

ÓPERA, IMAGINACIÓN Y SOCIEDAD.
MÉXICO Y BRASIL, SIGLO XIX. HISTORIAS
CONECTADAS: *ILDEGONDA* DE MELESIO
MORALES E *IL GUARANY*
DE CARLOS GOMES

Verónica Zárate Toscano Serge Gruzinski
Instituto de Investigaciones *École des Hautes Études*
Dr. José María Luis Mora *en Sciences Sociales y CNRS*

INTRODUCCIÓN

En el siglo XIX, la ópera fue concebida como un instrumento “civilizador” en el sentido que dio Norbert Elias a este proceso.¹ Constituía a la vez un espacio de sociabilidad con pretensiones aristocráticas, y un lugar de difusión de la creación artística (la escena) y de la moda (la sala). La ópera enseñaba a la burguesía la “cultura de corte”, permitiéndole entrar en moldes aristocráticos o considerados así. La ópera ofrecía una especie de club para las élites del siglo XIX. De allí la importancia del lugar, reflejo del poder de una ciudad, del boato de una corte (París, Viena, Londres, Munich...) y del gusto (y de los sueños) de la burguesía local. Recordemos la construcción de costosas salas como la ópera

Fecha de recepción: 27 de agosto de 2007

Fecha de aceptación: 14 de enero de 2008

¹ ELIAS, *El proceso de la civilización*.

Garnier en París, una iniciativa de Napoleón III, o el teatro de Bayreuth edificado para Richard Wagner con el apoyo de la corte de Baviera y del rey Luis II.

Además de este objetivo “civilizador”, la ópera — el libreto y su música — asumió un papel político e ideológico no desdeñable en la creación y la definición de la identidad nacional.² Basta recordar el grito “Viva Verdi” (= *Viva Vittorio Emmanuele Re d'Italia*) que echaban los italianos partidarios del *Risorgimento*. La ópera italiana se había vuelto arte nacional y símbolo de la unidad de la joven nación.³

Por otra parte, la ópera fue un foco de intensas actividades artísticas e intelectuales. Constituía un espacio en el que no sólo intervenían periodistas y críticos, novelistas, escritores y poetas, sino también empresarios, directores de teatro y de compañías, cantantes, quienes algunas veces se volvían estrellas internacionales. Cabe recordar que el *star system* en sus dimensiones intercontinentales empezó en la primera mitad del siglo XIX con las giras de compañías, en su mayoría italianas, realizadas por Canadá, Estados Unidos y América Latina.

En vez de explorar estos aspectos en el Viejo Mundo, lo haremos en México y en Brasil con el fin de iniciar una reflexión de conjunto sobre estos dos países iberoamericanos a partir de la carrera de dos de sus músicos: el brasileño Carlos Gomes y el mexicano Melesio Morales.

Ahora bien, no se tratará de ofrecer un ensayo de historia comparativa, menos aún de musicología, sino más bien de esbozar un análisis en la línea de las *connected histories*

² FRANCFORT, *Le Chant des Nations*.

³ GÓES, *Carlos Gomes* y RINALDI, *Carlos Gomes*.

introducida por Sanjay Subrahmanyam en el campo de los estudios de los mundos portugués y asiático.⁴ Partiremos de los lazos que unieron en el siglo XIX a México, Brasil e Italia en el campo de la música de ópera. Estos lazos pueden pasar casi inadvertidos, como la actuación de un italiano que tendría un papel decisivo en la carrera de nuestro músico brasileño: Lauro Rossi.⁵ El que fue director del Conservatorio de Milán entre 1850-1871 tenía cierta sensibilidad hacia lo iberoamericano, no por haber viajado al Brasil, sino porque había pasado el año 1836⁶ en México dirigiendo obras de la importancia de *La Sonnambula*, *Cenerentola*, *Il Pirata*.⁷ Pero otros lazos fueron mucho más significativos y manifiestos, como el acontecimiento que reunió, aunque fuera virtualmente, a nuestros dos músicos.

LA POLÉMICA DE GOMES SOBRE *IL GUARANY*

La obra maestra de Carlos Gomes, *Il Guarany*, se presentó en el Teatro Nacional de la ciudad de México los días 22, 23, 25 y 27 de diciembre de 1883 con la compañía italiana de Napoleón Sieni. En estas funciones navideñas, los papeles principales fueron interpretados por María Peri y Francisco Giannini.

⁴ Véase SUBRAHMANYAM, "Connected Histories".

⁵ Lauro Rossi fue director del Conservatorio de Milán (1850-1871) y luego del de Nápoles (1871-1878).

⁶ *La Sonnambula*, la *Cenerentola*, *Il Pirata*, *Guillaume Tell* en el Teatro Principal en 1836, y al año siguiente se presentaron algunas de sus obras en el mismo teatro: *Giovanni Shore*, *Doña Sinfrosa*, *La casa deshabitada*. SOSA y ESCOBEDO, *Dos siglos de ópera*, vol. I, pp. 24-26.

⁷ Se aceptó como *scapigliato* (bohémio) de importación. Se volvió miembro de la *scapigliatura* milanesa en la que encontramos a Emilio Praga o Arrigo Boito.

Las reseñas, comentarios y críticas no se hicieron esperar en la prensa. El 30 de diciembre, Enrique Chávarri, quien firmaba como “Juvenal”, en su sección titulada “Charla de los domingos” de *El Monitor Republicano*, refirió el estreno de “la complicada música del famoso *Guarany*”, resaltaba tanto sus aspectos positivos como negativos.⁸ En primer lugar, consideraba que era muy larga, con música algo cansada. Durante la primera función, que comenzó a las ocho y media de la noche y terminó después de la una de la mañana, el público se fue saliendo y pocos permanecieron hasta el final. Ya para la segunda audición se quedaron más espectadores, tal vez porque la función dominical era a las cuatro de la tarde. Los rasgos positivos que resaltaba eran que tenía “bellísimos trozos”, salía de lo trillado y sobre todo, lo más notable de la partitura eran

[...] ciertas notas que a menudo recuerdan ya el canto guerrero de los salvajes, ya sus danzas bárbaras, ya sus marchas o sus extraños ritos, entonces la música se escucha en pensamientos enteramente nuevos llenos de originalidad y perfectamente apropiados al asunto del drama.

Juvenal había quedado fuertemente impresionado con el estreno de “nuevas decoraciones y nuevos trajes” y sobre todo con el espectacular derrumbe del palacio en el último acto. Y finalmente resaltó el buen desempeño de los cantantes que habían vencido “las dificultades de que la partitura está erizada”.

⁸ CHÁVARRI, “Charla de los domingos”, en *El Monitor Republicano* (30 dic. 1883), núm. 312, año XXXIII. Citado en CARMONA, *Periodo de la independencia a la revolución*, pp. 136-137. Esta información fue glosada por OLAVARRÍA Y FERRARI, *Reseña histórica del teatro*.

A partir del 4 de enero siguiente, Melesio Morales, firmó con el pseudónimo “Paris”, escribió una larga crítica que publicó en tres números del periódico *El Nacional*.⁹ Basado en su propia experiencia musical y con un conocimiento más especializado que Chávarri, criticaba, entre otras cosas, “los puntos vulnerables que en relación con las leyes de la tonalidad, de la melodía, de la forma, de la instrumentación y de la estética en general, encierra la composición de Gomes”.

Además, Morales consideraba que “la composición de Gomes estará buena para nuestros queridos primos, para esos yankees [...] La música del *Guarany* es música [...] para Nueva York”.¹⁰ El mexicano no sabía que Gomes percibía a los yankees de una manera un tanto distinta ya que escribió descorazonado, después de su fracaso en Chicago con la ópera *Colombo* en 1892: “¡Esperaba hacer aquí un mundo de negocios, mas después percibí la triste realidad! En este país el arte es un mito”.¹¹

Morales reconocía en *Il Guarany* de Gomes sobre todo la influencia de Richard Wagner, Christoph Willibald Gluck y de la escuela italiana a la que él mismo seguía. Pero también le criticaba la ausencia de un color local “cuya presencia se impone en cada caso donde hay que dar cuenta de una época, de un pueblo, de un acontecimiento o de un personaje registrados en la historia”. En el caso del *Guarany*, Gomes “sabía lo que debía hacer al musicar su insípido, pero patriótico argumento; quiso dar color a su obra, intentó describir

⁹ *El Nacional*, año v, t. v, núm. 3 (viernes 4 ene. 1884); núm. 12 (jueves 17 ene. 1884) y (martes 5 feb. 1884). Publicado en MORALES, *Labor periodística*, pp. 64-74.

¹⁰ MORALES, *Labor periodística*, p. 68.

¹¹ Página web de Carlos Gomes: <http://www.bn.br/fbn/musica/cgomes.htm>

algunas escenas, caracterizar a sus personajes y nada consiguió del todo”.

Morales manifestaba su desacuerdo por el hecho de que Gomes hubiera dejado pasar la oportunidad de analizar la relación entre los portugueses y los indígenas de Brasil con estas palabras:

De los cuatro actos en que está dividido *Il Guarany*, los actos primero, segundo y cuarto están encomendados a la familia y aventureros portugueses; el tercero, a la tribu Aimoré. Reparto tan ventajoso habría proporcionado a un compositor filósofo, la ocasión de intentar con éxito la pintura de dos razas diametralmente opuestas en tipo, religión, costumbres, dando ser, mediante este procedimiento, a dos géneros de música diferentes entre sí. Llevado a buen término el retrato musical de las dos razas, habría podido aprovechar la presencia de Pery entre los portugueses, y la de Cecilia entre los Aimoré, para desarrollar alguna ingeniosa combinación en la que [...] hubiera conseguido para su composición las primordiales cualidades de unidad y variedad, dejando al mismo tiempo elegidas las tintas del color local e individual de que carece la obra.¹²

Y sobre todo criticaba la forma insatisfactoria en que se representaba a los personajes sin acentuar sus rasgos propios, lo que resultaba en “una colección de tipos delicados con descuido, sosteniendo a duras penas en cuatro larguísimos actos, escenas de escaso interés sin vida”.

Críticas aparte, o tal vez precisamente como una crítica, Melesio Morales compuso una paráfrasis para piano sobre temas de *Il Guarany*, la cual fue publicada por H. Nagel en

¹² MORALES, *Labor periodística*, pp. 69-70.

el *Album Musical* en 1884.¹³ Era su manera de mostrar al compositor brasileño cómo consideraba él que era la mejor forma de tratar ese tipo de temas, pero también era una respuesta a la propuesta de Franz Liszt de escribir obras para piano basadas en óperas de moda, en las que podían dar rienda suelta al virtuosismo y al *bel canto*.¹⁴

Así, rescató la *ballata* de Cecilia —la heroína de *Il Guarany*— “Oh, come è bello il ciel!”, “C'era una volta un principe” para realizar su paráfrasis. Morales reconocía que esta pieza hablaba “a favor del compositor” ya que era una pieza de género italiano neto, a pesar de la melodía alemana de Ferdinand Gumbert¹⁵ que llevaba incrustada.¹⁶

Esta paráfrasis, convertida en una pieza de tertulia, es una de las varias fantasías sobre temas de ópera que escribió Morales. Según Ricardo Miranda, “lo mismo muestra las capacidades virtuosísticas de su autor que la efusividad lírica de Gomes, característica que, por otra parte, también se encuentra en la música de Morales a cada instante”.¹⁷

¹³ Grabada por Silvia Navarrete en el disco compacto *Ecos de México. Música para piano del siglo XIX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1998, «Clásicos Mexicanos».

¹⁴ MIRANDA, *Ecos, alientos y sonidos*, pp. 129-134.

¹⁵ Compositor germano que vivió entre 1818-1896.

¹⁶ *El Nacional*, año v, t. v, núm. 12 (jueves 17 ene. 1884).

¹⁷ “Ecos de México. Música para piano del siglo XIX: pasiones líricas y páginas sonoras”, textos y antología de Ricardo MIRANDA, México, MCMXCVIII, en NAVARRETE, *Ecos de México*. MORALES, *Mi libro verde*, pp. XII-XIV.

