

DESDE LA SEGUNDA FILA, AL RESCATE DEL PASADO. CIVILIZACIÓN Y CULTURA, MÉXICO (SIGLOS XIX-XX)

Laura Suárez de la Torre
(coordinadora)



historia
social y cultural

Desde la segunda fila,
al rescate del pasado.
Civilización y cultura,
México (siglos XIX-XX)

Laura Suárez de la Torre
(coordinadora)

Suárez de la Torre, L. (coord.). (2026). *Desde la segunda fila, al rescate del pasado. Civilización y cultura, México (siglos XIX-XX)*. Instituto Mora.
DOI: <https://doi.org/10.59950/IM.163>



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

DESDE LA SEGUNDA FILA,
AL RESCATE DEL PASADO.
CIVILIZACIÓN Y CULTURA,
MÉXICO (SIGLOS XIX-XX)

Laura Suárez de la Torre
(coordinadora)

historia
social y cultural

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DR. JOSÉ MARÍA LUIS MORA
SECRETARÍA DE CIENCIA, HUMANIDADES, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN

CIP. INSTITUTO MORA. BIBLIOTECA ERNESTO DE LA TORRE VILLAR

NOMBRES: Suárez de la Torre, Laura.

TÍTULO: Desde la segunda fila, al rescate del pasado: civilización y cultura, México (siglos XIX-XX) / Laura Suárez de la Torre (coordinadora).

DESCRIPCIÓN: Primera edición | Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2025 | Serie: Colección Historia. Serie Historia social y cultural.

PALABRAS CLAVE: Cultura | Arte | Diversión | Promotores | Civilización.

CLASIFICACIÓN: DEWEY 306.4 DES.1 | LC HM621 D4

Imagen de portada: Pedro Gualdi, *Interior del teatro de Santa Anna*. Siglo XIX, óleo sobre tela. Col. Banco Nacional de México.

Este libro fue evaluado por el Consejo Editorial del Instituto Mora y se sometió al proceso de dictaminación en sistema doble ciego siendo aprobado para su publicación.

Primera edición, 2026

D. R. © Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora
Calle Plaza Valentín Gómez Farías 12, San Juan Mixcoac,
03730, Ciudad de México.
Conozca nuestro catálogo en <www.mora.edu.mx>

ISBN: 978-968-9749-32-5 PDF acceso abierto

Hecho en México
Made in Mexico

ÍNDICE

Introducción <i>Ricardo Miranda</i>	9
--	---

DE MÚSICA Y CIVILIZACIÓN

Interpretación de música sacra en Puebla de 1821 a 1906 <i>Luisa Vilar-Payá</i>	23
--	----

Las “delicias de las personas civilizadas...” <i>John G. Lazos</i>	46
---	----

Agustín Balderas, el profesor “digno de todo elogio” <i>Áurea Maya Alcántara</i>	74
---	----

Isidoro Pastor, “el empresario fénix” <i>Ricardo Miranda</i>	104
---	-----

EN NOMBRE DE LA CIVILIZACIÓN, PUBLICAR, LEER Y DIVERTIRSE

José Decaen: promotor de la gráfica en el México decimonónico, 1835-1866 <i>María Esther Pérez Salas</i>	125
--	-----

El tiempo de las <i>Rosas</i> : María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra y su proyecto civilizatorio (1880-1923) <i>María Eugenia Chaoul Pereyra</i>	166
Las propuestas de diversión de Salvador Toscano <i>Verónica Zárate Toscano</i>	197
Un catrín a caballo. Francisco Ortega Cejudo y sus libros <i>Ana Cecilia Montiel Ontiveros</i>	236
Índice onomástico	271
Índice geográfico	285
Agradecimientos	289
Sobre las autoras y los autores	291



Fotografía cortesía de Gisèle L. Ferandel González, archivo particular.

A nuestro muy querido colega y amigo Javier Rodríguez Piña, integrante de nuestro seminario de investigación desde hace más de 25 años. Interesado en los temas del siglo XIX mexicano, en particular en el pensamiento de los grupos conservadores; con su trabajo nos legó una nueva visión de su pensamiento, a partir de la importancia de las transferencias culturales.

Te recordaremos siempre como un compañero inteligente, gentil, simpático, en voz baja. Apreciamos tus atinados comentarios, siempre dichos con la delicadeza que te caracterizó. No olvidaremos las aventuras compartidas en nuestros viajes académicos –ya en Guadalajara ya en Toluca, ya en el otro lado Atlántico, gracias a nuestro maravilloso proyecto ecos–, en donde la seriedad académica se acompañó de lindos momentos, muchas diversas, anécdotas y risas infinitas.

Gracias, Javier, por haber sido parte sustantiva de nuestro seminario. ¡Cómo te vamos a extrañar!

INTRODUCCIÓN

Valga una impresión general a modo de preámbulo: cierta preocupación por la historia y sus métodos no deja de hacerse notar, persistentemente, en diversos e inabarcables trabajos históricos. En una nota reciente, que no necesita mayor justificación en medio de la demencia política de nuestros días, el historiador inglés David Motadel se pregunta acerca de los momentos clave de la historia –“momentos de inflexión”, los llama–, y por extensión cuestiona si, en efecto, siguen siendo motivo central de la disciplina histórica los grandes acontecimientos, y en específico, las grandes crisis: ¿son estas las que afectan a las estructuras sociales y políticas?, ¿o son –como él mismo plantea recordando a Braudel–, “olas de espuma que la marea de la historia lleva a costas”? Se trata de un comentario deslizado en una gacetilla, pero que refleja la preocupación más amplia que el propio Motadel ha resumido en un interesante ensayo donde afirma que “hay ahora un terreno creciente de microhistoria global, centrada en el individuo y en la familia, que ha arrojado luz sobre los fenómenos históricos mayúsculos y que no debe ser someramente ignorado”.¹ Y más adelante abunda: “Mientras algunos historiadores son tentados por la *Gran Historia*

¹ “there is now a growing field of global micro history –centered on the individual and family– which has shed light on major historical phenomena and should not be easily dismissed”, en Richard Drayton y David Motadel, “Discussion: the futures of global history”, *Journal of Global History*, vol. 13, núm. 1, p. 11. “While some global historians are tempted by David Christian’s ‘Big History’, the vast majority prefer not to surrender their methods to the uncertain guesses of the natural sciences, and continue to work on sources and problems which address much smaller spaces, recent times, and human agency and experience.” La reseña citada puede encontrarse en: “Are we at a turning point?”, *The Guardian*, 25 de enero de 2025, en <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2025/jan/27/turning-point-world-history>>. [Consulta: 4 de febrero de 2025.]

de David Christian, la vasta mayoría prefiere no someter sus métodos a las inciertas adivinanzas de las ciencias naturales, y continúa trabajando en fuentes y problemas que se ocupan de espacios mucho más pequeños, épocas recientes, el quehacer humano y la experiencia.”²

Hurgando más de cerca y con una mira que no aspira a ocuparse de asuntos “de garra” destinados a “esclarecer una dificultad gorda”, encontramos que Luis González y González recomendaba no hacer necesariamente preguntas tan complicadas. Con ese desparpajo que caracterizó a sus ideas sobre historia, afirmó que “un tema histórico es del gusto de quien lo investiga cuando nace de esa vaga entidad que es la gana. Quizá el mejor criterio para escoger el problema de estudio sea el del gusto propio. El campo más rendidor es el que despierta nuestra curiosidad, nos divierte y nos apasiona.”³

A lo largo de las sesiones del seminario interinstitucional *Civilización y Cultura. México Siglo XIX*, que siempre, con el impulso y norte de la doctora Laura Suárez de la Torre, sesionó a lo largo de más de dos años, tuvimos la oportunidad y el tiempo para leer y discutir diversos materiales históricos y literarios que enriquecieron sus sesiones y que terminaron por dar rumbo a las pesquisas que hoy presentamos en las páginas siguientes. Guiados por esa “vaga entidad” y por los intereses y lecturas de sus integrantes, deambulamos por las más diversas páginas hasta acercarnos a perfilar el asunto común de nuestros trabajos. Como ya el título mismo descarta, nunca tuvimos la intención de ocuparnos –otra vez don Luis– “del manidísimo tema de los gobernantes y sus argucias y de los mílites y sus matanzas”, sino que hubo cierta predisposición hacia temas que habían pasado por nuestra mirada, acaso tangencialmente, y que ofrecían potencial para una disquisición propia. Queríamos hacer de la cultura nuestro hilo conductor, como sugirió Laura Suárez de la Torre, y manifestar nuestro afán constructor que campeó a lo largo del siglo XIX, acaso mediante el escrutinio de las técnicas y los modelos que movían al país en un afán civilizatorio y cosmopolita. Como desde los libros anteriores cocinados en

² “While some global historians are tempted by David Christian’s ‘Big History’, the vast majority prefer not to surrender their methods to the uncertain guesses of the natural sciences, and continue to work on sources and problems which address much smaller spaces, recent times, and human agency and experience”, en Richard Drayton y David Motadel, “Discussion: the futures of global history”, *Journal of Global History*, vol. 13, núm. 1, p. 13. La referencia es al libro de David Christian, *Maps of time: An introduction to “Big History”*, Berkeley, University of California Press, 2004.

³ González, *El oficio de historiar*, 1999, p. 189.

dicho seminario, ya la música se había instalado con fuerza entre los temas favoritos,⁴ la lectura de *Los europeos*⁵ de Orlando Figes, nos pareció particularmente deslumbrante. En sus páginas –que llevan a una cantante, un literato y un coleccionista como protagonistas–, Figes reconstruye la historia cultural de Europa a lo largo del siglo XIX en un fresco narrativo de largo aliento donde lo mismo se ocupa de la construcción de los ferrocarriles que de los derechos de autor de Verdi. Como pocos autores, su libro abunda en inferencias y conexiones entre los más disímiles objetos y acontecimientos para mostrarnos cómo las ramificaciones de aquello que nos interesa en primera instancia –un impreso, una partitura, un edificio– pueden ser –para el historiador atento– los puntos de quiebre de una increíble tela de araña que poco a poco se revela como el sostén del edificio de la civilización. Conforme las lecturas y las discusiones avanzaron, algunas otras ideas nos parecieron particularmente llamativas. La lectura de *La clase media* de Juan Díaz Covarrubias, por ejemplo, fue una sorpresa absoluta, pues no se trata, como un lector inadvertido pudiera creer, de alguna radiografía socioeconómica, sino de una olvidada novelita del siglo XIX que rápidamente nos llevó a discutir la posibilidad de investigar el papel desempeñado por quienes no figuran entre los nombres más conocidos de la cultura y la historia.⁶ Díaz Covarrubias no se sienta en la primera fila de los literatos mexicanos del siglo XIX. Ni sé si en la segunda. Pero su novela nos introdujo de golpe al mundo cotidiano de la clase media urbana y nos dio un retrato inusualmente cercano de la vida y sus avatares sociales en el México de antaño. No hay duda que esos personajes de segunda fila, por darles un nombre, son parte medular de los agentes de los que habla Becker en su libro *Mundos del arte*: no sólo –por hablar desde la música– los grandes compositores o sus intérpretes, sino los agentes, los atrilistas de las orquestas, los tramoyistas, los repetidores, los teloneros, entre otros.⁷ En tantos trabajos hemos hablado de obras, compositores e intérpretes, gastadas y favoritas categorías de la investigación musical. El reto, en este caso, nos parecía precisamente dejar de lado las categorías conceptuales de siempre para seguir la huella de otras personas, de otros temas. Si la historia es un paisaje imaginario –y alguna dosis de verdad hay en ello–, ¿qué nos impide asomarnos a lugares insospe-

⁴ En particular, *Los papeles para Euterpe*, 2014 y *Más allá del amor*, 2020, coordinados por Laura Suárez de la Torre.

⁵ Figes, *Los europeos, tres vidas*, 2020.

⁶ Díaz Covarrubias, *La clase media*, 2019.

⁷ Becker, *Art worlds*, 2008.

chados, a traspasar puertas y entresijos para mirar ciertas habitaciones a las que nunca habiéramos entrado?, ¿es posible presumir que, tras el juego de la historia como un viaje en el tiempo, existe la posibilidad de caminar hacia donde se quiera?, ¿podría el historiador ir de la mano de Díaz Covarrubias para meterse en una vecindad perdida de la Ciudad de México?

De manera colateral, observamos también cómo es que el papel de los extranjeros afincados en México no deja de ser un tabú historiográfico interesante: a lo largo del siglo XIX se consolida la idea de una nación ufana e independiente; pero esa orgullosa nación independiente –llámese México, llámese Chile– parece haber sido forjada por buenos y nutridos golpes de cincel de muchas manos extranjeras. Sólo por hablar desde mi propio campo, el barrio de la música fue habitado por un abultado grupo de vecinos extranjeros que, no por conocido, deja de sorprender: desde aquel catalán extraviado que terminó por escribir la música del himno nacional, hasta los grandes editores alemanes o españoles –August Wagner, Wilhem Levien, Heinrich Nagel, Pantaleón Arzoz– que por medio de sus ventas moldearon el gusto y el consumo musical durante décadas. Añádanse al directorio la residencia y acción de otros notables músicos extranjeros –Alfredo Bablot, Fanny Natali o Luis G. Jordá, por mencionar tres entre muchos nombres– y se caerá fácilmente en la cuenta del enorme papel que osaron desempeñar, no *un extraño* enemigo, sino muchos, en la construcción cotidiana de la joven nación.

Ya vista en su conjunto, la aportación de los *extraños enemigos* se vislumbra tan contundente como inquietante. Porque todos aquellos nombres, donde figuran críticos, empresarios, compositores, intérpretes, y hasta el más longevo director del Conservatorio Nacional, no han sido propiamente estudiados, acaso con la previsible excepción de Jaime Nunó, y son también, como los personajes de Díaz Covarrubias y como las personas que habitan los mundos del arte de Becker, personajes de segunda fila, de dos en fondo. Si la historia trabaja de fotógrafa, nuestros personajes son los de atrás, los que alcanzan a salir en la foto, pero cuyos nombres apenas pudieron anotarse, aunque sea con omisiones y por derecha a izquierda. Vemos en un sinfín de fotografías cómo es que distintos grupos de personas quedaron capturadas para el porvenir; atrapadas en un momento, pero invariablemente con el enfoque de la lente concentrada en el primer plano. Y aun cuando tantas imágenes dejan ver algo de los demás, poco y nada se aprecia de ellos. Cuando los retratos fueron planeados, deliberadamente posados, siempre van por delante los importantes. La segunda fila, en cam-

bio, suele apreciarse desdibujada, fuera de foco, incompleta, obstaculizada por quienes están delante.

Cualquiera de nuestros ensayos pudiera servir para ilustrar esta idea, pero tomaré el de *Áurea Maya*, que pertenece a la primera parte de este libro (*De Música y Civilización*), porque reúne, en un mismo retrato de familia, a dos generaciones que muy clara y acentuadamente ilustran nuestro asunto. El padre Lucas Balderas, coronel artillero, se convirtió en héroe de la patria. Había disparado sus obuses contra los españoles de Barradas en Tampico y también contra los estadounidenses; una bala enemiga lo mató en la Batalla del Molino del Rey. Santa Anna, Mariano Otero y Guillermo Prieto rápidamente lo colocaron en la primera fila de la historia patria, aunque su nombre se asocie al dudoso apartado de “los milites y sus matanzas”. Su nombre –todos lo saben– es el de una populosa estación de transporte en el centro de la Ciudad de México. Por fuerza, cualquiera de las fotografías que Lucas Balderas no se tomó, ya militar, ya familiar, colocará a sus camaradas –o a sus hijos Antonio y Agustín– en la segunda fila. Antonio Balderas fue médico, pero también músico y hasta precedió a Bablot como director del Conservatorio Nacional entre 1877 y 1882. Pero es de Agustín Balderas de quien se ocupan las páginas de *Maya*. Tras reconstruir su incipiente carrera musical, le veremos convertirse en un músico importante: fue jurado cuando se escogió la música del himno y hasta se le consultaba como perito en cuestiones de avalúos de pianos en más de algún pleito mercantil. Profesor en diversos colegios, fue su discreta labor como maestro lo que terminó por obsequiarle su momento fulgurante. Había educado a cierta soprano de nombre Ángela Peralta, y en 1861 la acompañó en la gira que la joven hizo por Europa. A su regreso al país, en pleno segundo imperio, Balderas desempeñó un papel relevante en las tareas de la Sociedad Filarmónica Mexicana y también fue nombrado director del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana en 1867. El héroe artillero del Molino del Rey tuvo dos hijos quienes, comprensiblemente asqueados de la pólvora, acabaron por tomar un camino divergente y se hicieron músicos y, ya enfilados, dirigieron el Conservatorio, un asunto definitivamente destinado a los de la segunda fila, a los que la historia gusta formar de dos en fondo.

Y acaso en esa coincidencia encontremos alguna clave. La segunda fila no es una categoría derogatoria ni denota desprecio alguno. Algunos de los grandes músicos mexicanos –Ponce, Chávez, Carrillo– también dirigieron el Conservatorio, porque hubo días que su arte los colocó en la primerísima fila, pero también hubo muchos donde su quehacer cotidiano,

su labor docente, administrativa, acaso política, los sentó en la segunda. Tales categorizaciones, si en verdad llegan a serlo, son del todo plásticas. Figuran en nuestro libro muchos personajes que un día se sentaron delante y otro atrás. María Enriqueta Camarillo y Salvador Toscano vienen inmediatamente a cuento, porque ilustran con claridad el hecho de que algunos famosos también contribuyeron, desde su labor cotidiana, a fraguar una tarea más lenta y menos reconocida, pero de singular importancia.

Hubo un tiempo, más o menos largo, donde niñas y niños de este país leyeron las *Rosas de la infancia*, completas, sueltas o por media docena, fenómeno que se distendió a lo largo de varias generaciones. Tanto que no es necesario decir su apellido: basta con enunciar *María Enriqueta* y todas las abuelas saben de quién estamos hablando. Las placas en su natal Coatepec –en una escuela, en otra, en una calle– no nos dicen qué fue lo verdaderamente importante de María Enriqueta Camarillo. ¿Fue su obra literaria?, ¿fue su inadvertida influencia como compiladora de una antología crucial? María Eugenia Chaoul nos revela en su texto la inesperada biografía de la autora; nos cuenta de sus estancias en Bruselas y Madrid; de su primer texto publicado en la *Revista Azul* –mismo que se ocupa, cómo no, de sus juveniles clases de piano–; de su papel como *Mariflor*, “doctora corazón”; de su relación con el Ateneo y del reconocimiento que tuvo por su obra literaria por parte de Reyes o Henríquez Ureña. Dos de sus poemas figuraron en el número inicial de *Savia Moderna*, pero es en su aspecto como educadora donde la figura de Camarillo se adivina en la segunda fila; no empeñada en escribir o publicar sus propias letras, sino sentada en su escritorio, dándole de golpes sin que nadie la vea, al yunque de la educación; y no para forjar cualquier aspecto de ella, sino para inculcar en los jóvenes el difícil arte de la lectura y el no menos espinado de la formación moral, ¡vaya tarea!

A don Salvador Toscano Barragán –aunque nuestra autora, Verónica Zárate Toscano lo llame, con todo cariño y con todo derecho, *Toscanito*– también parece un error sentarlo en la segunda fila. Reconocido impulsor del cinematógrafo y director y productor de películas y documentales, su labor ha sido ampliamente reconocida por su papel pionero y por la valía de las imágenes que capturó. Pero Toscano estuvo, en ocasiones, metido en otros asuntos y, en su ensayo, Verónica Zárate se concentra en la singular aventura que llevó a su ilustre abuelo a ir a París para traer el cine a Guadalajara, donde abrió por algún tiempo el Salón Olimpia, un singular espacio que ofreció las más diversas formas de atracción y entretenimiento, desde el cinematógrafo hasta ilusiones ópticas, máquinas, dioramas

y teatro. Prestidigitadores, títeres, vodeviles, una pista para patinar y hasta la temible *Escarpoleta diabólica o columpio encantado*, todo tendría cabida en aquel espacio diseñado y construido por el emprendedor. Con todo detalle, Zárate reconstruye el camino, ni breve ni recto, que siguió su abuelo hasta desembocar en aquel singular salón tapatío, y acaso este trabajo debele, mejor que los demás del volumen, la relación que hay entre las diversiones y el afianzamiento de cierta “civilización” que tiene al entretenimiento por elemento distintivo. ¿Existe una relación entre la noción de civilización y la definición del llamado “tiempo libre”? ¿sacó la civilización a las personas de un estado ensimismado? Ambas respuestas parecen ser afirmativas, aunque las razones y su fundamento rebasa con mucho nuestro propósito y espacio. En definitiva, el caso de Toscano muestra con claridad que los personajes de la segunda fila se dedicaron a correr cortinas, a ventilar espacios, a destrabar postigos: no inventaron maravillas ni avances, sino que crearon oportunidades para los demás, y muchas de tales ocasiones cristalizaron en formas de entretenimiento que fueron también fuente de ganancias. Como explicó Walter Benjamin, ningún atisbo a la cultura del siglo XIX podría despreciar “el dominio perdurable del capital” y es claro, como él afirma citando a Baudelaire, que “el arte, que empezaba a dudar de su función, dejó de ser ‘inseparable de la utilidad’”.⁸

Esa frontera líquida entre arte y mercancía se verá fielmente reflejada en el inabarcable mundo de los impresos que bajo sus más diversas modalidades fueron una de las grandes industrias –mercantiles y culturales, “arte inseparable de la utilidad”– del siglo XIX. Aquí también resulta *de rigueur* la participación de varios personajes de la segunda fila que impulsaron esta enorme y trascendental empresa. El caso de José Decaen, ilustre litógrafo francés, resulta particularmente revelador por haber sido un agente clave para que la famosa técnica se hubiese afinado en nuestro país. María Esther Pérez Salas dedica su ensayo a seguir la ruta y fortuna de este aventurado técnico francés que llegó a México hacia 1835. En ese momento –nos dice la autora– sólo había un taller litográfico en México, mientras que en París había casi una centena y media, y hubiera bastado la frialdad de tales números para justificar todo nuestro proyecto en tanto los textos que aquí ofrecemos se dedican a justipreciar el trabajo de aquellos personajes que, a las mátalas callando, impulsaron una transformación. Primero, al asociarse con otros paisanos, Agustín Masse y Julio Michaud; luego, al con-

⁸ Benjamin, *Paris, capital*, 1971, p. 44.

vertirse en “empleado” de Ignacio Cumplido; y algo más tarde, al haberse independizado en 1850, la experta mano de José Decaen se aprecia en una verdadera pléyade de publicaciones, como *México y sus alrededores*, una de las más famosas. Por cierto, Casmimiro Castro fue su empleado de confianza en esta última época y su inoportuna muerte, consecuencia del derrumbe de un puente sobre el que no alcanzó a viajar, no impidió que, gracias a sus múltiples empresas, hubieran visto la luz revistas y publicaciones que hoy nos resultan fundamentales. Apenas pudiera exagerarse la importancia de la litografía para convertir al arte en objetos de consumo –un aspecto subrayado por Walter Benjamin como crucial para entender la cultura del siglo xix–, y sólo por dar un ejemplo, podríamos los musicólogos imaginar a ojos cerrados qué hubiera sido del arte de Euterpe sin la litografía, porque fue en las piedras del taller de Ignacio Cumplido –y en muchas otras piedras y talleres– donde la música que hoy estudiamos pudo existir.

Y esos talleres, con sus patios interiores, con sus ruidos y olores enraizados, ya son algunos de entre aquellos lugares a los que no siempre se mete la Historia, con mayúscula. Pero ni qué decir que muchos de los personajes de la segunda fila frecuentaron y deambularon por espacios insospechados. Acaso ninguno de nuestros trabajos haya caminado tan lejos, a la búsqueda de espacios nunca visitados, como el que nos entrega Ana Cecilia Montiel, quien se fue a meter hasta Lerma, en los albores del siglo xx, para realizar un retrato entrañable de Francisco Ortega Cejudo, ensayador de minas. Por ser su pariente, por no estar tan lejos en el tiempo, Montiel aprovecha la rara oportunidad de mirar de cerca la biblioteca de este personaje y desprende de ella un entorno científico y cultural que revela mucho de la vida y obra de don Francisco, un testigo ocular del progreso y la modernización, un “catrín citadino” –lo llama nuestra autora–, que lo mismo sabía de curar animales que de confeccionar zapatos, y que, situado entre la periferia y el centro cultural, nos lleva a preguntarnos ¿de qué tamaño son las filas que engrosan los personajes no atendidos por la historia?

En la segunda parte de nuestro volumen (En Nombre de la Civilización, Publicar, Leer y Divertirse) quedan concentrados los trabajos dedicados a los músicos y empresarios de la segunda fila. No queremos decir con ello –valga la reiteración– que una figura como José Antonio Gómez o Agustín Balderas hayan sido músicos de menor valía, sino que lo mismo les tocó sentarse adelante que atrás. Si del trabajo de Maya sobre Balderas ya hemos dejado alguna constancia, el ensayo de John Lazos dedicado a Gómez captura al filarmónico en las más diversas tareas. Desde su llegada

a la catedral como organista primero, tras haber escrito un *Té Deum* en honor de Antonio López de Santa-Anna, Gómez quedará a caballo entre la iglesia y la plaza pública, en medio de lo civil y lo religioso. La aparición de su periódico *El Instructor Filarmónico* –preludiada en varias publicaciones de octubre de 1842– mostrará la faceta constructora de Gómez como impulsor de la música y su aprendizaje. En esa publicación, el músico quiso dar a conocer algo de lo que él consideraba la mejor música –con Vincenzo Bellini a la cabeza–, a la par que facilitaba la entrega de un manual de teoría musical escrito por el español Josef Joaquín de Virués y Spínola. Como artífice de un proyecto educativo y de difusión, erigido en medio de los conflictivos días del medio siglo mexicano, la figura de Gómez nos remite a un oficio discreto y ya referido, el de golpear el yunque de la educación y, con ello, modelar una sociedad menos agreste, menos burda.

También de los músicos en la iglesia se ocupa el capítulo de Luisa Vilar-Payá, aunque su mirada no se concentra en un personaje, sino en un conjunto de músicos que, con su paso por la catedral de Puebla, informan una serie de cambios y transformaciones. En primer término, Vilar-Payá nos cuenta de los Carrasco, padre e hijo: José María (1781-1845) y José Antonio, cuya trayectoria conjunta pinta en lo particular un proceso hasta ahora poco estudiado, el de la vida musical en las catedrales mexicanas a lo largo el siglo XIX y la inexorable secularización de dichas funciones y de los propios músicos: en forma breve, escuchamos el caso de un fagotista, José Mariano León, que tuvo problemas con el Cabildo por querer asistir a tocar de *frac* a la iglesia. Un viento secular sopla incluso dentro de los templos, y si Carrasco hijo terminará por abandonar el puesto de su padre para trasladarse a la ciudad de México y convertirse en profesor privado y del Conservatorio, la fuerza de los vientos cambiantes se deja sentir con mayor contundencia en el siguiente apartado donde Vilar-Payá nos habla de la participación de las mujeres en las prácticas religiosas de entonces y, en particular, de Aurora Domínguez Toledano, cantante poblana cuyo archivo musical revela en forma inequívoca que, pese a sus propios prejuicios al respecto, la iglesia contó con la participación de mujeres músicos en reiteradas funciones... ¡el Diablo en la iglesia!

En el texto que le dedico al empresario Isidoro Pastor, más bien me ocupo del Diablo tras bambalinas. Buscaba yo un músico extranjero, ni compositor famoso, ni destacado intérprete, ni ávido vendedor de partituras o instrumentos, sino alguien de segunda fila; alguien cuya contribución hubiera sido hasta ahora pasada por alto; alguien, si no era mucho pedir,

cuya pista me dejase entrever algo de lo que pide Becker: la trastienda, el patio trasero; no las archimanidas escenas del Teatro Nacional, por dentro, por fuera, que pintó Gualdi, sino la tramoya, los camerinos, la peste de las lámparas de gas y la suciedad de la puerta de atrás. La puntilla, desde luego, vino con la lectura de Benjamin: “La opereta fue la utopía irónica de un dominio perdurable del capital”.⁹ Como la carta robada, mi tema había estado ahí, empolvado, mirándome con hartazgo. Y la inadvertida entrada trasera a los pasillos del Teatro Nacional me fue develada por quien menos lo hubiera yo esperado, un joven literato, precoz y coscolino, de nombre Federico Gamboa.

A modo de conclusión, volvamos al inicio. Valga reiterar que, al ocuparnos de los habitantes de la segunda fila, no ha sido nuestra intención entrometer nuestras pesquisas en medio de los turbulentos acontecimientos que han forjado la historia de México en los últimos dos siglos. Pero tampoco es que hayamos seguido, simplemente, la “vaga entidad” de nuestras fobias y filias. Al respecto, me sorprende gratamente leer la coincidencia en miras que Stephen Greenblatt traza en su introducción a un volumen sobre estudios culturales: “Nuestros proyectos son menos claramente autobiográficos, aunque son comparativamente peculiares, particulares y locales. Los estudios de caso en este libro –microhistorias de cosas y personas ‘desplazadas’– representan conexiones culturales entre tiempos y espacios inesperados.”¹⁰ No podría explicarse mejor. Hemos atendido, eso sí, temas que han despertado nuestra curiosidad, que nos “han divertido y apasionado”, como bien recomendaba Luis González. Pero al acercarnos al mundo cotidiano, al conversar con algunos personajes a los que rara vez se les dedica tiempo, acaso nos hallamos acercado, involuntariamente, a la esfera de la antropología. No podríamos estar más de acuerdo con Clifford Geertz cuando afirmó que “el mundo cotidiano en el que se mueven los miembros de una comunidad (su campo de acción social dado) no está poblado por seres humanos sin rostro, sin cualidades”.¹¹ Hemos buscado acercar nuestra mirada a esos rostros y a esas cualidades a través de la cultura y sus agentes. De nuevo, Geertz:

⁹ Benjamin, *París, capital*, 1971, p. 34.

¹⁰ “The case studies in this volume –microhistories of “displaced” things and persons– represente cultural connections between unexpected times and places”, en Greenblatt *et al.*, *Cultural mobility*, 2010, p. 17. Agradezco a Antonio Saborit haber puesto en mis manos este valioso libro.

¹¹ Geertz, *La interpretación de las culturas*, 2000, p. 301.

la cultura suministra el vínculo entre lo que los hombres son intrínsecamente capaces de llegar a ser y lo que realmente llegan a ser uno por uno [...] El hombre no puede ser definido solamente por sus aptitudes innatas, como pretendía hacerlo la ilustración, ni solamente por sus modos de conducta efectivos, como tratan de hacer en buena parte las ciencias sociales contemporáneas. [...] Así como la cultura nos formó para constituir una especie –y sin duda continúa formándonos–, así también la cultura nos da forma como individuos separados.¹²

Al final de nuestro libro hemos encontrado que esos individuos separados están más cerca de lo que pudiera pensarse. Nuestras historias se mezclan o entrelazan. *Toscanito* y don Francisco Ortega Cejudo, entrañables parientes que atendieron las más diversas empresas; José Decaen e Isidoro Pastor, *extraños enemigos* que mucho de buen negocio hicieron al venir a un México en construcción; Balderas, Camarillo o Gómez y Carrasco, artistas docentes; y sin olvidar al Diablo en la iglesia, lo que quiere decir a los músicos con *frac* o sin él, dando la función en templos y catedrales que no quedan nada lejos de las tablas del teatro. En las páginas de este volumen *damos una vuelta* para mezclarnos entre ellos; nos quieren llevar al cine que se mete a los escenarios de zarzuela, quieren cantar ópera en el templo, subirnos a la escarpoleta diabólica o sentarnos a mirar y escuchar las tandas; todas temibles invenciones para entretener a la gente. Nos educan, nos animan a montar a caballo, a contemplar el mundo, a revisar sus vidas y a charlar con ellos; a detenernos a escuchar sus voces con una calma que no siempre les concede la historia.

Ricardo Miranda

¹² *Ibid.*, p. 57.

FUENTES CONSULTADAS

- Becker, Howard S., *Art worlds*, Berkeley, University of California Press, 2008.
- Benjamin, Walter, *Paris, capital del siglo XIX*, traducción y notas de Miguel González y José Emilio Pacheco, México, Imprenta Madero, 1971 (edición original en francés, 1939).
- Díaz Covarrubias, Juan, *La clase media*, Menorca, textos.info, biblioteca digital abierta-Maison Carée, 2019.
- Figes, Orlando, *Los europeos, tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*, traducción de María Serrano, Barcelona, Taurus, 2020 (edición original en inglés, 2020).
- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- González, Luis, *El oficio de historiar*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1999.
- Greenblatt, Stephen *et al.*, *Cultural mobility. A manifesto*, Cambridge University Press, 2010.
- Suárez de la Torre, Laura (coord.), *Los papeles para Euterpe: la música en la ciudad de México desde la historia cultural, siglo XIX*, México, Instituto Mora, 2014.
- Suárez de la Torre, Laura (coord. y ed.), *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis: el romanticismo en México en el siglo XIX*, México, Instituto Mora, 2020.

DE MÚSICA Y CIVILIZACIÓN

INTERPRETACIÓN DE MÚSICA SACRA EN PUEBLA DE 1821 A 1906

Luisa Vilar-Payá

Este capítulo estudia intérpretes de diferentes generaciones que trabajaron en Puebla entre 1821 y 1906. Sus carreras se caracterizan por haber sido empleados en templos católicos mientras realizaron otras actividades profesionales fuera del ámbito eclesial, como enseñar a tocar un instrumento y a cantar, así como interpretar repertorios operísticos y teatrales. Más allá de sus propias academias –que consistían en la enseñanza privada realizada generalmente en el hogar del instructor–, los personajes aquí estudiados no ostentaron cargos directivos en alguna institución civil, gubernamental o religiosa. Al mismo tiempo, gracias a la calidad de su interpretación y a su proyección en la sociedad en general, todos lograron impulsar cambios significativos. Ello incluye modificaciones en la práctica musical eclesial, en donde enfrentaron tanto la disminución del poder económico de la Iglesia católica, como algunos de los choques más dramáticos que ocurrieron entre el clero y los procesos de secularización del siglo XIX.¹

José María Carrasco (1781-1845) es el más conocido de los personajes centrales del capítulo. Destacó desde niño en Morelia y en Puebla, en donde se estableció desde muy joven y logró una proyección que rebasó los límites del estado, así como una estabilidad económica poco común en su profesión. Su trayectoria resulta un buen punto de anclaje para entender las difíciles condiciones de desarrollo profesional que enfrentó la siguiente generación de músicos eclesiales, representada en este estudio por su hijo José Antonio Carrasco (1805-1876), también organista-compositor, y por

¹ Agradezco a la Arquidiócesis de Puebla los permisos para realizar esta investigación y publicar las imágenes que la acompañan.

José Mariano León, talentoso bajonista, fagotista, clarinetista y cornista, activo a partir de 1823.² Como los procesos aquí estudiados continúan y se multiplican a lo largo del siglo, el último tercio de este capítulo se centra en la cantante Aurora Domínguez Toledano, un personaje que ayuda a comprender el estado de la cuestión varias décadas después. A finales del siglo XIX, Domínguez formó un coro de mujeres que cantaba música sacra. Aunque no se sabe cuándo nació o murió, su principal legado constituye un importante fondo de papeles de música –afortunadamente, algunos de ellos fechados con su puño y letra–. El fondo musical Domínguez sobrevivió entremezclado con las partituras del archivo del pianista-organista León Terrés (1900-1985), quien llegó a ser director del Conservatorio de Puebla. En la actualidad, el Archivo Terrés y el fondo Domínguez Toledano se encuentran resguardados en la Catedral de Puebla y en vías de catalogación. La investigación sobre Domínguez en este capítulo permite observar hasta dónde llegaron los procesos de secularización que comenzaron a acelerarse en tiempos de León y de los organistas Carrasco, padre e hijo.

Desde el punto de vista ya no sólo biográfico sino musical y social, el ímpetu de modernización venía ya dándose desde tiempo atrás con la inclusión de estilos de música principalmente provenientes de la música secular, incluyendo la ópera. Con frecuencia los músicos eclesiásticos aceptaban trabajos en el teatro y los estilos ahí aprendidos terminaban influyendo el repertorio eclesiástico, pero aquellas innovaciones dividían opiniones sin poner en peligro la existencia de las capillas musicales. Por el contrario, y como se estudia a lo largo del capítulo, los cambios ocurridos a lo largo del siglo XIX y principios del XX acontecieron justo en la intersección entre música y rito, un entrecruce neurálgico que abarca desde los atuendos utilizados por los músicos –aspecto de gran importancia simbólica en los ritos– hasta la misma organización y subsistencia de estas agrupaciones musicales. Al final las capillas catedralicias dejaron de existir en todo el país, junto con otros muchos elementos que en otros tiempos caracterizaron los ritos de la Iglesia católica. Al mismo tiempo, este capítulo muestra tanto la capacidad de resiliencia de algunos músicos, como la gradual inclusión de mujeres a las que antes no se les permitía participar en el ámbito de la música litúrgica. Para entender a fondo los procesos y participaciones de los músicos

² Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla (en adelante AHVCM), Actas de Cabildo, libro 1822-1823, f. 216v, 2 de julio de 1823.

aquí estudiados, resulta necesario recordar brevemente algunos componentes del contexto laboral eclesiástico.

EMPLEO EN LAS CAPILLAS MUSICALES

Los grupos conocidos como capillas musicales formaban parte integral de los ritos cristianos. Cada catedral o templo representativo contrataba cantores e instrumentistas con un sueldo anual devengado en mesadas de doce pagos proporcionales. También participaban niños y jóvenes a quienes se les otorgaba una beca basada en su capacidad como intérpretes y supeditada a su permanencia en el Colegio de Infantes.³ Tanto la contratación de los miembros de capilla como muchos detalles de su funcionamiento se acordaban en juntas del Cabildo, un grupo indiscutiblemente jerárquico encargado de administrar la catedral, sus escuelas, hospitales y rentas. Como se ve claramente en las trayectorias de los personajes aquí estudiados, las decisiones finales las tomaban los cinco canónigos de mayor responsabilidad nombrados dignidades: deán, arcediano, chantre, maestrescuela y tesorero. Dentro de este grupo, el chantre era el principal encargado de los asuntos musicales.

En tanto agrupación musical, la capilla operaba dentro de un área delimitada y destinada al rezo y al canto litúrgico; el espacio arquitectónico se denomina coro, pero no recibe este nombre por ser un lugar consignado a los músicos, sino porque desde la antigüedad los cabildos catedralicios se han concebido como coros apostólicos. El canto litúrgico, realizado por los miembros de Cabildo y los clérigos residentes en el templo, fue parte fundamental de la Iglesia anterior al Concilio de Trento y continuó siéndolo en los ritos tridentinos, oficialmente vigentes de 1570 a 1969. Originalmente, la entonación de la liturgia se hacía en canto llano;⁴ un tipo de enunciación melódica más antiguo, pero ante la creciente inclusión de repertorios polifónicos, la ejecución musical se hizo más poderosa y atractiva, pero también más compleja. Por ello, iglesias de mayor abolengo, como la catedral poblana, contrataban intérpretes especialistas que integraban la

³ El Colegio de Infantes dependía de la catedral y permitía a los más jóvenes combinar su formación escolar general con la ejecución instrumental y el aprendizaje de canto llano, contrapunto y polifonía.

⁴ Aunque existen diferentes repertorios de canto llano, el más conocido es el denominado canto gregoriano.

capilla musical. Como la finalidad fue siempre enaltecer y solemnizar el rito, se vigilaba celosamente que los comportamientos, gestualidad y vestimentas utilizadas por la capilla transmitieran el carácter sacro de la música convertida en vehículo del texto litúrgico. Aunque separada y de acceso restringido, el área del coro se mantiene hasta hoy en día visible para la feligresía, además, la importancia otorgada a los atuendos de los participantes se extiende a ceremonias exteriores. Existen numerosos recuentos que destacan la presencia de la capilla musical poblana en diferentes procesiones. Para finalizar este segmento, citamos aquí un testimonio del funeral del obispo Santiago José de Echeverría y Elguezua (1724-1789), que sirve para entender los cambios que habremos de observar más adelante: “todo el clero, colegio de Niños Infantes, músicos y capellanes de coro con sobrepellices, [...] señores capitulares con mucetas, cuatro de dichos señores con capas de coro y otros tantos niños infantes con capas y cetros; luego el cadáver de dicho señor en una caja forrada de tela morada guarnecida de galones, vestido de pontifical”.⁵

JOSÉ MARIANO LEÓN

Considerando lo anterior, llama la atención un acta de Cabildo, fechada el 29 de abril de 1836, donde se reporta que el distinguido intérprete de instrumentos de viento, José Mariano León –para ese entonces miembro regular de la capilla–, había solicitado presentarse a tocar en el coro vestido de *frac*.⁶ El permiso le fue denegado, pero su solicitud muestra la mentalidad de un músico activo dentro de una sociedad cada día más secular. Por este y otros intercambios registrados en actas de Cabildo, queda claro que León veía su empleo en la catedral no como una participación religiosa, sino como un trabajo profesional.

Como muchos músicos de su época –y de los siglos que lo preceden–, el versátil instrumentista había estudiado en el Colegio de Infantes de la catedral. No se conoce su fecha de nacimiento, pero aún se le consideraba niño en 1833, cuando ingresó a la capilla mediante un examen donde estuvo presente el chantre. En esa ocasión León recibió una beca de 150

⁵ 22 de enero de 1789, insertado según su fecha, pero sin número de folio, en AHVCM, Actas de Cabildo, libro Puebla apenas en agosto de 1788 como se registra en el acta del 6 de agosto de 1788, f. 203.

⁶ AHVCM, Actas de Cabildo, libro 1833-1837, f. 173v, 29 de abril de 1836.

pesos anuales, con el compromiso de tocar la trompa en fiestas solemnes.⁷ Año y medio más tarde le aumentaron 50 pesos, con la obligación de tocar trompa, bajón y clarinete, según se le solicitara. También se asignaron fondos para nuevas vestimentas “en atención a que dejando de ser infante no tenía ya traje para asistir al coro”. Siguiendo los mismos trámites de su incorporación a la catedral, se le informó que la beca estaba condicionada a su permanencia en el colegio.⁸ Más tarde, el 4 de mayo de 1830 recibió un aumento de sueldo.⁹

El 29 de abril de 1836, en una etapa diferente de la vida de León, el deán lamentó que llevara ocho meses sin tocar el bajón (instrumento antiguo que guarda ciertas relaciones con el fagot).¹⁰ Alguien debió haber dialogado con el músico, ya que semana y media más tarde, el acta del 17 de mayo de 1836, apuntó: “Se dio cuenta de la solicitud del Lic. José Mariano León músico bajonista para poder unir el decoro de su profesión con el que debe como dependiente de esta Santa Iglesia se le conceda el que sólo asista a las funciones de primera clase a tocar el clarinete.”¹¹ El acta resulta particularmente útil. Por un lado, permite entrever un músico consciente de las becas recibidas y del tiempo que llevaba asociado a la catedral. Por otro, refleja consciencia y valoración hacia su profesión por parte del mismo León. Lo segundo se infiere de los términos de su solicitud referidos en el acta “para poder unir el decoro de su profesión”, y de su interés en tocar solamente en las conmemoraciones más importantes, tradicionalmente denominadas como de primera clase o segunda clase en los libros y calendarios eclesiásticos. En respuesta al posicionamiento del versátil instrumentista, el Cabildo aceptó que sólo tocara el clarinete en las celebraciones más solemnes, pero le solicitó enseñar clarinete y bajón a los niños del Colegio de Infantes. Resulta claro que León había continuado sus estudios, ya que a partir de este intercambio las actas lo registran como licenciado.¹² Asimismo, se observa la insistencia del Cabildo para que toque o por lo menos enseñe el bajón, un instrumento que León no deseaba utilizar y que ya no estaba en uso en agrupaciones sonoras más modernas.

⁷ AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1822-1823, f. 216v, 2 de julio de 1823.

⁸ AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1824-1826, f. 148r, 3 de enero de 1825.

⁹ AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1827-1832, f. 113r, 4 de mayo de 1830.

¹⁰ AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1833-1837, f. 173v, 29 de abril de 1836.

¹¹ AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1833-1837, f. 181v, 17 de mayo de 1836.

¹² AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1833-1837, f. 175v, 17 de mayo de 1836, y f. 181v, 1 de julio de 1836.

Ciertamente, las actas permiten ver que su carrera se había movido hacia el fagot y el clarinete, instrumentos con los que se distinguía en la vida secular que llevaba afuera del recinto eclesiástico.

Tan reveladora resulta la solicitud de este intérprete, como las participaciones de los canónigos en las juntas de Cabildo. Cuando León pidió asistir vestido de *frac* al coro, el canónigo Ignacio Garnica expresó que “el bajo a diferencia del fagot es un instrumento meramente eclesiástico o como se dice de coro”, y por ello, “el que lo maneja debe ir de vestido eclesiástico y no de frac”.¹³ Tanto en el tema de la instrumentación como en el del atuendo, sobresale una construcción de ideas promulgada como tradición. Durante el renacimiento el bajón (mencionado por el canónigo como “bajo”), también acompañaba danzas y participaba en festividades no religiosas. Por incorrecta o disparatada que resulte, la explicación de Garnica muestra su renuencia a modificar elementos que él considera religiosos, pero que en realidad son simples remanentes de un periodo específico idealizado: elementos presentes en el catolicismo de los siglos xv al xviii, que para el siglo xix conforman una tradición dentro de los ritos eclesiásticos, aunque se consideren obsoletos en otros ámbitos sociales.

Ahora bien, en las actas de Cabildo de Puebla las negociaciones de León implican un nivel diferente reservado –y no siempre– para los maestros de capilla y uno que otro organista. El matiz de las anotaciones difiere de las amonestaciones dirigidas a muchos otros músicos; además, el canónigo Garnica era un interlocutor difícil. Todo indica que, pese a impulsar cambios que retaban la tradición, la calidad del instrumentista y su capacidad de negociación –junto con las dificultades que enfrentaba el Cabildo para conformar un buen grupo de músicos– terminan colocando a León en otro nivel. Si bien desarrolla una manera de pensar divergente de su formación en escuelas dependientes de la misma catedral, León ciertamente logra mantener una buena relación con el Cabildo.

La historia continúa dos años después, cuando el mismo León pide permiso para tocar en la ópera durante la cuaresma, y esta vez lo hace junto con el distinguido organista y compositor José María Carrasco (1781-1845).¹⁴ Para el cristianismo, los días de cuaresma son de penitencia, reflexión y purificación: uno de los periodos más significativos del calendario religioso que va del Miércoles de Ceniza al Jueves Santo, y que ante-

¹³ AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1833-1837, f. 173v, 29 de abril de 1836.

¹⁴ AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1838-1841, f. 65r, 8 de marzo de 1838.

riormente suscitaba cambios temporales drásticos de conducta personal y social. Denegada por el Cabildo, la solicitud muestra que ninguno de los dos músicos quería arriesgarse a perder su empleo en la catedral, pero mucho más allá de ello, también deja ver que para estos diestros ejecutantes, trabajar en la ópera en tiempo de cuaresma podía generarles un problema laboral en el templo, pero ya no de conciencia o relación social.

JOSÉ MARÍA CARRASCO

León y Carrasco encarnan diferentes generaciones, el organista y compositor, que también tocaba violín y chelo, era unos 30 años mayor, y un hombre de confianza del Cabildo prácticamente desde el momento en que fue contratado. En 1799 ganó por oposición la plaza de primer organista de la catedral de Puebla.¹⁵ Gustavo Mauleón señala que a partir de ese año fue también “maestro de canto de órgano y tecla de los niños infantes, y fungió como comisario durante las intervenciones a los órganos”; también nos recuerda que en los archivos de la catedral poblana “se conservan algunas obras suyas de tipo litúrgico (un motete y diez responsorios latinos)”.¹⁶ El organista radicó por el resto de su vida en Puebla, pero su fama rebasó las fronteras del estado, como lo demuestra la *Noticia biográfica del célebre organista mexicano*, publicada en *El Álbum Mexicano*, un conocido semanario que en la introducción del primer tomo resume su lema en una sola palabra: “civilización”.¹⁷ Antecede a la biografía de Carrasco su retrato litografiado y acompañado por una reproducción de su firma. Beatriz Ferrús Antón señala que, de los mexicanos ilustres abordados en *El Álbum Mexicano*, sólo tres incluyen retrato, y que los tres “comparten las mismas características: posados de medio cuerpo, en traje civil, con rostro concentrado [...] encarnan a esa clase media triunfante que era símbolo preferente del nuevo Estado”.¹⁸ *El Álbum Mexicano* lo destaca como el “primer socio honorario de la academia filarmónica, fundada en Puebla en 1839”, y menciona que había

¹⁵ AHVCMR, Actas de Cabildo, libro 1796-1799, f. 13v, 10 de mayo de 1799.

¹⁶ Rodríguez y Pepe, “Fuentes para el estudio”, 2017, p. 104. Véase también Stanford, *Catálogo de los acervos*, 2002, pp. 340-341 y 351, y Tello, *Catedral de Puebla*, 2015, pp. 5, 159-161, 419, 421, 423, 424, 426-428, 435-437, 466, 499, 504, 529.

¹⁷ “aspirando a desempeñar el hermoso papel de promotores de instrucción, de paz, de humanidad, nos mantendremos siempre en una región pura y elevada, siendo nuestro lema: CIVILIZACIÓN”. Cumplido, *El Álbum Mexicano*, 1849, t. I, p. III.

¹⁸ Ferrús Antón, “Esos preciados recuerdos”, 2023, p. 187.

un retrato suyo en una colección reportada como “Museo de Puebla”.¹⁹ Francisco Sosa (1848-1925) parte de *El Álbum Mexicano* en su libro *Biografías de mexicanos distinguidos*; la relación entre las dos narraciones se deja ver en la repetición de frases, comienzos de párrafo, adjetivos que no pueden ser simples coincidencias y en la siguiente afirmación:

dice un escrito que hemos consultado que [...] con aprobación de los más escrupulosos, deferencia de sus mismos rivales y elogio general de los mismos peritos y demás concurrentes, quedó calificado como el más digno de obtener la propiedad que se disputaba. Fue, pues, nombrado con el título competente de primer organista de la Catedral de Puebla, el día 10 de mayo de 1799, a la edad de diez y ocho años.²⁰

En realidad, las actas de Cabildo mencionan un solo opositor: Juan Antonio Mani,²¹ pero de la valía de Carrasco nadie duda. Al año siguiente, el Cabildo discutió la necesidad de retenerlo, le aumentaron el sueldo y le otorgaron clases en el Colegio de Infantes. La descripción del músico de tan sólo 20 años no podría ser más elogiosa: “por su completa instrucción, sobrada inteligencia y diestro manejo del órgano, junto con su puntual servicio y aplicación, y sobresaliente hombría de bien”.²² Ocho décadas después, la biografía de Sosa había de concluir con elementos que no aparecen en *El Álbum Mexicano* y que resulta pertinente analizar desde una perspectiva historiográfica:

Carrasco ha sido uno de los pocos artistas mexicanos a quienes no ha tocado en suerte sobrellevar una vida de privaciones y angustias. Si bien es verdad que nunca vivió en la opulencia, en cambio jamás experimentó los rigores de la fortuna. Desde niño pudo consagrarse sin contradicción a su estudio favorito; después, a pesar de su extremada juventud, obtuvo el empleo de mayor categoría a que podía aspirar un músico en su época y, por último, le hemos visto, durante cerca de medio siglo, conservar en la capilla de la Catedral de Puebla el puesto obtenido al comenzar, puede decirse, su carrera, hasta morir en él.²³

¹⁹ Cumplido, *El Álbum Mexicano*, 1849, t. I, pp. 385-286.

²⁰ Sosa, *Biografías de mexicanos*, 1884, p. 209.

²¹ AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1787-1789, f. 291, 29 de febrero de 1789.

²² AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1800-1804, f. 291, 15 de julio de 1800.

²³ Sosa, *Biografías de mexicanos*, 1884, p. 210.

La descripción “el empleo de mayor categoría a que podía aspirar un músico en su época” merece aclaración. Hasta 1821 el maestro de capilla era el principal director y gestor de la práctica musical en la catedral de Puebla, pero en ese paradigmático año falleció el afamado Manuel de Arenzana (1762-1821), convirtiéndose en el último maestro de capilla novohispano. Los maestros de capilla subsecuentes no tuvieron el mismo nivel. Es cierto, entonces, que después de la independencia de México los organistas –que siempre habían sido muy visibles– pasaron a ser los músicos de más prestigio en la catedral. Sin embargo, su visibilización en el siglo XIX no deviene de la revaloración de su posición catedralicia, sino del trabajo que recae en ellos ante la gradual extinción de las capillas musicales, un fenómeno internacional ocasionado por una enrevesada suma de variantes: los movimientos políticos que debilitan el poder del catolicismo, los cambios económicos y sociales que ocurren en el siglo XIX, el advenimiento de nuevas formas y estilos de hacer música, los adelantos en la fabricación de instrumentos musicales más potentes, y el desarrollo del piano como dispositivo capaz de entrar cada vez más en hogares e instituciones, incluyendo las iglesias. Como los órganos son caros, de delicada manutención y propios de espacios grandes, en el siglo XIX, su lugar más lógico y todavía muy llamativo eran las catedrales.

Si bien los templos con mayor asistencia también necesitaban de buenos cantantes, músicos de orquesta, e incluso compositores, para todos ellos las carreras de verdadero prestigio social se encontraban en la ópera, la música de concierto y los teatros, ya no en las instituciones religiosas. Por otro lado, muchos organistas sabían tocar otros instrumentos y por ello participaban en las orquestas de los teatros. Además, impartían clases en sus casas, como lo hacían otros músicos de la época. Este *modus vivendi* no aparece por primera vez en el siglo XIX, pero va en aumento, tal como se observa en Carrasco y en un representante de la siguiente generación: José Antonio Gómez (1805-1876), organista y compositor vinculado a la catedral primada de México estudiado en otro capítulo de este mismo libro.

LA CAPILLA CATEDRALICIA EN DECLIVE

Como sucede en toda institución, las variantes de corte administrativo en gran medida dependen de los encargados de vigilar el comportamiento organizativo. En 1838, cuando el Cabildo rechazó la petición de Carrasco

y León para tocar en la ópera en cuaresma, el canónigo Garnica comentó que la prohibición debería permanecer todo el año y no sólo durante la cuaresma. Al final, esta posición no resultaría ni siquiera realista dados los sueldos, cada vez más bajos, que la catedral ofrecía. En 1838, el doctor Pedro Piñeyro y Osorio fungía como chantre interino y sus propuestas muestran situaciones que cada vez habrían de agudizarse más. Al año siguiente, Piñeyro presentó una extensa lista de prohibiciones y multas que el Cabildo ratificó. Resulta notorio que la empleabilidad de los músicos en otros sitios como el teatro o la ópera no entra en esta lista cuyo objetivo era otro: conservar en buen estado los recursos que eran propiedad de la catedral. En este contexto, no es de extrañar que el nuevo reglamento incluyera fuertes multas para quien se atreviera a sacar instrumentos y papeles de música. Como la música representaba un elemento que revestía y solemnizaba los ritos eclesiásticos, y como la catedral competía con otros templos en su capacidad para atraer a la feligresía, el reglamento de Piñeyro prohibía que se copiaran las partituras del archivo musical catedralicio;²⁴ se sobreentiende que para mantener la exclusividad del repertorio adquirido por la catedral.

Cuando en 1840 falleció Piñeyro, Garnica ascendió a chantre y, desde esta posición de gran poder, insistió en una separación poco realista y tajante entre la música de iglesia y la del teatro. Ese mismo año contrató al violinista Onofre María Soria, dejándole muy clara “la indecencia que resulta de que un músico de la Iglesia lo sea también del teatro”.²⁵ Lo mismo ocurrió en 1842 con el nombramiento de tercer violín de José Rafael Vázquez con “obligación de tocar en todas las misas de orquesta”, y “absoluta privación de tocar en el teatro u otra concurrencia profana”.²⁶ Aunque Garnica se obsesionó en contra de los géneros teatrales, sus acciones no fueron exclusivamente religiosas, fueron también las de un empleador. Lo cierto es que los integrantes de la capilla musical no cumplían con regularidad sus horarios y se dedicaban a complementar sus bajos sueldos catedralicios cubriendo vacantes e impartiendo instrucción privada en sus áreas de especialidad. El chantre Garnica falleció el 4 de noviembre de 1844,²⁷ y el organista Carrasco en septiembre de 1845.²⁸ El doctor José María Luciano Becerra

²⁴ AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1838-1841, f. 66r, 15 de enero de 1839.

²⁵ AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1838-1841, f. 131r, 13 de noviembre de 1840.

²⁶ AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1842-1846, f. 41v, 2 de diciembre de 1842.

²⁷ AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1842-1846, f. 114v, 4 de noviembre de 1844.

²⁸ Sosa, *Biografías de mexicanos*, 1884, p. 210.

–quien había sido canónigo magistral y era ya obispo electo de Chiapas– aceptó la posición de chantre interino,²⁹ y el 7 de octubre de 1845 se aprobó un edicto convocatorio para cubrir la plaza del distinguido músico con un sueldo de 500 pesos anuales.³⁰ Se trataba de un sueldo bastante reducido, ya que, en 1799, Carrasco había entrado ganando 800 pesos al año y se le habían otorgado 200 para la mudanza de su familia.³¹ Además, el 9 de mayo de 1800 le habían aumentado 300 pesos a su sueldo para que, cuando no estuviera en el órgano, apoyara a Arenzana en la capilla tocando el chelo.³²

Pese a que el sueldo resultaba menos competitivo, un buen número de organistas envió solicitudes: José Antonio Carrasco, hijo del difunto organista, José de la Luz Báez, Pedro Lambillot, Mateo Torres, José Manuel Plata y Luis Laporta.³³ Los tres primeros se apuntaron enviando memoriales incluso antes de la publicación del edicto.³⁴ En consulta con el obispo Francisco Pablo Vázquez y Sánchez (1769-1847), un prelado particularmente interesado en las artes,³⁵ el jurado quedó integrado por fray Antonio Pérez, guardián de San Francisco “por los conocimientos que tiene de música”,³⁶ el presbítero Francisco Pablo Vázquez, rector del Colegio de Infantes desde 1830³⁷ y músico de voz que en 1848 se convertiría en maestro de capilla,³⁸ Vicente Ramírez, mayordomo de la capilla de músicos, y Francisco Quintana, sochantre.³⁹ En esa misma junta se propuso que el organista Rendón saliera del concurso y se le aumentaran 100 pesos anuales a la plaza que ya tenía para que enseñara dicho instrumento en el Colegio de Infantes –se entiende que en sustitución de Carrasco padre–. Al final, Rendón ganaría 500 pesos anuales. Se desconocen los pormenores, pero llama la atención que en lo referente al concurso de oposición, el Cabildo terminara realizando un voto secreto y solicitando la intervención del obispo para destabar el resultado dividido con seis canónigos a favor de Luis Laporta y seis

²⁹ AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1842-1846, f. 118v, 20 de noviembre de 1844.

³⁰ AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1842-1846, f. 118v, 7 de octubre de 1845.

³¹ AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1796-1799, f. 13v, 7 de junio de 1799.

³² AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1800-1804, f. 101, 9 de mayo de 1800.

³³ AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1842-1846, f. 158r y 162v, 26 de septiembre de 1845, y f. 167r, 9 de diciembre de 1845.

³⁴ AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1842-1846, f. 158r, 26 de septiembre de 1845.

³⁵ Véase Gali Boadella, “José Manzo”, 2016, y Rosas Salas, *La Iglesia mexicana*, 2015.

³⁶ AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1842-1846, f. 163, 12 de noviembre de 1845.

³⁷ AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1829-1832, f. 153v, 10 de diciembre de 1830.

³⁸ AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1847-1854, f. 69v, 4 de julio de 1848.

³⁹ AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1842-1846, f. 163r, 12 de noviembre de 1845.

a favor de Carrasco hijo.⁴⁰ Significativamente, el obispo Vázquez se decidió por el joven Carrasco, pero le otorgó sólo un interinato con un sueldo de 400 pesos y la obligación de alternar por semanas con Rendón.⁴¹ Más tarde, en 1849, Carrasco solicitó que se le confiriera en propiedad la plaza y obtuvo una respuesta positiva, aunque con un sueldo de 500 pesos anuales –como ya se mencionó, menor al de su padre– y la obligación de tocar el órgano en horas de silencio, entre estas, durante las horas de siesta, cuando el santísimo sacramento permanecía expuesto.⁴²

Para 1856, el empleo de músicos en la catedral de Puebla seguía deteriorándose, ahora por la promulgación, el 25 de junio, de la Ley de Desamortización de las Fincas Rústicas y Urbanas de las Corporaciones Civiles y Religiosas de México, conocida como Ley Lerdo. El efecto fue inmediato: en la junta del 27 de junio, el chantre decidió suprimir la plaza del violinista Agustín Monroy, alegando sus constantes faltas. En la siguiente junta, el 1 de julio se plantearon diferentes cortes de orden económico, y en relación con la música, el chantre presentó un dictamen con las siguientes consecuencias:

se acordó que quedaran suprimidas las plazas de los cuatro violines, las dos trompas y el segundo fagot, quedando por ahora sólo los dos organistas, el contrabajo y el primer fagot, los dos primeros con 300 pesos anuales de sueldo, y los dos segundos con 200, quedando aquellos con la obligación de tocar sólo en las mañanas de todos los días, y en las tardes de los de primera y segunda clase.⁴³

Como puede verse, los sueldos eran obviamente mínimos, y el nombramiento de organista distaba mucho de lo descrito en 1884 por Sosa como “el empleo de mayor categoría a que podía aspirar un músico en su época”. Las actas de Cabildo refieren que Carrasco comenzó a ausentarse hasta que llegó el momento en que dejó de ir por completo. En 1863, Rendón solicitó el sueldo que disfrutaba su homólogo, citando que era él quien desempeñaba sus funciones.⁴⁴ Por su parte, Carrasco hijo colocó en la capital, el 24 de septiembre de 1864, un anuncio que reza: “Artista filarmónico, emigrado de Puebla, tiene el honor de participar al público, que ha fijado su residencia

⁴⁰ AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1842-1846, f. 167r, 9 de diciembre de 1845.

⁴¹ AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1842-1846, f. 163r, 11 de noviembre de 1845.

⁴² AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1847-1854, f. 120v, 26 de junio de 1849.

⁴³ AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1855-1860, f. 52v, 1 de julio de 1856.

⁴⁴ AHVCMP, Actas de Cabildo, libro 1861-1869, f. 69v, 3 de julio de 1863.

en esta capital [...] en la inteligencia de que desea ser ocupado en todo lo que fuera concerniente a su profesión, pero particularmente dando lecciones de piano o canto a las personas que se dignen favorecerlo con su atención.”⁴⁵

Como era lógico, la capilla musical no iba a poder sobrevivir tantos golpes, aunque parece que el Cabildo nunca perdió la esperanza de recuperarla. El tema de la indumentaria, planteado al principio del capítulo, reaparece en 1867: durante la planeación de unas vísperas solemnes, el Cabildo se preguntó si los músicos deberían usar capas y –pensando en la anterior concepción de capilla musical– resolvieron que “no habiéndola en la actualidad, tampoco debe haber capas”.⁴⁶ Aquello que los cabildos catedralicios habían considerado su tradición y su fuerza se desmoronaba, y para conservar la práctica musical dentro de los ritos, la Iglesia habría de ceder a nuevos planteamientos y formas de resolver las carencias que se tenían. La nueva realidad, combinada con la distensión de las ortodoxias institucionales, abrieron las puertas para otros tipos de práctica musical eclesiástica.

AURORA DOMÍNGUEZ TOLEDANO Y EL CANTO DE MUJERES DENTRO DE LA IGLESIA

Hace apenas una década, en el año 2015, la catedral de Puebla recibió de la familia del pianista y organista León Terrés (1900-1985) la donación de un importante y complejo archivo. Destacan en su contenido papeles de música con el nombre manuscrito de Bernarda Quintero, y una extensa colección sellada por la contralto Aurora Domínguez Toledano (fl.1898-1934).⁴⁷ Muchas partituras de Domínguez llevan sellos adicionales del Templo del Espíritu Santo de Puebla, una icónica institución conocida como iglesia de la Compañía, donde Terrés participaba como músico y mantenía una pequeña oficina.⁴⁸ Resulta claro que los papeles de música ahora resguardados en la catedral de Puebla representan una amplia gama de afilia-

⁴⁵ *La Sociedad*, 10 de octubre de 1864, p. 4. Véanse este y otros anuncios de clases y venta de sus piezas en <https://musicologiacasera.wordpress.com/2023/03/22/fichero-de-musicos-mexicanos-del-siglo-xix-letra-c-primera-parte/#_ednref196>.

⁴⁶ AHVCM, Actas de Cabildo, libro 1861-1869, f. 75v, 28 de abril de 1867.

⁴⁷ Fecha del artículo más antiguo en donde aparece su nombre (*El Amigo de la Verdad*, 19 de noviembre de 1898) y fecha de la última partitura copiada por la misma Domínguez (*Para pedir y dar posada*, de Miguel Baez, organista del Templo del Espíritu Santo).

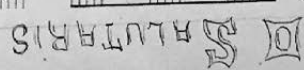
⁴⁸ Testimonio del chelista Perfecto Carpinteiro, quien laboraba con el organista en el Conservatorio de Música de Puebla.

ciones institucionales y dueños anteriores que en algún momento quedaron bajo el resguardo de Terrés.

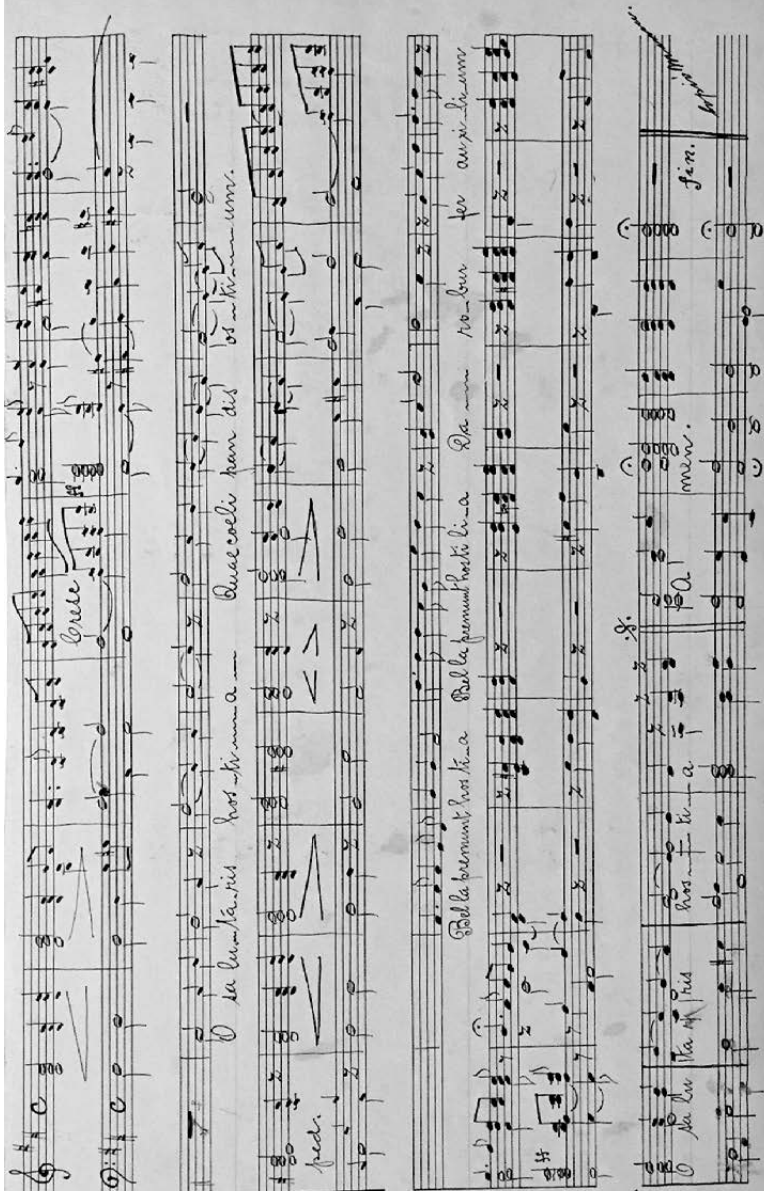
De Quintero no se tiene información adicional, pero sus partituras corresponden con repertorios cantados en celebraciones eclesíásticas. El *O Salutaris*, de autor anónimo de la imagen 1, representa una de las muchas elaboraciones musicales que existen sobre un texto en latín de Santo Tomás de Aquino, que suele cantarse en la misa durante la comunión. La partichela muestra una dedicatoria a Quintero y la anotación “copiado por Mariana”.

De Domínguez he podido indagar más. Aparece registrada en un *Almanaque* de 1910 con la dirección Bóvedas de la Compañía 6 (actual Juan de Palafox 6), frente al costado norte de la catedral. Aunque por el momento resulta imposible saber con certeza en qué templos se escucharon las obras que llevan sus sellos, todo apunta que la contralto cantó en el Templo del Espíritu y posiblemente en la catedral. Tanto la música impresa que lleva sus anotaciones como la que copió en forma manuscrita, resulta de suma utilidad para entender algunos cambios de la práctica musical religiosa y eclesíástica del último cuarto del siglo XIX y principios del XX.

Como se observa en las imágenes 2 y 3, el fondo Domínguez contiene algunos conjuntos de partes individuales (partichelas) anotadas con nombres que documentan la existencia de un coro femenino. A lo largo de la colección, las partes tienen un tamaño más o menos uniforme de media hoja tamaño carta. Cada folio aparece con el mismo sello: una lira rodeada por el nombre de la propietaria y estampado en tinta rosa oscuro o morada. En el Archivo Terrés se ha observado este mismo diseño y tamaño de sello, en donde el nombre de otros propietarios aparece en la circunferencia que rodea la pequeña lira. En los papeles de música de Domínguez la letra manuscrita es generalmente la misma, y también se repiten ciertos formatos: los títulos de las piezas subrayados en rojo, y los nombres de autores escritos del lado derecho y subrayados en negro. La imagen 2 muestra un *Ave María* de la compositora poblana Guadalupe Unda de Sáenz. Domínguez anotó en las distintas partichelas los nombres de mujeres que debieron haber entonado la pieza: G. Lezama y T. Limón, en la primera voz, Guadalupe Rodríguez Villa, C. Jiménez Labora, C. Villamonte y M. Bertheam en la segunda voz. Tres partichelas no muestran nombres de posibles intérpretes. En este caso se trata de un texto en latín que pudo cantarse tanto en la iglesia como en las reuniones privadas que solían hacerse, principalmente en mayo, un mes dedicado a la virgen María. Al mismo tiempo, los papeles de música de Domínguez incluyen piezas con textos en latín que se cantan



ALUTARIS



Qui omnia B. Quintero.

Imagen 1. Partitura de un *O Salutaris* de autor anónimo, con la dedicatoria a Bernarda Quintero y la anotación "la copió Mariana".
 Fuente: fotografía tomada por Luisa Vilar-Payá, 2023. Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla (AHVCM), Archivo Terrés, s. a.

dentro de los templos: *O Salutaris hostia*, *Panis Angelicus*, *Salve Regina*, y *Tota Pulchra*. A ellos se suman otros en lengua vernácula, un *Himno a la virgen de Guadalupe*, una *Marcha de San Ignacio*, el *Ave María* de Lambillot, y varios villancicos.

La inclusión de coros voluntarios en la Iglesia católica durante la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX enfrentó fuertes críticas por parte de algunos prelados y clérigos, especialmente cuando en las agrupaciones participaban mujeres. No deja duda de ello una circular fechada con el 4 de julio de 1872, titulada “Reverencia en los templos” y publicada en el periódico *El Pájaro Verde*, en 1873, por el obispo de Guadalajara Pedro José de Jesús Loza y Pardavé (obispo del 22 de junio de 1868 al 15 de noviembre de 1898).⁴⁹ Después de mencionar los documentos en los que fundamenta su escrito, “las circulares de este Gobierno de 5 de Julio de 1859, de 3 de Diciembre de 1869” y otras disposiciones eclesiásticas como “el Santo Concilio de Trento y las de algunos Sumos Pontífices”, la circular pasa a prohibir diferentes tipos de música como “la música llamada de cuerda y la que vulgarmente se dice de cuarteto”, o “piezas de los bailes y del teatro”. En cuanto a instrumentos, “únicamente podrán tocarse el órgano, el armónico, y el piano solo [...] otros instrumentos solamente cuando formen lo que se llama orquesta”. En relación con la participación de las mujeres –el punto más extenso de la circular–, el obispo Loza comienza citando un documento pastoral de 1845 publicado por uno de sus predecesores, el obispo Diego de Aranda y Carpinteiro (obispo del 11 de julio de 1836 al 17 de marzo de 1853):

Y mucho menos podemos permitir que las mujeres se presenten en medio del templo a tocar o cantar, pues esto da motivo a que se falte a la modestia y recogimiento con el que el Apóstol quiere que ellas concurren a la Iglesia, y además una triste experiencia nos manifiesta las irreverencias escandalosas que se siguen de este abuso, llegando hasta el punto de formarse estrado alrededor de las que tocan o cantan, haciéndoles la corte con desprecio del Augusto Sacramento, lo que es absolutamente repugnante a la Religión y a la piedad, por más ilustradas y exentas de preocupación que se quieran suponer. Por lo que juzgamos de indispensable necesidad prohibir este abuso como en efecto lo prohibimos en todas las iglesias de la capital y en las

⁴⁹ José de Jesús Loza y Pardavé, “Reverencia en los templos”, circular del 4 de julio de 1872, *El Pájaro Verde*, 24 de marzo de 1873.

de toda nuestra Diócesis; y en ningún año, ni bajo de cualquier pretexto de devoción, mayor culto y magnificencia, permitiremos que las mujeres, tomando asiento en medio de las iglesias, toquen o canten como lo harían en una diversión profana. Si estas, algunas veces de rodillas cantan alabanzas al Señor, o si en los conventos y colegios de niñas tocan y cantan en el coro, nunca de tales acciones se siguen las irreverencias y escándalos que del abuso dicho [*sic*], y por consiguiente ellas no quedan comprendidas en nuestra prohibición.⁵⁰

Inmediatamente después de citar a Aranda, Loza añade: “Por tanto, no solamente en medio de las iglesias, pero ni en el coro podrán responder los oficios divinos otras mujeres que no sean las de los colegios, y aun estas en sus respectivas iglesias.”

Las partichelas individuales copiadas por Domínguez dejan claro que su grupo quedaría prohibido en Guadalajara en tiempos de Aranda o Loza. Las mujeres que lo integran no son ni monjas ni niñas. Hasta donde se ha podido investigar en los periódicos de la época, son damas de clase alta o media alta de apellidos Bertheam, Calderón, Camacho, Carrera Peña, Domínguez, Gómez Haro, Jiménez Labora, Fauré, Lazcano, Lezama, Limón, Migoya, Rodríguez Villa, Romano, Roy, Uriarte, Tamariz y Villamonte.

Las piezas que cantaban en grupo tampoco se limitaban a los conocidos cantos devocionales que se hacían en los hogares cuando se rezaba el rosario. Por el contrario, el coro de Domínguez debe haberse colocado en algún lugar lateral del frente, o en el coro alto, tal como lo describen las prohibiciones de los obispos Aranda y Loza. Al mismo tiempo, los periódicos de la época permiten ver que Domínguez Toledano era conocida de las altas jerarquías eclesiásticas de Puebla y que cantó, en más de una ocasión, frente al obispo de Puebla y miembros del Cabildo catedralicio. Todo esto hace ver que, al menos en los albores del siglo xx, la situación de Puebla no era igual a la de Guadalajara del obispo Loza. También se percibe aceptación por parte de miembros de la curia romana. En diciembre de 1905, monseñor Ridolfi, arzobispo titular de Todi, Italia, y delegado apostólico en México, estuvo en Puebla. Su visita ocurría poco antes del Primer Sínodo Diocesano Angelopolitano que se celebraría en la catedral del estado del 29 al 31 de enero de 1906, con algunas sesiones de estudio realizadas en

⁵⁰ Diego Aranda, citado por Loza y Pardavé, en *ibid.*

el Templo del Espíritu Santo.⁵¹ La despedida de la visita de Ridolfi, en diciembre de 1905, se describe con detalle en *La Voz de México* y –aparte de mostrar relaciones entre la catedral y el templo que posteriormente albergaría el archivo de Domínguez– sirve para reiterar que la contralto era también conocida para un grupo de acaudalados miembros cercanos al gobierno de la diócesis. En aquella ocasión se ofreció un banquete para 85 comensales, en donde acompañaron al arzobispo de Puebla y a monseñor Ridolfi varios integrantes del Cabildo catedralicio, los cónsules de Francia, Bélgica y Venezuela y otros representantes de la sociedad poblana. En la gran velada –realizada esa misma noche en el patio del Palacio Arzobispal– participaron varios músicos, entre los que el periódico anota el nombre completo de la contralto Aurora Domínguez Toledano.⁵² A solicitud del arzobispo, algunos canónigos se encargaron de organizar los viajes de ida y vuelta y acompañar a monseñor Ridolfi entre la capital y la ciudad de Puebla, por ello su visita quedó registrada en las actas de Cabildo de los días 5 y 19 de diciembre de 1905.⁵³

La labor de Domínguez Toledano contribuyó también a la preservación de la música de autores poblanos poco conocidos. Un ejemplo de ello es Guadalupe Unda de Sáenz, una compositora nacida en Puebla y radicada en la ciudad de México de la que hemos hablado en otra publicación. Además del *Ave María* de la imagen 2, Domínguez conservó un *Ave verum*, un villancico, y otra obra dedicada a la virgen María y titulada *Mayo*. La imagen 3 muestra un *Himno a la virgen de Guadalupe* de Miguel Baez, para el que Domínguez elaboró otro de sus característicos juegos de partichelas: colocó su sello estampado en tinta rosa y subrayó el título en rojo. En la parte inferior de algunas partichelas se observan nombres de las integrantes del coro femenino: Concha C., Paz C., Nena Faure y la misma Aurora.

CONCLUSIONES

José María Carrasco, José Mariano León y Aurora Domínguez Toledano fueron intérpretes musicales independientes, versátiles y autogestivos. La

⁵¹ <<https://arquiidiocesisdepuebla.mx/excmo-sr-don-ramon-ibarra-y-gonzalez-1904-1917>>. [Consulta: 14 de febrero de 2024.]

⁵² *La Voz de México*, 10 de diciembre de 1905, p. 2.

⁵³ AHVCM, Actas de Cabildo, libro 1893-1906, f. 327v, 5 de diciembre de 1905, y f. 238r, 19 de diciembre de 1905.

vida del primero resulta ejemplar desde muchos ángulos. Sus logros muestran excelencia y versatilidad como intérprete y maestro. Se suma a ello el aprecio del Cabildo, basado en la honestidad y responsabilidad ejercida en otras labores, principalmente en los encargos relacionados con la afinación y ajuste de los órganos catedralicios. La visibilidad que alcanzó más allá de Puebla lo coloca como un músico particularmente influyente y ejemplar, a lo cual se añade la calidad de sus composiciones, cuyo análisis rebasa los propósitos de este capítulo.

León, un versátil ejecutante de diversos instrumentos de aliento, nos invita a seguir buscándolo en fuentes hemerográficas para ver si emanan más datos sobre sus múltiples actividades como intérprete. Al interior de la catedral se observa su capacidad de negociación que, en sus circunstancias, no pudo estar separada de su excelencia como músico.

Aurora Domínguez Toledano se convirtió en otro personaje digno de estudio. Cuidadosamente copiados, sellados y conservados, sus papeles de música nos permiten observar su liderazgo en la formación de un grupo de mujeres que participaban con su canto en los servicios religiosos. La participación de coros femeninos fue un proceso difícil, como lo revelan las circulares y periódicos de Guadalajara. En el caso de Domínguez, llama la atención el orden y el cuidado con el que copió y conservó sus partituras. La uniformidad de los detalles le da una unidad a su archivo. Por un lado, facilita la identificación de una misma persona como creadora del fondo musical, por el otro, muestra dedicación y afecto hacia su labor como intérprete, copista y seguramente maestra y directora del grupo de mujeres con las que cantaba.

FUENTES CONSULTADAS

Archivos

AHVCMP Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla.

Hemerografía

El Amigo de la Verdad, 1898.

El Pájaro Verde, 1873.

La Voz de México, 1905.

La Sociedad, 10 de octubre de 1864.

Bibliografía

- Cumplido, Ignacio (ed.), *El Álbum Mexicano*, México, Imprenta del Editor, 1849, t. 1, en <<https://play.google.com/store/books/details?id=G7QsAAAAAYAAJ&rdid=book-G7QsAAAAAYAAJ&rdot=1&pli=1>>.
- Ferrús Antón, Beatriz, “‘Esos preciados recuerdos’. Las biografías en *El Álbum Mexicano* (1849): retratos para un imaginario nacional”, *Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma*, vol. 6, núm. 11, enero-junio, 2023, pp. 167-197.
- Gali Boadella, Monserrat, *José Manzo y Jaramillo. Artífice de una época (1789-1860)*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Educación y Cultura/Asesoría y Promoción, S. C./Trama Editorial, 2016.
- Louzao Villar, Joseba, “La recomposición religiosa en la modernidad: un marco conceptual para comprender el enfrentamiento entre laicidad y confesionalidad en la España contemporánea”, *Hispania Sacra*, vol. 60, núm. 121, enero-junio, 2008, pp. 331-354.
- Mauleón Rodríguez, Gustavo, “Noticias acerca de la etapa poblana del organista y compositor José María Carrasco (*1781-†1854)”, *IV Coloquio de conservación de órganos tubulares*, México, INAH/CNCPC-ENCRYM, 2016.
- Mauleón Rodríguez, Gustavo y Edward Charles Pepe, “Fuentes para el estudio del órgano histórico de la parroquia de Santa Inés Zacatelco (Tlaxcala, México)”, *Anuario Musical*, núm. 72, enero-diciembre, 2017, pp. 97-122.
- Mendizábal, José de, *Almanaque de efemérides del estado de Puebla*, Puebla, Oficina Tipográfica del Arzobispado, 1910.
- Rosas Salas, Sergio, *La Iglesia mexicana en tiempos de la impiedad: Francisco Pablo Vázquez, 1769-1847*, Puebla, Ediciones Educación y Cultura/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/El Colegio de Michoacán, 2015.
- Roubina Milner, Evguenia, “Los instrumentos de arco en la enseñanza musical catedralicia en el México del primer siglo de la independencia”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’*, vol. 20, núm. 20, 2006, pp. 11-47.
- Sosa, Francisco, *Biografías de mexicanos distinguidos*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1884.

- Stanford, Thomas, *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, México, INAH/Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Anáhuac del Sur/Fideicomiso para la Cultura, México-USA, 2002.
- Tello, Aurelio, *Catedral de Puebla. Catálogo y apéndice biográfico de compositores novohispanos*, México, CONACULTA-INBA, 2015.
- Vilar-Payá, Luisa, “El *Ave verum* de una compositora mexicana desconocida: Guadalupe Unda” en Luis Antonio Gómez Gómez y Gabriela Rivera Loza (coords.), *Investigación y documentación musical en México. Nuevos temas y perspectivas*, México, Secretaría de Cultura/INBAL/CENART/CENIDIM, 2021, pp. 19-32.

LAS “DELICIAS DE LAS PERSONAS CIVILIZADAS...”

John G. Lazos

INTRODUCCIÓN

Las palabras del título de este artículo aparecieron en 1842 en una extensa nota periodística. El responsable, José Antonio Gómez y Olguín (1805-1876), hacía su gran presentación dentro del mundo secular del siglo XIX mexicano. Y no son para menos. Las siguientes páginas tocan a fondo la práctica musical de las primeras décadas del periodo independiente. Los eventos toman relevancia cuando observamos el papel que desempeñó la música entre los ámbitos religioso, político y social de aquellos días. Teniendo dichas determinantes como trasfondo, propongo seguir de cerca el ascendente posicionamiento del filarmónico Gómez dentro de la Catedral Metropolitana. Una vez que el primer organista se estableció como el músico de mayor jerarquía en la primera iglesia del país, decidió incursionar de lleno en la vida secular de la capital mexicana. Y sí que aprovechó todas las posibilidades que tenía a la mano. Además de saturar a los ciudadanos con solemnes eventos públicos e inauguraciones, numerosos recitales y conciertos, los medios impresos fueron su difusor preferido: los métodos, las partituras, las notas periodísticas, y hasta su propio periódico musical. Dentro de esta gama de publicaciones, el artículo que nos concierne sobresale, sobre todo, porque esta particular y detallada nota apareció en tres renombrados periódicos mexicanos. Gómez plantea, entre varios temas de interés, la función de la música como formadora de las “delicias de las personas civilizadas”. Este es el asunto que nos atañe.

