cada día, fueron tomando un incremento tal, que Cortés se vió obligado á ceder á la presión de sus compañeros, y consintió al fin, pero con repugnancia, en que se diera tormento á Cuauhtemoc, á fin de obligarle á revelar dónde había ocultado su tesoro y el de Moctezuma. (Proteo 1871b, 1)

Pero el libreto supuestamente se basaba en la novela romántica de Gertrudis Gómez y no en la verdad histórica, aunque el crítico francés Alfredo Bablot¹² insiste en su autenticidad, contrastándolo con el capítulo CLVII de la *Verdadera historia de los sucesos de la conquista de la Nueva España*, del conquistador Bernal Díaz del Castillo, publicada en 1632 en Madrid y sobre la cual se inspira precisamente Antonio de Solís para su *Historia de la conquista de Méjico*.

...como se recogió todo el oro y plata y joyas que se hubieron en Mejico, é fue muy poco, según pareció, porque todo lo demás hubo fama que lo mando echar Guatemuz en la laguna cuatro días antes que se perdiese; é que demás desto, que lo habían robado los tlaxcaltecas, y los de Texcuco y Guaxocingo y Cholula, y todos los demás de nuestros amigos que estaban en la guerra; y de mas de esto, que los que andaban en los bergantines robaron su parte; por manera que los oficiales del Rey decían y publicaban que Guatemuz lo tenia escondido, y que Cortés holgaba dello de que no lo diese, por habello él todo para sí; y por estas causas acordaron de dar tormento á Guatemuz y al señor de Tacuba, que era su primo y gran privado; y ciertamente le pesó mucho á Cortés, porque un señor como Guatemuz, rey de tal tierra que es tres veces mas que castilla, le atormentasen por codicia del oro,... (Díaz 1863, II, 411-12; Proteo 1871b, 1, n.1)

Es posible que José Tomás de Cuéllar se halla inspirado en la novela romántica de Gertrudis Gómez, ya que él mismo como escritor cultivaba este género.¹³ Pero él

¹² Alfredo Bablot (1827-1892) — Nació en Burdeos, Francia. Llegó a México en 1849 como secretario de la cantante Anna Bishop. En 1850 fundó el diario *El Daguerrotipo*. Fue director del diario *El Federalista* (1872-82). Sus críticas musicales fueron bajo el seudónimo de "Proteo". En 1881 fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música, cargo que ocupó hasta su muerte. (Cárdenas 1979, 147)

¹³ José Tomás de Cuéllar (1830-1894), escritor y periodista conocido con el seudónimo de Facundo. El 13 de septiembre de 1847 combatió en la batalla de Chapultepec contra la intervención norteamericana. Escribió en *La Ilustración*, el *Semanario de Señoritas*, y *La linterna Mágica*. En 1869 publicó *El pecado del siglo XIX: época de Revillagigedo — 1789*. (Castro 1965, 189)

enferma y Aniceto Ortega concluye el libreto de *Guatimotzin*, entre la idealización de un lejano pasado y la supuesta verdad histórica. Y precisamente la idealización del pasado era el único camino a través del cual los mexicanos cultos del siglo XIX podían asirse a una identidad. La ambigüedad criolla de no ser “amerindio” ni español, dificultaba la búsqueda de un ideal artístico que satisficiera el sentimiento y la necesidad de una identidad nacional.

A pesar de que la Reforma liberal positivista significaba una ruptura con el pasado, ya que proclamaba una concepción universal y abstracta del hombre que negaba la tradición colonial de una sociedad compuesta por criollos, “indios” y mestizos, el sentimiento de identidad nacional frente al asedio imperialista francés y norteamericano iba en aumento, tomando como modelo al nacionalismo romántico.

Pero a diferencia de Mikhail Glinka,¹⁴ quien describe en su primera ópera al heroico campesino ruso (Iván Susanin), un personaje prototípico de su propio pueblo, Aniceto Ortega describe la conquista, la lucha, la dualidad y la traición, en un conflicto de identidad que renegaba de su pasado histórico. Y en esta dualidad el símbolo del último emperador azteca, Cuauhtémoc, jugaba un papel importante.

Octavio Paz afirma que no es sorprendente el culto que profesamos al joven emperador —“único héroe a la altura del arte”—. Cuauhtémoc, antes que una figura histórica, es un mito; la imagen del hijo sacrificado. Se ignora el lugar de su tumba, y el misterio del paradero de sus restos en una de nuestras obsesiones. De ahí su paralelismo con el Cristo sangrante y torturado, imagen transfigurada de nuestro propio destino.