MELESIO MORALES Y LA ÓPERA EN MÉXICO

Ahora bien, ¿quién era Melesio Morales? Nació en la ciudad de México el 4 de diciembre de 1838, año y medio después que Carlos Gomes, era hijo de Trinidad Morales y de Juana Cardoso.¹⁸ Compuso su primera obra, *El Republicano*, cuando tenía doce años y a partir de ese momento, su vida fue una combinación entre la composición, la enseñanza y el aprendizaje, aun a pesar de no tener un profesor que le instruyera en el contrapunto, herramienta tan necesaria para los diálogos en la ópera. Su primera incursión en ese mundo fue con *Romeo*, obra que comenzó a escribir en 1860 con un libreto de Felice Roniani, ya utilizado anteriormente por Vincenzo Bellini.¹⁹ El estreno de la obra fue hasta el 27 de enero de 1863 porque, aunque había recibido la promesa de que el Ayuntamiento de México financiaría la obra, el dinero no llegó oportunamente y Morales ya había hecho un compromiso con los músicos. Si hemos de creer a algunos autores, éstos se burlaban del joven compositor, pero al momento de la ejecución de *Romeo*, aplaudieron entusiastamente.²⁰ Después de superar múltiples problemas,²¹ la ópera se estrenó y a partir de ese momento, Morales se

¹⁸ Agradecemos a Ignacio Hernández su ayuda para completar la información utilizada aquí.

¹⁹ Melesio Morales, “Al respetable público”, en *El pájaro verde*, núm. 24 (27 ene. 1866).

²⁰ GONZÁLEZ PEÑA, “Un músico mexicano”, pp. 135-141. OLAVARRÍA Y FERRARI, *Reseña*, pp. 670-672.

²¹ Las dificultades están descritas en la biografía de Melesio Morales que publicó Altamirano en *El Renacimiento*, recogida en sus *Obras completas*, vol. XIV, pp. 77-108.

ganó a pulso la categoría de “Maestro”, la cual conservaría hasta su muerte.²²

Con este primer éxito, Morales se sintió confiado y escribió su segunda ópera: *Ildegonda*. El estreno se retrasó por diversos motivos a pesar de que ya era del conocimiento público que se estaba preparando. Incluso, durante una representación de la compañía de ópera italiana del *Un Ballo in Maschera*, de Giuseppe Verdi, efectuada en la ciudad de México el 14 de noviembre de 1865, “una parte de los concurrentes pidió la representación de esta ópera, primero en tiras de papel soltadas desde la galería y después a voces”.²³ Fueron identificados como un “nutrido contingente de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes”.²⁴

Un mes después, se anunció en la prensa que los papeles estaban ya repartidos y que pronto empezarían los ensayos.²⁵ Finalmente, *Ildegonda* debutó en el Teatro Imperial el sábado 27 de enero de 1866 a las ocho de la noche. Continuó representándose los domingos 28 de enero y 4 y 11 de febrero, fue en esta última fecha a las tres y media de la tarde.²⁶

Después de la representación de *Ildegonda*, algunos amigos de Morales consideraron que debía tener la oportunidad de ir a Europa a perfeccionar sus estudios musicales. José S. Segura, editor de *El Cronista de México*, al referir el estreno de la ópera, reconoció que algunas de sus fallas no se debían

²² Morales lo reconoció en una pequeña autobiografía que escribió en 1900, publicada por PONCE, “El maestro Melesio Morales”, pp. 85-95.

²³ *El Pájaro Verde*, 3ª época, t. III, núm. 272 (17 nov. 1865), p. 3.

²⁴ ZANOLLI FABILA, “La profesionalización”, vol. 1, p. 75.

²⁵ *El pájaro Verde*, 3ª época, t. III, núm. 298 (18 dic. 1865).

²⁶ *El Cronista de México*, 3ª época, t. VI, núm. 24 (sábado 27 ene. 1866); núm. 30 (sábado 3 feb. 1866); núm. 36 (sábado 10 feb. 1866).

al poco talento del autor, sino a su falta de práctica y escuela. Y agregó:

[...] creemos [...] que si los ilustrados socios del Club Filarmónico, o el gobierno, tomasen a su cargo el que el señor Morales pasase a Europa, para que pudiese estudiar a los grandes maestros, dentro de dos años sería un distinguido compositor que daría gloria a México.²⁷

Esta propuesta se hizo una realidad. A principios de marzo de 1866, Morales publicó en la prensa una carta que comenzaba diciendo: “Una mano bienhechora, que no se me ha querido dar a conocer, ha facilitado los medios para mi partida a Europa a perfeccionar mis obras de composición musical”.²⁸ Agradecía a continuación los “esfuerzos” por su felicidad hechos por Manuel Siliceo,²⁹ Manuel Payno,³⁰ Rafael Martínez de la Torre³¹ y “otra persona que no me autoriza, antes bien me prohíbe usar de su nombre en esta pública manifestación”. Sabemos que Martínez de la Torre intercedió en favor de Morales con Antonio Escandón,³² residente a la sazón en París, quien le otorgó una pensión durante tres años para perfeccionarse en el arte del *bel canto* precisamente en su cuna.³³ Fue gracias a la participación de ciertos miembros de la élite mexicana que Morales se pudo

²⁷ *El Cronista de México*, 3ª época, t. VI, núm. 25 (lunes 29 ene. 1866).

²⁸ *El Cronista de México*, 3ª época, t. VI, núm. 55 (lunes 5 mar. 1866), p. 2.

²⁹ Presidente fundador de la Sociedad Filarmónica Mexicana. Véase ZANOLLI FABILA, “La sociedad filarmónica mexicana”.

³⁰ Escritor de novelas románticas y realistas, como *Los Bandidos de Río Frío*.

³¹ Abogado y fraccionador de la ciudad de México.

³² Acaudalado industrial, introductor del ferrocarril en México.

³³ MORALES, *Mi libro verde*, pp. xxv, 22-23.

beneficiar de las enseñanzas musicales e incluso de algunas experiencias personales que nunca hubiera podido tener si no hubiera salido de su país para vivir en Francia y en Italia. Porque para él, como para muchos otros, Europa era el centro de la acción cultural y habría que sacar provecho de una estancia en el viejo continente.

Después de una breve residencia en París, Morales partió hacia Florencia, donde estudió composición con Teodulo Mabellini, quien tenía asimismo una gran biblioteca de libros y partituras que fue bien aprovechada. Ahí escribió nuevas obras, pero también trabajó en la reconstrucción casi total de *Ildegonda* para incorporarle sus nuevos conocimientos y para adaptarla a los cantantes italianos Cornelia Castelli, Paolo Augusti, Adulle Fradeloni y Ráchele Pala, encargados de la interpretación.³⁴ Finalmente, la nueva versión se estrenó el jueves 6 de enero de 1869 en Florencia. A propósito de este suceso, Morales escribió años después: “Activo y afortunado [...] conseguí lo que hasta hoy ningún mexicano ha logrado hacer en Europa, hice presentar mi *Ildegonda* en el Real Teatro de Pagliano de Florencia, viéndola celebrada y aplaudida”.³⁵ Según las crónicas, el maestro Melesio Morales tuvo 18 llamadas a escena.³⁶ Y una vez más, también en Europa, la representación de *Ildegonda* se hizo gracias al apoyo de algunos miembros de la élite mexicana decimo-

³⁴ MORALES, *Mi libro verde*, p. 27.

³⁵ Autobiografía en PONCE, “El maestro Melesio Morales”, p. 88.

³⁶ Esta observación fue publicada en la prensa local por el Marqués D'Arcais y recogida por Morales en su “Reseña que leyó a sus amigos el maestro Melesio Morales en la celebración de sus bodas de oro y del cuadragésimo aniversario de la fundación del Conservatorio”, pp. 152-161, p. 157 de *Labor periodística*.

nónica porque, para esta representación, recibió el apoyo financiero del político y filántropo Ramón Terreros,³⁷ ya que empresarios, artistas y público en general no habían estado dispuestos a apoyar a un músico desconocido y peor aún si era mexicano; pero Melesio tuvo el tino, o tal vez la osadía, de dedicarla al rey Víctor Manuel,³⁸ esperando así augurar una buena acogida de su obra.

Morales regresó a México con gran éxito bajo el brazo y a partir de ese momento y hasta el final de su vida, trabajó por la difusión del *bel canto*. Participó en la fundación del Conservatorio Nacional, compuso múltiples obras, trabajó como profesor de armonía, composición, historia de la música, estética, etc. Asimismo, escribió un *Método de Solfeo* y una *Teoría Musical*³⁹ e incluso intentó convertirse, pero sin éxito, en empresario para poner en escena óperas italianas. Dirigió coros, fundó la orquesta del Conservatorio Mexicano y encontró el tiempo para escribir múltiples artículos periodísticos.⁴⁰ Y además de óperas, compuso alrededor de 150 obras de todo tipo: religiosas, para piano, orquesta, coros, voces e incluso infantiles.⁴¹ Murió en su casa de San Pedro de los Pinos el 12 de mayo de 1908, a los 70 años, sin regresar jamás a Europa.

Morales no fue el primero en componer óperas en México, un género ya presente en la Nueva España del siglo XVIII, aun-

³⁷ CARMONA, *Periodo de la independencia*, p. 117. MORALES, *Mi libro Verde*, p. 113. Morales dice que le dio 5 000 francos. Era descendiente de los Condes de Regla.

³⁸ MORALES, *Mi libro verde*, p. 77. BELLINGHAUSEN, *Melesio Morales, Catálogo*, p. 37, dice que la dedicó a Elisa Tomáis.

³⁹ MORALES, *A B C. Teoría musical*.

⁴⁰ MORALES, *Labor periodística*.

⁴¹ BELLINGHAUSEN, *Melesio Morales, Catálogo*.

que de una manera incipiente. Desde principios del siglo XIX, en México existía un verdadero gusto por la ópera. Antes de 1827, se traducían las óperas al español, pero a partir de ese momento, las representaciones se hicieron en italiano. Para la comprensión del público, siempre existía la posibilidad de imprimir un programa e incluso el libreto. La vida independiente del nuevo país permitió la aparición de compositores profesionales porque había un público deseoso de consumir sus producciones. Sabemos que a lo largo del siglo trabajaron en México 86 compañías de ópera, casi todas italianas, aunque también hubo algunas francesas, españolas, inglesas, estadounidenses e incluso mexicanas.⁴² Había gustos para todo: la ópera seria y la bufa, la opereta, la zarzuela. El repertorio estaba verdaderamente actualizado, es decir, que se podían escuchar las obras que acababan de presentarse en Europa: Giuseppe Verdi, Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, etc. El público asistía a los teatros a divertirse con las representaciones de obras diversas y existía una verdadera circulación de objetos culturales como la música, las partituras, los libretos y los instrumentos. Es decir, que el México decimonónico estaba cercano a Europa, pero no como un espejismo en términos de la cultura, sino como toda una realidad y como un modelo a imitar.

Las compañías europeas eran bien recibidas e incluso hubo cantantes de ópera verdaderamente idolatradas, como Henriqueta Sontag, Condesa de Rossi, quien murió de cólera en México en 1854.⁴³ Famosa fue también la española Adeline Patti, quien cantó en México en la segunda mitad del

⁴² ESCORZA, "Del México-Tenochtitlan", pp. 147-188 y 166-167.

⁴³ YRÍZAR, "La Ópera en México".

siglo XIX.⁴⁴ El público adoptó no solamente la música, sino a sus intérpretes. Es en este marco que podemos afirmar que algunos mexicanos tendrían deseos de imitar a sus colegas europeos y escribir obras siguiendo los cánones del *bel canto* italiano.

CARLOS GOMES Y LA ÓPERA
EN BRASIL EN EL SIGLO XIX

La trayectoria brasileña de la ópera se inició en el siglo XVIII con el teatro del padre Ventura, abierto en 1747 o 1748, primer teatro conocido en Rio como Casa da ópera.⁴⁵ En 1773, el Teatro de Manuel Luis se volvió Teatro Regio. El auge de la música siguió al traslado de la corte del virrey de Salvador de Bahía a Rio (1763) y la llegada de la corte real portuguesa en 1808. La personalidad y la obra de José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830) dominaron las primeras décadas del siglo XIX en la capital carioca.⁴⁶

Con el imperio y sobre todo con el reinado de Pedro II, la ópera consolidó su presencia en la vida social, intelectual y artística de Brasil. En el siglo XIX, varios teatros recibieron a las compañías artísticas: el São Pedro de Alcântara financiado por el negrero José Bernardino de Sá, un lugar que frecuentaba la corte; el São João, en el Campo da Aclamação en el que se estrenó *Lucía de Lammermoor*; el Lírico provisorio, cuya construcción nunca acabó, en el que Carlos Gomes

⁴⁴ HERNÁNDEZ GIRBAL, *Adelina Patti*.

⁴⁵ La *Casa da ópera* de Vila Rica (1770) todavía puede visitarse.

⁴⁶ MATTOS, *José Maurício*.

dio su primera ópera, *A noite do Castelo*, y años más tarde *Il Guarany*, el 2 de diciembre de 1870.