Y como suele ser, ¿por dónde comenzar? Por el final.

UN BARBERO EN TIERRA DE PELONES

Pascual Miranda Alcántara, mayor de edad, soltero, organista de profesión, y vecino de la ciudad de Tulancingo de Hidalgo, llegó temprano en la mañana del sábado 8 de julio de 1876 al Registro Civil. En calidad de testimonio llegaba con una funesta noticia. Declaró que, a las cuatro de la mañana del día anterior, había fallecido, a sus 71 años, “de un ataque pulmonía el Sr. Don José Antonio Gómez”.¹ Consta que no fue cualquier filarmónico. Con su partida se cerraba un capítulo del músico más activo y prolífico de la primera parte del siglo XIX mexicano. Hasta en su fallecimiento dejó testimonio de su calidad. En el margen superior izquierdo de la misma acta de defunción se lee que le valieron cinco pesos, una suma desorbitante, para ser enterrado en un “lugar especial”. Desafortunadamente, en el Panteón de San Miguel de Tulancingo no hay vestigio alguno de los entierros de aquellos tiempos. Tampoco hay rastros de su viuda María Guadalupe Alcántara, 22 años menor que él y madre del mencionado Pascual.² Gómez había contraído matrimonio con ella apenas once años antes, exactamente cuando tomó la tajante decisión de renunciar, después de 30 años, a su plaza de primer organista de la Catedral Metropolitana. Prácticamente, su fallecimiento pasó desapercibido.

Pareciera que Tulancingo se encontraba en un lugar remoto, ya que la noticia tardó semanas en llegar a la ciudad de México. La simple nota, sin ninguna mención de su trayectoria, dice:

Con el fin de arreglar el del distinguido filarmónico mexicano D. José Antonio Gómez, muerto en la ciudad de Tulancingo el día 7 de julio, los representantes de su familia suplican a todos los filarmónicos y a los amigos del finado, se dignen honrar con su presencia la junta que, con tal objeto, se verificará el día 31 del presente, a las 10 de la mañana, en la sala de sesiones de la Sociedad Filarmónica “Auxilios Mutuos”, Bethlemitas 84 (hoy Filomeno

¹ Información tomada del Registro Civil de Tulancingo, Hidalgo, Actas de Defunciones, Proyecto GFC-206 (33839) 52^a, año de 1876. Del Fondo documental de genealogía del Archivo General de la Nación (en adelante AGN), perteneciente a la Academia Mexicana de Genealogía.

² Después de su declaración en el Registro Civil, Pascual Miranda intentó ocupar la plaza vacante de su padrastró. La decisión fue inmediata, el Cabildo se inclinó por José Flores como el nuevo primer organista de la Catedral de Tulancingo. Véase Acta de Cabildo, Archivo Histórico de la Catedral de Tulancingo (en adelante AHCT), Primer Libro de Cabildo, 30 de agosto de 1876.

Mata, entre 5 de Mayo y Tacuba). Bien hacen los miembros de esa sociedad en honrar la memoria del Sr. Gómez.³

Excepto por Melesio Morales (1838-1908), quien nos recordaría públicamente sobre la situación de Gómez poco tiempo después de haber dejado la capital mexicana.

El compositor y pianista hizo desesperados llamados de atención sobre su colega. El autor de la exitosa ópera *Ildegonda*, redactó en 1871 una larga y apasionada misiva enlistando las precarias condiciones en que se encontraban los artistas mexicanos. Los varios y reconocidos nombres que presenta son ejemplos de un dramático común denominador que, de general a particular, culmina confirmando que “el artista más desgraciado de toda la familia es el compositor mexicano”. Pero todavía le faltaba por agregar. Con signos de exclamación, en donde el superlativo se lo lleva como “el gran ¡Gómez, José Antonio! [quien] sufre las mayores necesidades en Tulancingo”. Tal era su frustración que Morales remata con sabiduría popular para asentar que se sentía en su propio país como “un barbero en tierra de pelones”.⁴ Los lamentos de Melesio, como era de esperarse, tampoco tuvieron eco. La vida y obra de Gómez se fueron diluyendo en nuestra narrativa historiográfica.

UN ASCENSO VERTIGINOSO

La imagen del compositor, con pluma en mano y partitura en blanco esperando a la musa inspiradora, es un tanto idílica. La realidad resulta más interesante. Cuando le preguntaron al prolífico compositor Gaetano Donizetti (1797-1848), autor de casi 70 óperas, si era cierto que Giacomo Rossini (1792-1868) había escrito su célebre obra *Il barbiere di Siviglia* (1816) en menos de dos semanas, lacónicamente respondió: “Sí, pero Rossini fue siempre un tipo perezoso.”⁵ No andaba bromeando, lo decía en serio. La rapidez con la que se producían las óperas italianas y luego se arreglaban para publicar arias para voz y piano que se ejecutaban en la comodidad del hogar, respondía a la voraz demanda donde existía un teatro, práctica

³ *El Bien Público. Periódico político, científico y literario*, 26 de agosto de 1876, p. 4.

⁴ Morales, *Mi libro verde*, 1999, pp. 70-71.

⁵ Cuentan que no fueron dos semanas, sino sólo trece días, véase Newman, *Great operas*, 1960, vol. 1, p. 43.

musical que incluyó por supuesto a la capital mexicana. Uno de sus más ferrientes y confesos admiradores aquí fue precisamente José Antonio Gómez. Sólo hay que hojear su repertorio musical, tanto del ámbito religioso como del secular, en donde permean las típicas texturas y formas del arte del *bel canto* que tanto admiró. No era para menos, cuando apenas tenía 20 años, este filarmónico tuvo la gran fortuna, en 1826, de conocer personalmente cuando acompañó en el piano al renombrado tenor español Manuel del Popolo García (1775-1832).⁶ Aquel mismo García que había sido el atractivo principal durante el estreno, al darse el lujo de cobrar más que el mismísimo Rossini, al personificar al conde de Almaviva.⁷

Y el joven organista mexicano también podía escribir música bajo presión y en poco tiempo. Con orgullo recordaría que le tomó “sólo dos días⁸ en componer su *Té Deum Laudamus* (1835) para gran orquesta, voces solistas, coro y órgano”.⁹ Esta no es la típica obra religiosa. Para empezar, lleva dedicatoria directa, grado, título y nombre completo. El “Generalísimo Presidente” Antonio López de Santa Anna (1794-1876), que por ganar una batalla que duró menos de dos horas,¹⁰ seguidas de celebraciones que se prolongarán durante semanas, el Cabildo de la Catedral Metropolitana decidió recibirlo con un solemne *Té Deum*. El entonces segundo organista debía de saber que se estaba jugando su futuro dentro como fuera de la Catedral. ¿Cómo le fue? Nótese en la discreta reseña periodística el uso de los adjetivos *singulares* y *hábil*:

⁶ Además de ser garantía en el estreno de *Il barbiere di Siviglia*, fue el padre de las célebres sopranos María Malibrán, quien no vino a México, y de Paulina Viardot. Existe una gran posibilidad de que Gómez, además de acompañar a García al piano, le haya dado clases a su hija: “She had taken lessons from the cathedral organist in Mexico City”. Véase Figs, *The Europeans. Three*, 2019, pp. 21-22.

⁷ Para garantizar el éxito de *Il barbiere di Siviglia*, García impuso un alto monto..., véase Gossett, *Divas and scholars*, 2006, pp. 258-259.

⁸ *Calendario de las Señoritas Mexicanas*, 1840, p. 199.

⁹ La partitura original se encuentra en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante accmm), y cuyos códigos de catalogación son AM0810 y AM1215. En la portada se lee: “Partitura Original | del *Té Deum Laudamus* | à 4, Voces, 2, Violines, 2, Violas, | oboé, 2, Flautas, 2, Clarinetes, | 2 Trompas, Fagot, Timbales, | Órgano obligado, Bajo | órgano y Bajo | continuo | Compuesto por | J. Ant.o Gómez. | En Mej.co Año de 1835.” La ficha completa puede verse en las pp. 30-31, del Catálogo musical de este compositor, en <[¹⁰ Nos referimos a la batalla de Zacatecas que tuvo lugar la madrugada del 11 de mayo de 1835.](https://www.academia.edu/29078818/Jos%C3%A9_Antonio_G%C3%B3mez_y_Olgu%C3%ADn_1805_1876_y_su_Cat%C3%A1logo_musical_Un_acercamiento_a_la_pr%C3%A1ctica_musical_del_M%C3%A9xico_decimon%C3%B3nico_English_introduction_included_2016_>”. [Consulta: 16 de diciembre de 2024.]</p>
</div>
<div data-bbox=)

La solemnidad con que se celebró la entrada del general presidente don Antonio López de Santa Anna en esta capital el domingo último, ha sido una de las mayores pruebas de afecto y gratitud que se pueden dar [...]. Entre las cosas que solemnizaron la entrada de S. E. en el mencionado domingo, ha merecido singulares aplausos el *Té Deum* que se cantó en la Catedral, y dicen fue compuesto por el hábil profesor D. José Gómez.¹¹

No todo se iba a quedar en unos merecidos aplausos. Seguramente tenía contemplado cuáles serían los resultados, y estos no se hicieron esperar. Para la plaza de primer organista de la Catedral Metropolitana, vacante desde hacía un par de años,¹² Gómez se presentó como el “único pretendiente; y [...] sin necesidad de formalidades [recibió] ‘con todos los votos’” dicha plaza.¹³ De esta manera, Gómez se posicionaba como el filarmónico de mayor responsabilidad dentro la primera iglesia del país.

Escuchar el *Té Deum Laudamus* de Gómez en un espacio como el de la Catedral Metropolitana habrá sido sin duda toda una singular experiencia. Su autor exploró sus recursos musicales mediante una dotación vocal e instrumental pocas veces vista en esos tiempos, de una textura triunfal, intensas y amplias sonoridades cromáticas en fortísimo que contrastan con las íntimas y extensas secciones vocales. El primer movimiento, *allegro brillante*, presenta, después de una osada introducción a toda orquesta, a la que responde firmemente el coro, le siguen uno por uno los virtuosos solos de cada voz, con cadencias incluidas, acompañados con instrumentos o secciones de la orquesta. El segundo, el *largo*, una orquesta reducida a las maderas y cuerdas en pizzicato, escoltan al íntimo trío de voces solistas. Para cerrar, el tercer movimiento, *allegro-alla breve*, consta de dos enérgicas secciones de un amplio rango vocal donde predomina el dueto de la soprano y el tenor, y que concluye con un gran épico final en donde el coro intercala con los sobreagudos de la soprano. Hay que situar esta ostentosa obra como indicativo del gusto y las nuevas sonoridades que escucharon los mexicanos de principios del periodo independiente.¹⁴

¹¹ *El Mosquito Mexicano*, 27 de junio de 1835, p. 4.

¹² ACCMM, Actas de Cabildo, libro 73, fs. 52r-53v, 13 de febrero de 1833.

¹³ ACCMM, Actas de Cabildo, libro 73, fs. 268r-268v, 13 de junio de 1835.

¹⁴ El viernes 23 de septiembre de 2022, en la sala Tlaqná, Centro Cultural, la Orquesta Sinfónica de Xalapa interpretó el *Té Deum Laudamus* de José Antonio Gómez, bajo la dirección Román Revueltas, como director huésped, y que contó en las voces a Ivonne Reyes (soprano), Ana Lilia Ibarra (alto), Nahúm Sáenz (tenor), y Mariano A. Fernández (bajo), con el Coro de la Universidad

Quedó tan grabada esta impresión que la obra fue requerida nuevamente en otro momento que se calificaría como histórico. El gran encabezado del periódico lo dice todo: “CONSAGRACIÓN DEL SR. POSADA. *Primer arzobispo de México independiente*.”¹⁵ Era un día largamente esperado por muchos mexicanos, ya que la primera iglesia del país se encontraba acéfala, por lo menos físicamente sin su arzobispo, desde 1822.¹⁶ Urgía un remplazo. En mayo de 1839, Santa Anna, en su calidad de presidente interino, propuso al Cabildo que eligiera entre sus filas al eclesiástico que pudiera ocupar dicha sede vacante. En la sesión del 8 de junio de este mismo año, el Cabildo confirmó la nominación de un joven eclesiástico, Manuel Posada y Garduño (1780-1846).¹⁷ Entre las cualidades necesarias que debía de cumplir el candidato, y que inclinaron la balanza en la decisión final, sobresalían “su experiencia en la escena política y su conocimiento y trato con los actores políticos”.¹⁸

Para corresponder con las exigencias del solemne evento, se programó un selecto programa de obras musicales para la mañana del sábado 30 de mayo de 1840, que incluyó obras de tres músicos europeos y uno mexicano: el *Kyrie* y el *Gloria* del compositor napolitano Lauro Rossi (1812-1885), quien por entonces se encontraba en la ciudad de México,¹⁹ el *Benedictus* y el *Agnus* del austriaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), el

Veracruzana a cargo de su director, Josafat García Melo. El concierto puede verse en <https://youtu.be/X6cs_Ku7iaI?si=UcU4LZUH40lrZRSm>. [Consulta: 4 de mayo de 2026.]

¹⁵ En el mismo periódico se aclara, en un pie de nota, que en la “época colonial, el único mexicano nombrado arzobispo fue el V. Sr. D. Alonso Cuevas Dávalos: canónigo de Puebla, deán de México, Obispo de Oajaca y electo arzobispo: murió en esta capital su patria antes de recibir el palio en el año de 1665”. *El Cosmopolita*, 3 de junio de 1840, pp. 3-4. Véanse <<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a1d2>>, y <<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a1d2?pagina=558a38a07d1ed64f16e829a9&coleccion=>>>. [Consulta: 16 de diciembre de 2024.]

¹⁶ El español Pedro José de Fonte Hernández y Miraverte (1777-1839) había recibido el ordenamiento de la Catedral Metropolitana en otra época, en 1816. Sin embargo, su situación se complicó después de la coronación de Iturbide.

¹⁷ Más adelante, en la sesión de Cabildo, se confirmaría mediante “Oficio del E. Sr. Ministro de lo interior en el q.e comunica al Y. Cabildo q.e el E. Sr. Presidente interino [Santa Anna] de la República eligió para Arzobispo de México al Sr. Dr. Manuel Posada”. ACCMM, Actas de Cabildo, libro 75, f. 198v, 18 de junio de 1839. Para el mes siguiente, el Cabildo estaba ahora felicitando al nuevo presidente: “Se nombre una comisión que felicite al E. Sr. Presidente [Nicolás] Bravo”, ACCMM, Actas de Cabildo, libro 75, f. 213v, 12 de julio de 1839.

¹⁸ Bravo Rubio, “La gestión episcopal”, 2006, p. 25.

¹⁹ Esta obra se encuentra en el Acervo Musical del Colegio de Vizcaínas. Escrita para tres voces solistas y, siguiendo la partitura completa, para gran orquesta. Véase <(2019) Catalogo del Acervo Musical del Colegio de Vizcaínas.pdf,>, p. 97. [Consulta: 16 de diciembre de 2024.]

Veni creator del compositor y violinista nacido en Lecce y otrora maestro de capilla de la Catedral Metropolitana a mediados del siglo XVIII, Ignacio Jerusalem (1707-1769), y, por supuesto, Gómez. La mano del primer organista estuvo presente en todo este virtuoso programa. Seguramente decidió el repertorio, que cerró con su obra, y por la extensa reseña en el periódico, sabemos que fue el responsable de dirigir, entre profesionales y aficionados, varios de ellos conocidos, a 75 músicos que integraron la orquesta y las voces.²⁰ La decisión de incluir al *Té Deum* no fue meramente musical. Los protagonistas, sus ropas, los ritos, fueron coordinados con la música. Se planteó precisamente para ejecutarse el *Té Deum* para cuando Posada tomó posesión como el nuevo arzobispo, mientras los obispos invitados, con sus mitras enjoyadas, se levantaban para encaminarse a través de la catedral bendiciendo a toda la congregación. Absorto en el histórico momento, el nuevo arzobispo permaneció sentado frente al altar hasta la conclusión del himno.²¹

A CONQUISTAR OTROS TERRENOS

Así que, después de un par de solemnes eventos públicos en la catedral metropolitana ante las élites religiosas, políticas y sociales, podemos decir que Gómez había pasado a un primer plano como la figura musical de entonces, pero ¿había de contentarse y sentarse Gómez tranquilamente a pulsar –acción de tocar– el órgano?²² De ninguna manera. Aparentemente la catedral metropolitana le había quedado muy chica. Tendremos en los siguientes años una bien planeada e intensa presencia de José Antonio Gómez en el ámbito secular, un ámbito que apenas comenzaba a ser explorado por los filarmónicos. Se dice fácil, pero Gómez fue uno de los principales pioneros con sus múltiples actividades y sendas publicaciones, e hizo todo lo posible para asentar, actualizar y difundir una abundante paleta musical en el México independiente. También, algo por lo que no se le ha

²⁰ *El Cosmopolita*, 3 de junio de 1840, pp. 3-4.

²¹ Véase detallada crónica en la carta 18 de Calderón de la Barca, *Life in Mexico*, 1982.

²² Mateo Manterola, el regente de la capilla musical y quien laboraba desde hace casi medio siglo para la Catedral, llevaba desde tiempo atrás quejándose vehementemente por la falta de la calidad de parte de los miembros de la capilla musical. Finalmente, en 1838 la capilla musical y su titular verían la disolución de sus responsabilidades, véase ACCMM, Actas de Cabildo, libro 75, f. 38r, 12 de mayo de 1838.

dado crédito, con él se van asentando el cambio de prácticas musicales que nos rigen hasta nuestros días. Es decir, los filarmónicos de entonces mudaron su oficio del ámbito sacro al secular, entre otras actividades, como profesores de música, ofreciendo conciertos, abriendo escuelas, y publicando repertorios musicales, entre otras novedosas dinámicas.

Y si había que hacer algo, había que hacerlo en grande. Como tarjeta de presentación, el *Calendario de las Señoritas Megicanas para el Año Bisiesto de 1840* (véanse imágenes 1-3) ofrece un relevante retrato con un detallado recorrido de su para entonces intensa trayectoria, y apenas contaba con 35 años. Combinando adjetivos valorativos y líneas poéticas, las primeras palabras introducen al "célebre profesor de forte-piano don José Antonio Gómez, ornamento de su patria, que ha brillado como la luna llena en el cielo, y a quien por su rara habilidad en el arte de la música dedicamos esta breve BIOGRAFÍA".²³ Este minucioso recuento, escrito en tercera persona, incluye además el grabado de un bien parecido y elegante filarmónico, sin ninguna coincidencia al lado de dos distinguidas señoritas mexicanas de la época.

Ambas distinguidas señoritas, una pianista y la otra cantante, eran para entonces respetables y reconocidas figuras en gran parte por sus talentos musicales. Doña Fernanda Andrade, quien había tomado lecciones de piano con Gómez, en "breve consiguió dominar las piezas más difíciles de las célebres óperas de Rossini, Bellini y otros autores notables [...] ha arrancado aplausos a personas de no vulgares conocimientos, entre las cuales cuéntanse la señora [Marietta] Albini y el célebre y admirable don Felipe Gali".²⁴ En el caso de doña María Dorotea Lozada,²⁵ quien había interpretado varios solos al piano en la misma casa de Gómez, y que ahora mismo "todo México es testigo y admirador de su habilidad [...] por consiguiente tiene con justicia merecida a su edad el título de la más hábil megicana en el arte de tocar el piano".²⁶

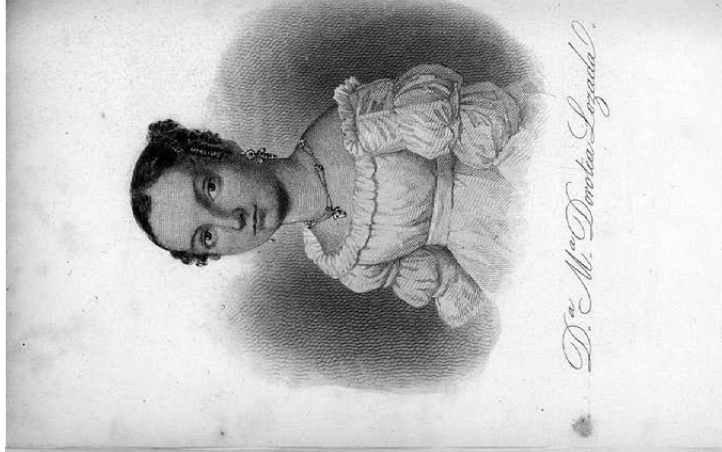
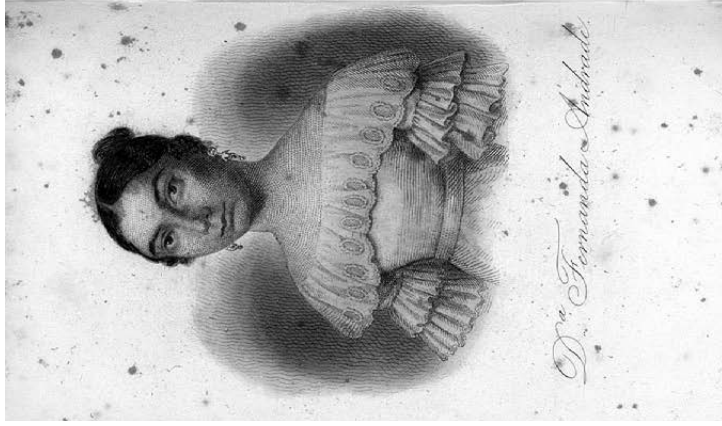
Las imágenes dicen mucho. No era común en el México de aquellos tiempos la reproducción de retratos de personajes contemporáneos. Con mayor razón, los tres grabados en metal publicados en el *Calendario de las Señoritas Megicanas* son testimonio de aquellos que gozaban de prestigio en el medio cultural y social de entonces. Técnicamente hablando, responden

²³ *Calendario de las Señoritas Megicanas*, 1840, pp. 194-200.

²⁴ *Calendario de las Señoritas Megicanas*, 1840, pp. 123-124.

²⁵ Por cierto, es María Dorotea Lozada la propietaria de la copia que aparece en Elizaga, *Últimas variaciones*, 1994.

²⁶ *Calendario de las Señoritas Megicanas*, 1840, pp. 270-271.



Imágenes 1-3. Grabados en metal, con los nombres incluidos de doña Fernanda Andrade, don José A. Gómez, y de doña María Dorotea Lozada, que aparecieron en el *Calendario de las Señoritas Megicanas para el Año Bisiesto de 1840*. Una versión digital de esta publicación se encuentra en <http://cdigital.dgb.uam.mx/la/1080023262/1080023262.html>. [Consulta: 16 de diciembre de 2024.]

Fuente: *Calendario de las Señoritas Megicanas para el Año Bisiesto de 1840*, dispuesto por M. Galván, 1839, pp. 138, 218 y 296.

a las características propias del retrato de pintura de carácter académico, al estar de tres cuartos de perfil y ser de medio cuerpo. Aunque se advierte en los tres grabados del retratista, cuya firma no aparece, cierto descuido en la proporción anatómica. Sin quitarle ningún mérito, lo que destaca de los tres personajes son las características físicas, ya que el retratista pone atención y esmero en los rostros. Podemos afirmar que los retratos se acercan bastante a los personajes que representan, resaltando principalmente los detalles en sus vestimentas, como sus joyas, detalles que sólo refuerzan el estatus socioeconómico de Andrade, de Lozada y de Gómez.²⁷

Como veremos, en estos años, las publicaciones en revistas y periódicos fueron el medio principal de Gómez para comunicarse y anunciar sus novedades musicales. Y vaya que hubo de todo. Entre partituras y dedicatorias, como de pequeños y largos desplegados, una publicación llama nuestra atención. Claro que, si había que buscar de un mayor impacto, un periódico no iba a ser suficiente, tampoco dos, pero sí tres diarios mexicanos. Lo que nos concierne en estas páginas lo encontramos en una reveladora y extensa publicación que salió en el mes de octubre de 1842 en tres pilares de la vida cotidiana. En orden cronológico:

- *Diario del Gobierno de la República Mexicana*.²⁸
- *El Siglo Diez y Nueve*.²⁹
- *El Cosmopolita*.³⁰

La premisa inicial en esta publicación aparenta ser el anuncio de su nuevo y muy esperado periódico musical: *El Instructor Filarmónico*.³¹ Pero

²⁷ Quisiera agradecer personalmente a la doctora María Esther Pérez Salas, especialista en la prensa mexicana y sus publicaciones durante el siglo XIX mexicano, por sus valiosos comentarios sobre estos tres grabados.

²⁸ *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 4 de octubre de 1842, pp. 3-4, en <<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a215?pagina=558a339e7d1e64f16984d8c>> y <<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a339e7d1e64f16984d8d&coleccion=>>. [Consulta: 4 de mayo de 2026.]

²⁹ *El Siglo Diez y Nueve*, 7 de octubre de 1842, pp. 2-3, en <<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a339e7d1e64f171538f6&coleccion=>> y <<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a339e7d1e64f171538f7&coleccion=>>. [Consulta: 4 de mayo de 2026.]

³⁰ *El Cosmopolita*, 8 de octubre de 1842, p. 2, en <<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a1d2?pagina=558a38a47d1e64f16e85b30&coleccion=>>. [Consulta: 16 de diciembre de 2024.]

³¹ *El Instructor Filarmónico. Periódico Semanario Musical* comprende de tres partes: dos volúmenes que comprenden colecciones de varias piezas escogidas y un tomo teórico dividido en tres partes.

en el fondo es una amplia disertación sobre su entorno, sus inquietudes personales y, sobre todo, su ideario musical. En breve, Gómez nos plantea directamente su proyecto musical durante las primeras décadas del periodo independiente. Para ello nos hace un análisis preciso sobre la situación social del país, de su educación y de sus necesidades, pero, sobre todo, del papel de la música como eje central en sus planes para la aún joven república mexicana. Son aquellas palabras como inteligencia, conocimiento y ciencia, por un lado, mientras que los adelantos, las artes y el gusto por el otro van tejiendo su visión sobre las sociedades modernas y las personas civilizadas. Aunque el artículo es sumamente extenso, me interesa rescatar a continuación ciertos pasajes y explicar la visión del filarmónico más relevante e influyente de aquellos días.

El primer párrafo plantea su ideario de nación. Con un gran tono alentador y en términos generales nos recuerda que las “bellas artes de la República”, como generadoras de conocimientos, forman parte de las ciencias del gusto y “los goces de las sociedades modernas”. Esto es evidente en el gradual y extraordinario crecimiento en las sociedades modernas. Dichos adelantos ya se han visto en México en los últimos diez años, tanto que han formado “una revolución en este punto”. Los referentes son precisos y personales, “la pintura, la escultura y la música, que forman las delicias de las personas civilizadas”. Estas artes son incuestionables en la moral de los mexicanos, quienes reciben con entusiasmo “todo lo que es verdaderamente honesto y útil”.

El segundo párrafo entra directamente en su especialidad: la música. El autor reconoce que no se ha “trabajado lo suficiente” en la difusión de sus conocimientos primarios de este “arte encantador”. ¿Cuál es la razón de ello? Simplemente no hay “un solo periódico”, de un medio, que explique sobre las bases de este arte. Es indicativo de que Gómez se dirige, desde ahora y en varias ocasiones, a un grupo en particular, su audiencia. En femenino y en plural nos dice que “muchas [...] desean ardientemente” entender los elementos más básicos en esta materia; como “muchas son también” las que ya conocen, pero que quieren elevar sus conocimientos hasta la “perfecta inteligencia del arte”. Una vez más, “muchas de ellas viven” en lugares remotos, diseminadas a lo largo del país, que no tienen

Sin embargo, el autor original de la tercera parte, la más extensa, del conocido *Instructor Filarmónico. Nuevo método para piano*, del tomo teórico, pertenece a Josef Joaquín de Virués y Spínola (1770-1840), quien lo había publicado ya en 1831 en Madrid bajo el título de *La Geneuphonia, ó generación de la bien-sonancia música*. Véase Lazos, “José Antonio”, 2013, pp. 197-245.

un "maestro regular" que les haga llegar las nociones que les hace falta. Hay "otras" que habitan en las ciudades de la república pero que no tienen los recursos para pagar a alguien "inteligente", conocedor, para instruirlos en los "grandes adelantos que el arte ha hecho en estos últimos tiempos". No importa si el aprendizaje es monótono y fastidioso, ya que a cambio aquellas que hagan el esfuerzo y que perseveren serán recompensadas con el gusto y la belleza que atesora sobre el arte de la música.

El tercer párrafo es el más iluminador. Hay una clara distinción entre lo que es la buena y mala música. La diferencia entre lo "transitorio y precario" en contraste con lo que es permanente, lo que dura siglos. Hay que reconocer esta diferencia. Entre los primeros, dicha música "está de boga" hoy en día, pero mañana ya se ve atrasada; en cambio, el "verdadero genio" es aquel que concuerda la "parte científica" de este arte. Una vez planteados sus principales argumentos, como enciclopedia a varios de estos ya renombrados genios, que gozaba de una tradición de la que el primer organista estaba muy al tanto. La lista abre, como lo había hecho anteriormente, con dos grandes, mediante retórica pregunta: "¿Quién no admira las bellezas de [Franz Joseph] Haydn (1732-1809), la grande ejecución y armonía de Mozart?" Estrenada medio siglo atrás, el *Don Giovanni* se sigue cantando en las capitales europeas. Intenta ser discreto, aunque nos recuerda entre paréntesis "(que tuvimos el gusto de oír en México cuando el inmortal García)".³² Hablamos del mismo tenor español, el maestro que la gente "de todas clases se agolpan a los teatros" para escucharlo y que, claro, dejó una huella permanente en el joven organista cuando lo conoció, y acompañó al piano quince años atrás.³³ La lista apenas comienza. A los primeros

³² El episodio que Gómez narra sobre el estreno de *Don Giovanni* de Mozart en la ciudad de México, tuvo lugar el 23 de junio de 1828: "The actors and actresses sang well generally, and the Señora Amada Plata was better than ever. May the sublime García continue giving us this class of performance; may he dedicate himself to instruction Señora Refaels and, with that, be sure of the Mexican's gratitude." Radomski, *Manuel García*, 2000, p. 227.

³³ En su biografía, Gómez narra cuando conoció a García: "Una de las pruebas de que no hay exageración en lo que llevamos dicho es que, después de haber oído repetidas veces el famoso García á distintos profesores, en solicitud de uno que dirigiese la primera escoleta de la ópera italiana en 1827, presenté á Gómez su graciosa ópera *Amanite astuto*, que tocó á primera vista y desembarazadamente, á pesar de estar muy mal escrita. La calificación del mencionado García fue cogerle del brazo y llevarle á casa del empresario, con quien quedó ajustado al momento el señor Gómez. Desde entonces desplegó sus talentos para director, de manera que puesto al piano, impulsa á una numerosa orquesta, llevando la *partitura* con la mano izquierda, echando el compás con la derecha, y encaminando con la voz las entradas de los instrumentos; cosas todas que requieren un ingenio vivo y despejado como el de que está adornado nuestro joven." "DON JOSÉ ANTONIO GÓMEZ", en *Calendario de las Señoritas Miegicamas*, 1840, pp. 198-199. A principios de este mismo año de 1842, se

se les suma el germano y compositor de varias óperas de estilo italiano Giacomo Meyerbeer (1791-1864), del mencionado Rossini. Aparecen en este momento cuatro puntos suspensivos dentro del texto: No son una errata. Son de una estrategia para dar emoción, una pausa antes del gran anuncio. Viene. En su experiencia y en sus gustos, el “más moderno de todos”, el “más perfecto en la parte científica” lleva nombre y apellido: Vincenzo Bellini (1801-1835). Es el “Cisne de Catania” el que recibe los mayores honores. Ahora que, si somos honestos, Gómez no andaba tan errado en cuanto a sus gustos y conocimientos personales. *La sonámbula* (1831) ha sido desde su estreno y continúa siendo, con el pasar del tiempo, uno de los títulos favoritos en el mundo del *bel canto*.³⁴ Claro, el que conoce, conoce a fondo. No son suficientes los superlativos, hay que aportar pruebas.

En México, esa ópera ya era una de las favoritas. Presentada por primera vez aquí en 1836, Gómez, como muchos otros en México, habrán escuchado este melodrama en dos actos en múltiples ocasiones.³⁵ Gómez nos habla con detalles musicales sobre cuál fue su experiencia. Para ello nos remite al quinteto “D’ pensiero d’ un accento” (“Ni de pensamiento, ni de palabra”) y la stretta de “Non piu nozze” (“Ya no hay boda”), secciones con las que cierra el primer acto de *La sonámbula* y que habrán conmovido profundamente a la audiencia. Y no es para menos. La joven huérfana Amina, la favorita del pastoril pueblo, desborda pureza y dignidad de corazón. Pero todo da un giro cuando es descubierta *in fraganti* despertándose frente a la conmoción de los malpensados pobladores en el cuarto del recién desempacado y rico forastero, el cuarto del conde Rodolfo. El impulsivo y un tanto irracional Elvino, el prometido de Amina, se enerva *in extremis* de celos y de

publicó un largo recuento biográfico sobre el tenor español, y que incluye su visita a México, había apenas aparecido a principios del año anterior, en el tomo I, del *Repertorio de Literatura y Variedades*, 1 de enero de 1842, pp. 53-55.

³⁴ El papel original fue escrito para Giuditta Pasta, pero fue la misma Malibrán una de las más notables exponentes del personaje principal, Amina.

³⁵ Por lo menos sabemos que, a principios de 1840, hubo un “gran concierto que la Sociedad Filarmónica [como parte de su Conservatorio] de D. José Antonio Gómez dió el sábado 1º de Febrero con arreglo á este programa: Fantasía de piano y violín, de Rumet, por la niña Mercedes Agestas; Cavatina de Sonámbula”. Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica*, 1895, t. I, p. 367. En páginas previas se menciona que “*La sonámbula* se estrenó en México en 1836”, p. 353. En el tomo II, Olavarría y Ferrari hace un par de menciones sobre las presentaciones de *La sonámbula* en México: “El Teatro de la Ópera, a mediados del año de 1842, entre el extenso repertorio de esos días se interpretó *La sonámbula*.” Y un poco más adelante, mismo año, durante la temporada de tres meses que se llevó a cabo en el Coliseo Viejo, “dándole principio en la noche del 9 de agosto con *Sonámbula*”, pp. 51-52 y 55. También se llegó a interpretar en el Teatro Principal el 23 de septiembre, véase *El Siglo Diez y Nueve*, 23 de septiembre de 1842, p. 4.

rabia, que decide anunciar frente a todos la abrupta anulación de la boda. El coro, los pobladores, quienes no tienen nada mejor que hacer, aprovechan la escena para enconar humillaciones a la pobre Amina, señalándola repetidamente como una traidora. Su gran pecado, si lo hay, es el mismo título de la ópera; Amina no sabe que ella es la sonámbula. Ciertamente todo un gran drama que se da lugar al final del primer acto. Drama que sirve de paradigma musical para resaltar cómo los sonidos de una idílica obra con gente común de diferentes clases nos pueden llevar de la alegría a la tristeza, como bien lo dice él, como resultado de “las bellezas de aquel genio inmortal que Dios quiso tan prematuramente arrebatarse al mundo”.³⁶

Bellini no es el último referente. Gómez no se da abasto citando connotados pianistas y compositores europeos. Músicos que no eran precisamente comunes en el México de entonces, pero con los que el primer organista tenía, como lo vemos, familiaridad y gran admiración. Abre dichas menciones con tres nombres seguidos, primero el compositor y virtuoso pianista austríaco-alemán Sigismund Thalberg (1812-1871), sigue el prodigioso infante, luego compositor y notable pianista austriaco, Theodor Döhler (1814-1856), y cierra con el entonces joven, apenas rebasaba los 30 años de edad, y ya reconocido por todos, Franz Liszt (1811-1886). Dos líneas después, continúa con el incomparable pianista, compositor y arreglista francés Enrique Bertini (1798-1876)³⁷ a quien en su concepto “ha vuelto a revivir la escuela de [Ludwig van] Beethoven” (1770-1827). Gómez nos hace una larga retórica pregunta, que es más bien un directo planteamiento a todo lo que ha suscrito: “¿Quién por no ponerse al alcance de gustar y de comprender las bellísimas composiciones de estos autores, y teniendo alguna inclinación a la música, no dará por bien empleado el pequeñísimo valor y el tiempo impendido para ello?”

La respuesta está frente a nuestros ojos. Como buen conocedor de sus predecesores, de la genealogía musical que nos acaba de describir, Gómez desea dejar claro que él es parte de esta tradición y que, como portador de ella, desea compartir y difundir estas “ideas y principios” en gran escala. Finalmente, nos presenta el nombre de su periódico, *El Instructor Filarmónico*,

³⁶ La nota sobre el fallecimiento de Bellini se publicó en una pequeña nota en la *Revista Mexicana. Periódico Científico y Literario*, el 1 de enero de 1835, p. 393: “Ha fallecido en París á la edad de 29 años el célebre compositor *Bellini*, y nos deja para immortalizar su memoria las óperas siguientes.”

³⁷ Originalmente como Henri, simplemente se castellaniza su nombre. Gómez incluirá un arreglo de este pianista francés en el tomo II de su *Instructor Filarmónico*.

periódico semanal que se tiene contemplado que saldrá a la luz el 1 de noviembre y que abrazará tres partes teóricas.³⁸

- La primera: sobre los principios, la parte teórica, de ese arte, explicados con “sencillez y claridad”.
- La segunda: versa sobre el “acompañamiento”, que se dará a conocer en toda su extensión.
- La tercera: todo lo relacionado con el “contrapunto ó composición, que es lo que forma la parte científica del arte”.³⁹

¿Qué motiva a emprender tal cruzada musical durante las primeras décadas del México independiente? En su peculiar manera, y en vez de hacer mención de la música, Gómez cierra su texto con aquellos esenciales términos que han apoyado el orden de su largo texto: las “ideas científicas y perfectas”, “la mejor inteligencia”, y los “mejores autores”. En sus propias palabras, su novedoso periódico nos promete que “Muy distantes estamos de aseverar que descansamos en sólo nuestros peculiares conocimientos, para poder dar el lleno debido a este periódico. Nuestros suscritores deben suponer que contamos hoy con tantas ideas científicas y perfectas sobre cualquiera de ellas, extractaremos para su mejor inteligencia todo lo que han escrito hasta aquí los mejores autores.”

El artículo hasta aquí de cerca llega a su fin con información técnica sobre el costo de su periódico, de cómo recibirlo en el domicilio de los que deseen suscribirse, así como también las direcciones de los expendios para comprarlo. Hay inclusive manera de hacerles llegar la publicación a los que viven fuera de la capital a través de su respectivo corresponsal, y para aquellos que no contaran con uno, se avisaría con el “sugeto” que se deberá de entenderse. El artículo llega a su fin fechado en México el 2 de octubre de 1842.

³⁸ Una versión en línea de esta publicación se puede consultar en <Instructor filarmónico, nuevo método para piano. Tomo primero, primera parte: Gómez, José Antonio, 1805-1876: Free Download, Borrow, and Streaming: Internet Archive>. [Consulta: 16 de diciembre de 2024.]

³⁹ De hecho, es en esta tercera parte sobre la composición que aparece una litografía de su autor original, Josef Joaquín de Virués y Spínola.

UN IDEARIO DE NACIÓN

Una vez planteado su ideario de nación, Gómez literalmente invadió la vida secular tanto con variados como de múltiples títulos musicales. El joven filarmónico, y ahora emprendedor editorial, tenía amplia experiencia publicando. Por lo menos había tres conocidos establecimientos en la capital mexicana donde los suscriptores podían acceder a sus publicaciones. Del primero, Gómez había anunciado, ya en 1832, su *Gramática razonada musical, compuesta en forma de diálogo para los principiantes. Dedicada y publicada en México para el bello sexo*,⁴⁰ método de teoría musical que se vendía en el Portal de Agustinos.⁴¹ Este exitoso método tuvo varias ediciones posteriores. Aunque, como se ha dicho anteriormente, no fue de su autoría.⁴² Amén del detalle editorial, común en la época, lo que hay que rescatar es el interés en circular y difundir la *inteligencia*, entiéndase conocimiento musical, en un ámbito mexicano donde escaseaban este tipo de publicaciones.

Del segundo establecimiento tenemos mención desde 1836, para cuando Gómez traspasó una deuda que tenía junto con el inventario de su repertorio a C. S. Meyer, comerciante de origen alemán, que tenía como dirección la calle de la Palma. De esta manera nació el "*Repertorio de música de la calle de la Palma Número 13*, que se especializó en la importación y comercialización de instrumentos y partituras extranjeras, más no en la producción."⁴³ El tercer establecimiento, activo entre 1842 y 1845, y relacionado directamente con Gómez, se encontraba en la calle cerrada de Santa Teresa la Antigua núm. 2, en donde se producían y vendían partituras y, por supuesto, su periódico musical.⁴⁴

⁴⁰ La primera edición de la *Gramática razonada musical* apareció en la Imprenta de Martín Rivera, que se encontraba en la calle Cerrada de Jesús núm. 1. Sin embargo, el autor original fue Federico Moretti (1769-1839), quien publicó su propia *Gramática razonada musical* en Madrid en 1821. Véase Lazos, "José Antonio", 2013, pp. 197-245.

⁴¹ En este periódico Gómez comenzó a citar sus referentes musicales: Rossini, Hayden, Beethoven y Mozart. *El Sol*, 29 de julio de 1832, p. 4.

⁴² Sin embargo, Gómez estaba republicando, bajo el mismo nombre, la edición de Federico Moretti y Cascone (1769-1839), publicado en Madrid en 1821.

⁴³ Aguilar Ruiz, "La imprenta musical", 2011, p. 75.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 160.

UN PRETENCIOSO PROYECTO EDUCATIVO

Hagamos memoria. Cuando se habla de los terrenos de la educación musical en México, la historiografía musical menciona a José Mariano Elízaga (1786-1842) como el primero en fundar una institución de esta índole. Elízaga publicó en 1825 su *Reglamento de la Sociedad Filarmónica Mexicana* que consta de 21 capítulos, 79 artículos, y anexos.⁴⁵ Valgan las comparaciones, Gómez publica cuatro escuetas páginas que hacen eco a su predecesor. Con un lenguaje mucho más informal, pero con un plan integral, aparece en 1839 su *Prospecto y reglamento de la Gran Sociedad Filarmónica y Conservatorio Mexicano de Ciencias y Bellas Artes*. Como suele ser, las primeras líneas nos dan una descripción de la escena musical: “La afición a la música se ha propagado en esta capital con una velocidad sorprendente, y el gusto se ha ido refinando hasta un punto que admira: los grandes conciertos y óperas de aficionados.”⁴⁶

Es revelador seguir cómo a partir de su entorno plantea sus argumentos. Continuando con su *Prospecto*, nos dice que pese a las “disensiones civiles” que se ven en el país, el progreso del arte concilia a las “naciones e individuos”, hecho que es latente desde los orígenes de las sociedades donde la música ha sido fundamental para los “pueblos civilizados”. ¿Y quiénes son aquellos músicos que con su arte han civilizado a las sociedades? Esta primigenia lista, años antes del artículo recién narrado, nos ilustra la línea que Gómez quiere seguir en México. Ellos son Haydn, Mozart, Rossini, Bellini y Donizetti, quienes ya forman parte del catálogo de “hombres célebres”. Pero en México, hay cierta lamentación por la falta de un establecimiento que fomente “el gusto por la melodía”, que ofrezca un “sistema moderno”. Que se entienda bien, ocuparse en esta actividad no es un lujo de las élites sociales, es más bien un recurso de las clases necesitadas. Por ello se contempla enseñar todos los ramos, cuya larga lista se muestra para el beneficio de las “personas de ambos secos”. Los interesados se podrán inscribir directamente ante el director, Gómez por supuesto, en su domicilio personal en la calle de Santa Clara número 15 (hoy calle Tacuba).

⁴⁵ Véase Torres Medina y Meza Rodríguez, “Un texto perdido”, 2019, en <Un texto perdido. El reglamento de la Primera Sociedad Filarmónica Mexicana (redalyc.org)>. [Consulta: 16 de diciembre de 2024.]

⁴⁶ Gómez, *Prospecto y reglamento*, 1839, p. 3.

GRANDES DESPLEGADOS Y VARIAS PUBLICACIONES

Comienzan los desplegados. En julio de 1843, aparece la nota de su primera gran publicación en *El Siglo Diez y Nueve*, dispuesta para su compra bajo el título *Inspirador permanente. Gran método de música*.⁴⁷ En su acostumbrado tono alentador nos reafirma: “Que el buen gusto progresa en la república, es una verdad que todos palpamos.” ¿De qué manera palpamos este buen gusto? Están a la vista, entre los nuevos edificios que se construyen, los cuadros de los grandes artistas y las esculturas de mérito, todo lo cual se traduce en un interés por la “estimación de las artes encantadoras”. Claro, todo esto lleva una dirección, donde no es de extrañar que “la música es entre las bellas producciones la que más afecta hoy a todos los mexicanos”. Y aporta algo que es sumamente relevante. Nos recuerda que no hacía mucho tiempo, apenas “antes de la independencia”, cuando los pianos eran objetos extraños en las casas de los mexicanos. Pero ahora, un par de décadas después, vemos que “casi todas las familias acomodadas” tienen uno de ellos, al apropiarse de un “instrumento armónico”. Esto se debe, en gran medida, a que la comunicación con Europa “ha proporcionado el rápido conocimiento de las producciones” con aquellos artistas que inspiran una plétora de sentimientos. Como lo había descrito en detalle antes con *La sonámbula*, es esencial para Gómez remarcar los contrastes de emociones que la música puede producir, ella nos lleva al “regocijo o tristeza a todos los hombres”.

Después de varias entregas, a finales de septiembre de 1843, se anuncia en otro gran desplegado esta “hermosa obra”, que es el primer tomo de *El Instructor Filarmónico. Periódico Semanario Musical*.⁴⁸ Gómez no pierde tiempo y aprovecha el espacio editorial, toda una hoja completa para elogiar una vez más al más moderno de todos los compositores: Bellini, a quien vemos rodeado de su legado con los títulos de todas sus óperas (véase imagen 4). En formato italiano, dicho volumen comprende una “colección de piezas

⁴⁷ *El Siglo Diez y Nueve*, 11 de julio de 1843, p. 3. No se dice de manera explícita en la publicación, pero la primera parte del *Inspirador permanente* es de hecho el conocido título *Metodo pratico di canto italiano per camera diviso in 15 lezioni* (Londres, 1834), de la autoría de Nicola Vaccai (1790-1848). La segunda pertenece a las *Vocalizzazioni* de Marco Giulio Bordogni (1789-1856), y que Gómez sí menciona hacia el final de su método. Una versión en línea de esta publicación se puede consultar en <El inspirador permanente : gran método de música vocal: Gómez, José Antonio, 1805-1876: Free Download, Borrow, and Streaming: Internet Archive>. [Consulta: 16 de diciembre de 2024.]

⁴⁸ Véase dicho desplegado en *El Siglo Diez y Nueve*, 29 de septiembre de 1843, p. 4, en <<https://hdl.handle.net/11362/17154cac>&coleccion=>. [Consulta: 16 de diciembre de 2024.]

escogidas” que aparecieron a lo largo de 32 entregas.⁴⁹ La idea de seleccionar piezas escogidas fue en serio. Es evidente que Gómez escogió y balanceó, arregló y editó, y hasta compuso obras cuidadosamente para el repertorio de este volumen. Valses y ópera se llevan, como es de esperarse, la gran mayoría del repertorio con siete títulos, seguido de dos canciones y una jota, las tres con letras en español, seguidas de unas cuadrillas,⁵⁰ y de unas virtuosas variaciones. En cuanto a la dotación, el piano está siempre presente, en seis ocasiones acompaña a una o dos voces, en tres está al lado de la guitarra, una con voz y flauta, otra con flauta como solista y la última es a cuatro manos. En cuanto a los compositores, Gómez dejó huella. Él es el autor de seis piezas y en otras cuatro aparece como el arreglista. Los italianos Saverio Mercadante (1795-1870) y Gaetano Donizetti son responsables de dos títulos, mientras que, con una obra cada uno, aparecen de entrada el conocido y ya mencionado tenor español Manuel García, otros dos italianos, Bellini y Luigi Ricci (1805-1859), los alemanes Johann Strauss (1804-1849), y el recién identificado Johann Peter Pixis (1788-1874), al lado de los mexicanos, comenzando por su hijo Alejandro Gómez (s. f.), el joven Luis Baca (1826-1855), y Pomposo Patiño (s. f.). Sólo la Jota Aragonesa nos elude autoría. Las procedencias se reparten entre seis obras italianas, dos alemanas, dos españolas, y un número halagador de coterráneos, ya que nueve obras son mexicanas.

Respecto al siguiente y último gran desplegado, podemos decir que, para finales de este año, el 8 de diciembre,⁵¹ se anuncia la controvertida obra bajo el largo y épico título: *Gran pieza histórica de los últimos gloriosos sucesos de la guerra de Independencia*, a ofrecerse en 20 entregas, pero de las que sólo vieron la luz algunas de ellas.⁵² Su narrativa no difiere de lo que ya le conocemos. La justificación de su nueva pieza, según nos dice, refleja en “México el progreso que gradualmente va haciéndose en la música”. Sin embargo, sólo conozco la versión impresa con las cuatro partes instrumentales completas de esta obra

⁴⁹ Una versión en línea de esta publicación se puede consultar en <Instructor filarmónico, periódico semanario musical. Tomo primero: Gómez, José Antonio, 1805-1876: Free Download, Borrow, and Streaming: Internet Archive>. [Consulta: 16 de diciembre de 2024.]

⁵⁰ Uno de los más populares bailes de salón del siglo XIX, con un elaborado juego de pasos entre cuatro, seis u ocho parejas. Muy popular en Francia durante el primer imperio.

⁵¹ *El Siglo Diez y Nueve*, 8 de diciembre de 1843, p. 4, en <<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3de17d1ed64f1715504a&coleccion=>>>. [Consulta: 4 de mayo de 2026.]

⁵² The Newberry Library posee un microfilm con varias de estas entregas. Título: Collection of piano pieces and some vocal music published for the most part in Mexico. Call number: VM 20 .C697

programática.⁵³ Esta fue la génesis de esta simbólica obra según su autor, al seguir de cerca, con elementos musicales y visuales, los acontecimientos logrados por Agustín de Iturbide (1783-1824) para consumar la independencia de México.⁵⁴ Sin embargo, para esta obra los aires ideológicos cambiaron de dirección a principios del siguiente año y como resultado la circulación de las entregas se tuvo que suspender. No las demás, porque, como veremos a continuación, siguieron en venta, pero con discretos anuncios.

A finales de enero de 1844 se anunció en *El Siglo Diez y Nueve*, en modesto desplegado, la continuación del tomo segundo de su *Instructor Filarmónico*.⁵⁵ La metodología fue similar a las anteriores publicaciones. Cada entrega constaría de tres hojas, o seis folios, que saldrían cada martes. En total, el segundo tomo estuvo conformado por 16 obras en 44 entregas.⁵⁶ En un esfuerzo por seguir balanceando géneros musicales y actualizando gustos, se añadieron ciertas novedades. Este tomo es básicamente una colección de obras para piano solo, excepto por las dos que acompañan a una voz, y de otras dos a dos voces (la guitarra y la flauta son las grandes ausentes). Son seis piezas que representan al mundo del *bel canto*, tres cuadrillas y nada más dos valeses, para cerrar con una canción, una obertura, unas variaciones, un rondó,⁵⁷ y una barcarola.⁵⁸ El nombre de Donizetti aparece como responsable de cuatro títulos, dos de Musard (¿cuál de los dos: Philippe o Alfred?), una de Bellini, otra del “príncipe de los pianistas”, el renombrado austriaco Henri Herz (1803-1888), así como del pianista francés Henri Ber-

⁵³ Hay tres versiones distintas. Una manuscrita, que consta de la parte de la flauta completa y sólo unos folios de la parte de piano, que se encuentra en el ACCMM, y de dos impresas. De la primera de estas dos tenemos algunas entregas que salieron de la imprenta de Ignacio Cumplido. De la segunda impresa y de una excelente calidad, se encuentra en la Real Biblioteca de Madrid (en adelante RBM). Véase Real Biblioteca Koha, en <https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81210&query_desc=pieza%20hist%C3%B3rica>. [Consulta: 16 de diciembre de 2024.]. Pero atención, la versión que publicó el CONACULTA en 2005 tiene varios problemas de fondo, entre otros, vuelve a dibujar la parte impresa del piano que se encuentra en la RBM y luego agrega *ad libitum* los demás instrumentos.

⁵⁴ Es un detalle ingenioso y que ha pasado enteramente desapercibido El primer movimiento, cuyo texto dice “...”, no tenga barras de compás. No hay error de edición. Gómez concibe este movimiento como aleatorio, libre, al representar el pensar de Iturbide.

⁵⁵ *El Siglo Diez y Nueve*, 28 de enero de 1844, p. 4.

⁵⁶ Aguilar menciona sobre este encuadernado tomo que “termina en la entrega 44, que está incompleta [...] No es posible saber si el dueño dejó de comprar las entregas, o si la publicación dejó de hacerse, tal vez por falta de dinero. El papel es más delgado en las última 3 entregas”. Véase Aguilar Ruz, “La imprenta musical”, 2011, p. 276.

⁵⁷ Tema recurrente en la tonalidad principal y cuyo patrón básico es ABACA.

⁵⁸ Título tomado de las piezas que imitan, o sugieren, las canciones cantadas por los gondoleiros venecianos.

tini (1798-1876), mientras que del lado de los mexicanos tenemos a Manuel Covarrubias (¿ca. 1810-1879?),⁵⁹ el mismo Gómez, una vez más su hijo Alejandro, y cierran con dos mujeres: una compositora, cantante e instrumentista española Paulina Cabrero y Martínez (1822-1901) y, finalmente, Lucrecia (no identificada). Sólo una obra en este tomo no tiene autoría reconocida. En cuanto a las tradiciones, excepto tres obras, todas las demás son de corte europeo.

A partir de febrero son varios los desplegados, pero son sumamente modestos. En ellos sólo se anuncia el método vocal titulado el *Inspirador permanente*, y se alude al segundo tomo de *El Instructor Filarmónico*.⁶⁰ A partir de este momento, la intensa presencia de Gómez en la vida secular que acabamos de revisar a fondo se va diluyendo poco a poco. Volveremos a ver su nombre publicado unos meses hasta 1854, durante el concurso abierto para el Conservatorio Nacional y como parte del comité que escogería la partitura para nuestro *Himno nacional*, pero esa es otra historia para comentar en otra ocasión.

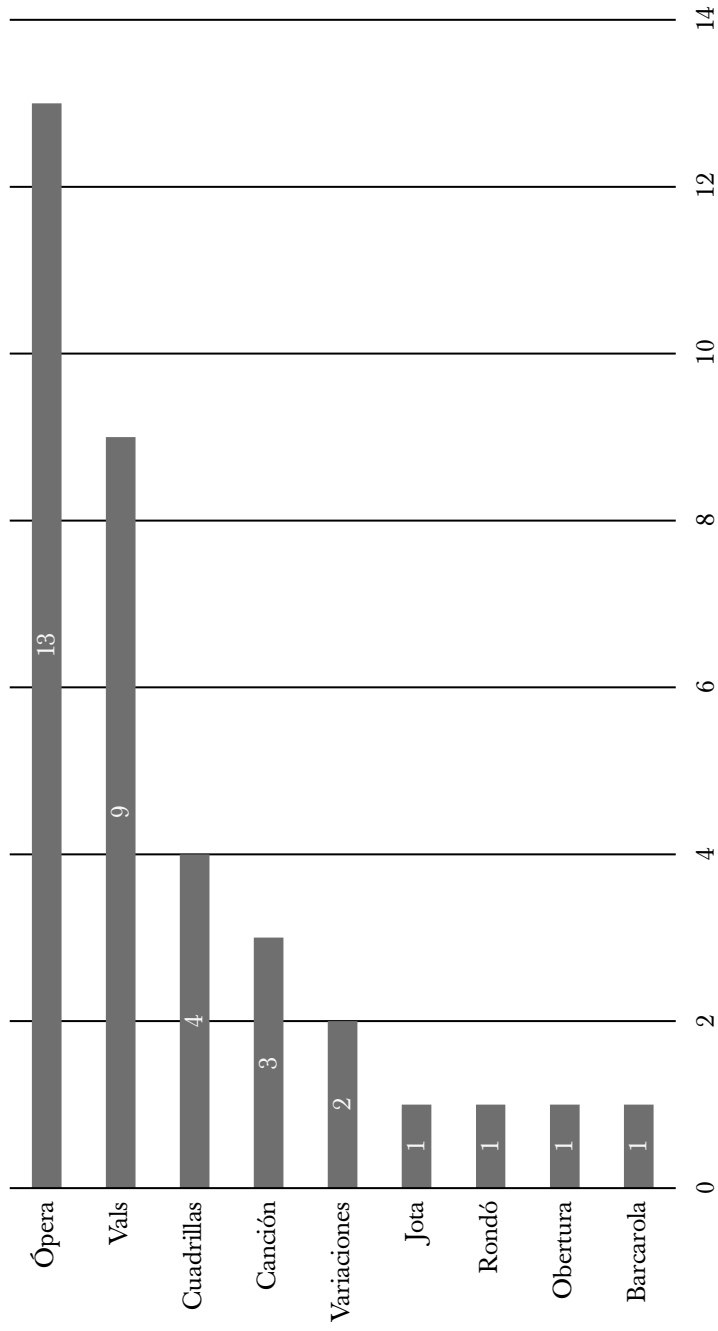
UN AMBICIOSO PROYECTO MUSICAL

No fue un golpe de suerte, ni una serie de accidentales eventos. Hay que darle crédito a Gómez, quien contempló y planeó con tiempo y paciencia un ambicioso proyecto musical estratégicamente repartido entre la docencia –las clases privadas y su conservatorio–, en los conciertos –tanto dentro de la catedral metropolitana como en la capital mexicana–, y en una amplia serie de eclécticas publicaciones –en sus constantes anuncios en los periódicos y en las revistas de las señoritas del *bello sexo*, su público principal–, así como en sus varios métodos musicales –de teoría y de canto–, incluyendo su propio periódico semanario musical –que abarcó una parte teórica y los dos tomos que contienen un amplio y rico repertorio contemporáneo de obras de autores europeos y mexicanos–. En este sentido, su aportación inmediata

⁵⁹ “*Reynaldo y Elina o La sacerdotisa peruana* de Manuel Covarrubias es, hasta donde se sabe, la ópera más antigua escrita por un compositor mexicano, cuyo manuscrito existe y se ha localizado. Según la propia partitura, la obra fue terminada en 1838 y no se tienen datos de que haya sido estrenada.” Morales Cariño, “*Reynaldo y Elina*”, 2018, p. 7. Probablemente esta fue su cuarta ópera.

⁶⁰ No es una lista exhaustiva, pero algunos de estos anuncios aparecieron en *El Siglo Diez y Nueve*, 2 de febrero de 1844, p. 4; *El Siglo Diez y Nueve*, 4 de febrero de 1844, p. 4; *El Siglo Diez y Nueve*, 5 de febrero de 1844, p. 4; *El Siglo Diez y Nueve*, 6 de febrero de 1844, p. 4, y *El Siglo Diez y Nueve*, 8 de febrero de 1844, p. 4.

Gráfica 1. División de los géneros musicales, del total de 35 obras, que comprenden los dos tomos de *El Instructor Filarmónico. Periódico Semanario Musical*



Fuente: elaboración del autor, 2025.

Cuadro 1. Cómo se reparten las procedencias, por países de más a menos, y respectivamente los compositores, igualmente de más a menos, que comprenden los dos tomos de *El Instructor Filarmónico. Periódico Semanario Musical*

<i>Nacionalidad</i>	<i>Número de obras</i>	<i>Nombre</i>	<i>Número de obras</i>
Italianos	13	Donizetti, G.	7
		Mercadante, S.	2
		Bellini, V.	2
		Rico, L.	1
		Bertini, E.	1
Mexicanos	12	Gómez, J. A.	7
		Gómez, A.	2
		Baca, L.	1
		Patiño, P.	1
		Covarrubias, M.	1
Alemanes	2	Strauss, J.	1
		Prixis, P.	1
Españoles	2	García, M.	1
		Cabrera, P.	1
Franceses	2	Mussard, ?	2
Austriacos	1	Herz, H.	1
Sin procedencia	3	Lucrecia (?)	1
		Sin nombre	2

Fuente: elaboración del autor, 2025.

de entonces, si se puede simplificar de una manera, fue la de llevar selectos fragmentos de los estilos musicales, sobre todo de la ópera y de los bailes populares que se degustaban en Europa, de la mano de un renovado repertorio de compositores locales, a la intimidad y comodidad de los hogares mexicanos. Gómez hizo todo lo posible por dejar su nombre al lado de un legado de músicos célebres, al mismo tiempo que promovió las relaciones con sus alumnos y colegas.

Amén de lo poco que rescató nuestra literatura musical sobre su obra, el nombre de Gómez siempre ha sido un referente musical del México

independiente. No tenemos idea exacta de cuántas entregas se hicieron o de cuántas obras se vendieron, pero el número no puede ser insignificante. De lo que este servidor ha podido constatar sobre su legado sacro, para empezar, este se encuentra resguardado tanto en los archivos o acervos de la CDMX –la catedral metropolitana, la Basílica de Guadalupe, el Colegio de Vizcaínas y el Conservatorio Nacional de Música–, como en las catedrales de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, de Tulancingo, Morelia, y de Guadalajara, así como en el Conservatorio en Santiago de Querétaro, por sólo mencionar algunos lugares que se han podido consultar. Respecto a su repertorio secular, que es vastísimo, se encuentra en varios espacios en México, como también repartido en varias bibliotecas en el extranjero; también se han podido encontrar obras suyas entre la venta de libros usados, en colecciones particulares, y hasta en subastas privadas. En fin, después de un largo letargo, su vida y obra han retomado cierto interés entre serios investigadores y simples aficionados. Aquí viene a modo cuando nuestro filarmónico hiciera la distinción entre los que dicen conocer y los que conocen. Ergo, si alguien puede presumir de encontrarse entre los segundos, es aquel que estuviera en primera fila como pionero en las complejas e intensas primeras décadas del México independiente. En fin, la clave para acercarse y entender el entramado musical de aquellos tiempos pende en la obra de un tal Gómez.

ANEXO

Transcripción literal del acta de defunción que, con fina y delgada letra, reza como sigue:

Número 437 Número cuatrocientos treinta y siete.= En Tu[lancingo]
 José Antonio Gómez Canónigo, á los ocho (8) dias del mes de Julio de mil
 Lugar especial ochocientos setenta y seis (1876) ante mi el C.
 Presidente

5 pesos municipal y por ministerio de la ley Encargado del Registro
 civil, se

presentó á las nueve de la mañana el C. Pascual Miranda, mayor de
 edad, soltero, filarmónico, vecino de esta ciudad en la tercera calle de
 Bravo y dijo: que ayer á las cuatro de la mañana murió de un ataque
 pulmonía el Sr. Don José Antonio Gómez, á los setenta y un años de
 edad, casado, filarmónico de origen no indígena, deja viuda á Doña

Guadalupe Alcántara y se sepultó en el cementerio de San Miguel.
 Testigos el esponente y el C. Alberto González, mayor de edad, soltero,
 comerciante y de esta vecindad. Se les leyó esta acta con la cual
 quedaron conformes y firmaron.= Manuel e. Arroyo.= A. Gonzalez.=
 Pascual Miranda
 Manuel E. Arroyo [rúbrica]

FUENTES CONSULTADAS

Archivos

- ACCMM Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México.
 AGN Archivo General de la Nación.
 AHCT Archivo Histórico de la Catedral de Tulancingo.
 RBM Real Biblioteca de Madrid.

Hemerografía

- Diario de la República Mexicana*, Ciudad de México.
El Bien Público. Periódico Político, Científico y Literario, Ciudad de México.
El Cosmopolita, Ciudad de México.
El Mosquito Mexicano, Ciudad de México.
El Siglo Diez y Nueve, Ciudad de México.
El Sol, Ciudad de México.
El Universal. Periódico Independiente, Ciudad de México.
Repertorio de Literatura y Variedades, Ciudad de México.
Revista Mexicana. Periódico Científico y Literario, Ciudad de México.

Bibliografía

- Aguilar Ruiz, Luisa del Rosario, “La imprenta musical profana en la ciudad de México, 1826-1860”, tesis de maestría en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
 Bravo Rubio, Berenice, “La gestión episcopal de Manuel Posada y Garduño. Cambios y permanencias en el gobierno del clero secular del arzobispado de

- México (1840-1846)”, tesis de maestría en Historia, Facultad de Filosofía y Letras/Instituto de Investigaciones Históricas/Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Calendario de las Señoritas Megicanas para el Año Bisiesto de 1840, dispuesto por Mariano Galván*, México, Librería de Editor, 1840.
- Calderón de la Barca, Frances, *Life in Mexico*, Berkeley/Los Ángeles/Londres, University of California Press, 1982.
- Elízaga, Mariano, *Últimas variaciones para teclado*, edición y estudio preliminar de Ricardo Miranda, México, CONACULTA/INBA/CENIDIM, 1994.
- Figes, Orlando, *The Europeans. Three lives and the making of a cosmopolitan culture*, Harmondsworth, Penguin Books, 2019.
- Gómez, José Antonio, *Prospecto y reglamento de la Gran Sociedad Filarmónica y Conservatorio Mexicano de Bellas Artes*, México, Imprenta de Iris, 1839.
- Gossett, Philip, *Divas and scholars. Performing Italian opera*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.
- Lazos, John G., “José Antonio Gómez y Olgún y su gran proyecto educativo-musical durante la primera parte del México independiente”, en Arturo Camacho Becerra (coord.), *Enseñanza y ejercicio de la música en México*, México, CIESAS/El Colegio de Jalisco/Universidad de Guadalajara, 2013, pp. 197-245.
- Morales Cariño, Elías, “*Reynaldo y Elina o La sacerdotisa peruana* (1838). Ópera en tres actos de Manuel Covarrubias. Transcripción, edición crítica y estudio preliminar”, tesis de maestría en Música, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Morales, Melesio, *Mi libro verde*, introducción de Kart Bellinghausen, México, CONACULTA, 1999.
- Newman, Ernest, *Great operas. The definite treatment of their history stories and music*, Nueva York, Vintage Books, 1960, vol. I.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México*, México, Imprenta “La Europea”, 1895, tt. I-II.
- Radomski, James, *Manuel García (1775-1832). Chronicle of the life of a bel canto tenor at the dawn of romanticism*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Sosa, Francisco, *Biografías de mexicanos distinguidos*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1884.
- Torres Medina, Raúl Heliodoro y Marcela Meza Rodríguez, “Un texto perdido. El Reglamento de la Primera Sociedad Filarmónica Mexicana”, *El Artista*, núm. 16, 2019, en <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87459435007>>.

Sitios de internet

Canal de YouTube de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, en <https://www.youtube.com/watch?v=X6cs_Ku7iaI>.

John G. Lazos, en <[John G. Lazos - Academia.edu](http://John.G.Lazos-Academia.edu)>.

AGUSTÍN BALDERAS, EL PROFESOR “DIGNO DE TODO ELOGIO”

Áurea Maya Alcántara

En 1845, una nota laudatoria y un anuncio se publicaron simultáneamente en uno de los periódicos de mayor circulación de la capital mexicana.¹ Agustín Balderas Arauz (1823-1876) ofrecía sus servicios como profesor de canto y piano en el número 13 del Arquillo de la Alcaicería, un angosto callejón que comenzaba con un pequeño arco, a través del cual se alcanzaba a divisar la calle del Empedradillo y la Plaza Mayor.² A unos pasos del bullicio del comercio de la calle de Plateros, el también compositor comenzó una labor silenciosa pero muy relevante para su época.

Balderas fue uno de los personajes que fungieron como articuladores de un proceso civilizatorio que, desde la segunda fila, impactó a la sociedad mexicana a través de un nutrido grupo de “señoritas” que, bajo su guía, tanto en colegios como en clases particulares, no limitaron su actividad musical a tertulias en el ámbito doméstico, sino que se presentaron en numerosos conciertos que construyeron una cultura musical que siguió el modelo europeo. La historiografía poco se ha ocupado de su obra, salvo por ser el maestro de la célebre soprano Ángela Peralta, a quien incluso acompañó en su viaje por Europa. Este texto aborda la labor de este perso-

¹ “Avisos”, *El Siglo Diez y Nueve*, 29 de noviembre de 1845. En la nota, sin título, el periódico informaba de la publicación del aviso, pero además reconocía “el sobresaliente mérito de este profesor [...] un joven que debe a su laboriosidad y dedicación, los progresos que ha hecho en tan interesante arte”.

² El Arquillo ya no existe. Sufrió numerosas modificaciones desde 1861, consecuencia de las leyes de Reforma y como parte de las obras que se realizaron para abrir la calle 5 de Mayo, en 1901. Lozada León, “La calle del 5 de Mayo”, 2022, en <<https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/la-calle-del-5-de-mayo-primera-parte-1861-1868>>. [Consulta: 4 de octubre de 2024.]

naje que contribuyó a la difusión no sólo de la música europea, sino de las formas asociadas a lo civilizatorio.

EL ENTORNO FAMILIAR

Antonio y Agustín Balderas fueron hijos de Lucas Balderas, militar nacido en San Miguel de Allende, Guanajuato, que se había establecido en la capital hacia 1815 para trabajar en la sastrería de un español. Ya siendo un país independiente, combinó ese oficio con la labor castrense. En 1828, participó en el levantamiento de la Acordada cuando el Parián fue saqueado, acción que tuvo como consecuencia el nombramiento de Vicente Guerrero como presidente. Años después, al momento de la invasión estadounidense, en septiembre de 1847, fue ascendido a coronel y participó en la conocida batalla del Molino del Rey, en la que falleció por un disparo en el vientre.³ Poco después, Antonio López de Santa Anna lo nombraría héroe nacional.

En 1844, Lucas había rentado una casa en la calle de Plateros número 5, que tenía una accesoria, lugar donde había instalado su propia sastrería, que rentaba por 42 pesos al mes, cantidad que reflejaba su prosperidad.⁴ Guillermo Prieto lo recuerda en sus *Memorias*: “Aún se veía en esa calle de Plateros, cerrada y como de duelo, la sastrería del heroico Lucas Balderas, sastre favorito de los militares, en decadencia por el advenimiento de don Pedro Laforgue, que en unión de Colard, encumbraron la elegancia de los hijos de Marte.”⁵ Otro detalle nos brinda el mismo Prieto cuando recuerda las reuniones en su casa donde “se hacían los honores a las visitas con la mayor finura. [...] En esas tertulias tuve la honra de tratar [...] a Lucas

³ “El Coronel Lucas Balderas”, [1929], en <<https://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/el-coronel-lucas-balderas-847506/>>. [Consulta: 20 de febrero de 2024.] La publicación señala: “Esta hoja se repartió en octubre de este año, a lo largo de la calle de Balderas, al poniente del Centro Histórico de la Ciudad de México”.

⁴ El contrato señala que el arrendamiento sería por cinco años, hasta 1849. Protocolo notarial. Notario Ignacio Peña, 1844, Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México (en adelante AHN-CM). El abogado Víctor Gayol sostuvo que, para vivir como soltero, se necesitaban 20 pesos a la semana. Por su parte, un carpintero ganaba siete pesos a la semana y una cocinera, dos pesos. Lucas Balderas, sin duda, tenía un negocio próspero. Para comparaciones de distintos sueldos y precios de objetos y servicios, véanse Moreno Gamboa, “La imprenta y los autores”, 2013, p. 209, y Maya Alcántara, “El financiamiento del Estado”, 2020, pp. 317-324, en <dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=772954>. [Consulta: 3 de diciembre de 2024.]

⁵ Prieto, *Memorias de mis tiempos*, 1906, p. 325.

Balderas, comedido, modesto y servicial como pocos”.⁶ Estas breves menciones contribuyen a imaginar el ambiente familiar en el que Antonio y Agustín se formaron.

Mariano Otero, a través de un obituario en 1847, señaló que “pasado el momento del peligro, Balderas guardaba su espada, y lejos de pedir el menor premio, [...] volvía contento a su taller para buscar la subsistencia con su trabajo, a dirigir la educación de una familia, objeto tierno de sus cuidados”.⁷ La vida militar de Lucas se combinó con varios momentos de tranquilidad e incluso de bonanza económica, pues no sólo participaba y organizaba distintas veladas en su casa, sino que también dedicaba los recursos económicos, obtenidos de la confección de trajes militares, a la educación de sus hijos. Ambos estudiaron, hacia 1834, en el Colegio Francés, lo que les sirvió años adelante, no sólo para trabajar como profesores de esa lengua, sino también para recibir una formación de alta calidad. Es importante señalar la previsión de Lucas en la formación de sus hijos. Las pedagogías francesa y estadounidense arraigaron en el país como los modelos a seguir para la enseñanza donde lo moderno y lo científico se constituyó como parte de la cultura de los adolescentes.⁸ Con el paso de los años, Antonio cursó medicina, pero también los hermanos estudiaron en la Academia de Música de Agustín Caballero, profesión que finalmente fue en la que más se desarrollaron.⁹ Otero nos muestra otro rasgo de la vida familiar:

Más de una vez asistiendo [Lucas] Balderas a los exámenes de esos sus hijos que todo México considera, o a las reuniones en que mostraban los talentos amables que completaron su excelente educación, advertí sobre los labios del artesano ilustre aquella sonrisa de placer y de orgullo que sólo el corazón

⁶ *Ibid.*, p. 312.

⁷ Mariano Otero, “Al esclarecido coronel de mina, don Lucas Balderas. Muerto en la acción del Molino del Rey”, *El Monitor Republicano*, 2 de octubre de 1847.

⁸ Meza Huacuja, “La formación del adolescente”, 2019, en <<https://revistabicentenario.com.mx/index.php/archivos/la-formacion-del-adolescente-mexicano/>>. [Consulta: 3 de noviembre de 2024.]

⁹ Agustín Caballero es otro músico importante de esta época, quien junto con Joaquín Beristáin, formó una generación de aficionados y músicos profesionales. Ambos esperan su rescate historiográfico tanto de su labor como de su producción musical. Por su parte, Antonio se distinguió por su voz de barítono, aunque su carrera operística fue breve; sin embargo, nunca dejó de tener contacto con la música, a juzgar por su nombramiento como director del Conservatorio, años adelante.

de un padre puede comprender. Balderas era un gran ciudadano, porque comenzaba por ser un excelente padre de familia.¹⁰

La independencia y posterior anexión de Texas a Estados Unidos había complicado la situación del país. La definición de sus límites territoriales motivó una serie de movimientos del ejército estadounidense que alertaron al gobierno mexicano. Entre mayo y julio de 1846, ambos países se declararon la guerra y comenzaron los enfrentamientos en la zona de Tamaulipas. El ejército invasor logró adentrarse a la capital del país y la sociedad mexicana comenzó a oponerse a las acciones del gobierno. Ya en agosto, la milicia yanqui se encontraba en Puebla, mientras que Santa Anna había logrado reunir un mayor número de hombres para defender a la capital. Es probable que Lucas se uniera a este contingente. Poco sabemos de su participación hasta el trágico episodio de la batalla del Molino del Rey. Los estadounidenses habían entrado por Tlalpan, después habían avanzado hasta Churubusco y, al dirigirse hacia Chapultepec, las fuerzas del general Antonio León se agruparon en torno a los edificios de Casa Mata y del propio Molino, dando lugar, el 8 de septiembre, a una de las luchas más atroces de la invasión. Si bien los estadounidenses fueron obligados a replegarse a Tacubaya, el ejército mexicano sufriría varias bajas, entre ellas, la de Lucas Balderas.

Otero lo calificó como “uno de los caudillos más dignos [...] que en el momento del peligro han salido del pueblo para ofrecer a la patria el sacrificio de su sangre generosa”.¹¹ Sin duda, su muerte significó un duro golpe para la familia. Es posible que, a la muerte de su padre, ambos hijos todavía vivieran en la casa paterna; ninguno se había casado, aunque dos años antes, Agustín ya había publicado su anuncio de la impartición de clases. Es también posible que rentara un lugar independiente para estas o incluso que viviera ahí, no hemos podido comprobarlo. De lo que tenemos certeza es de la importancia que tuvo la educación y la música en su familia.

¹⁰ Mariano Otero, “Al esclarecido coronel de mina, don Lucas Balderas. Muerto en la acción del Molino del Rey”, *El Monitor Republicano*, 2 de octubre de 1847.

¹¹ *Ibid.*

AGUSTÍN BALDERAS, EL PIANISTA ACOMPAÑANTE

Pocas noticias tenemos sobre la estancia del estudiante Balderas en la Academia de Agustín Caballero. Sabemos que participó, en 1844, a la edad de 19 años, como pianista en el “Gran concierto vocal e instrumental dedicado a beneficio de la Junta de Fomento de artesanos de México, por los alumnos de la Academia de Música del ciudadano Agustín Caballero”, en el Teatro de Santa Anna (después Nacional). Es posible que su padre, incluso, hubiera, en su calidad de artesano, negociado ese concierto y asistido al mismo. De lo que tenemos certeza es del dominio que tenía del instrumento como pianista acompañante todavía siendo alumno. En ese concierto, Balderas participó en tres de los quince números programados. Acompañó a dos violinistas, pero interpretó la *Gran fantasía de piano con variaciones sobre temas de la ópera Lucia de Lammermoor* de Henri Herz, una pieza que demanda gran virtuosidad para el ejecutante.¹²

El contacto con Caballero y su gran labor de difusión de la música a través de conciertos de beneficencia y en entregas de premios fue algo que después Agustín Balderas lo emularía, además del gusto familiar de participar en tertulias, en las que posiblemente, más de una vez, se sentara al piano a interpretar o acompañar distintas obras. Balderas ejerció como pianista acompañante de numerosos músicos e incluso de sus propios estudiantes. Siempre asegurando la llegada a buen puerto.

Por otra parte, hay que resaltar los lugares significativos de estos actos: en entregas de premios, funciones a beneficio, conciertos de fin de cursos y tertulias en distintas casas. José María Tornel, en un discurso de entrega de premios del Colegio de Minería de 1845, resumió como los “poderosos y enérgicos motores” de la civilización a una combinación de “la religión, las reglas severas de la moral y los principios ciertos y luminosos de las ciencias”, que aunado con el programa educativo de la institución, contribuía a una mejora de las naciones y “única esperanza de civilización que conser-

¹² Balderas interpretó las *Variaciones concertantes de violín y piano* de Beriot y Osborne (con Severiano López al violín) y, como último número, un concierto para violín y piano cuyo compositor no se registró (con Simeón Barroeta al violín), además de la obra de Herz. “Gran concierto vocal e instrumental”, *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 17 de mayo de 1844.

vamos”.¹³ Y siempre, intercalados en distintos momentos de las ceremonias, números musicales.

Agustín se convirtió en uno de los más reconocidos y solicitados pianistas acompañantes de su época. Sus conocimientos de la lengua francesa lo llevaron a relacionarse con varios artistas extranjeros que llegaron al país, a varios de los cuales también sirvió de acompañante al piano.

A la muerte de su padre, en 1847, poco sabemos qué ocurrió con la familia Balderas. Lucas fue inhumado en el panteón de Santa Paula.¹⁴ La guerra se recrudeció hacia el 13 de septiembre en el mismo Chapultepec; numerosas bajas sucedieron. La defensa de la ciudad sucumbió y los estadounidenses permanecieron en el centro de la capital hasta el 12 de junio de 1848. En este periodo, es posible que Balderas haya continuado impartiendo clases en el Arquillo. Ninguna fuente hemos encontrado al respecto, hasta 1849, con la llegada al país de Henri Herz (1803-1888).

Herz fue un pianista austriaco que realizó varias giras de conciertos por toda Europa, incluyendo Rusia; hacia 1846 emprendió un viaje a América, llegando inicialmente a Estados Unidos. Ahí realizó anotaciones que publicó como libro, 20 años después, bajo el título *Mes voyages en Amérique*; no incluyó las impresiones de su estancia en México, ni de los demás países que visitó como Perú y Chile: “Provisto de un buen piano –mi herramienta–, de un bolso de viaje y de un único pequeño baúl, partí hacia el Nuevo Mundo como otros van de París a Versalles para ver jugar las grandes aguas.”¹⁵

Herz se convirtió en un observador del mundo americano. Llamaron su atención las reglas de urbanidad que se seguían en el continente; la forma de servir la mesa, los lavabos en los dormitorios que tenían agua fría y caliente, los quemadores de gas. “Quise ver la ciudad y formarme una idea de la extraña civilización de este pueblo laborioso y audaz que sólo

¹³ “Discurso pronunciado por el Excelentísimo Señor General don José María Tornel y Mendivil, director del Colegio de Minería, en la solemne distribución de premios de sus alumnos, que se verificó el día 16 de noviembre de 1845”, *El Museo Mexicano*, 1845.

¹⁴ En el Archivo General de la Nación (en adelante AGN) existe un expediente donde se solicita un nicho para sepultar “el cadáver del señor coronel Lucas Balderas”. AGN, fondo Justicia, vol. 249, exp. 77. El cementerio de Santa Paula se localizaba en la colonia Guerrero. Fue demolido en 1864.

¹⁵ “*Muni d'un bon piano –mon outil–, d'un sac de nuit et d'une seule petite malle, je partis pour le nouveau monde comme d'autres vont de Paris à Versalles pour y voir jouer les grandes eaux*”. Traducción de Áurea Maya. Herz, *Mes voyages en Amérique*, 1866, p. 3. La misma obra fue traducida y publicada, en 1963, por Henry Bertram Hill como *My travels in America*, en <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111743c>>. [Consulta: 27 de octubre de 2024.]

había vislumbrado en Boston.”¹⁶ Herz se convirtió en un pianista viajero, pero más que ofrecer conciertos, vio en los distintos países una oportunidad de vender pianos: “Vi por primera vez un piano americano, tan cuadrado, tan pesado, que de lejos podría haber sido tomado por uno de esos animales antediluvianos cuya especie Cuvier reconstruyó.”¹⁷ Con esas credenciales llegó a México, en un momento de reconstrucción de la patria y se encontró con Agustín Balderas. La ocasión no pudo ser más oportuna. El liberal moderado José Joaquín Herrera presidió la república para el periodo 1848-1851 y se ocupó de intentar organizar el país, que se encontraba sumido en la inseguridad, además de los compromisos derivados de la indemnización a Estados Unidos por la invasión y las deudas por préstamos internacionales. Qué mejor que abrir las puertas del país para los artistas viajeros y tratar de volver a distintas actividades después de tantos meses de ocupación.

Es así que, en el mes de agosto de 1849, se organizaron “cuatro tertulias musicales de suscripción” en la Lonja Mercantil, pues en el Teatro Nacional actuaba la compañía dramática y no lo habían cedido para la ocasión.¹⁸ Los boletos tuvieron un costo alto y fueron numerados.¹⁹ Además de la participación del pianista y unos cantantes, se incluyó una orquesta para finalizar la velada con el acostumbrado baile de estas ocasiones. Al parecer, sólo se dieron los dos primeros para después trasladarse al Teatro Nacional. Balderas fue parte del comité “encargado de asistir a las señoras, y de invitar a las primeras autoridades y familias respetables de esta ciudad, así como también del arreglo de la función, para que ésta sea la más brillante que se haya dado en México”.²⁰ La comisión fue encabezada también por Antonio Escandón e Ignacio Algara, dos personajes que después llegarían

¹⁶ “Je voulus voir la ville et me former une idée de l'étrange civilisation de ce peuple laborieux et hardi que je n'avais fait qu'entrevoir à Boston”. Traducción de Áurea Maya. *Ibid.*, p. 59.

¹⁷ “Je vis pour la première fois un piano américain, si carré, si lourd, que de loin on aurait pu le prendre pour un de ces animaux antédiluviens dont Cuvier a reconstitué l'espèce”. Traducción de Áurea Maya. *Ibid.*, p. 48.

¹⁸ De acuerdo con Jan Bazant, la Lonja Mercantil funcionaba como “un club social cuyo propósito consistía en dignificar la actividad mercantil. Pertener a ella era no sólo un honor sino también un signo de opulencia. Para ser socio no bastaba ser aceptado por quienes ya lo eran, sino también adquirir una acción cuyo valor se puede suponer era elevado en vista del carácter exclusivo de la Lonja”, Bazant, *Los bienes de la Iglesia en México, 1877*, p. 95, citado por Herrera y Alvarado, “Comercio y Estado”, 1990, p. 131, <https://estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_24_121-154.pdf>. [Consulta: 2 de diciembre de 2024.]

¹⁹ El desplegado no incluyó el precio de las entradas (lo señaló una crónica posterior) y fueron programadas para los días 6, 9, 13 y 16. El anuncio fue publicado en varios diarios como *El Universal*, *El Siglo Diez y Nueve* (2 de agosto de 1849) y *El Monitor Republicano* (3 de agosto de 1849).