La gran traición con que comienza la historia de México no es la de los tlaxcaltecas, ni la de Moctezuma y su grupo, sino la de los dioses. [...] Los dioses se van porque su tiempo se ha acabado pero regresa otro tiempo y con él otros dioses, otra era. [...] Cuauhtémoc lucha a sabiendas de la derrota. [...] Cuauhtémoc y su pueblo mueren solos, abandonados de amigos, aliados, vasallos y dioses. (Paz 2013, 102-05)

¹⁴ En 1834 el compositor M. Glinka había compuesto la primera ópera “rusa” *Una vida por el Zar/ Ivan Susanin* (Жизнь за Царя/ Иван Сусанин), cuya música de estilo romántico germano contenía temas de tono “popular ruso”. Su protagonista, Ivan Susanin, un campesino que sacrifica su vida desviando a los invasores polacos al bosque, marcó a esta obra como un documento oficial del nacionalismo ruso (официальная народность), promulgada por el Zar Nikolaij I, y el ministro de educación Sergej Uvarov, que junto a la Ortodoxia (Православие) y la Autocracia (Самодержавие), completaban los lemas contra-revolucionarios en respuesta a los lemas de la *liberté, égalité* et *fraternité* que enarbolaban las invasiones napoleónicas (Панкратова 1963, 27-32).

Para la representación de este mítico pasado, el nacionalismo romántico marcaba su límite y al igual que Cenobio Paniagua y Melesio Morales, Aniceto Ortega se basaba también en el modelo de la ópera clásica italiana. Tanto el libreto (en castellano) como la forma musical, ejemplifican la construcción literaria y composicional melódico armónica italiana de su ópera. El texto en castellano conforma los patrones de la prosodia y rima, especialmente en las estrofas con forma lírica regular, incluyendo la estructura de las frases en heptasílabos, similar a los *versi sciolti* de los recitativos de la ópera italiana, que usualmente combinan líneas de siete y once sílabas (endecasílabo) (Agranoff 2011, 80-83).

Ejemplo 1. *Marcha y Danza Tlaxcalteca* de Aniceto Ortega. Motivo c (*Tzotzopizahuac*)

The image shows a musical score for four instruments: Flute, Oboe, Clarinet in Bb, and Violin I. The music is in 3/4 time and features a melodic line with triplets and a syncopated rhythm. The score is written in a single system with four staves. The Flute, Oboe, and Violin I parts are in a key with one flat (Bb), while the Clarinet in Bb part is in a key with one sharp (F#). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with triplets indicated by a '3' over the notes. The rhythm is syncopated, with the first beat of each measure being a half note and the second and third beats being quarter notes.

No obstante, en *Guatimotzin* aparecen por primera vez temas populares mexicanos que la convierte en el primer símbolo musical nacional. En la *Marcha y Danza Tlaxcalteca* (87-89)¹⁵ por ejemplo, que describe a los aliados de Hernán Cortés,¹⁶ se incluyen varios sones de tradición colonial muy populares en aquella época, como *El Perico*, *El Guajito*, *El Espinado*, *El Cojo*, *El Perico* y *El Curripití* (Agranoff 2011, 85-91).¹⁷ Gerónimo Baqueiro Foster afirma que Aniceto Ortega incluso utiliza una melodía tradicional “indígena” (nahua) llamada *Tzotzopizahuac* (Baqueiro 1964, 543-44). La *Marcha y Danza Tlaxcalteca* consiste de cinco temas que se repiten en cuerdas y alientos. Cada repetición es ligeramente diferente y el ritmo es sincopado

¹⁵ Aniceto Ortega del Villar. “Marcha y Danza Tlaxcalteca” 87-89, *Guatimotzin*. Fondo Reservado de la Biblioteca *Calendario Huizar*, del Conservatorio Nacional de Música de México.