Carlos Gomes nació en Campinas,⁴⁷ el 11 de julio de 1836, dos años antes que Melesio Morales, en lo que hoy es el estado de São Paulo, en una familia de músicos: el padre era director de orquesta, una tía cantaba y su hermano mayor ya dirigía óperas. A los 18 años, Carlos Gomes compuso una de sus primeras obras, una misa que fue interpretada en público.

Estudió en el Conservatorio de Rio, que fue creado en 1847 y se volvería la Escola Nacional de Música. Diez años después, en 1857, un español establecido en Brasil, don José Zapata y Amat, con Francisco Manuel da Silva, fundaron la Academia Imperial de Música e Opera Nacional. La Academia debía formar a los cantantes y presentar óperas de autores brasileños y extranjeros.⁴⁸ En este contexto favorable, Carlos Gomes conoció su primer éxito en 1861 con la ópera *A noite do castelo*, representada en el Teatro Lírico Fulminense.⁴⁹ Dedicó la partitura al emperador Pedro II.

Después de estos primeros éxitos, el Conservatorio de Rio lo designó candidato “para estudar em qualquer dos conservatórios da Italia”.⁵⁰ Así empezó su carrera internacional, al

⁴⁷ RINALDI, *Carlos Gomes*.

⁴⁸ Dos empresas sucesivas se encargaron de animar la vida musical con el apoyo del gobierno imperial: la Empresa de Ópera lírica (1860) y la Ópera nacional e italiana (1862). Tenían contratos con el estado “para sustentação da Opera lírica nacional”. GÓES, *Carlos Gomes*, p. 37. Tenían la obligación de mandar a Europa a un alumno del Conservatorio para que allí completara su formación musical. Posteriormente ambas compañías se fusionaron.

⁴⁹ Carlos Gomes recibió la condecoración del orden imperial.

⁵⁰ El primer músico enviado a Europa fue Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), que estudió en París a partir de 1857.

salir para Portugal e Italia. De 1864-1866 estudió con Lauro Rossi⁵¹ en el Conservatorio de Milán. En esa ciudad Carlos Gomes encontró un clima de efervescencia artística, de debates y polémicas, en el que se enfrentaban los verdianos y los jóvenes de la bohemia (*scapigliatura*), los *avveniristi*. En aquel entonces, el melodrama y la necesaria renovación de la *opera in musica* ocupaban el centro del debate.

Después del primer éxito con una revista musical, *Se sa Minga* (1869), cantada en dialecto milanés, Carlos Gomes compuso su primera ópera europea, *Il Guarany*, que se estrenó en marzo de 1870, más de un año después del estreno de *Ildegonda* en Florencia. El éxito de *Il Guarany* fue inmediato: la obra tuvo doce funciones ese año y quince el siguiente. En el estreno tomaron parte cantantes de la importancia de Giuseppe Villani, Enrico Storti y Víctor Maurel, quien luego sería Jago en *Otello* (Verdi, 1887). Cantó el papel de la heroína Marie Sasse, quien fue la creadora de *L'Africaine* de Meyerbeer en París (1865). Fue un éxito absoluto: se cuenta que un Verdi entusiasta habría dicho “este joven empieza allí por donde terminé”. La obra se representó en las principales ciudades italianas. El éxito también fue internacional:⁵² Londres, en 1872; Santiago de Chile, en 1873; Buenos Aires, en 1874; Viena, en 1875; Bruselas, Barcelona y Montevideo, en 1876; San Petersburgo y Moscú, en 1879; Lisboa, en 1880, México, en 1883 y Nueva York, en 1884.⁵³

⁵¹ Lauro Rossi fue director del Conservatorio de Milán (1850-1871) y luego del de Nápoles (1871-1878).

⁵² GÓES, *Carlos Gomes*, pp. 136, 138-139 y 157.

⁵³ París, sin embargo, resistió ya que el director del Théâtre des Italiens, Emanuele Muzio, era un hombre de la Casa Ricordi que no disponía de los derechos de la ópera. LOEWENBERG, *Annals*.

Después de su triunfo italiano, en diciembre de 1870, Carlos Gomes llevó su obra *Il Guarany* a Rio: se estrenó en el Teatro Lírico en un momento de apogeo del imperio brasileño, de fervor nacionalista y de unión nacional. Además de ser el mayor éxito en el teatro de Brasil en todo el siglo XIX, el evento constituyó “un poderoso tónico para o orgulho nacional”.⁵⁴ La obra circuló por el país: en 1877 se presentó en el extremo sur, Porto Alegre; en 1879 en Salvador de Bahía, en 1880 llegó a Amazonía en el Teatro da Paz de Belém, y se estrenó en 1901 en el Teatro Amazonas de Manaus.

La carrera europea de Gomes siguió exitosa. Otras obras suyas fueron compuestas y representadas en Italia. La primera fue *Fosca*, en 1873 en la Scala, a partir de un argumento inspirado por la historia de Venecia. El libretista era nada menos que el de *Aida*, Antonio Ghislanzoni. *Salvatore Rosa* marcó un regreso a la tradición italiana clásica. Se presentó en Génova en marzo de 1874, con un libreto inspirado esta vez por la historia de Nápoles: la rebelión de los pescadores de Portici contra el virrey en 1647.⁵⁵ *Maria Tudor* se presentó en la Scala en 1879, aunque no tuvo el mismo éxito. Basada en la obra de Víctor Hugo, fue tachada de wagnerianismo.⁵⁶ Sin embargo, algunos brasileños pertenecientes a las élites del país hicieron el viaje hasta Milán para asistir al estreno. Podemos imaginar lo que representaba para ellos presenciar en la capital mundial de la ópera el estreno de la obra de uno de sus compatriotas.

⁵⁴ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro (4 dic. 1870).

⁵⁵ Un tema ya puesto en escena en la *Muette de Portici* de Auber.

⁵⁶ “La imitación a la música del porvenir”, según Melesio Morales.

En 1880, Carlos Gomes regresó a Rio, donde presentó *Lo Schiavo* en 1889. El tema se basa en un texto del brasileño Taunay sobre la esclavitud de los negros. Pero el doble cambio de época (se prefirió la época de la confederación de los tamoyos, 1567) y de medio social (indígenas en vez de africanos) impuso una doble transposición que dotó a la obra de un significado del todo distinto. *Lo Schiavo* insistía en la cuestión de la identidad y de la historia nacional. El libreto exaltaba la naturaleza brasileña, la belleza de los paisajes y de la selva.

Posteriormente siguió *Condor*, un relato orientalizante ubicado en Samarcanda, la cual fue representada en la Scala en estreno mundial en 1891 (tuvo diez funciones). Al año siguiente, el oratorio *Colombo* se estrenó en Rio para festejar el cuarto centenario del descubrimiento de América. La obra, mezcla de ideología colonial y de conmemoración histórica, debía también estrenarse en Génova y Chicago, lo que no consiguió Carlos Gomes. *Colombo* fue un fracaso, “Gli americani non s'interessano di nulla che non sia una novità della vita pratica, e cioè il mezzo rapido di pescar dollari!”.⁵⁷

Vino la época de las dificultades. De hecho, Carlos Gomes sufrió los efectos de un doble cambio. En Brasil, la caída del imperio lo privó de sus protectores. El fin del régimen imperial significaba la ruptura de los lazos establecidos entre el antiguo poder político y la cultura, mientras en Italia se afirmaba un cambio de género y de estilo con la aparición del verismo. *Lo schiavo* había sido estrenada en Rio, 45 días antes de la caída del imperio y juzgada demasiado tímida en materia de abolición de la esclavitud. Pues bien, fue preci-

⁵⁷ *Revista brasileira de música*, Rio de Janeiro, 3:2 (1936), p. 416.

samente el asunto de la abolición la que provocó la caída del imperio brasileño. A partir de este momento Carlos Gomes apareció cada vez más como la encarnación de la sociedad del pasado, un vestigio del mundo imperial, más europeo que brasileño: recordemos que Pedro II murió exiliado en París en 1891. Carlos Gomes no consiguió la dirección del Conservatorio de Rio que le había sido prometida y padeció los efectos del clima nacionalista que despertaba el advenimiento de la joven república: además de ser monarquista y figura del antiguo régimen, se le reprochaba ser un compositor de óperas italianas, escritas en italiano y para un público italiano.⁵⁸

A Carlos Gomes no le quedó más que aceptar la dirección del Conservatorio de Belém y murió en 1896,⁵⁹ poco tiempo después de haber llegado a la capital amazónica y doce años antes que Melesio Morales, quien conoció los albores del siglo xx.

Ildegonda

En muchos aspectos la *Ildegonda* de Morales difiere de *Il Guarany* de Gomes, entre otras cosas porque en la primera mitad del siglo xix se escribieron múltiples versiones de *Ildegonda*, las cuales fueron representadas en diversos escenarios.⁶⁰ El libreto utilizado por Morales fue escrito por

⁵⁸ Además de ser un compositor ya pasado de moda en Italia. La nueva estrella era Puccini, que propuso óperas mucho menos costosas que un *Otello* o una *Aida*.

⁵⁹ MÁRTIRES COELHO, *O brilho da supernova*.

⁶⁰ En 1829 se presentó en Palermo, la de Carlo Valentini; después en Pisa, en 1836, la de David Bini, en Florencia, en 1847, la de Oreste Carlini y en Milán, en 1840, 1841 y 1845 con la música de Temístocle Solera, Achille

Temistocle Solera, bien conocido por haber sido libretista de Giuseppe Verdi, para quien había escrito *Nabucco*, *Giovanna d'Arco*, *I Lombardi alla prima crociata*, una parte del *Attila*, y otras. Para el drama de *Ildegonda*, Solera se había apoyado en un poema escrito en 1820 por Tommaso Grossi.⁶¹ Sin haber tenido aparentemente grandes estudios musicales, Solera mismo había escrito la música para la versión que se estrenó el 20 de marzo de 1840 en la Scala de Milán. Los críticos opinaron que, si bien *Ildegonda* no era un modelo de arte, tenía fuerza y color: el color de la pasión. Y probablemente Morales pensó que esta pasión y el éxito del libretista de Verdi eran una buena garantía para su propio éxito.

Dos de las versiones de *Ildegonda* han sido rescatadas del olvido a últimas fechas. De la de Melesio Morales nos ocuparemos líneas adelante. Pero más recientemente se ha dado a conocer la del español Emilio Arrieta, quien estudió en el Conservatorio de Milán. El requisito para obtener el título de compositor era escribir una ópera y fue así como surgió *Ildegonda*, estrenada en dicho conservatorio en 1845 y

Graffigna y Emilio Arrieta. Se ha conservado el libreto de una versión representada en Florencia en 1841, pero que ya había pasado por París en 1838. Marco Aurelio Marliani escribió la música para un poema de Pietro Giannone. Y aunque la historia es similar, hay diferencias importantes entre los dos libretos, el de Giannone y el utilizado por Morales. Por tal motivo, podemos suponer que los demás también incluirían variaciones considerables. *Ildegonda. Dramma. Diviso in tre parti. Va rappresentarsi nell' I. e R. Teatro in via della Pergola la primavera dei 1841 sotto la Protezione di S.A.T. e R. Leopoldo II, Graduca di Toscana, & & &*, Firenze, Presso G. Galletti in via Porta Rossa, 26 pp. Existe un facsímil de este trabajo. Véase Marco Aurelio Marliani (1805-1849), *Ildegonda*. Libretto by Pietro Giannone after Tommaso Grossi, music by... With introduction and vocal score, Nueva York, Garland Pub., 1986, 256 pp.

⁶¹ El texto se publicó en 1844 con otras obras. Véase GROSSI, *Florilegio*.

mercedora del Premio de Composición. Posteriormente se presentó, con algunas modificaciones, en el Teatro del Palacio Real de Madrid en 1849 y seis años más tarde en el Teatro Real.⁶² Después de 150 años, se volvió a estrenar en ese mismo Teatro de Madrid, el 17 de junio 2004. Un año antes se había publicado el libreto⁶³ y finalmente, en 2006, se hizo público el disco compacto con la grabación de su reestreno.⁶⁴ Los críticos han considerado que

Ildegonda es una ópera italiana, pero una buena ópera italiana, que corresponde a esa época de transición entre los Donizzetis y los Verdis. Construida con mano segura para un joven de poco más de 20 años, manifiesta una estupenda firmeza en la forma, un buen uso de la orquesta — que no es el legendario *chittarrone* — y una preciosa y evidente inspiración melódica.⁶⁵

El caso de Arrieta es similar a los de Morales y Gomes ya que logró triunfar en la cuna de la ópera y regresó a su lugar de origen a continuar su labor musical.⁶⁶

Por lo que toca a la versión de Melesio Morales, se ha dicho repetidamente que en esta obra hizo gala de la influencia operística italiana. Es evidente que siguió perfectamente el esquema de tres personajes principales: soprano (Ilde-

⁶² <http://informativos.net/Noticia.aspx?noticia=43218>

⁶³ *Ildegonda: melodrama serio en dos actos*.