²⁰ “Tertulias musicales de Henri Herz, en la Lonja”, *El Universal*, 2 de agosto de 1849; *El Siglo Diez y Nueve*, 2 de agosto de 1849; y *El Monitor Republicano*, 3 de agosto de 1849. La comisión estuvo

a ser de suma importancia tanto en el enclave de la república restaurada como en el segundo imperio. Dos cronistas anónimos escribieron sobre la primera función. Ambos coinciden en sus impresiones:

La noche del martes tuvo lugar este que verdaderamente podemos llamar *grande acontecimiento musical*; tertulia magnífica que, como dijimos hace algunos días, formará época en los anales artísticos de nuestro país. A las ocho de la noche estaban abiertas ya las puertas de la Lonja; y su elegante salón, brillantemente iluminado, fue gradualmente llenándose de la sociedad más escogida de la capital. El lujo más exquisito brillaba en todas partes, a la vez que la más elegante etiqueta y la más amable y perfecta cordialidad parecían animar a la distinguida concurrencia.²¹

La otra reseña señaló que se reunieron alrededor de 300 personas y que asistieron miembros de la clase política como el propio presidente Herrera y varios ministros además del gobernador del Distrito Federal y el ministro francés, entre otros.²² Además de las tres obras que interpretó Herz, “las señoritas Barrueta, Sires y el señor Flores, cantaron con mucha limpieza y expresión el terceto del *Nabucco* [de Verdi], que fue aplaudido, así como el dúo de *Los árabes* [en *las Galias* de Pacini] que la señorita Sires cantó después en compañía del señor Flores, en el cual esta señorita se hizo notar mucho por su expresión y fuerza de voz”.²³

Ninguna crónica señala quién acompañó al piano. Es muy probable que haya sido el propio Balderas; no fue Herz, pues después de esos números cantados, entraría a la escena para ser el motivo central de atención. Por tanto, ahí frente a la elite política, el descendiente de un héroe caído de guerra, acompañando al piano a tres cantantes mexicanos como número de presentación de la estrella europea. ¿Y qué se interpretó? Los mexicanos cantaron dos números de ópera. Sin duda, se intentaba demostrar que nos encontrábamos a la altura de este tipo de eventos musicales. Después del intermedio, Herz tocó una segunda pieza, una fantasía sobre temas de la ópera *Lucia de Lammermoor*, “cuya ejecución, que sorprendió más aun que

conformada, además de Balderas, por Antonio Escandón, Ignacio Algara, Luis Casa Flores, José Bonfanti, J. M. Aguilar, A. Cosmes, Eduardo Cañas, José Sáyago, Juan Rocha y Agustín del Río.

²¹ Las cursivas son del periódico. “Primer concierto del célebre pianista Henri Herz”, *El Universal*, 9 de agosto de 1849.

²² “Primer concierto de Mr. Herz”, *El Siglo Diez y Nueve*, 9 de agosto de 1849.

²³ “Primer concierto del célebre pianista Henri Herz”, *El Universal*, 9 de agosto de 1849.

la primera, arrancó, como aquella, un grito general de admiración”.²⁴ En México, desde la época de 1830, la ópera se convirtió en uno de los espectáculos por antonomasia. Los mismos extranjeros como Herz, se dieron cuenta y hacia allá apuntaron sus impulsos, incluso para vender pianos.

Y ahí estaba Balderas. Durante toda su vida participó no sólo en conciertos de artistas europeos llegados al país, sino también en las entregas de premios, como se señaló antes. Tres meses después de los conciertos de Herz, lo encontramos en una de “las lujosas reuniones de nuestro México”, participando como compositor y tal vez pianista acompañante (la crónica, de nuevo, no lo señala) durante “la distribución de premios entre los alumnos” del Colegio de San Ildefonso. En esta ocasión, también con la asistencia presidencial, se interpretó “una composición de don Agustín Balderas” con estudiantes de la Academia de Caballero.²⁵ Además de las ceremonias de los colegios de San Ildefonso y Minería, también participó en varios eventos de la Compañía Lancasteriana,²⁶ e incluso como parte de las intervenciones musicales con motivo de las reuniones de la Escuela Nacional de Agricultura.²⁷

En 1851, Balderas volvió a participar en un concierto en el Teatro Nacional como acompañante al piano con el violinista francés Hipólito Larssonneur;²⁸ al año siguiente, interpretó una fantasía de Thalberg sobre motivos del *Moisés en Egipto* de Rossini, en el segundo gran concierto organizado por “Madama Koska, premio en el Conservatorio Real de Música de París.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ “Colegio de San Ildefonso”, *El Siglo Diez y Nueve*, 30 de noviembre de 1849. En el Archivo Histórico de la UNAM como parte de los fondos pertenecientes al IISUE, se conserva parte del archivo del Colegio de San Ildefonso. Se consultaron los libros correspondientes a los años de 1848 a 1851 y no se localizaron pagos específicos de la música destinada a las ceremonias de distribución de premios, salvo la mención, en 1848, del pago de 245 pesos por el “costo de las músicas de viento y orquesta”. Es posible que los músicos, como suele pasar, incluso hasta ahora, fueran contratados a partir de un pago general y no se especificaran los cobros individuales ni las participaciones. Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación. Archivo Histórico de la Universidad Autónoma de México (en adelante IISUE-AHUNAM), Colección Colegio de San Ildefonso, caja 163, foja 30, 1848.

²⁶ “Compañía Lancasteriana. Solemne distribución de premios”, *Diario de Avisos*, 29 de diciembre de 1859.

²⁷ “Escuela Nacional de Agricultura”, *La Sociedad*, 13 de enero de 1860.

²⁸ “Segundo concierto de Mr. Larssonneur”, *El Universal*, 16 de enero de 1851. Al parecer, Larssonneur llegó al país y contrajo matrimonio con una mexicana. No desplegó en el país una carrera extensa como violinista, salvo esa serie de conciertos en el Nacional.

Primera cantatriz de los conciertos del duque de Nemours, de la ópera francesa, de los teatros de Marsella y Burdeos”, señalaba la cartelera.²⁹

La convivencia de ciudadanos mexicanos bilingües con músicos extranjeros contribuyó no sólo para apreciar la cultura musical europea, sino que también permitió mostrarse como intérpretes de singular maestría. Balderas se volvió un personaje importante en la escena pública, siempre de la mano de la música y de las elites, fundamentales para su actuación. Es posible que, años más tarde, esos contactos o algunas pláticas sobre el continente europeo le hayan ayudado en su estancia europea.

AGUSTÍN BALDERAS, EL PROFESOR

Si bien, Balderas fungió como pianista acompañante en numerosos conciertos, presentaciones y tertulias, su prioridad fue la impartición de clases; recordemos la publicación del anuncio en el periódico desde 1845. El profesor desarrolló otra silenciosa labor con numerosos jóvenes, pero, sobre todo, señoritas de la sociedad mexicana.

Además de las clases particulares, durante 1852, también laboró como maestro de “música vocal e instrumental” del Colegio Científico Español-Mexicano.³⁰ Una materia siempre ligada a las instituciones privadas por considerarla parte importante de la formación de los estudiantes. La institución era dirigida por “el profesor de primeras letras” José Priani de Castro quien, desde 1850, había solicitado “la protección” del ayuntamiento para aceptar de forma gratuita a cuatro niños desde el inicio hasta la instrucción secundaria.³¹ El Cabildo resolvió otorgarle 150 pesos “para auxiliarlo en los gastos que debe hacer en los próximos certámenes de los alumnos de su establecimiento”;³² así funcionaron los siguientes años. Al incorporar la música como parte de la educación secundaria, Balderas entró a escena. Derivado del apoyo de la capital, no sólo recibía su sueldo como docente, sino que también, y es una posibilidad, contaba con cierto apoyo

²⁹ No fue posible localizar el nombre de pila de Koska. “Gran Teatro Nacional”, *El Siglo Diez y Nueve*, 13, 21, 24 y 25 de marzo de 1852.

³⁰ “A los tutores y padres de familia”, *El Siglo Diez y Nueve*, 14, 15 y 16 de marzo, 11 y 12 de abril, 1 y 3 de noviembre y 23 de diciembre de 1852.

³¹ Archivo Histórico de la Ciudad de México (AHCM), fondo Ayuntamiento. Actas de Cabildo, vol. 172a, exp. 5, 1 de octubre de 1850.

³² AHCM, fondo Ayuntamiento, Actas de Cabildo, vol. 172a, exp. 21, 29 de noviembre de 1850.

económico para organizar los conciertos de fin de cursos. En 1852, en la *Guía de forasteros* apareció como un colegio “que protege el Excelentísimo Ayuntamiento de México”.³³ El anuncio exaltaba la labor de los “catedráticos” y, sobre todo, su propósito: “dar a los niños una educación científica en toda forma, cuidando mucho de la moral civil y religiosa”.³⁴

La educación, no sólo musical, se volvió parte inherente del progreso de las sociedades y Balderas lo consideró relevante. Desde su escritorio, fungió como educador en este tipo de colegios durante casi toda su vida. No quedó testimonio alguno de su posición al respecto, pero lo podemos observar a partir de sus constantes presentaciones de alumnos. No habrá sido fácil ser testigo de numerosos cambios políticos que estremecieron la nación. Desde la presencia del ejército invasor estadounidense en el centro de la capital –a pocos pasos de su estudio de piano–, el trágico fallecimiento paterno, los intentos de estabilización del presidente Herrera, la crisis financiera, la transición vía elecciones pacíficas a la presidencia del liberal moderado Mariano Arista, para después otra vez vivir momentos de pronunciamientos militares y renunciaciones presidenciales para el regreso de Santa Anna, ahora bajo una dictadura. Aún en momentos difíciles, Balderas siempre continuó su labor.

En 1854, con motivo de una distribución de premios, ahora asistió al Colegio de Minería, acompañada de los ministros de Fomento, de Hacienda y de Justicia, Dolores Tosta, “la digna esposa de Su Alteza el presidente de la República”.³⁵ Durante la sesión:

Se tocaron sucesivamente con mucho gusto algunas piezas en el piano, por las niñas Agustina del Castillo, Emilia Courtine, Carmen Masson y Ángela González; esta última niña, discípula del hábil profesor don Agustín Balderas, con su firme pulsación y desembarazo, [...] en la precisión de las notas, en la expresión de algunos pasajes, da a conocer que aprende con gusto y por inclinación natural este arte encantador, siendo la pieza ejecutada por ella una de las que más nos agradaron.³⁶

³³ Almonte, *Guía de forasteros*, 1852, p. 421.

³⁴ El anuncio concluye: “Los pupilos tienen derecho de entrar a todas las cátedras, a la comida y casa por sólo 20 pesos mensuales, precio muy ínfimo, que no compensa los afanes de su infatigable director. Todos los años hay exámenes y distribución de premios que reparte el Excelentísimo Ayuntamiento”. *Ibid.*, p. 422.

³⁵ “Distribución de premios en el Colegio de Minería”, *El Universal*, 14 de enero de 1854.

³⁶ *Ibid.* En el archivo que resguarda el Palacio de Minería sobre la vida de la institución durante el siglo XIX, no se encontró documentación sobre las participaciones musicales durante las distribu-

Además, González cantó una pieza acompañada al piano de Balderas. Finalizados los discursos, las niñas entregaron un ramo de “finísimas flores artificiales” a Tosta y recitaron un soneto. La primera estrofa estaba dedicada a la “carísima Dolores”, para luego invocar a la divinidad, teniendo al país como el eje principal:

Pido al Cielo te colme de favores,
y que feliz al lado de Su Alteza
veas a la patria en su mayor grandeza,
brillar entre gloriosos esplendores.³⁷

Balderas convivió con numerosos políticos; desde liberales como Herrera y Arista hasta periodos de conservadurismo como el episodio de la dictadura de Santa Anna. Más allá de ser hijo de un combatiente caído en batalla (o tal vez por eso), sus habilidades para la enseñanza de la música lo colocaron en un lugar especial, sobre todo como parte de la educación femenina; mujeres que después forjarían a los futuros protagonistas de la nación. Siempre figura reconocida, pero sin llegar a acaparar los reflectores, formó parte del jurado, junto con José Antonio Gómez y Tomás León, que seleccionó el Himno Nacional Mexicano, en 1854.³⁸ De nuevo, no quedó testimonio alguno de esta incursión. La historiografía sólo lo menciona como integrante. Nunca escribió sobre sus impresiones y en el expediente que ha quedado conservado, no se menciona su nombre.³⁹ Incluso llegó a aparecer en algunos dictámenes como valuador de pianos para edictos en tribunales.⁴⁰

La revolución de Ayutla estalló en 1854, y en agosto del siguiente año, Santa Anna renunciaría para no volver más al poder. Para finales de 1855, encontramos a Balderas impartiendo clases de francés en el Colegio de Minería,⁴¹ además de que continuaba como profesor de música, ahora

ciones de premios. El encargado del Archivo Histórico señaló que, para esa época, era muy usual que el salón de eventos fuera alquilado por distintas instituciones tanto del mismo gobierno como de escuelas privadas, que, si acaso se consignaron en algún libro o expediente, no se conservaron hoy en día.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ “Himno Nacional”, *El Universal*, 15 de agosto de 1854.

³⁹ El expediente sobre las obras que concursaron para ser elegidas como Himno Nacional Mexicano se encuentra resguardado en la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología. Véase, también, Molina Álvarez y Bellinghausen, *Mas si osare un extraño*, 2004.

⁴⁰ [Edicto], *El Siglo Diez y Nueve*, 8 de julio de 1855.

⁴¹ “¡iiiUna súplica al Sr. La Rosa!!!”, *El Siglo Diez y Nueve*, 3 de noviembre de 1855.

en el Colegio Literario, Científico y de Artes, nuevo nombre que adoptó el antes Colegio Científico, ahora bajo la dirección de Fermín Meléndez, en lugar de Priani.⁴²

El acta de los exámenes, firmada por los catedráticos, además del director del Colegio y el regidor del Ayuntamiento, fue publicada en el periódico. Merece detenernos un poco en la descripción pues nos habla del modelo de educación. Dividido en niños y niñas, se premiaban las habilidades, para ambos sexos, en escritura, prosodia, gramática, ortografía, lectura, recitación, francés e inglés, y en materias como geografía, matemáticas, “cuentas”, dibujo, música, doctrina y urbanidad. Para las mujeres, además, costura y bordado. Por supuesto, como parte de la ceremonia hubo números musicales, “piezas selectas de una música marcial, himnos y coros cantados por los alumnos”; varios niños, entre ellos el futuro cronista musical Enrique Chávarri, pronunciaron discursos en español, inglés y francés, “dirigidos todos a encarecer las ventajas de una esmerada educación”, así como a motivar a sus “condiscípulos, para que, con el empeño que han demostrado, sigan adquiriendo los sucesivos adelantos en las ciencias a que dediquen su estudio, y a encomiar digna y justamente a los preceptores que los han dirigido”.⁴³

Cabe resaltar que, en este momento, la educación femenina “cobró mayor importancia después de la independencia del país, pues representaba una fórmula para incorporar a México en la clasificación de país moderno y civilizado”.⁴⁴ ¿Cuántas alumnas habrá tenido Balderas en su estudio de canto y piano? No lo sabemos, pero, sin duda, contribuyó a este objetivo. Por otra parte, ¿cuánto ganaba como profesor? Lo desconocemos, pero podemos imaginar una cantidad aproximada. En una partitura editada por Otto y Arzoz, hacia 1896, Melesio Morales incluyó la impronta en tinta de un sello con la siguiente inscripción: “Melesio Morales, da clases de piano, armonía, instrumentación, contrapunto y fuga. Visita profesional de una hora, admitiendo en ese tiempo a uno o dos discípulos, dos pesos.”⁴⁵ Al parecer, Morales iba a domicilio. Balderas siempre tuvo su estudio particu-

⁴² “Colegio Literario, Científico y de Artes”, *El Siglo Diez y Nueve*, 21 de diciembre de 1855.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Suárez de la Torre, “La educación femenina”, 2022, en <<https://revistabicentenario.com.mx/index.php/archivos/la-educacion-femenina-de-la-elite-en-el-siglo-xix/>>. [Consulta: 14 de octubre de 2024.]

⁴⁵ La partitura mencionada, *A Bertila, istante musicale* para piano, se encuentra en el Archivo Histórico de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música (en adelante AHBCNM), caja 100, núm. 2257.

lar a donde asistían los estudiantes. Es posible que, al menos, ganara un peso o 1.50 por clase. Recordemos que poco cambiaron los sueldos durante el siglo XIX. Si hacemos un cálculo mesurado de alrededor de cinco alumnos con una clase por semana, 20 pesos semanales. Aunque seguía soltero, y todo hace indicar que sostenía a su madre, además de pagar la renta correspondiente, debía buscar una ayuda extra con las clases de los colegios que seguramente no tenían un pago de un mes por clase, pero al menos era un ingreso mensual seguro, más allá de la inestabilidad que implicaban las clases particulares. Sin embargo, la idea de poca prosperidad de Balderas puede ser cuestionada por un protocolo notarial existente en el que Balderas compra una barra aviada por 1 000 pesos, en mayo de 1852, de una mina en Zimapan, Hidalgo.⁴⁶ En 1856, encontramos otra labor más allá de la musical, la de prestamista. Agustín le prestó 8 000 pesos a Ana Malavear de Garfias, madre de Ignacio Garfias (futuro esposo de la niña prodigio María Garfias, alumna de Balderas).⁴⁷ Y, en 1860, prestó 4 000 pesos al notario José Silverio Querejazu; ambos con el interés de 6% anual.⁴⁸ No sabemos más de estos negocios emprendidos por el también compositor mexicano, pero, sin duda, su situación económica fue favorable en varios momentos de su vida.

En la memoria siguieron presentes su padre y los militares caídos en la guerra contra Estados Unidos. En agosto de 1856, el gobierno de la república impulsó la construcción de un monumento en el Molino del Rey mediante una suscripción para colocar sus restos, incluido Lucas Balderas; seguramente se le comentó a la familia el deseo de exhumar sus restos para colocarlo en el mencionado mausoleo. La invitación circuló en los periódicos los primeros días de septiembre, indicando que asistiría el ejecutivo junto con su gabinete. No se incluyó el nombre de Agustín, pero sí el de su hermano Antonio, el primogénito, como uno de los firmantes de la publicación.⁴⁹ Los Balderas seguían apareciendo como hijos de un militar caído en batalla.

⁴⁶ Una barra aviada era una concesión o derecho que otorgaba el gobierno una vez que se cubrían los gastos de expropiación de las minas. Balderas se la compró al francés Hipólito Marcos Chalas. Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México (en adelante AHN-CM), Protocolo notarial, notario Francisco de Madariaga, 1852.

⁴⁷ AHN-CM, Protocolo notarial, notario José María Natera, 1856.

⁴⁸ AHN-CM, Protocolo notarial, notario José Silverio Querejazu, 1860. Con esa cantidad se podía comprar una casa de regular tamaño, en uno de los mejores cuarteles de la capital.

⁴⁹ “Monumento en el Molino del Rey”, *El Monitor Republicano*, 6 de septiembre de 1856.

BALDERAS, EL DIRECTOR DE COROS EN LA ÓPERA

El género operístico tuvo un papel preponderante como instrumento civilizatorio desde la década de 1830, cuando Lucas Alamán emprendió el proyecto de la Compañía de Ópera del Teatro Principal (también conocida como Compañía de Filippo Galli), que se presentó durante ocho temporadas continuas en el Teatro Principal de la capital mexicana. Desde ese momento, la ópera se convirtió en uno de los espectáculos apoyados por todas las facciones políticas.⁵⁰ Incluso, varias obras que se interpretaban en tertulias domésticas o conciertos de las ceremonias de premios, eran paráfrasis de los títulos que se presentaban en los recintos teatrales.

Agustín también tuvo aquí una labor tras bambalinas, ahora como director de coros. Fue contratado por la compañía del italiano Amilcare Roncari quien presentó a la soprano milanesa Adelaide Cortesi como figura principal en el Teatro Nacional, poco antes de la guerra de Reforma.⁵¹ ¿Cuánto ganaba un director de coros? Alrededor de 16 pesos mensuales.⁵² Sin embargo, después de suponer que también era prestamista, en realidad, los sueldos obtenidos por labores musicales no le significaban tanto, o acaso, esos sueldos fueron tales para acuñar un pequeño capital que podía ofrecer a quien lo necesitara bajo los réditos acostumbrados para la época. Nunca lo sabremos. Tal vez pudo permitirse hacer lo que más le gustara, independientemente del ingreso que le significara. No necesitaba figurar como gran compositor, como gran protagonista de la escena musical, simple y llanamente le gustaba ver la escena, aunque sentado cómodamente no en la primera, pero sí en las siguientes filas, con la vida económica resuelta. Participar como parte de los entramados de la ópera, como director de coros, también podía ayudar a conseguir un mayor número de estudiantes, en una época en la que, nos dice Orlando Figes, se “exigía espectáculos a gran escala, con orquestas y coros más grandes, escenografías suntuosas y efectos espectaculares”.⁵³

⁵⁰ Véase Maya Alcántara, *Ópera y gastos*, 2023.

⁵¹ Con la compañía de Amilcare Roncari que presentó a Cortesi, Balderas fungió como director de coros. *El Monitor Republicano*, 10 de octubre de 1857, p. 4.

⁵² El cálculo se realiza con base en los registros contables de la Compañía del Teatro Principal en la década de 1830. AGN, ramo Gobernación, leg. 122, exp. 12, 1832.

⁵³ Figes, *Los europeos. Tres*, 2020, p. 71.

Alfredo Bابلot, el célebre crítico musical, quien décadas después fungió como director del Conservatorio Nacional, escribió una reseña sobre una función de la compañía Roncari y le dedicó unas palabras:

Es digno de todo elogio el señor don Agustín Balderas, su digno director, que une a un mérito poco común como pianista y como excelente acompañador, el no menos apreciable de un maestro de coros hábil, activo, inteligente, infatigable. A este muy estimable artista mexicano se deben los adelantos positivos que se han notado desde hace dos años en el cuerpo de coristas, adelantos que hacen honor a su director y a cada uno de los individuos que con tanto celo han sabido aprovechar sus lecciones.⁵⁴

Por supuesto, la escena operística mexicana deseaba equipararse a la europea. Las orquestas y los coros estuvieron formados por una mayoría de músicos mexicanos (hoy, muy pocos estudiados por la historiografía), pero las estrellas principales eran europeas. Seguramente, Balderas podía entablar conversaciones en francés con algunas de ellas, pues desde Herz había estado cerca de todo ese círculo. Sin embargo, y de nuevo, en una labor discreta, acuñaría una manera de enseñar que pronto traería frutos.

Comenzó con su alumna Ángela González, antes mencionada, quien además de pianista sobresalía por su voz de contralto. Incluso actuó en algunas funciones operísticas de beneficencia; sin embargo, no desplegó una amplia carrera en el teatro.⁵⁵ En julio de 1860, González compartió escena con “la señorita” Ángela Peralta en *Il Trovatore* de Verdi. Una reseña señaló: “El talento musical y la voz hermosa y simpática de entre ambas jóvenes apreciables son bastante conocidos en los salones de México.”⁵⁶ Y ambas eran alumnas de Agustín Balderas.

El profesor mexicano, a través de González, pero sobre todo de Ángela Peralta, fungió como impulsor para el engrandecimiento de la figura de la célebre cantante mexicana que recogió frutos y varias críticas severas, al convertirse en la figura de la ópera en México. Balderas forjó ese rostro referencial a través de una protagonista nacional y no extranjera.

⁵⁴ “Crónica musical”, *El Siglo Diez y Nueve*, 14 de febrero de 1856.

⁵⁵ Poco sabemos de Ángela González. Es posible que haya contraído matrimonio y se haya retirado de los conciertos y el canto; algo común para la época, pues así lo dictaban los manuales de urbanidad para el caso de las mujeres.

⁵⁶ “Teatro Nacional. Función de ópera”, *La Sociedad*, 16 de julio de 1860.

EL ENCUENTRO CON ÁNGELA PERALTA

La primera noticia que tenemos de la vinculación entre Balderas y Peralta es precisamente la función de 1860, antes mencionada. La historiografía de la soprano mexicana lo considera su debut, a los quince años, como Leonora en *El Trovador* de Verdi, en una función “a beneficio de los pobres de esta capital”.⁵⁷

La disputa entre las facciones políticas había aumentado para este momento. En noviembre de 1859, el presidente conservador Miguel Miramón había derrotado a los juaristas en Veracruz; sin embargo, no había podido tomar el puerto que siguió en manos republicanas. El concierto a beneficio se había dado justo cuando Miramón había conseguido cierta fortaleza. Ante un teatro lleno, el poeta y dramaturgo José Zorrilla leyó varios poemas. Por parte del público se arrojaron dos poesías impresas “desde la galería al patio”.⁵⁸ Ambas escritas por el poeta y escritor romántico Luis G. Ortiz (1832-1894), quien había estudiado en el Colegio de Minería y en la Academia de San Juan de Letrán y había sido profesor también en el Colegio Literario junto al propio Balderas.⁵⁹ Una fue dedicada a Peralta, y la otra al propio Balderas, que precisamente exalta su posición “tras bambalinas” y su labor educativa:

¡Salud al genio! Su modesta frente
 ciña con rosas y laurel la gloria,
 y en sus divinas páginas la historia,
 su nombre grave con buril ardiente.
 [...]

Contempla tu obra, las gloriosas sienas
 que miras coronadas y radiantes,
 a ti te deben tan sublimes bienes;
 tú animaste sus pasos vacilantes,
 y tú en los laureles que recogen, tienes,
 los más pomposos y los más brillantes.⁶⁰

⁵⁷ “Función lírica de antenoche”, *Diario Oficial del Supremo Gobierno*, 21 de julio de 1860.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ “Colegio Literario, Científico y de Artes”, *El Siglo Diez y Nueve*, 21 de diciembre de 1855.

⁶⁰ “Función lírica de antenoche”, *La Sociedad*, 20 de julio de 1860. El encabezado señaló lo siguiente: “Al distinguido maestro mexicano don Agustín Balderas la noche del 18 de julio de 1860. Soneto.”

La guerra civil se encontraba en uno de sus momentos más álgidos y en el Teatro Nacional se coronaba a dos jóvenes mujeres que representaban el futuro de la ópera en el país. Sin embargo, sólo una de ellas lo lograría y se convertiría, pocos años más tarde, en la figura más importante de la ópera en México en ese periodo.

En agosto de 1860, continuaron los enfrentamientos entre las fuerzas de Miramón y los republicanos. Juárez regresó a la capital en enero de 1861. La vuelta del gobierno juarista no fue favorable para algunos artistas que habían convivido de forma cercana con los conservadores en distintas actividades artísticas. Desconocemos cuál fue la situación de Balderas, pero un mes después, el 22 de febrero, partió a Europa acompañando a Ángela y a su padre Manuel Peralta, quien es probable haya financiado la estancia. Algunas fuentes señalan que incluso el gobierno de Miramón habría cooperado; sin embargo, esto no ha sido posible de comprobar, pese al gran gusto del presidente por la ópera nacional, pues alentó la representación de *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua (Teatro Nacional, 1859) y no hubiera sido extraño que apoyara a una cantante mexicana. Un artista mexicano conquistando Europa donde había nacido la ópera.

Agustín Cuenca, uno de los biógrafos de Peralta en el mismo siglo XIX, señala que por “indicaciones de sus amigos y de la prensa” llevaron a cabo su viaje y que “el señor Peralta [...] tuvo que allanar grandes dificultades, que eliminar un cúmulo de obstáculos y no omitir ningún sacrificio”.⁶¹ Manuel Peralta era poseedor de tres vinaterías –una en sociedad con Manuela Mercado, su primera mujer–⁶² y logró acuñar cierto capital que es posible que haya utilizado para financiar su estancia en Europa para él y su hija, y acaso también para Balderas; o, ¿el profesor financió su propia estancia?, ¿qué habrá significado recibir una invitación como esa?, ¿los aires republicanos lo impulsaron a partir? Recordemos que Balderas obtenía buen dinero por sus clases y el trabajo en la ópera más allá de los réditos que cobraba como prestamista. Otra posibilidad podría haber sido el deseo de conocer Europa. Ese lugar del que seguramente había conversado múltiples veces con los artistas viajeros, incluso en francés. No hemos localizado ningún testimonio al respecto ni las impresiones del maestro por

⁶¹ Agustín Cuenca, “Ángela Peralta”, *El Diario del Hogar*, 9 de septiembre de 1883. Publicado originalmente en *El Socialista*, 16 de diciembre de 1877. El recorte de periódico junto con una pequeña nota manuscrita de Manuel Peralta Castera, hermano de Ángela, se encuentra en la Biblioteca Ernesto de la Torre Villar, del Instituto Mora.

⁶² AHN-CM, Protocolo notarial, notario Juan Navarro, 1847.

tierras europeas.⁶³ Los Peralta y Balderas permanecieron en Europa hasta la instauración del segundo imperio, época de la cual se conservan varias fotografías. Una en particular merece nuestra atención, pues aparece el propio Balderas (véase imagen 1).

La fotografía fue realizada en el estudio de Ganzini en Milán, uno de los más importantes y lujosos de la época; es decir, no escatimaron recursos para la misma; tal vez fue tomada poco antes de la importante presentación de Peralta en la Scalla con *Lucia de Lammermoor*, en mayo de 1862, o pocos meses antes; sin duda, revela la constante presencia de Balderas durante este primer viaje.⁶⁴ Es posible que cuando decidieron tomar la imagen coincidieran con Juan Medinilla, un clarinetista también mexicano que años después trabajaría con la soprano.⁶⁵ Todos finamente vestidos, pese a los pantalones y abrigo de Agustín que son, de forma evidente, de una talla más grande.⁶⁶ ¿Así vestía Balderas?, ¿no daba importancia a esos detalles? Por otra parte, ¿quién construyó la imagen de la Peralta?, ¿su padre o el maestro? Ángela sentada al piano, pero no toca, está posando, parece seguir muy de cerca las indicaciones de su preceptor, mientras el clarinetista se encuentra inmerso en su papel;⁶⁷ Balderas entra y se quita el sombrero (que también parece que le fue prestado o es parte de la utilería propia de los estudios fotográficos), hace énfasis en observar a su discípula más avanzada, desea que la atención esté en ella. Sin duda, la fotografía no fue

⁶³ En 1874, Ángela Peralta volvió a Europa y dio un concierto en la Sala Herz de París, propiedad del pianista que años antes Balderas había conocido en México. Es posible que, en el primer viaje, también el profesor lo haya contactado. *Gazette des Étrangers: Guide General et Official Dans Paris*, 21 de marzo de 1874, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6862487q/fl.image.r=Angela%20peralta>>. [Consulta: 2 de noviembre de 2024.]

⁶⁴ Pocos son los retratos que tenemos de Agustín. Tal vez la de Milán sea su única fotografía. Otro es un dibujo litografiado que incluyó Antonio García Cubas en su libro, pero sólo muestra su rostro y coincide con el de la fotografía, aunque, en el caso del libro, se encuentran suavizadas las facciones o pertenece a una etapa de juventud del músico. El historiador menciona varios de los conciertos en los que participó y le llama don Agustín Balderas. García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, 1978, p. 694.

⁶⁵ Jesús Medinilla participó durante el imperio en algunas funciones con Peralta (*La Sociedad*, 26 de junio de 1864 y 6 de diciembre de 1866) y en 1871 también tocó en su honor (*El Siglo Diez y Nueve*, 12 de junio de 1871).

⁶⁶ También es posible que el atuendo le fuera prestado o regalado por algún europeo, para enfrentar el crudo invierno que suele haber en esos países.

⁶⁷ Difícil señalar la obra musical que “estaban interpretando”, pero se trataría de una obra para voz, clarinete obligado y piano. Entre 1828 y 1888, compositores como Schubert, Lachner, Panzeron, Spohr, Meyerbeer, entre otros, compusieron para esta dotación. Véase Rice, “The repertoire for voice”, 2018, en <<https://clarinet.org/repertoire-voice-clarinet-orchestra-piano-ca-1780-1888-part-1/>>. [Consulta: 3 de diciembre de 2024.]



Imagen 1. Giovanni Batista Ganzini (fotógrafo), “Ángela Peralta, Agustín Balderas y otro personaje no identificado [Juan Medinilla]”. Albúmina, ca 1865. Colección particular.

Fuente: imagen tomada del texto de Gustavo Amézaga Heiras, “Verde, blanco y encarnado: los retratos de Ángela Peralta durante el segundo imperio mexicano”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XLII*, número 117, vol. 17, otoño, 2020, pp. 9-49.

para distribuirse en el continente europeo, sino para el público mexicano. Mostrar a tres músicos mexicanos “triunfando” en la cuna de la civilización no era lo menos, independientemente del verdadero desempeño que tuvo la cantante mexicana.

Balderas recorrió Europa con Ángela, quien actuó en distintos teatros de Cádiz, Lisboa, Cremona, Milán, Bolonia, Piacenza e incluso en Alejandría, Egipto.⁶⁸ Sus presentaciones fueron mencionadas varias veces por la prensa mexicana. Pocas veces se menciona al profesor, excepto en una: “En el mismo paquete [francés] llegaron cartas de la señorita Peralta, y en una de ellas, dirigida a su familia, dice que su maestro, el señor don Agustín Balderas, es actualmente maestro director del teatro de Alejandría, lo cual es bastante honorífico para nuestro compatriota; por lo cual consignamos con mucho gusto la noticia.”⁶⁹

Los viajeros habían permanecido en tierras europeas durante cuatro años. No fue poco tiempo. No habrá sido fácil la manutención, más allá de los sueldos obtenidos por la cantante en sus diversas presentaciones. Balderas había permanecido soltero. Su hermano Antonio se casó en diciembre de 1857 con Guadalupe Oropeza Guerrero,⁷⁰ y seguramente se habrían hecho cargo de su madre, quien falleció en marzo de 1865, pocos meses antes de que Balderas volviera al país.⁷¹

EL REGRESO A MÉXICO

Balderas y Peralta retornaron en noviembre de 1865, en pleno segundo imperio.⁷² De inmediato, Ángela participó en el quinto concierto organizado en Palacio por los emperadores y fue contratada como una de las *prima donne* de la compañía de ópera de Annibale Bianchi. Varios amigos del maestro, antes de su partida, habían logrado colocarse como parte del

⁶⁸ Las ciudades, excepto Alejandría, son mencionadas por Cuenca en su biografía. Agustín Cuenca, “Ángela Peralta”, *El Diario del Hogar*, 9 de septiembre de 1883.

⁶⁹ “La señorita Peralta”, *La Sociedad*, 25 de marzo de 1865. La nota fue replicada por *La Orquesta*, 27 de marzo de 1865 y *La Sombra*, 28 de marzo de 1865.

⁷⁰ Geneanet, en <<https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=en&p=antonio&n=balderas+arauz>>. [Consulta: 24 de octubre de 2024.]. Oropeza aparece con s.

⁷¹ María de la Concepción Arauz Narvarte falleció el 3 de marzo de 1865. Se había casado con Lucas Balderas el 28 de octubre de 1817. Geneanet, en <<https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&n=arauz+narvarte&p=maria+de+la+concepcion>>. [Consulta: 24 de octubre de 2024.]

⁷² Agustín Cuenca, “Ángela Peralta”, *El Diario del Hogar*, 9 de septiembre de 1883.

gobierno, entre ellos Zorrilla, quien había sido nombrado director del ahora Teatro Imperial. Balderas, ya fuera por la intermediación de Peralta o junto con la recomendación del español, fue contratado como director de coros.⁷³

De inmediato, el músico mexicano se incorporó al círculo musical. Si bien, no hay mención de su participación en un concierto organizado por Maximiliano en el Palacio Imperial, sabemos que Balderas se unió a los trabajos de formación de la Sociedad Filarmónica Mexicana, donde apareció en el directorio de socios fundadores.⁷⁴ Fue parte de la comisión que revisó los reglamentos respectivos y después de la comisión organizadora de conciertos. Además, regresó a su labor educativa, ahora en el Conservatorio de la misma Sociedad, impartiendo clases de solfeo y canto. La dirección del establecimiento educativo estaba en manos de su maestro, el presbítero Agustín Caballero.

En enero de 1866, se propuso el ingreso de la Peralta como miembro de la Sociedad Filarmónica; Balderas, Manuel Payno, Aniceto Ortega y Manuel Ortiz de Montellano le entregaron el diploma correspondiente.⁷⁵

Pese a su antes estrecha relación con los círculos conservadores, el regreso de la república restaurada no significó un golpe a la carrera de Balderas; es posible que se le siguiera recordando como hijo de militar caído, pero ahora también como uno de los artífices de la carrera de Peralta en Europa. Luis G. Ortiz, que antes había escrito el soneto laudatorio, también fue una figura importante durante el retorno de Juárez, y tal vez influyó para que el propio Balderas no fuera aislado de la escena musical, y quizá Escandón y Algara, con los que organizó el concierto de Herz, así como también Bablot, quien publicó una extensa nota a un mes del fusilamiento de Maximiliano, en la que celebró sus virtudes:

Este es el maestro de canto por excelencia: tiene el don de inculcar los preceptos y las bellas tradiciones de la mejor escuela italiana a sus discípulos [...]. Balderas es sumamente severo y estricto, y enseña sucesivamente a sus discípulos a emitir la voz, a llevarla, a lanzarla, a modularla, a igualarla, a respirar, a saltar, a articular, a pronunciar, a enlazar los registros sin variar la inflexión, a picar las notas *staccate* [*si*], a abultar y reforzar el sonido vocal

⁷³ “Gran Teatro Imperial. Ópera italiana”, *La Orquesta*, 23 de agosto de 1865.

⁷⁴ Para este tema, véanse las tesis de Vargas Ramírez, “La utilidad y el recreo”, 2019, y de Ramírez Lago, “Gran concierto vocal, instrumental y de orfeonismo para la noche de este viernes”, 2022.

⁷⁵ “Sociedad Filarmónica Mexicana”, *La Sociedad*, 18 de enero de 1866.

y a disminuirla *smorzando* [*sic*] lentamente, a comunicar agilidad a la voz con ejercicios diatónicos y cromáticos de velocidad, y, finalmente, a dar expresión al canto.⁷⁶

A partir de la explicación de las virtudes de Balderas, podemos señalar que, sin duda, fue el mejor maestro de canto de esta época. Y Bablot, con su crónica, buscó protegerlo para evitar ser desplazado del círculo republicano. El gobierno no podía prescindir de su prestigio. Asimismo, el grupo que constituyó de la Sociedad Filarmónica Mexicana, buscó que Juárez continuara apoyando a la institución formada en el seno del segundo imperio. Como Ricardo Miranda lo ha comprobado, Juárez fue convencido de ello a partir de un concierto en el que se interpretó *Dios salve a la patria* de Melesio Morales, obra dirigida por el propio Balderas: “Los alcances históricos de aquel concierto extraordinario de octubre de 1867 siguen vigentes: Juárez otorgó a los filarmónicos el edificio que tanto anhelaban (el viejo edificio de la Universidad, hoy derruido) y diez años después, en 1877 y a raíz del estipendio gubernamental del que gozaba, el conservatorio de la Sociedad Filarmónica se convirtió en el Conservatorio Nacional.”⁷⁷

Si bien, en este periodo, la labor del director de orquesta no era tan relevante como ahora, Balderas desempeñó un papel importante como intérprete de la obra. Su padre había intentado “salvar a la patria” décadas antes. Ahora, él lo hacía desde su propia trinchera, pero no como figura protagónica, sino como un músico más en el foso del teatro.

SU LABOR EN LA SOCIEDAD FILARMÓNICA MEXICANA

En diciembre del mismo 1867, Agustín fue nombrado director del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana con un sueldo mensual de 20 pesos.⁷⁸ El nombramiento se realizó en relevo de su maestro Caballero, debido a la emisión de la Ley de Instrucción Pública del 2 de diciembre

⁷⁶ “Crónica musical. Los conciertos de la Sociedad Filarmónica”, *El Monitor Republicano*, 31 de julio de 1867.

⁷⁷ Miranda, “Lo que dijeron las brujas”, 2021, pp. 1949-1986, en <<https://doi.org/10.24201/hm.v70i4.4248>>. [Consulta: 28 de septiembre de 2024.]

⁷⁸ Libro “Caja”, registro contable de la Sociedad Filarmónica Mexicana (ca. 1866-1868), localizado en el AHBCNM. No se encuentra catalogado.

de 1867, que obligaba a jurar laicidad en la educación.⁷⁹ Caballero, siendo sacerdote, prefirió renunciar a su puesto de director.

En estos años se dio una relativa separación entre Balderas y Peralta. La gestión del Conservatorio y las clases lo alejaron de la vida artística de la soprano. Seguramente, también influyó el matrimonio de Agustín con Encarnación Oropeza en abril de 1868 y, en febrero de 1869, el nacimiento de su primogénito. Balderas tenía 46 años de edad.⁸⁰

Su importancia como director del Conservatorio ha sido poco abordada por la historiografía. Desde ese cargo continuó con la organización de conciertos (como años atrás lo acostumbraba). Uno de ellos fue, en 1871, el Gran Festival Mexicano que, con motivo del centenario de Beethoven, fue organizado por la propia Sociedad. Las sinfonías de Beethoven fueron dirigidas por Melesio Morales, pero la obertura de *La flauta mágica* de Mozart y el *Alleluia* de *El Mesías* de Haendel estuvieron a cargo de Balderas.⁸¹ Asimismo, desde las aulas de la asociación, el pianista y compositor Julio Ituarte comenzó un programa de orfeonismo, a partir de un modelo de las sociedades vienesas. ¿Acaso Ituarte siguió las enseñanzas del maestro Balderas como director de coros? Es posible, pero no hemos podido asegurarlo de forma tajante. Sus conocimientos con agrupaciones corales seguramente influyeron en la forma que Ituarte organizó sus conjuntos corales.

Balderas no se desprendió por completo de la ópera. Entre 1869 y 1870, Ángela Peralta había realizado una serie de presentaciones en Madrid y Barcelona con Eugenio Castera, con quien se había casado cuando regresó a México. El profesor ya no la había acompañado. A su vuelta, en 1871, volvió a trabajar con la compañía de la soprano como director de coros e incluso dirigió algunas óperas completas como *Sonámbula*.⁸² Después de este periodo, ya no colaboraría más con Peralta. En 1874, la soprano mexicana

⁷⁹ Ramírez Lago, “Gran concierto vocal”, 2022, p. 47.

⁸⁰ Geneanet señala que Balderas contrajo matrimonio con Encarnación el 3 o 4 de abril de 1868 en el Sagrario Metropolitano y señala que su hermana Guadalupe, nacida en 1845, estaba casada con Antonio Balderas. No se indica la edad de Encarnación; es posible que fuera menor que su hermana, así que, al menos, le llevaba unos 20 años a Agustín. Además de su primogénito José Agustín Gabino Alberto (nacido en 1869), procrearon a Andrés Enrique (nacido en 1872, cuatro años antes de la muerte de su padre). Geneanet, en <<https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&p=agustin&n=balderas+arauz>>. [Consulta: 24 de octubre de 2024.]

⁸¹ Ramírez Lago, “Gran concierto vocal”, 2022, pp. 143-144.

⁸² “Teatro Nacional”, *La Iberia*, 22 de abril de 1871, y “Ópera italiana. Revista musical”, *El Federalista*, 13 de junio de 1871, respectivamente.

le dedicó el vals para piano *Ne m'oubliez pas!* [*¡No me olvides!*] como parte de su *Album Musical*.

LOS ÚLTIMOS AÑOS

Balderas combinó la labor educativa con la ópera. En noviembre de 1872, nació su segundo hijo.⁸³ Fue nombrado “maestro de coros” en octubre de 1873, en la que se estrenó “la grandiosa y aplaudisísima” *La Africana* de Meyerbeer;⁸⁴ y en 1874, con la compañía de Luigia Ponti Dell’Armi.⁸⁵ Continuó participando en veladas organizadas en la Lonja Mercantil.⁸⁶ No hemos localizado protocolos notariales que señalen que continuó con su labor de prestamista y tampoco encontramos noticias de lo sucedido con la mina.

Siempre estuvo en contacto con el ambiente cultural y literario de su época. En 1874, con motivo de la conmemoración del nacimiento de Miguel Hidalgo, el Liceo Hidalgo organizó una sesión solemne que fue realizada en el Teatro del Conservatorio:

Ocuparán la tribuna para leer composiciones en verso o en prosa, los socios: señora Laureana Wright de Kleinhans; señoritas Guadalupe Ramírez y Concepción García; señores don Guillermo Prieto, don Ramón Rodríguez Rivera, don José Monroy, don Aurelio Horta, don Manuel Orozco y Berra, don Manuel de Olaguibel, don Patricio Nicoli [...]. En los intermedios de las lecturas ejecutarán piezas de música vocal e instrumental las señoritas Antonia Ramos, María Pérez Trejo y Luz Reynoso, alumnas del Conservatorio y los señores don Agustín Balderas, don Tomás León y don Melesio Morales, socios artistas del Liceo.⁸⁷

Su vida cotidiana transitó entre la dirección del Conservatorio, las clases en la misma institución, la labor en la ópera y la organización de

⁸³ Geneanet, en <<https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&p=agustin&n=balderas+arauz>>. [Consulta: 24 de octubre de 2024.]

⁸⁴ “Gran Teatro Nacional”, *El Foro*, 18 de octubre de 1873.

⁸⁵ “Compañía de ópera italiana”, *El Siglo Diez y Nueve*, 11 de agosto de 1874.

⁸⁶ “La Lonja”, *El Correo del Comercio*, 6 de enero de 1875. En esa ocasión interpretó a dos pianos con Julio Ituarte “con la perfección que lo hacen siempre”. “Concierto”, *La Iberia*, 7 de enero de 1875.

⁸⁷ “En honor de Hidalgo”, *El Radical*, 8 de mayo de 1874.

conciertos.⁸⁸ Fue un hombre visto y visible, ya fuera tocando el piano, organizando conciertos, impartiendo clases o como directivo, pero siempre de forma discreta, junto con otros miembros del ambiente musical que gustaban de ser protagonistas.

En agosto de 1876, se anunció en los periódicos que Balderas se encontraba “restablecido de la enfermedad que le obligó a guardar cama por varios días”.⁸⁹ Dos meses después se anunció que había “vuelto a agravarse la enfermedad que padece el maestro”.⁹⁰ Otro diario señaló que se tenían “pocas esperanzas de su restablecimiento”.⁹¹ El músico falleció el 6 de noviembre, a los 53 años. La dirección del Conservatorio pasó a manos de su hermano Antonio, cuya formación científica y artística aseguraban la continuidad y calidad educativa de las aulas de la institución musical.⁹²

A finales de febrero de 1877 se publicó un edicto en el periódico para señalar que se había “concedido a la señora doña Encarnación Oropeza, albacea de la testamentaría de don Agustín Balderas, la licencia que solicitó para la formación de inventarios por memorias simples, con calidad de presentarlas para su aprobación en el término legal”.⁹³ Balderas fue un hombre exitoso, pero no protagonista. La solicitud de realizar un inventario de sus bienes permite inferir que acumuló cierto capital que permitió a su viuda y sus dos hijos vivir con cierta tranquilidad por algún tiempo.⁹⁴

⁸⁸ No encontramos noticias sobre la impartición de clases en instituciones privadas como el Liceo.

⁸⁹ “Agustín Balderas”, *El Correo del Comercio*, 2 de agosto de 1876.

⁹⁰ “Aliviado”, *El Bien Público*, 5 de octubre de 1876.

⁹¹ “De gravedad”, *El Correo del Comercio*, 4 de octubre de 1875.

⁹² Ramírez Lago, “Gran concierto vocal”, 2022, p. 47. Pocos años estará Antonio al frente del Conservatorio; falleció en 1882. Ese mismo año, Bablot fue nombrado director de la máxima institución musical hasta ese momento.

⁹³ “Juzgado 3° de lo civil. Citación”, *El Foro*, 27 de febrero de 1877.

⁹⁴ Desafortunadamente no hemos podido localizar, en el Archivo Histórico de Notarías, la escritura donde se adjudiquen los posibles bienes de Balderas a su viuda. Se pudieron revisar todos los protocolos notariales que se encuentran disponibles en el acervo correspondiente al año de 1877 (Crescencio Landgrave, Ignacio Cosío, Ignacio Burgoa, Ignacio Bravo, Francisco Rafael Calapiz, Carlos Carpio, José Dolores Cobarrubias [sic], Antonio Ferreiro, Gregorio Fernández Varela, Fermín González Cosío, Eduardo Galán, Marino López, Manuel López Guaso, Agustín López de Ortigosa, Joaquín Negreiros, Francisco Querejazu y José Villela, entre otros). Es posible que la cesión testamentaria se realizara años después, pero no hemos podido ubicarla.

BALDERAS: UN PROMOTOR DEL PROYECTO CIVILIZATORIO

El papel de Agustín Balderas, “digno de todo elogio”, como 20 años atrás lo había calificado Bablot, representó un medio para mostrar el afán civilizatorio a través de la educación musical y el fomento de conciertos y representaciones operísticas. El papel de la música fue relevante en la sociedad mexicana del siglo XIX. Se convirtió en uno de los vehículos para demostrar la estabilidad del país, pese a sus múltiples momentos de crisis. En medio de revueltas e invasiones, los políticos se reunían en torno a conciertos o funciones de ópera, o bien, en entregas de premios –que también incluyeron participaciones musicales– para exaltar la educación de sus futuros ciudadanos. Todo como parte del proyecto de nación civilizadora.

Balderas fue un promotor en ese camino, sin protagonismos; sobre todo respecto a la educación femenina, en una época en que la enseñanza se había trasladado a manos de particulares, como consecuencia de la aplicación de las Leyes de Reforma, que alejó a la Iglesia de esas funciones. Las habilidades del profesor para la impartición de clases, además de la formación de coros, contribuyeron a reflejar distintas formas de comportamiento de las sociedades europeas, sobre todo de la burguesía. En este sentido, Balderas es uno de los operadores del proyecto civilizatorio y a la vez responde a los intereses de un país que busca ser civilizado. Incluso llega a tierras europeas a hacer lo que aprendió en su país, pero que vino precisamente de allá. Su labor ha quedado silenciada por la historiografía actual que lo señala como maestro de Ángela Peralta, pero no como articulador, desde la segunda fila, de todo un movimiento que impulsó el arte musical durante mediados del siglo XIX mexicano. Su vida y obra revelan la trascendencia silenciosa de quienes, desde la discreción, forjaron el tejido cultural de nuestra nación. Su compromiso con la formación musical, la promoción del arte y la educación, así como su labor constante en la consolidación de espacios para la ópera y los conciertos, fueron fundamentales para el desarrollo de la vida artística en el México decimonónico.

FUENTES CONSULTADAS

Archivos

AGN	Archivo General de la Nación.
AHCM	Archivo Histórico de la Ciudad de México.
AHBCNM	Archivo Histórico de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música.
AHN-CM	Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México.
AHPM	Archivo Histórico del Palacio de Minería, UNAM.
IISUE/AHUNAM	Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación. Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México. Colección Colegio de San Ildefonso.

Hemerografía

Diario de Avisos, 1859.

Diario del Gobierno de la República Mexicana, 1844.

Diario Oficial del Supremo Gobierno, 1860.

El Bien Público, 1876.

El Correo del Comercio, 1875, 1876.

El Diario del Hogar, 1883.

El Federalista, 1871.

El Foro, 1873, 1877.

El Monitor Republicano, 1847, 1849, 1856, 1857, 1867.

El Museo Mexicano, 1845.

El Radical, 1874.

El Siglo Diez y Nueve, 1845, 1849, 1852, 1855, 1856, 1871, 1874.

El Universal, 1849, 1851, 1854.

Gazette des Étrangers: Guide General et Official Dans Paris, 1874.

La Iberia, 1871, 1875.

La Orquesta, 1865.

La Sociedad, 1860, 1864, 1865, 1866.

La Sombra, 1865.

Bibliografía

- Almonte, Juan Nepomuceno, *Guía de forasteros y repertorio de conocimientos útiles*, México, Imprenta de I. Cumplido, 1852.
- Amézaga Heiras, Gustavo, “Verde, blanco y encarnado. Los retratos de Ángela Peralta durante el segundo imperio mexicano”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 42, núm. 117, septiembre, 2020, pp. 9-49, en <<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2726>>. [Consulta: 5 de enero de 2024.]
- “El coronel Lucas Balderas”. *Hoja suelta*. México, Publicaciones de la Dirección de Acción Cívica, de Reforma y Cultural del Departamento del Distrito Federal, [1929]. Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <<https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/el-coronel-lucas-balderas-847506/>>. [Consulta: 20 de febrero de 2024.]
- Figes, Orlando, *Los europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*, Madrid, Taurus, 2020.
- García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, México, Editorial Patria, 1978.
- Herrera, Inés y Armando Alvarado, “Comercio y Estado en el México colonial e independiente”, *Historias*, núm. 24, 1990, pp. 121-154, <https://estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_24_121-154.pdf>. [Consulta: 2 de diciembre de 2024.]
- Herz, Henri, *Mes voyages en Amérique*, París, Achille Faure, 1866, en <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111743c>>. [Consulta: 27 de octubre de 2024.]
- Lozada León, Guadalupe, “La calle del 5 de Mayo (primera parte: 1861-1868). Una vía histórica que celebra la victoria frente a los franceses”, *Relatos e Historias en México*, núm. 122, 2022, en <<https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/la-calle-del-5-de-mayo-primera-parte-1861-1868>>. [Consulta: 4 de octubre de 2024.]
- Maya Alcántara, Áurea, “El financiamiento del Estado en las compañías italianas de ópera en México durante la primera mitad del siglo XIX. El caso de la Compañía Galli”, en Javier Marín López (ed.), *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2020, pp. 317-324, <dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=772954>. [Consulta: 22 de noviembre de 2024.]
- Maya Alcántara, Áurea, *Ópera y gastos secretos. Su producción en México en la primera mitad del siglo XIX*, México, Ediciones de Educación y Cultura, 2023.
- Meza Huacuja, Ivonne, “La formación del adolescente mexicano”, *Revista BiCentenario. El Ayer y Hoy de México*, núm. 44, mayo, 2019, <<https://revistabicentenario>>.

- rio.com.mx/index.php/archivos/la-formacion-del-adolescente-mexicano/>. [Consulta: 3 de noviembre de 2024.]
- Miranda, Ricardo, “Lo que dijeron las brujas: Juárez y el estreno de la Sinfonía-Himno *Dios salve a la Patria*”, *Historia Mexicana*, vol. 70, núm. 4, abril-junio, 2021, pp. 1949-1986, en <<https://doi.org/10.24201/hm.v70i4.4248>>. [Consulta: 28 de septiembre de 2024.]
- Molina Álvarez, Daniel y Karl Bellinghausen, *Mas si osare un extraño enemigo. CL aniversario del Himno Nacional Mexicano. Antología conmemorativa, 1854-2004*, México, Secretaría de Cultura de la Ciudad de México/CNCA/INAH/Océano de México, 2004.
- Moreno Gamboa, Olivia, “La imprenta y los autores novohispanos. La transformación de una cultura impresa colonial bajo el régimen borbónico”, tesis de doctorado en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Prieto, Guillermo, *Memorias de mis tiempos*, París-México, Librería de la Vda. de C. Bouret, 1906.
- Ramírez Lago, Berenice, “‘Gran concierto vocal, instrumental y de orfeonismo para la noche de este viernes’: la Sociedad Filarmónica Mexicana como promotora de conciertos, Ciudad de México, 1866-1877”, tesis de maestría en Historia Moderna y Contemporánea, México, Instituto Mora, 2022.
- Rice, Albert R., “The repertoire for voice, clarinet, and orchestra or piano, ca. 1780-1888: Part 1”, *The Clarinet*, vol. 45, núm. 4, septiembre, 2018, en <<https://clarinet.org/repertoire-voice-clarinet-orchestra-piano-ca-1780-1888-part-1/>>. [Consulta: 3 de diciembre de 2024.]
- Suárez de la Torre, Laura, “La educación femenina de la elite en el siglo XIX”, *Revista BiCentenario. El Ayer y Hoy de México*, núm. 55, febrero, 2022, en <<https://revistabicentenario.com.mx/index.php/archivos/la-educacion-femenina-de-la-elite-en-el-siglo-xix/>>. [Consulta: 14 de octubre de 2024.]
- Vargas Ramírez, Cecilia, “La utilidad y el recreo. Un estudio sobre sociabilidades en la ciudad de México a través de la Sociedad Filarmónica Mexicana, 1866-1877”, tesis de maestría en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

Sitios de internet

Geneanet, en <<https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es>>.

ISIDORO PASTOR, “EL EMPRESARIO FÉNIX”

Ricardo Miranda

Como la carta robada, el nombre de Isidoro Pastor ha estado escrito en nuestros libros durante más de un siglo. Los consabidos autores de la historia del teatro en México –Olavarría, Mañón, Reyes de la Maza¹– acumulan cientos de citas de su apellido en las voluminosas páginas de sus respectivos recuentos de teatro y espectáculos. Incluso, Pastor es hasta conocido por algunos autores de la historia musical de México: fue –como nos contó Fernanda Muñoz recientemente– el responsable de haber impulsado la representación del *Otelo* de Verdi en México contra viento y marea, o mejor dicho, contra derechos de autor y amenazas internacionales.² Y, sin embargo, su papel como un efectivo dictador del gusto y de ciertas prácticas culturales del siglo XIX porfiriano apenas ha sido aquilatado. Decir que Pastor fue uno de esos extranjeros que dejaron su huella desde la segunda fila es casi un insulto a su trayectoria. Durante los días felices de su reinado en el Teatro Nacional, Pastor fue el capitán en el puente de mando y hubo días, porque los hubo, en que su guapa y famosa esposa robó las planas y las obras de caridad a la mismísima Carmelita Romero Rubio.³

¹ Véase la bibliografía.

² Muñoz Salazar, “El polémico estreno”, pp. 325 y ss.

³ En septiembre de 1889, Adelaida Montañez, “la simpática actriz tan querida en México, que hoy reside en España, envió a la Junta Patriótica de la primera demarcación con destino a la rifa que se hizo para la beneficencia pública, una preciosa bandurria con la siguiente dedicatoria: *Insignificante, pero cariñoso recuerdo para la rifa del 16 de septiembre, que se celebra en México con esa fecha. Madrid, 12 de agosto de 1889.* Al dorso de la bandurria hay una pintura primorosamente ejecutada por el artista Sr. Carrasco, que representa un torero en traje de carácter y un fandango al estilo español. En todas ocasiones se manifiesta cariñosa con nuestro país la simpática actriz española.” “Obsequio de Adelaida Montañez”, *El Universal*, 19 de septiembre de 1889.

Lo primero que nos recuerda una revisión de la historia de la zarzuela en México es que la frontera con España no quedaba más lejos que La Habana, desde donde no dejaron de llegar oleadas de “artistas” españoles –músicos, cantantes, empresarios– que vinieron a México a buscar suerte a lo largo del siglo XIX y que descubrieron nuevas minas de plata cuando trajeron al país cierta forma novedosa de espejos refulgentes denominada ópera cómica, y que vino aparejada con sus afamadas primas, la opereta y la zarzuela. Como apenas pudiera dudarse de su palabra, le daremos la razón a Manuel Gutiérrez Nájera cuando señaló al empresario José Joaquín Cleofas Moreno como el “hábil importador de la zarzuela”. No lo fue, *strictu sensu*, pero sí fue Moreno el primer gran empresario de zarzuela en asentar sus reales en la ciudad de México. “La fortuna era su cómplice, y una lluvia de oro comenzó a derramarse en la contaduría. Moreno tenía paraguas”, nos recuerda el “Duque Job”, “pero no lo abrió”. En efecto, fue don Cleofas el primer empresario español en obtener de la escena mexicana enormes ganancias y el primero en haber establecido una compañía de zarzuela que funcionó durante largos años. Su nombre fue sinónimo del género español, y es por ello que, para Gutiérrez Nájera, sus tres nombres de pila, su apellido y su espectáculo eran uno y lo mismo.

En la holgada lista de los empresarios de zarzuela que vinieron a México durante el siglo XIX habría que apuntar a muchos individuos más, aunque si tal nómina se reduce a los verdaderamente importantes, en virtud de su huella estampada en el público, en el gusto y en el repertorio, así como en una larga vida pasada en las tablas mexicanas, entonces la lista se reduce rápidamente. José Albu fue el más importante de los pioneros; y tras Moreno solamente quedan dos o tres nombres de monta: el de Enrique Labrada, los de Pedro y Luis Arcaraz y el de Isidoro Pastor.

Pastor vino a México casi por accidente. Una estudiantina denominada *Figaro* visitó el país –gran novedad por entonces–, y para reforzar su temible espectáculo se hizo acompañar por un pequeño cuadro de cantantes que montaban números sueltos de zarzuelas. Ahí cantaba el tenor Pastor, quien rápidamente se dio cuenta de que había topado con jauja. Durante 1886 ya le vemos como uno de los principales cantantes de la compañía formada por José Palou y Luis Arcaraz, y fue en las tablas del Arbeu donde se enamoró de la estrella de aquella compañía, una tiple de nombre Adelaida Montañés que hacía las delicias de los viejos de zarzuela citadinos. A Pastor también le tocó cantar el tenor cómico en el estreno de una pieza que enloqueció al público mexicano, un *apropósito* musicalizado por Luis

Arcaraz, denominado *Una fiesta en Santa Anita*, que fue “un delicioso cuadro de costumbres trazado con inspiración y *esprit* por Juan de Dios Peza”. El éxito desbordado de aquel dislate explotaba por igual el orgullo patrio y el bello eufemismo de “la madre patria”. “Como los versos hacen alusión a México y a España”, contó Titania, “Arcaraz ha introducido hábilmente en esta pieza nuestro Himno Nacional, la marcha de Riego, unos compases de jarabe y la Marcha Zaragoza, haciendo ejecutar por la orquesta al mismo tiempo el canto patriótico mexicano y el himno español.”⁴ Ante el fulgor de todo aquello, Pastor tomó una decisión de arrojo, no muy distinta de la que cruzó el entrecejo de otros conquistadores antes que él: quedarse con todo. Quedarse con la compañía, con el teatro, con los *apropósitos*, con el público, con los cronistas y, sobre todo, con Adelaida Montañés. Quién sabe cómo, pero compró atrezo y partituras a sus antiguos socios Palou y Arcaraz y lanzó el domingo de Pascua de 1887 una de las temporadas más interesantes y variadas en la historia de la zarzuela mexicana. Como en esa temporada se estrenaron piezas de cierta fama, tendremos que detenernos en ellas, aunque sea por dos compases. La primera fue una zarzuela de “género grande” inspirada en la historia patria, *El capitán Miguel*, estrenada en abril de 1887 con versos de Juan de Dios Peza y música de Luis Arcaraz. “La empresa Pastor ha puesto en escena *El capitán Miguel* con tanto lujo como propiedad”, contó Juvenal; “estrenó una decoración preciosa que representa el Castillo de Chapultepec; vistió bien a sus artistas y comparas; y en la evolución final presentó hermosa perspectiva escénica, llenando el foro con marciales soldados, con guapos cadetes, con valientes soldaderas y con tres bandas militares que entonaban todas a la vez los himnos del patriotismo”.⁵ Después, Pastor hizo representar *Sustos y gustos* con libreto de Ernesto González y música de Julio Ituarte, una de las contadas zarzuelas del repertorio mexicano cuya música suponemos de buena factura, aunque su trama, una bagatela, sólo fuera pretexto para vestir a Adelaida Montañés de niño travieso y para presentar en la escena una de esas casas de vecindad que pintó Juan Díaz Covarrubias en *La clase media*.⁶ Pero es una mirada más enfocada sobre las tareas de Pastor y su empresa la que mejor puede servirnos para forjar una idea de todo aquello. Para empezar, el título de

⁴ Titania [Fanny Natali de Testa], “Ecos de la semana”, *El Diario del Hogar*, 9 de septiembre de 1886, p. 1.

⁵ Juvenal [Enrique Chávarri], “Charla de los domingos”, *El Monitor Republicano*, 1 de mayo de 1887, p. 1.

⁶ Díaz Covarrubias, *La clase media*, 1859.

compañía de zarzuela es engañoso. Pastor montó zarzuelas españolas, de género chico, de género grande, y varias producciones de factura local. Pero también llevó a escena mucho repertorio de ópera cómica francesa y de opereta vienesa. Más aún, cantante al fin y al cabo, de vez en cuando intercaló arias o dúos de ópera en sus funciones y no se resistió a montar óperas más o menos enteras, siempre en versión *azarzuelada*, es decir, cantadas en español. Incluso, cuando el repertorio lírico o el cansancio de sus huestes no daba para más, Pastor puso en escena otro tipo de espectáculos como títeres, marionetas o pianistas. Pero, para dar una idea de la intensidad del trabajo de la compañía y de la variedad de los títulos ofrecidos, nada como consignar alguna *numeralia*.

El capitán Miguel tuvo durante mayo de 1887 cuatro representaciones, lo que la convierte en la pieza más veces representada por la compañía de Pastor en ese lapso. Sólo en ese mismo mes de mayo, la compañía ofreció 22 títulos en 23 funciones, lo que nos habla de la incesante variedad como condición indispensable del trabajo de las compañías y de la flexibilidad de los músicos, actores y técnicos involucrados en tantas representaciones. De los 31 días del mes, la compañía trabajó 19 de ellos, siempre con descanso en lunes, pero cinco días ofreció funciones dobles y sólo una ocasión –jueves 19– los títulos previstos se suspendieron “por enfermedad de una de las artistas”. En esa ocasión, la función fue gratuita, y seguramente se repitieron dos piezas anteriormente representadas. Esta breve mirada, concentrada en un mes, ha de multiplicarse para dar una idea del trajín de una temporada que comenzó el domingo de Pascua, en abril de 1887, y que se prolongó hasta mediados del mes de septiembre (véase cuadro 1). En un cálculo conservador, puede estimarse que a lo largo de 20 semanas la compañía de Pastor habrá escenificado más de 80 títulos, lo que revela inmediatamente que músicos y cantantes trabajaban a destajo y que, seguramente, no fueron aquellas funciones ni de gran calidad ni de grandes alcances escénicos. Pero el público quería novedad tras novedad y no se cansaba de asistir al Nacional. Quienes tuvieron abono pudieron ir once veces al teatro en el lapso de un mes, y a menudo ello sucedió en días seguidos. Y llegado el mes de agosto, la compañía ya tenía abierto “su último abono de 24 funciones”, como contó Juvenal, “a pesar de las copiosas lluvias que son el jurado enemigo de las empresas teatrales”.⁷ Si los abonos tenían 24 funciones y una temporada como la de 1887 permitió la emisión de tres abonos,

⁷ Juvenal, “Charla de los domingos”, *El Monitor Republicano*, 31 de julio de 1887.

Cuadro 1. Temporada de la empresa de Isidoro Pastor durante el mes de mayo de 1887 en el Teatro Nacional de la Ciudad de México*

1	D		<i>Crispín y la comadre</i> , ópera cómica.
	D	10	<i>La tela de araña</i> , zarzuela; <i>El Capitán Miguel</i> , zarzuela nacional.
2	L		Sin función.
3	M	E	<i>La Traviata</i> , zarzuela.
4	M	11	<i>El capitán Miguel</i> , zarzuela nacional; <i>El figón de las desdichas</i> , juguete cómico.
5	J		<i>El capitán Miguel</i> , zarzuela nacional; <i>El figón de las desdichas</i> , juguete cómico.
	J	12	<i>Niniche</i> , zarzuela (con Rosa Palacios cantando la <i>Balada</i> de la ópera <i>El Guarany</i>), y <i>La Diva</i> , con un “baile español” a cargo de Amalia Lepri.
6	V		Sin función.
7	S	13	<i>El Mikado de Japón</i> , zarzuela.
8	D		<i>Marina</i> , zarzuela; <i>La Diva</i> , zarzuela.
	D	14	<i>El juramento</i> , zarzuela, con Rosa Palacios.
9	L		Sin función.
10	M	E	<i>La Traviata</i> ; <i>El figón de las desdichas</i> , juguete cómico.
11	M		Sin función (ocupado por la compañía dramática con un prestidigitador, Sr. Bosco).
12	J	15	<i>Los dioses del Olimpo</i> , zarzuela.
13	V		Sin función.
14	S	16	<i>Marta</i> , “grandiosa ópera en cuatro actos”, zarzuela; debut de Benito Goribar.
15	D	17	<i>La Traviata</i> , “zarzuela”. <i>Castillos en el aire. Coro de señoras</i> , pasillo cómico-lírico.
16	L		Sin función.
17	M	E	<i>La tempestad</i> , zarzuela; <i>El Mascoto</i> , zarzuela.
18	M		Sin función.
19	J		<i>El pompón</i> , con Rosa Palacios.
	J	18	<i>Los infiernos de Madrid</i> , zarzuela, “con el gran dúo del cuarto acto de <i>Aída</i> ”, cantado por Rosa Palacios y el Sr. Vigil. Se suspendió la función “por enfermedad de una de las artistas”.
20	V		Sin función.

- 21 S E Beneficio del “joven tenor mexicano” Benito Goribar:
Crispín y la comadre, zarzuela, con arias del *Elixir d’amore* y *Marta*.
- 22 D *Los dioses del Olimpo*, zarzuela, “con el gran dúo del cuarto acto de Aída”, cantado por Rosa Palacios y Sr. Vigil.
- D 18 *El anillo de hierro*, zarzuela.
- 23 L Sin función.
- 24 M E *Los dioses del Olimpo*, zarzuela, con un aria de *Lucía* cantada “en traje de carácter” por Rosa Palacios y la zarzuela *Paintar como querer*.
- 25 M 19 *iEn el nombre del padre!*, zarzuela; *Ya somos tres*, zarzuela.
- 26 J Sin función.
- 27 V 20 *Los infernos de Madrid*, zarzuela.
- 28 S Sin función.
- 29 D *El anillo de hierro*, zarzuela.
- D 21 *Los mosqueteros en el convento*, zarzuela, con Rosa Palacios en el vals *Corazón de mujer*, “del maestro Logheder”.
- 30 L Sin función.
- 31 M E *El anillo de hierro*, zarzuela; *El capitán Miguel*, zarzuela nacional.

* La información vertida en este cuadro fue tomada de las carteleras teatrales de diversos periódicos de la ciudad de México publicados a lo largo del mes de mayo de 1887, en particular *El Monitor Republicano* y *El Siglo Diez y Nueve*. Las denominaciones y descripciones son las ofrecidas en dichas carteleras. Los números de la tercera columna denotan el número de función de abono de la temporada, y la letra E indica que se trató de una función extraordinaria.

tenemos ahí 72 funciones regulares más una extensa cantidad de funciones extraordinarias, de beneficios y de repeticiones. Pero el fin de la temporada no significaba un cese en las actividades, sino el inicio de otra etapa en la vida de las compañías. Como contó el referido *Juvenal*: “El Teatro Nacional ha abierto su último abono de veinticuatro funciones, Pastor y Cantelis ya hacen sus preparativos de marcha; tienen acordado dividir su compañía, una parte irá a Puebla, a Guanajuato y a Guadalajara, y otra atravesando el proceloso Océano, se dirigirá a la península yucateca.”⁸

Por dar una idea: en el mismo agosto de 1887, la compañía de Pastor ofreció funciones simultáneas en el Teatro Guerrero de Puebla y en el propio Teatro Nacional. Dos semanas después, los artistas que estaban en el Nacional viajaron por tierra y mar para llevar la zarzuela a Mérida, y al finalizar el año, el rebaño de Pastor se afincó en el Degollado de Guadala-

⁸ *Ibid.*

jara, desde donde continuó sus funciones en Tepic y en el Teatro Rubio de Mazatlán.

Tantas funciones fueron moldeando el gusto del público y nada lo demuestra mejor que el singular fenómeno de las zarzuelas “taurinas”, cuyo linaje, por supuesto, se remonta a la *Carmen* de Bizet, pero al que un empresario como Pastor dio verdaderas alas. Todo inició con la representación de un disparate intitulado *Ora Ponciano*, encomendado a los triunfantes Juan de Dios Peza y Luis Arcaraz. En esta ocasión, el *apropósito* no se fue a los barrios típicos, sino a la plaza de toros para entregar una estampa de lo que solía enloquecer a los capitalinos por aquel entonces.

¡Ahora Ponciano! realmente no es nada, más bien dicho, es un pretexto para dar al público por su juego, para recordar los toros.

Por supuesto que fue muy aplaudido y que el respetable auditorio, al ver los toreros y distinguir a lo lejos la Plaza de Colón y oír los roncacos acordados del clarín, prorrumpió en gritos, creyendo que estaba en las corridas.

Chinas que van a los toros del brazo de sus *valedores*, *pelados* que antes de entrar a la plaza han atrapado una mona, *lagartijos* que discuten sobre las teorías de Cúchares, y después la cuadrilla en todo su esplendor, he allí la comitiva que atraviesa la escena al son de una música que hace cosquillas.

Se pasa el rato, y [...] tenemos al menos un teatro bien concurrido, algo donde pasar distraídos algunas noches de la semana.⁹

A *Bocaccio*, esa entretención le merecía una crítica reprobatoria:

Hasta hoy la Zarzuela no ha desentonado más que una sola vez, o mejor dicho, con una sola obra, que sin duda fue inspirada por el conocido y egoísta axioma de Lope: *El vulgo es necio, y pues que paga, es justo hablarle en necio para darle gusto*. Esa obrilla es ese juguete lírico *¡Ahora Ponciano!*, desairada imitación de esos sainetes con música que desacreditan el género y lo bastardean.

Ese juguete es de los que se hacen para entretener a los *cócoras* en los jacalones de invierno.¹⁰

Con particular intuición, Bocaccio había dedicado ya varias columnas de la primavera de 1887 a referirse a esos dos temas que se iban entre-

⁹ Juvenal, “Charla de los domingos”, *El Monitor Republicano*, 24 de abril de 1887.

¹⁰ Bocaccio [Aurelio Garay], “Cuentos fugaces”, *El Diario del Hogar*, 24 de abril de 1887.

tejiendo, la zarzuela y los toros. Por un lado –“¡Oh *témpora!* ¡Oh *toros!*!”–, daban sus crónicas cuenta de los lances de tauromaquia emprendidos por los diestros Ponciano Díaz y Luis Mazzantini en diversas plazas locales, por otro, bien recordaba que, si esos temas cruzaban sus caminos, ello se debía a la emblemática *Carmen* y al malhadado Cleofas Moreno, predecesor y rival de Pastor. De hecho, cuando la pieza de Bizet había sido representada en 1883 por la compañía de Moreno, las cosas se habían salido de control:

Y a propósito de zarzuela y de toros, a nosotros nos parece que, si algún espectáculo ha contribuido poderosamente a la reacción que se ha operado en favor de las lides taurinas, ese espectáculo es la zarzuela. Desde que los poetas y los compositores españoles llevaron el arte *flamenco* a la escena lírica y dramática, donde en mala hora apareció bajo las bambalinas gente de trenza y calañés, hablando de cuernos y de volapiés [...] la vieja afición resucitó en el pueblo, empezó por calentura, siguió por fiebre y hoy está en el delirio.

Es probable que el Sr. Pastor traiga en su repertorio varias de esas particiones flamencas, tanto de las conocidas como de las nuevas; pero también es posible que tenga el buen tacto de darlas de mano, porque aparte de que harán que cierta parte del público no reciba con la predilección que merecen las óperas del repertorio arregladas al español, aquellas *piezas taurinas* no serán más que una *réclame* para las corridas de toros.

Recuerde el Sr. Pastor lo que sucedió con la divina *Carmen* de Bizet en el Teatro Nacional debido a lo *listo* que era el Sr. J. J. Moreno. Mientras esa ópera se representó conforme a la disposición del libreto francés, todo fue bien; no se vio más que el *drama lírico*; pero viene el malhadado libreto español, en que aparece en el cuarto acto el interior de la plaza de toros, en la que el Sr. Moreno hace presentarse a los picadores con la garrocha en una mano y el sombrero en la otra, saludando al público desde el ruedo como si fuera el público de la plaza, y haciéndolo así tomar parte en el fingido espectáculo de la corrida, transformándolo en verdadero público de toros, y aparece de pronto el *drama taurino*.¹¹

¹¹ *Carmen* tuvo su estreno en México en febrero de 1881, con la compañía de Maurice Grau. En septiembre de 1883, la compañía de Joaquín Cleofás Moreno la llevó a escena con Romualda Moriones en el papel estelar, anunciando la pieza como “zarzuela en cuatro actos”. De cómo quedó huella más honda de la representación en zarzuela nos da cuenta una gacetilla que resultó ser falsa. Dos años después de aquellas representaciones, *Le Trait d'Union*, periódico de la colonia francesa en México, anunció el supuesto matrimonio de la Moriones “con un feliz mortal de nombre Lorenzo

¿Tuvieron culpa las empresas de zarzuela en azuzar el repunte de la tauromaquia?, ¿es al actual público de la *fiesta grande* al que podemos voltear la mirada para darnos una idea de cómo eran las cosas en los ruedos líricos del siglo XIX mexicano? No serán los dislates de *Ora Ponciano* la última escena del matrimonio entre zarzuela y toros en México y el empresario Moreno, que no había dejado de competir con Pastor, ofreció, en enero de 1888, dos nuevas zarzuelas taurinas para no quedarse atrás. Primero, durante la representación de *Ya somos tres*, apareció en escena el picador Badilla, y días más tarde hizo el estreno de *Ponciano y Mazzantini*, que tuvo texto de Juan A. Mateos y música de José Austri. Como siempre, la crónica de *Titania* es una de nuestras mejores fuentes para conocer más de aquella pieza torera:

La noche del domingo tuvimos un estreno en el teatro Arbeau.

Se puso en escena por primera vez el graciosísimo juguete cómico del inspirado literato Juan A. Mateos, y del inteligente maestro José Austri, titulado *Ponciano y Mazzantini*, que atrajo una concurrencia muy numerosa a aquel coliseo, gustando mucho la pieza y saliendo los espectadores del teatro de muy buen humor. La letra de este juguete tiene mucha gracia y el diálogo está salpicado de *esprit*. La música es ligera y bonita y los autores merecían bien las ovaciones que les hizo el público.

La primera escena presenta la partida de Mazzantini para América, acompañando al diestro su cuadrilla y algunas manolas. En la segunda se ven los buques cruzando el mar, llevando uno de ellos al gran torero.

La tercera escena es una fonda en México, a la cual llega una familia del interior, siendo el Senador y su esposa dos tipos muy conocidos y bien delineados.

Aparece Ponciano vestido de charro y después se presentan éste y Mazzantini llevando sus trajes de torero. Pronuncian los dos diestros bellas y sentidas frases que excitan el entusiasmo del auditorio y luego se abrazan y hay la reconciliación de los poncianistas y los mazzantinitas, terminando la pieza alegremente.

Ceballos, quien llevará a *Carmen* al altar”, unión gracias a la cual “el público mexicano perderá a su diva preferida”. “La señorita Moriones”, *Le Trait d'Union*, 25 de septiembre de 1883. Todavía durante la temporada de 1888, Moriones volvió a cantar *Carmen* en el Teatro Arbeau.

La música encierra unos trozos de mérito, entre ellos una elegante romanza de barítono, una característica danza, una brillante canción y unos bonitos coros.

La pieza fue bien interpretada.

Vargas nos presentó a Mazzantini luciendo un lujoso traje rojo con oro, que nos dicen pertenece al diestro español, y sobre el brazo una capa blanca [...] que ha llevado Mazzantini en el redondel.

Vargas llevó un bonito traje morado y plata, como también el traje de charro y el sombrero jarano del torero mexicano.

La Moriones nos presentó una salerosa manola y Paca Martínez nos encantó con su ligereza, su gracia, y los ondulantes movimientos de su arrogante cuerpo. Los dos diestros asistieron a la función, Mazzantini en un palco y Ponciano Díaz entre bastidores. Nos cuentan que se dieron un abrazo en el escenario al caer el telón, representando de veras la escena que ha puesto el autor en su juguete.¹²

No es casualidad que *Ponciano y Mazzantini* –esa *Carmen del mendigo* mexicana– haya recurrido a los trajes reales de los toreros para vestir a sus cantantes, así como para disfrazar al personaje de Ponciano Díaz de charro local. Los verdaderos Díaz y Mazzantini, de hecho, acababan de aparecer vestidos de charros en una corrida reciente, donde el mexicano se había lucido floreando el lazo, mientras que el español, también vestido de charro, había quedado muy atrás al intentar imitar a su rival mexicano, para deleite y frenesí del *respectable* público taurino. Los filones de lo típico nacional y de la tauromaquia dejan y han dejado buenas ganancias, ya en la plaza, ya en el teatro, y apenas se puede culpar a don Cleofas de haberlos juntado en un singular *juguete* al que, por cierto, *Juvenal* castigó con su silencio. Curiosamente, en su *Charla de los domingos* del 22 de enero, Chávarri dio cuenta de los propios Ponciano y Mazzantini y de sus verdaderas lides. Y se lamentó: “Nosotros los románticos, los sensibleros, hemos sido derrotados, lo confesamos, completamente derrotados; Ponciano y Mazzantini nos han de mirar con cierta lástima si es que se dignan mirarnos.” Y remató:

¹² Titania [Fanny Natali di Testa], “Ecos de la semana”, *El Diario del Hogar*, 19 de enero de 1888. Aunque el asunto rebasa nuestro tema, cabe anotar que Luis Mazzantini acabó trasladándose del ruedo a las tablas y que participó con éxito en diversas producciones dramáticas durante 1888.

Marchas e himnos se escriben y se cantan en honor de los toreros, el retrato de los primeros espadas figura en todos los aparadores, se les ve en la calle como seres sobrenaturales; ante Ponciano y Mazzantini todos se abren paso, y se les tocaría diana si hubiera una música a mano.

En los teatros, si algo se habla de toros, el delirio se despierta, los poetas pulsán su lira en loor de los héroes del día, ya Melpómene y Talía nada valen sobre la escena, si en vez de coturno no lucen la capa y la chaquetilla del torero.

¡Estamos en el punto álgido de la locura!

[...] ¡Qué zarzuela ni qué corridas de toros!

Aquello es la negación del arte, la blasfemia del buen gusto.¹³

Un empresario cuya compañía dio cientos de funciones al año y que además extendió sus actividades a lo largo del país, un empresario que con la sola comisión y estreno de *Ora Ponciano* fue capaz de influir en la programación y encargos de las compañías rivales, tuvo que ser, por fuerza, uno de los protagonistas culturales más importantes de la época. Es cierto que las típles se llevaban la atención y los aplausos; es también cierto que las crónicas se ocupan, sobre todo, de las funciones y sus avatares; pero tanto la construcción del gusto que va implícita en el repertorio y su programación, como la práctica profesional del montaje y ejecución, fueron tareas cotidianas que dieron trabajo a innumerables personas y que construyeron, día con día y a golpe de cincel, un público y una cultura: salvo muy raras excepciones, el público del Nacional aplaudió lo que Pastor quiso que aplaudieran. Y en el corazón de su *modus operandi* subyace un asunto del que hay que ocuparse: tantas funciones y un repertorio tan basto que permitían jugosas ganancias eran resultado de la falta de un tratado de propiedad artística y literaria y de la costumbre de trastocar las partituras de las piezas. El *Otelo* representado en el Teatro Nacional con una orquestación que no fue de Verdi, se convirtió en el más famoso de los escándalos de orquestación y derechos que Pastor encabezó. Pero ni de lejos fue el único y era lo más común que zarzuelas, óperas y operetas fueran escuchadas con orquestaciones *ad hoc* que fueron encargadas a músicos como Luis Arcaraz y José Austri. En una fecha tan tardía como 1890, *Titania* se admiraba de que la empresa de los hermanos Guerra había montado *Carmen* siete veces en ocho días. Pero ella misma contó que la instrumentación escuchada no fue la original, sino

¹³ Juvenal [Enrique Chávarri], “Charla de los domingos”, *El Monitor Republicano*, 22 de enero de 1888.

de Susano Robles, “excelente clarinetista mexicano”. ¿Bizet orquestado por Susano Robles? ¡Qué pesadilla! Pero, al parecer, tales *mañas* fueron el pan cotidiano de los teatros mexicanos y *Otelo* sólo fue la cereza del pastel.