¹⁶ El liberalismo creó el mito de los tlaxcaltecas como traidores a México, por su alianza con los conquistadores en contra del imperialismo tenochca. (Ybarra 2003, 637)

¹⁷ Estos sones fueron publicados por Julio Ituarte en 1880, *Capricho de Concierto* para piano, *Ecoss de México (Aires nacionales)*. Posteriormente su discípulo Ricardo Castro incluyó algunos en sus *Aires Nacionales Mexicanos* (1895). Finalmente Miguel Ríos Toledano los publica en 1901 (Ríos 1901).

por la rítmica de los sones mexicanos. El tercer tema (Ejemplo 1, n^{os} 88-89) es la danza *nahua* de suave golpe de la Sierra Huasteca, llamada: *Tzotzopizahuac*, que Alfredo Bablot identificó en 1871.

Una de las páginas mas hermosas y originales de la partitura de vd. y en la cual admiro sin reserva la disposición, es la danza indiana. Uno de sus principales méritos es el color local que la caracteriza y está marcadísimo. Ha sido, por otra parte, un bonito pensamiento el haber refundido en el tema indígena una reminiscencia de la marcha anterior, pues recuerda la alianza de los soldados españoles con los guerreros tlaxcaltecas. [...] El ritmo dominante del *tzotzopizahuac*, danza esencialmente nacional que se baila aun en nuestros días con su primitiva sencillez en la Sierra de la Huasteca, está perfectamente definido y es muy original su acompañamiento por movimiento contrario; la frase arpegiada que ejecutan el oboe y el fagot se hermana sin una sola disonancia con la frase melódica principal, [...] Hizo vd. muy bien recomendar al director de escena que la danza guerrera se bailara con escudos, mazas y macanas y que fuera algo grotesca, porque así la describe el historiador Prescott.¹⁸ (Proteo 1871b, 2)

Robert Stevenson había caracterizado a Aniceto Ortega “as a Mexican Glinka”, por ser el primer compositor mexicano que escribió una ópera “mexicana” utilizando no sólo un libreto sobre la conquista de México, sino también temas populares mexicanos.

Although Ortega’s music for the supposedly Tlaxcalan *tzotzopizahuac* danced in the opera strongly recalls the third movement of Beethoven’s Seventh Symphony, the score as a whole later caused him to be hailed as a Mexican Glinka. (Stevenson Grove)

Stevenson también señala sobre el extraordinario parecido de *Tzotzopizahuac* con el *scherzo* de la Séptima Sinfonía de Ludwig van Beethoven (Ejemplo 2).

Pero la recepción de *Guatimotzin* no fue tan apasionada como podríamos imaginar en la actualidad. La ópera tuvo una sola representación y, de hecho, la única reseña en los diarios fue la de Alfredo Bablot, un entusiasta crítico extranjero. En esos días el público mexicano y la prensa estaban más ocupados en despedir a “la gloria nacional”, la cantatriz Ángela Peralta. El sentimiento patriótico de aquel entonces,

¹⁸ Alfredo Bablot se refiere a la obra de William Hickling Prescott, *The Conquest of Mexico* (1843), quien relata la historia de la conquista con la relativa superioridad de la “civilización” sobre los “indígenas”, enfatizando no sólo su salvajismo, sino también su “orientalismo”, su religión “sensual” y su gobierno “despótico” (Levin 1959).

más que buscar una identidad nacional o manifestar su deseo por saber quiénes somos, se empeñaba en demostrarle al mundo de lo que aún no éramos capaces.

Ejemplo 2. *Marcha y Danza Tlaxcalteca (Tzotzopizahuac)* de Aniceto Ortega y,
Sinfonía N° 7, A mayor opus 92, 3^{er} mov. *scherzo* de L. van Beethoven



Una semana antes del estreno, el 6 de septiembre, se llevó a cabo en el Gran Teatro Nacional una función a beneficio del “Ruisseñor mexicano” Ángela Peralta, como parte de la despedida de Enrico Moderati. Tras la crítica de Ignacio Altamirano sobre la presentación de la gran diva de México, se armó un escándalo con sus “defensores” en la prensa, que opacaron el estreno de *Guatimotzin*. Ignacio Altamirano respondió a los ataques en el diario *El Federalista*:

Pero diré además, que respecto de que una cantante constituya una *gloria nacional* abrigo mis dudas, porque lo repito, creo que para tener gloria nacional, no basta deleitar los oídos de un público. Se necesita prestar grandes servicios á la humanidad y dotar á un país con monumentos que la honren. Se necesita, en fin, el *genio*. [...] Pero considerando á la Peralta como una cantatriz distinguida, apelo á la prensa para probar que jamás he dicho ni escrito una palabra pretendiendo opacar su mérito. Podría haber dicho para combatir elogios absurdos, que ella aun no ha cantado en ningún primer teatro del mundo europeo, ni en Milán, ni en Paris, ni en Roma, ni en Viena, ni en Londres, ni en Berlín, ni en San Petersburgo, y que en Florencia y Nápoles tampoco ha cantado en los principales. Habría dicho una verdad, y la he callado justamente por afecto. Como mexicano, y ya que todos sus defensores han tratado de poner en duda mi *amor patrio*, diré que no olviden al herirme, lo que todo el mundo sabe, y es: que desde que la Peralta se fue de México en 1866, hasta un año después de la muerte de Maximiliano, ella se anunciaba en los carteles como *primera cantarina de cámara de S. M. el emperador Maximiliano I*. Yo disculpo á la artista; era un título de honor que usaba, como venido de la patria, aunque el que se lo dio fuera un usurpador extranjero. [...] Hay unas preocupaciones en este país que lejos de ser útiles á los artistas, les perjudican. La alabanza eterna es un mal, la crítica ha

hecho muchos bienes por ruda que sea, pero yo temo disgustar á las personas preocupadas. (Altamirano 1871, 3)

Pero a pesar del escándalo alrededor de la gran diva mexicana, con el característico autoengaño y anhelos de gloria por conquistar el mundo, el entusiasmo del Sr. Bablot por *Guatimotzin* era evidente. Cuatro días después de la función a beneficio de la Sra. Ángela Peralta, el crítico francés anunciaba los detalles del estreno de *Guatimotzin*.

Además de las grandes novedades que llevo señaladas, nos reserva otra el maestro Moderati, que está llamada á hacer gran sensación: el Doctor Aniceto Ortega ha escrito expresamente para esa función de gracia su primer ensayo lírico; es un episodio musical cuyo libreto, también obra suya, está sacado de una de las páginas mas dramáticas é interesantes de la historia de la conquista de México. La pieza consta de un acto dividido en dos cuadros; estará montada con mucho lujo y con la mayor exactitud en cuanto á los trajes, decoraciones y accesorios escénicos. Tamberlick hará el papel de Guatimotzin, la señora Peralta el de la última emperatriz indígena, y Grassier el de Hernan Cortés. Tamberlick, siempre altamente inteligente y concienzudo, después de visitar al Museo y la Academia de San Carlos, después de leer atentamente á Bernal Diaz, á Clavijero y á Prescott, después de examinar minuciosamente las pinturas, dibujos y descripciones que existen en México, después de consultar, en fin, á los Sres. Orozco, Chavero, Alcaraz, Payno y otros arqueólogos distinguidos, ha mandado hacer su traje y...!ya lo veréis! (...) En cuanto á la música, es...deliciosa, como todo lo que compone Aniceto Ortega, y siendo así que he tenido el gusto de oírla *ab ovo* en el piano, pero siguiendo la partitura, os puedo asegurar que hará furor, sobre todo....pero no hagamos revelaciones indiscretas, y dejemos al público el gusto de la sorpresa. (Proteo 1871a, 2)

La escenografía y vestuario estuvieron a cargo del diseñador italiano Riccardo Fontana (1840-1915), quien se encontraba en México con la Compañía de Enrico Moderati, realizados en base a reproducciones de códices nahuas en ediciones de la época (Baqueiro 1964, 224).

Pero la sociedad culta de México, fundamentalmente criolla, no estaba dispuesta a reconocer su pasado histórico, menos aún con un entretenimiento exótico al estilo de la *Grand Opéra* francesa. Su sentimiento patriótico aspiraba más bien a

demostrarle al mundo, en los mismos términos de la cultura europea, de lo que también podríamos ser capaces.

Consideraciones finales

El nacionalismo musical en México fue un fenómeno cultural tardío y a diferencia del nacionalismo romántico alemán, o del nacionalismo anti-napoleónico ruso, éste se dio en el marco del positivismo con expectativas de progreso para un México moderno. La principal motivación de los compositores mexicanos era encontrar formas de expresión musical propias, impulsadas en parte por su sentimiento patriótico que contradecía a su vez los ideales de un Estado moderno.

Pero la contradicción principal estaba en la base misma de la sociedad mexicana decimonónica. El patriotismo alentó a los compositores tomar distancia de Europa, pero la única forma artística de distanciarse era a través de aquella cultura a la cual no pertenecían ni se identificaba plenamente con ella: la precortesiana.