⁶⁴ *Ildegonda*, ópera de Emilio Arrieta, libreto de Temístocle Solera, Madrid, RNE, RTVE-Música, 2006.

⁶⁵ Gómez Amat, “Recuperación justificada”, *El Mundo* (sábado 19 jun. 2004), año xv, núm. 5306.

⁶⁶ Sobre la labor de Arrieta como compositor de ópera, véase CORTIZO RODRÍGUEZ, “Análisis comparativo” y “Emilio Arrieta, operista frustrado”, pp. 479-504.

gonda), tenor (Rizzardo) y barítono (Rolando), en el que los héroes tenían voces altas y los personajes atormentados las tenían graves. Los músicos que siguieron el estilo italiano, como Morales, introdujeron en una cadena, arias, cavatinas, dúos, serenatas, recitativos, arietas, todo para obtener intensidad dramática y fuerza emocional. No hay que olvidar que la ópera es un espectáculo teatral y, por lo tanto, depende de los colores de la orquesta, pero también de la capacidad de transmitir emociones al público. Lo que está bien escrito conmueve a los espectadores.

El tema de la ópera *Ildegonda* es una leyenda medieval que tiene lugar en el siglo XII en Milán. El argumento es la historia de un amor entre Ildegonda, la hija de Rolando, señor de Gualderano, y Rizzardo, un joven soldado a punto de partir a las Cruzadas. La oposición del padre al descubrir el amor secreto provoca una emboscada en la que muere su otro hijo, Roggiero, por lo que Rizzardo huye e Ildegonda es confinada a un convento. Ella piensa que Rizzardo ha muerto, pero él llega de improviso a liberarla y, cuando están a punto de partir, llegan los caballeros y aprehenden al plebeyo. Con la certeza de que él va a morir, Ildegonda se vuelve loca. Rolando, viendo a su hija agonizante, perdona a Rizzardo. Ildegonda se acuerda de la maldición de su padre y cuando llega su amante, ella muere.

Podemos reconocer que *Ildegonda* es una historia de amor similar a Romeo y Julieta y no hay que olvidar que la primera ópera de Morales fue precisamente *Romeo* y que el drama sobre los amantes de Verona era bien aceptado por el público. Pero la gran diferencia es que la causa de la imposibilidad del amor no proviene de los conflictos entre familias enemigas, sino de una situación de desigualdad social.

Morales había querido aprovechar la presencia de las compañías italianas para la interpretación de sus obras, pero también había tenido cuantiosas dificultades con el empresario Anibal Biacchi para finalmente poner en escena su obra. Biacchi exigía 6 700 pesos por las tres representaciones de *Ildegonda*.⁶⁷ Morales contaba con el apoyo de personajes intelectual y políticamente influyentes: el escritor Manuel Payno había dado una fianza e incluso el emperador Maximiliano ofreció que pagaría la diferencia si el producto de los boletos no alcanzaba para cubrir los gastos.

Asimismo, Morales había sabido preparar sus representaciones. En 1863, antes del estreno de su primera ópera, adoptó la costumbre de escribir un artículo en la prensa para presentar su trabajo, exponer las dificultades que había enfrentado y situar la obra en su contexto. Con eso, el público adquiriría ciertos conocimientos antes de ir a la ópera, pero también recogía algunos temas de discusión. Con sus artículos y sus obras, Morales dirigía sutilmente el debate sobre la música en México en la segunda mitad del siglo XIX.

Así, antes del estreno de *Ildegonda*, escribió un artículo que se publicó en los periódicos *El Pájaro Verde* y *La Sociedad* en enero de 1866. Reconocía que su sola intención era abrir la vía para los excelentes talentos musicales de México y

[...] la gloria para mi patria, si es que alguna puedo alcanzar, no por el mérito que tenga mi composición, sino por el tesón en vencer tantas y tan grandes dificultades como se presentan des-

⁶⁷ Esta cifra incluía los gastos de la decoración, el vestuario, los músicos y los cantantes.

de que se comienza a escribir la primera nota, y que no cesan sino hasta el fin de la representación.⁶⁸

Imaginémonos en el gran Teatro Imperial de la ciudad de México en una velada del invierno de enero de 1866.⁶⁹ Melesio Morales, con su corbata blanca, estaba en el foso de la orquesta para dirigir los coros. La escenografía de un castillo medieval se completaba con los atuendos de los intérpretes. En el escenario actuaban Isabel Alba, Giuseppe Tombesi, Sabatino Capella y Juan Cornago.⁷⁰

El público, aunque no había llenado las 2 395 butacas⁷¹ en la primera función, fue *in crescendo* para las siguientes representaciones. El archiduque Maximiliano de Habsburgo, emperador de México, estaba en su palco y su presencia aseguraba la de los miembros de la corte imperial, todos aquellos que estaban ahí para ver y ser vistos, para escuchar la música y también para consolidar sus relaciones sociales, políticas y económicas. La música, con un aire italiano, flotaba en el ambiente y durante casi dos horas, los espectadores se transportaban a otro mundo lleno de aventuras, de honor, de amor. Morales mismo reconoció que el éxito había sido “colosal, clamoroso”.⁷²

Respecto a los intérpretes de aquella representación de *Ildegonde*, se ha repetido erróneamente que incluyeron a la joven, pero ya famosa soprano mexicana Ángela Peralta. El

⁶⁸ “Ildegonde”, publicado el 27 de enero de 1866. MORALES, *Labor periodística*, p. 2.

⁶⁹ ZÁRATE TOSCANO, “Melesio Morales: un recuento histórico”, pp. 135-140.

⁷⁰ SOSA, *Diccionario de la ópera mexicana*, p. 234.

⁷¹ DÍAZ Y DE OVANDO, “El Gran Teatro Nacional”, pp. 9-15.

⁷² PONCE, “El maestro Melesio Morales”, p. 87.

error proviene de una lectura equivocada de la información, ya que las notas de la prensa de tiempos del estreno mencionan que estuvo presente el “Rruiseñor Mexicano”. Y aunque este hecho no está alejado de la verdad, su participación se limitó a subir al escenario durante el intermedio de la primera función para “coronar” al compositor.⁷³ Desafortunadamente, se ha esparcido la leyenda de que interpretó la ópera.

Las relaciones entre el “Maestro” y el “Rruiseñor” no siempre fueron cordiales, a pesar de que llegarían a compartir ciertos rasgos como haber traspasado los límites de México para triunfar en el extranjero. En su diario, conocido como *Mi libro verde*, Morales describió amargamente las actitudes y desplantes que Peralta había tenido hacia su persona.⁷⁴ Sin embargo, por razones que no quedan demasiado claras, o tal vez como producto de una reconciliación necesaria y benéfica para ambas partes, en junio de 1877 cantaría finalmente, con Enrico Tamberlick, en una ópera de Morales: *Gino Corsini*.⁷⁵

La primera partitura de *Ildegonda* corresponde a 1864, pero en Italia Morales reescribió casi todo para el estreno en Florencia en 1869, como han podido comprobar Áurea Maya y Eugenio Delgado. Ésta fue la que se utilizó para su reestreno en México después de 128 años. En efecto, el jueves 24 de noviembre de 1994, la ópera se presentó en el Teatro de las Artes del Centro Nacional de las Artes, inaugurado el

⁷³ *La Sociedad*, 3ª época, t. VI, núm. 25 (lunes 29 ene. 1866).

⁷⁴ MORALES, *Mi libro verde*, p. 98. Entre otras opiniones viscerales y ofensivas, Morales escribió que “como artista, canta regular media docena de óperas aunque con inexactitud y recargándolas todas de fastidiosos y siempre inoportunos gorgoros estacados, cuyo resultado hace mil veces el quiquiriquí del gallo, viste mal y acciona como ciega que es”.

⁷⁵ COVARRUBIAS, “Ángela Peralta de Castera”. MORALES, *Mi libro verde*.

día anterior en uno de los últimos actos culturales del “salinatio”. Hubo tres representaciones más en los días consecutivos con la dirección de escena de Luis de Tavira.⁷⁶ Según la opinión de la prensa, en el transcurso de los “150 minutos ocurrió una fiesta de las artes como el mismísimo Wagner hubiera imaginado: la música, el teatro, la danza, las artes plásticas, la voz humana, los sentidos en jolgorio”.⁷⁷

Sabemos igualmente que entre el 14 y el 18 de diciembre, *Ildegonda* se representó también en la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario.⁷⁸ La representación fue un proyecto de dos instituciones mexicanas: el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y la Universidad Nacional Autónoma de México.

Durante las representaciones en el Teatro de las Artes, se efectuó una grabación en vivo con la Orquesta Sinfónica Carlos Chávez, bajo la batuta de Fernando Lozano, las voces principales de Violeta Dávalos, Raúl Hernández, Grace Echauri, Ricardo Santín, Edilberto Regalado, Noé Colín y el coro de la Escuela Nacional de Música. El disco compacto se distribuyó por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.⁷⁹ Para la comercialización internacional del disco se recurrió a la casa francesa Forlane.⁸⁰ En 1996, en la Opera

⁷⁶ *La Jornada*, núm. 3 665 (lunes 21 nov. 1994), p. 35.

⁷⁷ *La Jornada*, núm. 3 671 (domingo 27 nov. 1994), p. 28.

⁷⁸ Dirección de Teatro y Danza de la UNAM. *Teatro, memoria de 1995*.

⁷⁹ *Ildegonda* de Melesio Morales, Orquesta Sinfónica Carlos Chávez, Fernando Lozano Director concertador, restitución de la partitura a partir del original de Melesio Morales por Eugenio Delgado y Aurea Maya, Conaculta.

⁸⁰ *Ildegonda* por Melesio Morales; Temístocle Solera; Fernando Lozano; Violeta Dávalos; Raúl Hernández; Grace Echauri; Ricardo Santín; Noé Colín; Edilberto Regalado; Orquesta Sinfónica Carlos Chávez; Escuela

Bastilla de París, la Academia del Disco Lírico de Francia le otorgó el premio “Orphéon d'or” a la mejor creación discográfica.⁸¹ A pesar de este reconocimiento en Francia, *Ildegonda* no es una ópera ampliamente conocida. Sin embargo, en fechas recientes parece haber renacido ya que en el Festival Cultural de Mayo, efectuado en el Teatro Degollado, de Guadalajara, Fernando Lozano volvió a utilizar su batuta para dirigir el reestreno de *Ildegonda* en mayo de 2007.⁸²

IL GUARANY, ¿OBRA ITALIANA, BRASILEÑA O EXÓTICA?

En primer lugar, cabe recalcar la importancia histórica y artística de *Il Guarany*, lo que nunca alcanzó la *Ildegonda* de Morales. Redescubierta gracias a una grabación reciente en la que canta Plácido Domingo,⁸³ interpretada por los más famosos tenores de la primera mitad del siglo xx (desde Bidu Sayao hasta Benimiano Gigli y Enrico Caruso), varias veces grabada en Brasil en versión integral, *Il Guarany* se volvió la ópera nacional en este país. Se convirtió en el equivalente de las obras de Mihail Glinka para Rusia, de Bedrich Smetana para Bohemia (Dalibor) y de Carl Maria Weber para Alemania.

El tema es histórico. La acción tiene lugar en 1560 en los alrededores de Rio en el Brasil de los portugueses. La obra relata los amores de una joven portuguesa, Cecilia, con un

Nacional de Música (México). Coro. [France], Forlane, 1995. DDD ARC 361.

⁸¹ *Idea*, núm. 9 (mayo, jun. y jul. 1996).

⁸² *La Jornada Jalisco* (jueves 26 abr. 2007), Cultura y (domingo 6 mayo 2007).

⁸³ Un coffret Sony S2K 66273, bajo la batuta de John Neschling y con la orquesta del Beethoven Halle de Bonn (1994).

indio, Pery, jefe de la tribu de los guaraníes. A este “noble salvaje” se oponen los indios bárbaros de la tribu de los aimoré. Éstos capturan a la pareja y se preparan a comérselos cuando llegan unos portugueses conducidos por el padre de Cecilia para salvarlos. Así como hay indios “buenos” e indios “malos”, hay blancos “buenos” y blancos “malos”. Es el caso del otro protagonista, el aventurero español Gonzales, “el único personaje aceptable” según Melesio Morales, y de sus cómplices Ruy-Bento y Alonso.