Y no sólo la música, sino los libretos. Al ser traducidos, *azarzuelados*, traductores, empresarios, censores y directores se dieron vuelo con las tijeras. No habrán sido pocas las ocasiones donde la función de cierto título, más que denominarla de ópera o de zarzuela, debamos denominarla *Variaciones sobre el tema de Carmen* o *Fantasia sobre un tema de Offenbach*, como habrían hecho, con mayor sinceridad, tantos de los autores del repertorio para piano que emprendieron reminiscencias semejantes. Pastor, como muchos antes y después, basó buena parte de sus ganancias en ese libre montaje que en Europa se iba extirpando como tumor maligno, si bien, como cuenta el propio Orlando Figes, hasta el mismo Tito Ricordi había comenzado su carrera “como un humilde copista y vendiendo copias pirata de las partituras a teatros y empresarios”.¹⁴ Sobra decir que cualquier noción de *Disposizioni sceniche* como las que el propio Ricordi entregaba a quienes le rentaban las óperas de Verdi, eran totalmente y absolutamente desconocidas.¹⁵ Las tablas del Teatro Nacional fueron, literalmente, territorio libre de América y cada quien hizo lo que quiso, o lo que pudo. Sólo hubo una ocasión, también acontecida en 1887, cuando un *abusadillo* consiguió cerrar el Teatro Nacional en alegato de derechos. Una nota de *El Nacional* nos cuenta que Francisco Javier Osorno, abogado leguleyo y escritor de tercera o cuarta fila, “concibió en París el proyecto lucrativo de hacerse nombrar representante de los propietarios de todas las obras francesas que se representan y cantan en la Ciudad de México, dando utilidades regulares a las empresas [...] y así armado con un poder amplísimo se vino a México resuelto a todo en beneficio de sus clientes”.¹⁶ Osorno tomó por sorpresa al gobierno y consiguió que el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública lo declarara propietario de varios *caballitos de batalla* como *Carmen*, *La mascotte*, *La bella Helena*, *Los mosqueteros en el convento* o *El Pompón*, y se apersonó, en compañía de un juez y sus actuarios, en el Teatro Nacional la tarde del 11 de agosto para cerrarlo, recoger el dinero de la taquilla y secuestrar la música. Pastor

¹⁴ Figes, *Los europeos*. *Tres*, 2020, p. 132.

¹⁵ “Los términos que exigía el compositor como parte del derecho moral de protección de la integridad de la obra se detallaban en un manual escénico, conocido en italiano como *disposizioni sceniche* y en francés como *livret de mise-en scene*”. *Ibid.*, p. 494.

¹⁶ “Una nueva sensación. El público arrojado del Teatro Nacional por D. Javier Osorno”, *El Nacional*, 12 de agosto de 1887, p. 2.

hizo devolver de *su* dinero las entradas al sorprendido público y la cancelación desató una renovada discusión en la prensa sobre las desiguales desventajas de los autores mexicanos en caso de que México firmase tratados de propiedad artística y literaria con países como Francia o España.

La reciprocidad respecto de las obras de este género y las literarias de otro estilo entre países que no están en idénticas condiciones de producción, no existe ni puede existir, y debiéndose tener presente también que mientras idénticos derechos no estén reconocidos para los autores mexicanos en otros países, esa reciprocidad será ilusoria, debiendo resultar todas las ventajas para los autores extranjeros.¹⁷

De la paradoja evidente ni hablamos: fue Pastor un español que sacó buenas ganancias al violar en México tratados que su propio país había firmado y que atañían, mayormente, al repertorio francés de óperas y al español de zarzuelas. Y falta, desde luego, contar mayores y muy sabrosos detalles de las pintorescas funciones de Isidoro Pastor en México, con particular énfasis a lo realizado durante los años de su reinado en el Teatro Nacional entre aquella temporada de pascua de 1887 y su despedida en febrero de 1891. Pero la más simple revisión de las empresas acometidas por Isidoro Pastor conduce a pensar que, pese al éxito obtenido con sus célebres tandas en los teatros Nacional y Principal, el empresario aspiró a mayores alturas y a navegar el barco sobre aguas poco exploradas. Así se explica que en enero de 1889 haya promovido la representación de *Othelo*, de Shakespeare, para rematar aquella misión civilizadora y de gran empresario que hizo suya y que le había visto, en un momento fulgurante, ser uno de los muy pocos elegidos para subir al vagón privado de Adelina Patti cuando la diva visitó México en enero de 1890 para cantar en *su* teatro. En febrero de 1889 siguió con *Hamlet* y para postre, *La dama de las camelias*, de Dumas. Esa función, a su vez, fue la obertura de la nueva temporada, un abono de diez funciones que comenzó en marzo de 1889 con *La Tempestad* y siguió con *La Traviata*, es decir, *La dama de las camelias* cantada por Rosa Palacios. Vemos en un azaroso apunte cómo Pastor hizo transitar a sus cantantes por una escala de amplio rango, desde las notas bajas de las tandas hasta las ágiles coloraturas de Verdi, pasando por zarzuelas y óperas

¹⁷ “Los derechos de Propiedad concedidos al señor Osorno”, *El Nacional*, 13 de agosto de 1887, p. 2.

cómicas francesas. Así le alcanzó para satisfacer al más amplio espectro de público, para mantener no a uno sino a varios cuadros de su compañía y para pagar esas lujosas batas de banquero retirado con las que despachaba desde su oficina en el Nacional. Quien así lo contó fue Federico Gamboa que, en sus mocedades, se metió como traductor de zarzuela y consiguió –gracias a una recomendación de Gustavo Baz– que Pastor le encomendara la traducción al español de la *Mam’zelle nitouche* de Hervé.¹⁸ Traducida como *Señorita inocencia* y cantada por Enriqueta Alemany, la opereta tuvo un éxito sin precedentes y “en cuanto Pastor supo el título, anunció la obra con profusión, como anunciaba todas las de su empresa; cartelones polícromos en las esquinas, en las tiendas, en los cafés; granujas paseándolos por las calles, a guisa de estandartes”.¹⁹ Según los cálculos de un cronista en *El Diario del Hogar*, y por no dejar de ofrecer renovadas cifras, “en esa noche [del estreno] hubo una entrada de cuatro mil personas que produjeron unos dos mil pesos a la empresa”. Pero, para terminar estas líneas, el retrato que hizo Gamboa de Isidoro Pastor es el que también vale oro, ya que capturó a nuestro hombre, dizque “de segunda fila”, cómodamente instalado en su gabinete del Teatro Nacional:

Isidoro Pastor –el empresario fénix– me conocía apenas, por más que me supiera periodista y por más que me encontrara a cada paso entre bastidores. Gustavo Baz se encargó de conquistarlo, y una noche nos recibió a los dos en su despacho particular, con gorra de borla en la cabeza y una bata bordada de banquero retirado. Pocos muebles, un canapé y dos butacas; un pupitre cuajado de papeles, de programas, de billetes multicolores; un gran armario, abierto, con gruesos legajos atados separadamente; en el centro de la habitación, un velador con una lámpara de petróleo y los periódicos del día, marcados en determinados sitios con toscas rayas de lápiz azul; junto a la puerta, volcado, el cochecito de alguno de sus hijos; y frente al balcón, abierto por lo tibio de la noche, la avenida del 5 de Mayo, con sus edificios a la moderna, de cuatro y cinco pisos, y su doble fila de focos eléctricos, como

¹⁸ Louis-Auguste Florimond Ronger, *Hervé* (1825-1892). *Mam’zelle Nitouche* fue estrenada en París en 1883.

¹⁹ Gamboa, *Impresiones y recuerdos*, 1893, pp. 150 y ss. Del título, apuntó Gamboa: “Tiene la *Nitouche* en su cuarto acto, unas coplas en que Dionisia se recomienda a *Sainte Nitouche* y yo me vi obligado a encontrarle un santo de verdad, San Inocencio, quien se dignó sacarnos del apuro.” Todas las citas subsecuentes sobre Gamboa y *Señorita inocencia* provienen de las referidas páginas.

si marcharan al asalto de dos en fondo, de la catedral que se divisa al término de la misma avenida.

Y comenzó el arreglo, ceremonioso, con desconfianzas; había muchas piezas nuevas, muchos gastos y exigencias de decoraciones y vestuarios, la temporada concluiría pronto, el público principiaba a fastidiarse de las obras traducidas; hasta que surgieron las condiciones claras, con sabor mercantil, sonando a dinero.

—Pero, en fin, éste se empeña (*por Gustavo*) y admito la traducción, que se concluirá dentro de un mes... vaya dos (*al notar mi protesta*). Son de mi cuenta los gastos de la instrumentación y de las representaciones; a usted le doy veinticinco pesos por acto, diez por cada función durante un año y usted hará el reparto y dirigirá los ensayos en compañía del director de escena. ¡Ah! Hay que suprimir los caballos del tercer acto, por lo menos de la escena; las tiples que tengo no están para esos ejercicios. Pásese usted mañana, en la mañana, aquí en el corredor de cristales, en el primer piso, y firmaremos el contrato.²⁰

“Cinco años ha tenido Pastor en arrendamiento el primer teatro de la República y en ese transcurso de tiempo ha traído multitud de Compañías, ha pagado numerosos artistas, y ha procurado agradar al público que le favorece.” Con esas palabras, publicadas el domingo 15 de febrero de 1891, contó Enrique Chávarri la despedida de Pastor tras su función de beneficio sin saber que “el empresario Fénix” no volvería a remontar el vuelo hasta las alturas alcanzadas. La estrella de Pastor se apagó en los años que siguieron, el público se entretuvo con los dislates de otras compañías y, ¿quién lo dijera?, nuestro empresario se fue a morir como Fitzcarraldo: metido en las honduras, víctima “del vómito”, buscando nuevos e inexplorados escenarios que lo alejaran de la competencia y de los tratados de propiedad artística. Cuando falleció en San Salvador, en septiembre de 1896, apenas si alguna columna dio cuenta de su fallecimiento. “Deseamos que no se confirme tan triste nueva”, apuntó *El Monitor Republicano*,²¹ pero la discreta salida del escenario y del país por parte de Pastor pudiera deberse a complicaciones de índole legal cuyos detalles, lamentablemente, habrán

²⁰ *Ibid.*, pp. 145 y ss.

²¹ “De San Salvador, República del Salvador, comunican al *Globo* la noticia de que el aplaudido y conocido tenor cómico y empresario de zarzuela, Sr. Isidoro Pastor, ha muerto de vómito. Deseamos que no se confirme tan triste nueva.” “Muerte de un Artista”, *El Monitor Republicano*, 27 de septiembre de 1896, p. 2.

de esperar a que los documentos que puedan arrojarles luz terminen por ser inventariados a detalle.²²

Lo que no necesita tiempo es proponer a nuestro empresario y cantante como un ejemplo de tantos personajes que cimentaron ciertas prácticas culturales cuyos ecos aún nos alcanzan. Pastor se habrá ido, acaso en fuga, pero el espectáculo cotidiano de la zarzuela campeó por los teatros de la ciudad de México durante varias décadas más. Fue Pastor, en México, un actor ejemplar de esa “utopía irónica” que, en la exacta definición de Walter Benjamin, fue la zarzuela y que reflejó de manera puntual los gustos y prácticas de entretenimiento de la incipiente clase media urbana del porfiriato.²³

A mi modo de ver, se trató de una utopía en tanto las zarzuelas dieron cuerpo a un mundo inexistente, completamente dibujado a punta de disparates y cuadros inverosímiles, donde se proyectaron deseos y aspiraciones del público. Y la ironía se localizó en ese doble filo que representaron los estereotipos de carácter que habitaron las zarzuelas representadas por la compañía de Pastor –esos toreros y *chinas*, aquellos charros y *pelados* y aquella *Señorita inocencia* que tanto revuelo causó con sus alusiones a una doble moral por todos conocida, parte de una sociedad donde por la mañana se rezaba y por la noche se contemplaban suripantas–. Tales elementos resultaron ser longevos y con toda naturalidad viajaron años más tarde desde las tablas del teatro hasta las pantallas de cine. Y acaso sea en esa continuidad de la “utopía irónica” donde puede hallarse un mejor sentido a la tarea de ocuparse de la zarzuela y sus agentes. Si en 1907 el mismo Teatro Nacional fue demolido, ni qué decir de la zarzuela y sus afamadas funciones por tandas donde el público de la ciudad de México se había entretenido una noche sí y la otra también. Fueron las compañías de zarzuela que ocuparon el hueco dejado por Pastor, como la de las famosas hermanas Gerarda y Romualda Moriones o como la de los hermanos Arcaraz, quienes rápidamente adquirieron los primeros cinematógrafos para no dejar ir a aquel público que tanto dinero dejaba. Puedo suponer que, al sustituir la zarzuela

²² En el Registro de expedientes del fondo Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal (TSJDF) s. xx.1 del Archivo General de la Nación se consignan tres casos vinculados a Isidoro Pastor: por Difamación y por Falsificación, en 1888; y un Recurso de Casación en 1891. El hecho de haber presentado una casación implica la posibilidad de algún error judicial en los procesos anteriores, pero los detalles de tales pleitos legales aún están por precisarse.

²³ Benjamin, *París, capital*, 1971, p. 34. La definición completa reza: “La opereta fue la utopía irónica de un dominio perdurable del capital.” Recuérdese que zarzuela y opereta, lo mismo que ópera cómica, son términos consanguíneos: denotan un espectáculo lírico donde se alterna música, bailes y parlamentos hablados en el idioma local.

por el cine, estos agentes culturales pusieron en juego una gran intuición económica, basada en su control y conocimiento del público local, y una nula conciencia de lo que el nuevo arte llegaría a ser. Pero acaso el tránsito entre la zarzuela y el cine nos revele cómo un espectáculo que tuvo tanto auge, más que caer en el olvido, supo transformarse rápidamente en algo más, en esa utopía irónica que ahora mudaba de presentación. Porque es a las películas del llamado “cine de oro” mexicano donde podríamos asomarnos para encontrar, con pertinaz vigencia, esa nueva versión de las zarzuelas de antaño, con sus personajes característicos que cantan, con sus bailes típicos y sus coreografías artificiales (como en la *Fiesta en Santa Anita* estrenada por Pastor) y con sus historias y argumentos plenos en dislates y sinsentidos. Y esa misma ventana filmica sirve para recordar que un empresario como Pastor bien sabía que la zarzuela no era sino la ópera del mendigo, pero que ese mismo medio también podía dar, ocasionalmente, obras de mayor alcance y relevancia. En la zarzuela como en el cine, el arte y el espectáculo, de vez en cuando se confundieron, tal y como en ocasiones lo siguen haciendo.

Para 1907, y en una columna que no tiene desperdicio, José Juan Tablada contó la muerte de esa “Traviata de arrabal”, como llamó a la zarzuela. Con absoluta perspicacia apuntó:

¡Los espectros tienen razón! Esto mató a aquello [...]. En la novela de Wells, los microbios mataron a los monstruosos habitantes de Marte [...] en nuestra vida real los cinematógrafos, ágiles y sutiles, devoraron al formidable monstruo de la tanda. La tanda ha muerto; las veladas en México están iluminadas por la luz de los cinematógrafos, suave y misteriosa como un claro de luna. Por esos campos pasan algunas sombras enlutadas [...] son los últimos pésames de los tandófilos, unos cuantos zopilotes que revolotean mientras abajo se disgrega el cadáver.²⁴

Ni qué dudarle: “¡los espectros tienen razón!”, y su huella fantasmal, como la dejada por la zarzuela, de vez en cuando se asoma para contar historias inverosímiles, reflejo de prácticas culturales añejas que, aunque parecían perdidas, sólo han reverdecido bajo el oropel de las nuevas tecnologías.

²⁴ José Juan Tablada, “Crónicas del boulevard”, *El Imparcial*, 17 de marzo de 1907, en Reyes de la Maza, *El teatro en México*, 1968, t. III, pp. 346-347.

FUENTES CONSULTADAS

Archivos

AGN Archivo General de la Nación. Registro de expedientes, fondo Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal (TSJDF), s. xx.1.

Hemerografía

El Diario del Hogar, 1886, 1887, 1888.

El Imparcial, 1907.

El Monitor Republicano, 1877, 1888, 1896.

El Nacional, 1887.

El Siglo Diez y Nueve, 1887.

El Universal, 1889.

La Patria, 1877.

Le Trait d'Union, 1883.

Bibliografía

Benjamin, Walter, *París, capital del siglo XIX*, México, Librería Madero, 1971 [traducción y notas de Miguel González y José Emilio Pacheco].

Díaz Covarrubias, Juan, *La clase media. Novela de costumbres mexicanas*, México, Tipografía de Manuel Castro, 1859.

Figes, Orlando, *Los europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*, Barcelona, Taurus, 2020 [traducción de María Serrano].

Gamboa, Federico, *Impresiones y recuerdos*, Buenos Aires, Arnoldo Moen, Editor, 1893.

Mañón, Manuel, *Historia del Teatro Principal en México*, México, Editorial Cvltvra, 1932.

Muñoz Salazar, Fernanda, "El polémico estreno del *Otello* de Verdi a finales del siglo XIX en México" en Javier Marín López (ed.), *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2020, pp. 325-339.

Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911)*, México, Porrúa, 1961-1968, 5 vols. más índices.

Reyes de la Maza, Luis, *El teatro en México durante el porfirismo*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1964: t. I (1880-1887); 1965: t. II (1888-1899), 1968: t. III (1900-1910).

Reyes de la Maza, Luis, *Circo, maroma y teatro (1810-1910)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

EN NOMBRE DE LA CIVILIZACIÓN,
PUBLICAR, LEER Y DIVERTIRSE

JOSÉ DECAEN: PROMOTOR DE LA GRÁFICA EN EL MÉXICO DECIMONÓNICO, 1835-1866*

María Esther Pérez Salas

Entre las diferentes oleadas de extranjeros que llegaron a México a partir de la década de los años veinte del siglo XIX, hubo un número destacado de franceses relacionados con las actividades editoriales que en un lapso de diez años (1828-1838) empezaban a buscar acomodo principalmente en la ciudad capital. Uno de estos inmigrantes fue José Decaen, quien desempeñó un papel destacado dentro del mundo de la gráfica al ser de los principales impresores de publicaciones ilustradas a la manera de lo que circulaba en el exterior, principalmente en Inglaterra, Alemania y Francia. Se trata de un personaje del cual a menudo se habla cuando se estudian las publicaciones ilustradas mexicanas de mediados del siglo XIX, por haber realizado un amplio número de estampas litográficas, pero que siempre se queda en segundo plano. Se reconoce que muchos trabajos salieron de su taller litográfico, pero hasta ahí llegan. Por lo tanto, el objetivo de este trabajo es rescatar la labor de este litógrafo y darle su lugar en el ámbito editorial nacional, no sólo como artífice y promotor de la litografía en nuestro país, sino igualmente como editor de algunas de las publicaciones ilustradas que se han convertido en obras emblemáticas.

Para la década de los treinta, la técnica litográfica había revolucionado de manera significativa la edición de libros y prensa ilustrada en Europa, especialmente en Francia, facilitando la publicación de obras cuyas imágenes atraían a un nuevo mercado de receptores representado por las clases

* Agradezco a Arturo Guzmán por la localización de las publicaciones ilustradas por José Decaen y a Consuelo Castillo y Elena Ramos por la localización de los documentos en el Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México.

medias urbanas y las altas clases trabajadoras.¹ Ya fueran imágenes sueltas o ilustraciones asociadas con los textos, dieron origen a un activo comercio en virtud de que “han sido decisivas en la construcción del conocimiento y de la representación del mundo en los campos ‘científicos y literarios’, como se decía entonces”.²

La crisis comercial, que se desencadenó en Francia a partir de las guerras napoleónicas y la revolución de 1830, trastocó el ámbito editorial galo y repercutió a tal grado que disminuyeron considerablemente las publicaciones,³ motivo por el cual varios trabajadores de dicho rubro, ya fueran editores, impresores, libreros, y todos aquellos operarios relacionados con las actividades de la impresión, al ver afectado su campo de trabajo, consideraron a las nacientes repúblicas latinoamericanas, entre ellas a México, como una posibilidad para salir adelante. El interés por instalarse en México no sólo estribaba en la apremiante situación que se vivía en su país de origen, sino al incipiente desarrollo del trabajo gráfico con el que contaban los editores del país, lo cual les representaba amplias posibilidades de expansión.

El periodo que estuvo Decaen en México (1835-1866) se caracterizó por haber sido uno de los más convulsos en que los levantamientos, asonadas, revueltas e insurrecciones eran el pan de cada día. Se trató de tres décadas en las que se buscaba la definición política, por lo que hubo enfrentamientos entre las diversas facciones políticas que pretendían establecer sus ideales. Sucedieron enfrentamientos entre centralistas y federalistas, liberales y conservadores, monarquistas y republicanos, Iglesia y Estado, además de que se libraron algunas rivalidades con las potencias extranjeras, como la llamada guerra de los Pasteles en 1838, la invasión de Estados Unidos en 1847 y la llamada intervención francesa a partir de 1860. El general Antonio López de Santa Anna estuvo al frente del gobierno durante gran parte de las tres décadas que vivió nuestro litógrafo en el país. En pocas palabras, a Decaen le tocó vivir uno de los periodos más inestables, ya que se trataba del proceso de construcción del Estado-nación.

Los diversos sistemas políticos que se sucedieron durante estos 30 años dieron como resultado que las tendencias educativas fueran igual de cambiantes. Pese a las diversas posturas políticas, se buscaba construir un

¹ Buchanan-Brown, *Early victorian*, 2005.

² Botrel, “Imágenes sin frontera”, 2011, p. 129.

³ Para una mayor información sobre la crisis de 1830 en el ámbito editorial francés, véase Felkay, *Balzac et ses éditeurs*, 1987, pp. 81-99.

país con un pueblo alfabetizado, instruido en sus derechos civiles, habilitado, con plena conciencia de sus obligaciones para con la colectividad, comprometido con el gobierno republicano y, en consecuencia, dispuesto a defenderlo. Este nuevo ciudadano, soñaban los entusiastas, vencería todos los vicios heredados de la sociedad colonial. Se intentaba crear un Estado moderno, próspero y justo, poblado por ciudadanos virtuosos, gracias a la preparación que recibirían en las escuelas. De esta manera, México ingresaría en el concurso de las naciones civilizadas.⁴ Lograr una ciudadanía instruida fue el anhelo común de todos los grupos políticos. En agosto de 1843, Santa Anna promulgó un decreto “con el fin de dar impulso a la instrucción pública y uniformarla”.⁵ Mediante este decreto se logró, bajo el ministerio de Manuel Baranda, un abogado de Guanajuato, exinspector de Instrucción Pública, exgobernador de su estado y después secretario de Justicia e Instrucción Pública, reunir bajo una sola dirección los asuntos educativos del país.⁶ Es obvia la importancia que tenía el tema para los gobernantes de una sociedad que aspiraba a ser nueva y civilizada. Luchaban contra la inestabilidad política y económica y contra la falta de recursos humanos preparados para la tarea educativa.

No obstante el vaivén político reinante cuando llegó Decaen fue un periodo fructífero en cuanto a la actividad editorial, en virtud de que muchas de las carencias trataron de subsanarse a partir de la edición de obras de carácter educativo, por lo que se publicó una serie de obras que gozaron de gran aceptación, pues además de los discursos de carácter político, periódicos, alegatos, calendarios, devocionarios, y demás material que permitía que la población estuviera mejor informada de lo que acontecía en todos niveles, ya fuera social, político o religioso, había una demanda para satisfacer las necesidades educativas de la población, ya fuera desde el nivel de las primeras letras como desde el nivel de los estudios superiores. Del mismo modo, había un interés por difundir la instrucción mediante las publicaciones periódicas, tales como las revistas literarias, en las que los litógrafos recién llegados, como fue el caso de Decaen, encontraron un amplio campo de acción, como se verá más adelante. Se trata de publicaciones que gozaron de gran difusión entre las clases medias y altas de la población, ya que emulaban lo que circulaba en el Viejo Continente.

⁴ Staples, “Panorama educativo”, 1981, p. 103.

⁵ Dublán y Lozano, *La legislación mexicana*, 1876, vol. 4, pp. 514-523.

⁶ Staples, “Panorama educativo”, 1981, p. 112.

A raíz de la consumación de la independencia desaparecieron los privilegios reales para el desarrollo de las imprentas, por lo que la Iglesia y el Estado dejaron de ser los principales mecenas de estos negocios. El gobierno independiente intentó tomar la estafeta que había dejado la corona española, y no obstante los continuos cambios que se registraron debido a las facciones políticas que intentaban hacerse del poder, en determinados momentos no había una estrecha relación entre gobierno y la imprenta, ya que tales alianzas se rompían en poco tiempo, pero no por ello dejaron de establecerse contratos con el gobierno, ya que había la necesidad de publicar leyes, decretos, bandos, reglamentos, y todo lo concerniente a los nuevos tiempos que se estaban viviendo. Si bien, debido a las precariedades que enfrentaba el Estado no siempre pagaba a tiempo, las imprentas no lo despreciaban del todo, ya que siempre era bueno contar con clientes seguros, pues era una fuente de ingresos más o menos constante,⁷ por lo que los impresores mexicanos buscaron diversas estrategias para llevar a cabo sus actividades y sondear nuevas alternativas.⁸ En pocas palabras, se convirtieron en establecimientos comerciales que no necesariamente tenían que depender exclusivamente de los trabajos encargados por el gobierno.

Al abrirse las fronteras se dio la posibilidad de importar, además de libros y novedades editoriales, materia prima y maquinaria en especial de Estados Unidos, para desarrollar las actividades inherentes al ramo, lo que dio paso a una nueva generación de impresores con nuevos intereses como Mariano Arévalo, Juan R. Navarro, Ignacio Cumplido, José Mariano Fernández de Lara, Vicente García Torres, Miguel González, Rafael de Rafael, y varios más, entre los cuales algunos propugnaban por utilizar a la prensa como medio para formar una nueva nación; otros, de manera más optimista, la consideraban como el vehículo ideal para diseminar las semillas de la virtud a todos los confines, establecer los principios de la justicia y hacer felices a las naciones con los inmensos beneficios de la civilización; a la vez que unos más enfatizaban su potencial para incitar a la violencia, socavar la piedad católica y erosionar el orden establecido cuando fuera usada incorrectamente.⁹ Sea cuales fueran los objetivos de los impresores, a partir de los años treinta en el país, en especial en la ciudad capital, se regis-

⁷ Zeltsman, *Ink under the fingernails*, 2021, p. 152.

⁸ *Ibid.*, p. 236.

⁹ *Ibid.*, pp. 4-5.

tró una gran actividad en la que grandes y pequeñas imprentas publicaban periódicos, folletos, revistas, calendarios, tesis, catecismos, novelas, libros de oración, esquelas, invitaciones, y todo aquello que fuera susceptible de quedar impreso en tinta y papel.

Pese a que los impresores buscaban proveerse de maquinaria moderna, así como de tipografía y viñetas que ofrecían los fundidores extranjeros que continuamente se anunciaban en la prensa diaria, la situación nacional aún distaba mucho de estar en condiciones de ofrecer a los lectores obras del nivel de las extranjeras, las cuales se importaban cada vez más, un tanto para satisfacer la demanda nacional y otro tanto para colocar el excedente producido especialmente en Francia¹⁰ e Inglaterra, donde se había desarrollado un comercio de libros en español para Hispanoamérica,¹¹ que continuamente ofrecían en las librerías de la capital y se anunciaban en la prensa diaria. Gran parte de este material estaba destinado a la ilustración de la juventud mexicana, ya que eran los nuevos ciudadanos forjadores de un nuevo país.

Uno de los mayores atractivos de las ediciones europeas consistía en la inclusión de imágenes, las cuales les otorgaban un carácter de lujo y de cosmopolitismo. Si bien en México se empleaban de manera esporádica el grabado en madera y el aguafuerte como técnicas de reproducción mecánica de la imagen, no eran suficientes para equiparar la producción editorial salida de las prensas nacionales, ni en número ni en calidad, con lo que se producía en el Viejo Continente. Los nuevos métodos desarrollados en Europa, como el grabado a contrafibra y, en especial, la litografía, empleados por un considerable número de impresores y editores, revolucionaron la edición y se dio paso a la etapa del *boom* de las publicaciones ilustradas, las cuales ponían de manifiesto el nuevo ciclo que se estaba viviendo. Es

¹⁰ El proceso de independencia de las repúblicas hispanoamericanas significó el fin de las relaciones privilegiadas con la antigua metrópoli y algunas editoriales parisinas instalaron una red de comisionistas y un servicio de viajantes para conocer y abastecer mejor el mercado del libro en América Latina. Desde mediados del siglo XIX, se puede considerar que se trata de una librería internacional que asume un papel de mediación entre la cultura francesa y el público de lectores españoles e hispanoamericanos. Es lo que dentro del mundo editorial francés se conoce como la “Librería Española”. Véase Botrel, “L’exportation des livres”, 2001, pp. 219-240, y Castellano, “Francia, España”, 2015, en <<http://journals.openedition.org/ccec/5546>>. [Consulta: 12 de noviembre de 2024.]

¹¹ Rudolph Ackermann instaló en 1825 su tienda ubicada en la calle de San Francisco, en la cual ofrecía una extensa variedad de libros en inglés y en español, traducidos por lo españoles que se habían refugiado en Inglaterra. Durán López, “Semblanza de Rudolph”, 2015, en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/rudolph-ackermann-1764-1834/>>. [Consulta: 12 de noviembre de 2024.]

precisamente en este rubro en el que los franceses recién avecindados en el país, entre ellos José Decaen, encontrarían su lugar. Al conocer las técnicas de ilustración del momento, aprovecharon el cambio de generación de impresores del país que buscaban ofrecer productos novedosos.

La litografía, técnica de la reproducción de la imagen de reciente aparición inventada por Alois Senefelder en 1798, inundó el ámbito editorial de varios países a partir de 1820. Francia convirtió dicho sistema de impresión en el vehículo ideal para propagar ideas, valores morales, estéticos, críticos y de diversa índole a partir de imágenes.¹² En un principio, la actividad de los litógrafos fue considerada parte del trabajo de los grabadores, pero a partir de 1825 se distinguieron claramente los talleres encargados de la ilustración de acuerdo con la técnica empleada, lo cual nos permite apreciar el reconocimiento de la especificidad de la técnica, así como su inserción en el ámbito editorial.¹³

La novedad de la técnica litográfica consistía en el hecho de que, para su elaboración, se empleaban planchas de piedra, las cuales podían pasar por la prensa innumerables veces y la impresión de la imagen no perdía nitidez, lo cual permitía tirajes altos. Asimismo, una vez que ya no se deseara reproducir la imagen de la matriz, la piedra litográfica se podía borrar y reutilizarla de nueva cuenta. Estas características resultaban sumamente convenientes para la producción editorial que buscaba calidad en la reproducción de las imágenes, así como un mayor número de ejemplares. Pese a que las piedras litográficas eran costosas porque procedían de Alemania, y había que contar con todo el material necesario para la impresión, como rodillos, tintas, papeles especiales de impresión, así como prensas litográficas, que son distintas a las tipográficas, los editores e impresores recuperaban su inversión al permitirles una producción atractiva de libros ilustrados, de calidad y, sobre todo, aumentar el tiraje de los mismos.

Aparte de las ventajas técnicas del nuevo sistema mecánico de reproducción de la imagen, la inserción de ilustraciones en los libros es la simultaneidad que ofrece frente al discurso lineal del texto, de ahí que haya sido utilizada para satisfacer las necesidades de carácter educativo, así como las de afirmación nacional. La imagen se empleó como medio de comunicación que iba más allá de lo expresado literariamente, al brindar la opor-

¹² Véase Anderson, *The printed image*, 1991.

¹³ En el título mismo de la obra dedicada a reseñar las publicaciones francesas se advierte dicha diferenciación: *Bibliographie de la France*, 1825.

tunidad de percibir visualmente lo que no se conocía de manera directa, como objetos, ciudades, monumentos, plantas, animales, personajes, etc., elementos todos de gran importancia en un momento en que se construía la idea de nación y de ciudadano.

Pero si en Europa y Estados Unidos ya se contaba con la técnica litográfica como parte inherente de las actividades editoriales, en México su desarrollo aún enfrentaba tropiezos. Salvo la efímera participación del italiano Claudio Linati en 1826, introductor de la técnica a nuestro país, y el taller de la Academia de San Carlos formado con las prensas abandonadas por el italiano una vez que este salió del país, la nueva técnica no logró consolidarse por carecer de personal cualificado y de interés por echarlo a andar debido a que la Academia pasaba por un momento de profundo estancamiento, por lo que la capital de la república mexicana no contaba con ningún otro tipo de establecimiento de esta clase que subsanara la demanda de ilustración editorial a partir de la técnica litográfica. De ahí que tanto José Decaen como otros litógrafos franceses consideraran la situación mexicana ideal para establecerse en el país de manera independiente, pues la Academia no estaba en condiciones de acogerlos.

Además del hecho de que en México faltaban talleres litográficos, tampoco existía una reglamentación específica para tales establecimientos, como se daba en Francia, lo cual facilitaría en extremo la actividad para quienes deseaban establecerse dentro de este oficio. Quien conociera la técnica y tuviera el capital necesario para abrir un taller litográfico lo podía hacer, ya que, de acuerdo con el tratado establecido entre Gran Bretaña y México en 1827, cuyo artículo 2o. señala que “los extranjeros tendrían franquicia y seguridad para introducirse, permanecer y rendir en todas partes arrendando y ocupando los almacenes y casas necesarias para sus comercios”, y la ley del 12 de marzo de 1828 que determinaba que “los extranjeros introducidos y establecidos conforme a las reglas prescritas [...] están bajo la protección de las leyes y gozan de los derechos civiles que ellos conceden a los mexicanos, a excepción de adquirir propiedad territorial rústica”,¹⁴ en términos legales no existía ningún impedimento para que los impresores litográficos desarrollaran sus actividades en el país. Asimismo, no hay que olvidar que Francia firmó con México un acuerdo diplomático

¹⁴ Archivo Histórico de la Ciudad de México (en adelante AHCDMX), fondo Ayuntamiento del Gobierno del D. F., sección Comercios e Industrias, años 1801-1913, vol. 522, exp. 3, año 1830.

de carácter comercial y de navegación en mayo de 1827, por lo que seguramente los súbditos franceses se sentirían aún más cobijados.¹⁵

Estando las cosas en este tenor, José Decaen, junto con otros paisanos dedicados a las actividades gráficas, incursionó en el nuevo mundo editorial mexicano. Si bien no sabemos exactamente en qué fecha pisó tierras mexicanas, sí podemos afirmar que para 1835, año en que inició sus actividades en el país, era un joven de 26 años dispuesto a emprender en el nuevo mundo una aventura tanto a nivel personal como profesional. De acuerdo con las cartas de seguridad localizadas, era de ojos azules, pelo castaño, tez blanca, y tenía una estatura de 1.66 cm.¹⁶ Su nombre era Joseph Antoine Decaen, pero dado que tanto en la mayoría de sus documentos legales localizados en México, como en sus actividades comerciales firmó como José Decaen, hemos decidido utilizar la castellanización de su nombre con el que se le conoció en el ámbito editorial de nuestro país.

Hasta el momento carecemos de información sobre su vida anterior a su llegada a México, pero sí sabemos que era nativo de Vaugirard, Cantón de Sceaux, perteneciente al Departamento del Sena, y era hijo de Juan Carlos Decaen y Antonieta Reynaldy.¹⁷ Respecto a su formación como litógrafo, actualmente existe una gran laguna, pero por la habilidad y conocimiento de la técnica que demostró desde sus primeros trabajos realizados en nuestro país, podemos deducir que tuvo una buena formación en este ramo, seguramente en París, ciudad que en los años treinta gozaba de un gran prestigio en este rubro. Cuando Decaen abandonó tierras francesas, la capital gala contaba con alrededor de 149 talleres dirigidos por los más destacados litógrafos de la categoría de Engelmann, Delpéch, Delaunay, Lemerrier, los hermanos Maurin, los hermanos Thierry, y muchos otros,¹⁸ en los cuales bien pudo haber aprendido la técnica. Hasta el momento no

¹⁵ Véase Flores, *Lorenzo de Zavala*, 1951, pp. 47-56.

¹⁶ Hasta el momento no hemos podido localizar su acta de nacimiento, pero a partir de la edad que declaró en las cartas de seguridad que le otorgaron entre 1851 y 1859, deducimos que nació en 1808. Véase Cartas de seguridad en Archivo General de la Nación (en adelante AGN), vols. 91, 122, 135, 150, 198 y 216.

¹⁷ La antigua comuna de Vaugirard actualmente forma parte del distrito 15 de la capital francesa. Respetamos la castellanización de los nombres de sus padres, así como la ortografía que aparece en el testamento. Protocolización de Testamento de José Decaen, en Archivo Histórico del Archivo General de Notarías (en adelante AHN), notario Plácido de Ferriz, Notaría 242, vol. 1500, instrumento núm. 110, fs. 211v y 213v, 21 de diciembre de 1866.

¹⁸ Incluso, el mismo Senefelder, inventor de la técnica litográfica, estableció durante varios años su taller en la ciudad de París. Véase *Bibliographie de la France*, 1825, y Bancelin-Dutertre, *Annuaire des imprimeurs*, 1835.

hemos logrado constatar si antes de venir a México, Decaen contaba con patente para ejercer la actividad de litógrafo, lo que nos hace suponer que trabajaba como empleado para alguno de los talleres litográficos establecidos en la capital francesa. Seguramente la falta de una patente, requisito indispensable para establecer un taller en Francia, además de la crisis editorial mencionada líneas arriba, lo orilló a dirigirse a nuestro país, en el que además de no requerirse esta clase de documentos, no existía competencia propiamente dicha dentro de las actividades litográficas, ya que para 1835, año probable de su arribo a México,¹⁹ solamente se contaba con un taller litográfico de carácter comercial en la ciudad, el de Rocha y Fournier,²⁰ de ahí que el futuro se le presentaba sumamente promisorio.

PRIMEROS INTENTOS

Desde sus inicios dentro de la vida editorial mexicana, José Decaen estuvo relacionado con el ambiente gráfico y asociado con sus paisanos. Antes de consolidar su empresa, llevó a cabo varios intentos en busca de una buena sociedad, seguramente con la finalidad de dividir los gastos que implicaba el establecimiento de un taller litográfico. Según los apuntes de un contemporáneo de Decaen, el litógrafo mexicano Hipólito Salazar, así como su propio testimonio, su primera asociación fue con el dibujante y litógrafo también francés Federico Mialhe, que se inició desde 1835, pero por problemas de liquidez se consolidó hasta 1838.²¹ El material con el que comenzaron sus actividades provenía directamente de París, ya que en el país no existían los insumos necesarios para establecer un taller litográfico. Durante el breve lapso en que trabajaron juntos, llevaron a cabo estampas para ilustrar las revistas literarias que empezaban a circular en el país, en especial para *El Diario de los Niños*, publicación que seguía los patrones de las revistas extranjeras, por lo que, en cada entrega semanal, incluía una o dos estampas litográficas. No sabemos a ciencia cierta cuántas de las ilustraciones de esta revista salieron de sus prensas, debido a que no en todas aparece

¹⁹ Decaen, "La litografía en México", 1855, p. 3.

²⁰ Sobre la actividad de la casa Rocha y Fournier, véase Pérez Salas, "Nuevos tiempos", 2009, pp. 219-254, y Aguilar Ochoa, "Los inicios de la litografía", 2007, pp. 65-100.

²¹ Decaen, "La litografía", *El Siglo Diez y Nueve*, 1855, p. 3. Joaquín García Icazbalceta reproduce los apuntes de Salazar en su artículo "Tipografía mexicana", en *Diccionario universal*, 1854, t. 5, p. 976.

la dirección del taller, que era San Francisco núm. 15 (actualmente Madero, entre Bolívar y Motolinía).²² No obstante, nuestro litógrafo ya empezaba a ejercer su oficio, y lo más importante, a buscar un lugar dentro del ámbito editorial mexicano.

El 13 de julio de 1838, mediante un acuerdo privado, Decaen se asoció con su compatriota Eduardo Baudouin para constituir un negocio litográfico en la misma dirección de la primera calle de San Francisco. Este segundo intento tampoco tuvo los resultados esperados, ya que después de dos años decidieron disolver la sociedad.²³ Suponemos que uno de los motivos fue el conflicto con Francia de 1838, conocido como la guerra de los Pasteles, que los obligó a abandonar el país, por lo que el taller quedó al cuidado de Hipólito Salazar, uno de los dibujantes mexicanos recién contratados. Al regreso de Decaen, en 1839 la situación no se presentaba nada promisorio, pues además de perder a Frédéric Mialhe, su principal dibujante, quien ya no regresó a México, Salazar se separó del taller de Decaen para poner su propio establecimiento, pues en el tiempo que estuvo al frente del taller del francés, no sólo conoció los procesos de impresión y administración, sino que tuvo acceso a los planos para construir prensas litográficas.²⁴ Así que Decaen no sólo perdió a sus principales dibujantes, sino que muy pronto empezaría a tener otro competidor, además de los franceses que ya estaban establecidos en la capital. Durante el tiempo en que duró la sociedad con Baudouin, y a juzgar por el capital que tenían a la fecha de la disolución, que era de 40 pesos y varias deudas, este intento fue muy poco lucrativo, y seguramente no respondía a las expectativas de ninguno de los dos, pese a que continuaron realizando trabajos para *El Diario de los Niños*.²⁵

Fue en 1840, año en que Decaen disolvió la sociedad con Baudouin, que iniciaría la consolidación de su carrera como litógrafo impresor. Por una parte, seleccionó con mayor tino a sus socios, se trató de dos coterráneos, Agustín Masse y Julio Michaud, de mayor experiencia comercial, que era lo que Decaen necesitaba, pues su amplio conocimiento de la técnica

²² Era la misma en donde se estableció al asociarse con Baudouin, unos meses más tarde. Escritura de disolución de compañía, en AHN, notario Plácido de Ferriz, Notaría 242, vol. 1477, fs. 22-23r, 13 de marzo de 1840.

²³ Escritura de disolución de compañía, en AHN, notario Plácido de Ferriz, Notaría 242, vol. 1477, fs. 22-23r, 13 de marzo de 1840.

²⁴ Sobre el caso de Hipólito Salazar, véase Domínguez López, "Hipólito Salazar", 2016, y Decaen, "La litografía en México", *El Siglo Diez y Nueve*, 1855, p. 3.

²⁵ Véase *El Diario de los Niños*, 1840, t. II.

litográfica no era suficiente para despegar un negocio sólido. Sus nuevos socios habían trabajado juntos desde 1839 en un establecimiento de estampas y cuadros dorados ubicado en la calle de San Francisco,²⁶ por lo que podrían resultar buenos elementos, ya que estaban más relacionados con las actividades comerciales y, sobre todo, con un rubro de principal interés para Decaen, que era el de las imágenes litográficas.

El plan original de la asociación entre Masse y Michaud, por una parte, y Decaen, por la otra, era constituir un establecimiento de litografía cuya duración sería de tres años, pero tres meses después de haber firmado un documento privado, resolvieron separarse, reconociendo que en este breve lapso no se habían registrado utilidades, pero tampoco pérdidas.²⁷ Si bien a ciencia cierta no sabemos las causas de esta disolución, lo que sí nos queda claro es que para José Decaen, no obstante los altibajos que había experimentado en sus primeras asociaciones, no todo había sido pérdida de tiempo y decepciones, ya que para 1840, contaba con un capital para incursionar en una nueva empresa, puesto que dos días después de haber firmado la disolución con Masse y Michaud,²⁸ estaría de nuevo en el despacho del notario Plácido de Ferriz para protocolizar la constitución de la compañía que llevaría como razón social Masse y Decaen.²⁹

UNA BUENA MANCUERNA

La asociación entre Masse y Decaen se llevó a cabo el 31 de agosto de 1840, año que marcaría el inicio de la consolidación de Decaen dentro del ámbito editorial, así como una gran actividad dentro del arte litográfico en México. Desde sus inicios, esta nueva imprenta litográfica, establecida en el callejón de Santa Clara núm. 8 (actualmente Motolinía, entre Madero y Tacuba), se destacó por la gran calidad de sus trabajos, tanto por la destreza de los dibujantes que ahí laboraban como por la limpieza en la impresión, por lo que rápidamente desbancó al taller de Rocha y Fournier.

²⁶ Escritura de disolución de compañía, en AHN, notario Plácido de Ferriz, Notaría 242, vol. 1477, f. 66v, 29 de agosto de 1840.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Suponemos que la separación de Michaud se debió a que él comerciaba con estampas litográficas, por lo que seguramente hubo desencuentros con Decaen. Sobre el trabajo de Julio Michaud, véase Aguilar Ochoa, "La empresa Julio", 2015, pp. 161-187.

²⁹ Formación de compañía, en AHN, notario Plácido de Ferriz, Notaría 242, vol. 1477, fs. 70-71, 31 de agosto de 1840.

Además, en poco tiempo se convirtió en un referente en cuanto a los trabajos editoriales salidos de sus prensas a la manera de lo que se ofertaba en el extranjero.

Uno de los primeros impresores mexicanos que reconoció la calidad de los trabajos de la casa Masse y Decaen fue Ignacio Cumplido, quien les solicitó que hicieran las ilustraciones de la reedición de su revista *El Mosaico Mexicano*, iniciada en 1838 pero que había suspendido un año después, ya que no estaba conforme ni con la calidad del trabajo de Rocha y Fournier ni con pedir las imágenes al extranjero. Pero una vez que Decaen retomó sus actividades, Cumplido decidió reeditar en 1840 los dos primeros tomos (correspondientes a 1838 y 1839), con las ilustraciones salidas de la casa de Decaen y continuar con los tomos siguientes. De esta manera, se ponía al alcance de los receptores nacionales publicaciones ilustradas a la manera de las extranjeras. Tanto artículos como imágenes, la mayoría tomadas de las publicaciones similares europeas, permitieron que paulatinamente circularan en el país temas y métodos de comunicación gráfica equiparables a las empleadas en países como Francia, reconocido por sus altos grados de civilización.

Pero el trabajo de Masse y Decaen no se redujo a la producción de estampas litográficas y trabajar para los principales impresores del momento, como fue el caso de las imágenes del *Repertorio de Literatura y Variedades*, editado por Miguel González (1841-1842), sino que ampliaron su campo de acción al convertirse en editores de publicaciones ilustradas en las que se privilegiaba de manera especial la imagen, ya que contaron con la suficiente infraestructura, tanto humana como material, para llevar a cabo este tipo de actividades. Uno de los primeros trabajos realizados como editores fue *Monumentos de Méjico*, álbum dibujado por el escenógrafo italiano Pedro Gualdi, que salió a la venta en 1841.³⁰ Se trataba de una colección de doce láminas de gran formato que reproducían los edificios emblemáticos de la capital del país, como la catedral metropolitana, el templo de Santo Domingo, el Colegio de Minería, el Paseo de la Libertad (actualmente Bucareli), la Universidad, el claustro de la Merced, etc. Fue la primera colección de monumentos mexicanos que se hizo en nuestro país a partir del cual los connacionales tuvieron la oportunidad de conocer visualmente lo más representativo de la ciudad de México, a la vez que favoreció la

³⁰ Contrato de compra-venta entre Gualdi, Masse y Decaen, en AHN, notario Plácido de Ferriz, Notaría 242, vol. 1477, fs. 34-37, 10 de febrero de 1841.

construcción de una identidad y valoración de la grandeza del nuevo país a partir de su pasado reciente.³¹

Al año siguiente incursionaron en la edición de obras literarias, como *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, que contó con 125 estampas litográficas. Para esta edición se basaron en la publicada en el año de 1840 por Antonio Bergnes en Barcelona, adornada profusamente con dibujos de Tony Johannot,³² y que, a su vez, estaba tomada de la versión francesa de 1836, cuya originalidad estribaba en las ilustraciones del grabador galo. El texto fue responsabilidad del taller de Ignacio Cumplido y las ilustraciones corrieron a cargo del taller de Masse y Decaen. La publicación salió por entregas el 12 de enero de 1842³³ y fue una obra que gozó de una rápida aceptación por parte de los receptores, ya que para finales de febrero, cuando apenas habían circulado las cinco primeras entregas, los editores se vieron obligados a aumentar el tiraje original de 2 000 a 3 000 ejemplares, a fin de satisfacer la demanda, principalmente del interior de la república.³⁴ No podemos afirmar si estas cifras son reales o fueron un ardid publicitario, pero lo que sí podemos señalar es que esta obra fue una de las primeras profusamente ilustradas que se puso al alcance de los lectores mexicanos, del mismo modo que sucedía en el Viejo Continente con un desfase de dos años.

A este trabajo le siguieron todo tipo de obras como la *Historia de Napoleón* de M. Norvins, que reproducía los grabados de Raffet, o la *Historia de Gil Blas de Santillana* de Le Sage, con ilustraciones de Gigoux (véase imagen 1), así como el *Compendio de la historia sagrada del Antiguo y Nuevo Testamento dedicado a la juventud mexicana* del abate Pascal, al igual que la obra de François Guillaume Ducray Duminil, *Carlos y Fanny, o aventuras de dos niños abandonados en una isla desierta*,³⁵ obras que estaban acompañadas por 100 estampas a toda página en promedio y que tuvieron la virtud de dar a conocer a los principales ilustradores franceses del momento. Para este momento, Decaen ya contaba con varios dibujantes litógrafos que se habían formado en su taller, como Joaquín Heredia, Plácido Blanco y Hesiquio

³¹ Para ese entonces circulaban en Europa álbumes similares como Parcerisa, *Recuerdos y bellezas*, 1839, así como álbumes litográficos con vistas de México, como el de Nebel, *Voyage pittoresque*, 1836.

³² Véase Rojas, *Presencia de don*, 1968, y *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de julio de 1842, p. 4.

³³ *El Cosmopolita*, 11 de diciembre de 1841, p. 4.

³⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, 24 de febrero de 1842, p. 4.

³⁵ Cabe señalar que el *Compendio de historia sagrada*, así como *Carlos y Fanny*, solamente fueron editadas por Masse, pero el trabajo litográfico corrió a cargo de Decaen.

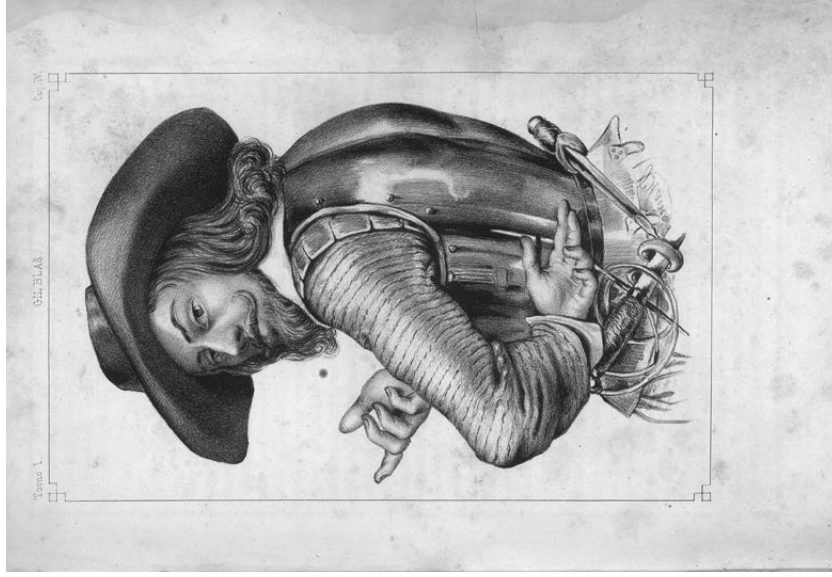
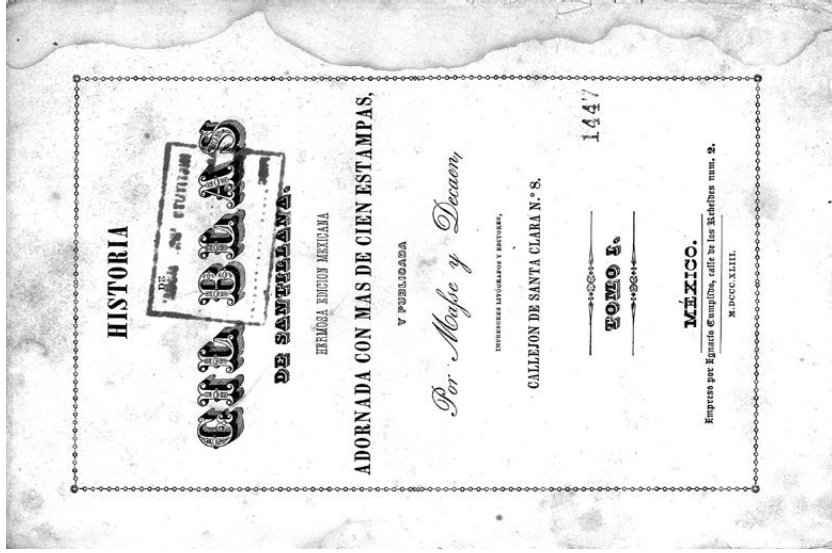


Imagen 1. *Historia de Gil Blas de Santillana*, México, Massey y Decaen, 1843, Carátula y "Capitán Rolando".

Iriarte, quienes, más adelante, al igual que Hipólito Salazar, establecieron sus propios talleres. Pero por el momento, para 1843, además de Salazar, la ilustración litográfica en México permanecía en manos de los franceses: Michaud, Fournier y Decaen.

Indudablemente, la publicación de obras históricas y literarias ilustradas profusamente por el establecimiento de Decaen y Masse, fue un detonante en el ámbito editorial, ya que de manera casi inmediata otros impresores empezaron a ofrecer obras similares, como José Mariano Lara, quien en 1843 publicó *Pablo y Virginia*, novela de Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre editada en París en 1838 por Léon Curmer, la cual estaba ilustrada por Tony Johannot, François, Eugène Isabey, J. L. E. Meissonier, Paul Huet y varios más, que ya desde su primera versión, en 1788, registró un gran éxito, y con la reedición de Curmer profusamente ilustrada, se convirtió en un *best seller*, tanto en Francia como en México. El trabajo litográfico de la versión mexicana corrió a cargo de Hipólito Salazar, antiguo operario de Decaen. Esta práctica de reeditar novelas y hacer nuevas versiones se convirtió en una práctica común, sin importar si se modificaban, ya fuera aumentando o eliminando imágenes, el objetivo era contar con ejemplos de libros ilustrados representativos del libro romántico por excelencia. Léon Curmer es el ejemplo más claro de esta práctica en Francia.

Pese a los éxitos comerciales y editoriales logrados, a los tres años, la sociedad de Decaen con Masse se disolvió por acuerdo mutuo. Al momento de la disolución la empresa registraba un capital de 12 000 pesos, que se hallaban tanto en existencias como en deudas activas.³⁶ Aquellos 3 000 pesos con los que iniciaron la sociedad se habían cuadruplicado como resultado de los atinados negocios editoriales que llevaron a cabo, no sólo por parte del propio establecimiento, sino por las relaciones que establecieron con los principales impresores del momento, como Ignacio Cumplido, con quien llevaron a cabo varios proyectos.

A eso hay que añadirle que las publicaciones ilustradas estaban dirigidas a un nuevo público lector que recibió con beneplácito dichas obras novedosas, las cuales eran ofrecidas bajo el sistema de suscripciones, con lo cual salían favorecidos tanto editores como receptores. A los primeros les permitía contar con liquidez para ir sacando periódicamente las entregas que conformarían la obra completa, mientras que a los segundos, adquirir

³⁶ Disolución de Compañía, en AHN, notario Plácido de Ferriz, Notaría 242, vol. 1479, f. 164v, 12 de julio de 1843.

libros con bellas estampas sin desembolsar fuertes cantidades de dinero. En este sentido, se podía contar con una mayor oferta.

La disolución de la sociedad entre Masse y Decaen se llevó a cabo en términos algo especiales, ya que, si bien desde el punto de vista económico el capital quedó dividido en partes iguales, Decaen, con la finalidad de evitarse pasar por el proceso de vender el material de la imprenta y cobrar las deudas pendientes, prefirió recuperar su dinero en efectivo, por lo que acordó cederle a Agustín Masse el material de la imprenta litográfica que le correspondía por la cantidad de 5 000 pesos. Este acuerdo, y otros más a los que llegaron, nos dejan entrever que ambos estaban completamente convencidos de la rentabilidad de un establecimiento litográfico de esta naturaleza y, sobre todo, de la buena fama y reconocimiento que habían logrado, ya que José Decaen se comprometió a seguir trabajando en la imprenta en calidad de litógrafo, impresor, director de impresiones y encargado de la parte artística del taller, recibiendo un sueldo mensual de 110 pesos, lo que equivaldría al salario de un operario cualificado.³⁷ Y no sólo eso, sino que se obligaba a enseñar a Masse todos los secretos de la preparación del material litográfico, además de adiestrar a un oficial. Tan consciente era Masse de que Decaen era la parte sustantiva del negocio, que logró que este se comprometiera por un periodo de diez años a no trabajar de manera directa o indirecta en ningún otro establecimiento de litografía, y en caso de que así fuera, debería pagar una fuerte indemnización.³⁸

Como podemos ver, la empresa seguiría trabajando como hasta entonces, lo único que cambiaba era el estatus de los antiguos socios. Y en efecto, durante los primeros meses posteriores a la disolución de la sociedad todo marchó más o menos en buenos términos, al grado que cuando Masse se tuvo que ausentar de la capital, José Decaen se hizo cargo de todos los asuntos del establecimiento, tales como pagos, cobros, celebración de contratos y demás transacciones relacionadas con la administración del negocio.³⁹ No obstante, después de un año, José Decaen cambió de parecer y, decidido a no esperar al vencimiento del contrato establecido con Masse,

³⁷ Para esas fechas un portero ganaba quince pesos al mes y un cochero de una casa recibía de 20 a 30 pesos mensuales. Calderón de la Barca, *La vida en México*, 1974, p. 141. Un profesor de pintura cobraba por 30 lecciones 25 pesos, *El Siglo Diez y Nueve*, 9 de septiembre de 1843, p. 4.

³⁸ Disolución de Compañía, en AHN, notario Plácido de Ferriz, Notaría 242, vol. 1479, fs. 165-166, 12 de julio de 1843.

³⁹ Poder, en AHN, notario Plácido de Ferriz, Notaría 242, vol. 1479, fs. 316v-317v, 15 de noviembre de 1843.

vendió los instrumentos de litografía, que aún se encontraban en el establecimiento de Masse a Ignacio Cumplido, por la cantidad de 4 000 pesos, de los cuales recibiría de manera inmediata 3 000.⁴⁰ De esta manera, no sólo recuperó rápidamente sus ganancias, sino que se deshizo del compromiso contraído con su antiguo socio y actual empleador.

SOCIEDAD POCO AFORTUNADA

Para 1844, la destreza de Decaen en el campo litográfico era de sobra conocida, por lo que suscitó interés entre los impresores, quienes deseaban contar con un colaborador de la calidad del francés para asegurarse el éxito dentro de la producción de obras ilustradas, que para mediados de la década de los años cuarenta empezaban a inundar la oferta nacional. Uno de los impresores que mejor había constatado las ventajas editoriales y comerciales del trabajo de Decaen era, sin lugar a duda, Ignacio Cumplido, de ahí que buscara por todos los medios asociarse con él, pues desconocía de la técnica litográfica, y haber adquirido los útiles necesarios para la impresión nada la proporcionaba, el objetivo era contar con los servicios del francés.

Para tal efecto se llevó a cabo un contrato de compra-venta que le garantizó a Decaen la obtención de sus ganancias, a la vez que le aseguró el desempeño de su trabajo durante 18 meses, tiempo en que le sería liquidado el total del monto de la transacción.⁴¹ Una vez trasladado el material litográfico a las instalaciones tipográficas de Cumplido, ubicadas en la calle de los Rebeldes núm. 2 (actualmente Artículo 123, entre López y Eje Central), el litógrafo francés quedó en calidad de empleado, sujeto a todas las disposiciones del *Reglamento* de los operarios de la Imprenta de Cumplido que funcionaba desde 1843,⁴² y recibiría un sueldo mensual de 100 pesos.⁴³ La función de Decaen consistía en realizar los trabajos litográficos que se solicitaran al establecimiento, así como enseñar “perfectamente en todos

⁴⁰ “Contrato”, en AHN, notario Francisco de Madariaga, Notaría 426, fs. 890v-893, 21 de octubre de 1844.

⁴¹ De acuerdo con el contrato, el monto de 4 000 pesos fue pagado de la siguiente forma: 3 000 a la fecha de la firma del documento, y los 1 000 restantes se entregarían en dos partes: 500 a los seis meses y el resto a los 18 meses de firmada la escritura de compraventa. *Ibid.*, f. 891.

⁴² *Reglamento provisional*, 1843.

⁴³ “Contrato”, en AHN, notario Francisco de Madariaga, Notaría 426, f. 891v, 21 de octubre de 1844.

los ramos de la litografía a los jóvenes que le designe el Sr. Cumplido, sin ocultarles cosa alguna”.⁴⁴

El hecho de haberse asociado con Cumplido representó para José Decaen una etapa algo complicada, en la medida en que estuvo con un personaje de fuerte personalidad, quien pretendía tener bajo su férula toda la actividad del litógrafo francés, ya que mediante el convenio que firmaron quedaba establecido que una vez firmada la escritura, Decaen se comprometía a no poner jamás otra litografía en México ni para él ni para cualquiera otro individuo, además de estar obligado a venderle al mismo precio de facturación la prensa y demás utensilios que estaba por recibir de Francia,⁴⁵ con lo que se pretendía controlar la competencia, al menos por parte del mejor litógrafo de la década.

A partir de que Decaen se asoció con Ignacio Cumplido, la edición de obras ilustradas salidas del taller de la calle de los Rebeldes número 2 registraron un aumento significativo. Tanto revistas como *El Museo Mexicano* (1843-1845), el *Presente Amistoso. Dedicado a las Señoritas Mexicanas* (1847, 1851-1852) y el *Álbum Mexicano* (1849-1850), así como novelas, libros de historia, calendarios y estampas religiosas,⁴⁶ se caracterizaron por su buena factura. Entre las novelas destaca las *Aventuras de Robinson Crusoe* (1846), y por lo que toca a los libros de historia, mencionaremos la *Historia de la conquista de México* de William Prescott, publicada en tres volúmenes en 1846, siendo el tercero el dedicado a las imágenes. Esta obra se distinguía porque las carátulas, al igual que las del *Presente amistoso* (véase imagen 2), fueron cromolitografiadas, técnica en la que se empleaban varias tintas de color que hasta ese momento no habían sido empleadas por los impresores mexicanos. El frontispicio de esta publicación, además de las varias tintas utilizadas, incluía un grabado en metal al centro, haciendo alarde de los adelantos logrados, con lo cual se ponía al nivel de los que se estaban produciendo en Europa. Esta publicación desencadenó un pleito entre Cumplido y el impresor Rafael de

⁴⁴ “Contrato”, en AHN, notario Francisco de Madariaga, Notaría 426, fs. 890v-893, 21 de octubre de 1844.

⁴⁵ *Ibid.*, f. 892. Esta clase de estipulaciones no era privativa de Cumplido. Varios empresarios contemporáneos establecían condiciones similares. Compárense los contratos realizados por Mariano Galván y los de Recio y Altamirano.

⁴⁶ Para 1845, Cumplido ofrecía un gran surtido de estampas religiosas de diversos tamaños, género en el que antes no había incursionado. *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de marzo de 1845, p. 4.

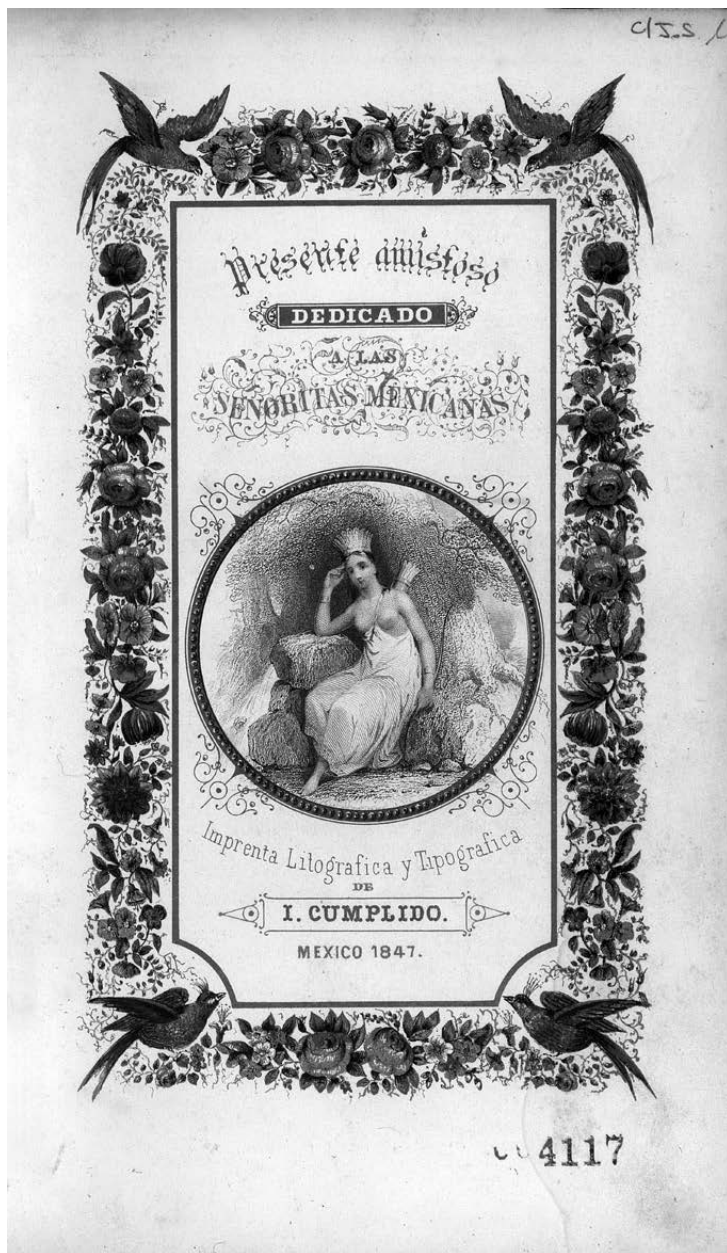


Imagen 2. Frontispicio del *Presente Amistoso. Dedicado a las Señoritas Mexicanas*, México, Imprenta Litográfica y Tipográfica de I. Cumplido, 1847.

Rafael, quien presumía ser el primero en emplear la cromolitografía en su taller, y acusó a Decaen de espiarlo para conocer la técnica.⁴⁷

Un elemento que vale la pena destacar es que a partir de que Decaen se asoció con Cumplido, ya no apareció la firma de Decaen en las ilustraciones, sino que la razón social de ahora en adelante sería Imprenta Litográfica de Cumplido, Litografía de Cumplido o bien Imprenta Litográfica y Tipográfica de Ignacio Cumplido. No obstante que la figura de Decaen desapareció por algunos años de la escena editorial, afortunadamente sí siguió apareciendo la firma de los dibujantes Hesiquio Iriarte, Joaquín Heredia y Plácido Blanco, lo que nos permite afirmar que los dibujantes de la casa Masse y Decaen se integraron al taller de Cumplido, quien no contaba con personal especializado, y también podemos deducir que no se formaron nuevos aprendices tal y como lo había exigido Cumplido en el contrato, a excepción de Casimiro Castro, de quien hablaremos más adelante.

Su estancia en la imprenta de Cumplido representó para Decaen un gran apoyo en un periodo en que enfrentó varios problemas, pues además del pleito con Rafael de Rafael también sufrió el abandono de varios de sus colaboradores cercanos, quienes lanzaron la *Revista Científica y Literaria* en 1845, por lo que Decaen se esmeró en la ilustración de *El Museo Mexicano*, revista que competía con esta publicación recién fundada. Si bien algunos de los dibujantes que originalmente habían colaborado con Decaen desde que estuvo asociado con Masse trabajaron para la *Revista Científica*, la destreza y habilidad del litógrafo francés estuvo al servicio de Cumplido para no perder el destacado lugar que ocupaba en el ámbito editorial de mediados de siglo.

Durante los seis años que estuvo asociado con Cumplido, la presencia de Decaen permitió que se ampliara el espectro de productos del tipógrafo, como los calendarios ilustrados, las estampas religiosas, de gran demanda entre la población, así como la venta de tarjetas de presentación que antes realizaba Decaen. En términos generales, la actividad de Decaen se vio bastante restringida, ya que solamente ilustró los libros y revistas que editó Cumplido, por lo que las posibilidades de incursionar en distintas empresas editoriales estaban determinadas por los intereses de Cumplido y no por los del litógrafo. No obstante, su trabajo continuaba apoyando las publicaciones del impresor que siempre estaba en pos de las ediciones

⁴⁷ Sobre las desavenencias entre Cumplido y Rafael y su desenlace, véase Rodríguez Piña, "Rafael de Rafael", 2003, pp. 305-380.

de vanguardia que buscaban elevar el nivel de cultura de los lectores, a la vez que ofrecer publicaciones al nivel de cualquier obra proveniente de las llamadas naciones civilizadas.⁴⁸

Pese a todas la bondades que se preveían al asociarse uno de los mejores litógrafos del momento con uno de los impresores de mayor renombre, todo indica que no se cumplieron las expectativas comerciales de ninguno de los dos, lo cual, aunado a la reducción que registró la actividad editorial durante la guerra con Estados Unidos, Decaen decidió adquirir nuevamente su taller litográfico en 1850, aunque esto no lo libró de seguir colaborando con Cumplido, ya que en el contrato firmado entre ambos, se establecieron ciertas cláusulas mediante las cuales se comprometían a seguir trabajando juntos por un lapso de dos años, en los cuales Decaen realizaría todos los trabajos de litografía que Cumplido necesitara, además de otras disposiciones que establecían precios preferenciales, ya fuera en los trabajos de ilustración, así como en los trabajos tipográficos y de publicidad por parte del impresor mexicano.⁴⁹ En este sentido, ninguno de los dos se vio perjudicado, toda vez que se apoyaron en varios encargos y de sus prensas salieron obras de gran calidad.

MÁS VALE SOLO...

En 1850, después de los seis años en que estuvo asociado con Ignacio Cumplido, Decaen estableció su taller litográfico de manera independiente e inició un periodo de quince años de auge en el que continuó surtiendo de estampas litográficas a todo aquel que se lo solicitara, de ahí que gran número de publicaciones salidas de diversas imprentas recurrieron a los servicios de ilustración de esta casa litográfica, así como las revistas de mayor circulación de la década de los cincuenta y los sesenta. De igual manera, incursionó nuevamente en la edición y en la utilización de técnicas

⁴⁸ En la mayoría de las introducciones de las revistas literarias editadas por Cumplido desde 1840, que ya eran ilustradas por Decaen, se repite continuamente que uno de los principales objetivos era ofrecer instrucción de manera amena, apoyada por estampas que facilitarían la comprensión de los temas abordados. En especial en *El Álbum Mexicano*, publicado en 1849, señala que entre sus objetivos está “desempeñar el hermoso papel de promotores de instrucción, de paz, de humanidad, nos mantendremos siempre en una región pura y elevada, siendo nuestro lema: CIVILIZACIÓN”. *El Álbum Mexicano*, 1849, t. I, p. III.

⁴⁹ “Contrato”, en AHN, notario Joaquín Viqueras, Notaría 723, fs. 158v-160v, 15 de octubre de 1850.

novedosas. Para estas fechas la imagen ya se había convertido en un elemento indispensable para la mayoría de las publicaciones del país.

Dos meses después de haber firmado el contrato de disolución, es decir, en enero de 1851, José Decaen ya se había establecido en la esquina del callejón del Espíritu Santo y el Portal del Águila de Oro (actualmente 16 de Septiembre y Motolinía),⁵⁰ zona privilegiada en la que se encontraban imprentas y talleres litográficos, como el de Manuel Murguía, así como varias librerías de distintas categorías.⁵¹ El objetivo era situarse en la zona en la que confluían los posibles clientes y, sobre todo, estar en contacto con las novedades editoriales del momento (véase imagen 3).

A los tres años de haberse separado de Cumplido, Decaen estuvo en condiciones de cambiarse a otro local más acorde con sus necesidades, justo enfrente, en la esquina del callejón del Espíritu Santo y Coliseo Viejo.⁵² Desde el punto de vista laboral, inmediatamente se puso en contacto con otros impresores para colaborar como editor y llevar a cabo el trabajo de las ilustraciones. Una de las obras fue la novela de Edouard Rivière titulada *Antonino y Anita o los nuevos misterios de México*, publicada en 1851. Los dibujos fueron del mismo autor literario, pero quien los pasó a la plancha litográfica fue Casimiro Castro,⁵³ y se imprimió en el taller de Decaen. En esta publicación aparecen como editores el impresor Juan R. Navarro y José Decaen. Una de las virtudes de esta novela, que emulaba la obra francesa *Los misterios de París*, de Eugène Sue (1843), es que la trama se desarrolla en la ciudad de México, y tiene como personajes principales a los representantes de los sectores más desprotegidos de la sociedad de esa época, lo que dio la oportunidad que se evidenciara el bajo mundo, e igualmente permitió que gráficamente se representaran espacios, oficios, personajes, vicios y demás elementos que generalmente no habían sido trabajados. Se trataba de una visión de la ciudad distinta, reflejo de la falta de civilidad de esos sectores en los que transcurría la trama de la novela.

⁵⁰ *El Siglo Diez y Nueve*, 1 de enero de 1851, p. 1.

⁵¹ Sobre la ubicación de las imprentas y librerías en la ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX, véase Guiot de la Garza, "El competido mundo", 2003, pp. 437-510.

⁵² Arrendamiento, en AHN, notario Plácido de Ferriz, Notaría 242, vol. 1489, fs. 59-61, 3 de julio de 1857.

⁵³ Sobre Casimiro Castro no sabemos a ciencia cierta cuál fue su formación. Probablemente fue alguno de los aprendices que se formaron con Decaen cuando estuvo asociado con Cumplido, ya que su firma aparece en algunos trabajos de *El Álbum Mexicano*, de 1849 y 1850, así como en la obra *Descripción*, de 1849. Lo que sí podemos afirmar es que siempre trabajó con Decaen hasta el día de la muerte del francés.

IMPRESA
LITOGRAFICA Y OTOGRAFICA
DE



Esquina del Callejon del Espiritu Santo y portal del
Aguila de Oro.

Imagen 3. Publicidad de Decaen, *El Siglo Diez y Nueve*, 4 de enero de 1851, p.16. Hemeroteca Nacional de México-Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Autónoma de México, en <<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075b67d1e63e9fca1a43fpa-gna=558a3d137d1ed641715b31f8ccoleccion>>.

Decaen trabajó con Juan R. Navarro en la impresión de gran parte de las ilustraciones de la revista *Semana de las Señoritas Mejicanas*, publicación que circuló entre 1850 y 1852 y que uno de sus mayores objetivos era familiarizar a las mujeres con la lectura, que era símbolo de la civilización, por lo que las publicaciones dedicadas al sector femenino se convirtieron en elementos privilegiados para ilustrarlas, pues eran ellas las que formarían a los nuevos ciudadanos, por lo cual deberían contar con una educación sólida. De igual modo, diversificó su trabajo con otros impresores, por lo que encontramos ilustraciones impresas en el taller de Decaen en distintas publicaciones periódicas como *La Voz de la Religión*, *El Espectador de México*, *La Ilustración Mexicana*, *La Camelia* y *La Cruz*, editadas por distintos impresores en un lapso de 1851 a 1858.⁵⁴ En este sentido, José Decaen participaba activamente en las propuestas civilizatorias de mediados de siglo, al tratarse de revistas de carácter educativo que se apoyaban en las imágenes para hacer aún más comprensibles los temas abordados. No se trataba de imágenes decorativas, sino que cumplían con una función destacada dentro de la publicación misma. Los receptores mexicanos, al igual que los extranjeros, se estaban adentrando en una nueva manera de comunicación en la que la imagen desempeñaba una función modernizadora dentro del campo editorial.

Uno de los trabajos más importantes que realizó Decaen a los pocos años de haberse separado de Cumplido fue la edición del álbum *México y sus alrededores*; obra de gran formato que marcó un hito en la edición de publicaciones ilustradas del país. Entre 1855 y 1856 salieron a la venta las series que conformarían este álbum que, además de las vistas de la ciudad de México, trajes y costumbres, contaba con los textos de los principales literatos de la época, como Florencio M. del Castillo, Manuel Payno, Guillermo Prieto, Francisco Zarco, Marcos Arróniz, José T. de Cuéllar, Vicente Segura, José María Roa Bárcena, Francisco González Bocanegra, Luis G. Ortiz y Anselmo de la Portilla. El referente más directo de esta obra era la publicación *Les environs de Paris*, escrita por Charles Nodier y Louis Lurine en 1844 y que contaba con 200 ilustraciones,⁵⁵ por lo que, de nueva cuenta, las obras ilustradas francesas continuaban marcando los derroteros

⁵⁴ Cabe señalar que, en algunas de estas revistas, alternó su trabajo con su antiguo empleado, Hipólito Salazar.

⁵⁵ *Les environs de Paris*, 1844.

de gran parte de la actividad editorial del país, máxime cuando se trataba de un súbdito francés el que lanzaba al mercado trabajos novedosos.

Para la realización gráfica, Decaen contó con una nueva generación de dibujantes-litógrafos, pues los que habían trabajado anteriormente con él ya se habían establecido de manera independiente.⁵⁶ Por lo tanto, además de Casimiro Castro, colaboraron Luis Auda, Juan Campillo y G. Rodríguez. No obstante que en la carátula y en el frontispicio se les da crédito a los dibujantes-litógrafos, gran parte de las imágenes fue realizada por Casimiro Castro. La venta se inició en 1855 mediante suscripciones.⁵⁷ Originalmente se tenían planeadas dos series, la primera probablemente de diez vistas y la segunda de catorce, la cual concluyó en enero de 1856.⁵⁸ Debido a la gran acogida de la colección, se consideró realizar una tercera serie, compuesta de tres entregas que contendrían vistas pintorescas, tipos y trajes nacionales.⁵⁹ Los autores literarios firmaron sus artículos en 1856; los textos explicativos y la carátula se repartieron al final, para encuadernar el álbum; el texto fue impreso en la imprenta de Ignacio Cumplido, y las estampas contaron con títulos en inglés, francés y español, pues se contemplaba que dicha obra circulara en el exterior. Y en efecto, la Secretaría de Fomento consideró que *México y sus alrededores* (véase imagen 4) participara en la Exposición Universal de 1855, celebrada en París, en la que se incluían las bellas artes, por lo que el álbum sería un buen ejemplo de los avances editoriales del país, así como una invitación para conocer México.⁶⁰ No sabemos a ciencia cierta si el álbum en específico fue premiado, lo único de lo que se tiene constancia es que el trabajo de Decaen en la expo-

⁵⁶ Plácido Blanco, en 1846, estableció su taller en la calle del Puente de Leguizamo número 11 (Argentina, entre Bolivia y Perú) y en 1851 se trasladó al Estado de México, donde fundó el primer taller litográfico de la entidad, dependiente del Instituto Literario de Toluca. Hesiquio Iriarte se integró al taller de Manuel Murguía, y para 1856, ya aparece como Litografía de Iriarte y Compañía. Respecto a Joaquín Heredia, se cree que murió en 1847, ya que, según algunas notas periodísticas publicadas en *El Republicano*, fue apresado por haberle encontrado unos mapas y croquis de fortificaciones, por lo que fue sentenciado como traidor a la patria. No se tiene noticia a ciencia cierta si fue fusilado, pero lo que sí podemos afirmar es que, después de este año, no se vuelven a publicar ilustraciones realizadas por él. Véase Bonilla Reyna, "El Gallo Pitagórico", 2013, pp. 155-156 y "Apéndice II", pp. 491-504.

⁵⁷ El 18 de diciembre de 1854, *El Ómnibus* anunció el proyecto de la obra, y el 6 de enero de 1855, *El Siglo Diez y Nueve* anunció la salida de la primera entrega, que constó de dos estampas, la fuente del Salto del Agua y Tacubaya visto desde el camino de Toluca. *El Siglo Diez y Nueve*, 1855, p. 4.

⁵⁸ *El Siglo Diez y Nueve*, 1 de enero de 1856.

⁵⁹ *El Siglo Diez y Nueve*, 17 de diciembre de 1855.

⁶⁰ *El Siglo Diez y Nueve*, 19 de diciembre de 1854, p. 3.



Imagen 4. Frontispicio de la primera versión de *México y sus alrededores*, México, Decaen Editor, 1855-1856.

sición obtuvo una mención honorífica, pero no se menciona directamente a *México y sus alrededores*.⁶¹

México y sus alrededores (véase imagen 5) fue el primero en su género, por lo que rápidamente se convirtió en uno de los máximos ejemplos editoriales, tanto por su cuidada manufactura como por la selección de las vistas. A lo largo de las imágenes se presenta una ciudad llena de vida y movimiento, en cuyas plazas, jardines, mercados, avenidas y canales transitaba la población capitalina. Se trata de lugares de encuentro en los que confluían las diversas clases sociales. Si bien los textos corrieron a cargo de literatos destacados, el impacto de las imágenes fue tal que hasta la fecha son más conocidas las ilustraciones que las descripciones literarias.

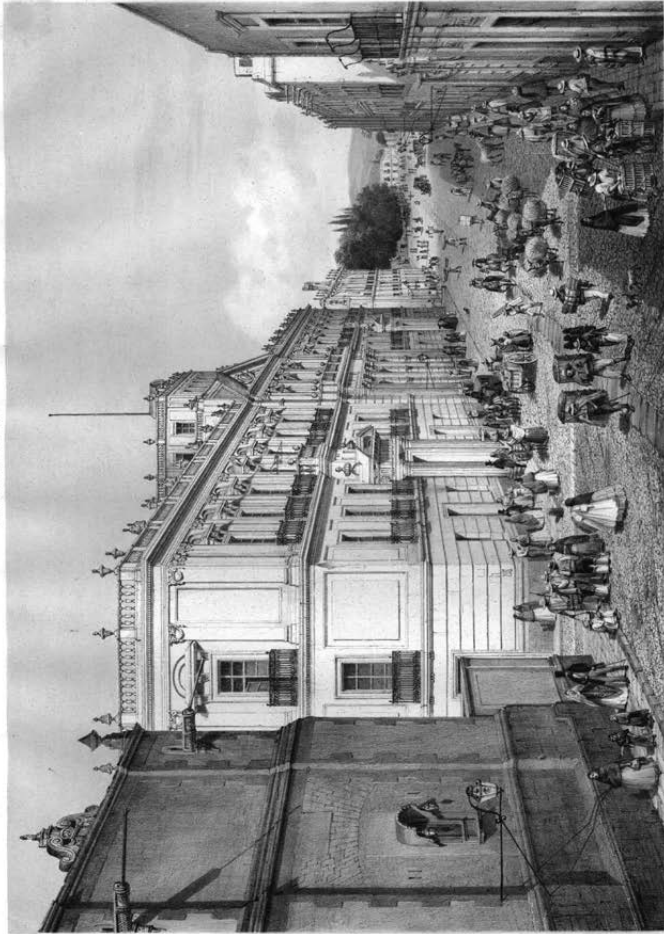
Desde el aspecto gráfico se advierte el interés por dejar manifiesta la magnificencia de la capital, cuyas construcciones servían de marco para las actividades comerciales, religiosas y de esparcimiento, como de cualquier ciudad de mediados del siglo XIX, a partir de los dibujos litográficos de Castro, Campillo, Auda y Rodríguez. La ciudad se presentaba como una urbe que intentaba ocupar un lugar dentro del concierto de las naciones modernas. Una metrópoli que, como bien señala Fausto Ramírez, buscaba una modernidad de “tendencia secularizadora que se tradujo en una firme voluntad política de construir un Estado autónomo desligado de otros dominios del poder”.⁶² Son contadas las imágenes de interiores, una de ellas del Teatro Iturbide y la otra de la catedral metropolitana en la que se reproduce el evento religioso del 15 de abril de 1855, día en que se celebró la declaración dogmática de la Inmaculada Concepción de María Santísima. En ambas se reproduce, con lujo de detalle, la participación de los habitantes capitalinos en actividades tanto de esparcimiento –de actores y público en general– como religiosas –de fieles, clérigos y músicos–. En este sentido, se convierten en documentos gráficos invaluable, ya que, además de observar la disposición de los asistentes a las celebraciones religiosas, de igual manera se advierten algunas modificaciones del interior del templo, como el ciprés o baldaquino recién inaugurado y la balaustrada de la nave central que dividía a los fieles.⁶³

⁶¹ Sobre este tema, véase Rojas Rendón, “La imagen de la ciudad”, 2012, pp. 73-81.

⁶² Ramírez, “Signos de modernización”, 2008, p. 71.

⁶³ Este ciprés que sustituía al diseñado por Jerónimo de Balbás de estilo barroco, fue obra del arquitecto Lorenzo de la Hidalga, de estilo neoclásico. Estaba situado en la nave del crucero y duró hasta 1943, año en que fue demolido despejando el espacio para admirar en todo su esplendor el Altar de los Reyes. Salazar Cimarro, “El altar mayor”, 2009, pp. 85-112.

MEXICO Y SUS ALREDEDORES.



U. S. Army & War Department, U.S.G.P.

COLLEGE OF MINERS.

Monsieur de la Harpe, auteur; Paris, chez M. de la Harpe.

COLEGIO DE MINERIA.

Propriété de l'auteur.

ECOLE DES MINES.