Por ello el tardío nacionalismo musical del México independiente no aportó nada nuevo, siendo básicamente una versión “mexicana” de la ópera a la “italiana” y viceversa, ya fuera sobre motivos “exóticos amerindios” como *Atzimba* (1900) de Ricardo Castro, o simplemente la reiteración de la tradición musical europea compuesta por músicos mexicanos.

Guatimotzin, de Aniceto Ortega, ciertamente se adelantó a su tiempo, siendo tan solo un “exotismo amerindio” más que no interesó a los mexicanos. Con una sola representación, el 13 de septiembre de 1871, entre fragmentos de óperas poco conocidas, la obra del “Glinka mexicano” quedó en el olvido, permaneciendo tan sólo para la investigación, fuera de la programación de las compañías de ópera.

Pero independientemente de sus méritos como obra musical dramática, su valor reside en el hecho de que con ella inicia el nacionalismo musical en México. En ninguna obra anterior a *Guatimotzin* se había planteado la idea de plasmar dramática y musicalmente la cultura de los pueblos originarios de México.

La Colonia no habían creado ni un arte ni un pensamiento original, todo era europeo, ya que las únicas creaciones realmente originales de América habían sido precortesianas. Posteriormente la Independencia y la Reforma fueron transformaciones básicamente políticas, mas no culturales. Y para crear un arte original, con ideas y formas propias, era necesario una transformación social aún más profunda en México; esta fue la revolución mexicana.

Referencias bibliográficas

- Abert, Hermann 1923. *W. A. Mozart*. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart. Breitkopf & Härtel, Leipzig. Erste Theile (1756-1782), Zweite Theile (1783-1791).
- Agranoff Ochs, Anna 2011. *Opera in Contention: Social Conflict in Late Nineteenth-Century Mexico City*, A dissertation submitted to the Faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill, for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Music. UMI Dissertation Publishing, Number: 3464931.
- Altamirano, Ignacio 1869a. "La Sociedad filarmónica" Crónica de la semana, *El Renacimiento*, 1 de enero de 1869, p. 19.
- Altamirano, Ignacio 1869b. "México es la Italia del Nuevo Mundo" *El Renacimiento*, 23 de mayo de 1869.
- Altamirano, Ignacio 1871. "La Peralta y sus defensores" *El Federalista*, domingo 24 de septiembre de 1871, p. 3.
- Baqueiro Fóster, Gerónimo 1964. *Historia de la música en México III*. Instituto Nacional de Bellas Artes. Departamento de música, SEP. México.
- Barreiro Lastra, J. Hugo 2012. "Aproximación al repertorio de libretos operísticos de la primera compañía italiana de ópera que visitó México entre 1831 y 1838..." En: Fabrizio Ammeto (ed.). *Materiales didácticos que apoyan el proceso de enseñanza-aprendizaje de disciplinas musicales y musicológicas*, Universidad de Guanajuato, Librería Musicale Italiana, pp. 25-60.
- Brofsky, H. 1985. "Rameau an Indians" in: Barry S. Brook (ed.) *Music in the Classic Period*, Pendragon Press, pp. 43-60.
- Cárdenas Peña, Enrique 1979. *Mil personajes en el México del siglo XIX, 1840-1870*. México, Banco Mexicano Somex.
- Castro Leal, Antonio ed. 1965. *La novela del México colonial*. Vol. I. Aguilar, México.
- Díaz del Castillo, Bernal 1863. *Verdadera historia de los sucesos de la conquista de la Nueva España por el capitán Bernal Díaz del Castillo, uno de sus conquistadores*. Tomo II, Madrid.
- Elorriaga, Francisco 1861. "Catalina de Guisa, ópera del Sr. Paniagua" *El Siglo Diez y Nueve*, 12 de julio de 1861, p. 4.
- Grossi, Tommaso 1847. *Marco Visconti: Storia Del Trecento Cava* (trad. cast. Juan Olivares. *Marco Visconti: narración histórica sacada de las crónicas del siglo XIV*. Barcelona).