Cabe preguntarse si *Il Guarany* fue puramente un producto mimético que manifestaría la total dependencia cultural del compositor brasileño en relación con los modelos italianos. La cuestión nos obliga a ubicar la obra dentro de la historia de la ópera italiana en la segunda mitad del siglo XIX. Los especialistas (italianos o no) de la música de ópera, por lo general, la desconocen, o bien reducen la música de Carlos Gomes a ser una copia atrasada de Giacomo Meyerbeer, negando la originalidad de sus contribuciones. Pues bien, la cuestión parece mucho más complicada y merece un examen detallado. El estilo de *Il Guarany* mezcla el *bel canto* italiano (a la vez el joven Verdi y el Verdi más maduro) con elementos de la gran ópera francesa histórica que en aquel entonces triunfaba en Milán (sobre todo en el nivel de la orquestación). Pero hay más. La obra apareció en una fase de transición entre el mundo de *Norma* y *Rigoletto*⁸⁴ y la *giovane scuola*, que formarán, entre otros, Alfredo Catalani, Pietro Mascagni y Giacomo Puccini. Por eso aportó un elemen-

⁸⁴ En aquel entonces en el mundo musical italiano predominaban Meyerbeer, Gounod, Halévy, mientras Wagner quedaba casi inexistente. El *Don Carlos* de Verdi se estrenó en París en 1867. Boito presentó *Mesfistófeles* en 1868 en la Scala.

to renovador y no se limitó a ser una anticipación verista. Carlos Gomes instiló mayor unidad dramática, reforzó los lazos entre drama y música e introdujo un cromatismo más fluido y expresivo.⁸⁵ Tres años después de *Il Guarany*, *Fosca* (1873) contribuía a su vez a renovar la escena operística italiana, y con razón puede ser comparada con la *Gioconda* de Amilcare Ponchielli, amigo del brasileño, que se estrenaría tres años después (1876) y que se inspiró de las aportaciones de Carlos Gomes.

Obra innovadora, *Il Guarany* era también una obra exótica. Según Melesio Morales, el exotismo era “la obediencia de las leyes de la estética, es el color local”. No sólo el libreto de *Il Guarany* se caracteriza por su exotismo, sino que el compositor fue calificado a veces, no sin algo de racismo, como “aborigene americano”, “negro”, “salvaje”. No podemos disociar este doble exotismo del contexto de la creación de la obra. No es por casualidad que en estos mismos años se representara *Aida* (1871) en El Cairo. De hecho, en el mundo occidental imperaba en aquel entonces el gusto por el orientalismo y el exotismo. Cabe recordar que estamos en una época de expansión colonial, de exposiciones universales, de intensificación y aceleración de las comunicaciones — gracias, entre otras cosas, a la navegación a vapor — y de multiplicación de los viajes intercontinentales. En la segunda mitad del siglo XIX exotismo y mundialización se desarrollan al mismo ritmo. En este contexto la ópera como género constituyó sin duda alguna una de las manifestaciones más espectaculares de la *world culture* en el siglo XIX. Si *Aida* pone en escena el Egipto de los faraones, *L'Africaine* de Meyerbeer,

⁸⁵ GÓES, *Carlos Gomes*, p. 26.

presentada en París en 1865, y luego en Bolonia y Milán, relata la heroica expansión portuguesa en dirección a Asia. Al reunir una naturaleza exuberante, unos indígenas africanos, unos héroes portugueses (Vasco de Gama) que viajaron para conquistar India, *L'Africaine* ofrecía todos los ingredientes que le gustaban al público europeo y occidental: orientalismo y colonialismo, espectáculo deslumbrante y lejanos horizontes.

Sabemos que en esos años las obras de Georges Bizet llevaban al público a la India Oriental con sus *Pêcheurs de perles* o inventaban con *Carmen* (1875) la visión estereotipada de una España reducida a sus dimensiones andaluzas entre corridas y gitanos. *Djamileh* (1872) de Bizet, *Lakmé* (1883) de Léo Delibes, *Turandot* (1926) de Puccini contribuyeron a sumergir a los melómanos europeos en océanos de clichés y de estereotipos nada inocentes. Desde el siglo XVI, para no remontar a la Edad Media, la Europa occidental fabricaba la imagen de los demás y la difundía en las otras partes del mundo. El siglo XIX le daba medios aún más eficaces, basados en nuevas técnicas de expresión y en el control más extenso de gran parte del planeta. La ópera desempeñó un papel determinante en esta colonización de los imaginarios.

Ahora bien, *Il Guarany* se representó también fuera de Europa y, en particular, en la “tierra de los guaraníes”. Nos podemos preguntar si lo que el público europeo percibía como exótico resultaba ser distinto para los brasileños, dado que el argumento de la obra se refería a la historia local. La distancia geográfica que introducía una ópera como *Aïda* o *Nabucco* para el público italiano no existía para el carioca que asistía a una función de *Il Guarany*. Sin embargo, por la distancia temporal, tres siglos, y por su alto grado de occi-

dentalización, parece que las élites de Rio se revelaban también sensibles a la dimensión exótica. Cabría estudiar mejor estos exotismos dotados de una densidad variable, a veces sobrepuestos y estrechamente conectados entre sí. Vale la pena añadir el hecho de que la novela de José de Alencar⁸⁶ (fuente del libreto de *Il Guarany*) a su vez se inspiraba en una obra de Chateaubriand, saturada de exotismo, *Les Natchez*, que describía a los indios de Estados Unidos.⁸⁷

¿Cómo se manifiesta el exotismo en la ópera de Carlos Gomes? A diferencia de la *world music*, que hoy en día no vacila en utilizar todas las variedades de músicas existentes en el planeta, la obra de Gomes no recurría a ritmos ni a músicas indígenas. No existe diferencia en la manera de cantar entre indios y europeos. Todos se expresaban en un estilo italiano, así como Verdi no trataba en *Il Trovatore* (1857) o en *La Forza del Destino* (1862) de recrear una atmósfera española, a diferencia de la *Carmen* de Bizet. Lo que no quiere decir que la obra no contuviera elementos nuevos, sacados de la experiencia brasileña de nuestro compositor. Así, para las danzas y los rituales del tercer acto se fabricaron instrumentos en el estilo indígena como inúbias, borés, maracas y coquinhos. Tal innovación podía ser un poderoso elemento de éxito. ¿Qué podía ser más exótico y atractivo para el culto público milanés que una celebración antropofágica en la jungla brasileña?⁸⁸ Por otra parte, los especialistas

⁸⁶ ALENCAR, *O Guarani*.

⁸⁷ Fue escrita en 1800, pero se publicó en 1826 en sus *Œuvres complètes de M. le vicomte de Chateaubriand, pair de France*, en 31 volúmenes (1826-1831), incluida en los tomos XIX y XX. <http://archives.ac-strasbourg.fr/pedago/lettres/Chateaub/>

⁸⁸ Pero los actores que representaban a los indios no se podían presentar

identificaron influencias musicales “locales” que provenían de las bandas, de las *modinhas* brasileñas, así como algunos recuerdos de ritmos populares caboclos y africanos (es el caso de los ritmos sincopados). Al mezclarse innovaciones como la ausencia de división en números distintos del tipo recitativo, aria, cavaleta, estos préstamos confieren a la obra una continuidad basada en sorprendentes modulaciones armónicas y en *leitmotifs* que prefiguran a Wagner.

De hecho, en *Il Guarany*, este exotismo bien temperado se unió a otros elementos relacionados con el pasado y el presente de Brasil. Se trataba de una serie de esquemas de tipo ideológico y cultural que no podían ignorar los espectadores europeos o americanos de la obra, entre los cuales destacan la lucha contra los indios bárbaros que resistían la colonización y la civilización, la defensa de los indios colaboradores y aculturados, la denuncia de unos aventureros extranjeros sin escrúpulo que invadían el bosque y explotaban a los indios, sin olvidar en el trasfondo el peso de las convenciones del matrimonio burgués.

MÚSICA Y POLÍTICA. MELESIO MORALES

No podemos limitarnos a explorar el contenido de las dos óperas. Cada compositor fue una figura social y política de su tiempo. ¿Cómo pudo Morales introducirse en la élite mexicana? Tal vez su matrimonio con Ramona Landgrave le otorgó las conexiones necesarias, porque ella pertenecía a una de las grandes familias mexicanas. Pero no hay que reducir el análisis social a la acción o las relaciones de las mujeres,

desnudos, sino que llevaban túnicas con elementos orientaloides.

o peor aún, minimizar los méritos del músico. Es verdad que su padre, al reconocer sus habilidades, lo consagró a la música y lo ayudó a comenzar sus estudios. Y poco a poco, Morales se fue ganando a pulso una reputación entre las familias de la élite, ejerciendo la docencia, componiendo y dedicándoles sus obras, y éstas, al reconocer su talento y la imposibilidad de consolidarlo sin una educación europea, lo habían apoyado.⁸⁹

Después de la primera representación de *Romeo*, Morales recibió un homenaje de varias familias en casa de Ignacio Jáuregui: una corona de laurel en plata.⁹⁰ En el marco de una élite deseosa de nuevas manifestaciones culturales, Morales significaba una ráfaga de aire fresco, pero también encarnaba una relación con las tendencias musicales a la moda y en boga en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX. Por eso su viaje se tradujo en un nexo entre un país americano y la “meca” de la ópera. México enviaba a su músico a prepararse al viejo continente, pero también lo enviaba como representante de su cultura para ayudarlo a conseguir el éxito, porque el suyo era el triunfo de México. Ése fue también el caso de la Peralta y con eso se demostraba que existían músicos y cantantes de gran talla que podrían mostrarse orgullosamente; y al mismo tiempo, se intentaba penetrar en los grandes estilos románticos y los códigos culturales europeos, que eran considerados como valores universales. Podríamos decir lo mismo de Gomes y de la alta sociedad brasileña.

⁸⁹ Al regresar de Europa trajo una *Misa de Gloria*, dedicada a Escandón, “que fue cantada en la Colegiata de Guadalupe por todo el personal artístico del conservatorio”. HERRERA Y OGAZÓN, *El arte musical en México*, p. 125.

⁹⁰ GONZÁLEZ PEÑA, “Un músico mexicano”.

Los primeros éxitos de Morales se suscitaron cuando México vivía bajo un régimen imperial encabezado por Maximiliano. No sólo él, sino toda la corte imperial lo había escogido como uno de sus músicos favoritos, y ya hemos hablado del apoyo del emperador para la representación de *Ildegonda*. Pero aunque había sido favorecido por el gobernante impuesto, a su regreso de Europa, Morales no tuvo ningún problema político con la república que había derrotado al imperio, ya que fue recibido en la ciudad de México como un vencedor. Ignacio Manuel Altamirano describió el recibimiento apoteósico que tuvo cuando bajó del vagón de tren en Buenavista, y la espontaneidad de la multitud diciendo: “Nadie dictó órdenes para ella, ni se necesitaban y por primera vez, quizás, el genio se ha visto elevado a la altura del poder y la fortuna”.⁹¹

Cabe mencionar la frecuente presencia de Morales en las fiestas nacionales a partir de 1870, en la inauguración de la Biblioteca Nacional en 1884,⁹² etc. Diverso fue el destino de su profesor Cenobio Paniagua, quien había participado en diversos conciertos organizados por la esposa del presidente Benito Juárez para sostener la guerra contra los franceses. Incluso había escrito la ópera *Pietro d'Abano* para conmemorar la victoria de los liberales en Puebla, obra que se estrenó el 5 de mayo de 1863.⁹³ A partir de ese momento, los conservadores y los grupos partidarios de la intervención francesa dejaron de apoyarlo y de asistir a sus conciertos, a tal punto que tuvo que salir de la ciudad de México. La rela-

⁹¹ ALTAMIRANO, “Biografía de Melesio Morales.

⁹² Agradecemos a Arnulfo de Santiago la información sobre la participación de Morales en la inauguración de la Biblioteca. Véase PRIETO, *Inauguración de la Biblioteca Nacional*.

⁹³ *El Siglo Diez y Nueve*, núm. 842 (6 mayo 1863).

ción entre la música y la política no era fácil, pero precisamente por el alto costo de esta actividad, los músicos debían acercarse a las autoridades para encontrar la forma de hacer representar sus obras o, al menos, debían mantener buenas relaciones con ellas para evitar dificultades.