Imagen 5. El Colegio de Minería en *México y sus alrededores*, México, Decaen Editor, 1855.

El éxito del álbum fue tal que para 1858: “Habiéndose agotado los 800 ejemplares de la primera edición de esta obra, el editor, con la mira de hacer fácil a todos su adquisición, acaba de imprimir una segunda edición de ella.”⁶⁴ Tanto la primera como la segunda se vendían con empastados de lujo y constaban de 36 vistas con sus respectivos textos.⁶⁵

Conforme pasaron los años, *México y sus alrededores* se siguió reeditando. De haber sido originalmente una colección de estampas impresas a una o dos tintas y con sólo vistas de las construcciones más relevantes de la capital, se convirtió en un álbum a varias tintas que incluyó imágenes de zonas aledañas como Tlalpan, Tizapán, Puebla, y varias más. Estas modificaciones pusieron en evidencia el interés del editor por dejar constancia de que la ciudad de México y el país entero estaban en constante transformación. Para la década de los sesenta, este álbum era considerado emblemático fuera del país, ya que varios artículos sobre México, publicados durante el primer semestre de 1862 en la revista francesa *La Illustration*, fueron acompañados con grabados que reproducían las imágenes que Casimiro Castro realizó para *México y sus alrededores*.⁶⁶ Esta circulación de la edición mexicana confirma el alcance que no sólo la imagen sobre México, sino este álbum en especial, habían alcanzado a nivel internacional a escasos ocho años de su publicación.

A partir de 1863 se editaron nuevas versiones de *México y sus alrededores*, en las que no sólo se integraron nuevas técnicas como la cromolitografía,⁶⁷ sino que además se aumentó el número de vistas, algunas de las cuales se modificaron, ya fuera porque se tomaron desde otros ángulos, o bien, porque se registraron los cambios que había sufrido el entorno. De igual forma que en la representación de las figuras humanas, también se advierte un interés por la reproducción de las modas imperantes en la segunda mitad del siglo XIX. En contraposición, los textos no fueron modificados, por lo que de nueva cuenta tenemos que el lenguaje plástico se antepuso al escrito. Era la imagen la que proporcionaba mayor información.

⁶⁴ *La Sociedad*, 15 de junio de 1858, p. 4.

⁶⁵ Igualmente se vendían empastados sin texto o sólo las vistas sin empastar para aquellos que quisieran enmarcarlas. *El Siglo Diez y Nueve*, 30 de marzo de 1858, p. 4.

⁶⁶ En la publicación francesa no se da crédito ni al álbum ni a los litógrafos, ya que no era muy común que se diera crédito a los dibujantes.

⁶⁷ La versión de 1855 fue a una sola tinta y en contados ejemplos se emplearon dos tintas (negro y sepia o negro y azul). En la prensa se anunciaba la venta de una edición a color, la cual constaba ya de 40 estampas cuyo precio era de 22 pesos. *El Siglo Diez y Nueve*, 4 de enero de 1863, p. 4.

Fue tal el número de reediciones y modificaciones que se hicieron a partir de la primera versión de *México y sus alrededores* y la continua venta de hojas sueltas, ediciones completas carentes de texto y promociones de series limitadas a un número determinado de imágenes, que en la actualidad es difícil estudiar cuántas versiones se reeditaron y saber con exactitud de cuántas estampas estuvo conformada cada una de ellas. Solamente un estudio acucioso podría desentrañar e identificar las diversas ediciones del mencionado álbum.⁶⁸

En 1864 se editó una obra que destaca por el carácter documental de las ilustraciones realizadas en el taller de Decaen. Se trata del libro titulado *Advenimiento de SS. MM. II. Maximiliano y Carlota al trono de México* (véase imagen 6).⁶⁹ Dicha obra fue editada por el periódico *La Sociedad*, que pretendía que fuera un obsequio para sus suscriptores y para aquellos interesados en obtenerla, que podrían adquirirla bajo el ya conocido sistema de suscripciones.⁷⁰ El objetivo principal de la obra era reunir documentos clave relativos a la aceptación al trono, así como dejar constancia visual de la llegada de los emperadores a la ciudad de México. Son precisamente estas imágenes las que resultan reveladoras en la medida en que reproduce visualmente el recorrido de los emperadores por las principales calles de la ciudad de México, los arcos triunfales que se erigieron en puntos clave de su recorrido, así como el recibimiento ofrecido por los capitalinos y la ceremonia religiosa que se celebró en su honor en la catedral metropolitana el 12 de junio de 1864.⁷¹

Para esta obra, Decaen se confió exclusivamente en el trabajo dibujístico de G. Rodríguez, quien había colaborado en *México y sus alrededores*. En comparación con la obra anteriormente mencionada, en esta edición solamente se cuenta con siete estampas litográficas: los retratos de los emperadores, la reproducción de cuatro de los arcos conmemorativos y la vista de la catedral metropolitana durante los oficios religiosos en honor de los soberanos. Indiscutiblemente, son las imágenes del recorrido de los emperadores las que resultan de mayor interés, ya que reproducen visualmente las reseñas del júbilo y fiesta que imperó en la ciudad capital el día de la

⁶⁸ Sobre las diversas ediciones de *México y sus alrededores*, véase Mayer, "Nacimiento del álbum", 1996, pp. 135-157. También Rojas Rendón, "La imagen ciudad", 2012.

⁶⁹ *Advenimiento de SS. MM. II.*, 1864.

⁷⁰ Prospecto "Advenimiento de SS. MM. II. Maximiliano y Carlota al trono de México", *La Sociedad*, 6 de agosto de 1864, p. 3.

⁷¹ *Advenimiento de SS. MM. II.*, 1864.



Imagen 6. Arco de los potosinos”, en *Advenimiento de SS. MM. II. Maximiliano y Carlota al trono de México*, 1864.

entrada a esta de los soberanos. Además de reproducir detalladamente la ornamentación de los arcos triunfales, lo que prevalece es la decoración de las calles, adornados con festones, banderas y pendones, así como los asistentes pertenecientes a diversos rangos sociales. Tal parece que el dibujante, así como el impresor, tenían mayor interés en dejar constancia de la verbena popular. Solamente en una de estas imágenes se aprecia a la pareja imperial transitando por una de las calles de la capital, pero, curiosamente, no son el punto central de la composición. Por el ángulo de la composición, los soberanos aparecen sentados en su carruaje al final de la comitiva, y están casi de espaldas respecto al espectador, por lo que apenas se advierten sus rostros al voltear para saludar a sus nuevos súbditos.

Dentro de las últimas obras editadas por José Decaen, en la cual se pone de manifiesto su interés por brindar a la población mexicana publicaciones que favorecieran y mejoraran la instrucción de los receptores, se encuentra *El viñolas de los propietarios y artesanos*.⁷² Se trata de un original compendio en el que, tanto arquitectos como carpinteros, herreros, agrimensores y demás artesanos del ramo, podían acudir para solucionar varios problemas relacionados con su actividad; iba desde la explicación de los cinco órdenes arquitectónicos hasta el arte de levantar los planos, nivelaciones y agrimensura. La organización del texto es a partir de lecciones, las cuales van acompañadas de un gran número de ilustraciones –80 en total–. Las láminas ilustran diseños de columnas, capiteles, pórticos y arcadas, así como otros detalles decorativos como herrajes y muebles. También ilustran los aparatos de medición y las técnicas topográficas de la época, de ahí que sea considerado un documento revelador de los adelantos que se registraban en el país.

Al igual que había hecho con otras obras, esta versión del *Viñolas* publicada por Decaen, estaba tomada de la versión en español escrita por Moisy padre y Thiolllet hijo, editada en 1849 por J. Langlume. Se trataba de una obra originalmente escrita en francés que, como señalamos líneas arriba, fue traducida al español para los receptores hispanoamericanos. En este caso concreto, Decaen, desde 1859,⁷³ a la par de las ediciones que le estaban dando gran fama, como el álbum antes reseñado, publicaba obras que favorecieran la educación de los mexicanos y, en este caso concreto, les

⁷² *El Viñolas de los propietarios*, 1858.

⁷³ La obra empezó a promoverse desde 1858, la primera entrega salió el 15 de noviembre de 1859 y se concluyó en 1860, por lo que en el frontispicio aparece esta última fecha. *La Sociedad*, 29 de octubre de 1858, p. 4.

diera la información necesaria para trabajar como se hacía en las grandes capitales del mundo civilizado que marcaban la modernización, como lo era Francia. Para lograr este objetivo, se valía del sistema empleado por la mayoría de los editores para hacer circular sus obras mediante corresponsales para que fueran distribuidas a toda la república, tal y como lo anunciaba en la parte inferior del frontispicio.

Aparte de las obras reseñadas líneas arriba, la imprenta litográfica de Decaen trabajaba a todo vapor, pues no solamente reeditaba las publicaciones que le habían dado grandes dividendos, sino que, de igual manera, ofrecía toda clase de servicios que tuvieran que ver con el ramo, como la publicación de la *Carta general de la República Mexicana*, el *Plano de la Ciudad de México* actualizado, calendarios extendidos, el *Atlas de la República Mexicana* de García Cubas, así como muestrarios de labores a gancho, colección de retratos y batallas o tarjetas de visita. Varias de estas obras eran a color.⁷⁴ Para estas fechas se había convertido en uno de los establecimientos de mayor solidez en el ramo, que hacía posible que todas aquellas obras que proporcionaban información al nivel de un país civilizado, se pudieran realizar en la ciudad México. Por lo que en la prensa se comentaba:

Hemos tenido el gusto de ver la carta general de la República que acaba de publicar el Sr. Decaen y amantes de los progresos del país hemos quedado sobremanera complacidos de la ejecución de esta obra en que la litografía iguala los productos de los mejores grabados ingleses [...]. Recomendamos a nuestros lectores esta publicación en la que el Sr. Decaen ha empleado a artistas mexicanos, y que *demuestra que para esta clase de trabajos no necesitamos recurrir al extranjero*.⁷⁵

En la década de los años sesenta, Decaen tomó varias decisiones importantes, tanto en su vida personal como en la profesional. Respecto a la primera, en 1865 reconoció legalmente a sus hijos nacidos de su relación con la mexicana Modesta Coba,⁷⁶ e hizo su testamento en el cual los nombraba sus herederos,⁷⁷ y en cuanto a su negocio, se asoció con

⁷⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, 4 de enero de 1863, p. 4.

⁷⁵ *El Siglo Diez y Nueve*, 7 de junio de 1862, p. 4. Las cursivas son mías.

⁷⁶ Declaración, en AHN, notario Plácido de Ferriz, Notaría 242, vol. 1495, fs. 57v-58, 6 de marzo de 1865.

⁷⁷ Codicilo, en AHN, notario Plácido de Ferriz, Notaría 242, vol. 1496, cuaderno 1, fs. 31-31v, 10 de marzo de 1866.

Víctor Debray, litógrafo francés que se había establecido en la capital de la república a principios de 1864.⁷⁸ Como resultado de dicha sociedad, la empresa adquirió el nombre comercial de Decaen y Debray. Esta decisión, que en un principio podría resultar un tanto innecesaria o ilógica, ya que Decaen llevaba quince años de trabajar solo y que ya tenía una posición sólida dentro del ámbito editorial, tenía un objetivo práctico que veremos más adelante.

Fue en este periodo de auge financiero cuando Decaen realizó por lo menos dos viajes a Francia, los cuales tenían toda la intención de preparar las cosas para regresar definitivamente a su país y pasar allá su última etapa junto a sus hijos, como tantos otros franceses, que después de haber tenido éxito económico en México, volvían a su tierra, emulando el mito de los hermanos Arnaud, que llegaron a México en 1821 y, a los pocos años, dos de ellos regresaron a Barcelonette con una gran fortuna.⁷⁹

Uno de estos viajes lo realizó entre 1863 y 1864. Durante su ausencia le dejó un poder a Casimiro Castro, dibujante-litógrafo que trabajaba con él desde la época en que estuvo asociado con Cumplido, para que se hiciera cargo de la administración de su casa litográfica.⁸⁰ En este viaje se llevó a su hijo Félix, posteriormente, a mediados de 1866, regresó a la capital francesa, esta vez en compañía de su hija Clara Antonia, y en esta ocasión le dejó un poder a Pedro Martín, súbdito francés de toda su confianza quien tenía un almacén en la calle de la Cadena. Este poder lo dejó solamente como una mera precaución, ya que confiaba plenamente en que su socio Debray velaría por el establecimiento litográfico en su ausencia, y sólo en un caso extremo, como podría ser la muerte de Víctor Debray, su apoderado viera por los intereses de su establecimiento.⁸¹ En este sentido, nos explicamos con más claridad por qué se asoció con Debray, no era lo mismo que atendiera su imprenta alguien como Casimiro Castro, empleado del taller, en quien confiaba plenamente, que Debray, quien tenía intereses y dinero invertido en la empresa.

⁷⁸ *El Pájaro Verde*, 17 de marzo de 1864, p. 3.

⁷⁹ Pérez Siller, "La migración francesa", 1999, p. 35.

⁸⁰ Poder, en AHN, notario Plácido de Ferriz, Notaría 242, vol. 1493, fs. 51v-55v, 20 de mayo de 1863.

⁸¹ Poder, en AHN, notario Plácido de Ferriz, Notaría 242, vol. 1496, cuaderno 1, fs. 30-31, 10 de marzo de 1866.

Se planeaba que la residencia de los jóvenes Decaen en la tierra de su padre fuera larga, seguramente con el objetivo de que se familiarizaran con la cultura francesa y, de ser posible, hicieran su vida allá. Estaban al cuidado de su tía María Felipa Artemisa Decaen, por lo que para su manutención depositó una buena cantidad de dinero en París, y tan esperanzado estaba de que sus hijos se establecieran en la capital francesa, que en su testamento instruía a su hermana de que, si su hija Clara Antonia se casaba en Francia, se le otorgara una dote de 25 000 francos.⁸²

Después de una estancia de casi cinco meses en París, José Decaen tuvo que regresar a México en octubre de 1866 para atender algunos asuntos de su imprenta litográfica. Una vez desembarcado en Veracruz, no pudo continuar su viaje a la ciudad de México debido al derrumbe de un puente del ferrocarril,⁸³ por lo que tuvo que permanecer en el puerto entre dos y tres días, suficientes para que adquiriera la fiebre amarilla o vómito, como se le conocía en esa época, que le ocasionó la muerte el 18 de noviembre.⁸⁴ Los planes, previsiones y preparativos para hacer su vida en Francia y vivir junto a sus hijos gracias a sus logros económicos se vieron truncados; sin embargo, su establecimiento litográfico continuaría, así como el legado que dejó tanto en obras ilustradas como en la formación de litógrafos mexicanos. Las publicaciones que salieron de su taller forman parte de una etapa destacada de la actividad editorial del país en la que las imágenes litográficas desempeñaron un papel importante al establecer una comunicación visual más allá de la escrita.

EL LEGADO DE UN INMIGRANTE

José Decaen fue un inmigrante que, como tantos otros, se trasladó al Nuevo Mundo en busca de fortuna debido a las precarias condiciones por las que atravesaba Francia en la década de los años treinta, periodo que fue decisivo en gran parte de los países europeos. Su objetivo era mejorar su situación económica y regresar a su país para disfrutar de sus logros económicos, pero desafortunadamente, el destino le tenía preparado otro

⁸² "Adjudicación de los bienes que dejó el testador José Decaen a sus dos hijos Félix y Antonia", en AHN, notario Ignacio Burgoa, Notaría 99, vol. 621, fs. 907-907v, 13 de junio de 1871.

⁸³ Para 1864, el ferrocarril de Veracruz solamente llegaba hasta Loma-Alta, que estaba a catorce leguas de distancia del puerto. Zamacois, *Historia de México*, 1870, t. XVIII, p. 283.

⁸⁴ *La Sociedad*, 19 de noviembre de 1866, p. 3.

final. Llegó en un momento clave en el que el país se encontraba en plena ebullición política y cultural. Era el momento en que se estaba definiendo el sistema de gobierno anhelado antes de la independencia y se buscaba civilizar a la población, lo cual se lograría elevando el nivel cultural a través de la educación, y uno de los medios era la edición de libros que favorecieran la instrucción mediante la producción editorial. La mayoría de las publicaciones en las que participó el taller litográfico de José Decaen como ilustrador tenían como objetivo central ofrecer a los lectores instrucción de una manera amena, que fuera entendida fácilmente, y qué mejor que la utilización de imágenes que permitían a los receptores acercarse a diversos temas sin dificultad. Este fenómeno no era privativo de América Latina, también se registraba en gran parte del mundo occidental.

Si bien no era consciente de que el trabajo de ilustración que desempeñaba era importante para el desarrollo de la civilización del país, se estableció en México en el momento ideal para poner sus conocimientos técnicos al servicio de aquellos que buscaban instruir y educar a la población mediante libros ilustrados, que definitivamente mejoraron la cultura de ciertos sectores de la población. En pocas palabras, podemos afirmar que llegó al país en el momento preciso para convertirse en una pieza clave para la actividad editorial que perseguía fines muy concretos.

Pese a que sus sueños fueron truncados y no logró sus objetivos personales, a nivel nacional dejó un gran legado en virtud de que sentó las bases de la modernización en el ámbito editorial mexicano, a la vez que contribuyó de manera continua en la producción de aquellas obras civilizatorias, tales como libros ilustrados, planos, mapas, manuales, álbumes, y todo aquello que elevara el nivel cultural de los receptores a la manera de los pueblos más desarrollados del momento. Suponemos que Decaen no era un dibujante,⁸⁵ sino más bien un experto especializado en todos los secretos de la técnica litográfica, por lo que fue capaz de proveerse de todo lo necesario para establecer uno de los talleres de impresión litográfica de mayor prestigio del país. Y no nos referimos exclusivamente a los utensilios necesarios para montar un taller, sino que también tuvo el ojo especializado para contratar a buenos dibujantes, como Hipólito Salazar y Plácido Blanco, que se habían formado en la Academia de San Carlos, así como a Joaquín Heredia, Hesiquio Iriarte, G. Rodríguez y Casimiro Castro, y

⁸⁵ Lo suponemos así porque, hasta el momento, no hemos localizado ninguna obra litográfica firmada por José Decaen como dibujante.

varios más con quienes trabajó durante la mayor parte de su estancia en México, a quienes les transmitió sus conocimientos. Con el pasar de los años, algunos de ellos establecieron sus talleres, como el ya mencionado Hipólito Salazar, Plácido Blanco y Hesiquio Iriarte, situación que favoreció la difusión de la práctica litográfica.

Otro de los legados de Decaen fue la utilización de técnicas novedosas como la cromolitografía, empleadas en *México y sus alrededores*, y que posteriormente Debray utilizaría en el *Album del ferrocarril mexicano*, de tal manera que, a partir de estas obras emblemáticas, se siguieron empleando tales técnicas. Tal fue el prestigio de su taller, que, pese a su muerte, no se desmanteló, sino que siguió trabajando bajo la dirección de su socio Víctor Debray, y después pasó a manos de Carlos Montauriol, de origen francés, quien se había casado con su hija Clara Antonia Decaen el 18 de febrero de 1871,⁸⁶ por lo que la imprenta litográfica fundada por José Decaen continuó siendo uno de los establecimientos litográficos mejor consolidados y de mayor prestigio hasta finales del siglo XIX, pero esa ya es otra historia.

FUENTES CONSULTADAS

Archivos

AGN	Archivo General de la Nación.
AHCDMX	Archivo Histórico de la Ciudad de México.
AHN	Archivo Histórico de Notarías.

Hemerografía

El Álbum Mexicano de Literatura, Artes y Bellas Letras, 1849-1850.

El Cosmopolita, 1841.

El Diario de los Niños, 1840.

El Ómnibus, 1854.

El Pájaro Verde, 1864.

⁸⁶ Family Search, source film number 35286, reference number v25, p 16#41.

El Siglo Diez y Nueve, 1842-1863.

La Sociedad, 1858, 1866.

Bibliografía

Advenimiento de SS. MM. II. Maximiliano y Carlota al trono de México. Documentos relativos y narración del viaje de nuestros soberanos de Miramar a Veracruz y del recibimiento que se les hizo en este último puerto y en las ciudades de Córdoba, Orizava, Puebla y México, México, Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, 1864.

Aguilar Ochoa, Arturo, “Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 29, núm. 90, 2007, pp. 65-100.

Aguilar Ochoa, Arturo, “La empresa Julio Michaud: su labor editorial en México y el fomento a la obra de artistas franceses (1837-1900)”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, vol. 36, núm. 141, 2015, pp. 161-187.

Anderson, Patricia, *The printed image and the transformation of popular culture, 1790-1860*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

Andrade, J. M. y F. Escalante, *Advenimiento de SS. MM. II. Maximiliano y Carlota, al trono de México*, México, Imprenta de Andrade, 1864.

Bancelin-Dutertre, M. H., *Annuaire des imprimeurs et des libraires de France et de l'étranger*, París, Imprimerie de Decourchant, 1835.

Bibliographie de la France, ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie et des cartes géographiques, graveur, lithographies et œuvres de musique, París, Pillet Ainé, 1825.

Bonilla Reyna, Helia Emma, “El Gallo Pitagórico: estampa, imprenta y política en torno a Santa Anna (1842-1845)”, tesis de doctorado en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Botrel, Jean-François, “Imágenes sin fronteras: el comercio europeo de las ilustraciones” en Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián (eds.), *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*, Santander, PUBliCan/Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2011, pp. 129-144.

Botrel, Jean-François, “L'exportation des livres et modèles éditoriaux français en Espagne et en Amérique Latine (1814-1914)” en *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIII siècle à l'an 2000*, Québec, Université Laval, 2001, pp. 219-240.

Buchanan-Brown, John, *Early victorian illustrated books: Britain, France and Germany, 1820-1860*, Londres/New Castle, British Library/Oak Knoll Press, 2005.

- Calderón de la Barca, Madame, *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, México, Porrúa, 1974.
- Castellano, Philippe, “Francia, España, Hispanoamérica: estrategias editoriales ante el mercado internacional del libro (1900-1914)”, *Cahiers de Civilisation Espagnole Contemporaine*, 2015, en <<http://journals.openedition.org/cccec/5546>>.
- Castro, C. *et al.*, *México y sus alrededores*, México, Decaen Editor, 1855.
- Cumplido, Ignacio, *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas*, México, Imprenta Litográfica y Tipográfica de Ignacio Cumplido, 1847.
- Decaen, J., “La litografía en México”, *El Siglo Diez y Nueve*, México, 1855, p. 3. *Descripción de la solemnidad fúnebre con que se honraron las cenizas del héroe de Iguala don Agustín de Iturbide en octubre de 1838*, México, Imprenta Litográfica de Ignacio Cumplido, 1849.
- Domínguez López, Ulises, “Hipólito Salazar: un recorrido por la litografía del siglo XIX”, tesis de licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Dublán, Manuel y José María Lozano, *La legislación mexicana o colección completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la independencia de la república mexicana*, México, Imprenta del Comercio, 1876, vol. iv.
- Durán López, Fernando, “Semblanza de Rudolph Ackermann (1764-1834)”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes-Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI), 2015, en <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/rudolph-ackermann-1764-1834/>>.
- El Viñolas de los propietarios y artesanos o Curso de dibujo lineal aplicado a la arquitectura, carpintería, herrería y agrimensura, con un tratado sobre las escaleras*, México, Imprenta Litográfica de Decaen, 1858.
- Felkay, Nicole, *Balzac et ses éditeurs, 1822-1837. Essai sur la librairie romantique*, París, Promodis/Éditions du Cercle de la Librairie, 1987.
- Flores, Jorge (comp.), *Lorenzo de Zavala y su misión diplomática en Francia, 1834-1835*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1951.
- García Icazbalceta, Joaquín, “Tipografía mexicana” en *Diccionario universal de historia y de geografía*, México, Imprenta de Federico Escalante y Compañía/Librería de Andrade, 1854, t. 5, pp. 961-977.
- Garcidueñas, José Rojas, *Presencia de don Quijote en las artes de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.
- Guiot de la Garza, Lilia, “El competido mundo de la lectura: librerías y gabinetes de lectura en la ciudad de México, 1821-1855” en Laura Suárez de la Torre

- (coord.), *Constructores de un cambio cultural: impresores-editores y libreros en la Ciudad de México, 1830-1855*, México, Instituto Mora, 2003, pp. 437-510.
- Les environs de Paris: paysage, histoire, monuments, mœurs, chroniques et traditions. Ouvrage rédigé par l'élite de la littérature contemporaine sous la direction de MM. Ch. Nodier et Louis Lurine et illustré de 200 dessins par les artistes les plus distingués*, París, P. Boizard y G. Kugelmann Éditeurs, 1844.
- Le Sage, Alain-René, *Historia de Gil Blas de Santillana*, México, Massé y Decaen, 1843, t. 1.
- Mayer, Roberto L., "Nacimiento del álbum *México y sus alrededores*" en *Casimiro Castro y su taller*, México, Instituto Mexiquense de Cultura/Fomento Cultural Banamex, A. C., 1996, pp. 135-157.
- Nebel, Carl, *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique*, París, chez M. Moench y M. Gau/Imprimé chez Paul Renouard, 1836.
- Parcerisa, F. J., *Recuerdos y bellezas de España. Obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paisajes, etc.*, Barcelona, Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1839.
- Pérez Salas, María Esther, "Nuevos tiempos, nuevas técnicas: litógrafos franceses en México (1827-1850)" en Laura Suárez de la Torre y Lise Andries (coords.), *Impressions du Mexique et de France/Impresiones de México y de Francia*, México/París, Instituto Mora/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2009, pp. 87-114.
- Pérez Siller, Javier, "La migración francesa, siglos XIX y XX. Una contribución a la modernidad" en *La comunidad francesa en la Ciudad de México*, México, Gobierno del Distrito Federal, Pórtico de la Ciudad de México/Instituto de Cultura, 1999, pp. 29-53.
- Ramírez, Fausto, "Signos de modernización en la obra de Casimiro Castro" en *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 71-97.
- Reglamento provisional del establecimiento de imprenta situado en la calle de los Rebeldes núm. 2, el cual es propiedad del ciudadano Ignacio Cumplido*, México, Imprenta del Propietario, 1843.
- Rodríguez Piña, Javier, "Rafael de Rafael y Vilá: el conservadurismo como empresa" en Laura Suárez de la Torre (coord.), *Constructores de un cambio cultural: impresores-editores y libreros en la ciudad de México, 1830-1855*, México, Instituto Mora, 2003, pp. 305-380.
- Rojas Garcidueñas, José, *Presencia de don Quijote en las artes de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.

- Rojas Rendón, María José Patricia, “La imagen de la ciudad de México en el álbum de *México y sus alrededores*, 1855-1856”, tesis de licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Salazar Cimarro, Nuria, “El altar mayor de la Catedral de México: construcción y desmantelamiento del baldaquino de Lorenzo de la Hidalga (1810-1872), *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 15, enero-abril, 2009, pp. 85-112.
- Staples, Anne, “Panorama educativo al comienzo de la vida independiente” en Josefina Zoraida Vázquez *et al.*, *Ensayos sobre historia de la educación en México*, México, El Colegio de México, 1981.
- Zamacois, Niceto de, *Historia de Méjico*, Barcelona, México, J. F. Parres y Compañía Editores, 1870, t. xviii.
- Zeltsman, Corinna, *Ink under the fingernails: Printing politics in nineteenth-century Mexico*, Oakland, University of California Press, 2021.

EL TIEMPO DE LAS ROSAS:
MARÍA ENRIQUETA CAMARILLO
Y ROA DE PEREYRA Y SU PROYECTO
CIVILIZATORIO (1880-1923)

María Eugenia Chaoul Pereyra

El ambiente de la casa de Ciprés 27, en la colonia Santa María la Ribera, era espeso y oscuro. El olor a polvo, a humedad y a viejo penetraba en todos los rincones. El sol se rehusaba a entrar aferrándose a las rejas de las ventanas. Ahí vivía María Enriqueta Camarillo en 1965 a sus 93. Vestida de negro, parecía “un copo de algodón impulsado por el viento; un tembloroso y mal dibujado signo de interrogación que se desliza[ba] pisando recuerdos”.¹ Los pasos de esa “paloma enlutada” sólo se podían percibir por la madera crujiente de los pisos. En sus últimos años de vida, María Enriqueta jamás salió de su casa. Con su ama de llaves como única compañía, se mantenía ocupada borrando en una hoja de papel, una y otra vez, letras inexistentes, pensando que su trabajo todavía era escribir cuentos y poemas para los periódicos. Oía voces, hablaba con sus muertos. Había perdido la noción del tiempo. Su pasado era su eterno presente.

El nombre de María Enriqueta empezó a circular cuando, en la última década del siglo XIX, el tiempo del mundo empezó a acelerarse y en México pocas mujeres habían destacado por su pluma, ella tenía entonces 20 años. En 1914, sus relatos infantiles *Rosas de la infancia* se convirtieron en libros de texto para las escuelas primarias durante el gobierno de Victoriano Huerta en México, y después fueron elegidos por la recién inaugurada Secretaría de Educación Pública (SEP). En 1930, esos mismos textos fueron premiados en la Feria Internacional de Sevilla. La popularidad de

¹ Jordán, “María Enriqueta”, 1965, pp. 22-27.

la escritora alcanzó el punto más álgido de su carrera cuando, en 1923, fue seleccionada en España como la mejor novelista hispanoamericana.²

Vivió en el tiempo y en el lugar donde los acontecimientos ocurrían, en una época en la cual la violencia, los cambios tecnológicos y la cultura crearon una nueva forma de pensar y de experimentar, una nueva forma de vivir en el tiempo. Salió de México junto con su esposo Carlos Pereyra cuando estalló la revolución, vivieron en Bruselas cuando fue invadida por Alemania al inicio de la primera guerra mundial, se mudaron a Madrid unos años antes de la cruenta guerra civil, y en 1948 regresó a su país sola, con el féretro de su marido.

María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra (1872-1968), o simplemente María Enriqueta, como ella misma firmaba en sus escritos, fue muy prolífica. Escribió poemas, cuentos, novelas y libros de texto. Su amplia producción tuvo una buena acogida por algunos sectores sociales en México y sus libros fueron traducidos al francés y al portugués. En varios periodos de la vida política del país sus libros de texto fueron muy populares. No obstante, el prestigio y la fama adquiridos por la escritora se fueron diluyendo a lo largo de su longeva vida, hasta ser casi una desconocida.

Una gama de investigaciones, especialmente desde el lado de la historia de la literatura, ha estudiado sus poemas, cuentos cortos y novelas.³ Este texto se inscribe dentro de la historia cultural y tiene como objetivo entender cuál fue la propuesta que María Enriqueta imprimió en los libros de texto *Rosas de la infancia* para explicar el mundo a los niños. Busco analizar cómo, en medio de una revolución cultural que tuvo lugar entre 1880 y 1923, esta escritora concibió una idea de civilización en medio del caos, de la violencia y de un mundo que había experimentado una profunda transformación en todas las dimensiones de la vida y del pensamiento.

² Otras distinciones también fueron relevantes. Por ejemplo, en 1927 fue socia de la Real Academia Hispano-Americana de Ciencias y Artes de Cádiz; en 1947 le fue concedido el lazo de Isabel la Católica, y, en 1948, la medalla de Alfonso X, El Sabio, véase Soltero Sánchez, “María Enriqueta”, 2002.

³ Contreras Romo, “Ni romántica ni modernista”, 2000, pp. 261-277; Yakovlev Baldin, *María Enriqueta*, 1956, t. 1; Phillipps-López, “Narradoras del modernismo”, 2020, pp. 53-70; Villanueva Eguía, *Prefeminismo azul*, 2018, y Contreras Romo, “De la sumisión a la identidad”, 1995.

LA CAPITAL FUE SU NUEVA CASA

La familia Camarillo y Roa llegó a la capital en ferrocarril desde Coatepec, Veracruz, en 1879, donde María Enriqueta había nacido siete años antes. La mudanza a la ciudad de don Alejo Camarillo, su esposa Dolores Roa Bárcena, sus hijos Leopoldo y María Enriqueta coincidió con el inicio de una profunda transformación urbana que se fue sucediendo a partir de esos años a gran velocidad. Hacia los inicios de los años ochenta, las habitaciones en renta empezaron a proliferar para responder a la alta demanda por parte de una población que, como la familia Camarillo, venían a la capital en búsqueda de oportunidades.

Nuevas colonias como la Santa María, Arquitectos y La Teja, hacia el norponiente, habían sido pensadas para incipientes clases medias, mientras que el hacinamiento y la pobreza quedaron replegados hacia el oriente. La ciudad de México había seguido en su metamorfosis el ejemplo de París, cuya mutación haussmaniana suscitó una ola de especulación y creó los boulevares, estandarizó los edificios y desplazó a los pobres hacia los márgenes.⁴ Ciudades como Boston, Chicago o Nueva York, con desarrollos urbanos similares, habían experimentado una segregación parecida, aunque esa separación no sólo era social, sino también cultural o étnica. En cambio, la división en la capital mexicana no era tan definida, ya que la falta de servicios, la insalubridad y el hacinamiento superaban los marcos de las zonas para ricos y pobres.

Y mientras el trazado de calles y el comercio inmobiliario se llevaban a cabo en medio de polvaredas en primavera y lodazales en verano, de edificios derruidos, del tendido de vías para el tranvía y de ruido, don Alejo y su familia habían salido de su vergel coatepecano para instalarse en pleno centro, en la calle de San Andrés 25 (hoy Tacuba), donde María Enriqueta creció “en la pequeña casa sin sol, sin corredores, sin patio, sin jardín, sin fuentes, sin pájaros”.⁵

Como diputado del gobierno de Veracruz, Camarillo venía a engrosar el número de servidores públicos que, con la llegada al poder del grupo de tuxtepecanos, se proponían la reconfiguración política del país. El liberalismo triunfante sería –a partir de 1880 y hasta 1911 con Porfirio Díaz en la presidencia y el interludio de cuatro años de Manuel González– un

⁴ Benjamin, *París, capital*, 1971, pp. 45-53.

⁵ Yakovlev Baldin, *María Enriqueta*, 1956, t. I, p. 33.

proyecto ambicioso que buscaría sintonizar al país con la modernización que se vivía en Europa en todos los órdenes y a toda costa.

Con el porfiriismo, el Estado dejaría de ser, en muchos aspectos, sólo vigilante del mercado para convertirse en actor y promotor de la economía; en lo social, un conciliador de intereses y un gestor administrativo que buscaría atender la educación y la higiene para evitar el descontrol de una población siempre empobrecida. Todo esto, sin embargo, bajo un sistema político cerrado y estable, y una ideología colectivamente compartida que identificaba la dictadura con el orden, con la civilización, con el progreso, con la capital del país y con la nación.

Como centro neurálgico del porfiriato, la ciudad irradiaba el ideal civilizatorio con la red ferroviaria, el alumbrado público de gas, el saneamiento de mercados, la proliferación de periódicos, una biblioteca central y, en ese despegue, las escuelas primarias de la ciudad no fueron la excepción. Para cuando María Enriqueta tuvo edad para asistir al colegio, la mayoría de los planteles públicos pertenecían al municipio y tenían un estado desastroso, los locales eran estrechos, los maestros estaban mal pagados y las condiciones higiénicas eran ruinosas. La paulatina modernización todavía no iniciaba. Quizá por eso, la familia –como se acostumbraba en algunos sectores sociales– prefirió que la educación de la niña se llevara en casa. Tampoco es que la situación económica permitiera pagar un plantel privado, por lo que doña Dolores se convirtió en maestra y encargada de enseñarle a sus hijos francés, solfeo, piano, dibujo, y a su pequeña hija también bordado. No fue difícil convertir la casa en escuela, pues las letras y la cultura siempre habían formado parte de la familia Roa Bárcenas; una familia reconocida principalmente por el tío de María Enriqueta, José María, quien había destacado por su papel como político durante el imperio y más tarde como novelista, poeta y periodista.

El estado de las escuelas era una preocupación, y de eso dieron cuenta los periódicos. En 1882 se organizó el Congreso Higiénico Pedagógico donde se había reunido un grupo de médicos, arquitectos y pedagogos para lograr el saneamiento de las condiciones de enseñanza. Es cierto que la red escolar tendría todavía un largo trecho que recorrer para emprender los cambios más significativos, pero ciertas iniciativas de algunos maestros, interesados en aportar sus conocimientos, introdujeron una variedad de

elementos teóricos y prácticos de la enseñanza que empezaron a ser divulgados a través de periódicos y traducciones de las obras europeas.⁶

Antonio P. Castilla, Eduardo H. Alcaraz y Manuel Guillé, entre otros, formaron parte de una nueva generación de educadores interesados en presionar por el cambio educativo y promover al mismo tiempo las ideas de Rousseau, Froebel y Pestalozzi en las escuelas mexicanas.⁷ Los preceptos románticos de estos educadores europeos del siglo xvii y xviii, muy de moda en el siglo xix, se enfocaban en despertar el espíritu humano en el niño que no era un adulto en miniatura, sino un ser cuya naturaleza era pura y debía ser formada desde su interior, resaltando lo mejor de su humanidad. La educación infantil desde este enfoque se concibió como un acto íntimo.⁸ Jugar, cantar, moldear y pintar también eran actividades necesarias para lograr que el niño pudiera desarrollar las más elevadas virtudes sociales.

Para María Enriqueta, la infancia transcurrió en el tiempo privado de la casa, alejada de la convivencia con otros niños, fuera del horario público de las clases, del calendario escolar y sólo con la compañía de su hermano Leopoldo, quien era dos años mayor. Parecería que la proliferación de publicaciones y libros de lectura para niños, acordes con la divulgación de la pedagogía romántica de esos años, no llegaron de manera directa a sus manos, por el contrario, los textos que fueron escogidos para acompañar su niñez guardaron relación con el pensamiento conservador de la familia: *Génie du Christianisme*, de Chateaubriand; *Paul et Virginie*, de Saint-Pierre; *Picciola*, de Saintine; *Cartas*, de Plinio el Joven; el *Antiguo y Nuevo Testamento*; *La imitación de Cristo*, de Kempis; *Historia de la madre de Dios*, del abate Orsini; *Cartas a mi hija*, de José Jesús Cuevas; *La gracia y la hermosura*, de Pilar S. de Marca; *La mujer en la familia*, de la baronesa Staffe, y *L'Encyclopédie de la jeunesse d'Hautpoul, condesa de Beaufort*.⁹ Sin embargo, esta nueva sensibilidad hacia el niño, ahora impregnada del romanticismo europeo, que lo concebía como un ser ajeno a la terrenalidad, casi un ángel, que se distinguía radicalmente del adulto por su inocencia, pureza, debilidad, ignorancia y bondad, fue probablemente consumida por el acceso que la familia tuvo de

⁶ Los principales periódicos que difundieron las conclusiones del Congreso Higiénico Pedagógico en 1882 fueron: *La Voz de la Instrucción*, *El Inspector de Instrucción Primaria*, *La Escuela de Primeras Letras*, *La Esperanza*, véase Rébsamen, *Asuntos de metodología*, 1909, pp. 42-62.

⁷ Véase, por ejemplo, Guillé, *La enseñanza elemental*, 1877.

⁸ Hernández Rodríguez, "El romanticismo en pedagogía", 1948, pp. 333-372.

⁹ Yakovlev Baldin, *María Enriqueta*, 1956, t. I, p. 36.

los escritos para niños y lecturas para jóvenes ampliamente difundidos a través de la prensa mexicana.¹⁰

María Enriqueta, una niña triste y melancólica, encontraría en la música el salvoconducto de salida al mundo. La intercesión de Melesio Morales, como amigo de su padre y maestro particular de piano, fue decisiva para que la joven entrara al Conservatorio Nacional a los quince años.¹¹ Morales, quien vivía de sus glorias pasadas por ser un autor de ópera reconocido en Europa, para 1887 tenía una importante influencia en el mundo de la música. Y es que, a la par de la modernización de la ciudad y de la recuperación económica, el Conservatorio se proyectaba como la más importante institución del país en su campo, acorde con lo que se hacía en París, Milán, Viena, Madrid o Boston.¹²

El propio Alfredo Bابلot, como director del plantel, decidió que, por los conocimientos de música, “María Enriqueta podría cursar el tercer año de piano en la clase del ilustre maestro Carlos J. Meneses”.¹³ A partir de entonces, la carrera de la joven pianista dejaría de estar aislada, fuera del tiempo para colocarse en consonancia con las propuestas de una nueva generación y de una red de relaciones que la llevarían a tener un reconocimiento público.

EL CONSERVATORIO

El grupo formado por jóvenes talentos egresados del Conservatorio y otros músicos, se autopostuló como la vanguardia en lo que se consideraba el estado del arte. Gustavo E. Campa, Ricardo Castro, Juan Hernández Acevedo, Pablo Castellanos, Felipe Villanueva, Ignacio Quesadas y Carlos J. Meneses.

Esta nueva generación entró en confrontación con los viejos profesores que habían abrazado la ópera italiana y que se mantenían alejados de los métodos pedagógicos más actualizados y de los compositores franceses y alemanes.¹⁴ Mientras Gustavo E. Campa era el más rebelde, Meneses, en cambio, estuvo más vinculado al Conservatorio. Su sólida formación

¹⁰ Alcubierre, *Ciudadanos del futuro*, 2010, pp. 25-30.

¹¹ Yakovlev Baldin, *María Enriqueta*, 1956, t. I, p. 37.

¹² Maya Alcántara, “La adaptación y apropiación”, 2020, p. 227.

¹³ Yakovlev Baldin, *María Enriqueta*, 1956, t. I, p. 37.

¹⁴ Muñoz Hénonin, “Las menesistas. Pianistas”, 2022, p. 112-114.

teórica y su virtuosismo le valieron ser profesor interino. Se cubrió de fama como intérprete de Liszt y, aunque era mal director de orquesta, obtuvo una buena reputación en la dirección de zarzuelas.

La afluencia de alumnos bajo la protección de Meneses creció rápidamente con los años y María Enriqueta se educó y terminó con él su formación como profesora de piano en 1895. La fascinación que sentía por el maestro la llevó a escribir su primer cuento corto, “El maestro Floriani”, publicado por la *Revista Azul*, con el cual descubrió también su pasión por las letras:

La clase de piano, ¡ah! Era mi dulce ilusión de cada tercera noche. Penetraba en el interior de aquella clase para mí tan querida, e iba yo a sentarme a mi rincón favorito, donde, a favor de una deliciosa semioscuridad, podía yo dar alas a mi ardiente imaginación y echarme a soñar. Desde aquel rincón nunca olvidado lo miraba todo, más que con mis propios ojos, con los ojos del alma. Las tres bancas llenas de alumnos de todos tamaños, siempre atentos a la voz del Maestro, del gran maestro Floriani; los rincones de la clase un tanto oscuros; el candil suspendido en el centro; los estantes llenos de libros; los atriles diseminados desordenadamente; los dos hermosos pianos de cola simétricamente colocados; y, destacándose en el fondo de aquel cuadro, el Maestro que, batuta en mano, dirigía con loco arrebató la interpretación de una pieza o de un estudio, ejecutados al piano [...]. Cuando a instancias nuestras sentábase al piano para hacernos oír algún trozo de Chopin o de cualquier otro clásico, rodeados todos de él con religioso recogimiento, pendientes nuestras vidas de sus notas, escuchábamos conmovidos aquellas extrañas armonías arrancadas por un corazón de artista. Y cuando vagamente suspiraba el último acorde y terminaba, por fin, nadie osaba hablar, todos quedábamos en muda contemplación, estáticos; y él entonces, al ver el efecto que sus interpretaciones causaban en nuestra alma, rebotando entusiasmo y ternura, nos decía sonriendo dulcemente: ustedes me comprenden, ustedes son mi familia. Ya se ve, y él también había llegado a ser una necesidad para nosotros; y por lo que hace a mí, aquella clase de piano me enloquecía.¹⁵

Publicar en la *Revista Azul* era participar en un proyecto innovador bajo la dirección de Manuel Gutiérrez Nájera; un espacio que buscaba ser

¹⁵ “El Maestro Floriani”, *Revista Azul*, 13 de enero de 1895, pp. 165-172.

una respuesta espiritual y cultural a la experiencia de la modernización, a la vivencia en el tiempo, a atravesar el borboteo de los cambios y, en ocasiones, también una crítica del capitalismo rapaz. El modernismo de la revista se inspiraba en un afrancesamiento renovado y en un carácter cosmopolita que abría las puertas a lo bello, a lo íntimo, a los seres fantásticos, a la naturaleza y a lo sutil.¹⁶ Subvencionada por el Partido Liberal y por el suegro de Porfirio Díaz, la revista era un proyecto elitista que recibía los trabajos de aquellos escritores de Hispanoamérica y Europa que querían dar a conocer sus escritos sin remuneración alguna. No estaba dirigido a un público amplio, sino a un grupo reservado que seguía la vanguardia literaria.¹⁷

María Enriqueta firmaría ahí por primera vez con su nombre en 1895, sin saber que con ello también firmaría su futuro. Antes de ser acogida por Gutiérrez Nájera había publicado el poema “Hastío” en el periódico *El Universal*, bajo el seudónimo de Iván Moszkowski, en clara resonancia con Meneses, pues había utilizado el apellido del virtuoso pianista de gran renombre en París. Ese mismo poema le valió ser considerada como modernista:

Hastío

Junto al borde musgoso del estanque,
donde crecen los juncos y la yedra,
la barca llena de hojas amarillas
dormita con las ondas que la besan.¹⁸

Al parecer, el piano, más que las letras, le abrieron la posibilidad de tener ciertos ingresos. Acompañada todo el tiempo de su madre, ambas recorrieron la ciudad para ofrecer clases particulares, no sin cierta dificultad, pues las calles reflejaban el movimiento que de manera radical había modificado la ciudad en los últimos años.

Aunque las nuevas avenidas habían facilitado la circulación y el desplazamiento de un lugar a otro podía hacerse en menor tiempo, caminar por las calles era una odisea, pues los tranvías de mulas competían con los *trolleys* eléctricos y los peatones debían sortear el paso con otros transeúntes, caballos y perros si no querían ser atropellados. La seducción por el alum-

¹⁶ Villanueva Eguía, *Prefeminismo azul*, 2018, pp. 32-33.

¹⁷ Oberhelman, “Modernism and the *Revista Azul*”, 1978, pp. 5-17.

¹⁸ Yakovlev Baldin, *María Enriqueta*, 1956, t. I, p. 44.

brado eléctrico, la circulación de noticias, los nuevos almacenes, los cafés y los grandes edificios se contraponían con el desorden, la criminalidad y la suciedad que también padecían los capitalinos. Las pulquerías, dispersas por cualquier parte, se encontraban en torno a los mercados, las plazas y también a un lado de las escuelas. Las calles, siempre infestadas de basura y de mendigos, eran un desafío para las autoridades porque no se ajustaban al ideal civilizatorio, propiciaban enfermedades y la inseguridad y, al igual que los peatones, recorrían todos los barrios de la ciudad.

La centralización administrativa, tan preciada por el régimen, fue una de las respuestas para tratar de poner orden. Para 1896, un año después de que María Enriqueta se graduara como profesora de piano, la familia partió a Nuevo Laredo porque su padre fue nombrado administrador del timbre.¹⁹ Ese mismo año, la Secretaría de Hacienda había tomado el control de las alcabalas, la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública había incautado las escuelas públicas al municipio y el Consejo Superior de Salubridad se convirtió en una autoridad sanitaria que siguió de cerca las obras públicas.

Bajo la dirección de Justo Sierra como subsecretario, el presupuesto educativo aumentó como nunca antes y nuevos planteles se abrieron con métodos pedagógicos modernos, producto de la reunión de expertos en dos congresos celebrados casi una década antes. El conjunto de escuelas que operaba en la ciudad de manera autónoma se había integrado en un sistema educativo centralizado que buscaba extenderse a toda la república. Contenidos uniformes, mobiliario adecuado a las tallas de los niños y capacitación de los maestros eran sólo algunos elementos con los que la educación había dado un vuelco importante. Las lecturas para los alumnos también fueron actualizadas en razón de los nuevos métodos educativos y los diversos horarios diferenciados en las escuelas municipales se transmutaron en un tiempo único para todos los alumnos de la capital. Se trató de un tiempo regulado que también abarcaba otras actividades sociales. Un tiempo uniforme que empataba con el tiempo fiscal.

No es casual que la homologación del tiempo empezara a tomar forma en esos años y que el gobierno tuviera en la mira lo que otros países habían logrado. Ciertamente, la presión por integrarse al horario mundial había derivado de la necesidad de tener una cierta predictibilidad con la llegada y salida de los trenes, con el telégrafo sin cable y con las comunicaciones transatlánticas. Desde 1884, 25 países se habían propuesto establecer Greenwich

¹⁹ *Ibid.*, p. 51.

como el meridiano cero. Habían determinado la duración exacta del día y habían dividido la tierra en 24 horas horarias.²⁰ Sin embargo, el mundo era lento para adoptar el sistema. Hacia la última década del siglo XIX, cada ciudad tenía un tiempo local. Francia se incorporó al horario mundial hasta 1891 y México también adoptó el sistema de manera gradual.

El tiempo público empezó a aparecer en la literatura. En 1890, Oscar Wilde imaginaba una discordancia entre el tiempo del cuerpo y el tiempo social con *El retrato de Dorian Grey* y su pactada juventud. El modernismo de Rubén Darío y Gutiérrez Nájera también marcó un giro y dio cuenta de la búsqueda de lo natural, de lo atemporal, de lo íntimo y de lo sensual como aquello que no había sido contaminado por la integración del mundo al capitalismo industrial. Los poemas “Hastío” y “Ruinas”, de María Enriqueta, se consideraron modernistas, pues se ajustaban “al pesimismo y a la tristeza de los espíritus” que identificaban a los poetas de la *Revista Azul*.²¹ A mediados de esa década, Gutiérrez Nájera murió y la *Revista Moderna* quedó como una burda copia de una “contramodernidad estética”.²²

EL NUEVO SIGLO

Si la música y las letras fueron la aureola que mantuvieron a María Enriqueta alejada de las complejidades y las contradicciones de la vida moderna, Carlos Pereyra, su esposo, fue quien la condujo de lleno al siglo XX con todo lo que esto implicó. Abogado de profesión y positivista convencido, era sólo un año mayor que ella. Ya casados, en 1898 empezó a vincularse con las altas esferas intelectuales. Admirador de Francisco Bulnes y protegido de Justo Sierra, impartió clases en la Escuela Nacional Preparatoria y acabó colaborando en *El Imparcial* y en *El Mundo Ilustrado*, donde Rafael Reyes Spíndola tenía el control amarillista de las noticias y el poder sobre los rotativos más modernos afines al régimen, cuyos tirajes alcanzaban a todo el país.

Por su filiación, Pereyra intentó darle oxígeno en los estertores del último porfiriato con su afición a la historia. Al mismo tiempo, el nuevo siglo inició con una generación de ensayistas, filósofos y humanistas que

²⁰ Kern, *The culture of time*, 2003, pp. 12-14.

²¹ Yakovlev Baldin, *María Enriqueta*, 1956, t. I, p. 48.

²² Vital, *Un porfirista de siempre*, 2002, pp. 72-73.

habían esperado su turno en la política y en la cultura para empezar a hacer propuestas activas de cambio. Así en 1906, la revista *Savia Moderna*, como preludio de esa nueva generación, incorporó la participación de mujeres que habían tenido una presencia pública importante, como Laura Méndez de Cuenca, quien pertenecía a los escritores nacidos en la segunda mitad del siglo XIX.

Laura publicaba antes de que naciera María Enriqueta y desempeñó, a diferencia de ella, un papel activo como maestra, escritora y mujer. Amante de Manuel Acuña y esposa de Agustín F. Cuenca, quedó viuda con siete hijos, de los cuales sólo dos sobrevivieron. Tuvo que salir adelante como maestra y directora de la escuela de niñas. Estudió los nuevos métodos del *kindergarten* basados en las teorías de Froebel, y por ello fue comisionada por el gobierno de Díaz para traer a México este sistema. Viajó a Estados Unidos, Alemania y España. Participó en los congresos de educación y formó parte del Consejo de la recién creada Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1905, con Justo Sierra como secretario. Empezó a escribir cuando tenía 43 años, lejos de su país, y asumió la crítica de los sistemas pedagógicos. Reveló su preocupación por los problemas sociales, a la vez que fue ensayista, cuentista y poeta.²³

Savia Moderna fue la antesala de la crítica y de la integración de los futuros ateneístas. Se trataba de un grupo heterogéneo de jóvenes que, en 1908, emprendió un serio desafío al régimen, en algunos casos, y, en otros, una actualización y renovación del mismo. De alguna manera, los ateneístas participaban también de la profunda revolución cultural que se había dado en Europa y, especialmente, en Viena, donde la ruptura con el liberalismo había dado paso a nuevos sistemas políticos y de pensamiento como el psicoanálisis o la pintura sensualista.²⁴ También estaban al tanto del *affaire Dreyfus* y de la defensa de Zola con el correlato sobre la verdadera ética.²⁵ De esta forma, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso, Nemesio García Naranjo, José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes y Julio Torri, entre otros, compartían una profunda preocupación por una educa-

²³ Laura Méndez de Cuenca (1853-1928), véase Mora, “Laura Méndez”, 2010, pp. 301-318.

²⁴ Schorske, *Viena fin-de-siècle*, 1981, pp. 11-25.

²⁵ Josué Sánchez, “Nosotros”, *Enciclopedia de la literatura en México*, en <<http://www.elem.mx/institucion/datos/1928>>. [Consulta: 24 de octubre de 2024]. “El caso Dreyfus: el complot antisemita que dividió a Francia”, *Historia. National Geographic*, 4 de mayo de 2020, en <https://historia.national-geographic.com.es/a/caso-dreyfus-complot-antisemita-que-dividio-francia_15049>. [Consulta: 24 de octubre de 2024].

ción humanista y un reajuste cultural y social. María Enriqueta fue reconocida como parte del grupo de modernistas bajo el ala de la generación anterior con Amado Nervo y Luis G. Urbina. Tiempo después, el contacto con Nemesio García Naranjo y José Vasconcelos rindió fruto, cuando ambos solicitaron sus libros para niños como textos de lecturas para las primarias públicas, en 1914 y en 1922, respectivamente.

El trabajo de Carlos como funcionario permitió que el matrimonio pudiera vivir cómodamente en su casa de Carpio número 7 de la colonia Santa María la Ribera, que para esos años contaba con buenos servicios, si bien las líneas de teléfono todavía no llegaban. Ahí fueron a vivir su hermano Leopoldo y sus padres después de su regreso de Nuevo Laredo, y también en esa casa murió don Alejo, en la época en que María Enriqueta publicaba su primera antología de poemas *Recuerdos de mi huerto*, en la famosa editorial J. Ballezá & Co. en 1908.²⁶ Sus críticos y admiradores coincidían en que sus poemas revelaban una aparente serenidad y sencillez bajo un complejo y tortuoso conjunto de sentimientos que, a la manera romántica, se derramaban más allá de lo sensual.

La joven pareja encajaba perfectamente en lo que se esperaba que fuera un hogar integrado, un modelo de rectitud, probidad y cultura como frutos de lo que había otorgado la larga *pax porfiriana*. Cada viernes el matrimonio celebraba “alegres veladas artísticas” con escritores, críticos e intelectuales.²⁷ Para entonces, la *Revista Azul* había colocado a María Enriqueta en los círculos literarios del país, pero del arte no se vive; de ahí que también tuviera que publicar, como lo hacía Carlos, en *El Mundo Ilustrado*, que se había convertido en una revista muy apreciada, aunque para algunos se dirigía a “cocineras con sombrero y falda de seda, pero al fin cocineras”.²⁸

La Sección de Hogar en el periódico *El Diario* abrió un espacio para que, bajo el seudónimo Mariflor, la escritora brindara recetas de cocina y fuera consultora de todo tipo de dudas de las lectoras, una especie de “doctora corazón”. No se trataba de un espacio literario, pero pagaba bien. Desde ese lugar, mostró al público femenino su papel como ama de casa que cocina, pero también que lee, escribe, toca el piano y borda. En esa sección compartió sus ideas acerca de las reglas en el hogar, como aquella

²⁶ Yakovlev Baldin, *María Enriqueta*, 1956, t. 1, pp. 60-62.

²⁷ *Ibid.*, p. 63.

²⁸ Salado Álvarez, *Memorias*, 1985, p. 144.

campana a la que llamó La Orden del Botón Azul, que tuvo cierta resonancia y desalentaba a las mujeres a darse besos de saludo:

Nadie puede acusar de poco galante a la dueña de una casa donde el cartelillo esté colocado, pues en él nos dice: “Suplico a las personas que tengan a bien visitarme que no me besen.” Esto sería poco cordial, incorrecto y obligaría a las visitas a abandonar el salón antes de que su dueña se presentara en él. No, el cartelillo no ofende a nadie; sencillamente invita a las visitas –y esto de la manera más cordial– a que se apunten a la Orden a que acompañen a su amiga a pertenecer a esa liga y a tomar el botón. La elegante y culta señora doña Albertina C. de Sevilla dice lo mismo: siempre he besado por educación, por creerlo de urbanidad –por más que en el Carreño nunca he podido encontrar la cláusula que impone el beso–; pero una vez que ya la voz pública protesta y grita contra esa nociva costumbre, no seré quien la tolere ni un día más. Con gusto doy a Mariflor mi nombre para que lo agregue a los muchos que forman ya la inmensa lista de las asociadas a la ORDEN DEL BOTÓN AZUL.²⁹

Su labor de “consultora doméstica” no le impedía formar parte de las tertulias literarias en la casa de Justo Sierra, donde Luis G. Urbina y ella recitaban poemas en compañía de Federico Gamboa, Ezequiel Chávez, Victoriano Salado Álvarez, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso y Carlos, su esposo.³⁰ Se trataba de un momento crucial, pues Sierra también abanderaba al grupo de jóvenes de *Savia Moderna* que apoyaban la superación de un positivismo que se había convertido en una camisa de fuerza y trataba de incluir en el modelo educativo una nueva ética humanista y universal.³¹

Carlos y María Enriqueta, sin pertenecer propiamente a la nueva “camada intelectual”, participaban en las discusiones y en las nuevas propuestas de la llamada Sociedad de Conferencias y Conciertos (la palestra del Ateneo de la Juventud). Pereyra, quien había sido profesor de historia de Alfonso Reyes en la Escuela Nacional Preparatoria, era muy apreciado, y María Enriqueta, que por entonces era una reconocida escritora, fue invitada para declamar “las trovas del alma exquisita y sentimental”. Otros,

²⁹ *El Diario*, 17 de julio de 1909.

³⁰ Vital, *Un porfirista de siempre*, 2002, p. 227.

³¹ García, *El Ateneo de México*, 1992, pp. 99-119.

como Antonio Caso, fue convocado para explicar a Nietzsche, mientras que Alfonso Cravioto habló de pintura y Reyes expuso a los clásicos.³²

La plácida vida del matrimonio en la capital duró once años, hasta que, en 1909, Carlos fue designado segundo secretario de la legación de México en Washington. La primera conmoción para Pereyra, solo y fuera del país, fue presenciar las fiestas en honor de Henry Hudson y Robert Fulton en Nueva York, cuando los rascacielos y los puentes fueron iluminados completamente en un deslumbrante espectáculo nocturno de luz eléctrica.³³ La metrópolis del siglo xx se desplegó ante sus ojos estupefactos y, posiblemente, fue ahí donde palpó la fuerza del imperio y donde se cercioró que vivir la modernidad implicaba un conflicto, pues la exhibición meramente material que había presenciado no significaba para él más que fatuidad.

El enorme poder del foco incandescente, los desfiles militares, los conciertos, las exposiciones en los museos, los aeroplanos y el metro delineaban una ciudad que podía poner en un *continuum* las glorias pasadas con los desafíos presentes y el progreso futuro. La tecnología, la cultura, la política y el comercio podían estar en consonancia. México también quiso hacer lo mismo un año después en las fiestas del Centenario, pero ni Carlos ni María Enriqueta pudieron atestiguarlo. Ambos fueron enviados a La Habana, él como encargado interino de negocios, ella como su esposa y escritora reconocida. Todo esto mientras el general Díaz ponía punto final a su mandato.

EL PRINCIPIO DEL CAOS

Los acontecimientos de mediados de 1911 habían sorprendido a los capitalinos que se nutrían con la sorpresa diaria de las noticias sobre la dimisión del presidente y la presencia de grupos armados en el norte del país. María Enriqueta, como todos, no sospechaba la trascendencia de los hechos y había llegado de La Habana con la idea de estar sola un mes completo en su natal Coatepec, cosechando el afecto de sus paisanos en las celebracio-

³² “Una campaña de la Juventud”, *La Gaceta de Guadalajara*, 8 de octubre de 1907, p. 1.

³³ Aquella espectacular celebración de dos semanas tuvo lugar en el puerto de Nueva York con motivo del 300 aniversario del descubrimiento por Henry Hudson del río que llevaría su nombre. La celebración también conmemoró el 110 aniversario del primer viaje de un barco de vapor por el río, el *Clermont* de Robert Fulton, en <<https://maccullochhall.org/es/2016/10/31/the-hudson-fulton-celebration-of-1909/>>. [Consulta: 24 de octubre de 2024.]

nes que se hacían en su nombre.³⁴ Sin embargo, la situación era delicada. El gabinete completo había dimitido y los empleados como Carlos fueron piezas importantes para cubrir los huecos faltantes. Como eterno interino de una administración pública muy bien capacitada, sería el alfil dispuesto a moverse donde fuera requerido, aun cuando no hubiera gobierno.

Pereyra fue nombrado primer secretario de la embajada en Washington en sustitución de Francisco León de la Barra, quien sería nombrado presidente provisional de México. En Washington, Carlos reafirmó su convicción de hispanista y validó sus ideas sobre el peligro de la injerencia estadounidense en el mundo y la intervención del presidente Theodore Roosevelt en los asuntos mexicanos.³⁵ Mientras tanto, María Enriqueta, después de una breve estancia con su esposo, regresó a la ciudad de México para hacerle compañía a su madre, pues la irrupción de la violencia en las calles había puesto a la familia en alerta.

La nueva fisonomía de la capital amenazaba con el descontrol social. Grupos populares que habían permanecido al margen se afiliaron al madeirismo y paralizaron la ciudad durante varios días. Los temidos zapatistas se habían apostado en las afueras de la ciudad, en Milpa Alta. Junto con el revuelo político, una huelga de tranviarios había dejado la circulación en pausa y el surgimiento del movimiento sindical había despertado el apoyo de otros obreros. Las calles fueron los escenarios elegidos de pleitos y golpes entre huelguistas, policías, militares, esquirols y vecinos.³⁶ Un gran número de vendedores ambulantes abarrotaron con puestos de frutas y comidas las inmediaciones del zócalo y la basura inundó las principales avenidas. Muchos habitantes percibieron la agitación como una insubordinación social en ciernes. El orden porfiriano se había roto. Para unos, se había tratado del finiquito de un sistema caduco, para otros, en cambio, era el arribo del caos.

La “evolución” política, como Sierra la había concebido, aquella que llevaría a México al progreso material, político y estético, esa que significaba el desarrollo natural y orgánico, que podía conducir al país a la civilización y que debía ser un camino pacífico, había quedado cancelada. El periódico *El Imparcial*, en el cual Pereyra había sido colaborador, amplificó el miedo de algunos sectores y defendió las glorias de la dictadura. Los

³⁴ Yakovlev Baldin, *María Enriqueta*, 1956, t. 1, p. 72.

³⁵ Arenal Fenochio, “Los tres Monroe”, 2006, pp. 31-44.

³⁶ Leidenberger, “Huelgas tranviarias”, 2003, pp. 42-45.

grupos privilegiados del porfirismo se opusieron a Madero pese a sus promesas democráticas.

La incertidumbre invadía la vida de la familia en la casa de Trébol de la colonia Santa María, y el 9 de noviembre de 1911, sólo tres días después de haber llegado a la presidencia, Madero destituyó a Pereyra del cargo en el servicio diplomático por sus implacables críticas hacia su persona.³⁷ Mientras su esposo desempleado se dedicaba a escribir en el periódico *El Independiente*, María Enriqueta recibió la invitación de la editorial Vda. de Ch. Bouret para elaborar una serie de libros de lectura para las escuelas primarias. Se trataba de la casa editorial más importante del porfirato y con fuerte presencia en la edición de manuales y libros de texto para la enseñanza. Iniciaba el año de 1912 y el presidente electo apenas había tomado posesión.

La escritura de cinco pequeños libritos de lecturas para niños le tomó a María Enriqueta más de un año. Era su primera incursión en el terreno de la literatura infantil y coincidió con la aparición de la revista *Nosotros*, que era una derivación de *Savia Moderna*. Esta publicación inauguraba el primer número con una fotografía de María Enriqueta y dos poemas suyos.³⁸ Era un reconocimiento a su papel como escritora, pero también una adhesión tácita a los ateneístas como Alfonso Reyes y a Pedro Henríquez Ureña, quienes dirigían la revista y reconocían a la escritora como heredera del modernismo de Gutiérrez Nájera, aquel que había roto con los cánones anteriores, con el cientificismo acartonado y que había abierto el camino a una nueva cultura de introspección, un viaje íntimo y a la vez cosmopolita. El modernismo que obligaba a las generaciones a revisar o a reemplazar un pasado.

No obstante las atenciones prestadas a su papel como escritora, la tensión que existía en torno a la crisis del gobierno maderista, que se desarrollaba rápidamente, no aminoró. El panorama se ensombreció todavía más cuando los corazones afligidos de los más allegados a Justo Sierra siguieron con atención la noticia de su muerte en Madrid. Sierra había sido el maestro, el tutor de Pereyra y el promotor de María Enriqueta. Con su deceso confirmaban no sólo su orfandad, sino una profunda vulnerabilidad política.

A principios de 1913, justo cuando María Enriqueta terminaba de escribir *Rosas de la infancia*, la caída del presidente era inminente. No obstante, nadie conocía la magnitud de los siguientes diez días trágicos. En el

³⁷ Flores D., "Carlos Pereyra", 1958, pp. 95-121, y Rosenzweig, "Los diplomáticos mexicanos", 2012, p. 1475.

³⁸ Vital, *Un porfirista de siempre*, 2002, p. 229.

encuentro con su amigo Victoriano Salado Álvarez, y después de que la familia había permanecido en aislamiento por el fuego cruzado del golpe de Estado, Pereyra –posiblemente sin saber todavía el fatal desenlace del presidente y el vicepresidente–, confesó a su amigo “con no disimulado regocijo: ¡Al fin cayó la legalidad!, y dio un tono irónico y despectivo”. Unos días más tarde, formó parte del gabinete de Victoriano Huerta como subsecretario de Relaciones Exteriores.³⁹

Fueron meses intensos porque, casi de manera inmediata, en julio, Carlos fue nombrado ministro de México en Bélgica y el matrimonio, junto con la madre de María Enriqueta, el sobrino de Carlos, Miguelito, y una sirvienta, partieron hacia Bruselas. Poco tiempo después los alcanzaría su hermano Leopoldo. La madre de María Enriqueta murió casi a su llegada, en 1913, y su cadáver fue embalsamado y enviado a México, como también lo sería el de su hermano, en 1923, y el de su marido, en 1948.

LAS ROSAS

La casa editorial sacó a la luz *Rosas de la infancia* en 1914, y en otoño de ese mismo año, Venustiano Carranza dio de baja a todos los diplomáticos que habían servido a Victoriano Huerta, incluyendo, obviamente, a Pereyra. El cierre de la legación mexicana coincidió con la invasión alemana a Bruselas ese mismo año. Sin embargo, desde México, las cosas no pintaban tan bien, tal como se puede atestiguar en la carta en la que Luis González Obregón le revelaba a María Enriqueta su preocupación:

La grave situación porque atraviesa nuestro país desde hace algún tiempo ha movido a un grupo de hombres de buena voluntad a intentar, con generoso esfuerzo, una labor civilizadora que pueda oponerse victoriosamente a la que en la actualidad devasta la República. Pretendemos contrastar con la obra de la guerra la de la más amplia y noble cultura, y, consecuentes con ese propósito, hemos decidido sacar a luz en estos momentos de sombra en que precisa encender antorchas, una revista de carácter literario y científico cuyo

³⁹ *Ibid.*, p. 240.

programa y tendencias, hondamente nacionalistas, se reflejan en el nombre mismo que lleva: *México*.⁴⁰

De la revista no se supo más, pero el exilio había iniciado para el matrimonio, y María Enriqueta, viuda y sola, regresaría al país 34 años después. Como autora, decidió ofrecer en *Rosas de la infancia* lo que para ella era lo más exquisito de la cultura universal: “un puñado de rosas nacidas en el huerto de su exquisita fantasía y arrojadas al paso de las tiernas almas infantiles”.⁴¹ Se trataba de una antología de poemas, fábulas, cuentos y canciones tanto de autores europeos, estadounidenses y mexicanos. Textos que, en la edición de 1916, fueron bellamente ilustrados por Antonio Gedovius, uno de los artistas gráficos más reconocidos de *El Mundo Ilustrado*, quien había diseñado bellas imágenes que acompañaban la lectura.⁴²

Si para el libro primero el contenido era simple y sólo de su autoría, los de grados superiores avanzaban en una progresiva complejidad y ofrecían una miscelánea de temas universales.⁴³ María Enriqueta no era la única de su familia que había publicado libros para la escuela primaria. Su tío José María Roa Bárcenas había elaborado el *Catecismo elemental de geografía universal* en 1860, pero el tiempo había transcurrido y los libros que se ofrecían a los pequeños lectores habían superado el liberalismo combativo de la segunda mitad del siglo XIX. Ahora se trataba de un modelo educativo basado en la enseñanza intuitiva, cuyo adalid había sido Enrique Rébsamen. El pedagogo había insistido en el aprendizaje a partir de los sentidos y, junto con Gregorio Torres Quintero, habían diseñado dos tipos de métodos de lecto-escritura con los cuales los niños eran capaces de leer y escribir al mismo tiempo después de cursar el primer año de la escuela primaria.

La tarea de continuar con los cambios pedagógicos, dadas las condiciones adversas del país, no era fácil. Los planteles habían quedado en un *impasse* con el maderismo y sin una clara intención de continuar con la transformación educativa que se había echado a andar en los últimos años del porfiriato. Antes de la caída del régimen de Díaz y en pleno proceso de reconversión, se había buscado que los textos pudieran ofrecer una nueva narrativa, pero el salto no acabó de concretarse. Muchos de los libros, como

⁴⁰ *Carta de Luis González Obregón*, 20 de febrero 1914, en Biblioteca México (BM), Colección María Enriqueta Camarillo, Correspondencia.

⁴¹ Camarillo, *Rosas de la infancia*, 1931 (contraportada).

⁴² Alfaro Cuevas, “Revisión histórica”, 2014, pp. 96-107.

⁴³ Galindo, “Formar en los corazones”, 2016, pp. 101-124.

las *Fábulas* de José Rosas Moreno y las *Recitaciones* de Juan de Dios Peza, todavía pertenecían al viejo programa y fueron conservados (quizá por contener moralejas y poesía que se adaptaban a cualquier época); otros, como *Historia patria* de Justo Sierra, se creían insustituibles, como también *Corazón* de Edmundo Amicis y *Frascuolo* de G. Bruno. Lecturas como el *Lector enciclopédico mexicano* de Gregorio Torres Quintero, *Lecturas mexicanas* de Amado Nervo y *Susanita. Historia de una familia feliz* de María Robert Halt, eran parte de las nuevas propuestas.⁴⁴

María Enriqueta, como muchos autores, no tenía experiencia como pedagoga y presentó *Rosas de la infancia* como unos libritos ambiciosos, con textos amplios destinados a ser deleitados. Más que buscar saberes prácticos, se trataba de una obra erudita. Por ejemplo, la selección del contenido del libro tercero de la edición de 1916 (véase anexo 1) obedeció a una propuesta estética, y bien podría decirse que también política. La antología, ideada por ella misma, presenta cuentos, fábulas, problemas de matemáticas, lecciones de física, descripciones de pinturas, comentarios sobre filosofía y relatos históricos. Gran parte de los textos fueron elaborados por ella misma. Se trataba de cuentos que hablaban del valor, del heroísmo, o bien de enseñanzas morales. Mostró la fantasía, los mundos inexistentes o lejanos. También incorporó, por ejemplo, explicaciones sencillas sobre los estados del agua, la metamorfosis de la rana, lecciones de higiene, un breve relato del *Fausto* o bien del *Leviatán*. En cuanto a la historia, mostró a México como un país con el mismo espíritu, desde Moctezuma, la independencia, el liberalismo de la Reforma y el alma de lo que se quería nacional. Como autora, sólo firmó sus poemas.

Mientras en el volumen citado, la mayoría de los textos pertenecen a autores españoles, de una generación anterior a la de ella, los autores mexicanos eran contemporáneos y de alguna manera ligados al grupo de modernistas o al servicio diplomático. Es probable que Pereyra haya influido en la selección del “ramillete de rosas” con su tradición hispanista y la reivindicación histórica del papel civilizador de España en América, así como con sus contactos políticos derivados de su trabajo en el servicio exterior. No obstante, con la selección lograda, el viejo positivismo se había transmutado en un viaje por la imaginación y en una intimidad amorosa.

⁴⁴ Escuela elemental 47, en Archivo Histórico de la Ciudad de México (AHCM), Instrucción pública, vol. 2545.

En su creación pedagógica, María Enriqueta entendió que la única manera de ser nacional consistía en ser generosamente universal. El orden moral universal e intemporal era para ella casi un legado espiritual. Lo mismo reúne textos de Ignacio Manuel Altamirano, fábulas de Esopo, poemas de Luis G. Urbina, sus propios poemas y las historias de Enrique Menéndez Pelayo, los cuentos de Hans Christian Andersen, textos históricos de Luis González Obregón, de Ángel del Campo (Micrós), enseñanzas de Feijóo y narraciones de León Tolstoi. El compendio incluye fábulas de José Rosas Moreno y poesía de Manuel Gutiérrez Nájera. No dejó atrás a sus aliados políticos y aprovechó para incluir al círculo de relaciones que mantuvo desde el porfiriato y que le fueron útiles en su exilio.

EL QUIEBRE

Los libros primero y segundo de *Rosas de la infancia* formaron parte de los textos oficiales para la instrucción primaria en febrero de 1913, bajo el gobierno de Victoriano Huerta con Nemesio García Naranjo como secretario de Instrucción Pública. El que en su juventud había sido un ateneísta convencido, como funcionario estaba seguro de “que el espíritu tenía derecho a vivir en las escuelas, y que las nuevas generaciones estaban hartas del materialismo y tenían sed de doctrinas más nobles y elevadas que las enseñadas hasta entonces”.⁴⁵

La política del secretario era clara, los libros de texto en la primaria sólo serían empleados para la clase de lectura y los profesores podían elegir cuál era el que más les funcionaba para impartir la materia.⁴⁶ García Naranjo había continuado con la obra de Sierra y su idea de una educación integral que no sólo atendía el desarrollo físico e intelectual de los niños, sino también el estético y moral. Una ética pedagógica basada en el amor y un espiritualismo que no contravenía la educación laica y gratuita.

Con el empuje del nuevo programa, las escuelas en la ciudad de México volvieron con sus horarios y algunos sectores vieron con gran alivio el anuncio de esa paz prometida, porque significaba reanudar el ritmo

⁴⁵ López Portillo y Rojas, *Elevación y caída*, 1921, p. 341.

⁴⁶ Además de *Rosas de la infancia* (libro primero y segundo), fueron incorporados *Lecturas mexicanas graduadas*, de Amado Nervo; *Rafaelita*, de Ana María Valverde; *Libro primero de lecturas infantiles*, de Andrés Oscoy; *Memorias de una niña*, de María Luisa Ross, entre otros. Véase Meneses Morales, *Tendencias educativas*, 2002, pp. 126 y 127.

de las actividades cotidianas. La política educativa, junto con otras como el saneamiento de la ciudad y la estabilización monetaria, dieron idea de un respiro. El gabinete, por su parte –no necesariamente complacido con Huerta–, buscaba echar a andar otra vez al país, aún en medio de la *barbarie* que se vivía en el norte, donde la revolución todavía adquiría más fuerza.

Los momentos angustiantes también invadían las vidas de María Enriqueta, Carlos y Miguelito quienes, atrincherados en un departamento en Bruselas, “estuvieron treinta y dos horas sin comer, oyendo el espantoso bombardeo de los alemanes en Amberes”. Tiempo después, serían nuevamente las clases de piano de María Enriqueta y no las letras las que rescataron al matrimonio de la pobreza en su refugio en Suiza. Sólo cuando llegaron a Madrid, en 1916, fue reconocida su trayectoria como escritora:⁴⁷

Los vientos del Guadarrama eran más fríos que en Madrid, y éramos allí como dos seres sin rumbo [...]. Lo demás lo sabe usted; el corazón abierto de Blanco Fombona y los brazos abiertos de la Editorial América. Sentí en mis labios el sabor de un buen pan madrileño, y nuestras vidas, sosegadas ante el apremio, enfilaron hacia dichosos destinos [...]. ¡Qué hermosas nuestras jornadas de trabajo, Carlos, investigando en los archivos la verdad de la historia. Yo hilvanando la dulce mentira del verso!⁴⁸

Después de la revolución en México, *Rosas de la infancia* no llegaron a las escuelas mexicanas sino hasta que Vasconcelos los incluyó como lecturas obligatorias en la recién creada SEP en 1921. Se tienen noticias de que en 1917 ya habían sido autorizados en el estado de Veracruz, si bien la prima de María Enriqueta de Coatepec aseguraba, en 1922, haber visto uno que otro ejemplar.⁴⁹ La creación de la SEP significó una reforma radical, un logro mayúsculo del gobierno federal, pues se pudo reformar la Constitución, lo que permitió impulsar un profundo cambio político y administrativo. La escuela primaria ahora llegaba, en principio, a todos los rincones de la república. Y con la escuela también llegaban los libros y las misiones culturales.

Vasconcelos buscó extender los beneficios de la educación a todos los sectores y, especialmente, al campo. No sólo se trataba de crear escuelas, sino de ofrecer desayunos, abrir bibliotecas itinerantes, alfabetizar adultos e

⁴⁷ Yakovlev Baldin, *María Enriqueta*, 1956, t. I, p. 77.

⁴⁸ José Navarro, “Marginalias: María Enriqueta”, *El Porvenir*, 29 de septiembre de 1957, p. 10.

⁴⁹ *Carta de su prima María*, 22 de noviembre de 1922, en BM, Colección María Enriqueta Camarillo, Correspondencia.

indígenas, organizar conciertos e inculcar la educación artística, entre otros asuntos. Los maestros fueron integrados como apóstoles de la obra educativa y la chilena Gabriela Mistral fue invitada para abanderar la cruzada.

La presencia de Mistral como pedagoga, además de poetisa, otorgó a la política vasconcelista una dimensión continental y tuvo un papel activo en la instalación de la escuela para obreros y la modelo rural, así como las bibliotecas. Impulsó la edición del libro *Lecturas para mujeres*, en el que incluyó textos de María Enriqueta, junto con algunos otros autores como Luis G. Urbina, Amado Nervo, Julio Torri, José Juan Tablada, Alfonso Reyes y Rubén Darío, y otro más de *Lecturas clásicas para niños*, ambos transportados en burro junto con la *Ilíada* y la *Odisea* a los lugares más remotos.

María Enriqueta conoció a Mistral por el intercambio epistolar que las dos mantuvieron a partir de 1920, en donde ambas se reconocieron como poetisas. La admiración que le profesó la mexicana a la chilena quedó plasmada en un artículo que reunió materiales de Mistral y que fue firmado por Carlos Pereyra, no porque le interesara, sino porque María Enriqueta, que había sido la creadora, necesitaba la fuerza masculina para publicarlo en un seminario madrileño de prestigio.⁵⁰

Con el tiempo, los caminos de las dos poetisas se bifurcaron. En México, gracias a las relaciones intelectuales que arrojaron a Gabriela Mistral, su trayectoria como diplomática y mujer de letras fue proyectada mundialmente. María Enriqueta se mantuvo en su torre de marfil durante el exilio y hasta su muerte. En 1945, Mistral ganó el Premio Nobel de Literatura, tres años después, María Enriqueta regresó en el barco Habana con los restos de su esposo a su país.

REFLEXIÓN FINAL

La experiencia de ruptura recorrió su vida. A la ruptura le siguió el desapego. Tantas veces tuvo que dejar ir lo suyo: su tierra, su ciudad, su grupo

⁵⁰ Horan, *Mistral, una vida*, 2023, p. 152. Vale la pena referir la carta que envió Carlos Pereyra el 1 de marzo de 1926 a su amigo Victoriano Salado Álvarez: “Sin habla me quedé leyendo un artículo de un escritor celebradísimo tanto en España como en América que declara a Danunzia [Gabriela] Mistral autora de dos milagros: ‘Ella enseñó a leer y a trabajar el [sic] indio mexicano’. Seguramente ella dirigió las pirámides de Teotihuacán y fue auxiliar de fray Pedro de Gante. Otro escritor la hace autora de la renovación pedagógica de México. Yo quiero que usted me diga cuánto tiempo estuvo allá esa señora y cuánto le costó al país su estancia y en qué se ocupó. Necesito datos serios, de primera mano, incommutables.” Véase, Salado Álvarez, *Memorias: tiempo*, 1985, p. 243.

de amigos, sus seres queridos, su país. La ruptura también se extendió al mundo en el que vivió. Una civilización fracturada por el aceleramiento del tiempo, por la deificación de la novedad, por el quiebre del liberalismo, por el desprestigio del positivismo, por la masificación de la muerte, por las nuevas expectativas y por una nueva sensibilidad.

De las múltiples grietas, María Enriqueta se acogió a la idea de civilización que el modernismo le presentó. Se trataba de valorar el mundo propio y único, el íntimo, el que era intocable y el que no requería explicaciones. Con su modernismo se enlazó con la intimidad de otros y le valió ser reconocida como parte de un grupo que bosquejaba un nuevo momento para el país. Ese mismo grupo fue su refugio y su forma de resistencia. Valorada por los poetas y literatos, concibió un México abierto y no cerrado, universal y no dogmático, cosmopolita y no uniforme.

Ese legado fue el que consideró importante transmitir a las nuevas generaciones en sus *Rosas de la infancia*. Bajo un tiempo caótico, el tiempo de las rosas sería ordenado, aun cuando las desigualdades sociales fueran inevitables desde su perspectiva. Ese tiempo de lectura era uno de descubrimiento individual, espiritual y doméstico, un tiempo de una moral sin obsolescencia, aquella que ella consideró inmutable y eternamente válida.

ANEXO 1. *ROSAS DE LA INFANCIA. LECTURAS PARA NIÑOS. LIBRO TERCERO*, MÉXICO, LIBRERÍA DE LA VDA. DE CH. BOURET, 1916 (ÍNDICE DE TEMAS Y AUTORES)

Primera parte

1. Mi padre, sin autor.
2. La última mentira, sin autor.
3. El girasol y la encina (fábula), José Rosas Moreno.^a
4. Dos pesadillas, sin autor.
5. El avaro, Esopo.
6. La aguja orgullosa, sin autor.

^aJosé Rosas Moreno (1838-1883), periodista y poeta mexicano. Cultivó la fábula y escribió varios libros de lecturas para niños. Fundó varios periódicos infantiles, en <<http://www.elem.mx/autor/datos/3207>>. [Consulta: 20 de enero de 2025.]

7. Retrato que don Antonio Solís hace de Moctezuma, Antonio de Solís.^b
8. El perro muerto, León Tolstoi.
9. Flores, José Zorrilla.^c
10. Paisaje de nieve, Pedro Antonio de Alarcón.^d
11. Cada uno en su oficio, sin autor.
12. Cada uno en su oficio (concluye), sin autor.
13. Propiedades de los animales. Sus armas. El *Leviatán* (fragmento), Tomás Hobbes.
14. La tarde en el mar, Antonio Arnao.^e
15. Los bueyes y los patos, sin autor.
16. El Brahama y los ladrones, sin autor.
17. La bofetada, sin autor.
18. El cuervo y la culebra, Esopo.
19. El amor a la Patria, Feijoo.^f
20. Las transformaciones de las ranas, sin autor.
21. El labrador y la cigüeña, Samaniego.^g
22. Cuadro, John A. S. Monks.^h
23. Peronela, sin autor.

^b Antonio de Solís y Rivadeneyra (1610-1686), historiador, escritor, dramaturgo y cronista español del siglo xvii. Escribió *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*, Madrid, Imprenta de Antonio González de Reyes, 1704, <https://www.cervantesvirtual.com/portales/antonio_de_solis/autor_biografia/>. [Consulta: 20 de enero de 2025.]

^c José Zorrilla (1817-1893), poeta y dramaturgo español que formó parte del romanticismo español y tenía una gran facilidad para versificar. Autor de *Don Juan Tenorio*. Miembro de la Real Academia Española, en <https://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_zorrilla/biografia/>. [Consulta: 14 de enero de 2025.]