- Herder, Johann Gottfried 1774. *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*. Berlin. (trad. cast. "Otra filosofía de la historia" En: *Obra selecta*. Madrid, Alfaguara, 1982, pp. 273-368).
- Kuss, Malena 1991. "Round Table II: Contributions of the New World to the Music of the Old World" *Acta Musicologica*, Vol. 63, Fasc.1 (Jan-Apr, 1991), pp. 6-7.
- Levin, David 1959. "History as Romantic Art: Structure, Characterization, and Style in the Conquest of Mexico" *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 39, N° 1 (Feb., 1959), pp. 20-45.
- Lucca, Francesco 1868. *Ildegonda; dramma lirico in un prologo e tre atti. Poesia di T. Solera. Musica del maestro Melesio Morales. Da rappresentarsi per la prima volta in Italia al R. Teatro Pagliano nella primavera del 1868*, Milano.
- Maya, Áurea 2009. "La ópera *Ildegonda* de Melesio Morales e *Ildegonda*, paráfrasis para piano de Guadalupe Olmedo: dos interpretaciones en torno a una misma obra" *Heterofonía, revista de investigación musical*, CENIDIM, N° 141, julio-diciembre de 2009, p. 67-75.
- Maretzek, Max 1855. *Crotchets and Quavers: Or, Revelations of an Opera Manager in America*, New York.
- Niemetschek, Franz Xaver 1798. *Leben des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben*. Prag.
- Панкратова, В. А (сост.) 1963. *Оперные либретто*. Гос. Муз. Изд. Москва.
- Paz, Octavio 2013. *El laberinto de la soledad*. FCE, México.
- Proteo (Alfredo Bablot) 1871a. "Crónica Musical" *El Siglo Diez y Nueve*, domingo 10 de Septiembre de 1871, p. 2.
- Proteo (Alfredo Bablot) 1871b. "Crónica Musical" *El Siglo Diez y Nueve*, lunes 25 de Septiembre de 1871, pp.1-2.
- Ramos, Samuel 1993. *Historia de la filosofía en México*. CONACULTA, México.
- Reale, Giovanni/ Dario Antiseri 1995. *Historia del Pensamiento Filosófico y Científico*. 3 T. Herder, Barcelona.
- Revilla, M. G. 1942 "Cenobio Paniagua" *Revista musical mexicana*, II, 178–252.
- Ríos Toledano, Miguel 1901. *Aires Nacionales mexicanos. Potpurri sobre Sonecitos populares y Aires nacionales*, arreglado para piano y dedicado al señor general Porfirio Díaz, Presidente de la República Mexicana, por Miguel Ríos Toledano, Director de la Música de Ingenieros, op 558. H. Nagel Sucesores, México, s. d.
- Roccatagliati, Alessandro 1996. *Felice Romani librettista*. Libreria Musicale Italiana.

- Romani, Felice 1826. Don Libero. Secondo ragionamento sui Lombardi alla prima crociata di Tommaso Grossi pubblicato da Don Sincero, Milano, Dalla Tipografia di Felice Rusconi.
- Romani, Felice 1833. *Caterina di Guisa, melodramma in due atti, rappresentarsi nell' I. R. teatro alla Scala, il carnevale del 1833*, Milano, per luigi de Giacomo Pirola.
- Romero, J. C. 1986. "Reseña histórica de la fundación del Conservatorio Nacional de Música" *Heterofonía, revista de investigación musical*, CENIDIM, N° 93, pp. 10-22.
- Solís y Rivadeneyra, Antonio de 1776. *Historia de la conquista de Méjico, población y progresos de la América septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*. Escriviala don Antonio De Solís y Rivadeneyra, secretario de su magestad, y su chronista mayor de las Indias. Madrid.
- Spontini, Gaspare 1809. *Fernand Cortez, ou La Conquête du Mexique*. Opéra en trois actes, représente pour la première fois, sur le Théâtre de L'Académie Impériale de Musique, le 28 novembre 1809. A Paris, Chez Roulet, Libraire de l'Académie Impériale de Musique.
- Стасов, В. В. 1889. *Александр Порфирьевич Бородин: его жизнь, переписка и музыкальные статьи*. Санкт Петербург.
- Stevenson, Robert 1971. *Music in Mexico: A Historical Survey*, Crowell.
- Ybarra, Patricia 2003. "Re-Imagining Identity and Re-Centering History in Tlaxcalan Performance" *Theatre Journal*, Vol. 55, N° 4 (Dec, 2003), pp. 633-55.

Referencias electrónicas

- Stevenson, Robert. "Ortega del Villar, Aniceto" *Grove Music Online* <http://www.oxford-musiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/20503> (Acceded 17/10/2014)