Según las palabras de Morales, el éxito de *Ildegonda*, así como los problemas con los cantantes extranjeros en los ensayos, anticiparon el nacimiento de una “Sociedad Filarmonica Mexicana”, que fue la base del futuro Conservatorio, para la formación de cantantes mexicanos.⁹⁴ En opinión de Manuel Gutiérrez Nájera:

Melesio Morales pertenece a la raza de los vigorosos. Ha combatido palmo a palmo y ha triunfado. Ya sintió el aplauso entusiasta, que es como beso de hermosísima bacante; ya tuvo su apogeo y la voz de los insultadores o los cuchicheos de los envidiosos piérdense en ese rumor de oleaje que suena a himno de victoria.⁹⁵

CORTE IMPERIAL Y “CIVILIZACIÓN” EUROPEA: EL BRASIL DE CARLOS GOMES

Como en el caso de México, el éxito de la ópera en el hemisferio sur debe ser ubicado en el contexto amplio de las relaciones entre Brasil y Europa, en el que prevalecía hasta cierto punto un clima de mimetismo y dependencia cultural. Como en Europa, la existencia de una corte constituyó un factor decisivo. La “corte” en Brasil designaba a la vez el séquito del emperador y la ciudad capital en la que vivía la alta sociedad,

⁹⁴ PONCE, “El maestro Melesio Morales”, p. 87.

⁹⁵ GUTIÉRREZ NÁJERA, *Espectáculos*, p. 95.

Rio de Janeiro. Por supuesto, existía y se experimentaba una oposición radical entre Rio y el resto del país. Una cita sacada de una obra de teatro presentada en la capital carioca resume este punto de vista: “Homem, goze primeiro os prazeres da Corte. Não queira se enterrar na vida do sertão. Vá ouvir ao teatro *Norma, Belisário, Ana Bolena, Furioso*”.⁹⁶

La difusión de la ópera en Brasil debe ser considerada como un elemento más de la “política civilizadora” de Pedro II que pretendía europeizar a las élites del país mandándolas a Europa.⁹⁷ La ópera contribuyó a la transformación de la capital imperial entre 1840-1860. De hecho, era un elemento entre muchos del modelo de vida urbana que se quería reproducir en la bahía de Guanabara, el “Paris sur mer” de los Orleáns y luego del segundo imperio: recordemos que allí se instaló el alumbrado con gas en 1854, se construyó un primer colector de aguas negras en 1862. Sin embargo, como en la ciudad de México los contrastes continuaban siendo abismales. Rio siguió siendo la capital de la miseria y de la esclavitud. La oposición era fuerte, casi caricaturesca, entre una corte que aprendía y difundía las costumbres europeas, francesas, italianas e inglesas (se jugaba al *whist*) y el país profundo, llamado de *sertão*. En una parte muy reducida de la población, el peso del afrancesamiento y de la fascinación por lo europeo⁹⁸ se notaba en el gusto por el ballet, el teatro y en particular la música culta. En este contexto, el interés

⁹⁶ SCHWARCZ, *As barbas do emperador*, p. 113. Sobre este periodo, ALENCASTRO, *História da vida privada no Brasil*.

⁹⁷ Médicos, pintores, ingenieros y músicos aprovecharon la ayuda imperial. Por lo general, iban a París y en algunos casos a Italia y Austria.

⁹⁸ “Não se vê por essa cidade senão alfaiates franceses, dentistas americanos, maquinistas ingleses, médicos alemães, relojeiros suíços, cabeleiros

por la ópera constituía la vía por excelencia de la reproducción de los modales europeos. Se trataba de un caso complejo de “clonaje” y de mimetismo, pues se buscaba reproducir la alta cultura europea en todos sus aspectos —tanto el lugar físico, espacios, palcos, los modales asociados a la frecuentación del teatro (modas, formas de consumo, interacción social...), como sus formas de apropiación: como en Europa, en el teatro de ópera, se representaba el carnaval. Más precisamente, fue en los años 1840, en Río, que la Compañía Lírica Italiana inventó el carnaval de salón carioca.

La difusión de la ópera no se limitó a la capital imperial. Este instrumento de difusión de las modas y de encuentro de las élites se copió en las provincias: en Recife, la capital del nordeste, en Amazonía con el Teatro da Paz de Belém⁹⁹ y el Teatro Amazonas de Manaus, que W. Herzog hizo otra vez famoso.

Esta obra “civilizadora” tenía una dimensión ideológica y política estrechamente relacionada con el gobierno y la persona de Pedro II. Sabemos que el emperador era un gran admirador de Wagner, al que encontró en Berlín en 1871 antes de asistir al festival de Bayreuth. Sin embargo, por otra parte, el Brasil imperial intentaba crear las bases de una cultura nacional. Así, tanto en México como en Brasil observamos una triple dinámica de reproducción de lo europeo y de intervención creativa —a través, de las creaciones de Morales y Gomes— y de construcción de una cultura local y nacional integrada dentro de la mundialización capitalista y burguesa que triunfó en la segunda mitad del siglo XIX.

franceses, estrangeiros de todas as seis partes do mundo.” SCHWARCZ, *As barbas do emperador*, p. 112.

⁹⁹ PÁSCOA, *Cronologia lírica*.

Una triple dinámica que esperamos poder profundizar en futuros trabajos.

MÚSICA Y NACIONALISMO, MELESIO MORALES

Preguntémonos ahora si podemos hablar de “nacionalismo” en la música de Melesio Morales y en qué medida su itinerario se asemeja al de Gomes. Las críticas alrededor de la obra y música de Melesio convergían en el punto de que sus obras eran “europeizantes”, “italianistas”, lo que manifiesta sin duda ninguna su obra *Ildegonda*.¹⁰⁰ Sin embargo, a lo largo de sus trabajos se perfila también una tendencia hacia una personalidad musical propia en la que puede reconocerse la utilización de algunos elementos populares en sus grandes producciones.

Los temas de algunas de sus obras tenían cierta coloración nacional, como en *La Locomotiva* y en sus himnos como *Dios salve a la Patria*.¹⁰¹ Además, algunas de sus canciones reflejaban también cuadros costumbristas, como *La Tamalera*, o son canciones líricas de amor propias para los salones, como *Guarda esa flor*.¹⁰² Fue en su última ópera, *Anita*, donde se permitió incluir un matiz enteramente local, ya que el tema se desarrollaba durante el sitio de Puebla en la guerra contra los franceses. Cabe mencionar que esta obra no

¹⁰⁰ MAYAGOITIA VÁZQUEZ, “La música mexicana para piano”.

¹⁰¹ Esta obra fue escrita en Florencia en homenaje a México, expresado por medio de los acordes de la *Marsellesa*. MAYER-SERRA, *Panorama de la música*, p. 45. Véase también AHDF, Festividades de Cinco de Mayo, inv. 1062, exp. 5, 1870, donde consta que la comisión de festividades dio 150 pesos a Morales, por poner en escena su himno *Dios salve a la patria*.

¹⁰² CASTELLANOS, *El nacionalismo musical*, pp. 8-9.

se estrenó en vida de Morales, aunque fue interpretada en versión de concierto, sin escenografía, en el homenaje que se realizó el pasado 16 de julio de 2002 en el Palacio de Bellas Artes, donde también se interpretaron algunos fragmentos de *Ildegonda*.

Morales no era el único en buscar la expresión de lo nacional. La lista de compositores mexicanos incluye a Aniceto Ortega, autor de *Guatemotzin*, Julio Ituarte, pianista alumno de Morales y autor de *Ecos de México*, Ricardo Castro, autor de *Atzimba*, Cenobio Paniagua, profesor de Morales y de la Peralta, etc. La tendencia nacionalista de la música ganó fuerza a fines del siglo XIX y principios del XX, sus mejores exponentes fueron Pablo Moncayo, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas.¹⁰³

Igualmente hay que destacar que, desde los inicios de la vida independiente de México, la música desempeñó un papel muy importante en la formación del discurso nacional. Los liberales y los conservadores utilizaron la fuerza de la expresión sonora para expresar sus ideales y por eso puede explicarse la proliferación de himnos patrióticos. A pesar de que los himnos nacionales no tuvieron la fuerza que se esperaba cuando se crearon,¹⁰⁴ no existía prácticamente ningún compositor que no hubiera escrito alguna obra para conmemorar y celebrar.

Sabemos que en siglo XIX existía una separación marcada entre la música “cultura” y la música popular. Las élites imperiales o burguesas no alcanzaban a llenar los teatros, aun si

¹⁰³ MORENO RIVAS, *Rostros del nacionalismo*.

¹⁰⁴ Acerca de la relación entre música y política, véase BUCH, *O juremos con gloria morir*. Asimismo, *La Neuvième de Beethoven*.

los artistas eran de buena calidad. E incluso, a pesar de que las autoridades trataban de sacar la música a las calles, ofrecían conciertos al aire libre y organizaban concursos, la música no era tan universalmente aceptada. Desde los inicios de la ópera, el espectáculo se reservaba a la corte, a las élites, no al público en general. Y era muy difícil cortar esa tradición a pesar del increíble éxito que encontraban ciertas obras. Gutiérrez Nájera escribió con mucha ironía a propósito de una representación de *Lucia de Lammermoor* de Donizetti en 1883:

Lucía es una ópera que hemos oído en México desde el remoto tiempo en que Niceto Zamacois punteaba la vihuela. No hay casa de vecindad en donde no se cante, ni aficionado que, entre fábula y fábula, no entone el “O bell'alma innamorata” para alegrar las distribuciones de premios. Es una ópera que los instrumentos tocan solos sin necesidad de músicos. Yo conocí un perico que cantaba bastante bien el aria del delirio.¹⁰⁵

Asimismo, se encuentran constantes manifestaciones sobre las dificultades que enfrentaban los músicos para sobrevivir y para hacer representar sus trabajos. Los compositores y los críticos estaban de acuerdo en que era una misión casi imposible y, a pesar de eso, continuaban intentándolo.¹⁰⁶

¹⁰⁵ GUTIÉRREZ NÁJERA, *Espectáculos*, pp. 80-82.

¹⁰⁶ Gutiérrez Nájera reconoció, a propósito del estreno de la ópera *Cleopatra*, que “El maestro Morales acometió, pues, una empresa ardua; pero propio de voluntades bien templadas es el arriesgarse en difíciles empeños, desafiar los peligros y vencer los obstáculos. Y el maestro mexicano tiene alientos para habérselas con titanes y para asir la rama de laurel que pocos pueden alcanzar. Entre nosotros es rarísimo ese arrojo, y más rara todavía la tenacidad que se requiere para no darse por vencido al pri-

“MÚSICA ES COMERCIO” (CARLOS GOMES)

Exotismo, nacionalismo, la ópera es también hija de su tiempo, o sea, de la conquista capitalista del mundo. Más allá de sus papeles social, cultural e ideológico, fue una poderosa máquina para producir riqueza. Aquí cabe recordar el papel fundamental que desempeñaban los editores de música en Italia y en el resto del mundo. La Casa Ricordi (1808), editores de Verdi, la Casa Lucca (1825), su rival que terminará por ser absorbida por Ricordi, y más tarde la Casa Sonzogno competían por dominar el mercado operístico y la música internacional. Estas casas creaban y controlaban la relación entre público, críticos, empresarios y compositores. Basta citar la influencia ejercida por la *Gazetta musicale* de Milán, propiedad de la Casa Ricordi. Dichas casas subvencionaban revistas y periodistas que hacían y deshacían las reputaciones, pagaban la “claque” (o sea los “paleros” que aplauden pagados), disponían de los derechos de representación para el mundo entero y, por consecuencia, influían sobre la circulación internacional de las obras. La ópera circulaba fuera de Europa. Pues, no olvidemos que fue una empresa capitalista, o sea “un mundo de negocios” según los términos empleados por Carlos Gomes y en todos los sentidos de la palabra, un excepcional producto de exportación para el país de Bellini y Verdi.

La ópera necesitaba una poderosa y compleja infraestructura para poder cruzar el Atlántico. Muchos europeos y sobre todo italianos se presentaron en escenarios cariocas

mer descalabro. No sólo carece de protección el artista, sino que, apenas surge, van sobre él innumerables legiones de enemigos, que con rabia le acometen o con maña le frustran sus planes”. GUTIÉRREZ NÁJERA, *Espectáculos*, pp. 94-95.

y mexicanos. Las compañías italianas eran las que traían las obras nuevas allí y en otras partes del mundo. Era la época de las giras en Brasil de Adelaide Ristori *La Marquise*, una de las estrellas de la escena dramática internacional, de las giras en México de Enriqueta Sontag. Eran siempre empresas costosas que necesitaban altas inversiones de parte del medio americano y aseguraban cuantiosas entradas para los empresarios europeos.