^d Pedro Antonio de Alarcón y Ariza (1833-1891), escritor español que perteneció al realismo literario, en el que destacó como uno de los detractores de la prosa romántica, en <https://www.cervantesvirtual.com/portales/pedro_antonio_de_alarcon/>. [Consulta: 14 de enero de 2025.]

^e Antonio Arnao y Espinosa de los Monteros (1828-1889), abogado, poeta, escritor y dramaturgo; fue también escritor de zarzuelas y miembro de la Real Academia de la Lengua Española, en <<https://www.rae.es/academico/antonio-arnao>>. [Consulta: 14 de enero de 2025.]

^f Benito Jerónimo Feijoo Montenegro (1676-1764), monje benedictino y el filósofo español más importante del siglo xviii, en <https://www.cervantesvirtual.com/portales/benito_jeronimo_feijoo/autor_biografia/>. [Consulta: 14 de enero de 2025.]

^g Félix María de Samaniego (1745-1801), escritor español de la literatura de la Ilustración. Gran parte de su obra está ligada a la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País, en <https://www.cervantesvirtual.com/portales/felix_maria_de_samaniego/>. [Consulta: 14 de enero de 2025.]

^h John Austin Sands Monks (1850-1917), pintor estadounidense conocido por retratar ovejas cuyas composiciones reflejan la simpleza y la belleza poética de la naturaleza. Véase C. S. Pietro, “The Art of John Austin Sands Monks”, *Fine Arts Journal*, vol. 35, núm. 4, abril, 1917, pp. 258-262.

24. Una heroína de la independencia, Luis González Obregón.ⁱ
25. El baño y la higiene, sin autor.
26. Soledad (poema), María Enriqueta.
27. La dilatación de los cuerpos, sin autor.
28. Los gorrioncillos, sin autor.
29. El sabio Zadig, sin autor.
30. Los tres deseos, Fernán Caballero.^j
31. El rayo y el pararrayo, sin autor.
32. La cierva y el león. Máximas, sin autor.
33. Dos facturas, sin autor.
34. Almendrita, sin autor.
35. Almendrita (concluye).
36. Versos sencillos, María Enriqueta.
37. La historia de un arbolillo, sin autor.

Segunda parte

38. El espejo de Matsuyama, sin autor.
- 38(bis). Las diligencias, Luis González Obregón.
39. Historia de un pato, Hans Christian Andersen.
40. Historia de un pato (concluye).
41. Balada del infante, Rafael Cabrera.^k
42. Las campánulas (apuntes de botánica), sin autor.
43. Las sorpresas de un extranjero, sin autor.
44. La noche y Venecia, Pedro Antonio de Alarcón.

ⁱ Luis González Obregón (1865-1938), escritor, cronista e historiador mexicano, discípulo de Ignacio Manuel Altamirano y fundador del Liceo Mexicano Científico y Literario junto con Ángel del Campo y Luis G. Urbina, en <<https://www.academiamh.com.mx/miembros/luis-gonzalez-obregon/>>. [Consulta: 20 de enero de 2025.]

^j Fernán Caballero, pseudónimo de Cecilia Böhl de Faber (1796-1877), escritora española impulsora de la novela hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX, en <https://www.cervantes-virtual.com/portales/fernán_caballero/autora_biografia/>. [Consulta: 14 de enero de 2025.]

^k Rafael Cabrera Camacho (1884-1943), escritor y poeta poblano reconocido por el Ateneo Mexicano. Su libro más reconocido es *Presagios*, en <https://www.wikiwand.com/es/articles/Rafael_Cabrera_Camacho#google_vignette>. [Consulta: 15 de enero de 2025.]

45. La salida del sol, Ignacio Manuel Altamirano.¹
46. Aforismos, sin autor.
47. La peluca de Alonso Cano, sin autor.
48. La luz y el hombre dormido (fábula), sin autor.
49. Cuadro, John A. S. Monks.
50. El juicio de Salomón, sin autor.
51. La hormiga y la paloma, Esopo.
52. El cenxontle, S. C.^m
53. Los ingleses en el desierto, sin autor.
54. Calicot, Manuel Gutiérrez Nájera.ⁿ
55. Del álbum de mi padre, Edmundo de Amicis.^o
56. Pastoral, Juan Ramón Jiménez.^p
57. La caída de las hojas, TH Lally.^q
58. Ciro (En elogio de la temperancia), sin autor.
59. La canción del gitano, María Enriqueta.
60. El sultán y las carrucas, Hugues Le Roux.^r
61. Deuda que se paga, sin autor.
62. Estratagema ingeniosa (Un buen golpe del papa Sixto V), sin autor.

¹ Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), escritor, abogado, político, periodista y militar mexicano. Fundó varios periódicos y la revista *El Renacimiento*. Ocupó varios puestos políticos y diplomáticos y fue defensor del liberalismo, en <<http://www.elem.mx/autor/datos/1211>>. [Consulta: 20 de enero de 2025.]

^m S. C. desconocido.

ⁿ Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), poeta, escritor y periodista mexicano precursor del modernismo. Fundador de la *Revista Azul* donde participó María Enriqueta, en <<https://inba.gob.mx/prensa/13572/manuel-gutierrez-najera-una-sonrisa-del-alma->>. [Consulta: 20 de enero de 2025.]

^o Edmundo de Amicis (1846-1908), escritor italiano. Dejó la carrera militar para dedicarse a las letras. Su libro *Corazón* fue traducido a varios idiomas y fue utilizado como libro de texto, en <<https://www.lavanguardia.com/libros/autores/edmundo-de-amicis-38830>>. [Consulta: 20 de enero de 2025.]

^p Juan Ramón Jiménez Mantecón (1881-1958), poeta y escritor español. Premio Nobel de Literatura en 1956, en <https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/nueva_delhi_juan_ramon_jimenez.htm>. [Consulta: 20 de enero de 2025.]

^q TH Lally (sin datos), probablemente autor de *Le Jardin de plantes*, París, Hachette, 1875, en <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb307236518>>. [Consulta: 20 de enero de 2025.]

^r Robert Charles Henri Le Roux (1860-1925), escritor, periodista y poeta francés que escribió bajo el seudónimo de Hugues Le Roux, en <https://www.senat.fr/senateur-3eme-republique/le_roux_hugues1668r3.html>. [Consulta: 15 de enero de 2025.]

Tercera parte

63. Los pasos, Hugues Le Roux.
64. El mejor amigo, sin autor.
65. Bajo las hojas, Ángel del Campo (Micrós).^s
66. El diamante, sin autor.
67. A Coatepec, que es mi tierra, María Enriqueta.
68. Lección filial, sin autor.
69. El aire, sin autor.
70. Las visitas indiscretas, sin autor.
71. Un hechicero del siglo decimoctavo, sin autor.
72. Versos de Juan R. Jiménez, Juan Ramón Jiménez.
73. El cantero, sin autor.
74. Paisaje, sin autor.
75. La infancia de los hombres célebres (Rollin), Charles Rollin.^t
76. La venta del pescado, Salvador Rueda.^u
77. Tempestad, Juan B. Delgado.^v
78. El tiempo perdido, sin autor.
79. El califa y el poeta, Adolfo Breulier.
80. Alma vieja y jardín muerto, Luis G. Urbina.^w

^s Ángel del Campo (1868-1908) uno de los escritores costumbristas más destacados en México. Cultivó la poesía, el cuento y la novela. Dejó una abundante producción periodística y firmó con el pseudónimo de “Micrós”, en <<http://www.elem.mx/autor/datos/2932>>. [Consulta: 20 de enero de 2025.]

^t Charles Rollin (1661-1741), profesor y rector de la Universidad de París, escribió a comienzos del siglo XVIII una obra, “De la manière d’enseigner et d’étudier les Belles-Lettres”, que alcanzó numerosas ediciones en diversos idiomas, en <<https://revistas.usal.es/tres/index.php/0212-0267/article/view/9380>>. [Consulta: 15 de enero de 2025.]

^u Salvador Rueda (1857-1933), escritor modernista español. Su obra se caracterizó por sus innovaciones métricas, por su colorismo, por la utilización de temas mitológicos y su preocupación por el ritmo y el lenguaje musical, en <<https://www.bne.es/es/autores/rueda-salvador>>. [Consulta: 16 de enero de 2025.]

^v Juan Bautista Delgado (1868-1929), poeta y educador mexicano. Diplomático en Nicaragua, Costa Rica, España e Italia. Fue miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, en <<http://www.elem.mx/autor/datos/2973>>. [Consulta: 16 de enero de 2025.]

^w Luis G. Urbina (1864-1934), poeta modernista, cuentista, cronista, crítico teatral y diplomático mexicano. Colaboró junto con María Enriqueta en la *Revista Azul*. Fue secretario de Justo Sierra y profesor de literatura en la Escuela Nacional Preparatoria. Director de la Biblioteca Nacional en la época de Victoriano Huerta. Se exilió en La Habana y murió en Madrid en la época en que María Enriqueta vivió ahí también, en <<https://sigloxix.iib.unam.mx/luis-g-urbina/>>. [Consulta: 20 de enero de 2025.]

81. Las dos madres, Enrique Menéndez Pelayo.^x
82. El chato Barrios, Ángel del Campo (Micrós).
83. Marina y Creciente, sonetos de Enrique González Martínez.^y
84. El agua, sin autor.
85. Los diferentes estados del agua, sin autor.
86. Manos bellas, sin autor.
87. El compañero de viaje, Juan Fernández Bremón.^z
88. Acta de la Independencia de México.
89. De infancia, José Asunción Silva.^{aa}
90. El mejor enfermero, Enrique Menéndez Pelayo.

^x Enrique Menéndez Pelayo (1861-1921), médico y escritor español. Colaboró en varios semanarios y diarios. Escribió poesía, cuentos cortos y novela. Catalogó la biblioteca de su hermano Marcelino, en <<https://www.escriitorescantabros.com/escritor/menendez-pelayo-enrique.html>>. [Consulta: 17 de enero de 2025.]

^y Enrique González Martínez (1871-1952), poeta, editorialista, médico y diplomático mexicano. Considerado el último modernista. Fue presidente del Ateneo de la Juventud en 1912 y ocupó el cargo de subsecretario de Instrucción pública en 1913. Ingresó al servicio diplomático en 1920. Miembro de la Real Academia de la Lengua, en <<https://colnal.mx/integrantes/enrique-gonzalez-martinez/>>. [Consulta: 17 de enero de 2025.]

^z Juan Fernández Bremón (1839-1910), escritor, periodista y dramaturgo español. Afiliado al partido conservador, en <<https://www.bne.es/es/autores/fernandez-bremon-jose>>. [Consulta: 17 de enero de 2025.]

^{aa} José Asunción Silva (1865-1896), poeta, escritor y articulista colombiano, pionero del modernismo en Colombia. Valorado y aplaudido por Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Pablo Neruda y Amado Nervo, en <https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Jos%C3%A9_Asu%C3%B3n_Silva>. [Consulta: 17 de enero de 2025.]

FUENTES CONSULTADAS

Archivos

AHGCDMX Archivo Histórico de la Ciudad de México.
BM Biblioteca México.

Hemerografía

El Diario, ciudad de México.
El Porvenir, ciudad de México.
Impacto, ciudad de México.

La Gaceta de Guadalajara, Guadalajara.
Revista Azul, ciudad de México.

Bibliografía

- Alcubierre, Beatriz, *Ciudadanos del futuro. Una historia de las publicaciones de niños en el siglo XIX mexicano*, México, Centro de Estudios Históricos-El Colegio de México/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2010.
- Alfaro Cuevas, Martha Eugenia, “Revisión histórica del semanario *El Mundo Ilustrado* (1894-1914) en sus diez etapas, a partir del análisis de sus carátulas y portadas”, *Diseño y Sociedad*, núm. 35-36, 2013-2014, pp. 96-107.
- Arenal Fenochio, Jaime del, “Los tres Monroe de Carlos Pereyra” en Nuria González Martín (coord.), *Estudios jurídicos en homenaje a Marta Morineau*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, t. I, pp. 31-44.
- Benjamin, Walter, *París, capital del siglo XIX*, México, Imprenta Madero, S. A., 1971.
- Camarillo, María Enriqueta, *Rosas de la infancia. Lecturas para niños. Libro tercero*, México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1916.
- Camarillo, María Enriqueta, *Rosas de la infancia. Lecturas para niños. Libro quinto*, México, Sociedad de Edición y Librería Franco Americana S. A. (Antigua Casa Bouret), 1932.
- Contreras Romo, María del Rocío, “De la sumisión a la identidad. El discurso poético de tres mujeres latinoamericanas (María Enriqueta Camarillo, Juana de Ibarbourou y Julia Burgos)”, tesis de maestría en Letras, México, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Contreras Romo, María del Rocío, “Ni romántica ni modernista, mujer solamente: la poesía de María Enriqueta Camarillo”, *Bulletin Hispanique*, vol. 102, núm. 1, 2000, pp. 261-278.
- Galindo, Gerardo, “Formar en los corazones el culto por lo bueno y lo bello. Acercamientos a María Enriqueta Camarillo y *Rosas de la infancia*” en Luz Elena Galván Lafarga, Lucía Martínez Moctezuma y Oresta López Pérez (coords.), *Más allá del texto: autores, redes del saber y formación de lectores*, México, CIESAS/UAEM/Colegio de San Luis, 2016, pp. 101-124.
- García Morales, Alfonso, *El Ateneo de México (190-1914). Orígenes de la cultura mexicana contemporánea*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1992.
- Guillé, J. Manuel, *La enseñanza elemental: guía teórica práctica para la instrucción primaria*, México, Tipografía Literaria, 1877.

- Flores D., Jorge, "Carlos Pereyra y el embajador Wilson", *Historia Mexicana*, vol. 8, núm. 1, julio-septiembre, 1958, pp. 95-121.
- Hernández Rodríguez, Emilio, "El romanticismo en pedagogía", *Revista Española de Pedagogía*, vol. 6, núm. 23, julio-septiembre, 1948, pp. 333-372.
- Horan, Elizabeth, *Mistral, una vida. Solo me halla quien me ama*, Santiago, Lumen, 2023.
- Jordán, Guillermo, "María Enriqueta. La situación actual de una de las más valiosas mujeres de México", *Impacto*, 27 de enero de 1965, pp. 22-27.
- Kern, Stephen, *The culture of time and space, 1880-1918*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.
- Leidenberger, George, "Huelgas tranviarias y el orden urbano en la ciudad de México, 1911-1925", *Historias*, núm. 56, septiembre-diciembre, 2003, pp. 41-54.
- López Portillo y Rojas, José, *Elevación y caída de Porfirio Díaz*, México, Librería Española, 1921.
- Maya Alcántara, Áurea, "La adaptación y apropiación del espacio en el Conservatorio de Música, 1867-1911" en Laura Suárez de la Torre (coord. y ed.), *En distintos espacios, la cultura. Ciudad de México, siglo XIX*, México, Instituto Mora, 2020.
- Meneses Morales, Ernesto, *Tendencias educativas oficiales en México, 1911-1934*, México, Centro de Estudios Educativos/Universidad Iberoamericana, 2002.
- Mora, Pablo, "Laura Méndez de Cuenca: una narradora moderna", en Rafael Olea Franco (ed.), *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XIX*, México, El Colegio de México, 2010, pp. 301-318.
- Muñoz Hénonin, Maby, "Las Menesistas. Pianistas y músicas mexicanas (1886-1956)", tesis de doctorado en Música, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022.
- Oberhelman, Harley D., "Modernism and the *Revista Azul*", *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 7, núm. 2, febrero, 1978, pp. 5-17.
- Phillipps-López, Dolores, "Narradoras del modernismo. Las tribulaciones editoriales de Betanzo, Méndez y Camarillo" en *(An)ecdótica*, vol. 4, núm. 1, enero-junio, 2020, pp. 53-70.
- Rébsamen, Enrique C., *Asuntos de metodología general relacionados con la escuela primaria*, recopilados por Abraham Castellanos con un ligero estudio sobre la pedagogía en México, México, Ch. Bouret, 1909.
- Rosenzweig, Gabriel, "Los diplomáticos mexicanos durante la revolución: entre el desempleo y el exilio", *Historia Mexicana*, vol. 61, núm. 4, 2012, pp. 1461-1523.
- Salado Álvarez, Victoriano, *Memorias: tiempo viejo-tiempo nuevo*, México, Porrúa, 1985.

- Schorske, Carl E., *Viena Fin-de-Siècle*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- Soltero Sánchez, Evangelina, “María Enriqueta Camarillo. La obra narrativa de una mexicana en Madrid”, tesis de doctorado, Madrid, Facultad de Filología-Universidad Complutense, 2002.
- Villanueva Eguía, Susana, *Prefeminismo azul: la poética modernista de María Enriqueta Camarillo y Roa. Primera mujer modernista de Hispanoamérica, siglo XIX*, Madrid, Pliegos, 2018.
- Vital, Alberto, *Un porfirista de siempre. Victoriano Salado Álvarez, 1867-1931*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Yakovlev Baldin, Valentín, *María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra, su vida y su obra*, México, Editorial Josefina, 1956, t. I.

LAS PROPUESTAS DE DIVERSIÓN DE SALVADOR TOSCANO

Verónica Zárate Toscano

Al rayar el siglo xx, mi abuelo Salvador Toscano emprendió un viaje transcontinental.¹ Su objetivo final era París, manantial de civilización donde se producían los inventos, la cultura, la moda, las ideas, la literatura, y tantas otras cosas. Además, en 1900, la Ciudad Luz resplandecía a los ojos del mundo al ser anfitriona, una vez más, de una Exposición Universal convocada para “célébrer le génie et la diversité de la civilisation moderne”.² En ella se reunían y se exponían, como en un gran escaparate, las muestras palpables de la modernidad, las contribuciones de los países civilizados y también las de aquellos que querían formar parte del concierto de las naciones. Y podría decirse que, en ese momento, también era la meca del cine, es decir, el centro principal de una actividad que atraía a interesados, especialistas y curiosos. Por tanto, ese lugar era una fuente de inspiración en la que se podía beber y contagiarse de las novedades que serían susceptibles de ser trasladadas a otras latitudes donde se adaptarían a nuevas realidades. En ese sentido, al conocer el cinematógrafo y luego fomentar ciertas formas de entretenimiento y diversión en México, Salvador Toscano se convirtió en un agente social que favoreció la utilización de nuevas formas de expresión y construyó puentes que permitieron conocer la cultura propia y la ajena a través de un nuevo lente que combinaba la ciencia con el esparcimiento.

¹ Contar la historia en clave emocional no demerita su rigor académico.

² La primera gran Exposición en París fue la de 1889, organizada para conmemorar el centenario de la revolución francesa. De ella conservamos, entre otras cosas, a la icónica “dama de hierro”, la Torre Eiffel. La Exposición Universal de 1900 tenía como tema “Bilan d’un siècle”, un siglo en perspectiva celebra el genio y la diversidad de la civilización moderna. *Exposition Universelle 1900*, en <<https://www.bie-paris.org/site/fr/1900-paris>>. [Consulta: 2 de diciembre de 2024.]

El cine permitía el ensanchamiento del horizonte de la visión humana, era el balcón por el que el espectador podía vislumbrar mundos ignotos, la vida capturada en las imágenes en movimiento que atrapaban la atención del público, generando emociones y sensaciones compartidas entre los que disfrutaban del espectáculo.

A lo largo de su vida –y por supuesto durante ese viaje– conoció ciertos aparatos y diversiones a través de lecturas y por la observación directa, además de que adquirió algunos que compartía con las personas que lo rodeaban. Pero en París descubrió otras oportunidades, estableció relaciones personales y comerciales y regresó a su país con un bagaje cultural que le ayudaría a colaborar en la transformación de la sociedad mexicana. Desde una posición liminar, contribuyó a llevarla a un grado de civilización que buscaba estar acorde con los adelantos de ese nuevo mundo occidental. Favoreció la transferencia cultural, abrió los ojos de los mexicanos hacia mundos desconocidos, les permitió viajar sin desplazarse. Al exhibir y captar escenas, al recopilar y filmar, también se dio a la tarea de contribuir a la conservación de escenas de la historia, de la identidad, de la memoria de lo mexicano. No perdió de vista la posibilidad de educar, divertir y entretener. Y yo no pierdo la oportunidad de contar esta historia en clave emocional, lo que no demerita el rigor académico con que fue investigada.

LOS PRIMEROS AÑOS

Salvador Toscano nació 28 años antes, en 1872, en Guadalajara, Jalisco, y pronto quedó huérfano de padre. Su madre, doña Refugio Barragán, se desempeñaba como profesora, pero también poseía una pluma pródiga que la llevó a escribir y publicar desde poesía hasta novelas,³ pasando por letras de coros infantiles y de zarzuelas.⁴ Gracias a sus esfuerzos, Salvador y su hermano Ricardo pudieron asistir a la escuela, tanto en su estado natal como en la capital porfiriana, llegando ambos a convertirse en ingenieros.

³ Además de textos por entregas para varios periódicos, publicó *Premio del bien y castigo del mal* (1884) y *La hija del bandido o los subterráneos del Nevado* (1887). La investigadora jalisciense Didiana Serrano tiene un proyecto dedicado al rescate de la obra de doña Refugio. En su página se pueden descargar algunas de las publicaciones, en <<https://www.decimononicas.com/barragantoscanorefugio>>. [Consulta: 2 de diciembre de 2024.]

⁴ *La Voz de México* del 24 de agosto de 1892 refiere que se había publicado una colección de coros adaptables para la escuela con letra de Refugio B. de Toscano y música de Francisco Barajas. Además, existe la obra *Las cuatro estaciones: zarzuela de fantasía*.

Desde muy joven, Salvador demostró tener un espíritu curioso y emprendedor. Nació y vivió en un mundo donde prevalecía la literatura y, contagiado por ese espíritu, reciclando hojas de papel de las pruebas de imprenta de las publicaciones de su madre⁵ o en pequeños cuadernillos, dibujaba y escribía cuentos y periódicos. En los archivos familiares se conservan ejemplares manuscritos de esas “obras” que podrían considerarse los primeros intentos de comunicación y de transmisión de manifestaciones culturales, producto de la imaginación de su autor, nutrida por las lecturas que tenía a la mano. Por ejemplo, en 1886-1887 escribió el texto titulado “Un viaje en globo”, en tres entregas, ilustrado con dibujos, claramente inspirado en la obra de Julio Verne.⁶

El afán comunicador se tradujo en la elaboración de dos “periódicos”, también manuscritos, pero con todo el formato de las publicaciones cotidianas. En el número 2 de *La centella, por la buena y por la mala*, fechado en Guadalajara el 17 de febrero de 1887, se anunció que el “periódico” se publicaría los jueves, se vendería a diez centavos mensuales en la capital y quince fuera, y se hacía en la Tip. de S. Toscano.⁷ La indicación del precio de la publicación sugiere que su venta era parte de los esfuerzos de Salvador por contribuir a la economía familiar. Incluía una “editorial”, una sección histórica con efemérides, una “gacetilla” con noticias locales y, lo que más importa para este texto, el anuncio de las funciones en el Gran Teatro Degollado, en el Apolo y en la Primavera. Independientemente de si los “periódicos” tuvieron una amplia o restringida circulación, en ellos quedó evidente su interés juvenil por el espectáculo que lo vincularía años después con dichos teatros, al convertirse en un empresario que los aprovecharía

⁵ El texto titulado “Viaje a los alrededores de Zacoalco” está escrito a lápiz sobre una portada en papel delgado, amarillo, de la obra de doña Refugio, *Premio del bien, castigo del mal*. También aprovechó otras hojas de color lila, portadas de la obra *Celajes de Occidente* y unas verdes de *Cánticos y armonías sobre la pasión*.

⁶ *Cinq semaines en ballon. Voyages de découvertes en Afrique par trois anglais. Rédigé sur les notes du docteur Fergusson*, París, Bibliothèque d'Éducation et de Récréation, 1863. También podría inspirarse en *Le tour du monde en quatre-vingt jours* de Julio Verne, que se publicó por entregas en el periódico *Le Temps*, entre noviembre y diciembre de 1872. Al año siguiente se publicó completa en París y, seguramente, no tardó mucho en publicarse en México como libro.

⁷ *La Centella*, t. 1, núm. 2, Guadalajara, 17 de febrero de 1882, Archivo Salvador Toscano. La diferencia en el precio obedece a que se incluía el costo del envío por correo. Aunque los ejemplares eran manuscritos, no descarto la posibilidad de que hiciera varias copias para poderlos distribuir. En contraste, Ángel Miquel afirma que sólo había dos destinatarios: su mamá y su hermano, quien era cuatro años menor que él. Miquel, *Salvador Toscano*, 1997, p. 11.

para promover las artes civilizatorias, la educación y el entretenimiento al gran público. Y lo haría a través del cine y otras artes.

Después de realizar sus primeros estudios en Zapotlán y Guadalajara, Salvador llegó a vivir a la capital de la república en la última década del siglo. Ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria, la Escuela Especial de Ingenieros y, finalmente, la Escuela Nacional de Ingenieros. Ahí siguió la especialidad de topógrafo, que implicaba dos años de cursos y mes y medio de práctica después de cada uno.⁸ El 7 de abril de 1897 terminó sus cursos y fue examinado para ejercer la profesión de topógrafo e hidrógrafo.⁹ Desde entonces se vinculó al teodolito, que lo acompañó el resto de su vida. Pero también estableció relación con otro instrumento que, en el mejor de los casos, se apoyaba sobre un tripié: la cámara de cine.

Su interés por los fenómenos ópticos data de sus años preparatorianos, cuando se sintió especialmente atraído hacia las manifestaciones luminosas y los dispositivos que producían aquellos efectos que engañaban la vista y creaban mundos de luces y sombras imaginarias. Alguna vez reconoció que había adquirido una linterna mágica McAllister, encargada a Estados Unidos, con la que proyectaba vistas en su casa.¹⁰ Posteriormente, enriqueció el conocimiento de dichos fenómenos en sus cursos de ingeniería, combinándolos con las fórmulas para medir los terrenos, trazar carreteras, estudiar los cauces acuíferos y los fenómenos físicos.¹¹

⁸ Bazant, “La enseñanza y la práctica”, 1984, p. 271.

⁹ El documento oficial dice: “Junta Directiva de Instrucción Pública del Distrito Federal. En virtud de haber justificado el C. Salvador B. Toscano que, previos los requisitos legales, fue examinado y aprobado el día 7 de abril de 1897 para ejercer la profesión de Ingeniero Topógrafo e Hidrógrafo. La Junta Directiva de Instrucción Pública acordó expedirle el presente para que pueda ejercer dicha profesión en toda la República, México 30 de junio de 1900.”

¹⁰ En los archivos familiares se conserva un texto titulado “La introducción del cinematógrafo en México” por el ingeniero Salvador Toscano. José M. Sánchez García relata que le fue entregado por mi abuelo cuando le solicitó una entrevista en 1942. Lo publicó en la revista *Cinema Reporter*, núm. 673, del 9 de junio de 1951. Posteriormente fue incluido en la recopilación que hicieron Federico Dávalos Orozco y Carlos Arturo Flores Villela de la obra completa que apareció por entregas en el periódico. Véase Sánchez García, *Historia del cine mexicano*, 2013, pp. 5-6. También fue recogido por Carmen Toscano, *Memorias de un mexicano*, 1993. Por la época en que fue redactado, cuando rondaba los 70 años, es evidente que, aunque tuviera buena memoria y testimonios documentales, mi abuelo confundió algunos detalles y cometió algunos errores.

¹¹ Tanamachi Castro y Ramos Lara, “La Escuela Nacional”, 2014, pp. 116-129. Archivo Histórico del Palacio de Minería (AHPM), Escuela Nacional de Ingenieros, ML-376B, *Lista de profesores y alumnos, 1792-1905*. Agradezco a Guillermo Aguado el haber revisado estos expedientes que, aunque incompletos, dan una idea de los cursos que seguían los alumnos inscritos. En 1897 aparece registrado Ricardo Toscano, el hermano menor de mi abuelo.

Además, tuvo acceso a la revista francesa *La Nature*,¹² en la que pudo seguir de cerca los avances científicos y ópticos. En 1895 se publicó un artículo titulado “Le cinématographe de MM. Auguste et Louis Lumière”, que contenía una detallada descripción de este nuevo sistema de “cronofotografía maravilloso de precisión y simplicidad”, que se usaba desde 1874. También se refería a los kinetoscopios que Edison había inventado en Estados Unidos y permitían admirar –individualmente– imágenes en movimiento. Pero, sobre todo, resaltaba cómo los franceses habían logrado combinarlos y mejorarlos, permitiendo la proyección de las secuencias animadas fuera de la caja de madera sobre una pared o pantalla para que fueran observadas simultáneamente por varios espectadores.¹³ En enero del año siguiente, la misma revista anunció que el aparato ofrecía proyecciones en París,¹⁴ en el número 14 del boulevard de Capucines.¹⁵

Así que, cuando culminó sus estudios de ingeniería en 1897, Salvador encargó, por medio de un catálogo, un aparato de cine de los Lumière. Y cuando lo tuvo en las manos, lo aprovechó al máximo para proyectar las “vistas” –imágenes en movimiento que duraban unos cuantos segundos y después unos minutos–, y tenía la posibilidad de capturar la vida de los mexicanos. Una serie de estudios demuestran que no fue el primero en hacerlo en México,¹⁶ pero sí el que permaneció más tiempo en esta actividad y quien buscó preservar lo filmado para el futuro.

Desde la última década del siglo XIX se conocieron en México las primeras imágenes en movimiento proyectadas a través de la máquina inventada por los hermanos Lumière, las cuales encontraron un ambiente propicio. Para asegurar una buena distribución de las escenas, los franceses enviaron representantes a distintos países y, para el caso de México, comi-

¹² *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie. Journal hebdomadaire illustré. Suivi de Bulletin météorologique de La Nature, Boîte aux lettres, Nouvelles scientifiques*, París, Masson, 1873-1905, en <<https://cnum.cnam.fr/pgi/redirect.php?ident=4KY28>>. [Consulta: 1 de diciembre de 2024.]

¹³ *La Nature*, núm. 1161, 31 de agosto de 1895, pp. 215-218, 1895: Vingt-troisième année, deuxième semestre: núms. 1148 a 1174, en <<https://archive.org/details/lanaturerevue01conggooq>>. [Consulta: 24 de febrero de 2025.]

¹⁴ *La Nature*, núm. 1180, 11 de enero de 1896, p. 91, 1896: Vingt-quatrième année, premier semestre: núms. 1175 a 1200, en <<https://archive.org/details/lanaturerevue01conggooq>>. [Consulta: 24 de febrero de 2025.]

¹⁵ *La Nature*, núm. 1182, 25 de enero de 1896, p. 127, 1896: Vingt-quatrième année, premier semestre: núms. 1175 a 1200, en <<https://archive.org/details/lanaturerevue01conggooq>>. [Consulta: 24 de febrero de 2025.]

¹⁶ Véase, por ejemplo, Reyes, *Los orígenes del cine*, 1973.

sionaron a Gabriel Veyre y a Ferdinand Bon Bernard para que viajaran con un artefacto y una serie de “vistas” con el fin de que las exhibieran públicamente. La ventaja de dicho aparato, llamado “cinematógrafo”, era que se podían capturar o filmar escenas y también proyectarlas. Y como había sucedido en otros países, la mejor manera de tener reconocimiento por la realización de un espectáculo novedoso era mostrárselo en primer lugar al presidente de la república. Así, el 6 de agosto de 1896 ofrecieron una función en la residencia presidencial, en el Castillo de Chapultepec, a la que asistieron el primer mandatario Porfirio Díaz, su esposa y distinguidos invitados.¹⁷

El fenómeno cinematográfico fue atrayendo la atención de los habitantes de la ciudad de México y, a principios del siglo xx, se habían establecido varias salas en la capital del país.¹⁸ Mi abuelo comenzó a utilizar su recién adquirido aparato Lumière para mostrar al público las “vistas” –que había recibido junto con el equipo¹⁹ y otras que paulatinamente iría obteniendo– en un espacio acondicionado en la calle de Plateros, y luego se trasladó a los “bajos del Hotel Gillow”, además de aprovechar la oportunidad que se le brindaba para presentarse en otros foros. Una nota, aparecida en el *Diario del Hogar* del 20 de noviembre de 1898, dice: “El cinematógrafo, que con tanto lucimiento se ha exhibido en el Teatro Nacional y en otros lugares, sigue llamando la atención en la calle del 5 de Mayo. Se han recibido más de 300 vistas nuevas, que serán una sorpresa para los espectadores.”²⁰ Meses más tarde, el mismo *Diario* exalta que: “cada día los señores empresarios del Cinematógrafo Lumière se esfuerzan por complacer al numeroso público que los visita”.²¹ Estas notas son testimonio de que la empresa del ingeniero-exhibidor-cineasta tenía buena aceptación entre el público y obtenía buenos resultados: “Muy aplaudidas han sido las vistas que ha presentado en las exhibiciones que lleva dadas hasta ahora”, dice una nota de 1906.²²

¹⁷ Reyes, “Gabriel Veyre”, 1995, pp. 119-137.

¹⁸ Reyes, *Cine y sociedad*, 1996, vol. i. Incluye varios mapas de teatros y salones de cine. En 1900 (p. 30), contabiliza 30 que habían abierto ese año; en 1906 (p. 65) hay 34 y en 1911 (p. 109), 33. No necesariamente todos eran nuevos, sino que podrían haber cambiado de lugar. Y también incluye las rutas seguidas por algunos empresarios ambulantes entre 1897 y 1909 (pp. 42 y 44).

¹⁹ En el texto “Introducción del cine” dice que el aparato costaba 2 500 francos, provisto de seis películas. Había pagado 500 francos de adelanto y, cuando llegó el equipo, dio otra parte y firmó unas letras para cubrir el total.

²⁰ *Diario del Hogar*, 20 de noviembre de 1898, p. 2.

²¹ *Diario del Hogar*, 16 de marzo de 1900, p. 2.

²² *El Popular*, 28 de marzo de 1906, p. 3.

EL PERIPLO

Las exhibiciones le produjeron al abuelo algunos ingresos, además de los que obtenía en las labores propias de su profesión y en las comisiones que le daba el gobierno para realizar algunas obras. Así que, el 20 de julio de 1900, emprendió un largo periplo que culminaría en la Ciudad Luz. Durante los primeros días, anotaba sus impresiones en un cuadernillo con cuya lectura podemos acompañarlo en la primera parte del recorrido hacia el norte del país, sus actividades en Texas y su travesía por Estados Unidos.²³ Igualmente, le enviaba cartas a su madre contando detalles. Gracias a ello constatamos que llevaba consigo un aparato de los Lumière, con el que al principio del viaje dio algunas funciones en suelo estadounidense.²⁴

Por ejemplo, el 26 de agosto de 1900, desde Galveston, Texas, le escribió a doña Refugio que “el cinematógrafo da poco aquí, pero, en fin, siquiera va sirviendo para ir adelante sin gastar. Nunca habían visto los yankees cosa igual, se quedaron admirados de las vistas, pero la gente aquí no gasta tanto como en México”. También había llevado consigo algunas estampillas con la esperanza de venderlas para cubrir sus gastos, pero no había tenido éxito por falta de “negociantes”.²⁵

Por lo que se lee, no perdía oportunidad, por donde pasaba, de asistir a diversos salones y espectáculos. Por ejemplo, a fines de julio fue al Mesquite Club [*sic*], lugar “donde se reúnen los vecinos de Eagle Pass,²⁶ una especie de casino. Tiene un gran salón donde se dan representaciones teatrales, una sala de reunión para platicar con magníficas sillas, salón de tocador para hombres y para mujeres y sala de lectura donde están los

²³ *Diario de viaje desde Atlixco*, Puebla, el 20 de julio de 1900 hasta el 12 de septiembre de 1900, en Archivo Salvador Toscano.

²⁴ Es factible que no llevara consigo el aparato a París, sino que lo dejara con el que sería su socio, Carlos Mongrand, quien hizo parte del recorrido con él, y ofreció proyecciones en varias ciudades. La anotación en el *Diario* del 30 de agosto de 1900 indica que Mongrand se había ido a Nueva Orleans.

²⁵ Carta 299 de Salvador Toscano a Refugio B. de Toscano, Galveston, 26 de agosto de 1900. Todas las cartas citadas se conservan en el Archivo Salvador Toscano, declarado Memoria del Mundo en 2005 por la UNESCO. La carta ha sido publicada en *Correspondencia de Salvador Toscano*, 1996 y por Miquel, “Cuatro cartas”, 1996, pp. 71-75. Su interés por los timbres lo había llevado a pertenecer a la asociación titulada Philatelic Sons of America. Además, en algunos carteles donde anunciaba sus funciones, en la parte de abajo agregaba: “Se compran estampillas mexicanas usadas de los años 1856 a 1885.” Cartel 248, 4 de febrero de 1898, Tehuacán, Cinematógrafo Lumière. Todos los carteles mencionados están compilados en *Un pionero del cine*, 2003.

²⁶ Eagle Pass, ciudad del estado de Texas que se encuentra cruzando la frontera desde Piedras Negras, Coahuila.

periódicos de fechas recientes y donde uno puede informarse de lo que pasa en el mundo entero.”²⁷

Más adelante, el 9 de septiembre, llegó a San Luis Missouri y fue a

otro lugar de recreo de verano donde había un teatro en que daban varias representaciones, entre ellas una magnífica serpentina múltiple, cuyo efecto era producido por 8 espejos formando semicírculos colocados detrás de ella. Los efectos de luz eran verdaderamente maravillosos. Había además Cinematógrafo, microscopios, estereoscopios y otras muchas cosas, gran cantina y café, montaña rusa y la escalera que anda, en la cual sube uno y no avanza nada pues bajan los escalones. Los yankees van y suben con gran placer y se ríen a todo gusto viendo que no pueden subir.²⁸

No cabe duda de que esta visita le causó honda impresión por la variedad de opciones de entretenimiento que se ofrecían para sorprender y agrandar al público visitante. Días después, en Chicago, fue “a un parque de recreo veraniego como tantos abundan en los E. Unidos”.²⁹ Y, por si fuera poco, además de asistir al teatro, también visitó el “panorama”³⁰ de la batalla de Manila.³¹ Estas experiencias fueron la base para sus futuras empresas culturales, como la que montaría en Guadalajara en 1907.

Desafortunadamente, las anotaciones se fueron haciendo cada vez más cortas y escasas y terminan después de haber apuntado que había podido contemplar las cataratas del Niágara al pasar en el tren rumbo a Nueva York. Después sobreviene un silencio, un vacío de fuentes directas que únicamente nos permite especular e imaginar lo que hizo y apoyarnos

²⁷ Anotación en su diario de viaje del 31 de julio de 1900 en Eagle Pass, en Archivo Salvador Toscano.

²⁸ Anotación en su diario de viaje del 9 de septiembre de 1900 en San Luis Missouri, en Archivo Salvador Toscano.

²⁹ Anotación en su diario de viaje del 10 de septiembre de 1900 en Chicago, en Archivo Salvador Toscano.

³⁰ Un panorama es “una representación circular continua, colgada de las paredes de una rotunda construida expresamente para exhibirla”. Los más conocidos ilustran acontecimientos célebres, paisajes espectaculares y ciudades. En 1825 se exhibió en Londres uno sobre México elaborado por William Bullock durante su visita en 1823. Véase Costeloe, “El panorama de México”, 2010, pp. 1205-1245.

³¹ Anotación en su diario de viaje del 11 de septiembre de 1900 en Chicago. Tal vez se refiera a una representación pictórica de una de las principales batallas de la independencia de Filipinas que recién había tenido lugar en febrero de 1899, en que los estadounidenses vencieron a los locales.

en otros testimonios. Sólo sabemos que el 20 o 21 de septiembre de 1900 se embarcó desde Nueva York hacia Francia.³²

En el mapa 1 puede verse la ruta que siguió cuando emprendió el viaje cuyo destino final era París. A finales del siglo XIX existían varias opciones para cruzar el Atlántico, ofrecidas por compañías alemanas, francesas, españolas, inglesas. La ruta más directa se había establecido en 1861 por la *Compagnie Générale Transatlantique*; era la línea comercial entre Saint-Nazaire (en la desembocadura del río Loire) y Veracruz, con escala en Santiago de Cuba, y el trayecto duraba casi un mes. Sin embargo, con la introducción de innovaciones tecnológicas, el tiempo de navegación se redujo a diez días entre Le Havre (desembocadura del Sena) y Veracruz.³³ Pero, por lo que puede leerse en su diario, él optó por hacer primero un largo recorrido por Estados Unidos hasta llegar a Nueva York y desde ahí embarcarse a la aventura en el Viejo Continente.

PARÍS, LA MECA DEL CINE, LA ILUSIÓN, LA MODERNIDAD

Una vez en París, ni duda cabe que mi Salvador dedicó varias horas a recorrer los pabellones de la Exposición Universal que se había inaugurado el 14 de abril de 1900 y continuaría hasta el 12 de noviembre. Suponemos que tuvo varios días para fisgonear por el recinto ferial junto con los 50 000 000 de visitantes que coincidieron en esos meses. Esta exposición era una “síntesis de los logros de los últimos cien años como una puerta abierta al siglo XX. La modernidad era el tema clave”.³⁴ Era un despliegue de muestras de modernidad materializada en objetos, inventos, ilusiones, avances y maravillas que fascinarían a los asistentes. Walter Benjamin consideró que “las exposiciones abrieron una fantasmagoría en la que entraba la gente para ser distraída. La industria de la diversión puso a la gente al nivel de mercancía”.³⁵ Era una forma distinta de invertir tiempo y dinero, de ocupar los momentos de ocio para asomarse a otros mundos. Tal vez el cine sería una de esas fantasmagorías, pero en un inicio es probable que hubiera la doble

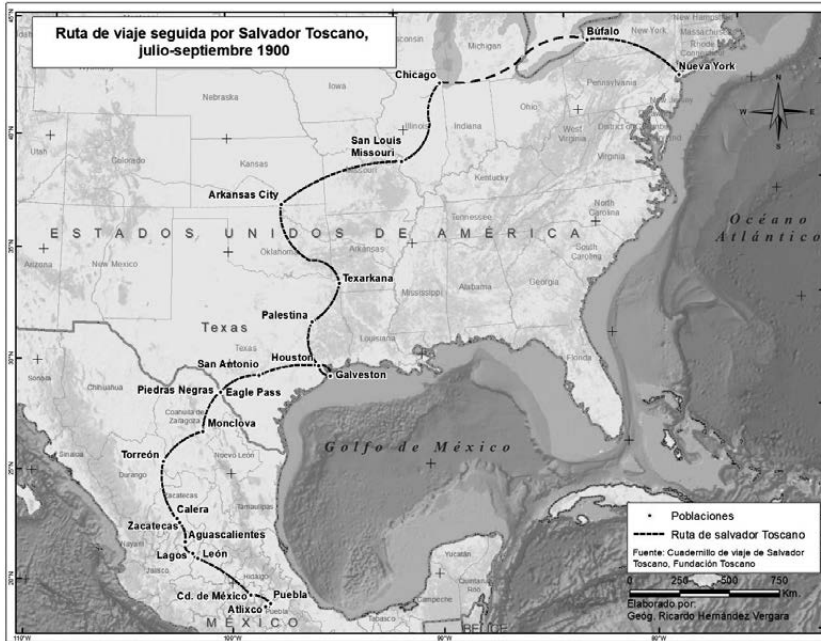
³² Carta 202 de Salvador Toscano a Refugio B. de Toscano, Chicago, 9 de septiembre de 1900, en Archivo Salvador Toscano.

³³ Chantraine, “Viajes trasatlánticos”, 2015, pp. 374 y 380.

³⁴ Figes, *Los europeos. Tres*, 2020, p. 535.

³⁵ Benjamin, *París, capital*, 1971, p. 30.

Mapa 1. Ruta de viaje seguida por Salvador Toscano, julio-septiembre de 1900



Fuente: Cuadernillo de viaje de Salvador Toscano. Fundación Toscano. Elaborado por Geóg. Ricardo Hernández Vergara, 2024.

intención de divertir y de informar. A la larga, esas imágenes se constituirían en referente invaluable y en una fuente histórica.

Según una nota publicada en México a poco de la inauguración:

La exposición actual cierra dignamente la carrera de progresos del siglo XIX en Francia y en todo el Universo. Con los grandes adelantos de la industria y las nuevas invenciones de la ciencia, súmanse allí las riquezas del arte universal. El trabajo y la inteligencia del hombre se glorían en sus obras más eminentes. Los pueblos adelantados asombran con sus riquezas, demostrando de la más genial manera cuánto valen y cuánto pueden de la iniciativa y la inteligencia bien encaminadas.³⁶

³⁶ *La Voz de México*, 24 de mayo de 1900.

Esta exaltación del ingenio y los adelantos que provocaban admiración también se harían manifiestos en las palabras del poeta nicaragüense Rubén Darío:

Yo hacía mis obligatorias visitas a la exposición. Fue para mí un deslumbramiento miliunanochesco, y me sentí más de una vez en una pieza. Simbad y Marco Polo, Aladino y Salomón, mandarían y daimio, cowboy, GITANO y mujik [*sic*]; y en ciertas noches, contemplaba en las cercanías de la Torre Eiffel, con mis ojos despiertos, panoramas que sólo había visto en las misteriosas regiones de mis sueños.³⁷

Años después haría otra descripción que podría identificarse más con lo sucedido con mi abuelo:

Todos admiran y muestran un aire sonriente. Respiran en el ambiente más grato de la tierra; al pasar la puerta enorme, se entregan a la sugestión del hechizo. Desde sus lejanos países, los extranjeros habían soñado en el instante presente. La predisposición general es el admirar. ¿A qué se ha venido, por qué se ha hecho tan largo viaje sino para contemplar maravillas? En una exposición todo el mundo es algo *badaud*.³⁸ Se nota el deseo de ser sorprendido.³⁹

Dados sus antecedentes y las curiosidades que ya había manifestado, es factible que uno de los pabellones que más le interesara a Salvador fuera el alemán, donde se exhibía una colección de instrumentos de óptica.⁴⁰ Asimismo, se ha de haber literalmente deslumbrado con el “Palais de l’Électricité”, donde había una gran exposición de distintas aplicaciones de electricidad y cuya fachada estaba iluminada “por cerca de seis mil lámparas incandescentes”,⁴¹ las cuales deslumbraban a todos los asistentes. Bajo el cielo de París, de la Ciudad Luz, brillaba sobremanera la luminosidad de la electricidad y, llegado el momento, mi abuelo buscaría la forma de repetir ese resplandor en México y convertir la noche en día.

³⁷ Darío, *La vida de Rubén*, 1910, parte LIV. La transcripción es literal.

³⁸ Badaud en francés significa curioso, mirón.

³⁹ Darío, *Peregrinaciones*, 1901, p. 19.

⁴⁰ *Catalogue de l’exposition*, 1900.

⁴¹ “Le Palais de l’électricité”, 1900, en <https://paris1900.lartnouveau.com/paris07/champs_de_mars/palais_electricite.htm>. [Consulta: 2 de diciembre de 2024.]

Sabemos también que, en la Sala de Fiestas, al interior de la Galérie des Machines, había una pantalla donde los hermanos Lumière proyectaban exitosamente sus vistas.⁴² Tal vez también visitó la Casa de la Risa,⁴³ y es probable que quedara impresionado por la forma en que se expresaba la “cultura de la risa”,⁴⁴ aunque el objetivo prioritario de la exposición no era entretener, sino instruir a las masas. Finalmente, también admiraría el Mareorama, un aparato que simulaba la cubierta de un barco sobre el que se instalaban 300 pasajeros para hacer un viaje imaginario a través de panoramas móviles.⁴⁵ Y no podemos descartar que visitara el pabellón de México.⁴⁶

Las experiencias recogidas durante el recorrido por Estados Unidos, y también durante su estancia en París, quedaron grabadas en su memoria, esperando el momento de ponerlas en práctica. Y eso haría en el Museo de Diversiones que fundó en 1907, en Guadalajara.

Pero había otro objetivo a cumplir durante su estancia en París: acercarse a los Lumière, creadores de aquel aparato que había solicitado desde México, con el que había proyectado imágenes en movimiento y también recogido escenas cotidianas que se volverían históricas.

Su estancia en París está envuelta por el velo de la leyenda, y las historias que se han repetido no dejan de ser bastante románticas, aunque un poco complicadas de comprobar. Pero, por ahora, no queda sino atenernos a ellas. Cuando mi abuelo murió en 1947, Antonio de la Villa publicó un artículo en el que hizo la reseña de un texto publicado en 1900 por Luis Bonafoux.⁴⁷ No hemos tenido aún la oportunidad de conocer directamente la crónica de Bonafoux, cuyo contenido se ha repetido en varias publicaciones que se ocupan del tema, la cual no deja de estar cargada de ese romanticismo e imprecisiones que caracterizan a las leyendas, pero que las hacen altamente atractivas.⁴⁸

⁴² Canogar, “París 1900. Electricidad y cine”, <<http://angarmegia.wikidot.com/mc-expo-electricidad-cine>>. [Consulta: 2 de diciembre de 2024.]

⁴³ Fougère, *Rire à l'Exposition*, 2021.

⁴⁴ Vaillant y Villeneuve, *La rire moderne*, 2013, p. 22.

⁴⁵ Lois, “El viaje inmóvil”, 2024.

⁴⁶ Para conocer cómo era el pabellón de México, véase Mier, *México en la Exposición*, 1901.

⁴⁷ Villa, “Salvador Toscano”, 1947. Dice que recién había caído en sus manos el libro de crónicas de París que, con el título de *Bombas de tinta* de Luis Bonafoux, escritor puertorriqueño también olvidado, publicó la editorial Garnier en 1900.

⁴⁸ Luis Bonafoux era un escritor y periodista que vivió algunos años en París a finales del siglo XIX e inicios del XX. Fue corresponsal del periódico español *El Heraldo*, algunos de cuyos artículos han sido recopilados. Sin embargo, hasta la fecha, no he encontrado la crónica que se le atribuye.

Se dice que Bonafoux compartía con Salvador las tardes en las tertulias del Gran Café del Boulevard de Capucines, y que, a determinada hora, el mexicano discretamente se escapaba. Un día, Bonafoux decidió seguirlo y descubrió que descendía por una escalera hacia el sótano para acceder al “Salón Indien” de los hermanos Lumière a ver películas. Una vez descubierto el destino del escape, asistían juntos a las funciones.⁴⁹ Supuestamente, Salvador le contó que buscaba entrevistarse con los inventores del aparato, con los Lumière, pero no hablaba francés, por lo que el periodista se ofreció a servir de intermediario. Sin embargo, no pudo realizarse dicha entrevista; a cambio, Bonafoux le ofreció presentarle a Georges Méliès, quien también se dedicaba al cine, pero con una perspectiva muy distinta. El resultado fue que se estableció un contrato que aseguraría que don Salvador recibiera y pudiera exhibir la producción de películas de Méliès.⁵⁰

EL REGRESO

Cuando tenía más de 70 años, Salvador escribió: “En el año de 1900 realicé un viaje a Europa para visitar la exposición organizada en París, para recibir el nuevo siglo, y traje de allí las últimas novedades en películas.”⁵¹ No hay indicios de que en efecto estuviera en París para recibir el año 1901. Ángel Miquel dice que todavía pasó a Barcelona y Madrid y que volvió a México en los primeros meses.⁵² En el escrito referido, a continuación enlista y describe tres películas de Méliès que “ya eran películas de largo

⁴⁹ Cabe aclarar que, como parte de esas “verdades” que se publican una vez y se repiten hasta el cansancio, aunque disten de serlo, ha circulado profusamente la información de que las proyecciones de los Lumière se hacían en el sótano del afamado Café de la Paix, frente a la Ópera de París. Entre otras publicaciones, Béric Le Goff, “Le café de la Paix”, afirma que en el Salón Indien de este café se realizó la primera proyección pública cinematográfica el 28 de diciembre de 1895. Sin embargo, tanto la nota de *La Nature* como la placa colocada en la fachada del hotel Le Scribe, cerca de la sala de espectáculos Olympia, sobre boulevard de Capucines 14, desmienten esa afirmación. La placa dice: “Ici le 28 décembre 1895 eurent lieu les premières projections publiques de photographie animée à l’aide du cinématographe appareil inventé par les frères Lumière”. En los archivos del Instituto Lumière se conserva el programa de esa primera proyección, en <<https://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/premiere-seance.html>>. [Consulta: 2 de diciembre de 2024.]

⁵⁰ Miquel, *Salvador Toscano*, 1997, p. 22, menciona un texto de Villa, “Toscanito, iniciador”, 1947, donde se hace referencia a la afirmación de Bonafoux. No he encontrado en el Archivo Toscano algún contrato o documento similar.

⁵¹ Toscano, “La introducción del cinematógrafo”, 1951.

⁵² Miquel, *Salvador Toscano*, 1997, p. 23.

metraje, pues duraban una hora”: *El viaje a la luna*,⁵³ *El reino de las hadas*,⁵⁴ y *Juana de Arco*.⁵⁵ Sólo la última película se había hecho en 1900, así que no es factible que trajera consigo las dos primeras, sino que se las enviaran después. Méliès había fundado en 1896 “La Manufacture de films pour cinématographes”, más conocida como “Star Film Company”.⁵⁶ El lema de la compañía era “Le monde à portée de la main”,⁵⁷ por lo que sí es posible que firmara una especie de contrato con él para asegurar el envío de las producciones del francés para poderlas exhibir en México, poniendo así el mundo “al alcance de la mano”.

Sin embargo, al revisar los carteles de las proyecciones cinematográficas, encontramos que, desde antes de viajar a París, mi abuelo ya incluía en su repertorio algunas de las fascinantes vistas de Méliès. En el cartel que anunciaba la función del Gran Teatro de la Paz, en el corazón de San Luis Potosí, del 30 de diciembre de 1899, se incluían tres vistas que he identificado en el catálogo de vistas de Méliès. Una lleva por título *Los rayos X y la diosa electricidad, magia*. También se le conoce como *Les rayons X* y era una pieza humorística que duraba un minuto, datada en 1898, pero que perdió. La otra llevaba por título *El célebre ilusionista David Devant*. Teatro Robert Oudin [sic] París. Su título original era *Le prestidigitateur D. Devant*, datada en 1897, también perdida.⁵⁸ Y, finalmente, la joya de la noche era “El diablo predicando en un convento, o sea el triunfo de S. Miguel sobre el poder del Diablo, hermosa vista de magia de gran efecto de muchas transformaciones y de gran duración”, titulada originalmente como *Le diable au couvent; La danse du feu* de 1899, con una duración de tres minutos y que, por las fechas, debió llegar a México casi como por arte de magia, pues se exhibió el mismo año que se hizo en París. Por fortuna, esta obra sí se conserva y es una muestra del arte y luminosa inventiva de Méliès.⁵⁹

⁵³ “Le voyage dans la lune” de Georges Méliès, 1902, duración 13’11 minutos, en <<https://www.youtube.com/watch?v=4NEutEOC8ZQ&t=67s>>. [Consulta: 2 de diciembre de 2024.] Como puede verse en esta nota y las dos que siguen, ni siquiera todas juntas duraban una hora.

⁵⁴ “Le Royaume des fees” de Georges Méliès, 1903, duración 16’32 minutos, en <<https://www.youtube.com/watch?v=AfmH7WyWXg8>>. [Consulta: 2 de diciembre de 2024.]

⁵⁵ “Jeanne d’Arc” de Georges Méliès, 1900, duración 10’21 minutos, en <https://www.youtube.com/watch?v=Klm0Qjd_AWw>. [Consulta: 2 de diciembre de 2024.]

⁵⁶ Hammond, *Marvellous Méliès*, 1974, p. 30.

⁵⁷ “Todo el mundo a tu alcance”, en Bessy y Duca, *Georges Méliès*, 1945.

⁵⁸ Méliès había comprado el teatro Robert-Houdin en 1888, y ocho años después hizo ahí sus primeras proyecciones.

⁵⁹ En <<https://www.youtube.com/watch?v=qcZcVSbQg14>>. [Consulta: 2 de diciembre de 2024.] Existe una versión coloreada.

Con los años por venir, las obras de Méliès continuaron apareciendo en el repertorio de las exhibiciones de Salvador. En Atlixco, donde residía su madre doña Refugio, quien le ayudaba con la administración del espectáculo, exhibió en 1906 y 1907, en el Teatro Lafragua, “la hermosa vista tomada de la popular novela del inmortal Julio Verne, *Un viaje a la luna*”.⁶⁰ Por otra parte, *El reinado de las hadas* de Méliès se anunció el 11 de agosto de 1907 en el mismo espacio de la Empresa Cinematográfica Nacional S. Toscano: “Hoy la sin rival vista de gran aparato y duración ‘El reinado de las hadas’ cuyas maravillosas combinaciones admiran, encantan y deleitan. Esta suntuosa película mágica por su nombre y por su bella trama, posee la magia de atraer y de cautivar. ¡Venid!”. Para captar aún más el interés de los espectadores, incluía un resumen del argumento.⁶¹ Gran descripción y difusión le mereció también la exhibición de *Juana de Arco*, de *Fausto y Margarita*,⁶² y otras más.

Con la intención de maravillar a los espectadores, seguramente se inspiró en Méliès para filmar un corto que ha sido descrito, pero no se ha conservado. El actor Paco Gavilanes era arrollado por una aplanadora y después se levantaba fumando un cigarro de El Buen Tono “y el público prorrumpía en carcajadas”.⁶³

Lo que se hace evidente hasta aquí son sus afanes de introducir todas esas innovaciones en la sociedad mexicana. La intención original de asombrar al público no se limitaba a mostrar imágenes que ahora podríamos llamar “de la vida cotidiana”, sino a introducirlos en los acontecimientos que ya se vislumbraban como capturas de momentos históricos. Ese rea-

⁶⁰ Exhibición el 9 de diciembre de 1906 en el Teatro Lafragua de Atlixco, *Un viaje a la luna*, cartel B108. También se exhibió el 21 de julio de 1907.

⁶¹ Cartel b129, Teatro Lafragua, Atlixco, 11 de agosto de 1907.

⁶² Cartel b17, Teatro Lafragua, 29 de diciembre de 1904. La grandiosa ópera cinematográfica, en colores, con una duración de 20 minutos, *Fausto y Margarita*, “la más estupenda producción cinematográfica hasta el día por Georges Méliès de París e inspirada en la obra maestra de Goethe y Gounod. No hay más allá. Por esta espléndida vista se han empleado más de 500 personas contratadas en 19 diferentes teatros de París, entre los cuales hay 50 bailarinas del cuerpo de baile de la gran ópera. Las decoraciones fueron pintadas por los mejores escenógrafos, sacando un costo de más de 5 000 francos”, en <<https://www.youtube.com/watch?v=LoblPDBog4>>. [Consulta: 2 de diciembre de 2024.]

⁶³ Así lo relata en el texto “La introducción del cinematógrafo en México”. Lamentablemente el corto no se conserva. Podría parecerse a unas viñetas incluidas en las historietas de Juan Bautista Urrutia que servían de propaganda para los cigarros. *El Imparcial*, 16 de octubre de 1904, p. 3. Camacho Morfín, “Las historietas”, 2005. No descarto la posibilidad de que el “corto” fuera parte de una campaña publicitaria de la compañía cigarrera. Incluso se llegaron a realizar exhibiciones al aire libre en la propia cigarrera. Reyes, “Geografía de la trashumancia”, 2021, p. 47.

lismo plasmado en las imágenes era susceptible de transformarse en vistas fantásticas, como las de Méliès y él mismo trataría de emular esos “trucos”, aunque no seguiría por ese camino. Lo que no puede negarse es que, para atraer y mantener al público, había que seguir otros derroteros, ofrecer constantemente novedades y enriquecer la oferta con otras opciones.

LA VARIEDAD EN LAS DIVERSIONES

El público que asistía a las exhibiciones de las “vistas” se podía maravillar con la singularidad de las imágenes, e incluso estaría dispuesto a verlas repetidamente. Pero, paulatinamente, querría una mayor variedad con la introducción de novedades. Y aunque los protagonistas de las vistas podían ser los mismos espectadores captados en su andar cotidiano por las calles por la cámara de Salvador o de cualquier otro,⁶⁴ se cansarían de ver siempre lo mismo y esperarían que los empresarios les ofrecieran nuevas opciones periódicamente. Aurelio de los Reyes ha estudiado el desarrollo de los negocios de exhibición y distribución de películas en los primeros años de esta industria y ha demostrado que la demanda superaba la oferta.⁶⁵ Por lo que se sabe, no existía un sistema ni una infraestructura que asegurara esta diversidad, y menos aún para satisfacer las necesidades del alto número de sitios (desde teatros hasta barracas, pasando por los salones) donde se ofrecían las imágenes en movimiento. Así que había que recurrir al alquiler de películas, al intercambio, a la formación de “empresas” tan efímeras como inestables.

Mi abuelo no fue la excepción y buscó el apoyo de diversos socios, estrategia que a veces resultó exitosa y a veces fracasó. De cualquier manera, para extender las redes de su empresa –y también contrarrestar la competencia capitalina–, solo o con ayuda de familiares, socios y proyccionistas, llevó el nuevo espectáculo a diversos espacios. El hecho de iniciar sus proyecciones en la capital del país, implicaría atender a un público urbano con los medios económicos suficientes como para pagar el precio para presenciar la proyección de imágenes en movimiento. Y para ello ubicó su primer salón de exhibición en la calle de Plateros (hoy Madero)

⁶⁴ Vaidovitz, “Reseña de la producción”, 2011, en <<https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2011/03/21/resena-de-la-produccion-de-cine-en-jalisco-durante-la-epoca-muda/>>. [Consulta: 2 de diciembre de 2024.]

⁶⁵ Reyes, “Hacia la industria cinematográfica”, 2016, pp. 124-151.

y lo llamó Cinematógrafo Lumière. Sin embargo, muy pronto extendió su radio de acción hacia otras poblaciones del país. Un rápido vistazo a los carteles publicitarios que se han conservado del periodo 1897-1935, nos arroja un listado de más de 40 poblaciones distribuidas en 18 estados de la república (véase mapa 2). Podemos notar que no todos los sitios corresponden a capitales estatales, ciudades importantes, sino a poblaciones a las que se pudiera acceder por medio de los caminos rurales o del ferrocarril.

Y así dio a conocer el novedoso entretenimiento estableciendo en algunas salas de proyección en Puebla y Atlixco, pero también rentando jacalones o locales donde los asistentes podían maravillarse con imágenes de lugares y acciones lejanos, pero también conocidos y cercanos. Y también hacían uso de los teatros, espacio en el que se sucedían espectáculos del género chico –zarzuela–, dramas, óperas y exhibiciones cinematográficas.⁶⁶

A finales del siglo XIX, no todo el país contaba con suministro de energía eléctrica, pero eso no fue un impedimento para que hubiera proyecciones. En el cartel que anuncia la gran novedad del Cinematógrafo Lumière, en Tehuacán, Puebla, para el 2 de febrero de 1898, se explica: “No pudiendo exhibirse sin el concurso de la luz eléctrica, la empresa ha hecho una instalación provisional con aparatos a propósito para producirla. Esta será la primera población en que, careciendo de luz, se exhiba el cinematógrafo Lumière.”⁶⁷ Esta aclaración añadía un atractivo a la función, con lo que el asombro de los habitantes de esas localidades era mayor. Además de conocer la iluminación y beneficiarse –aunque fuera momentáneamente– de ella, pasaban frente a sus ojos las visiones de un mundo civilizado, las imágenes del progreso, las representaciones de otras culturas y, asimismo, se enteraban de acontecimientos históricos dichosos o espantosos dentro y fuera del país. También se alimentaba su imaginación con imágenes fantásticas inspiradas en joyas de la literatura y muchos temas más.⁶⁸

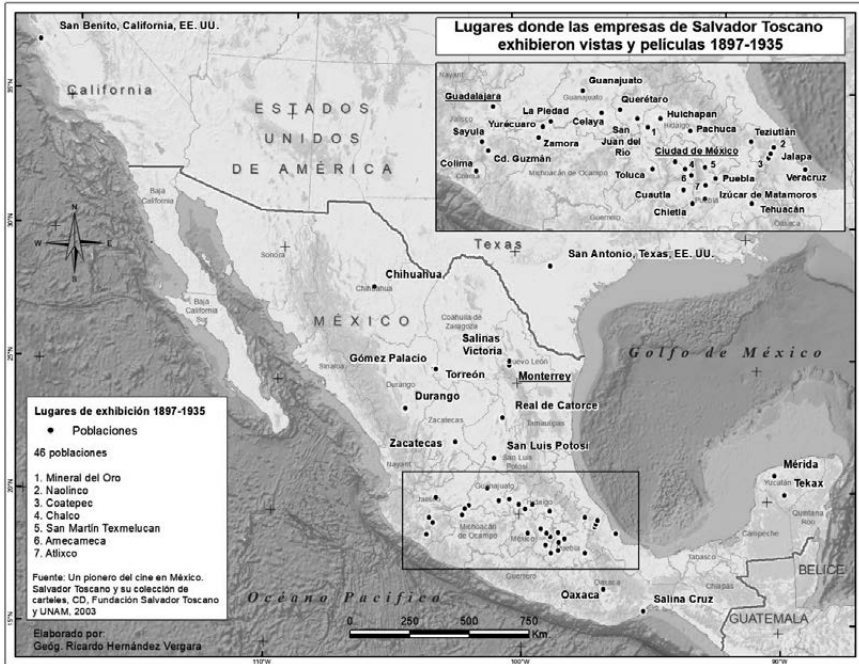
El caso es que las funciones itinerantes convertían a los exhibidores en comerciantes ambulantes que ofrecían un producto para el consumo del público con una libertad que se fue restringiendo conforme se fue sistemati-

⁶⁶ Tovar Mora, “Una cultura teatral”, 2012.

⁶⁷ Cartel 248, 4 de febrero de 1898, Tehuacán, Cinematógrafo Lumière. Para la introducción de la electricidad en la ciudad de México, véase Briseño Senosiáin, *Candil de la calle*, 2008.

⁶⁸ No es este el espacio para tratar con detalle el repertorio de vistas importadas y de películas propias que se exhibieron, algunas de las cuales quedaron recogidas en *Memorias de un mexicano*. Para ello existen diversas publicaciones. Además del libro de Ángel Miquel ya citado, véase Toscano, *Memorias de un mexicano*, 1993.

Mapa 2. Lugares donde las empresas de Salvador Toscano exhibieron vistas y películas, 1897-1935



Fuente: Un pionero del cine en México. Salvador Toscano y su colección de carteles, CD, Fundación Salvador Toscano y UNAM, 2003. Elaborado por Geóq. Ricardo Hernández Vergara, 2024.

zando la distribución a través de agencias. Por un lado, estas se encargaban de organizar funciones para las empresas que representaban, como era el caso de la Agencia de Espectáculos Luis A. Rivera con la que Salvador y sus socios Barreiro y Aguilar ofrecieron funciones en el Teatro Juárez de Oaxaca.⁶⁹ La condición que imponía la agencia es que las vistas que ella manejara no podían ser exhibidas antes por ninguna otra empresa. Además, estas agencias buscaban frenar la copia indiscriminada de las películas.⁷⁰

⁶⁹ *El Popular*, 13 de mayo de 1906.

⁷⁰ Reyes, "Geografía de la trashumancia", 2021. En 1908 se formó el llamado "Monopolio de los Cinematógrafos", integrado por más de 200 socios en la república. *El Imparcial*, 12 de septiembre de 1908, p. 4.

La publicidad desempeñaba un rol primordial en el éxito de la empresa y por ello era necesario apoyarse en carteles que fueran atractivos visualmente y, sobre todo, que enfatizaran, por ejemplo, que se cambiaba de vistas “el sábado” y que se compraban y vendía vistas de todas clases.⁷¹ Esos trozos de papel lucían en las paredes y se distribuían a los transeúntes para atrapar su atención con “La novedad más culminante de la época, la maravilla del siglo”.⁷²

Pronto se fue haciendo evidente que la exhibición de las imágenes podría enriquecerse con otras opciones. El primer elemento sería apoyarse con el sonido para acompañar las imágenes. Además del ruido que hacía el equipo al proyectar, se escucharían las expresiones de asombro de los espectadores y sus comentarios. Así que se pensó que la función se podría amenizar con música. En el periódico *El Popular* del 14 de octubre de 1906, se anunció que en el Pabellón Morisco se exhibían vistas “buenas, morales y de novedad, acompañadas con un magnífico quinteto, cuya música se adapta a la vista que se exhibe”.⁷³ A veces la compañía era sólo un piano e incluso se aprovechaba el cartel para anunciar su procedencia.⁷⁴

En los carteles donde se incluía el programa de las exhibiciones, se anunciaba que cada parte iniciaría con una obertura por la orquesta.⁷⁵ Paulatinamente se aumentaría el interludio musical con “bonitas piezas de canto y música en la máquina parlante ‘El Monarca’, ejecutados durante los intermedios”.⁷⁶

Desde 1897, el abuelo había introducido estas y otras opciones en sus exhibiciones. En diciembre de ese año, anunció que dos orquestas tocarían entre las seis y las diez de la noche y que en el mismo local donde se ubicaba el Cinematógrafo Lumière, segunda calle de Plateros, se exhibía “la

⁷¹ Cartel 242, [1897], Cinematógrafo Lumière, calle del 5 de Mayo, núm. 9, bajos del hotel Gillow.

⁷² Cartel 229, de 12 junio de 1898, Teatro Llosas, Chihuahua.

⁷³ En esa época estaba situado en la Alameda, donde hoy se ubica el Hemiciclo a Juárez. Después se trasladó a la Alameda de Santa María. *El Popular*, 14 de octubre de 1906, p. 2.

⁷⁴ Cartel 104, Olimpia, salón de cinematógrafo situado frente a Catedral, empresa S. Toscano, Guadalajara, Inauguración viernes 7 septiembre 1906. En la parte baja del cartel se lee: “El piano que se usa en este salón del Gran Repertorio de Música de los Sres. A. Wagner y Levien Sres. S. Francisco 12”.

⁷⁵ Cartel 231, 30 de diciembre de 1899, Gran Teatro de la Paz, San Luis Potosí.

⁷⁶ Cartel 232, 12 de enero de 1904, Teatro Carlos Pacheco, Cuautla.

Haoussa, o sea la Mujer Misteriosa', la Metempsicosis y la Hada Magna",⁷⁷ que era una "notable ilusión óptica".

Ya en sus años mozos había mostrado especial interés por los fenómenos ópticos y por las ilusiones que podrían producir ciertos aparatos al manipularlos. No en balde adquirió desde linternas mágicas hasta kinetoscopios, como ya mencioné. Pero también aprovechó otro tipo de artefactos, como autómatas o títeres y máquinas parlantes.

Sin embargo, las ilusiones ópticas no sólo se producían con máquinas, sino con la habilidad de algunos expertos –magos, prestidigitadores–. Ya desde 1898 se anunciaba también que "el hábil ilusionista Sr. Ch. Mongrand, ejecuta en los intermedios sorprendentes actos de prestidigitación. Las aptitudes de este caballero son conocidas de todos, así es que sus trabajos añaden aún mayor interés a la exhibición del cinematógrafo".⁷⁸ Las participaciones de los ilusionistas continuarían por ejemplo con el señor "Zamloch" y la señorita "Gladys Louise [Mary Pickford] en combinación con el cinematógrafo de los Sres. Toscano y Barreiro en el Gran Circo Teatro Orrin".⁷⁹

Así pues, durante el siglo XIX se ofreció una variedad de espectáculos a los habitantes de la ciudad de México –y en otras poblaciones del país– de todas clases y condiciones. Los variados precios brindaban a mucha gente la posibilidad de asistir a la ópera, los toros, el teatro, el circo. Pero era evidente que una mayor oferta, constituida de espectáculos novedosos y llamativos, atraería cada vez más la atención, y si se concentraban en un solo espacio, la sociedad no desperdiciaría la oportunidad de dejarse entretener. En 1895 se publicó en *El Universal* la siguiente nota:

El pintor escenógrafo Jesús Herrera y Gutiérrez, tras una estancia en Estados Unidos, siempre en contacto con empresas teatrales o de espectáculos, se propuso estudiar cuáles podrían aclimatarse en México donde son absolutamente desconocidos. Buscó local y, habiéndolo hallado –el antiguo salón

⁷⁷ Cartel 227, 31 de diciembre de 1897, Cinematógrafo Lumière, segunda calle de Plateros. Haoussa es lengua africana.

⁷⁸ *Diario del Hogar*, 20 de noviembre de 1898, p. 2. Mongrand se convirtió en socio de mi abuelo; ambos organizaron exhibiciones de vistas en Estados Unidos y trabajaron juntos durante la primera década del siglo XX.

⁷⁹ *El Correo Español*, 9 de septiembre de 1905.

del Skating Ring en la calle de San Juan de Letrán-, ya ha comenzado a trabajar para convertirlo en lo que él piensa será un Centro de diversiones.⁸⁰

El “teatrito de variedades” fue inaugurado a principios de agosto⁸¹ y llegó a ofrecer piezas musicales con piano, cantantes, tercetos y cristallophono, bailes, malabares, acróbatas, adivinaciones, payasos, títeres, “cuadros vivos”, un estudio óptico representando una imponente tempestad. Además, se anunciaba la “Escarpoleta”, que resultaba más sensacional que la montaña rusa, y estaba causando furor en París, Inglaterra y Estados Unidos: “Consiste en dos grandes columnas que sostienen una especie de canastilla para 15, o sea un columpio. Se balancea, alcanza velocidad hasta convertirse en movimiento rotatorio vertiginoso. Pero la canastilla no se balancea ni gira, todo es cuestión de óptica, lo que gira es la pieza en que está instalado el aparato.”⁸²

Esta ilusión óptica, en la que el cuerpo humano se incorporaba sin mayor participación que su presencia, tenía otras variantes que paulatinamente se difundieron.

El llamado Museo de Variedades, ubicado en la calle de San Juan de Letrán núm. 5 1/2, en la ciudad de México, cerró en noviembre para hacer algunos arreglos y dejó de anunciarse en la prensa. El local tal vez cambió de nombre o de giro. Pero nos sirve como antecedente de la empresa de mi Salvador en Guadalajara.

Durante el porfiriato abrieron otros espacios lúdicos en la ciudad de México, como el Luna Park, el primer parque de diversiones en México que data de 1906. Entre otros eventos, era aprovechado por la colonia americana para realizar sus festejos de independencia durante los meses de julio.⁸³ Ubicado cerca de Chapultepec, donde actualmente se encuentra la Secretaría de Salud, contaba con una “montaña rusa”, un “skating ring” y gran variedad de diversiones, incluyendo espectáculos de magia y baile. Según un cartel de la época que lo anunciaba como “La empresa de diversiones más grande en México”, uno de sus atractivos eran las pre-

⁸⁰ *El Universal*, 6 de junio de 1895.

⁸¹ *El Siglo Diez y Nueve*, 5 de agosto de 1895; *La Voz de México*, 14 de agosto de 1895.

⁸² *El Universal*, 6 de junio de 1895.

⁸³ *La Voz de México*, 9 de junio de 1906; *El Tiempo Ilustrado*, 14 de julio de 1907.

sentaciones, en el Teatro Vaudeville, de Frégoli Vargas, de “El rey de los prestidigitadores y mejor transformista”.⁸⁴

Otros espacios de esparcimiento colectivo eran los llamados “Tívoli”, jardines de origen italiano, donde la sociedad disfrutaba de fiestas y espectáculos. El más conocido del porfiriato era el de San Cosme, ubicado en la Ribera de San Cosme, casi esquina con Serapio Rendón, así como el llamado Tívoli del Eliseo, sobre Puente de Alvarado, casi esquina con Insurgentes.⁸⁵ Además de los jardines, había amplios salones donde se servían exquisitos platillos franceses, italianos, y en ellos se organizaban fiestas conmemorativas francesas y españolas,⁸⁶ lugar preferido de los representantes de los partidos políticos para celebrar o llegar a acuerdos. Algunas fuentes agregan que había salones de baile e incluso boliches, pero más bien enfatizan que eran espacios para la elite, para eventos políticos y para el cortejo de las parejas...,⁸⁷ y hago referencia a estos lugares como espacios de sociabilidad y diversión en el porfiriato, donde se insertan las empresas de Salvador Toscano.

LA VUELTA A LA TIERRA NATAL

Recordemos que el abuelo había visto la primera luz en Guadalajara un 22 de marzo de 1872, pero desde muy joven había viajado de un lugar a otro por cuestiones personales o profesionales. Sin embargo, mantuvo un nexo –no sólo familiar– con su ciudad natal, de ahí su interés por esta ciudad. Su correspondencia denota su intención de exhibir sus vistas ahí, pero en ocasiones tenía que desistir “porque los teatros están monopolizados por ahora”, decía a su madre en 1904.⁸⁸ Pero todo parece indicar que encontró una solución, no muy satisfactoria, aunque sí le permitió exhibir, pues le informó a doña Refugio que: “En Guadalajara sigue el negocio

⁸⁴ El cartel se incluye en “La historia del Parque Luna”, en <<https://www.mexicodesconocido.com.mx/historia-del-parque-luna-el-primer-parque-de-diversiones-en-mexico.html>>. [Consulta: 2 de diciembre de 2024.]

⁸⁵ Villasana y Gómez, “Tívolis, bellos”, 2020, en <<https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/tivolis-bellos-jardines-donde-se-divertian-los-ricos-del-porfiriato/>>. [Consulta: 2 de diciembre de 2024.]

⁸⁶ Rivera Cambas, *México pintoresco*, 1880, pp. 338-341.

⁸⁷ Vázquez Robles, “Federico Gamboa”, 2013, p. 65.

⁸⁸ Carta 334, Tehuacán, 8 de septiembre de 1904, en Archivo Salvador Toscano.

muy bien. El domingo hubo 106 y el lunes 101. Realmente no hay más por falta de local.”⁸⁹

A mediados de 1906 volvió a la perla tapatía para buscar un espacio adecuado para las exhibiciones. Existía la opción de un gran salón que daría un buen resultado, aunque no tenía la certeza de poder concretar la propuesta.⁹⁰ Y la siguiente carta es prueba de que sí funcionó. Es más, para atraer al público, realizó un acto osado. “Anoche probamos con los niños pintando venado, abrí las puertas del Teatro y dejé entrar a la gente que quisiera. Todos rieron a sabor y se escuchaban alabanzas para el aparato.”⁹¹ El teatro al que se refiere es el Degollado donde “el público está muy contento y la temporada promete mucho”. Y para convencer a su madre, hacía una comparación detallada de los espectáculos que se ofrecían y las ganancias que reportaban: “ayer domingo hubo toros, que hicieron 2 500 de entrada; títeres en el Apolo 620; Zarzuela en el Principal 900 y, sin embargo, nosotros hicimos 682. Hay pues que convencerse que ésta es una gran ciudad”.⁹²

Pero, como ya dijimos, muchos teatros daban prioridad a espectáculos dramáticos por encima del cine, y esto lo vivió Salvador en carne propia cuando le pidieron que dejara el Degollado. Sin embargo, como había estado teniendo una buena temporada, siguió exhibiendo en el Teatro Apolo.⁹³ La prensa siguió de cerca la temporada y los movimientos, exaltando que tenía magnífico éxito con entradas a reventar y con vistas nuevas.⁹⁴ La dificultad era que el Apolo estaba un poco alejado del centro, por lo que estaba esperando que le dejaran un local frente a Catedral, donde podría hacer un buen negocio.⁹⁵ Finalmente, logró un espacio: el Olimpia, el cual inauguró el 7 de septiembre de 1906 con distintas vistas, pero no perdió la ocasión de seguir exhibiendo –cuando se podía– en el Degollado, mientras hacía arreglos al nuevo salón. Además, encontró una nueva veta para explotar y aumentar ganancias: tomar vistas de eventos locales y exhibirlas, como las del combate de flores, los desfiles de automóviles y

⁸⁹ Carta 355, Tonila, 27 de diciembre de 1905, en Archivo Salvador Toscano. Se refiere a las ganancias obtenidas en esos días.

⁹⁰ Carta 16, Guadalajara, 17 de julio de 1906, en Archivo Salvador Toscano.

⁹¹ Carta 17, Guadalajara, 26 de julio de 1906, en Archivo Salvador Toscano.

⁹² Carta 18, Guadalajara, 30 de julio de 1906, en Archivo Salvador Toscano.

⁹³ Carta 20, Guadalajara, 9 de agosto de 1906, en Archivo Salvador Toscano.

⁹⁴ *La Gaceta de Guadalajara*, 5 de agosto de 1906; *Jalisco Libre*, 8 de agosto de 1906.

⁹⁵ Carta 22, Guadalajara, 1 de septiembre de 1906, en Archivo Salvador Toscano.

las fiestas patrias,⁹⁶ e incluso otros eventos nacionales importantes, como la apertura del istmo de Tehuantepec al tránsito internacional.⁹⁷ Es evidente que combinaba la atención del negocio en Guadalajara con la realización de otras actividades vinculadas con las actividades del presidente en otras regiones del país.

Los vientos eran favorables y todo iba funcionando muy bien, asegurando ganancias, a veces pingües, a veces modestas, y la prensa consideraba que: “Decididamente esta instructiva cuanto inocente diversión se ha ganado el favor de toda la sociedad.”⁹⁸ Los cines proliferaron⁹⁹ y parecía haber público para todas las opciones, pero la prensa reconocía que, de las varias ofertas, era el Salón Olimpia donde asistía una numerosa concurrencia.¹⁰⁰

Y entonces ocurrió un accidente: un incendio en el Degollado, el 17 de febrero de 1907, noticia que llegó a las páginas de los periódicos de la ciudad de México,¹⁰¹ aunque no se difundió demasiado en la prensa local. Las descripciones que dio Salvador a su madre abarcaron varias cartas.¹⁰² Poco a poco le fue dando detalles, y lo primero que le aclaró era que las vistas quemadas eran suyas y no de su socio. Decía que estaba

en la puerta de patio muy contento oyendo los comentarios sobre las vistas, cuando de repente noto que se interrumpe la proyección y veo en la pantalla una cosa rarísima que no me explicaba (era la proyección del incendio por el objetivo), subo corriendo las escaleras y al llegar me encuentro que del cuarto salían grandes llamaradas y a Jesús [el proyccionista] ya corriendo, densamente pálido.

Al constatar que todavía había corriente, se metió a jalar la palanca en medio de las llamas, con lo que se quemó el sombrero. Un policía había

⁹⁶ *Gaceta de Guadalajara*, 23 septiembre de 1906; carta 24, Guadalajara, 13 de octubre de 1906. Cartel 105, 1 de octubre de 1906, Olimpia.

⁹⁷ Cartel 113, 10 de febrero de 1907. En su carta 33, del 7 de marzo de 1907, relata que había encargado lo que Jorge A. Alcalde había filmado y que ambas vistas duraban media hora, en Archivo Salvador Toscano.

⁹⁸ *Gaceta de Guadalajara*, 6 de enero de 1907.

⁹⁹ Leal y Barraza, “La multiplicación de los cines”, 2006, pp. 79-103, y Leal, Flores y Barraza, *Anales del cine*, 2003.

¹⁰⁰ *Gaceta de Guadalajara*, 17 de febrero de 1907.

¹⁰¹ *El Popular*, 22 de febrero de 1907.

¹⁰² Carta 29, Guadalajara, 20 de febrero de 1907 y, sobre todo, carta 31 del 21 de febrero, en Archivo Salvador Toscano.

“roto los cielos” (tapices del techo) para evitar la propagación del fuego. Y, finalmente, en cinco minutos y con una cubeta acabaron de sofocar el incendio. Las vigas del palco sólo se ahumaron y la cámara-proyector no sufrió demasiados desperfectos. Eso sí, corrió la noticia de que la “autoridad” había mandado suspender “esta clase de espectáculos”, pero el abuelo aclaró que solamente había ordenado que “fuera forrado de asbesto el cuarto del aparato”.¹⁰³ A partir de entonces, se extremaron las medidas de seguridad para los salones de exhibición de cine. Y aunque trató de restarle importancia al accidente, estimó que las pérdidas ascendían a 500 pesos por haber tenido que cubrir los gastos de los desperfectos.¹⁰⁴

Después de este accidente, sin desaprovechar las oportunidades para exhibir en varios locales, se dedicó a reconstruir el salón Olimpia e introducirle una serie de mejoras. El local tenía malos olores y además era necesario ensancharlo, pero, pese a las labores y los escombros, no se suspendían las funciones a las que asistía el “público de segunda”.¹⁰⁵ Para sacar adelante la empresa, Toscano se asoció con Enrique Echániz Brust, empresario hidalguense que estableció el Teatro Riva Palacio en la ciudad de México y se dedicó a la distribución de vistas. El socio se haría cargo, desde mayo, de todos los gastos de reposición, “inclusive la hechura del famoso salón de patinar”.¹⁰⁶ Las ganancias se distribuyeron dejando 60% para el socio y el 40 para Salvador.