Para dar una idea de la importancia de estas giras, recordemos que sólo en 1844, en Rio, se dieron 74 funciones en el teatro São Pedro de Alcântara. Los programas ofrecían un panorama impresionante de la producción italiana. Provocaban un verdadero “boom operístico” que se reflejaba en todo el país,¹⁰⁷ reuniendo a los mejores compositores del tiempo, Gioacchino Rossini, Saverio Mercadante, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Giacomo Meyerbeer. Tampoco los franceses eran olvidados: se tocaba a Daniel-Françoise Esprit Auber, François Adrien Boieldieu y Jacques Fromental Lévy Halévy.¹⁰⁸ Cuando Gomes llegó a Rio en 1859, la temporada de ópera ofrecía 73 funciones, entre las cuales se representaron *Il Trovatore*, *Lucia di Lammermoor*, *I Puritani*, *Rigoletto*, *Lucrezia Borgia*, *Norma*, *La Traviata*, *Ernani*, *Poliuto*, *Semiramide*.¹⁰⁹ Precisamente porque sus viajes a Brasil, a Salvador de Bahía y Recife en particular, le proporcionaban importantes recursos y por-

¹⁰⁷ GOÉS, *Carlos Gomes*, p. 34.

¹⁰⁸ Cabe recordar que fue necesario esperar hasta 1833 para que se tocara una pieza sinfónica de Beethoven. GOÉS, *Carlos Gomes*, p. 34.

¹⁰⁹ En el marco de una de estas giras Toscanini dirigió por primera vez en Rio para sustituir a un director de orquesta italiano. La obra interpretada fue *Aida*.

que la ópera aparecía como una empresa rentable, Carlos Gomes decidió organizar temporadas líricas en Brasil desde Rio de Janeiro hasta Salvador y de Salvador a Belém.¹¹⁰ Nuestro compositor intentó volverse hombre de negocios procurando hacer dinero con sus obras. Solía repetir “música é comércio”. Cuando se propuso estrenar su oratorio *Colombo* en Chicago en el marco de la exposición universal, Carlos Gomes confesó: “eu acreditava em fazer, aqui, um mundo de negócios”, o sea “pescar dólares”.¹¹¹ Así pues, en 1883 decidió regresar a Brasil como empresario y organizar las temporadas llevándose a sopranos, tenores, barítonos, coristas, bailarines, 20 instrumentalistas y un director de orquesta: Enrico Berardi. Cuando compuso *Lo schiavo*, las consideraciones financieras pesaron mucho para determinar si el lugar de estreno iba a ser Brasil o la Scala. Se trataba de dos públicos y mercados distintos que podían ser explotados. En este caso Carlos Gomes tuvo que enfrentarse con la poderosa Casa Ricordi que procuraba monopolizar los derechos y controlar el mercado de distribución.

La situación no era más favorable en Río. En aquel entonces, el empresario Mario Musella dominaba el mercado brasileño,¹¹² ya que tenía el Teatro Dom Pedro II bajo contrato. Allí había dado *Aïda* en 1880, *Gioconda* y *Les Huguenots*. Era él quien reunía la compañía, contrataba a los cantantes, organizaba la publicidad, movilizaba al público. Musella era un rival que ocupaba una posición inexpugnable en el mercado de la difusión de la música de ópera, un rival tan

¹¹⁰ GOÉS, *Carlos Gomes*, p. 317.

¹¹¹ GOÉS, *Carlos Gomes*, p. 411.

¹¹² GOÉS, *Carlos Gomes*, p. 371.

poderoso que Carlos Gomes prefirió limitarse a explotar el nordeste de Brasil.

La relación entre desarrollo capitalista y ópera puede manifestarse de otra manera más indirecta, pero tan significativa como lo observamos en los últimos años de la vida de Carlos Gomes. Se le propuso el puesto de director del Conservatorio de Belém do Para, capital de Amazonia, que distaba mucho de ser un desierto musical. Gracias al “boom” del caucho y a sus relaciones directas con Lisboa y el resto de Europa, la ciudad albergaba élites ricas que querían competir, costara lo que costara, con las élites europeas. El Pará de las últimas décadas del siglo XIX tenía músicos, compositores de óperas,¹¹³ y un lujoso teatro —el Teatro da Paz— desde 1878, réplica ecuatorial de la Scala de Milán. Las compañías y las orquestas visitaban con frecuencia la capital del Pará. La vida musical debió mucho a la presencia de Enrico Bernardi, que pasó cinco años en Belém (1883-1888), donde fue director musical y director de orquesta. Allí se desarrollaron estructuras como la Societé Philhamonique (1887), la Associação lírica Paraense (1880) y el Conservatorio de Música promovido por la Associação Paraense Propagadora das Belas Artes (1895). Eran estructuras todas apoyadas por las *élites* sociales y económicas de Belém, a pesar de la aparente lejanía y aislamiento de la región amazónica.

¹¹³ Gama Malcher, autor de *Bug Jargal* (publicada en DVD en 2006 por La Secult del Pará), y Henrique Eulálio Gurjão, autor de *Idalia*. Estudiaron con Paccini en Roma y en Milán.

ÓPERA E HISTORIA

La historia moviliza diversos mecanismos para plasmarse en la memoria de los hombres. A través de lo que se ha llamado “el lenguaje de la memoria”, se han conservado hechos, nombres, fechas fundamentales para la conformación de un ser nacional. Los mecanismos utilizados pueden ser las oraciones cívicas, los monumentos, etc. Pero también cabe considerar otros fenómenos culturales. Y dentro de ellos, la música ocupa un lugar preponderante. A través del estudio de la música y de los músicos podemos acercarnos a otras facetas de la historia. Ligada a la expansión del capitalismo y, por su difusión, a la habilidad financiera de los empresarios, la ópera ofrece al público la posibilidad de evadirse de la realidad, de penetrar en mundos exóticos y lejanos o, por el contrario, llama su atención hacia ciertas situaciones de una forma atractiva o emocional. Las óperas y los autores que hemos analizado representan sólo una ínfima muestra del tipo de análisis que puede hacerse para explorar ciertos aspectos determinantes de las sociedades que nos han precedido, trátense de formas de sociabilidad o de circulaciones de imaginarios.

Sin embargo, continuamos considerando las artes, y la música en particular, como dimensión secundaria del proceso histórico. No obstante, este pasado musical se vuelve cada vez más accesible ya que se multiplican las grabaciones de obras musicales de la época colonial y del siglo XIX. Basta citar la serie francesa *Les Chemins du Baroque* y las iniciativas que proliferan en América Latina y en Estados Unidos para rescatar obras de los siglos XVI-XIX. Al mismo tiempo aparecen investigaciones que estudian los papeles social y

político de la música de manera novedosa en la sociedad europea en las épocas moderna y contemporánea: cabe recordar aquí el libro de Esteban Buch sobre la *Novena Sinfonía* de Beethoven.¹¹⁴ Falta todavía el reflejo que nos induciría a integrar sistemáticamente esta dimensión del pasado en nuestros análisis de la historia latinoamericana. ¿Cómo dejar a un lado el papel de la música en el proceso de evangelización de América, en el éxito de la fiesta manierista y luego barroca? ¿Cómo disociar la contribución de la música del estudio de la cultura de corte y del “proceso civilizador” que se desarrollaron en torno del palacio de los virreyes? Para no hablar de los siglos XIX y XX.

Para eso convendría estudiar mejor los distintos ritmos de penetración de la música europea en el continente americano, el peso de las influencias italianas, el papel de las metrópolis ibéricas como centros intermediarios —ya sea Madrid o Lisboa—, y saber distinguir mejor entre las formas “locales” de apropiación de la música europea y la “globalización” de ésta desde América hasta China.¹¹⁵ Al mismo tiempo danzas y ritmos circularon en el otro sentido, de Nueva España y del Caribe hacia el Viejo Mundo:¹¹⁶ fue el caso de la pavana y de la sarabanda, en una época tan temprana como el siglo XVI, para no hablar de la invasión de los ritmos latinos a lo largo del siglo XX. La historia de la globalización de la música occidental podría inspirar estudios comparativos que saquen la historia de la música de sus marcos nacionales, o sea de un contexto definido por fronteras elaboradas en el

¹¹⁴ BUCH, *La Neuvième de Beethoven*.

¹¹⁵ Véanse las obras compuestas por los jesuitas establecidos en la corte de Pekín en el siglo XVIII.

¹¹⁶ RAMOS SMITH, *La danza en México*.

siglo XIX. En esta perspectiva las relaciones musicales entre Europa y América se vuelven un tema de estudio que rebasa con mucho el campo artístico, al tocar la cuestión de la dependencia cultural, de la velocidad de las transferencias, de la movilidad de los estilos, de los géneros y de los músicos y de la globalización de las artes. Esta historia a la vez cultural, material y social permitiría entender mejor cómo formas de origen africano y europeo se transformaron en el suelo americano para volverse “globalizables” y luego difundirse en el resto del mundo: en esta perspectiva la colonización musical de América aparece como la etapa preliminar de un largo proceso de globalización cuyos efectos son hoy en día visibles desde el Viejo Mundo hasta Japón. Basta pensar en la recuperación de la música latina por las cinematografías asiáticas desde Tsai Ming Liang (*The Hole*) hasta Won Kar-wai (*In the Mood for Love*).

MÉXICO Y BRASIL

La rivalidad entre nuestros dos músicos nos obligó a acercar y asociar dos historias, dos pasados y dos historiografías pocas veces confrontadas. Hoy en día, en una época en la que culmina la globalización, nos parece que un(a) especialista de México difícilmente puede ignorar la historiografía brasileña como tampoco un especialista de Brasil puede desconocer los estudios históricos dedicados a México. La proximidad entre los dos idiomas ayuda mucho a superar los obstáculos que podrían separar a las academias y sus producciones, tan ricas como alejadas una de la otra. La historiografía de Brasil, tanto sobre la época colonial como sobre las épocas imperial y republicana, ofrece innumerables obras maestras, desde los

clásicos de Gilberto Freyre y Sergio Buarque de Holanda hasta las obras más recientes de Laura de Mello, Luis Motz, Ronaldo Vainfas o José Murilho de Carvalho, para limitarnos a estos nombres. Los estudios sobre la vida privada en el siglo XIX reunidos por Luiz Felipe de Alencastro ofrecen un material muy sugerente para quien quisiera releer en la misma perspectiva el siglo XIX mexicano. No cabe duda, la trayectoria de la América portuguesa no puede dejar de ser un tema de fecunda reflexión para el historiador de México: una colonia compuesta de capitanías, un virreinato muy tardío, una sociedad que se desarrolla sin inquisición local, sin universidad, sin imprenta, sin guerra de Independencia, el papel central y prolongado de la esclavitud, tanto de los negros como de los indios. Estamos frente, sobra decirlo, a otro modelo ibérico, que desembocó en la constitución del otro gigante de América Latina. En muchos aspectos Brasil puede ser un espejo que nos ayude a entender mejor las singularidades de México.

Ahora bien, a veces un enfoque estrictamente comparativo puede ser decepcionante. Si bien para refrenar nuestro etnocentrismo y ampliar nuestros horizontes, la historia comparada constituye una alternativa no desdeñable, muchas veces las perspectivas que propone resultan limitadas, engañosas y estériles. La selección de los objetos que tienen que ser comparados, de los marcos y de los criterios, las preguntas, los grilletos de la interpretación, no deja de ser tributaria de modas, de filosofías y teorías que muchas veces ya contienen las respuestas a las preguntas del investigador. En el peor de los casos, la historia comparada puede aparecer como una resurgencia insidiosa del etnocentrismo. Además, muchas de las empresas que inspiró la historia comparada resulta-

ron limitadas y discontinuas, como es el caso de las diversas tentativas de historia comparada entre Perú y México. En cuanto al ensayo pionero de Sergio Buarque de Holanda, *Raizes do Brasil*, que se fundaba en una comparación entre la colonización española y la portuguesa, continúa siendo una obra tan brillante como aislada en el panorama de la producción latinoamericana.¹¹⁷

¿Cómo escapar de las fronteras tradicionales de nuestra disciplina sin escoger la vía de la historia comparada? Este modesto ensayo ha pretendido ser un intento para construir una reflexión con base en lazos que las historiografías nacionales desconocieron, pero que fueron realidades históricas o acontecimientos, en su tiempo, de cierto alcance. Dichos lazos, como vimos, se han constituido a partir de un evento musical y sus repercusiones intelectuales y artísticas: la representación de *Il Guarany* en la ciudad de México. En un momento dado dos historias se conectaron, inspirando reflexiones y produciendo reacciones que nos informan desde el “interior” sobre la manera como dos sociedades concebían su relación con el campo de la música, de la ópera, de la identidad nacional y del pasado nacional.

Pues bien, las conexiones aquí presentadas no se limitan al estreno mexicano de *Il Guarany*. Los dos músicos mantuvieron relaciones privilegiadas, físicas e intelectuales, con Italia, donde en algún momento coincidieron. Esta doble presencia añade un polo europeo al espacio americano que intentamos explorar: el universo musical que se ofrece al estudio desde México a Florencia, de Río a Milán y de Brasil a México. Estos lazos tampoco fueron unívocos en el sentido de que

¹¹⁷ BUARQUE DE HOLANDA, *Raizes do Brasil*.

se sobreponen a otros que esta vez se refieren a la presencia de Italia en América Latina. Podemos ahora entender mejor el papel de un Lauro Rossi en la difusión del *bel canto* en México y luego su intervención decisiva en la carrera milanesa de Carlos Gomes. No dudamos que rastreando la historia de las compañías italianas en América aparecerían otros ejes de circulación, implicando otras capitales del continente. Por ejemplo, los ejes que unían a los empresarios italianos del Teatro Colón de Buenos Aires con los empresarios del Teatro Lírico de Rio de Janeiro y con los de Lima.

Observamos que estos mundos podían encontrarse en puntos totalmente inesperados e imprevistos. A diferencia de las visiones dualistas — que suelen oponer el occidente a los demás, los españoles a los indios, los vencedores a los vencidos, las metrópolis europeas a sus (ex) colonias americanas, estas conexiones nos revelan paisajes mezclados, muchas veces sorprendentes y siempre imprevisibles. En estas condiciones, la tarea del historiador podría ser exhumar las relaciones y los enlaces históricos que se dieron entre las sociedades o, para ser más exactos, explorar series de “connected histories”,¹¹⁸ si adoptamos la expresión propuesta por el historiador del imperio portugués, Sanjay Subrahmanyam. En primer lugar, eso implica que las historias deben ser múltiples — en vez de hablar de una historia única y unificada con H mayúscula. En segundo, esta perspectiva significa que estas historias estuvieron ligadas, conectadas y que en algún momento se comunicaron entre sí. Por eso nuestro interés por la polémica mexicana entre Melesio Morales y Carlos Gomes.

¹¹⁸ SUBRAHMANYAM, “Connected Histories”, pp. 289-315.

Frente a estas realidades, que cabe estudiar desde escalas múltiples, el historiador tendría que convertirse en una especie de electricista encargado de restablecer y restaurar las conexiones internacionales e intercontinentales que ignoraron tantas veces las historiografías nacionales, desligaron o escondieron, al reforzar o tapiar sus respectivas fronteras. Las que separan Portugal de España, o las que dividen el mundo hispanoamericano de Brasil, son representativas de este bloqueo. Varias generaciones de historiadores cavaron entre estos mundos, fosos tan hondos que hoy en día resulta difícil entender la historia común a estos dos países y sus imperios.¹¹⁹ El siglo XIX no escapa a esta fragmentación.

Las pistas que abren las “historias conectadas” no se confunden con las de la *world history*. Se ofrecen en un momento en el que el proceso de globalización está cambiando ineluctablemente los marcos y los horizontes de nuestros estudios, o sea, nuestras maneras de visitar el pasado, y nos llevan a hacer hincapié sobre los nexos, las interacciones y las conexiones, los espacios comunes de creación y conflicto. El ejercicio puede ser llevado a cabo explorando los lazos entre dos músicos como Melesio Morales y Carlos Gomes. Sin embargo, la investigación es extensible a horizontes mucho más vastos que no serían definidos en función de rutinas historiográficas o de preocupaciones locales, sino más bien tomando en cuenta conjuntos políticos, espacios socioculturales de circulaciones e intercambios con ambiciones y extensiones planetarias que aparecieron en momentos determinados de la historia. Puede tratarse de la monarquía cató-

¹¹⁹ Véase GRUZINSKI, *Les quatre parties du monde*.

lica o del universo de la ópera italiana en el siglo XIX.¹²⁰ Tal vez este enfoque ofrezca el mejor medio de sacar la historia de las fronteras y de los callejones sin salida de lo nacional sin diluirla en las especulaciones de la *world history*, ya que en esta perspectiva global cada país recobra un papel protagonista en el pleno sentido de la palabra, trátase de Brasil, México o Italia.

SIGLAS Y REFERENCIAS

AHDF Archivo Histórico del Distrito Federal, México, Festividades de Cinco de Mayo, inv. 1062, exp. 5, 1870.

ALENCAR, José de

O Guarani, Osasco São Paulo, Novo Século, 2002.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de *et al.*

História da vida privada no Brasil, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, t. II.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel

“Biografía de Melesio Morales”, en *El Renacimiento*, recogida en el volumen XIV de sus *Obras completas. Escritos de Literatura y arte*, México, Conaculta, 1989.

BELLINGHAUSEN, Karl

Melesio Morales, Catálogo de Música, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 2000.

¹²⁰ Un universo que no se limite al espacio europeo: *The Grove Concise Dictionary of Music*, obra de referencia por excelencia, desconoce por completo tanto a *Ildegonda* como a Melesio Morales y dedica sólo cuatro líneas y media a *Il Guarany*.

BUARQUE DE HOLANDA, Sergio

Raizes do Brasil, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

BUCH, Esteban

La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique, Paris Gallimard, 1999. Versión española: *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*, Barcelona, el Acanalado, 2001.

BUCH, Esteban

O juremos con gloria morir. Historia de una épica de Estado, Buenos Aires, Sudamericana, 1994.

CARMONA, Gloria

Periodo de la independencia a la revolución, en ESTRADA, 1984.

CASTELLANOS, Pablo

El nacionalismo musical en México, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1969.

CORRÊA, Sergio Nepomuceno A.

Carlos Gomes. Una discografía, Campinas, Unicamp, 1992.

CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina

“Emilio Arrieta, operista frustrado: *Ildegonda* y *La conquista de Granada*”, en *Revista de musicología*, 20:1 (1997), pp. 479-504.

“Análisis comparativo de las primeras óperas de Verdi y Solera, e *Ildegonda* de Arrieta”, en *Revista de musicología*, 28:1 (2005), pp. 748-763.

COVARRUBIAS, Ricardo

“Ángela Peralta de Castera”, en *Mujeres de México*, 1981, www.iea.gob.mx/efemerides/efemerides/biogra/peraltaz.html

CHATEAUBRIAND, François René

Oeuvres complètes de M. le vicomte de Chateaubriand, pair de France, en 31 volúmenes (1826-1831), incluida en los tomos XIX y XX. <http://archives.ac-strasbourg.fr/pedago/lettres/Chateaub/>

DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina

“El Gran Teatro Nacional baja el telón”, en *Universidad de México. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 462 (jul. 1989), pp. 9-15.

ELIAS, Norbert

El proceso de la civilización, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1987.

ESCORZA, Juan José

“Del México-Tenochtitlan al México contemporáneo. La música en la ciudad de México”, en *Metrópoli cultural*, t. v de *Ensayos sobre la ciudad de México*, México, Departamento del Distrito Federal, Universidad Iberoamericana, Conaculta, 1994, pp. 147-188, en especial pp. 166-167.

ESTRADA, Julio (ed.)

La Música de México, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

FRANCFORT, Didier

Le Chant des Nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914, París, Hachette, 2004.

GOÉS, Marcus

Carlos Gomes, A força indômita, Belém, Pará, Secult, 1996.

GONZÁLEZ PEÑA, Carlos

“Un músico mexicano: Melesio Morales”, en *El hechizo musical*, México, Stylo, 1946.

GROSSI, Tomasso y Cesare CANTÙ

Florilegio di novelle romantiche Ildegonda, la Fuggitiva, Ulrico e Lida di Tomasso Rossi. La Pia de Tolomei, di Benedetto Sestimi. Algiso, o sia la Lega Lombarda, di Cesare Cantù, Milán, per Boroni e Scoti, 1844. <http://www.marcomercuri.it/Tommasogrossi.htm>

GRUZINSKI, Serge

Les quatre parties du monde — Histoire d'une mondialisation, París, Éditions de La Martinière, 2004.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel

Espectáculos. Teatro, conciertos, ópera, opereta y zarzuela, tandas y títeres, circo y acrobacia, deportes y toros, gente de teatro, el público, la prensa, organización y locales, selección, introducción y notas de Elvira López Aparicio, edición e índices Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

HERNÁNDEZ GIRBAL, F.

Adelina Patti. La reina del canto, Madrid, Lira, 1979.

HERRERA Y OGAZÓN, Alba

El arte musical en México. Antecedentes. El Conservatorio, compositores e intérpretes, México, Departamento Editorial de la Dirección General de las Bellas Artes, 1917, reimpresión facsimilar Conaculta, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 1992.

ILDEGONDA

Ildegonda. Damma. Diviso in tre parti. Va reppresentarsi nell' I. e R. Teatro in via della Pergola la primavera dei 1841 sotto la Protezione di S.A.T. e R. Leopoldo II, Graduca di Toscana, & &, Florencia, Presso G. Galletti in via Porta Rossa, 26 pp.

ILDEGONDA

Ildegonda: melodrama serio en dos actos, de Emilio Arrieta y Temístocle Solera, Madrid, Iberautor Promociones Culturales, 2003.

LIEBERMAN, Víctor (ed.)

Beyond Binary Histories. Re-imagining Eurasia to C. 1830, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997.

LOEWENBERG, Alfred

Annals of Opera, 1597-1940, Ginebra, Societas Bibliographica [1955].

MÁRTIRES COELHO, Geraldo

O brilho da supernova. A morte bela de Carlos Gomes, Rio de Janeiro, Agir, Universidade Federal do Pará, 1995.

MATTOS, Cleofe Person de

José Maurício Nunes Garcia, Biografia, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1997.

MAYAGOITIA VÁZQUEZ, Luis

“La música mexicana para piano en la segunda mitad del siglo XIX”, tesis de licenciatura en piano, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, 1974.

MAYER-SERRA, Otto

Panorama de la música mexicana. Desde la independencia hasta la actualidad, México, El Colegio de México, 1941, reimpresión facsimilar, Conaculta, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 1996.

MIRANDA, Ricardo

Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana, México, Universidad Veracruzana, Fondo de Cultura Económica, 2001.

“Ecos de México. Música para piano del siglo XIX: pasiones líricas y páginas sonoras”, México, MCMVIII.

MORALES, Melesio

A B C. Teoría musical, París, México, Librería de la viuda de Charles Bouret, 1898.

Labor periodística, 1838-1908. Selección, introducción, notas y hemerografía de Áurea Maya. México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 1994.

Mi libro verde de apuntes e impresiones, introducción de Karl Bellinghausen, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, «Memorias Mexicanas», 1999.

MORENO RIVAS, Yolanda

Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

NAVARRETE, Silvia

Ecos de México. Música para piano del siglo XIX, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, «Clásicos Mexicanos», 1998.

OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de

Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911, prólogo de Salvador Novo, México, Porrúa, 1961.

PÁSCOA, Márcio

Cronologia lírica de Belém, Belém, Eletrobrás, 2006.

PONCE, Manuel M.

“El maestro Melesio Morales”, en *Nuevos escritos musicales*, México, Stylo, 1948.

PRIETO, Guillermo

Inauguración de la Biblioteca Nacional de México, abril 2 de 1884, México, Imprenta de Ireneo Paz, 2a. de la Independencia, núm. 2, 1884.

RAMOS SMITH, Maya

La danza en México durante la época colonial, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alianza Editorial Mexicana, 1990.

RINALDI, Guiomar R.

Carlos Gomes. Nhô Tónico de Campinas, São Paulo, Edições Melhoramentos, s.a.

SCHWARCZ, Lilia Moritz

As barbas do emperador. D. Pedro II, um monarca dos Tropicos, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

SOSA, José Octavio y Mónich ESCOBEDO

Dos siglos de ópera en México, México, Secretaría de Educación Pública, 1986, 2 vols.

SOSA, Octavio

Diccionario de la ópera mexicana, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, «Ríos y raíces», 2003.

SUBRAHMANYAM, Sanjay

“Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia”, en LIEBERMAN (ed.), 1997, pp. 289-315.

YRÍZAR, Manuel

“La ópera en México y los medios de comunicación”, en *Operópatas de todos los países... ¡uníos!*; <http://www.lacocelera.com/manuel-yrizar>

ZANOLLI FABILA, Betty Luisa de María Auxiliadora

“La profesionalización de la enseñanza musical en México: el Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional”, tesis de doctorado en historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, 2 vols.

“La sociedad filarmónica mexicana y su vigencia secular”, en *El Universo del Búho*, año 5, núm. 58 (nov. 2004), <http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuh/58/58zanolli.pdf>

ZÁRATE TOSCANO, Verónica

“Melesio Morales: un recuento histórico”, reseña del libro de Karl Bellinghausen *Melesio Morales, Catálogo de música*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 2000, en *Heterofonía*, 126 (ene.-jun. 2002), pp. 135-140.