Y así transcurrieron los meses en los arreglos y la búsqueda de artistas.¹⁰⁷ Con orgullo le contaba a su madre que el Olimpia en Guadalajara había “quedado precioso, tiene una iluminación espléndida, parece palacio encantado, creo que va a ser el gran negocio, ojalá y así sea”.¹⁰⁸ Más adelante narró: “Figúrate en la fachada, 42 focos a lo largo de la cornisa y 11 en el arco de la entrada. Luego en el vestíbulo 28 focos, en la escalera 14; después se desemboca en el patio de la casa que tiene como 100, distribuidos en todos los arcos”. Con esta descripción es inevitable recordar el “Palais de l’Électricité” de la Exposición de París de 1900, que lo había vivamente

¹⁰³ *El Popular*, 23 de febrero de 1907 y 3 de marzo de 1907, donde se publicó una carta aclaratoria que Salvador Toscano envió a los redactores.

¹⁰⁴ Carta 32, Guadalajara, 27 de febrero de 1907, en Archivo Salvador Toscano.

¹⁰⁵ Carta 35, Guadalajara, 15 de marzo de 1907, en Archivo Salvador Toscano.

¹⁰⁶ Carta 43, Guadalajara, 11 de mayo de 1907, en Archivo Salvador Toscano.

¹⁰⁷ En su carta 48, Guadalajara, 15 de junio de 1907, dice que Echániz estaba en México tratando de contratar a Frégoli “Vargas o cualquier otro artista para el Teatrito Vaudeville”, en Archivo Salvador Toscano.

¹⁰⁸ Carta 49, Guadalajara, 28 de junio de 1907.

impresionado con su fachada iluminada por miles de lámparas. Aunque no había llegado a tan elevado número de focos, los que instaló sí produjeron el efecto de deslumbrar a los asistentes.

Y, finalmente, el 4 de julio de 1907 se efectuó la solemne inauguración.¹⁰⁹ La prensa lo enfatizaba así: “la apertura de un salón de diversiones como el que acaba de abrir al público el señor Toscano, tiene en Guadalajara singular significación, pues demuestra de visible manera que nos hacemos cultos y gastadores a pasos rápidos, cuando podemos sostener tanto espectáculo proporcionando buenas ganancias a los empresarios”.¹¹⁰ Esta podría interpretarse como aquella sociedad del espectáculo descrita por Guy Debord –y retomada por Mario Vargas Llosa–, en la que la idea es reemplazar el vivir por el representar, hacer de la vida una espectadora de sí misma, lo que implica un empobrecimiento de lo humano, y se vuelve una sociedad más preocupada por el consumo.¹¹¹

La descripción que Salvador le hace a su madre no sólo se centra en el acto mismo de la inauguración, sino en las características del local. La casa tenía un vestíbulo con escalera y desembocaba en un patio que:

es el salón de refrescos. Alrededor de este patio, están en todas las piezas las diferentes diversiones: al frente, el gran salón de cinematógrafo, todo decorado de papel imitando mármol y con sus tres balcones a la calle; a un lado de éste la sala de recibir para las familias; enfrente, otra destinada a ilusiones ópticas; más allá, la sala de máquinas automáticas que no puedes figurarte lo que trabajan; luego los estereoscopios o panorama y después la cantina. El teatro Vaudeville está en la parte baja donde antes era el cinematógrafo.¹¹²

En la nueva distribución, el salón para proyección de películas quedaba en la planta alta. El coronel Miguel Ahumada, entonces gobernador del estado de Jalisco, fue el encargado de inaugurar el local, y sabemos por las crónicas y cartas que aplaudió cada parte del espectáculo, igual que el numeroso público.

¹⁰⁹ *Jalisco Libre*, 4 de julio de 1907, p. 3.

¹¹⁰ *Gaceta de Guadalajara*, 7 de julio de 1907. Véase también *Jalisco Libre*, 9 de julio de 1907, y *Revista de Guadalajara*, 1 de septiembre de 1907.

¹¹¹ Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, 2012, p. 25. Cita el libro de Debord, *La société du spectacle*, 1967.

¹¹² Carta 51, Guadalajara, 9 de julio de 1907, en Archivo Salvador Toscano.

Al momento de la apertura no estaban terminados todos los espacios para las variedades, pero sí se anunciaban en el cartel que promovía la inauguración. Funcionaría el cinematógrafo cuyo piso tenía la inclinación suficiente para que todos los espectadores pudieran ver con comodidad y la ventilación que tenía era perfecta. El antiguo cine se había convertido en un pequeño teatro para variedades o *vaudeville* en el que se presentarían actos cortos de transformismo, prestidigitación, baile, coupletistas, títeres, sainetes, etc. Aunque originalmente la palabra “vaudeville” proviene de “voix de ville”, o sea, las voces del pueblo, se identificó con comedias ligeras que podían incluir números musicales y variedades.¹¹³ Ese sería el lugar de los éxitos de Frégoli Vargas, rey de los prestidigitadores.¹¹⁴ Y también de Mr. Marthen, el ventrílocuo que daba voz a una familia de hombres artificiales.¹¹⁵

Existía también un salón de estereoscopios. Mediante un aparato de uso individual, se podían percibir imágenes en tercera dimensión a través de vistas duplicadas en cristales. “El Cinematógrafo es la fotografía de la vida, el estereoscopio forma un contraste notable: el primero es la creación por excelencia del siglo actual, la rapidez con que se desarrollan sus escenas nos da idea de una vida vertiginosa, que es el producto del medio en que vivimos; el segundo nos lleva a la contemplación, al estudio, a la comparación, al raciocinio; va más de acuerdo con el idealismo”, decía el cartel. También existía un salón con máquinas automáticas para “medir su peso, su fuerza, su potencia eléctrica, ver vistas, saber su buena ventura, comprar tarjetas postales, botones, etc.”.

Asimismo, se anunciaban otros atractivos, como “La mujer araña”, que se exhibía en otro cuarto y el salón de patinar que se construyó en los altos del edificio. Finalmente, se promocionaba la

ESCARPOLETA DIABÓLICA O EL COLUMPIO ENCANTADO. Espectáculo sensacional y de fuerte impresión, que actualmente está en boga en los Museos y Parques de los E. Unidos, Inglaterra, Francia y Alemania y que últimamente

¹¹³ Slide, *The encyclopedia of vaudeville*, 2012.

¹¹⁴ Narváz Torregosa, “Primeras exhibiciones”, 2015. Narváz afirma que era imitador de un prestidigitador italiano, Leopoldo Frégoli.

¹¹⁵ Cartel 110, 5 de julio de 1907. Cartel 125, Salón Olimpia, Guadalajara, Jalisco, Cinematógrafo Nacional, jueves, 4 de julio de 1907. Tanto Frégoli como Marthen actuaron después en el Teatro Victoria de Teziutlán, habiendo pasado antes por el Luna Park. Cartel b37, 21 de octubre de 1907, Teatro Victoria, Teziutlán, en Archivo Salvador Toscano.

se presentó con extraordinario éxito en el Parque Luna de México. Esta diversión se estrenará pocos días después de la apertura del Museo, pues su aparato demasiado complicado no ha podido aún concluirse. La escarpoleta será el gran éxito de la temporada.

Sabemos que para agosto ya estaba funcionando y llevaba a ese “centro de diversiones una gran concurrencia todas las noches. Es ésta una graciosa y agradable diversión que produce sensaciones emocionantes”.¹¹⁶ Recordemos que esta atracción ya se había presentado en la ciudad de México en el Museo de Diversiones de 1895. Y notemos que algunos de los números presentados para la diversión eran compartidos por varias empresas y en otros entretenimientos como el circo.¹¹⁷ Para el abuelo se había cumplido el sueño de brindar variado entretenimiento a la sociedad de su tierra natal.

La Guadalajara de los albores del siglo xx no había llegado a concretar una “civilisation du loisir”, como diría Joffre Dumazedier. Pero sí había atisbos de la existencia de una cultura de la diversión.¹¹⁸ Además, eran muchas las esperanzas puestas en el nuevo negocio. Después del éxito por la inauguración, Salvador se lamentó con su madre que el asunto iba lento,¹¹⁹ días buenos, días malos, aunque las familias se iban acostumbrando a asistir al Museo de Diversiones.¹²⁰ La prensa también daba informaciones contradictorias. En la ciudad de México se decía: “Hay otro espectáculo en Guadalajara, imitación del Parque Luna de México, y en donde los empresarios Echániz y Toscano exhiben vistas de cinematógrafo, muñecos eléctricos, etc., etc., pero sin grandes resultados, pues el público acude en escaso número.”¹²¹ Días antes, la *Revista de Guadalajara* publicó: “por un periodo de auge atraviesa ahora la Empresa Toscano, que a diario recibe en los salones de su Museo de Diversiones a lo mejor de nuestro público. Los programas son atractivos.”¹²²

Los ejemplos de salones de diversiones que antecedían al de Guadalajara y que el abuelo había conocido en Estados Unidos o en la ciudad

¹¹⁶ *La Gaceta de Guadalajara*, 18 de agosto de 1907.

¹¹⁷ Vásquez Meléndez, “Antecedentes de los cirqueros”, 2012, pp. 33-49.

¹¹⁸ Dumazedier, *Vers une civilisation*, 1962.

¹¹⁹ Carta 52, Guadalajara, 19 de julio de 1907, en Archivo Salvador Toscano.

¹²⁰ Carta 55, Guadalajara, 3 de agosto de 1907, en Archivo Salvador Toscano.

¹²¹ *El Popular*, 19 de septiembre de 1907.

¹²² *Revista de Guadalajara*, 1 de septiembre de 1907.

de México, constituían empresas osadas. Combinaban, por un lado, ciertos tipos de entretenimiento ilusorios, pero no por ello menos novedosos, con otros que transportaban al espectador a realidades lejanas en el tiempo y en el espacio, con las imágenes del progreso, de hechos históricos o incluso de escenas cotidianas. Pero cabría preguntarse qué tan dispuesto estaba el espectador a dejarse seducir continuamente por una realidad ajena a su presente.

Finalmente, tendríamos que reflexionar sobre los costos de la diversión. Los precios para disfrutar de las imágenes en movimiento tenían una variación importante. Si la exhibición era, por ejemplo, en el Cinematógrafo Lumière en la ciudad de México, la entrada en 1898 por una tanda que ofrecía ocho vistas era de 25 centavos. En cambio, si la exhibición se hacía en un lugar como el Teatro Degollado de Guadalajara, de tamaño considerable, los precios iban desde cinco centavos en la segunda galería, doce en la cazuela, 50 en luneta, y en plateas y palcos con seis entradas: tres pesos. En promedio, esos eran los precios en los espacios ya conocidos como cinematógrafos o cuando se utilizaba algún teatro, y las variaciones entre las distintas poblaciones no eran considerables. Y el rango de precios posibilitaba que distintos sectores sociales pudieran disfrutar de esos espectáculos.

Cuando empezó a utilizar el local del Olimpia en Guadalajara solamente como cine, en septiembre de 1906 cobraba diez centavos la entrada, pero un mes después ya distinguía entre primera clase a 25 centavos y segunda a diez. Una vez que se convirtió en el Museo de Diversiones Olimpia, se aplicaban tarifas distintas según el tipo de diversión. En la parte del Teatro de Vaudeville, cada tanda costaba 40 centavos; en el Cinematógrafo el precio era de 25 centavos. El uso de estereoscopios era de cinco centavos. Por ver la ilusión óptica de la mujer araña cobraban diez centavos.

La competencia lo impulsaba a ofrecer atractivos que pudieran encantar a un público más numeroso. Pero, ¿qué significaba el costo de la diversión frente a los ingresos y egresos de los mexicanos? Tengamos en cuenta que, en 1908, el salario mínimo general para la república mexicana era en promedio de poco más de 33 centavos, en tanto que un kilogramo de carne costaba 24 centavos; un kilo de maíz, cinco centavos; y el kilo de frijol, diez centavos, lo mismo que el de trigo.¹²³

¹²³ Es importante mencionar que pocos libros de historia mencionan que el salario mínimo, aunque no era una figura oficial, fue instituido en 1877 por el general Díaz y ascendía a \$0.20. Varela Juárez, "Anexo 1. Antecedentes de salarios en el mundo", en <https://www.pearsonenespanol.com/docs/librariesprovider5/2018-college-open-resources/administracion_de_la_compensacion_3e/anexo-1.pdf>. [Consulta: 2 de diciembre de 2024.]

Para hacer el espectáculo más incluyente y atractivo, en algunos lugares, estableció tarifas reducidas a la mitad para niños. Y, además, en la prensa se dio a conocer que la empresa de Salvador Toscano, al ocupar el Degollado, mandó “distribuir entre los obreros que concurren noche a noche a la Biblioteca Pública, una buena cantidad de boletos para que puedan concurrir a las exhibiciones que se dan en dicho teatro”.¹²⁴

Todavía después de la empresa de Guadalajara, Salvador siguió intentando explotar esa veta de las máquinas y de las ilusiones. En 1908 anunció un salón de máquinas automáticas que eran las que había usado Echániz en Guadalajara y en San Luis Potosí.¹²⁵ Al año siguiente, un cartel se refería a “La Metrópoli” donde, además de imágenes sobre la corrida en que Rodolfo Gaona había recibido una cornada, anunciaba que próximamente tendría atractivas variedades.¹²⁶ En otro cartel anunciaba, en marzo de 1909, que eran los últimos días del Gran Circo de Pulgas.¹²⁷ El ritmo de las exhibiciones fue modificándose debido a la competencia. Asimismo, hubo un acontecimiento fundamental en su vida personal: contrajo matrimonio con Enedina Escobedo, nacida en Atlixco, en septiembre de 1909, y eso dio un giro a sus actividades. Y, por si fuera poco, más de un año después dio inicio el movimiento armado de la revolución mexicana y centró sus esfuerzos en filmarla.¹²⁸ Pasó del entretenimiento a filmar la sociedad viva, y de ahí a la historia y la memoria.

MÁS ALLÁ DE *MEMORIAS DE UN MEXICANO*

No creo pertinente poner punto final a este texto; al contrario, deja muchos puntos abiertos, muchas preguntas. Lo que sí puedo afirmar es que el proyecto de mi abuelo de introducir novedades en las formas en que se diver-

¹²⁴ *El Popular*, 9 de marzo de 1907.

¹²⁵ Cartel 149, Salón de máquinas automáticas, 1908. Carta de 28 de septiembre de 1908, en Archivo Salvador Toscano.

¹²⁶ Cartel 163, La Metrópoli, 18 de enero de 1909, en Archivo Salvador Toscano.

¹²⁷ Cartel 164, La Metrópoli, 22 de marzo de 1909, en Archivo Salvador Toscano. Archivo Histórico de la Ciudad de México (AHCDMX), Subdirección de Ramos Municipales, vol. 1064a, t. 4, 23 de marzo de 1909. Cartel de La Metrópoli, Regio programa, magníficos estrenos, Tandas 10 centavos, Circo de pulgas. Subdirección de rentas municipales, cuenta de ingresos. Agradezco a Paulina Ocampo su apoyo en la recopilación de estos documentos.

¹²⁸ Cartel 192, La Metrópoli, 18 de septiembre de 1912, La grandiosa película de 6 000 metros de largo, *México en 1910*, en Archivo Salvador Toscano.

tía la gente en los primeros años del siglo xx, últimos del xix, era una manera de proporcionarles posibilidades distintas de cómo entretenerse. Y, al divertirse, también podían aprender y conocer otros espacios, otras maneras de pensar.

Salvador Toscano era un empresario, pero antes que nada era un hombre con una curiosidad científica que lo había acercado al estudio de ciertos fenómenos ópticos, de ahí su interés por conocer, adquirir y utilizar este nuevo aparato inventado por los hermanos Lumière en Francia, que permitía capturar imágenes en movimiento y, posteriormente, proyectarlas. Salvador aprendió muy pronto que podía aprovechar esa curiosidad de sus espectadores para abrirles las puertas a un mundo que no les era conocido más que a través de lecturas o del imaginario. Entonces les mostraba imágenes de lo acontecido en aquellos espacios donde se había inventado el cinematógrafo, en Francia, pero también, andando el tiempo, empezó a recoger y a proyectar imágenes de algunas catástrofes, de algunos acontecimientos extraordinarios. Asimismo, se dio cuenta de que había una veta que podía explotar: el compartir con los espectadores su propia imagen. Ya no se trataba únicamente del otro, del lejano, del extraño, sino del propio mexicano que caminaba por las calles, que bailaba, que disfrutaba y que, posteriormente, atrapado en el celuloide, quedaba plasmada su imagen para ser proyectada y para deleite suyo y de la gente que lo rodeaba. Y a nosotros nos permite asomarnos a la cotidianidad del pasado.

Durante los años en los que combinó su actividad de ingeniero con su curiosidad y su empresa, buscó otras formas de acercarse a ese público, de complacerlo, de abrirle las puertas a nuevas opciones de asombro, de maravilla, de entretenimiento. Fue así como nació el salón de Guadalajara, el Olimpia, donde ofrecía todo tipo de variedades, si bien no todas eran nuevas. La diferencia es que estaban reunidas en solo espacio donde se podía pasar de llenarse los ojos con vistas de lugares lejanos a la posibilidad de deleitarse con los cantantes, los títeres, los magos, los ventrílocuos, montarse en la escarpoleta, etcétera.

Al compartir formas de vida de otras regiones del mundo, Salvador Toscano estaba contribuyendo a civilizar a su público, a los que asistían a sus funciones, al abrirles estas puertas hacia otros espacios, sobrepasando el encierro y el ensimismamiento de conocer solamente el lugar muy limitado que habitamos. Con lo que ofrecía, se podría constatar que más allá había un mundo con el que compartíamos muchos aspectos, que podría también ser muy distinto a nosotros, pero eso no nos impedía conocerlo

ni acercarnos a él. Ni tampoco nos imposibilitaba divertirnos al hacer estas excursiones visuales, a través de los inventos y nuevas formas de mostrar los avances de la tecnología, de las ilusiones ópticas que estaban enseñando nuevas formas de vivir.

Cabría preguntarse qué tanto tiene este interés por compartir con el público estas novedades un sentido civilizatorio. Yo creo que mucho, puesto que se estaban abriendo nuevos derroteros y espacios. Civilizar y divertir son conceptos que no necesariamente están peleados, ni son contrarios. La gente se puede divertir al mismo tiempo que aprende y satisface su curiosidad, y los tipos de diversión pueden ser muy variados.

Podríamos considerar que Salvador Toscano era un constructor de público. No en balde, en un cartel de 1899, se lee: “Aprovechen a ver con poco dinero el mundo entero”, y esa sería la tónica seguida por él para contribuir a civilizar a la sociedad mexicana. Acercarse al público era una manera de civilizar y aculturar, pero también, una vez que lo enganchara, no habría manera de que no regresara al salón, al teatro, al cine, con la curiosidad de alimentarse de novedades. Dentro de la guerra de imágenes en movimiento, tuvo un papel importante pues, aunque no fue el único en captarlas y exhibirlas, no se limitó a esa función, sino que buscó otras opciones que le permitieran establecer una conexión entre mundos y sociedades distintas. Quería transmitir su admiración por la tecnología, la cual ponía al servicio del público, e incluso la aprovechaba para hacerlo partícipe cuando lograba que no sólo se admirara con los artefactos, sino por verse retratados.

El aspecto más estudiado de la labor de Salvador Toscano es el de documentalista de la historia, es decir, él estuvo presto a filmar aquellos acontecimientos que bien intuía que se volverían parte de la historia de México. Así, capturó imágenes de los últimos actos políticos de Porfirio Díaz, de Francisco I. Madero en su viaje triunfal, etc. Y no sólo él filmó a Venustiano Carranza, sino que recopiló imágenes de Emiliano Zapata, de Pancho Villa, de los principales protagonistas del movimiento que conocemos como revolución mexicana. Ese interés por preservar las imágenes para la historia se empezó a hacer evidente tan temprano como 1912, cuando los carteles empezaron a anunciar la historia de la revolución mexicana. Ahora sabemos que ese proceso estaba lejos de haberse terminado, pero él continuó con su empeño por reunir los acontecimientos, recopilar ese material y guardarlo, preservarlo para la memoria del futuro. En una

carta a mi abuela, en 1927, le explicaba que llevaba 22 rollos de película de la revolución mexicana:

combinando las escenas [...] quiero que salga bien, en forma que su éxito sea seguro [...]. No creas que se puede patentar, pues tú sabes que no todo fue sacado por mí, sino que he comprado las positivas de algunas escenas a varios, Camus, Cortés, los Alva, Rosas y otros que tienen sus negativas. El chiste de lo que he hecho es la combinación que nadie tiene de tantas escenas y su colección en forma histórica. [...] Esta es la única esperanza que tengo para salir de apuros y es necesario que no falle, pues mis ilusiones de 25 años que tengo de coleccionarla vendrían por tierra y el desastre me aniquilaría.¹²⁹

Andando el tiempo, fue su hija Carmen quien logró dar forma a esa historia de la revolución con las *Memorias de un mexicano*. Pero, como habrá podido leerse, su labor fue mucho más amplia y, a su manera, llevó a su público por el camino de la diversión y de la civilización.

Alain Corbin considera que en Occidente se impone una distinción entre las prácticas de entretenimiento que se consideran enriquecedoras y que se sujetan a reglamentación. Pero también durante el siglo XIX se vive una revolución de usos del tiempo para el reposo, la tranquilidad, el silencio, la distracción, la evasión y la aventura.¹³⁰ Y, precisamente, estos dos últimos elementos se pueden aplicar a las funciones cinematográficas. Pero también podrían inscribirse, a la larga, en la cultura popular que llevaría a una estandarización e incluso globalización. En algunos rincones del planeta, los espectadores asistían a la proyección de las mismas imágenes de los hermanos Lumière, de Georges Méliès, de Pathé, se maravillaban con el tren o veían a los obreros salir de la fábrica, se sorprendían con los efectos del viaje a la luna, etcétera.

Como todo empresario, tuvo sus éxitos y sus fracasos, sus buenas rachas y malos momentos, pero la evidencia demuestra que no perdió oportunidad de mostrar a la sociedad los adelantos tecnológicos que vertiginosamente abundaban en ese mundo que se insertaba en la modernidad. El ambiente era propicio para introducir novedades a la sociedad, y también para hacer de esas acciones un negocio en vista de los cambios en los hábi-

¹²⁹ Carta del 29 de julio de 1927 de Salvador Toscano a Enequina Escobedo, caja 17, exp. 75, citada en Miquel, *Salvador Toscano*, 1997, p. 87.

¹³⁰ Corbin, *L'avenement des loisirs*, 2020, p. 20.

tos de consumo de los espectadores. El abuelo estuvo dispuesto a arriesgar, a invertir, a innovar, y creo que esta osadía, a la larga, tuvo repercusiones en aquellos mexicanos que se atrevieron a cambiar unos cuantos centavos por esos momentos de “sana diversión”, que encontraron que, lo que les ofrecía “Toscanito”, les abría las puertas al mundo civilizado sin necesidad de desplazarse en el espacio. A su manera, al formar a ese público, estaba realizando una acción civilizatoria.

Uno de los responsables de difundir esos nuevos elementos culturales y civilizatorios en México fue un ingeniero que encontró la manera de poner en práctica su interés por los avances de la tecnología. A ello dedicó su imaginación, tiempo y recursos, se volvió un empresario cuya constancia y tesón le permitieron abrirle las puertas del mundo a la sociedad mexicana. Andando el tiempo, se percató de que las imágenes que había filmado y adquirido constituían un importante acervo para resguardar la historia, y se dio a la tarea de contribuir a la preservación cinematográfica de la memoria de los mexicanos.

FUENTES CONSULTADAS

Archivos

- AHCDMX Archivo Histórico de la Ciudad de México.
 AHPM Archivo Histórico del Palacio de Minería.
 Archivo Salvador Toscano.

Hemerografía

- El Correo Español*, ciudad de México.
El Diario del Hogar, ciudad de México.
El Imparcial, ciudad de México.
El Popular, ciudad de México.
El Siglo Diez y Nueve, ciudad de México.
El Tiempo Ilustrado, ciudad de México.
El Universal, ciudad de México.
Jalisco Libre, Guadalajara, Jalisco.
La Centella, Guadalajara, Jalisco.

La Gaceta de Guadalajara, Guadalajara, Jalisco.

La Voz de México, ciudad de México.

Revista de Guadalajara, Guadalajara, Jalisco.

Bibliografía

Barragán de Toscano, Refugio, *Celajes de Occidente: composiciones líricas y dramáticas*, Ciudad Guzmán, Imprenta de Agapito Ochoa, 1880.

Barragán de Toscano, Refugio, *Cánticos y armonías sobre la pasión: obra religiosa, escrita en prosa y verso y dedicada a la niñez*, Ciudad Guzmán, Imprenta de José Contreras, 1883.

Barragán de Toscano, Refugio, *Premio del bien y castigo del mal*, Ciudad Guzmán, Ed. Joaquín Silva, 1884.

Barragán de Toscano, Refugio, *La hija del bandido o los subterráneos del Nevado*, Guadalajara, Tipografía de El Católico, 1887.

Barragán de Toscano, Refugio, *Las cuatro estaciones: zarzuela de fantasía, dividida en tres actos y en verso*, México, s. p. i., 1933, <<https://archive.org/details/coleccio-n-rbt-las-cuatro-estaciones-27-02-2021>>.

Bazant, Mílada, “La enseñanza y la práctica de la ingeniería durante el porfiriato”, *Historia Mexicana*, vol. 33, núm. 3, enero-marzo, 1984, pp. 254-297.

Benjamin, Walter, *París, capital del siglo XIX*, México, Librería Madero, 1971.

Béric Le Goff, Anne, “Le café de la Paix”, *Paris-Bistro*, 25 de septiembre, 2015, en <<https://www.paris-bistro.com/univers/cafes-et-histoire/cafes-de-la-paix-histoire>>.

Bessy, Maurice y Lo Duca, *Georges Méliès, mage, et “Mes mémoires par Méliès”*, París, Prisma, 1945.

Briseño Senosiain, Lillian, *Candil de la calle, oscuridad de su casa. La iluminación en la ciudad de México durante el porfiriato*, México, ITESM/Instituto Mora/Miguel Ángel Porrúa, 2008.

Camacho Morfín, Thelma Ana María, “Las historietas de El Buen Tono (1904-1922). Un capítulo de la litografía industrial en México”, tesis de doctorado en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Canogar, Daniel, “París 1900. Electricidad y cine”, *Ciencia, Cultura y Educación*, en <<http://angarmegia.wikidot.com/mc-expo-electricidad-cine>>.

Chantraine, Quirec, “Viajes trasatlánticos y tarjetas postales de Veracruz” en Guadalupe Pinzón Ríos y Flor Trejo Rivera (coords.), *El mar: percepciones, lectura*

- y contextos. *Una mirada cultural a los entornos marítimos*, México, IIH-UNAM/INAH, 2015, pp. 365-406.
- Catalogue de l'exposition collective Allemand d'instruments d'optique et de mécanique de précision. Exposition Universelle de 1900, groupe 2, classe 15*, Berlín, Imprimé par la Reichsdruckerei, 1900.
- Corbin, Alain, *L'avènement des loisirs, 1850-1960*, París, Flammarion, 2020.
- Correspondencia de Salvador Toscano, 1900-1911*, México, Comité para la conmemoración de los cien años del cine mexicano/Instituto Mexicano de Cinematografía/Filmoteca de la UNAM/Cineteca Nacional/Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, 1996.
- Costeloe, Michael P., "El panorama de México de Bullock/Burford, 1823-1864: historia de una pintura", *Historia Mexicana*, vol. 59, núm. 4, abril-junio, 2010, pp. 1205-1245.
- Darío, Rubén, *Peregrinaciones*, París/México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1901.
- Darío, Rubén, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1910.
- Debord, Guy, *La société du spectacle*, París, Buchet-Castel, 1967.
- Dumazedier, Joffre, *Vers une civilisation du loisir?*, París, Éditions du Seuil, 1962.
- Exposition Universelle 1900 Paris*, Bureau International des Expositions, <<https://www.bie-paris.org/site/fr/1900-paris>>.
- Figes, Orlando, *Los europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*, Barcelona, Taurus, 2020.
- Fougère, Marie-Ange, *Rire à l'Exposition Universelle de 1900. La fin d'un mythe*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2021.
- Hammond, Paul, *Marvellous Méliès*, Londres, Gordon Fraser, 1974.
- La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie. Journal hebdomadaire illustré. Suivi de Bulletin météorologique de La Nature, Boîte aux lettres, Nouvelles scientifiques*, París, Masson, 1873-1905, <<https://cnum.cnam.fr/pgi/redir.php?ident=4KY28>>.
- "La historia del Parque Luna, el primer parque de diversiones en México", *México Desconocido*, en <<https://www.mexicodesconocido.com.mx/historia-del-parque-luna-el-primer-parque-de-diversiones-en-mexico.html>>.
- Leal, Juan Felipe, Carlos Arturo Flores y Eduardo Barraza, *1897: Los primeros exhibidores y camarógrafos nacionales*, México, Ediciones y Gráficos Eón/Voyeur, 2003 (*Anales del cine en México*, vol. 3, 1895-1911).

- Leal, Juan Felipe y Eduardo Barraza, *La multiplicación de los cines en la provincia, México*, Ediciones y Gráficos Eón/Voyeur, 2006 (*Anales del cine en México*, vol. 14, 1895-1911).
- “Le Palais de l’électricité et le château d’eau”, *Constructions Détruites à Paris*, en <https://paris1900.lartnouveau.com/paris07/champs_de_mars/palais_electricite.htm>.
- Lois, Carla, “El viaje inmóvil. La experiencia del Mareorama en la Exposición Universal de París de 1900”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 12 de febrero de 2024, en <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/95565>>. [Consulta: 6 de abril de 2024.]
- Mier, Sebastián B. de, *México en la Exposición Universal Internacional de París de 1900*, París, Imprenta de J. Dumoulin, 1901.
- Miquel, Ángel (selección y notas), “Cuatro cartas de Salvador Toscano”, *Antropología. Revista Interdisciplinaria del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 44, 1996, pp. 71-75.
- Miquel, Ángel, *Salvador Toscano*, México, Universidad de Guadalajara/Universidad Veracruzana/Gobierno del Estado de Puebla, 1997.
- Narváez Torregosa, Daniel C., “Primeras exhibiciones audiovisuales en la ciudad de Zacatecas: Precine y cinematógrafo (1898-1930)”, *Vivomatografías. Revista de Estudios sobre Precine y Cine Silente en Latinoamérica*, núm. 1, diciembre, 2015, pp. 33-71.
- Reyes, Aurelio de los, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973.
- Reyes, Aurelio de los, “Gabriel Veyre y Fernand Bon Bernard, representantes de los hermanos Lumière en México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 17, núm. 67, 1995, pp. 119-137.
- Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, México, IIE-UNAM, 1996, vol. I: *Vivir de sueños (1896-1920)*.
- Reyes, Aurelio de los, “Hacia la industria cinematográfica en México: 1896-1920”, *Vivomatografías. Revista de Estudios sobre Precine y Cine Silente en Latinoamérica*, núm. 2, diciembre, 2016, pp. 124-151.
- Reyes, Aurelio de los, “Geografía de la trashumancia cinematográfica en México” en Aurelio de los Reyes y David M. J. Wood (comps.), *Las rutas del cine en América Latina, 1895-1910*, México, IIE-UNAM, 2021, pp. 41-65.
- Rivera Cambas, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental: vistas, descripción, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los estados, aun de las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica o histórica*, México, Imprenta de la Reforma, 1880.

- Sánchez García, José María, *Historia del cine mexicano (1896-1929)*, edición facsímil de las crónicas de José María Sánchez García, compilación de Federico Dávalos Orozco y Carlos Arturo Flores Villela, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas/Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Slide, Anthony, *The encyclopedia of vaudeville*, Jackson, University Press of Mississippi, 2012.
- Tanamachi Castro, G. y M. de la Paz Ramos Lara, “La Escuela Nacional de Ingenieros, fundamental en el nacimiento de la física profesional en México”, *Revista Mexicana de Física*, vol. 60, núm. 2, julio-diciembre, 2014, pp. 116-129, en <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-35422014000200006&lng=es&tlng=es>.
- “Todo el mundo a tu alcance” en Les Studios de Georges Méliès, en <<https://www.cineclubdecaen.com/realisateur/melies/meliesstudio.htm>>.
- Toscano, Carmen, *Memorias de un mexicano*, México, Fundación Carmen Toscano/Ediciones El Equilibrista, 1993.
- Toscano, Salvador, “La introducción del cinematógrafo en México”, *Cinema Reporter*, núm. 673, 9 de junio, 1951.
- Tovar Mora, Valentina, “Una cultura teatral en movimiento: la consolidación del género chico español en la ciudad de México (1895-1903)”, tesis de maestría en Historia Moderna y Contemporánea, México, Instituto Mora, 2012.
- Un pionero del cine en México. Salvador Toscano y su colección de carteles*, México, Fundación Carmen Toscano/UNAM, 2003, CD.
- Vaidovitz, Guillermo, “Reseña de la producción de cine en Jalisco durante la época muda”, Cine Silente Mexicano/Mexican Silent Cinema, en <<https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2011/03/21/resena-de-la-produccion-de-cine-en-jalisco-durante-la-epoca-muda/>>.
- Vaillant, Allain y Roselyne de Villeneuve (dirs.), *La rire moderne*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2013.
- Varela Juárez, Ricardo, “Anexo 1. Antecedentes de salarios en el mundo” en *Administración de la compensación. Sueldos, salarios y prestaciones*, México, Pearson, 2006, pp. 249-268, en <https://www.pearsonenespanol.com/docs/librariesprovider5/2018-college-open-resources/administracion_de_la_compensacion_3e/anexo-1.pdf>.
- Vargas Llosa, Mario, *La civilización del espectáculo*, México, Alfaguara, 2012.
- Vásquez Meléndez, Miguel Ángel, “Antecedentes de los cirqueros en México: chocarreros, titiriteras, maromeros, prestidigitadores y otros prodigios” en Beatriz Zamorano Navarro *et al.*, *Fronteras circenses. Antecedentes, desarrollo y arte del circo*, México, CENIDIAP/CITRU/INBA/CONACULTA, 2012, pp. 33-49.

- Vázquez Robles, José Julián, “Federico Gamboa: análisis de una formación (1878-1893)”, tesis de doctorado en Ciencias con especialidad en Investigaciones Educativas, México, CINVESTAV/DIE, 2013.
- Verne, Jules, *Le tour du monde en quatre-vingt jours*, París, Le Temps, por entregas noviembre-diciembre, 1872.
- Villa, Antonio de la, “Salvador Toscano”, *Jueves de Excelsior*, 1 de mayo de 1947.
- Villasana, Carlos y Ruth Gómez, “Tívolis, bellos jardines donde se divertían los ricos del Porfiriato”, *El Universal*, 23 de octubre de 2020, Mochilazo en el tiempo, en <<https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/tivolis-bellos-jardines-donde-se-divertian-los-ricos-del-porfiriato/>>.

UN CATRÍN A CABALLO. FRANCISCO ORTEGA CEJUDO Y SUS LIBROS

Ana Cecilia Montiel Ontiveros

Mi abuela muere muy avanzado el siglo xx, sin dejar nunca el xix.

Myriam Moscona¹

INTRODUCCIÓN

Los lunes iba al mercado. Los viernes había mucho tráfico porque se ponía el tradicional tianguis a un costado de la terminal de autobuses. El miércoles era el mejor día para visitar a su papá. Se levantaba temprano, y después de dejar la comida preparada y la casa recogida, estaba lista para que su esposo la llevara. Tenía todo dispuesto: la ropa de cama y las camisas perfectamente almidonadas, los trajes negros en las fundas de la tintorería, una canasta de mimbre con algo de fruta y un recipiente con tortitas de charales en salsa verde con flor de calabaza. Su esposo llevaba un foco para cambiar otro fundido y una llave de perico para arreglar algo descompuesto; las cosas se arreglaban, no se desechaban. A principios de la década de los años ochenta del siglo xx, el trayecto de Toluca a Lerma, en el Estado de México, era cosa de media hora en auto. Estaba lejos. Ese miércoles los acompañaba su nieta de unos seis años de edad, quien iba expectante por reconocer cada detalle de la casa de quien cariñosamente llamaban “abuelito Panchito”.

Francisco Ortega Cejudo era un hombre de hablar pausado, de estatura media y tez blanca, usaba un bigote de morsa amarillento, al igual que

¹ Moscona, *Tela de Sevoya*, 2014, p. 24.

los dedos índice y pulgar de la mano derecha. La nicotina los había teñido. En julio de 1984, cuando murió, tenía 98 años. Nació el 11 de abril de 1886, en Lerma, donde aún vivía en una casa de amplios corredores, llenos de macetas con flores y patio al centro. Su habitación era, al entrar, la primera a mano derecha. La ventana de piso a techo tenía balcón y daba a la calle. Él podía mover un poco los elegantes visillos y mirar qué pasaba en la plaza central, pero el ligero cortinaje daba la privacidad suficiente que impedía que los curiosos transeúntes se enteraran qué pasaba en el interior. Vivía a unos pasos del palacio municipal y a otros pocos de la iglesia del Señor de la Cañita, en el primer cuadro de Lerma.

En la cama de madera y latón, colocada en una esquina, lucía una colcha de crochet color crudo sobre la que descansaban dos almohadones con anchas puntas de tira bordada; hacían juego con el rodapié que escondía la borcelana. En la mesita de noche, una lámpara, sobre una carpeta finamente bordada y un juego de té. Frente a los pies de la cama estaba el ropero de cedro, con dos puertas de espejo, y al interior, entre otras prendas, había tres sombreros de distinto tipo, todos de color oscuro. En la contraesquina de la cama se encontraba un escritorio secreter y una silla con asiento de ratán. Encima del escritorio había papeles ambarinos, libros, cuadernos, una pluma fuente, una lupa, el periódico del día, un cenicero, un encendedor de oro y una cajetilla de cigarros Delicados. Todo el refinamiento del mobiliario en la habitación hablaba de la cultura del hombre que ahí esperaba la visita de su hija, su yerno y su bisnieta, leyendo *El Universal*, sereno, en una mecedora.

En otra ocasión lo visitaron sus nietas ya adultas; entusiasmadas, le contaron que harían un viaje a Europa. Él comenzó entonces a enlistar no sólo las ciudades que seguramente visitarían, sino sitios y museos que no debían dejar de apreciar, añadiendo eruditas explicaciones y detalles. Ellas preguntaron: “¿cuándo fuiste abuelito?” Él contestó: “nunca, pero lo he leído en mis libros”. Francisco Ortega, quien no conoció el mar,² tuvo una colección de libros que no sólo le mostró el mundo, sino que le permitió entenderlo y actuar en él. En este trabajo pretendo explicar, a partir de ciertas prácticas que denotan los libros que de él se conservaron, la idea de cultura y civilización que tenía este hombre que, formado durante el porfiriato, se desarrolló en el siglo xx, en un contexto predominantemente rural y, aparentemente, periférico.

² Entrevista a Reynaldo Ontiveros Ortega, 24 de diciembre de 2023.

Ortega Cejudo tuvo una vida discreta, no fue un personaje de los que la historia patria gustaba en llamar “ilustre”, no fue político, escritor o periodista, tampoco médico, maestro, cantante o pintor, no hizo aportaciones relevantes al campo de la alta cultura, pero sí fue un receptor y usuario entusiasta de estas, lo cual es el asunto que me interesa destacar en este texto.

Francisco Ortega fue un hombre dedicado al campo con una vida social reservada. No obstante, su colección de libros habla mucho de cómo ciertos saberes y prácticas, que durante el siglo XIX se consideraron cultas y civilizatorias, calaron en la sociedad, en ciertos sectores de la población, y cómo personajes anónimos, como el abuelito Panchito, fueron resultado de esas iniciativas civilizatorias decimonónicas que durante el porfiriato llegaron a su máxima expresión, como el afán de modernización. Del positivismo, como teoría científica y como ideología política, se ha escrito mucho, pero, ¿cómo fueron comprendidas por ciertos sectores de la sociedad?, ¿cómo penetraron sus nociones y conceptos en la vida diaria y cómo atravesaron y moldearon los proyectos y anhelos de los hombres y mujeres de la época? Eso es lo que intentaré explicar a partir de las prácticas culturales y las necesidades de lectura de Francisco Ortega Cejudo.

CENTRO Y PERIFERIA EN LA CULTURA

El título de la obra de Walter Benjamin es rotundo: *París, capital del siglo XIX*.³ Ciertamente, el resplandor de la Ciudad Luz iluminaba toda la cultura europea.⁴ Sus rayos llegaban más allá del Atlántico y, en México, pese a la experiencia de la intervención, o tal vez por ella, el afrancesamiento llegó a ser un rasgo distintivo del porfiriato. Desde hábitos o costumbres aparentemente nimios, hasta la arquitectura y corrientes de pensamiento delinearon la noción de cultura y de civilización que los mexicanos anhelaban para sí mismos.⁵

Altamirano recuerda en sus “Páginas íntimas”:

³ Benjamin, *París, capital del siglo XIX*, 1971.

⁴ Así lo demuestra Orlando Figes en *Los europeos*, 2020.

⁵ Meyer, “Dos siglos, dos naciones”, 2012, pp. 41-78.

Cuando visité al pobre Maximiliano en su prisión de la Cruz en Querétaro el día 16 de mayo de ese mismo año, estaba él enfermo de disentería. Yo también.

–“Tome usted esa agua –me dijo– y nunca sufrirá del estómago.”

Yo seguí el consejo, no conocía el uso del agua de Seltz, había estado en las montañas durante cuatro años y, en ese tiempo, con la invasión, se introdujo en México el uso de este líquido digestivo.⁶

Además del uso del agua mineral, muchos otros conocimientos gastronómicos transformaron la noción de buen gusto y sofisticación en el comer y en el beber, no sólo entre los allegados al emperador, sino más allá de su entorno.⁷ Lo mismo sucedió con tantos otros aspectos que se entendían como propios de la gente culta y civilizada. El vestido, las diversiones y la forma de “cultivarse”, además de la moral, todo ello, podía denotar civilización o rudeza.

Si París era la capital del siglo y de la cultura europea también, la ciudad de México era el faro en el país, la urbe por excelencia, sede no sólo de los poderes políticos, sino epicentro de la alta cultura nacional. Academias, escuelas, bibliotecas, librerías, casas editoras, teatros, cafés, hoteles, salas de conciertos, almacenes, la Alameda, servicios y comunicaciones, todo ello la hacía deslumbrante a los ojos de los fuereños procedentes del interior de cualquier parte del país.

La tensión ciudad/campo, civilización/atraso es el tema de la novela de José Tomás de Cuéllar que lleva por título, justamente: *Los fuereños*.⁸ Publicada en 1883, tres años antes del nacimiento de Francisco Ortega, la novela retrata los estereotipos de los ciudadanos y de los provincianos imperantes en la época. Los primeros son modernos, los segundos tradicionales y, sobre todo, ignorantes o, por lo menos, ingenuos: unos “pelados”.

Don Trinidad, el personaje principal, quien fue presidente municipal del “pueblo” (al no especificarlo, Cuéllar indica que ese pueblo sin nombre puede ser cualquiera, todos pueden serlo) y tiene “varalta”⁹ en el Ayuntamiento, exclama a su mujer: “¡No te lo he dicho ya!, vas a ver que venir a México hoy, es como si fuera uno a Francia.”¹⁰

⁶ Sierra, “Altamirano íntimo”, 1951, p. 97.

⁷ Guía, “Sociedades mexicanas”, 2024.

⁸ Cuéllar, *Los fuereños*, 2017.

⁹ *Ibid.*, p. 148.

¹⁰ *Ibid.*, p. 144.

De sus hijos se expresa así:

Pues ya se ve. Mire usted lo que son las cosas, señor Gutiérrez, a mi no me pesa que Gumersindo no haya nacido para los estudios, porque de esa manera me acompaña en los negocios del campo, en las labores y todo lo que se ofrece por allá. No que mi otro hijo, Nicolás, casi ya ni lo conocemos; le dio por los libros y se perdió: ya tenía su territa, y ya hubiera levantado algo, pero al muchacho me lo alucinaron unos estudiantes en vacaciones, y le dio por letrado, se vino a México hace diez años, y el muchacho se ha desnaturalizado y se ha hecho más catrín de lo que yo quisiera; le da por periodista y por hereje; eso del positivismo, que anda tan en boga entre los estudiantes.¹¹

Pues lo que es a éstos –refiriéndose a sus otros tres hijos–, los quiero ignorantes, pero honrados y trabajadores. Yo no quiero abogados pícaros ni revolucionarios en mi familia. Los quiero agricultores a la vieja usanza; no con mucha química ni muchas matemáticas como esos agricultores de la Escuela que saben sembrar cebada en el pizarrón, pero se les *achahuixtla* en la sembrera. Yo quiero a mis hijos rancheros y no catrines.¹²

Cuéllar expresa la idea de que la ciudad se ha desnaturalizado, mientras que el campo encarna valores como la honestidad, la franqueza, la sencillez y la humildad. No obstante la percepción del autor de novelas costumbristas, las elites locales pujaron a lo largo de todo el siglo xx por cerrar la brecha civilizatoria entre el campo y la ciudad, entre la “provincia” y la capital.

En el caso del Estado de México, desde su fundación, hubo importantes iniciativas culturales de corte civilizatorio. La primera de ellas, y tal vez la más exitosa, fue, por supuesto, la apertura del Instituto Literario, que durante el porfiriato vivió su mejor momento. Pero, más allá del impulso educativo, hubo un esforzado empeño por transformar a la ciudad de Toluca, la capital, de una villa de españoles pestilente, y cuyo paisaje urbano estaba dominado por la centralidad de los conventos franciscano, carmelita y mercedario, a una ciudad moderna, ordenada, cuyos espacios simbólicos fueran primordialmente laicos. La construcción de los portales,

¹¹ *Ibid.*, p. 334.

¹² *Ibid.*, p. 334-335.

con sus amplios arcos y su piso de mármol (levantados a costa de la demolición del convento franciscano de la Asunción), como espacio de comercio y sociabilidad, emulaba a las galerías parisinas en donde se ofertaba toda clase de bienes de consumo que daban estatus a quienes los podían pagar y lucir. Ahí la gente podía pasear, comprar, saludarse, coquetear. En 1894, Aurelio J. Venegas se expresaba así:

El portal Morelos puede ser considerado como el corazón de la ciudad, pues a él converge y de allí parte el más activo elemento de vida, por estar situados dentro y frente a él los principales cajones de ropa y lencería, varias tiendas de abarrotes, un café y muchos establecimientos comerciales que a toda hora del día y en las primeras de la noche traen numerosa concurrencia y llevan, por lo mismo, gran contingente de animación.

En los pilares de los arcos hay puestos de muy buenos dulces, otros de juguetes o bien de las cintas bordadas o tejidas de bolillo que tanta demanda tienen entre las personas de fuera, especialmente de México.

En el portal de la Constitución se han establecido el Casino Cosmopolita, varias cantinas,¹³ zapaterías, despachos de comisionistas, tabaquerías, depósito de casimires o de hierro y otros centros de sociedad o de comercio.¹⁴

En Toluca se abrieron coliseos, signo inequívoco de civilización, espacios donde se podía, sanamente, conforme con la moral del periodo, divertirse y deleitarse. Teatros modestos y algunos hasta improvisados a los que acudían compañías de zarzuela procedentes de la ciudad de México.¹⁵ Se construyó también una alameda, donde debieron pasear Ramón Rodríguez Arangoiti, el arquitecto constructor del palacio de gobierno, del palacio municipal y de la catedral, o Felipe Santiago Gutiérrez, el pintor, maestro de dibujo en el Instituto Literario, retratista de la elite toluqueña y de viudas prominentes, de alma cosmopolita y talento artístico. Ahí paseaban también los hijos y las hijas de los hacendados del Valle de Toluca como parte de los rituales del cortejo dominical. En 1871, el Ayuntamiento de Toluca proyectaba la apertura de una biblioteca pública municipal,¹⁶ y cuatro años des-

¹³ El término está usado en el sentido que recoge el *Diccionario de la lengua española* que reza: “Establecimiento público que forma parte de una instalación más amplia y en el que se venden bebidas y algunos comestibles”, y no en la connotación actual de taberna.

¹⁴ Venegas, *Guía del viajero*, 1990, p. 25.

¹⁵ Montiel y Madrigal, “Teatros y cultura”, 2018.

¹⁶ Archivo Histórico Municipal de Toluca (en adelante AHMT), SE, caja 7, exp. 433.

pués se hablaba de una biblioteca popular.¹⁷ Todas estas iniciativas denotan el afán civilizatorio de las autoridades y de la élite impulsando la noción de cultura como una serie de prácticas de consumo, tanto de bienes materiales como de actividades y productos artísticos o letrados.

Manuel Rivera Cambas lo sintetiza:

Encuéntranse en esa ciudad todos los recursos que demanda la civilización: hoteles, mesones, fondas, cafés, baños, oficinas telegráficas, líneas telefónicas, ferrocarril urbano, bibliotecas públicas, que son dos: una en el Instituto Literario, de más de ocho mil volúmenes y la otra se está formando en el Palacio Municipal; hay orquestas, bandas militares, coches de sitio, agencia de inhumaciones. Allí se publican tres periódicos.¹⁸

Pues bien, a medio camino, entre la ciudad de México y Toluca, se ubica Lerma, una ciudad de españoles rodeada por la laguna Chiconahuapan, fundada en 1613, pero que creció sobre todo durante el siglo XVIII y, más aún, en el XIX. Representaba un punto de descanso, abasto y paso obligado entre la capital del país y la del Estado de México, e incluso hacia tierras michoacanas.

Lerma, a su vez, era la cabecera del distrito y del municipio del mismo nombre. El distrito de Lerma abarcaba también las municipalidades de Oztolotepec, Ocoyoacac y Huixquilucan, en las que, según el censo de 1870, se ubicaban 28 pueblos de población indígena, siete barrios, seis haciendas, ningún rancho, pero sí dos rancherías.¹⁹

La ciudad de Lerma tenía 1 401 habitantes, mientras que tan sólo en el pueblo colindante, San Mateo Atenco, habitaban 4 268 personas, y en la hacienda de San Nicolás Peralta, 1 229. En Toluca se contaron 10 060 personas.²⁰ Es decir, el patrón demográfico heredado de Nueva España seguía prácticamente intacto, y la ciudad de Lerma lo era porque ese era el estatus jurídico que tenía de un par de siglos atrás y por su población de origen mayoritariamente español, pero era un asentamiento incluso menos populoso que varios de los pueblos que la circundaban.

¹⁷ AHMT, SE, caja 7, exp. 436.

¹⁸ Rivera Cambas, *México pintoresco*, 1883, vol. 3, p. 34.

¹⁹ Archivo Histórico del Estado de México (en adelante AHEM), Gobernación/Gobernación, vol. 70, exp. 45.

²⁰ AHEM, Gobernación/Gobernación, vol. 70, exp. 45.

Geográficamente, el distrito de Lerma tenía tres zonas bien diferenciadas con sus respectivas actividades económicas. La montañosa y boscosa, propicia para el aprovechamiento forestal; la planicie de suelos húmedos, más apta para la agricultura y la ganadería, y la lacustre; las lagunas de Chignahuapan, Chimaliapan y Atenco²¹ eran explotadas por los indígenas desde tiempos prehispánicos. Pato, chichicuilotos, carpa, charales, pescado blanco, rana, acocil, formaban parte de su dieta diaria, además de papa de agua y hongos y quelites de varios tipos.²² Con esa dieta frugal, nada de agua de Seltz.

Tomás de Cuéllar distingue claramente entre el hacendado y el rancharo. El primero, siendo dueño de enormes cantidades de tierra, no vive en ellas, sino en la ciudad, y tiene una serie de administradores y otros trabajadores a su servicio; el rancharo sí habita su finca “rústica” y se involucra él mismo en el cultivo de la tierra y el ganado, es el caso de don Trinidad y su familia, protagonistas de la novela antes comentada.

En Lerma, el hacendado más prominente era Isidoro de la Torre, yerno de Porfirio Díaz, dueño de la hacienda de San Nicolás Peralta, entre otras de su propiedad en el Estado de México y en Morelos. Llevaba un estilo de vida ciudadano y pretendidamente cosmopolita. ¿Rancheros? Según el censo de 1870, no había ranchos en el distrito de Lerma. Sin embargo, la situación se modificó en las últimas tres décadas del siglo, gracias a las políticas liberales para fomentar un elemento indispensable de una sociedad civilizada: la propiedad privada.

En ese periodo hubo dos intentos por parte de las autoridades estatales de desecar las lagunas que frecuentemente se desbordaban inundando las poblaciones aledañas, causando daños materiales e insalubridad. Asimismo, más allá de los productos de la dieta indígena y del tule, que ahí se daba y era utilizado para tejer petates y cestas, las extensas lagunas no se consideraban productivas, por lo que era deseable convertirlas en tierras aptas para la agricultura. ¿Acaso no era propio de la civilización la capacidad del ser humano de transformar su entorno natural para su mejora? Así que estas iniciativas se pueden entender como parte del afán progresista. En este caso, las opiniones de la élite política no contaban con el beneplácito de los pueblos, quienes eran portadores de una cultura lacustre de siglos, además de que faltaban recursos, lo cual obstaculizó la consecución de los dos proyectos

²¹ Camacho, *De la desamortización a la reforma*, 2015, capítulo 1.

²² Viesca González *et al.*, “El impacto de la desecación”, 2011, pp. 101-138.

de desecamiento al menos durante el siglo XIX.²³ No obstante, la desamortización de las tierras comunales y la desecación de algunas zonas cenagosas favorecieron a un sector medio de pequeños propietarios denominado rancheros, que era una elite local conformada por minifundistas pudientes que tenían también poder político en el municipio y en el distrito.²⁴

Si bien Lerma era una ciudad modesta y pequeña, que no una población “típicamente ranchera” (sociedades marginales o de frontera),²⁵ tras la desamortización, el reparto de pequeñas y medianas propiedades propició que se conformaran allí unidades agrarias (ranchos) en las que se combinó la producción de ganado y de maíz, además de otros animales y vegetales para el autoconsumo y para el mercado; convirtiéndose en lo que Barragán llama un “escenario de socialización ranchera”,²⁶ o más específicamente, un “injerto ranchero”²⁷ en una zona urbana e indígena a la vez.

Según el estereotipo del rancharo que recoge Cuéllar, estos personajes lejos quedaban aun de las luces de París. Así lo confirma también el retrato del rancharo de lo que Luis González y González denominó “Jalmich”: “La escuela alcanzó a muy pocos y no sustituyó a la crianza. La formación definitiva del rancharo resultaba del trato y roce con el ambiente natural y la vida ranchera. Los niños aprendían a comer tirados en el suelo. Allí les llegaban los ‘sopes’ de masa cocida arrojados desde el metate por la madre. Se enseñaban a caminar, correr y trepar en y sobre los encinos, los caballos y los toros.”²⁸ Esteban Barragán ha señalado la polisemia de los vocablos rancho y rancharo y los distintos significados que toman en regiones geográficas específicas tanto del país como del continente entero.²⁹ Sin embargo, afirma: “las referencias a ‘lo rancharo’, a lo que emana de esas sociedades, son fuertemente reconocidas y difundidas como sinónimos de barbarie, incultura, ridiculez y, por ende, indignidad que hay que esconder o al menos disfrazar”.³⁰

El caso de Francisco Ortega nos invita a cuestionar el estereotipo, apreciar su transformación durante el porfiriato y notar los afanes de cultura y civilización que alcanzaba Lerma, esta ciudad de poco más de 1 000

²³ La desecación de la zona se logró entre las décadas de 1940 y 1970. *Ibid.*, pp. 107-108.

²⁴ Camacho Pichardo, *De la desamortización a la reforma*, 2015, capítulo 1.

²⁵ Barragán, “La ‘Rancharada’ en México”, 1997, pp. 123-162.

²⁶ *Ibid.*, p. 149.

²⁷ *Ibid.*, p. 149.

²⁸ González, *Pueblo en vilo*, 1999, p. 28.

²⁹ Barragán *et al.*, *Rancharos y sociedades*, 1994, p. 57, y “La ‘Rancharada’ en México”, 1997, p. 129.

³⁰ Barragán, “La ‘Rancharada’ en México”, 1997, p. 124.

habitantes, rodeada de pueblos indígenas con prácticas culturales seculares poco compartidas por las elites deseosas de dar otro rostro a la nación. Lerma, periferia respecto de “la capital del siglo XIX”, pero centro civilizador respecto a las poblaciones aledañas.

RANCHERO, PERO CATRÍN

Francisco Ortega Cejudo fue el octavo de once hijos. Su papá, Pedro Ortega Cosío, fue regidor del Ayuntamiento de Lerma,³¹ y su mamá, María de la Cruz Deódora Cejudo, era hija de Francisco Cejudo, también regidor. Estamos, efectivamente, ante ese tipo social descrito por Gloria Camacho como los pudientes del municipio vinculados al poder político,³² que bien dibuja José Tomás de Cuéllar.

Es notorio el interés que tanto don Pedro como su mujer, “doña Crucita”, pusieron en la instrucción de sus hijos e hijas. Las hermanas mayores de Francisco, Sara y Gertrudis, asistían en 1885 a la escuela amiga de Lerma,³³ donde parte importante de los exámenes era el bello bordado,³⁴ como aquel que lucían las carpetas y las fundas de las almohadas del abuelito Panchito.

El primogénito de la familia Ortega Cejudo, José Calixto, fue presidente municipal en 1918.³⁵ Pedro, otro de sus hermanos, fue juez de Primera Instancia,³⁶ Germán fue médico.³⁷ Las mujeres se casaron con hombres de apellido vasco y vivieron en la ciudad de México.³⁸

De Francisco Ortega, sus nietos recuerdan que era ingeniero ensayador de minas. Sin embargo, ha sido infructuosa la búsqueda de algún registro en la documentación de la Escuela Nacional de Ingenieros que así lo compruebe. Asunto del que surgen varias interrogantes: ¿por qué estu-

³¹ Archivo Histórico Municipal de Lerma (en adelante AHML), Actas de Cabildo, 20 de mayo de 1869, c. 1, exp. 203, fs. 8-9.

³² Camacho, *De la desamortización a la reforma*, 2015, capítulo I.

³³ AHML, Educación Pública, 1885 listas de asistencia, caja 14, exp. 7, fojas sin foliar.

³⁴ AHML, Actas de Cabildo, 1874 diciembre 3, caja 2, exp. s. n., fs. 71v-72v. La jurado examinadora de los bordados y costuras de las niñas era la señora Gregoria Garduño de Chaix.

³⁵ Camacho, “Debilidades y fortalezas”, 2012, p. 170.

³⁶ Congreso del Estado de México. Decreto 54 del 11 de octubre de 1912, publicado en la *Gaceta de Gobierno* el 23 de octubre de 1912.

³⁷ Entrevista a Elvira Ontiveros Ortega, 24 de enero de 2024.

³⁸ Entrevista a Carmen Ortega Valdés, 3 de abril de 2024.

diaría ensayador de minas en un distrito que no tenía actividad minera? Si fue ingeniero, ¿por qué su actividad principal fue la administración de su rancho?, ¿estudiaría tan sólo un tiempo y no concluyó la formación?³⁹ En el Archivo Histórico Universitario Presidente Adolfo López Mateos, en el que se conserva la documentación del Instituto Científico y Literario Porfirio Díaz, donde pudo haber estudiado para ingeniero topógrafo e hidromensor, tampoco hay noticias suyas. ¿Este dato anclado en la memoria familiar está relacionado con la colección de libros que formó y que legó?, ¿estamos ante una vocación científica satisfecha en la medida de las posibilidades de la época? Es probable. En todo caso, una idea se trasluce en la enraizada percepción familiar: el abuelito Panchito era un hombre preparado, un hombre culto; leía en varios idiomas y tocaba el piano y la guitarra.⁴⁰

Si los datos sobre su educación profesional son endebles, lo que sí podemos afirmar con mayor seguridad es lo relativo a su instrucción primaria. El abuelito, de niño, entre sus cinco y catorce años de edad (esto es entre 1891 y 1900), asistió a la escuela cuando el régimen hacía un esfuerzo serio por modernizar la educación.

En 1890, el gobernador Villada decretó la Ley de Instrucción Pública que organizaba la educación en el estado, considerando el tamaño de la población y, por ende, el tamaño de las contribuciones de los padres a la Tesorería Municipal. Habría tres tipos de escuela: las de primera clase, para cabeceras de distrito y municipalidad; las de segunda clase, para las cabeceras municipales, y las de tercera clase, para pueblos, haciendas y rancherías. En el distrito de Lerma había escuelas de niños en todos los municipios, en algunos pueblos las escuelas eran mixtas y las había también en la hacienda de San Nicolás Peralta, en la hacienda de la Y, hacienda del Mayorazgo, e incluso en pequeñas y alejadas rancherías, como en la “del Mimbres”. La mayoría estaba en “locales” rentados, y parte del presupuesto de instrucción se iba en pagar ya sea la renta o la construcción de un aula, a veces con materiales tan rudimentarios como el tejamanil.⁴¹

³⁹ Archivo Histórico del Palacio de Minería (en adelante AHPM), Libro de inscripciones, ML367B 1792-1905. El Libro de inscripciones termina en 1905, por lo que una posibilidad sería que se hubiese inscrito posteriormente a esta fecha y que no se hubiera graduado, puesto que tampoco aparece en la lista de egresados elaborada hasta 1940.

⁴⁰ Entrevista a Emanuel y Javier Ontiveros Ortega, 11 de mayo de 2024.

⁴¹ AHML, Educación Pública, caja 18, 1888, exp. 9.

Pero en la ciudad capital del distrito había dos escuelas de primera clase, la de las niñas y la de los niños; ambas a cargo de reconocidos preceptores. Lorenza Rivas se hizo merecedora a una medalla de plata por su desempeño.⁴² Por su parte, Maclovio Peña fue invitado por el gobernador, con todos los gastos pagados, a la exhibición de objetos de enseñanza “de los que se presentaron en la Exposición de París”, que tuvo lugar en Toluca en marzo de 1890, en su calidad de “preceptor más adelantado del distrito”.⁴³

Además de las anteriores, funcionaba una escuela de instrucción primaria para “adultas”, y en 1890 se gestionaba la reapertura de la escuela de la cárcel. Aunado a ello, en noviembre de ese año, José L. Piña, un maestro no titulado, anunció a los padres de familia de Lerma, mediante una invitación personalizada, que, a partir del siguiente enero, ofrecería:

Además de las materias de enseñanza prescritas por la ley reglamentaria de Instrucción Pública de 10 de junio del presente año, se establecerán las clases siguientes: *LATINIDAD, GRIEGO Y FRANCÉS* con las traducciones de los clásicos y moral práctica para el tercero.

Lógica, Metafísica, Ética y Gramática general.

Aritmética, Álgebra y Geometría.

Cosmografía, Geografía física, política o civil.

Historia Sagrada y Profana.

Para llevar a debido efecto los estudios arriba mencionados, tomaré por obras de texto aquellas que por su claridad faciliten más el aprendizaje de los niños.

Los niños o jóvenes que pretendan ingresar al nuevo plantel tienen obligación de llevar todo lo que necesiten, como son libros y demás útiles para su uso.

⁴² AHML, Educación Pública, caja 20, 1891, 1892, 1893, exp. 32.

⁴³ AHML, Educación Pública, caja 19, 1890, exp. 46. El 3 de junio de 1889 el gobernador José Vicente Villada instruyó a Ireneo Paz, en su calidad de representante del Estado de México en la Exposición de París, para que estudiara las mejores obras sobre instrucción pública que se presentaran, así como que reportara qué libros de texto podrían ser útiles en el estado, el precio de los aparatos, objetos y libros utilizados en el método objetivo “y cuantos más datos sobre tan interesante ramo pueda recoger”. AHM, Exposiciones, vol. 1, exp. 10, 1888, f. 138. En 1893, Villada informó a la XV Legislatura que: “Deseando el Ejecutivo surtir a las escuelas de los muebles y útiles escolares arreglados al sistema moderno, y de útiles necesarios para la enseñanza objetiva, hizo dos pedidos al sindicato de París y se proveyó de esos objetos a todas las escuelas primarias y de párvulos de la capital y a muchas de los distritos”. *Discursos pronunciados*, 1893, p. 17.

PRECIOS DE ENSEÑANZA

Niños de primeras letras.....	\$ 2.00
Instrucción Superior.....	\$ 3.00
Por niños pobres de solemnidad	\$ 0.00
Instrucción secundaria, precios convencionales. ⁴⁴	

El programa obligatorio para las escuelas primarias oficiales en el Estado de México contemplaba la enseñanza de lectura, escritura, gramática, aritmética, sistema métrico, geometría, historia de México, higiene, moral y urbanidad, constitución, lecciones de cosas y dibujo, y costura para las niñas.⁴⁵ Se pretendía seguir el método pedagógico que se consideraba de vanguardia: el método objetivo. Para su correcta implementación en el distrito funcionó una Academia Pedagógica que disponía de una “biblioteca” facilitada por la gubernatura.⁴⁶

Como se ve, la oferta educativa en Lerma no era del todo precaria. Y la organización del incipiente sistema educativo parece haber funcionado. Los maestros enviaban regularmente las listas de los niños que faltaban injustificadamente y los nombres de sus padres. Se cobraban las respectivas multas y el dinero recaudado se empleaba para comprar y repartir entre las escuelas bandejas para lavarse las manos, toallas, espejos, peines, plumas, portaplumas corrientes y finos, pizarrines, lápices, silabarios de San Miguel, silabarios de Oviedo, tinteros y cuadernos de papel a cuadros.⁴⁷ Nótese que se consideraba igualmente importante aprender a peinarse y tener las manos limpias que aprender a leer y escribir. Todas esas prácticas eran cultura y hacían la diferencia entre civilización e ignorancia.

Respecto a los libros de texto utilizados, el gobierno estatal remitió 1 535 ejemplares en marzo de 1890 para su distribución en todo el distrito:⁴⁸ 218 *Amigo de los niños*, de Rosas,⁴⁹ 215 *Epítome de la gramática de la*

⁴⁴ AHML, Educación Pública, caja 19, 1890, exp. 82.

⁴⁵ AHML, Educación Pública, caja 20, 1891, 1892, 1893, exp. sin número.

⁴⁶ AHML, Educación, Bibliotecas, vol. 1, exp. 5.

⁴⁷ AHML, Educación Pública, caja 19, 1890, exp. 96.

⁴⁸ AHML, Educación Pública, caja 19, 1890, exp. 6.

⁴⁹ Probablemente, se trate de *Nuevo amigo de los niños: dedicado a las escuelas de la república*, México, Antigua Imprenta de Murguía, 1884. Libro de los llamados “de lectura”, elaborado por José Rosas Moreno.

academia,⁵⁰ 215 *Urbanidad*, de Rosas,⁵¹ 215 *Moral*, de Rosas,⁵² 201 silabarios de Oviedo,⁵³ 201 *Historia de México*, de Cambas,⁵⁴ 97 libros del silabario de Mantilla, tomos primero y segundo,⁵⁵ 63 *Geografía*, de Enríquez,⁵⁶ 28 *Geometría*, de Camacho,⁵⁷ 21 de la aritmética de Urcullu,⁵⁸ 18 *Monógrafo comercial*,⁵⁹ 18 silabarios de San Vicente en carteles,⁶⁰ 9 *Higiene*, de Ruiz,⁶¹ 6 *Historia de México*, de Zárate,⁶² 6 *Geografía*, de Spíndola,⁶³ 4 *Ciencia política*, de Ruiz.⁶⁴ Ciertamente, era material insuficiente para todos los niños del distrito, pero sí permitía que en todas las escuelas hubiera algunos ejemplares con los que los maestros y estudiantes pudieran trabajar.

⁵⁰ Se trata del libro de Francisco Labastida, *Epítome de la gramática de la Academia*. No me fue posible identificar la edición.

⁵¹ Hubo diez ediciones del libro de José Rosas Moreno, *Nuevo manual de urbanidad y buenas maneras escrito en verso para la infancia conteniendo en un apéndice las reglas para trinchar y servir los manjares en la mesa*, salidas de la Antigua Imprenta de Murguía; se publicaron entre 1873 y 1885.

⁵² José Rosas Moreno fue también el autor del libro *La ciencia de la dicha. Lecciones de moral en verso*, del que hubo más de 20 ediciones. Se trata de un librito muy aplaudido por la prensa, tal como se puede apreciar en el ejemplar de la Universidad Autónoma de Nuevo León, digitalizado y disponible en <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080012111/1080012111_09.pdf>. [Consulta: 23 de junio de 2024.] Se vendía en la imprenta y librería de la Viuda e hijos de Murguía, en el Portal de Águila de Oro, y en las principales librerías a un precio de doce centavos y 1/2, empastado a la holandesa, según se anuncia en la última página del *Nuevo manual de urbanidad y buenas maneras...*, en <<https://datos.bne.es/obra/XX3216734.html>> [Consulta: 23 de junio de 2024.]

⁵³ Se trata del exitoso *Silabario o libro 1° de lectura* de Paulino María Oviedo. Fue impreso en México, en la imprenta de Murguía, y tuvo 16 ediciones entre 1860 y 1885.

⁵⁴ Manuel Rivera Cambas, *Cartilla de historia de México para uso de las escuelas de la república*, México, Antigua Imprenta de Murguía. Hubo doce ediciones.

⁵⁵ La obra de Luis F. Mantilla, *Libro de lectura*, consta de tres tomos. La primera edición data de 1865 y en 1903 se seguía publicando. La primera edición se hizo en Nueva York; hubo ediciones en México, por la Antigua Imprenta de Murguía en 1866 y en París por Garnier Hermanos.

⁵⁶ Santiago Enríquez de Rivera, *Compendio elemental de geografía universal y de México, arreglado para el uso de las escuelas primarias de la República Mexicana*, México, Imprenta de Francisco R. Blanco, 1878.

⁵⁷ Del ingeniero lermense, profesor del Instituto Literario, Anselmo Camacho, *Nociones de geometría práctica*, Toluca, Imprenta del Instituto Literario y de Pedro Martínez, 1884.

⁵⁸ José de Urcullu, *Catecismo de aritmética comercial*, México, Antigua Imprenta de Murguía, 1887. Este texto se usaba en el Instituto Literario desde 40 años atrás. El autor fue un ilustrado español que originalmente publicó sus manuales en Inglaterra, pero en español.

⁵⁹ Texto de Santiago Enríquez de Rivera, publicado en Toluca en 1883.

⁶⁰ Nicolás García San Vicente, *Silabario nuevo, ordenado por un método que facilita, abrevia y perfecciona el aprendizaje [sic] de la buena pronunciación*, México, Imprenta de Murguía, 1857 y 1886.

⁶¹ Luis E. Ruiz, *Nociones elementales de higiene*, México, Librería de las Escuelas de C. Tamborini, 1888.

⁶² Julio Zárate, *Compendio de historia general de México para uso de las escuelas*, México, Antigua Imprenta de Murguía, 1890.

⁶³ Rafael Reyes Spíndola, *Curso elemental de geografía arreglado para las escuelas de la república*, México, El Gran Libro, 1887.

⁶⁴ No identificado.

Pedro Ortega Cosío aparece en el padrón de padres de familia contribuyentes a la instrucción pública. Sus hijos, José Calixto y Agustín, figuran en las listas de niños premiados por obtener una calificación de “especialmente bien” en “lectura con inteligencia”.⁶⁵

De todo esto se desprende que, ya sea que estudiara en la escuela pública utilizando los libros del listado anterior, o tal vez en la privada con materiales seguramente muy similares, pero pagados por sus padres, Francisco Ortega tuvo una infancia nutrida por lecturas, ejercicios aritméticos y “autogimnásticos”, cantos al unísono, lecciones de cosas, dibujo, salidas al campo como actividades de aprendizaje, en medio de un ambiente familiar favorable para el *cultivo* de la inteligencia e, incluso, con la posibilidad de aprender el tan necesario francés en la misma Lerma, sin tener que trasladarse a Toluca o a la ciudad de México. De este periodo podrían datar algunos de sus libros, por ejemplo, *Lecciones elementales de aritmética para el uso de las escuelas primarias* –de B. Boutet de Monvel, antiguo discípulo de la Escuela Normal Superior, profesor de Química y Física en el Liceo Carlo Magno de París–, traducidos al castellano por la señorita Julia del Río. Este libro fue publicado en México, en la Imprenta del Gobierno, en Palacio, dirigida por José M. Sandoval en 1870, auspiciado por la Compañía Lancasteriana.

La traductora escribe una advertencia en la que justifica la publicación de la obra porque “no obstante los marcados adelantos que en las ciencias matemáticas se han advertido en nuestro país, y sobre todo en esta capital en los últimos años [...] no llenan tan fácilmente su objeto”,⁶⁶ y agrega que la obra es de tan fácil entendimiento que es útil para las “personas que no tienen la facilidad de concurrir a las escuelas”.⁶⁷ En el prefacio se expresa que: “Esta obrita, destinada a las escuelas primarias de ambos sexos, es la reproducción de las lecciones de cálculo y de aritmética razonada dadas a los jóvenes que siguen en París los cursos graduados de la calle de Jouy.”⁶⁸ Es pues, la firme intención de adecuar los adelantos parisinos a la realidad mexicana.

Pero el conocimiento de vanguardia comenzaba también a venir del vecino país del norte. En los estantes del abuelo se hallaba la *Nueva aritmética elemental*, de John W. Cook y N. Cropsey, profesores de Illinois e Indiana,

⁶⁵ AHML, Educación Pública, caja 19, 1890, exp. 96.

⁶⁶ Boutet de Monvel, *Lecciones elementales*, 1870, p. III.

⁶⁷ *Ibid.*, p. IV.

⁶⁸ *Ibid.*, p. V. Además del Liceo Carlo Magno, en esa dirección estuvo la primera escuela de educación superior para mujeres en 1880.

respectivamente; anuncia en la portada que se trata de una “edición especial del Estado de México”,⁶⁹ se propone como una obra “sistemática para los maestros progresivos”, y tiene la característica de usar imágenes en la representación de los números y las cantidades.

Un saber fundamental para la construcción de una sociedad educada era la moral. Llevar una vida que se consideraba honorable era signo de civilización. Una vida libertina era señal de *barbarie*. El ejemplar del *Libro de moral práctica. Colección de preceptos y buenos ejemplos para la lectura corriente de las escuelas y familias*, escrito por Th. H. Barrau, del abuelito Panchito, no sólo tiene la apariencia de un libro viejo, sino también de un libro usado, leído y releído, ya ha perdido el lomo y algunas páginas, está desencuadernado, las orillas de las hojas dobladas, maltratadas, y en su interior conserva tres testigos del uso cotidiano. Dos cartitas recibidas y un recorte de periódico encontraron resguardo de la posteridad en el libro de moral. También se trata de una traducción de un libro francés, editado por la Librería de Hachette y Compañía, en París, en 1889.

Entre sus páginas se pueden leer sentencias y anécdotas de personajes históricos y religiosos que ejemplifican la forma de vivir, la modestia y sobriedad, la paciencia, la firmeza, la perseverancia, el trabajo y empleo del tiempo, la prudencia y discreción, el “orden, economía y previsión”,⁷⁰ la justicia, la probidad y la bondad, entre muchos otros valores, mismos que sus nietas y nietos reconocen en el abuelo decimonónico y aprendieron de él.

En la década de 1900 a 1910, en el ocaso del porfiriato, entre sus catorce y 24 años de edad, si acaso sí estudió ensayador de minas, tuvo que haberse dedicado a cursar los estudios preparatorios y, tal vez, los profesionales. Es probable que en esos años haya usado el *Sadler's Excelsior second reader containing exercises in articulation, spelling, pronunciation, writing, reading and language lessons*, publicado en Nueva York, en 1888. Así como el *Berlitz method for teaching modern languages*, editado en París y Londres en 1905. Este ejemplar tiene anotaciones manuscritas como las que un estudiante añade a un libro al escuchar la explicación de los profesores, así como palabras subrayadas, otras traducidas, una *o* frente a las palabras *all*, *warm* y *talk*. La civilización y la modernidad constituían un lenguaje al que se accedía, en parte, mediante el conocimiento de lenguas extranjeras, de ahí la importancia que tuvieron en el periodo los manuales para aprenderlas. Poder acceder al francés y al

⁶⁹ Cook y Cropsey, *Nueva aritmética*, 1900.

⁷⁰ Barrau, *Libro de moral*, 1889, p. 176.

inglés era también la puerta al conocimiento científico que circulaba en los libros publicados en esos idiomas.

La preparatoria duraba cinco años y la carrera de ensayador y apertador de metales era una carrera corta, lo que hoy correspondería a una formación técnica. Duraba dos años, el primero más teórico, en la escuela y laboratorios, y el segundo consistía en prácticas en la Casa de Moneda. ¿Acaso en este periodo se hizo del Leybold's Nachfolger, *Catalogue des Appareils pour l'Enseignement de la Physique*. Cologne, Exposition Universelle de Bruxelles 1910, Exposition Internationale de Turin, 1911? Es el único libro, de lo que llegó hasta nosotros, que refiere a una temática afín o cercana a las estudiadas por los ingenieros.

Cabe señalar que el oficio de ensayador había perdido importancia frente a otras ingenierías propiamente dichas que gozaban de gran prestigio social y que consistían en programas de estudio más complejos y largos, pero que también eran mucho mejor remunerados, aun cuando la mayoría de los puestos de trabajo eran ocupados por ingenieros extranjeros.⁷¹ Según Bazant, entre 1902 y 1910 se titularon en la Escuela Nacional de Ingenieros tan sólo siete ensayadores.⁷²

La carencia de datos respecto a su formación y actividad en este periodo nos hace valorar la trascendencia que en él tuvo la educación recibida durante su infancia. En esta etapa y, gracias a la instrucción primaria, adquirió valores y hábitos que rigieron el resto de su larga vida: disciplina, deseo de “progreso”, laboriosidad o “amor al trabajo”, higiene como dignidad personal, observación y curiosidad ante la naturaleza con el afán de dominarla y ponerla al servicio del humano y, sobre todo, pensamiento científico sobre pensamiento religioso. Además, claro está, de haber interiorizado el uso de la lectura y de los libros, fuentes de información en todos los aspectos de la vida, como veremos más adelante. Para Francisco Ortega y su familia, la cultura escrita era la puerta a otras formas y prácticas culturales que consideraban propias de la civilización.

¿Cómo vivió los acontecimientos nacionales que se desencadenaron a partir de noviembre de 1910? Durante 1911, la vida en amplias zonas del Estado de México continuó sin grandes alteraciones. No obstante, las alarmas se encendieron en Lerma cuando algunos “revoltosos” quemaron el puente del tren en abril de ese año y, a finales de 1912, se destruyó la

⁷¹ Bazant, “La enseñanza y la práctica”, 1984, pp. 254-297.

⁷² *Ibid.*, p. 286.

estación del tren en Salazar. Para entonces, la presencia de zapatistas en los municipios del sur, principalmente, intranquilizaba ya a las autoridades y a algunos hacendados. Poco a poco se extendieron por el resto del estado y, para 1914, ya estaban en la hacienda del Mayorazgo, en Atlapulco, y poblaciones circundantes.⁷³

Por la escritura concedida ante el escribano Mariano León el 6 de enero de 1915,⁷⁴ tenemos certeza de que Francisco y su hermano menor, Isidoro, compraron 24 terrenos al señor Félix García quien, a su vez, los había adquirido años atrás a distintos adjudicatarios de los bienes de común repartimiento. Como una última brazada del liberalismo decimonónico que llega exhausto a la orilla, la compra se oficializó ante escribano público justo el mismo día en que el gobierno carrancista promulgaba la Ley Agraria del 6 de enero de 1915, y a escasos 20 días de que asumiera la gubernatura el zapatista Gustavo Baz. Los terrenos sumaban poco más de 30 hectáreas, y los llamaron Rancho de la Cruz, en honor al nombre de su madre. Francisco Ortega Cejudo se convirtió en un minifundista, si se comparan las h que adquirió con las 5 418 h de la hacienda de San Nicolás Peralta o las 3 440 de la hacienda de la Rosa,⁷⁵ ambas en el mismo distrito de Lerma.

Desde entonces, Francisco Ortega, en un contexto de inestabilidad política, pues la capital del estado desde ese julio era la sede de la Convención Revolucionaria que estaba asediada por las tropas constitucionalistas, se dedicó a la gestión de las tierras recientemente adquiridas. Construyó un granero, establo, corrales, conejeras, zahurdas, abrevaderos y una oficina en un mirador elevado desde donde, ayudado por unos catalejos, podía ver sus tierras y los trabajos que en ellas realizaban los peones. Pudo haber construido una “finca rústica” y vivir en el campo, muy cerca del “río nuevo” o de la ciénega. Sin embargo, prefirió residir en el corazón de Lerma, en la casa de patio central y corredores floreados –que quedó descrita al inicio de este texto–, lejos de los humedales, sus olores y sus mosquitos, donde podía vivir menos expuesto a los asaltos de los zapatistas y con ciertas facilidades y boatos propios de una ciudad.

Entre las comodidades que Luis González reconoce en los pueblos –a diferencia de las rancherías– están: “mercado, tiendas, comerciantes, plaza, muchachas lucidoras, escuela, maestros, artesanos, orden, autoridad pro-

⁷³ Alanís, *Historia de la revolución*, 2015.

⁷⁴ Archivo de la familia Ontiveros Ortega.

⁷⁵ García Luna, *Haciendas porfiristas*, 1981, p. 73.

pia, iglesia, sacerdote y cementerio”.⁷⁶ Pero Lerma era una ciudad que, además de disponer de todo lo anterior y un quiosco estilo francés en el centro del jardín público en la Plaza de la Constitución, mandado a construir por el gobernador Villada para hermostrar la ciudad,⁷⁷ tenía hasta un teatro donde se verificaba la entrega de premios a los estudiantes más aventajados a final del curso.⁷⁸ No tengo más datos sobre su arquitectura, debió ser un local austero, probablemente de madera, que no sobrevivió a la modernidad que se pregonaba. Desconocemos también la oferta artística que pudo haber brindado durante el porfiriato, pero es posible que ahí llegara a presentarse alguna de las compañías de zarzuela que, yendo de gira, pasaban por Lerma siguiendo el rumbo que el tren les marcaba.

Si el teatro era señal de cultura, el ferrocarril era hablar de palabras mayores, era “la majestad del progreso [...] en alas de vapor”.⁷⁹ Producto de la técnica y la habilidad industrial, el tren connotaba indiscutiblemente civilización y prosperidad material.

En 1880, vecinos, propietarios y comerciantes del Estado de México se dirigieron al presidente Díaz para “suplicarle” que facilitara los medios para “llevar a efecto tan grande empresa”, ya que el ferrocarril:

será también un elemento de orden, de paz y de moralidad para los pueblos [...] una llanura inmensa, cubierta de establecimientos de agricultura, espera de la resolución del Ejecutivo la señal para levantarse y emprender el gran camino de la civilización, no sólo para el bien particular, sino para el engrandecimiento de la patria que tanto necesita de estos medios para asegurar con el orden, con la paz y con la moralidad de los pueblos, un porvenir venturoso.⁸⁰

El Ferrocarril Nacional Mexicano abrió el tramo México-Toluca de 73 km el 5 de mayo de 1882; hecho que se celebró con un banquete de seis horas ofrecido a las autoridades políticas, a miembros de la elite estatal y a los empleados de la empresa ferrocarrilera. Durante el convite entre brindis y ¡hurra! se escucharon poesías de Justo Sierra, piezas de oratoria⁸¹ y

⁷⁶ González, *Pueblo en vielo*, 1999, p. 38.

⁷⁷ *Discursos pronunciados*, 1893, p. 39.

⁷⁸ AHML, Educación Pública, caja 18, 1886, exp. 26.

⁷⁹ García Luna, *La construcción del ferrocarril*, 1980, p. 100.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 108.

⁸¹ *Ibid.*, p. 100-102.

música de un grupo de indígenas de Calixtlahuaca.⁸² Por la noche, hasta pasadas las doce, la orquesta, dirigida por Guadalupe Rodríguez, estuvo tocando “escogidas piezas” en los portales.⁸³

Naturalmente, la ruta México-Toluca contemplaba una estación en Lerma. Desde Salazar, ese 5 de mayo de 1882 se envió un telegrama al director de *El Monitor Republicano*: “Comitiva admirada del camino. Todos muy contentos. Van los generales Pacheco y Riva Palacio, el Sr. Fuentes y Muñiz y como cuarenta personas más.”⁸⁴ Así, Lerma quedó conectada con ese porvenir venturoso. Tenía la posibilidad de sacar sus productos a otros mercados regionales y sus habitantes podían ir y venir a la gran ciudad de México en un tiempo que sorprendía. A mediados del siglo, el trayecto duraba siete horas de ajeteo y peligros, y el tren hacía posible que el viaje durara menos de la mitad de tiempo y en condiciones mucho más confortables.⁸⁵

No obstante, no todos los lermenses se mostraron igualmente entusiasmados ante la “majestad progreso”. El afán de civilización trajo tensiones sociales. El diario *La Voz de México* informó tres semanas después del estreno del tren: “circulan distintas versiones sobre hechos criminales y severamente punibles, y que se refieren a que algunos bárbaros e imbéciles de los pueblos montañoses de las Cruces, ponen obstáculos en la vía para causar su descarrilamiento, y aun se dice que fueron fusilados ya dos naturales de Huixquilucan que aserraban los puntales de madera del puente del Laurel”.⁸⁶

Definitivamente, la familia Ortega Cejudo sí se encontraba dentro del grupo de partidarios de las innovaciones. El tren significó la apertura de oportunidades para sus hijos. A partir de esa generación, a la que pertenece Francisco y sus hermanos, se normalizó el traslado a la ciudad de México para estudiar, o para hacer negocios, así como para abastecerse o, incluso, para divertirse.

Francisco Ortega nació el año en el que Carl Benz patentó el automóvil; sin embargo, nunca, en su larga vida, aprendió a conducir uno. En el día a día, todos los traslados el abuelo los hacía montando su caballo, al que manejaba con pericia, como rancharo que era. Sin embargo, nunca

⁸² “Miscelánea”, *La Voz de México*, 21 de mayo de 1882, p. 2.

⁸³ García Luna, *La construcción del ferrocarril*, 1980, p. 102.

⁸⁴ “Miscelánea”, *La Voz de México*, 7 de mayo de 1882, p. 3.

⁸⁵ Rivera Cambas, *México pintoresco*, 1883, vol. 3, p. 7.

⁸⁶ “Miscelánea”, *La Voz de México*, 21 de mayo de 1882, p. 2.

vistió pantalones de dril ajustados a las piernas con botonaduras y cadeni-llas de plata, ni chambergos o “gorros tapapueblos”,⁸⁷ ni botas; ni siquiera en los días de fiesta, en los que las campanas de la iglesia de Santa Clara “repicaban recio”, vistió traje de charro. Abuelito Panchito dominaba su caballo, pero lo hacía vestido de catrín: traje, corbata, pañuelo en la solapa, sombrero de la casa Tardán y reloj de bolsillo con su respectiva leontina. Su aspecto era siempre pulcro, aunque estaba convencido de que el baño diario no hacía bien al cuerpo, por lo que el ritual de calentar el agua y meterse a la bañera lo hacía una vez a la semana. Para atemperar el baño, una copa de coñac, un cigarrillo y... un libro o el periódico.⁸⁸ Costumbres que él asumía como refinadas y claramente civilizadas.

RANCHERO ILUSTRADO

A quince años de la publicación de *Los fuereños*, en 1898, José López Portillo y Rojas volvió a tratar la cuestión de la vida campirana en *La Parcela*. Los cambios acaecidos en esos tres lustros no pasaron desapercibidos para el autor. En el personaje de Gonzalo ofrece una actualización del estereotipo de ranchero de Cuéllar.

[Su padre] le dedicó a la agricultura, como era lógico, para que en todo fuese su heredero. Esto no impidió que le mandase a la capital durante cuatro años, con el fin de que se instruyese en cosas útiles para su negocio. Y como Gonzalo era de inteligencia fácil y buena memoria y como tomó los estudios por lo serio, supo aprovechar el tiempo y al cumplir los diez y ocho años, volvió a la hacienda sabiendo francés, inglés, teneduría de libros, historia y un poco de física y química, con lo que tenía bastante para ser, como decía su padre, “un ranchero ilustrado”. Además de esto, leía constantemente libros y periódicos y estaba al tanto de lo más notable que pasaba en el mundo de la política, de las ciencias y de las letras; no de un modo profundo, pero sí bastante para hacerle vivir en las amplias y cosmopolitas esferas del mundo moderno. Como don Pedro, a su modo, era también amigo de instruirse,

⁸⁷ González, “Del hombre a caballo”, 1991, p. 3.

⁸⁸ Entrevista a Elvira Ontiveros Ortega, miércoles 24 de enero de 2024.

pasaban padre e hijo largas horas reunidos, haciendo lecturas en común y disertando sobre ellas.⁸⁹

Lo dicho por José López Portillo y Rojas alude bien al personaje que nos ocupa y denota cómo, durante el porfiriato, se propagaron ciertas prácticas de lectura en escenarios más allá de las ciudades principales o de círculos letrados. Francisco Ortega fue ese tipo de ranchero a quien describe Cuéllar que gustoso acudía a la química y a otros saberes científicos para eficientar su trabajo cotidiano.

Los libros de Francisco Ortega Cejudo denotan ese interés por instruirse en conocimientos verdaderos, prácticos y útiles para su trabajo cotidiano y para eficientar la producción. Había creado un rancho donde no lo había y deseaba que fuera productivo, deseaba poner a trabajar esas tierras conforme lo dictaba la civilización.

El estudio de bibliotecas personales presenta diversos retos,⁹⁰ sobre todo cuando las colecciones no han llegado íntegras hasta nuestros días y cuando no se cuenta con un inventario de época que facilite su análisis. También hay que ser precavidos y recordar que no todos los libros poseídos fueron necesariamente leídos, y que el poseedor pudo haber hecho otras lecturas que le fuesen significativas en ejemplares que no conservó y que no llegaron hasta nosotros. No forma parte del objetivo de este trabajo reconstruir el desarrollo de la colección, puesto que carecemos de datos para saber cuándo y de qué forma se fueron integrando los libros al conjunto.

El abuelo Francisco tuvo una relación cercana y afectiva con su nieto Emanuel, quien recuerda que “toda la oficina estaba llena de libros”, y señala con la mano las paredes del mirador elevado.⁹¹ Al respecto, Rosa María apunta: “unos estaban en su casa”, “otros en el rancho”.⁹² Emanuel refiere que, a la muerte del abuelo, decidió rentar el rancho, y para entregarlo al inquilino, hubo que desocupar sus cosas y, con algo de enojo e incredulidad, recuerda que la valoración y selección documental tuvo más víctimas que sobrevivientes. Al parecer, uno de los criterios aplicados en el expurgo fue la temporalidad, ya que se conservaron los libros más antiguos, y los más recientes se desecharon. La casa donde vivía Francisco Ortega con el menaje –libros incluidos– fue regalada a las sobrinas-nietas

⁸⁹ López Portillo, *La parcela*, 1904, p. 15.

⁹⁰ Calva González, “El coleccionista, su colección”, 2017, pp. 133-139.

⁹¹ Entrevista a Emanuel Ontiveros Ortega, 9 de junio de 2024.

⁹² Entrevista a Rosa María Ontiveros Ortega, 20 de enero de 2024.

que vivían con él y lo asistían. Desde entonces, los libros recuperados del abuelo han sufrido cuatro mudanzas con sus respectivos extravíos involuntarios. Con lo cual, ciertamente, lo que disponemos nos da sólo una visión parcial de lo que leía este ranchero ilustrado. Hoy quedan 55 títulos en 79 volúmenes.⁹³

No obstante, en esta colección podemos distinguir con claridad los intereses de lectura que apuntalan el argumento de este trabajo en el cuadro 1.

El libro más antiguo es una edición de 1844; el más cercano data de 1956. La mayoría de los libros son ediciones extranjeras: doce de Barcelona, diez de Madrid, nueve de París, cinco de Estados Unidos, tres de Alemania y uno de Bruselas. Frente a once libros publicados en México, uno en Veracruz y otro más en Puebla. La proporción de libros importados y los de factura nacional nos da una idea del estado que guardaba la industria editorial mexicana y el protagonismo de los libros españoles y franceses a finales del siglo XIX y principios del XX.

Además de los libros escolares que ya hemos comentado, en lo que hemos clasificado como cultura general se encuentran también la *Historia Universal* de Francisco Díaz Carmona, publicado en Friburgo por Herder en la “biblioteca instructiva para la juventud”, en 1905; la *Historia general de España* del padre Mariana, editada en Madrid por Gaspar y Roig en 1852, y la *Historia Universal* de César Cantú, publicada en Barcelona por los Hermanos Gassó, sin fecha de edición, en 22 volúmenes. Una colección con bellas láminas a color cuyos ejemplares tienen una etiqueta de la casa J. Ballecá y Cía., lo que puede indicar dónde fueron adquiridos.⁹⁴ Así como la *Geografía universal astronómica, física, política, descriptiva, comercial y estadística con la particular de España y Portugal y un estudio geográfico militar de la Península* de D. Emilio de Medrano, en tres tomos en folio publicados en Barcelona por el editor Francisco Nacente en 1891. Obra con abundante texto a dos columnas y

⁹³ Cabe señalar que, en 1922, la recién creada Dirección de Bibliotecas Populares, cuya misión consistía en desarrollar entre la población el gusto por la lectura, reconoció cinco tipos de bibliotecas según su tamaño. La colección más sencilla tenía sólo doce volúmenes, las bibliotecas “tipo 2” se conformaban de 25 ejemplares, las del “tipo 3” constaban de 50 libros, las de “tipo 4” de 100, y las de “tipo 5” tenían 200 libros. Fell, *José Vasconcelos*, 2020, pp. 744-745.

⁹⁴ Según Isauro Manuel Garrido (*La ciudad de Toluca*, 1975, p. 85), en Toluca, en 1883, en los locales 6 y 7 del Portal Constitución había dos librerías: la de Pascual González Gordillo llamada El Horizonte y la de La Juventud, de Fernando Salazar. El tren permitió acceder con mayor facilidad a las librerías e imprentas en la ciudad de México, pero, además, permitió el trabajo de agentes comerciales que traficaban con toda clase de mercancía, entre ellas libros, por supuesto, y que anunciaban sus servicios en los diarios. Las librerías más importantes de la época publicaban catálogos que los agentes mostraban a los clientes, y a partir de ahí se encargaban los títulos que interesaban.

Cuadro 1. Materias presentes en la colección de libros de Francisco Ortega Cejudo

<i>Temática</i>	<i>Títulos</i>
<i>Disciplinas escolares y cultura general</i>	11
<i>Temas agropecuarios</i>	10
<i>Medicina</i>	10
<i>Teosofía</i>	10
<i>Artes y oficios</i>	6
<i>Idiomas</i>	2
<i>Religión</i>	2
<i>Otros</i>	1

Fuente: elaboración propia a partir de los ejemplares conservados.

algunos grabados descriptivos de ciudades y paisajes, como la Alhambra o la catedral de Toledo, pero sin mapas.

El derecho no debió interesarle mucho, puesto que solamente hay un *Manual de derecho romano*, de F. Mackeldey, publicado en Madrid en 1847. Tampoco parece haber tenido especial afición por lo que hoy en día conocemos como literatura, puesto que sólo tiene cuatro libros sobre el tema. Un tomo en octavo, encuadernado a la española, con una envoltura metalizada de chocolate entre sus páginas, reúne varias piezas teatrales. El volumen abre con la obra de los prominentes escritores del siglo XIX, de filiación liberal, Vicente Riva Palacio y Juan Mateos, *Odio hereditario: drama en cuatro actos y en verso*. Es una obra dedicada a “la simpática actriz Doña María Cañete para la noche de su Beneficio”.⁹⁵ La pieza está subrayada y “corregida”. En los diálogos, el abuelito colocó algunas palabras, comas, signos de interrogación y de exclamación donde estimó que hacían falta. Parecen las notas de quien estudia un texto para memorizarlo. El volumen incluye también *Teatro de Salón. Colección escogida de piezas dramáticas la mayor parte en un acto. De los mejores autores españoles y mexicanos*, que comprendía las siguientes obras: *El oro y el moro*, del prolijo escritor español Eusebio Blasco; *El pro y el contra*, de Manuel Bretón de los Herreros, escritor también español, costumbrista; *La llave de la gaveta*, de José María Larrea y D. Juan Catalina; *Un marido de*

⁹⁵ Riva Palacio y Mateos, *Odio hereditario*, 1861, p. 3.

encargo y Acertar mintiendo, de Juan Belza; *El ramo de la vecina*, de Juan Catalina. Se trata de una compilación de dramaturgia española del siglo XIX, editada en México por la Imprenta y Librería de Aguilar e Hijos en 1879.

El segundo libro de literatura de Francisco Ortega era el primer tomo de las obras completas de Galdós, impreso en Madrid en 1912, está subrayado con lápiz de color rojo. Contenía las *Poesías* publicadas en 1956 por Leobino Zavala Camarena, con el seudónimo de Margarito Ledesma, autor contemporáneo al abuelito, nacido en 1887 y fallecido en 1974. Por último, una novela nada ilustre, titulada *El agente secreto 3-33-x-33*, de Guiseppe Lafora. En contraposición se advierte la ausencia de los autores connotados del periodo, como Gutiérrez Nájera, Federico Gamboa o Amado Nervo. Ni *México a través de los siglos* o *México: su evolución social* o algo de la historiografía escrita al calor de la revolución.

Entre los que sí están presentes destaca particularmente un grueso tomo en octavo de más de 1 000 páginas, encuadernado en cartón, con el lomo en piel roja. Se trata del *Viaje de Felipe S. Gutiérrez por México, Estados Unidos, Europa y Sud-América*. Es el segundo tomo, editado por “El Diario del Hogar” en México, en la Tipografía Literaria de Filomeno Mata en 1883. El diario de viajes fue un género muy popular en el siglo XIX, y la cercanía del autor con el entorno cultural común a Francisco Ortega debieron ser las razones por las que el libro resultó muy atractivo para nuestro rancho. Es factible que una lectura intensiva de sus pasajes le diera una idea preclara de los sitios y monumentos europeos que fue capaz de describir a sus nietas.

Imposible pensar en una colección decimonónica que no tuviera diccionarios. Hoy, en la sociedad de la información y el conocimiento, han perdido lustre, pero hace poco más de un siglo tenían un prestigio y un protagonismo indiscutible. Era el libro que lo explicaba todo. Francisco Ortega tenía los dos tomos, en folio, del *Diccionario enciclopédico. La lengua española con todas las voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas españolas*, publicados en Madrid en la Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, Editores, calle del Príncipe, en 1853 y 1855, respectivamente.

Además de los manuales escolares de matemáticas o moral, la historia, la geografía, el derecho, la literatura, los libros de viajes y las obras de consulta, son frecuentes, e incluso esperables en toda biblioteca particular, por pequeña que esta sea. ¿Qué es entonces lo que distingue los intereses de Ortega Cejudo?, ¿qué es lo que me permite afirmar que tenía una

concepción pragmática de la lectura y del libro que era considerada como civilizada y culta?

Pues el resto de su colección está formada por libros de saberes aplicables. Maestros para distintas necesidades específicas, en aspectos concretos de su vida. Libros para guiarlo en la gestión de su rancho: los de tema agropecuario. Prontuarios para el saber hacer. Un hombre de bien debía ser laborioso: artes y oficios. Lecturas para vivir sano, para cuidarse y curarse en función de relaciones causa-consecuencia científicamente explicadas: medicina. Libros para dar respuesta a preguntas existenciales sin acudir al pensamiento religioso: teosofía. La paternidad, ¡una niña!, ¿cómo se educa a una hija?, ¿eso cómo se hace?, pues buscó un libro que se lo explicara: *Cartas sobre la educación del bello sexo por una señora americana*, nueva edición perfectamente corregida, Veracruz-Puebla, Librerías La Ilustración, s. a.

Entre los libros que debió haber adquirido con el afán de emplear saberes científicos a su trabajo diario están:

- Balaguer y Primo, D. Francisco, Ingeniero Industrial, Químico y Mecánico, *Estudio, preparación y análisis de los abonos vegetales, animales, mistos [sic] o estiércoles y minerales*, Madrid, Librería de Cuesta, calle de Carretas, núm. 9, 1878.
- Justo y Villanueva, Luis D., *Biblioteca agrícola de los abonos para las tierras*, Barcelona, La Anticuaria, Librería de Juan Llordachs, 1880 (2a. ed. corregida y aumentada).
- Goubaux, Armand y Gustave Barrier, *L'extérieur du Cheval. Première Partie. Avec 126 figures, la plupart de G. Nicolet*, París, Asselin et cie, Éditeurs/Libraires de la Faculté de Médecine et de la Société centrale de médecine vétérinaire/Place de L'Ecole-de-médecine, 1882.
- Cagny, P. y H. J. Gobert, *Dictionnaire vétérinaire*, París, Librairie J.-B. Bailliére et Fils, 1904 (t. 2: I-Z. Avec 4 planches en couleurs et 932 figures).
- *The American standard of perfection Illustrated. A complete description of all recognizes varieties of fowls. As revised by the American Poultry Association at its thirty-fourth annual meeting at Niagara Falls New York. Nineteen hundred nine, and at its thirty-fifth annual meeting at St. Louis Missouri, nineteen hundred ten*, Printed and Published by The American Poultry Association, 1910.
- Merillat, L. A., *Tratado práctico de medicina y cirugía veterinaria para los practicantes, estudiantes de veterinaria, ganaderos y agricultores*, Chicago, Alexander Eger, 1917.

- *Omnium Agricole*. Dictionnaire pratique de l'agriculture moderne publié sous la direction de M. Henri Sagnier, Secrétaire perpétuel de l'Académie de Agriculture de France, Librairie Hachette, 1920.
- Arciniega, M. Veterinario, *Vademécum del veterinario y del ganadero. Enfermedades del ganado y su tratamiento, vacunaciones, suero-vacunaciones y sueroterapia, formulario magistral, legislación, etc.*, Madrid, Hijos de Cuesta Sucesor, Luis Santos, Carretas núm. 9., [s. a.].
- *Das oldenburger elegante schwere Kutschpferd, 1583-1902*, Oldenburg, Druck von Ad. Littmann, [s. f.].

Especial mención merece en este grupo de libros directamente relacionados con el trabajo en el rancho, el texto de Antonio M. Tapia, *Nociones de teneduría de libros por partida doble*, México, Antigua Imprenta de Murguía, Portal del Águila de Oro núm. 2., 1899, porque contiene una declaración de principios del abuelito Panchito. En la página 111, en un espacio en blanco, a lápiz, con letra grande y muy clara dice: “Este libro no sirve porque no es práctico”, y firma con sus iniciales FOC (véase imagen 1).

Por el contrario, los libros que debieron parecerle muy provechosos son aquellos que le permitían producir y resolver, y los hemos denominado de artes y oficios. Hasta nuestros días llegaron incompletos los tomos del *Diccionario de artes, oficios y economía industrial y mercantil*, publicados en París por la Librería de Rosa en 1844 y 1845. Subsisten dos manuales para zapateros. Uno de ellos con anotaciones manuscritas sobre cuántos clavos y cuántas tachuelas comprar. Su hija recordaba con nostalgia que, en su infancia, su papá le hacía sus zapatos.

En el libro de Aurelio del Río (1944), *La clave del triunfo. 2º tomo de ¿Quiere Ud. Aprender una Industria? Contiene fórmulas y planes para iniciarse en las pequeñas industrias lucrativas consignadas en “El Universal Gráfico”*, se explica por ejemplo cómo hacer abono para macetas, barniz, polvos de arroz o pastillas de mentol para la garganta, entre muchas otras cosas. Algo similar ofrece el libro de J. Delorme, *Pequeñas industrias lucrativas al alcance de todos*, Barcelona/Buenos Aires, José Montesó Editor, 1942.

El abuelito Panchito acudía a sus libros en busca de conocimientos que llevar a la práctica. Su interés por algunos títulos de medicina tal vez explique su longevidad. Están, por ejemplo, *Human life, its enjoyment ad prolongation*, al igual que *¡Como habéis de vivir! Avisos y consejos para sanos y enfermos o reglas para vivir conforme a la sana razón y cura las enfermedades según los preceptos de la naturaleza*, así como *Teoría y práctica de la gimnasia respiratoria aplicada a la*

variar la naturaleza de los números encarnados, de deudores en acreedores y viceversa.

Pásemos ahora á dar las reglas que han de observarse para liquidar una cuenta llevada por este método. Anotadas ya, tanto en el Debe como en el Haber de la cuenta cuya liquidación va á practicarse, las cantidades deudoras y acreedoras con sus fechas de valor respectivas, y obtenidos los números de esas cantidades, multiplicando los días corridos desde la fecha de valor hasta la de la liquidación, se buscará el saldo de *números*, y una vez obtenido éste, se le sacará el interés correspondiente á la tasa convenida, valiéndose al efecto de las reglas de aritmética. Conseguido este fin, se cargan los intereses si el saldo de números hubiere sido deudor, y se abonan en el caso contrario; después de esto se balancean los capitales, representando el saldo, si es deudor, lo que la persona nos deba, y lo que nosotros le debamos en el caso contrario, debiendo ponerse dicho saldo en la columna que diere suma menor para igualar la suma de los capitales y cerrar la cuenta.

Si se hubieren presentado en la cuenta *números negros y encarnados*, habrá necesidad primeramente de liquidar éstos, no olvidando que los intereses que les corresponda deben cargarse si son acreedores y abonarse si son deudores.

Apliquemos estas teorías á un ejemplo práctico, en el que tendremos ocasión de considerar, tanto los números negros como los encarnados.

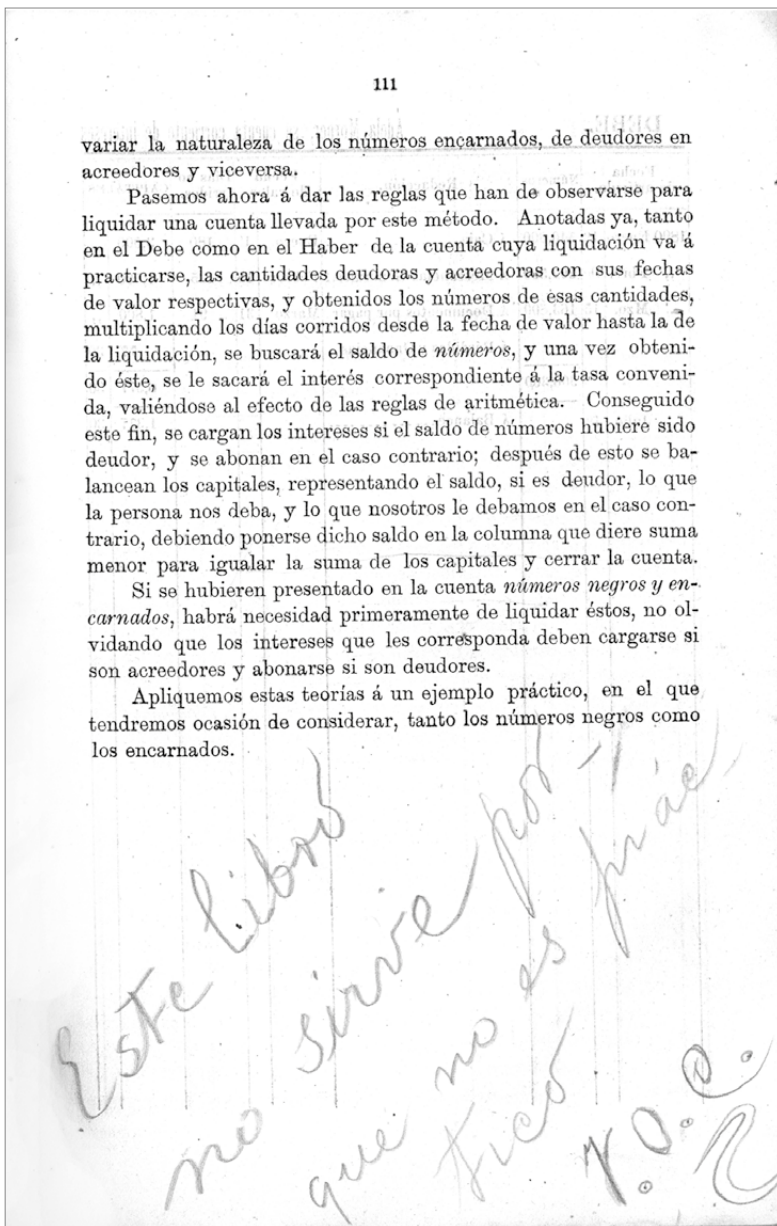


Imagen 1. fotografía de la página 111 del libro *Nociones de teneduría de libros por partida doble* con anotación manuscrita en la parte inferior de la hoja.

Fuente: Tapia, *Nociones de teneduría*, 1899.

vida escolar y a la vida doméstica, entre otros que tratan medios naturales para curar diferentes afecciones.

Francisco Ortega Cejudo cuidaba su cuerpo; sin embargo, la práctica de la religión católica no satisfizo los anhelos de su alma. Ya en la segunda mitad del siglo xx, en la edad adulta se involucró con temas espirituales y espiritistas novedosos en su época: la teosofía. Su colección tiene libros de los autores principales: Blavatsky, Leadbeater y Annie Besant.

EL CAMINO DEL “ABUELITO PANCHITO” HACIA LA CIVILIZACIÓN Y LA CULTURA: LA LECTURA

Se trata de un hombre de entre siglos que permite observar las continuidades en la vida cotidiana y en la mentalidad de quienes, aun habiendo sido testigos de la revolución, no participaron de ella. Francisco Ortega Cejudo (véase imagen 2) nació y se formó en el esplendor del porfiriato, y con la mirada de esos tiempos siempre interpretó el mundo. Fue contemporáneo de la generación de Ateneo; sin embargo, su entorno y su experiencia de vida le dotaron de unas lentes más propias del siglo xix que del xx. Siendo ya un adulto, a sus 24, vivió los tiempos revolucionarios y, llegada la madurez, atestiguó el nacimiento del nuevo Estado mexicano que nunca aprobó. Para él, la revolución y los gobiernos consecuentes fueron erráticos y ocurrentes. Nada como aquellos años de orden y florecimiento en los que gobernaba don Porfirio.⁹⁶ Con los ojos de la senectud vio cómo su tiempo se marchaba como si de un vagón de tren se tratara, cada vez más rápido, cada vez más lejos. Las lagunas de su entorno se secaban, los campos se vestían de casas pequeñas, unas junto a otras, y sus parcelas de maíz dorado quedaban separadas unas de otras por la apertura de calles y de la carretera México-Toluca; los cielos se percutían con las chimeneas de las industrias. Todo eso lo veía sin la menor preocupación: era el progreso. La ciencia y la técnica le entusiasmaban. Valoraba el privilegio de una vida larga que le daba la posibilidad de atestiguar la ansiada modernización del país.

Sin embargo, no siempre quiso o pudo participar de los adelantos. Su adaptabilidad a la modernidad, a los cambios, a las innovaciones culturales, tuvo un límite. En 1941 nació su primera nieta, él tenía 55 años, y a partir de entonces y en adelante se asumió como un abuelo (véase imagen 3). En

⁹⁶ Entrevista a Elvira Ontiveros Ortega y Carlos Zamarrón, miércoles 24 de enero de 2024.



Imagen 2. Familia Ontiveros Ortega en 1968. Francisco Ortega Cejudo, con 82 años de edad, al centro, tomado de los brazos por su hija y su yerno. Alrededor, siete de sus ocho nietos. El bebé es su primer bisnieto. Fuente: archivo particular de Ana Cecilia Montiel Ontiveros, 1968.



Imagen 3. Detalle de la imagen 2.

Fuente: archivo particular de Ana Cecilia Montiel Ontiveros, 1968.

los años cincuenta perdió a varios amigos y familiares, sus contemporáneos morían. Él tenía una vida ya muy hecha, una mentalidad formada y una rutina. Una vida ordenada y desahogada en lo económico que le permitía tener tiempo libre para leer. El radio, el cine y, sobre todo, la televisión no le causaron el suficiente interés como para alterar sus prácticas culturales en las que la lectura era central.

Como expliqué, su visión del mundo se forjó desde la instrucción primaria que recibió en su infancia. El razonamiento científico triunfaba sobre las enseñanzas de la Iglesia católica y en eso consistía, en su mentalidad, el triunfo de la civilización y la cultura. Por eso no podía ser un ranchero típico, devoto, supersticioso y mal hablado. Por eso, su estilo de vida era el de un catrín ciudadano, aunque se ocupara de los abonos y las enfermedades de sus animales. Gracias a la educación formal e informal del porfiriato desarrolló una mentalidad secularizada a base de lecturas y consultas a los diccionarios, enciclopedias, manuales, diarios de viaje y, por supuesto, la prensa.

La lectura cotidiana de *El Universal*, diario al que estaba suscrito, quedó manifiesta en los múltiples recortes de artículos que llamaban su atención y que guardaba en algún libro alusivo a la misma temática. La lectura de la prensa era para él no sólo informativa, sino también formativa. La lectura del periódico marcaba también el ritmo y orden del día. Era un hábito, pero sobre todo era un placer irrenunciable. Todos los días, a la misma hora, acompañado de su cigarrito, disfrutaba de leer el diario. Así siguió el paso de los años, el paso del tiempo nacional e internacional, ascensos, caídas, guerras y posguerras de lo que Hobsbawm denominó el siglo xx corto.

Para este catrín a caballo, la lectura fue un hábito de vida, una práctica cotidiana en ese espacio ranchero *sui generis* por su condición simultánea de periferia y centro cultural. La lectura fue la llave de la cultura y de la civilización de la que tanto se complacía.

FUENTES CONSULTADAS

Archivos

- AHEM Archivo Histórico del Estado de México.
- AHPM Archivo Histórico del Palacio de Minería.
- AHMT Archivo Histórico Municipal de Toluca.

AHML Archivo Histórico Municipal de Lerma.
 Archivo de la Familia Ontiveros Ortega.

Hemerografía

Gaceta de Gobierno del Estado de México, 1912.
La Voz de México. Diario político, religioso, científico y literario, 1882.

Bibliografía

- Alanís, Rodolfo, *Historia de la revolución en el Estado de México (1910-1920)*, México, FOEM, 2015.
- Barragán, Esteban *et al.* (coords.), *Rancheros y sociedades rancheras*, Zamora, Michoacán, COLMICH/CEMCA/ORSTOM, 1994.
- Barragán, Esteban, “La ‘Rancherada’ en México: sociedades en movimiento, anónimas y de capital variable”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, núm. 69, 1997, pp. 123-162.
- Barrau, Th. H., *Libro de moral práctica. Colección de preceptos y buenos ejemplos para la lectura corriente de las escuelas y familias*, París, Librería de Hachette y Ca., 1889.
- Bazant, Mílada, “La enseñanza y la práctica de la ingeniería durante el porfiriato”, *Historia Mexicana*, vol. 33, núm. 3, enero-marzo, 1984, pp. 254-297, en <<https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2586>>.
- Benjamin, Walter, *París, capital del siglo XIX*, México, Librería Madero, 1971.
- Boutet de Monvel, B. *Lecciones elementales de aritmética*, México, Imprenta del Gobierno, 1870.
- Calva González, Juan José, “El coleccionista, su colección y la biblioteca personal: la práctica de coleccionar”, *Biblioteca Universitaria*, vol. 20, núm. 2, julio-diciembre, 2017, pp. 133-139.
- Camacho Pichardo, Gloria, “Debilidades y fortalezas del municipio en la administración de los recursos productivos entre 1880-1930. El caso de dos municipios del Estado de México: Ocoyoacac y Lerma” en Sergio Pacheco (coord.), *Nación y municipio en México, siglos XIX y XX*, México, IIH-UNAM, 2012.
- Camacho Pichardo, Gloria, *De la desamortización a la reforma agraria, 1856-1930. Los pueblos y sus tierras en el sur del valle de Toluca*, México, UAEM, 2015.
- Cuéllar, José Tomás de, *Los fuereños*, Penguin Random House/IIF-UNAM, 2017.

- Cook, John W. y N. Cropsey, *Nueva aritmética elemental*, traducido y adaptado al idioma castellano, Nueva York/Boston/Chicago, Silver, Burdett y Compañía, 1900 (edición especial del Estado de México).
- Discursos pronunciados por el C. Gobernador del Estado, Coronel José Vicente Villada y el presidente de la Cámara, C. Lic. Teodoro Zúñiga, en la apertura del primer periodo de sesiones de la XV Legislatura*, Toluca, Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1893.
- Fell, Claude, *José Vasconcelos: los años del águila, 1920-1925. Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*, México, UNAM, 2020.
- Figes, Orlando, *Los europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*, Madrid, Taurus, 2020.
- García Luna, Margarita, *La construcción del ferrocarril de México a Toluca*, Toluca, UAEM, 1980.
- García Luna, Margarita, *Haciendas porfiristas en el Estado de México*, Toluca, UAEM, 1981.
- Garrido, Isauro, *La ciudad de Toluca*, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1975 (edición facsimilar de la de 1883 preparada por Mario Colín).
- González, Luis, “Del hombre a caballo y la cultura ranchera”, *Tierra Adentro*, núm. 52, marzo-abril, 1991, pp. 3-7.
- González, Luis, *Pueblo en vilo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Guía, Juan Gerardo, “Sociedades mexicanas lectoras y de buen gusto: comparativa histórica entre *La cocinera de todo el mundo* (1844) y *El tesoro de la cocina* (1866)”, tesis de doctorado en Humanidades, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2024.
- López Portillo, José, *La parcela*, México, Imprenta de El Tiempo, 1904.
- Meyer, Jean, “Dos siglos, dos naciones: México y Francia, 1810-2010”, *Historias*, núm. 83, septiembre-diciembre, 2012, pp. 41-78, en <<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/1430>>.
- Montiel-Ontiveros, Ana Cecilia y Nuria Rebeca Madrigal-González, “Teatros y cultura en Toluca, México en el siglo XIX”, *Revista Legado de Arquitectura y Diseño*, núm. 24, 2018, pp. 30-42.
- Moscona, Myriam, *Tela de Sevoya*, Barcelona, Acantilado, 2014.
- Riva Palacio, Vicente y Juan Mateos, *Odio hereditario: drama en cuatro actos y en verso*, México, Imprenta de A. Boix a cargo de J. Ponce de León, 1861.
- Rivera Cambas, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental: vistas, descripción, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los estados*, México, Imprenta de la Reforma, 1883, t. III.

- Sierra Casasús, Catalina, “Altamirano íntimo”, *Historia Mexicana*, vol. 1, núm. 1, julio-septiembre, 1951, pp. 96-103, en <<https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/440>>. [Consulta: 14 de marzo de 2024.]
- Tapia, Antonio M., *Nociones de teneduría de libros por partida doble*, México, Antigua Imprenta de Murguía, Portal del Águila de Oro núm. 2, 1899.
- Venegas, Aurelio J., *Guía del viajero en Toluca*, México, H. Ayuntamiento de Toluca, 1990.
- Viesca González, Felipe Carlos *et al.*, “El impacto de la desecación de la laguna de Lerma en la gastronomía lacustre de San Pedro Tultepec de Quiroga, Estado de México”, *El Periplo Sustentable*, núm. 21, julio-diciembre, 2011, pp. 101-138.

Recursos electrónicos

Diccionario de la lengua española, en <<https://dle.rae.es>>.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

- Academia de Música de Agustín Caballero: 76.
Academia de San Carlos: 131, 160.
Academia de San Juan de Letrán: 90.
Academia Pedagógica: 248.
Acuña, Manuel: 176.
Agestas, Mercedes: 58.
Ahumada, Miguel: 222.
Aladino: 207.
Alarcón, Pedro Antonio: 189, 190.
Albini, Marietta: 53.
Albisu, José: 105.
Alcalde, Jorge A.: 220.
Alcántara, María Guadalupe: 47, 71.
Alcaraz, Eduardo H.: 170.
Alemany, Enriqueta: 117.
Alfonso X El Sabio, medalla de: 167.
Algara, Ignacio: 80, 81.
Altamirano, Ignacio Manuel: 185, 190, 191, 238, 239, 270.
Alva, los: 229.
Amicis, Edmundo: 184, 191.
Andersen, Hans Christian: 185, 190.
Andrade, Fernanda: 53-55.
Antigua Imprenta de Murguía: 248, 249, 262, 270.
Aranda y Carpinteiro, Diego de: 40.
Arciniega, M.: 262.
Arenzana, Manuel de: 31, 33.
Arévalo, Mariano: 128.
Arista, Mariano: 84, 85.
Arnao, Antonio: 189.
Arnaud Hermanos: 158.
Arroyo, Manuel E.: 71.
Arzoz, Pantaleón: 12.
Asselin et Cie Éditeurs: 261.
Ateneo de la Juventud: 178, 193.
Auda, Luis: 149, 151.
Austri, José: 112, 114.
Ayuntamiento de México: 84.
Ayuntamiento de Toluca: 241, 270.

B

- Bablot, Alfredo: 12, 13, 89, 95, 96, 99, 100, 171.
Baca, Luis: 65, 69.

- Badilla, picador (José Bayard Cortés): 112.
- Báez, José de la Luz: 33.
- Báez, Miguel: 39.
- Balaguer y Primo, Francisco: 261.
- Balbás, Jerónimo de: 151.
- Balderas, Agustín: 13, 16, 74, 75, 77-85, 87, 89-95, 97-101, 103.
- Balderas, Antonio: 13, 97.
- Balderas, familia: 79.
- Balderas, Lucas: 13, 75-77, 79, 87, 94, 102.
- Barajas, Francisco: 198.
- Baranda, Manuel: 127.
- Barradas, Isidro: 13.
- Barragán de Toscano, Refugio: 198, 203, 205, 231.
- Barragán, Esteban: 244, 268.
- Barrier, Gustave: 261.
- Basílica de Guadalupe: 70.
- Baudelaire, Charles: 15.
- Baz, Gustavo: 117, 253.
- Becerra, José María Luciano: 32.
- Becker, Howard S.: 11, 12, 18, 20.
- Beethoven, Ludwig van: 59, 61, 97.
- Bellini, Vincenzo: 17, 53, 58, 59, 62, 63, 65, 66, 69.
- Belza, Juan: 260.
- Benz, Carl: 255.
- Beriot y Osborne: 78.
- Beristáin, Joaquín: 76.
- Bertheam, M.: 36.
- Bertini, Henri o Enrique: 59, 69.
- Bessant, Annie: 264.
- Biacchi, Annibale: 94.
- Bizet, Georges: 110, 111, 115.
- Blanco Fombona, Rufino: 186.
- Blanco, Plácido: 137, 144, 149, 160, 161.
- Blasco, Eusebio: 259.
- Blavatsky, Helena: 264.
- Bohl de Faber, Cecilia (véase también Fernán Caballero, seudónimo): 190.
- Bon Bernard, Ferdinand: 202, 233.
- Bonafoux, Luis: 208, 209.
- Bonfanti, José Aguilar, J. M.: 81.
- Bordogni, Marco Giulio: 63.
- Bouret, Vda. de (editorial): 103, 181, 188, 194, 195, 232.
- Bravo, Ignacio: 99.
- Bravo, Nicolás: 51.
- Bretón de los Herreros, Manuel: 259.
- Breulier, Adolfo: 192.
- Bruno, G.: 184.
- Bulnes, Francisco: 175.

C

- C., Concha: 42.
- C., Paz: 42.
- Caballero, Agustín: 76, 78, 82, 95-97.
- Caballero, Fernán (véase Cecilia Bohl de Faber): 190.
- Cabrera Camacho, Rafael: 190.
- Cabrero y Martínez, Paulina: 67.
- Cagny, P.: 261.
- Calapiz, Rafael: 99.
- Camacho, Anselmo: 249.
- Camacho, Gloria: 244, 245, 268.
- Camarillo y Roa de Pereyra, María Enriqueta: 6, 14, 19, 166, 167, 183, 186, 194, 196.

- Camarillo y Roa, familia: 168.
 Camarillo, Alejo: 168.
 Campa, Gustavo, E.: 171.
 Campillo, Juan: 149, 151.
 Campo, Ángel del (Micrós): 185, 190, 192, 193.
 Camus, fotógrafo: 229.
 Cantelis, empresario: 109.
 Cantú, César: 258.
 Cañas, Eduardo: 81.
 Cañete, María: 259.
 Carlota, emperatriz: 154, 162.
 Carpinteiro, Perfecto: 35.
 Carpio, Carlos: 99.
 Carranza, Venustiano: 182, 228.
 Carrasco, José Antonio: 17, 19, 23, 24, 34.
 Carrasco, José María: 17, 19, 23, 24, 28-33, 42, 44, 104.
 Carreño, Manual de: 178.
 Carrillo, Julián: 13.
 Casa de la Risa: 208.
 Casa de Moneda: 252.
 Casa Flores, Luis: 81.
 Casa Mata, edificios: 77.
 Casa Tardán: 256.
 Casino Cosmopolita: 241.
 Caso, Antonio: 176, 178, 179.
 Castellanos, Pablo: 171.
 Castera, Eugenio: 97.
 Castillo, Agustina del: 84.
 Castillo, Florencio M. del: 148.
 Castro, Casimiro: 144, 146, 149, 153, 158, 160, 164.
 Castro, Ricardo: 171.
 Catalina García, Juan: 259, 260.
 catedral de México: 165.
 catedral de Puebla: 17, 24, 29, 30, 31, 34, 35, 45.
 catedral de Tulancingo: 47, 71.
 catedral metropolitana: 46, 47, 49-52, 67, 70, 136, 151, 154, 288.
 Cejudo, Francisco: 245.
 Cejudo, María de la Cruz Deódora: 245.
 Chateaubriand, François-René: 170.
 Chávarri, Enrique: 86, 106, 113, 114, 118.
 Chávez, Carlos: 13, 288-290.
 Chávez, Ezequiel: 178.
 Chopin, Frédéric: 172.
 Cinematógrafo Nacional: 223.
 Coba, Modesta: 157.
 Cobarrubias [*sic*], José Dolores: 99.
 Colard, Víctor: 75.
 Colegio Científico Español-Mexicano: 83.
 Colegio de Infantes: 25-27, 30, 33.
 Colegio de Minería: 78, 79, 84, 85, 90, 136, 152.
 Colegio de San Ildefonso: 82, 101.
 Colegio de Vizcaínas: 51, 70.
 Colegio Francés: 76.
 Colegio Literario: 86, 90.
 Colegio Literario Científico y de Artes: 86, 90.
 Coliseo Viejo: 58, 146.
 Compañía de Ópera del Teatro Principal: 88.
 Compañía Lancasteriana: 82, 250.
 Compañía Roncari: 89.
 compañías de zarzuela: 119, 241, 254.
 Concilio de Trento: 25, 40.

- Congreso Higiénico Pedagógico: 169, 170.
- Congresos de Educación: 176.
- Consejo Superior de Salubridad: 174.
- Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana: 13, 96.
- Conservatorio de Música: 35, 195.
- Conservatorio de Santiago de Querétaro: 70.
- Conservatorio Nacional de Música: 70, 86, 101, 288.
- Conservatorio Real de Música de París: 82.
- Convención Revolucionaria: 253.
- Cook, John W., profesor: 250, 251, 269.
- Cortesi, Adelaide: 88.
- Cosío, Ignacio: 99.
- Cosmes, Agustín: 81.
- Courtine, Emilia: 84.
- Covarrubias, Manuel: 67, 69, 72.
- Cravioto, Alfonso: 179.
- Cropsey, N., profesor: 250, 251, 269.
- Cuchares (Francisco Arjona Herrera): 110.
- Cuéllar, José Tomás de: 239, 245.
- Cuenca, Agustín F.: 176.
- Cuevas Dávalos, Alonso de: 51.
- Cuevas, José Jesús: 170.
- Cumplido Litografía: 141, 144, 163.
- Cumplido, Ignacio: 16, 29, 30, 44, 66, 102, 128, 136, 137, 139, 141-146, 148, 149, 158, 163, 164.
- Curmer, León (editor): 139.
- Cuvier, Georges: 80.
- D
- Darío, Rubén: 175, 187, 193, 207, 232.
- Dávalos Orozco, Federico: 200, 234.
- Debord, Guy: 222, 232.
- Debray, Víctor: 158, 161.
- Decaen y Debray: 158.
- Delgado, Juan B.: 192.
- Delorme, Jorge: 262.
- Delpéch, François-Séraphin: 132.
- Díaz Carmona, Francisco: 258.
- Díaz Covarrubias, Juan: 11, 12, 20, 106, 121.
- Díaz, Ponciano: 111, 113.
- Díaz, Porfirio: 168, 173, 195, 202, 228, 243, 246.
- Döhler, Theodor: 59.
- Domínguez Toledano, Aurora: 17, 24, 35, 42, 43.
- Donizetti, Gaetano: 48, 62, 65, 66, 69.
- Dorian Grey: 175.
- Dreyfus, caso o *affaire*: 176.
- Ducray, Dominique-François-Guillaume: 137.
- Dumas, Alejandro: 116.
- Dumazedier, Joffre: 224, 232.
- Duque Job (véase Manuel Gutiérrez Nájera): 105.
- E
- Echániz Brust, Enrique: 221.
- Echeverría y Elguezua, Santiago José: 26.

- Edison, Thomas, A.: 201.
 Editorial América: 186.
 Eger, Alexander, editor: 261.
 Elízaga, José Mariano: 53, 62, 72.
 Engelman, Godefroy: 132.
 Enríquez de Rivera, Santiago: 249.
 Escandón, Antonio: 80, 81, 95.
 Escobedo, Enedina: 226, 229.
 Escuela Especial de Ingenieros: 200.
 Escuela Nacional de Agricultura: 82.
 Escuela Nacional Preparatoria: 175, 178, 192, 200.
 Escuela Normal Superior: 250.
 Esopo: 185, 188, 189, 191.
 Exposición de París: 221, 247.
 Exposición Universal: 149, 197, 205, 233.
 Exposition Internationale de Turin: 252.
 Exposition Universelle de Bruxelles: 252.
 Faure, Nena: 42.
 Feijoo, Benito: 189.
 Feria Internacional de Sevilla: 166.
 Fernández Bremón, Juan: 193.
 Fernández de Lara, José Mariano (véase también José Mariano Lara): 128.
 Ferreiro, Antonio: 99.
 Ferriz, Plácido de: 132, 134-136, 139, 140, 146, 157, 158.
 Ferrús Antón, Beatriz: 29, 44.
 Figaro, estudiantina: 105.
 Fitzcarraldo, Herzog: 118.
 Flores Villela, Carlos Arturo: 200, 234.
 Flores, José: 47.
 Fonte Hernández y Miraverte, José: 51.
 Frégoli Vargas, Leopoldo: 218, 223.
 Fuentes y Muñiz: 255.
 Fulton, Robert: 179.
- G
- Galán, Eduardo: 99.
 Galdós, Benito: 260.
 Galérie des Machines: 208.
 Gali, Felipe: 53.
 Galván, Mariano: 54, 72, 142.
 Gamboa, Federico: 18, 117, 178, 218, 235, 260.
 Gante, Pedro de: 187.
 Ganzini, Giovanni Batista: 92, 93.
 Gaona, Rodolfo: 226.
 García Cubas, Antonio: 92, 102, 157.
 García Icazbalceta, Joaquín: 133, 163.
 García Naranjo, Nemesio: 176, 177, 185.
 García San Vicente, Nicolás: 249.
 García Torres, Vicente: 128.
 García, Concepción: 98.
 García, Félix: 253.
 Garduño de Chaix, Gregoria: 245.
 Garnica, Ignacio: 28, 32.
 Garnier, editorial: 208, 249.
 Garrido, Isauro Manuel: 258, 269.
 Gaspar y Roig, editorial: 258, 260.
 Gedovius, Antonio: 183.
 Geertz, Clifford: 18, 20.
 Gigoux, Jean: 137.
 Gobert, H. J.: 261.
 Gómez, Alejandro: 65.

- Gómez y Olgún, José Antonio: 46, 70, 72, 85, 287.
 González, Alberto: 71.
 González, Ángela: 84, 85, 89.
 González, Ernesto: 106.
 González, Manuel: 168.
 González, Miguel: 20, 121, 128, 136.
 González Bocanegra, Francisco: 148.
 González Cosío, Fermín: 99.
 González Gordillo, Pascual, librero: 258.
 González Martínez, Enrique: 193.
 González Obregón, Luis: 182, 183, 185, 190.
 Goribar, Benito: 108, 109.
 Goubaux, Armand: 261.
 Gran Café: 209.
 Gran Circo de Pulgas: 226.
 Gran Teatro Degollado: 199, 225.
 Grau, Maurice: 111.
 Greenwich, meridiano de: 174.
 Gualdi, Pedro: 18, 136.
 Guerrero, Vicente: 75.
 Gutiérrez Nájera, Manuel (véase también Duque Job): 105, 172, 173, 175, 181, 185, 191, 260.
 Gutiérrez, Felipe S.: 260.
 Guzmán, Martín Luis: 176.

H

- Haendel, Georges Friedrich: 97.
 Haydn, Franz Joseph: 57, 62.
 Henríquez Ureña, Pedro: 14, 176, 178, 181.
 Herder, editorial: 258.
 Heredia, Joaquín: 137, 144, 149, 160.

- Hermanos Gassó, editorial: 258.
 Hermanos Guerra: 114.
 Hernández Acevedo, Juan: 171.
 Herrera y Gutiérrez, Jesús: 216.
 Hervé, traductor: 117.
 Herz, Henri: 66, 69, 78-82, 89, 95, 102.
 Hidalga, Lorenzo de la: 151, 165.
 Hidalgo, Miguel: 98.
 Hijos de Cuesta Sucesor: 262.
 Hobbes, Thomas: 189.
 Horta, Aurelio: 98.
 Hudson, Henry: 179.
 Huerta, Victoriano: 166, 182, 185, 186, 192.
 Huet, Paul: 139.

I

- Imprenta Litográfica y Tipográfica de Ignacio Cumplido: 144, 163.
 Imprenta y Librería de Aguilar e Hijos: 260.
 Instituto Científico y Literario Porfirio Díaz: 246.
 Instituto Literario de Toluca: 149.
 Iriarte, Hesiquio: 139, 144, 149, 160, 161.
 Isabey, Eugène: 139.
 Ituarte, Julio: 97, 98, 106.
 Iturbide, Agustín de: 51, 66, 163.

J

- Jiménez Labora, C.: 41, 36.
 Jiménez, Juan Ramón: 191, 192.

Johannot, Tony: 137, 139.
 Jordá, Luis G.: 12.
 José Montesó, editor: 262.
 Juárez, Benito: 91, 95, 96, 103, 215.
 Justo y Villanueva, Luis: 261.
 Juvenal (seudónimo de Enrique Chávarrí): 106, 107, 109, 110, 113, 114.

K

Kempis, Thomas: 170.
 Kinetoscopio: 201, 216.
 Koska, Madame: 82, 83.

L

La Asunción, convento de: 241.
 La Manufacture de Film pour cinématographes: 210.
 Labastida, Francisco: 249.
 Labrada, Enrique: 105.
 Lachner, Franz: 92.
 Lafora, Guiseppe: 260.
 Laforgue, Pedro: 75.
 Lally, T. H.: 191.
 Lambillot, Pedro: 33, 40.
 Landgrave, Crescencio: 99.
 Langlume, J., editor: 156.
 Laporta, Luis: 33.
 Lara, José Mariano (véase también José Mariano Fernández de Lara): 139.
 Larrea, José María: 259.
 Larsonneur, Hipólito: 82.

Lazo Isabel la Católica, distinción: 167.
 Le Roux, Henri: 191, 192.
 Ledesma, Margarito (seudónimo de Leovino Zavala Camarena): 260.
 Lemerrier, Joseph: 132.
 Léon de la Barra, Francisco: 180.
 León, Antonio: 77.
 León, José Mariano: 17, 24, 26, 27, 42.
 León, Tomás: 85, 98.
 Lepri, Amalia: 108.
 Levien, Wilhem: 12, 215.
 Ley de Instrucción Pública: 96, 246.
 Ley Lerdo: 34.
 Leybold's Nachfolger: 252.
 Leyes de Reforma: 74, 100.
 Librairie Hachette: 262.
 Librería de Cuesta: 261.
 Librería de Rosa: 262.
 Librerías La Ilustración: 261.
 Liceo Carlo Magno: 250.
 Linati, Claudio: 131.
 Liszt, Franz: 59, 172.
 Litografía de Iriarte y Compañía: 149.
 Logheder, Luigi: 109.
 Lonja Mercantil: 80, 98.
 López, Marino: 99.
 López, Severiano: 78.
 López de Ortigosa, Agustín: 99.
 López de Santa Anna, Antonio: 13, 49-51, 75, 77, 84, 85, 126, 127, 162.
 López Guaso, Manuel: 99.
 López Mateos, Adolfo: 246.
 López Portillo y Rojas, José: 185, 195, 256, 257.

- Loza y Pardavé, Pedro José de Jesús: 40, 41.
- Lozada, María Dorotea: 53, 54.
- Lumière, aparato: 201-203, 209, 213, 215, 216, 225.
- Lumière, cinematógrafo: 202, 203.
- Lumière, hermanos: 201, 208, 209, 227, 229, 233.
- Lumière, Louis: 201.
- Luna Park: 217, 223.
- Lurine, Louis: 148, 164.
- M
- Madero, Francisco I.: 181, 228.
- Malavear de Garfias, Ana: 87.
- Malibrán, María: 49.
- Mani, Juan Antonio: 30.
- Manterola, Mateo: 52.
- Mantilla, Luis F.: 249.
- Mañón, Manuel: 104, 121.
- Marca, Pilar S. de: 170.
- Marcos Chalas, Hipólito: 87.
- Marte, planeta: 75, 120.
- Marthen, ventrílocuo: 223.
- Martínez, Paca: 113.
- Masse y Decaen: 135, 136, 137, 140, 144.
- Masse, Agustín: 15, 134, 135, 137, 140, 141, 144.
- Masson, Carmen: 84.
- Mateos, Juan A.: 112.
- Maurin Hermanos: 132.
- Maximiliano, emperador: 95, 154, 162, 239.
- McAllister, linterna mágica: 200.
- Medinilla, Juan: 92, 93.
- Medrano, Emilio de: 258.
- Meléndez, Fermín: 86.
- Méliès, Georges: 209-211, 229, 231, 234.
- Melpómene: 114.
- Méndez de Cuenca, Laura: 176, 195.
- Menéndez Pelayo, Enrique: 185, 193.
- Meneses, Carlos J.: 171-173.
- Mercadante, Saverio: 65, 69.
- Mercado, Manuela: 91.
- Mesquite Club: 203.
- Meyerbeer, Giacomo: 58, 92, 98.
- Mialhe, Federico: 133, 134.
- Michaud, Julio: 15, 134, 135, 139, 162.
- Ministerio de Justicia e Instrucción Pública: 115.
- Miramón, Miguel: 90, 91.
- Miranda Alcántara, Pascual: 47.
- Mistral, Gabriela: 187, 195.
- Moctezuma: 184, 189, 194.
- Moisy, padre: 156.
- Mongrand, Charles o Carlos: 203, 216.
- Monks, A. S.: 189, 191.
- Monroy, Agustín: 34.
- Monroy, José: 98.
- Montañez, Adelaida: 104.
- Montauriol, Carlos: 161.
- Morales, Melesio: 48, 86, 96-98, 171, 288.
- Moreno, empresario: 105, 112.
- Moreno, José Joaquín Cleofás: 105, 111.
- Moretti y Cascone, Federico: 61.
- Moriones, Gerarda: 119.

Moriones, Romualda: 111-113, 119.
 Moszkowski, Iván (véase seudónimo de María Enriqueta Camarillo): 173.
 Motadel, David: 9, 10.
 Mozart, Wolfgang Amadeus: 51, 57, 61, 62, 97.
 Murguía, Manuel: 146, 149, 248, 249, 262, 270.
 Musard Alfred: 66.
 Musard, Philippe: 66.
 Museo de Diversiones: 208, 224, 225.
 Museo de Puebla: 30.
 Museo de Variedades: 217.

N

Nacente, Francisco, editorial: 258.
 Nagel, Heinrich: 12.
 Navarro, Juan R.: 128, 146, 148.
 Nebel, Karl: 137, 164.
 Negreiros, Joaquín: 99.
 Nemours, duque de (Luis de Orleans): 83.
 Nervo, Amado: 177, 184, 185, 187, 193, 260.
 Nicoli, Patricio: 98.
 Nietzsche, Friederich: 179.
 Nodier, Charles: 148, 164.
 Norvins, M. (barón de Jacques Marc de Montbreton): 137.

O

Offenbach, Jacques: 115.
 Olaguíbel, Manuel de: 98.

Olavarría y Ferrari, Enrique: 58, 72, 121.
 Ontiveros Ortega, Emanuel: 246, 253, 257, 265.
 Ontiveros Ortega, Rosa María: 253, 257, 265, 268.
 Ópera de París: 209.
 Orden del botón azul, La: 178.
 Oropeza Guerrero, Guadalupe: 94.
 Oropeza, Encarnación: 97, 99.
 Orozco y Berra, Manuel: 98.
 Ortega Cejudo, Francisco: 16, 19, 236-239, 241, 243, 245, 247, 249, 251, 253, 255, 257, 259-261, 263, 264, 265, 267, 269.
 Ortega Cejudo, Germán: 245.
 Ortega Cejudo, José Calixto: 245.
 Ortega Cejudo, Pedro: 245.
 Ortega Cejudo, Sara: 245.
 Ortega y Cejudo, familia: 255, 265.
 Ortega, Aniceto: 95.
 Ortiz de Montellano, Manuel: 95.
 Ortiz, Luis G.: 90, 95, 148.
 Osorno, Francisco Javier: 115, 116.
 Otero, Mariano: 13, 76, 77.
 Otto y Arzoz, editores musicales: 86.
 Oviedo, Paulino María: 249.

P

Pabellón Morisco: 215.
 Pacheco, Carlos: 215.
 Pacini, Giovanni: 81.
 Palacios, Rosa: 108, 109, 116.
 Palafox, Juan de: 36.
 Palais de l'Électricité: 207, 221, 233.
 Palou, José: 105, 106.

Paniagua, Cenobio: 91, 288.
 Panseron, Auguste-Mathieu: 92.
 Panteón de San Miguel, Tulancingo:
 47.
 Parcerisa, Javier: 137, 164.
 Parque Luna: 218, 224, 232, 278.
 Partido Liberal: 173.
 Pascal, abate: 137.
 Pastor, empresa: 106, 107, 109.
 Pastor, Isidoro: 17, 19, 104-121.
 Pathé, Charles: 229.
 Patiño, Pomposo: 65, 69.
 Patti, Adelina: 116, 278.
 Payno, Manuel: 95, 148.
 Paz, Ireneo: 247.
 Peña, Maclovio: 247.
 Peralta Castera, Manuel: 91.
 Peralta, Ángela: 13, 91-94, 97, 100,
 102.
 Peralta, Manuel: 91.
 Pereyra, Carlos: 167, 175, 178-182,
 184, 187, 194-196.
 Pérez Trejo, María: 98.
 Pestalozzi, Johann Heinrich: 170.
 Peza, Juan de Dios: 106, 110, 184.
 Piña, José L.: 247.
 Piñeyro y Osorio, Pedro: 32.
 Pixis, Johann Peter: 65.
 Plata, José Manuel: 33.
 Plinio: 170.
 Ponce, Manuel M.: 13, 288, 289.
 Ponti dell'Armi, Luigia, compañía
 de: 98.
 Popolo García, Manuel del: 49.
 Portilla, Anselmo de la: 148.
 Posada y Garduño, Manuel: 51, 71.
 Prescott, William: 142.
 Priani de Castro, José: 83.

Prieto, Guillermo: 13, 75, 98, 103,
 148.

Q

Querejazu, Francisco: 99.
 Querejazu, José Silverio: 87.
 Quesadas, Ignacio: 171.
 Quintana, Francisco: 33.
 Quintero, Bernarda: 35-37.

R

Rafael de Rafael: 128, 144, 164.
 Raffet, Denise-August-Marie: 137.
 Ramírez, Guadalupe: 98.
 Ramírez, Vicente: 33.
 Ramos, Antonia: 98.
 Real Academia de la Lengua: 189,
 193.
 Real Academia Hispano-Americana
 de Ciencias y Artes: 167.
 Real Biblioteca de Madrid: 66, 71.
 Rébsamen, Enrique: 170, 183, 195.
 Recio, Manuel: 142.
 Reinaldy, Antonieta: 132.
 Rendón, Pedro: 33, 34.
 Reyes de la Maza, Luis: 104, 120,
 122.
 Reyes Spíndola, Rafael: 175, 249.
 Reyes, Alfonso: 176, 178, 181, 187.
 Reynoso, Luz: 98.
 Ricci, Luigi: 65.
 Ricordi, Tito: 115.
 Riego, marcha de: 106.
 Río, Agustín del: 81.

Río, Aurelio del: 262.
 Río, Julia del: 250.
 Riva Palacio, Mariano: 255, 259.
 Rivas, Lorenza: 247.
 Rivera Cambas, Manuel: 218, 233,
 242, 249, 255, 269.
 Rivière, Édouard: 146.
 Roa Bárcenas, familia: 169.
 Roa Bárcenas, José María: 183.
 Robert Halt, María: 184.
 Robles, Susano: 115
 Rocha y Fournier: 133, 135, 136.
 Rocha, Juan: 81.
 Rodríguez Rivera, Ramón: 98.
 Rodríguez Villa, Guadalupe: 36, 41.
 Rollin, Charles: 192.
 Romero Rubio, Carmen: 104.
 Roncari, Amilcare: 88.
 Roncari, Compañía: 89.
 Roosevelt, Theodor: 180.
 Rosas Moreno, José: 184, 185, 188,
 248, 249.
 Rosinni, Giacomo: 48.
 Rossi, Lauro: 51.
 Rossini, Gioachino: 49, 53, 58, 61,
 62, 82.
 Rousseau, Jean-Jacques: 170.
 Rueda, Salvador: 192.
 Ruiz, Luis E.: 249.

S

Sagnier, Henri: 262.
 Saint-Pierre, Jacques-Henri-Bernar-
 din: 139, 170.
 Sala Herz: 92.

Salado Álvarez, Victoriano: 177,
 178, 182, 187, 195, 196.
 Salazar Garrido, Fernando (librero):
 258.
 Salazar, Hipólito: 133, 134, 139, 160,
 161, 163, 165.
 Salomón: 191, 207.
 Salón Indien: 209.
 Salón Olimpia: 14, 220, 221, 223.
 Samaniego, Félix María de: 189.
 San Ignacio: 40.
 San Inocencio: 117.
 San Miguel, cementerio: 71.
 Sandoval, José M.: 250.
 Santa Anna (véase también Antonio
 López de Santa Ana): 13, 49-51,
 75, 77, 84, 85, 126, 127, 162.
 Santa Paula, panteón: 79.
 Santiago Gutiérrez, Felipe: 241, 260.
 Santos, Luis: 262.
 Scalla de Milán: 92.
 Schubert, Franz: 92.
 Secretaría de Educación Pública:
 166.
 Secretaría de Fomento: 44, 72, 149.
 Secretaría de Hacienda: 174.
 Secretaría de Instrucción Pública y
 Bellas Artes: 176.
 Secretaría de Justicia e Instrucción
 Pública: 174.
 Secretaría de Relaciones Exteriores:
 163.
 Segundo imperio: 13, 81, 92-94, 96,
 102, 280.
 Segura, Vicente: 148.
 Seltz, agua de: 239, 243.
 Senefelder, Alois: 130, 132.

- Señor de la Cañita: 237.
 Sevilla, Albertina C. de: 178.
 Shakespeare, William: 116.
 Sierra, Justo: 174-176, 178, 180, 181, 184, 185, 192, 254.
 Silabario de Oviedo: 248, 249.
 Silabario de San Miguel: 248.
 Silabarios de Mantilla: 249.
 Silva, José Asunción: 193.
 Simbad: 207.
 Sires, cantante: 81.
 Skating Ring, Salón: 217.
 Smith, Gladys Louise (Mary Pickford): 216.
 Sociedad Filarmónica de Auxilios Mutuos: 47.
 Sociedad Filarmónica Mexicana: 13, 62, 72, 95, 96, 103.
 Solís y Rivadeneyra, Antonio: 189.
 Soria, Onofre María: 32.
 Sosa, Francisco: 30.
 Spohr, Louis: 92.
 Strauss, Johann: 65, 69.
- T
- Tablada, José Juan: 120, 187.
 Talía: 114.
 Tapia, Antonio M.: 262, 263, 270.
 Teatro Apolo: 219.
 Teatro Arbeu: 112.
 Teatro de la Ópera: 58.
 Teatro de la República: 118.
 Teatro Degollado: 199, 225.
 Teatro del Conservatorio: 98.
 Teatro Guerrero: 109.
 Teatro Imperial: 95.
 Teatro Iturbide: 151.
 Teatro Nacional: 18, 80, 82, 88, 89, 92, 97, 98, 104, 108, 109, 111, 114-117, 119, 202.
 Teatro Olimpia: 14, 215, 219, 220, 221.
 Teatro Principal: 58, 88, 116, 121, 273.
 Teatro Riva Palacio: 221.
 Teatro Santa Anna: 78.
 Teatro Vaudeville: 218, 222, 225.
 Teatro Victoria: 223.
 Templo de Santo Domingo: 136.
 Templo del Espíritu Santo: 35, 42.
 Terrés, León: 24, 35.
 Thalberg, Sigismund: 59, 82.
 The American Pultry Association: 261.
 Thierry Hermanos: 132.
 Thiollet, hijo: 156.
 Tip. De S. Toscano: 199.
 Tipografía Literaria de Filomeno Mata: 260.
 Titania (véase también Fanny Natali de Testa): 106.
 Tívoli del Eliseo: 218.
 Tolstoi, León: 185, 189.
 Tornel y Mendívil, José María: 79.
 Torre Eiffel: 197, 207.
 Torre, Isidoro de la: 243.
 Torres Quintero, Gregorio: 183, 184.
 Torres, Mateo: 33.
 Torri, Julio: 176, 187.
 Toscano Barragán, Salvador: 14, 15, 197-201, 203-209, 211, 213-233, 235.
 Toscano, Carmen: 200, 234.
 Toscano, empresa: 215, 221, 224.

Toscano, Ricardo: 200.
Tosta, Dolores: 84, 85.

U

Unda de Sáenz, Guadalupe: 36, 38,
42.
Urbina, Luis G.: 177, 178, 185, 187,
190, 192.
Urcullu, José de: 249.

V

Vaccai, Nicola: 63.
Vasconcelos, José: 176, 177, 186,
258, 269.
Vázquez y Sánchez, Francisco Pablo:
35.
Vázquez, José Rafael: 32.
Venegas, Aurelio J.: 104, 114-116,
121, 241, 270.
Verdi, Giuseppe: 11, 81, 89, 90.
Verne, Jules: 199, 211, 235.
Veyre, Gabriel: 202, 233.
Viardot, Paulina: 49.
Villa, Antonio de la: 208.
Villa, Francisco: 228.
Villada, José Vicente: 246, 247, 254,
269.

Villamonte, C.: 36, 41.
Villanueva Felipe: 171.
Villela, José: 99.
Virgen de Guadalupe: 39, 40, 42.
Virgen María: 36, 42.
Virués y Spínola, Josef Joaquín: 17,
56, 60.

W

Wagner, Auguste: 12, 215.
Wells, Herbert Georges, novelista:
120.
Wilde, Oscar: 175.
Wright de Kleinhans, Laureana: 98.

Z

Zamacois, Niceto de: 159, 165.
Zamloch, Antón: 216.
Zapata, Emiliano: 228.
Zárate, Julio: 249.
Zarco, Francisco: 148.
Zavala Camarena, Leobino: 260.
Zola, Émile: 176.
Zorrilla, José: 90, 95, 189.

ÍNDICE GEOGRÁFICO

A

Alejandro, Egipto: 94.
Alemania: 125, 130, 167, 176, 223,
258, 289.
Amberes, Bélgica: 186.
América: 186, 187, 189.
América Latina: 233.
Atlántico: 7, 205, 238.
Atlapulco, México: 253.

B

Barcelona, España: 20, 97, 121, 137,
164, 165, 196, 209, 232, 258, 261,
262, 269.
Barcelonette, Francia: 158.
Bologna, Italia: 94.
Boston, Estados Unidos: 80, 168,
171, 269.
Bruselas, Bélgica: 14, 167, 182, 186,
258.
Burdeos, Francia: 83.

C

Cádiz, España: 94, 167.
Calixtlahuaca, México: 255.
Chapultepec, México: 77, 79, 106,
202, 217.
Chiapas, México: 33, 70.
Chicago, Estados Unidos: 72, 168,
204, 205, 261, 269.
Chiconahuapan, México: 242.
Chignahuapan, México: 243.
Chile: 12, 79, 288.
Ciudad Luz (véase también París,
Francia): 197, 203, 207, 238.
Coatepec, México: 14, 168, 179, 186,
192.
Cremona, Italia: 94.
Cuautla, México: 215.

D

Distrito Federal, México: 81, 102,
119, 121, 164, 200.

E

Eagle Pass, Estados Unidos (Piedras Negras, México): 203, 204.

España: 44, 104, 105, 106, 116, 129, 163, 164, 167, 176, 184, 187, 192, 258, 260, 288, 289, 290.

Estado de México, México: 149, 236, 240, 242, 243, 245, 247, 248, 251, 252, 254, 267, 268, 269, 270, 289.

Estados Unidos de América: 77, 79, 80, 87, 126, 128, 131, 145, 176, 200, 201, 203, 205, 208, 216, 217, 224, 258, 260, 288.

Europa: 11, 13, 63, 69, 74, 79, 91, 92, 94, 95, 115, 125, 129, 131, 137, 142, 169, 171, 173, 176, 209, 237, 260.

F

Filipinas: 204.

Francia: 42, 65, 116, 125, 126, 129, 130, 131, 133, 134, 136, 139, 142, 157-159, 163, 164, 175, 176, 205, 206, 223, 227, 239, 269, 290.

G

Galveston, Estados Unidos: 203.

Gran Bretaña: 131.

Guadalajara, México: 7, 14, 40, 41, 43, 70, 72, 109, 179, 194, 198, 199, 200, 204, 208, 215, 217-227, 230, 231, 233.

Guanajuato, México: 75, 109, 127.

Guadarrama, río, España: 186.

H

Hacienda de San Nicolás Peralta: 242, 243, 246, 253.

Hacienda del Mayorazgo: 246, 253.

Hispanoamérica: 129, 163, 173, 196.

I

Illinois, Estados Unidos: 250.

Indiana, Estados Unidos: 250.

Inglaterra: 125, 129, 217, 223, 249.

L

La Habana, Cuba: 105, 179, 192.

Las Cruces, México: 255.

Lecce, Italia: 52.

Lerma, México: 16, 236, 237, 242-248, 250, 252-255, 268, 270.

Lisboa, Portugal: 94.

Loire, río, Francia: 205.

Loma-Alta, México: 159.

Londres, Inglaterra: 63, 72, 162, 204, 232, 251.

M

Madrid, España: 14, 56, 61, 66, 71, 97, 102, 104, 108, 109, 167, 171,

181, 186, 189, 192, 196, 209, 258-262, 269, 289.
 Manila, Filipinas: 204.
 Marsella, Francia: 83.
 Mazatlán, México: 110.
 Mérida, México: 109.
 México: 10-13, 15-20, 31, 34, 41, 42, 44, 45, 47, 49, 51, 53, 56-62, 64-66, 69-72, 75, 76, 78-80, 82-84, 86, 87, 89, 91, 92, 94, 97, 100-106, 108, 109, 111, 112, 115, 116, 119, 120-122, 125-127, 129, 131-137, 139-143, 145, 146, 148-155, 157-168, 175, 176, 178-180, 182-189, 192-204, 206-211, 213, 216-218, 220, 221, 224-226, 228, 230-236, 238-245, 247-252, 254, 255, 258, 260, 262, 264, 267, 268, 269, 270, 287-291.
 Milán, Italia: 92, 94, 171.
 Milpa Alta, México: 180.
 Molino del Rey, México: 13, 75-87.
 Morelia, México: 23, 70.
 Morelos, México: 194, 241, 243.

N

Niágara, cataratas del, Canadá: 204, 261.
 Nueva España: 102, 121, 189, 242.
 Nueva York, Estados Unidos: 72, 168, 179, 204, 205, 249, 251, 269.
 Nuevo Laredo, México: 174, 177.

O

Oaxaca, México: 214.
 Oztolotepec, México: 242.

P

París, Francia: 14, 15, 18, 79, 82, 92, 102, 103, 115, 117, 119, 121, 132, 133, 139, 146, 149, 159, 162, 163, 164, 168, 171, 173, 191, 192, 194, 197-199, 201, 203, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 217, 221, 231-233, 235, 238, 239, 244, 247, 249, 250, 251, 258, 261, 262, 268.
 Perú: 79, 149, 288.
 Piacenza, Italia: 94.
 Portugal: 258, 289.
 Puebla, México: 17, 23-31, 33-35, 37, 41-45, 51, 77, 109, 153, 162, 203, 213, 233, 258, 261, 290.

R

Ranchería del Mimbres, México: 246.
 Rancho de la Cruz, México: 253.
 República mexicana (véase también México): 55, 56, 71, 78, 101, 131, 157, 163, 249.
 Rusia: 79.

S

Saint-Nazaire, Francia: 205.
 San Cristóbal de las Casas, México: 70.
 San Luis Missouri, Estados Unidos: 204, 261.
 San Luis Potosí, México: 210, 215, 226.
 San Mateo Atenco, México: 242, 243.
 San Miguel de Allende, México: 75.
 San Salvador, El Salvador: 118.
 Santiago de Cuba: 205.
 Sceaux, Cantón de, Francia: 132.
 Sena, departamento de, Francia: 132.
 Sena, río, Francia: 205.
 Sud-América: 260.

T

Tacubaya, México: 77, 149.
 Tamaulipas, México: 77.
 Tampico, México: 13.
 Tehuacán, México: 203, 213, 218.
 Tehuantepec, istmo de, México: 220.
 Teotihuacán, México: 187.
 Tepic, México: 110.
 Texas, Estados Unidos: 77, 203.
 Teziutlán, México: 223.

Tizapán, México: 153.
 Tlalpan, México: 77, 153.
 Toluca, México: 7, 149, 236, 240-242, 247, 249, 250, 254, 255, 258, 264, 267, 268, 269, 270.

V

Vaugirard, Francia: 132.
 Venezuela: 42.
 Veracruz, México: 90, 159, 162, 168, 186, 205, 231, 258.
 Viejo Continente (véase también Europa): 127, 129, 137, 205.
 Viena, Austria: 171, 176, 196.

W

Washington, Estados Unidos: 179, 180.

Z

Zacatecas, México: 49, 233.
 Zapotlán, México: 200.
 Zimapán, México: 87.

AGRADECIMIENTOS

Estas páginas no hubieran visto la luz sin el respaldo a nuestros proyectos que otorga la directora del Instituto Mora, Gabriela Sánchez Gutiérrez. Asimismo, agradezco a la Subdirección de Publicaciones por el esmero con que trabajan para que nuestros libros lleguen a buen puerto. Agradezco de manera especial a Claudia Nava Cervantes por la revisión que realizó a nuestro manuscrito. Debo reconocer aquí la ayuda brindada por Alberto Sandoval, quien cuidó que las normas editoriales de nuestra institución se cumplieran en todas y cada una de las páginas que componen esta obra. También quiero mencionar aquí a Berenice Guerrero, becaria del Instituto Mora, quien me apoyó en todo lo que implicó el conocimiento técnico de cómputo. Su disposición y amabilidad fueron invaluable e hicieron posible que las imágenes y las tablas contenidas en el libro cumplieran con los requisitos necesarios para su publicación.

SOBRE LAS AUTORAS Y LOS AUTORES

María Eugenia Chaoul Pereyra

Doctora en Historia y profesora-investigadora de tiempo completo en el Instituto Mora en la Ciudad de México y especialista en la historia de la cultura material y el espacio escolar. Entre sus principales publicaciones está *Entre la esperanza del cambio y la continuidad de la vida. El espacio de las escuelas primarias nacionales en la ciudad de México, 1891-1919*. Algunos de sus últimos artículos son “¿Pizarra o papel? La lenta transformación de las escuelas en México, 1880-1920”, *Paedagogica Histórica*; “La higiene escolar en la ciudad de México a principios del siglo xx”, *Historia Mexicana*; “¡Canten niños porque es sano!, la educación musical en las escuelas primarias de la ciudad de México” en *Los papeles para Euterpe*, coordinado por Laura Suárez; “Como un aparato ortopédico para el magisterio. La Dirección General de Instrucción Pública”, *Secuencia*; “Ciudad, espacios y cultura material de la escuela primaria en México hacia finales del siglo xix y principios del xx”, *Anuario de Historia de la Educación*.

John Lazos

Doctor en musicología por la Universidad de Montreal en 2010. Investigador independiente, interesado en la exploración y comprensión de la práctica musical en México durante las primeras décadas del siglo xix. Centrado en el estudio y divulgación de la vida y obra de José Antonio Gómez y Olguín (1805-1876), figura clave para el acercamiento y esclarecimiento de este

periodo musical. Dedicado en la búsqueda, recuperación, organización y análisis de fuentes primarias que han dado como resultado catálogos musicales de más de un millar de obras musicales resguardadas en varios archivos sacros y seculares mexicanos. Representante de México en el Repertorio Internacional de Fuentes Musicales (RISM, por sus siglas en francés). Ha publicado extensivamente, tanto artículos como capítulos, en México, Canadá, Estados Unidos, España, Perú, Chile y Argentina. En 2022, colaboró con la Orquesta Sinfónica de Xalapa en la transcripción y ejecución del *Té Deum Laudamus* de Gómez, obra para voces solistas, coro y gran orquesta que se estrenó en la catedral metropolitana en 1835.

Áurea Maya Alcántara

Doctora en Historia del Arte por la UNAM, y desde 1991 es investigadora del CENIDIM-INBAL. Autora de libros y ensayos sobre ópera y zarzuela en México durante el siglo XIX y especialista en la catalogación de archivos musicales. Participó en el rescate y puesta en escena de dos de las óperas más importantes del repertorio mexicano: *Ildegonda*, de Melesio Morales, en 1994, y *Catalina de Guisa*, de Cenobio Paniagua, en 2019. Actualmente trabaja en el rescate y edición de *Atala*, del compositor mexicano Miguel Meneses. Ha publicado en el Fondo de Cultura Económica, en el Instituto Mora, en el CENIDIM y en la revista *Diacronías*. Su publicación más reciente es el libro *Ópera y gastos secretos. Su producción en México en el siglo XIX* (Educación y Cultura, 2023). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNI).

Ricardo Miranda

Investigador titular del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM) y maestro del Conservatorio Nacional de Música, del que fue director entre 2007 y 2010. Reconocido especialista en música mexicana. Es autor de los libros *Ecos, alientos y sonidos* (FCE, 2001); *Manuel M. Ponce, ensayo sobre su vida y obra* (CONACULTA, 1998), y *Manuel M. Ponce* (Akal, 2020), entre otros. También es autor de diversos artículos publicados en *Heterofonía* y en libros especializados edita-

dos por las universidades de Princeton, Cambridge y la editorial Reichenberger, de Alemania. En 2018 recibió la Presea Manuel M. Ponce.

Ana Cecilia Montiel Ontiveros

Doctora en América Latina Contemporánea por la Universidad Complutense de Madrid, es licenciada en Historia por la UNAM. Como parte de su experiencia laboral está su trabajo para el Grupo Editorial Proyección de México, para el Instituto Mexiquense de Cultura en los museos de Antropología e Historia y Palacio de Bellas Artes. Desde 2004 es profesora-investigadora de tiempo completo en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, donde ha formado parte de la planta docente de las licenciaturas en Historia y Ciencias de la Información Documental. Su principal línea de investigación es la historia de la cultura escrita en México, siglos XVIII y XIX. Es miembro del SNI, nivel I.

María Esther Pérez Salas Cantú

Doctora en Historia del Arte por la UNAM e investigadora de tiempo completo en el Instituto Mora. Es miembro del SNI. Sus líneas de investigación han girado alrededor de la gráfica en México durante la primera mitad del siglo XIX, en especial en litografía, y de la presencia de los litógrafos franceses en nuestro país. Entre sus publicaciones destacan: “La imagen del México nocturno a mediados del siglo XIX” en *Historia de la noche. Imaginarios, representaciones y prácticas nocturnas en México, España y Portugal, siglos XVI-XX*, México, UNAM/IIB/ITESM, 2021; “Naturaleza y romanticismo en las revistas literarias decimonónicas” en *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis... El romanticismo en México, siglo XIX*, México, Instituto Mora, 2020, y “La gráfica en el siglo XIX” en *Impresiones de México. La stampa y las publicaciones ilustradas en el siglo XIX*, México, Secretaría de Cultura-INBA, 2018.

Laura Suárez de la Torre

Doctora en Historia por el Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Profesora-investigadora Titular “C” en el Instituto

Mora. Miembro del SNI, nivel II. Ha dirigido distintos proyectos internacionales –CONACYT-ANUIES-ECOS (España, Francia). Fue distinguida con la Chaire des Amériques por la Université Rennes, 2, Francia, y con la Cátedra Eulalio Ferrer por la Universidad de Cantabria, España. Sus investigaciones se orientan principalmente a la historia cultural y a la historia del libro y la edición en México en el siglo XIX. En el Instituto Mora coordinó el seminario interinstitucional Civilización y Cultura. México, Siglo XIX. Entre sus últimas publicaciones destacan *Allende las fronteras. Mediadores culturales España-México* (2021), así como la coordinación de los libros *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis. El romanticismo en México, siglo XIX* (2020), y *En distintos espacios, la cultura. México, siglo XIX* (2020). Ha publicado diversos capítulos y artículos especializados en editoriales académicas y en revistas de prestigio nacionales y extranjeras.

Luisa Vilar-Payá

Doctora en musicología por la Universidad de California, Berkeley, con maestría en la Universidad de Columbia. Se especializa en temas de historiografía crítica, estudiados desde las discrepancias políticas que rodean la producción y percepción de obras y repertorios musicales. En términos de análisis musical, sus artículos problematizan el binomio autonomía-referencia. Sus publicaciones se caracterizan por cubrir un rango amplio de periodos históricos y compositores. Respecto al siglo XX, ha examinado la obra y recepción de Juan Gutiérrez de Padilla, Arnold Schoenberg, Silvestre Revueltas, Carlos Chávez y Guadalupe Unda. En la actualidad trabaja en un libro para la Universidad de Oxford titulado *Music and politics in 17th-century Mexico*. Por quince años fungió, sucesivamente, como directora del Departamento de Artes, decana de Ciencias Sociales y decana de Artes y Humanidades de la Universidad de las Américas Puebla. Forma parte de diversos consejos editoriales de revistas arbitradas e indizadas.

Verónica Zárate Toscano

Doctora en Historia por El Colegio de México y profesora-investigadora del Instituto Mora. Pertenece al SNI, nivel III. Ha abordado temas de historia de la prensa, de las mentalidades, de la vida cotidiana, de historia

intelectual, de historia de la muerte, de las conmemoraciones, de historiografía. Actualmente se enfoca en temas relacionados con la materialización de la memoria histórica a través del estudio de nomenclatura, monumentos, festividades, música, etc. Entre sus libros se cuentan *Los nobles ante la muerte en México. Actitudes, ceremonias y memoria, 1750-1850* (México, Instituto Mora/El Colegio de México, 2000); *Una docena de visiones de la historia. Entrevistas con historiadores americanistas* (México, Instituto Mora, 2004); *Diálogo con historiadores. Reflexiones en torno al tiempo, el espacio y la memoria* (México, Instituto Mora/Comité Mexicano de Ciencias Históricas/Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2014) y, recientemente, *Aportaciones historiográficas en la voz de quince protagonistas* (México, Instituto Mora, 2024).

Desde la segunda fila, al rescate del pasado.
Civilización y cultura, México (siglos XIX-XX)
Edición realizada a cargo de la Subdirección
de Publicaciones del Instituto Mora.

En ella participaron:
corrección de estilo, Claudia Nava;
lectura de corrido, Estela García y Anastasia Rodríguez;
diseño de portada y formación de páginas, Marco Ocampo;
cuidado de la edición, Claudia Nava y Natalia Macías.

Fecha de aparición en formato PDF:
9 de junio de 2026

Con una nueva perspectiva de la historia, en este libro se da voz y visibilidad a unos personajes, hombres y mujeres, poco conocidos, que con su actuar particular contribuyeron a propiciar el desarrollo de la cultura en México en un largo siglo XIX.

Desde su trinchera personal impulsaron proyectos diversos. Ya fuera desde la música o desde los impresos, o incluso a partir de la idea de diversión, lograron favorecer el desarrollo cultural de México. Fueron mexicanos y extranjeros a los que podríamos denominar de “segunda fila”, los que emprendieron y apoyaron distintas expresiones como vehículos civilizatorios. En ese quehacer cotidiano, coincidieron con numerosos personajes de primera, segunda o tercera fila y participaron o colaboraron con diversas instituciones y fueron responsables de las transferencias culturales entre Europa y México.

Las historias aquí contenidas refrescan nuestra mirada hacia el ambiente cultural que privó en el México de nuestros ancestros. Sus nombres, quizá en un principio, no revelan el importante papel que desempeñaron como mediadores culturales, en un tiempo bisagra en donde la secularización se imponía y se abría a nuevas manifestaciones culturales de las que muchos de los mexicanos fueron sus consumidores.

ISBN: 978-968-9749-32-5



**Ciencia y
Tecnología**

Secretaría de Ciencia, Humanidades,
Tecnología e Innovación



Instituto
Mora