

Nada puede parecer más contradictorio y paradójico que el hecho de que la ópera mexicana no sea estudiada o valorada en México. No conocer nuestra tradición y no haberla disfrutado nos quita la posibilidad de entendernos mejor a nosotros mismos, nos hace perder nuestra identidad.

Enmendar los trescientos años de desconocimiento generalizado sobre el tema es urgente. Este volumen es un primer intento de paliar este problema, pero sin la ayuda de todo aquel que lea este libro, sin el apoyo de todos los amantes de la ópera - sean músicos o no- nada será posible.

El arte es asunto de artistas y de quien lo disfruta. Este legado maravilloso, lleno de obras hermosas, historias increíbles y artistas de una enorme categoría humana, es nuestro, de todos los mexicanos y nos acerca más al país que merecemos ser.

Así que, los integrantes del Diplomado de ópera Mexicana 2020-21 compartimos estas reflexiones, investigaciones y hallazgos, sobre una herencia que poco conocemos y menos valoramos, pero que es nuestra. Un legado creado por hombres y mujeres que dedicaron toda su vida a la creación, pese a todo y contra todo.

A ellos, a los artistas extraordinarios de la ópera de México, nuestro trabajo y admiración.

La Ópera de México Vol.2

# La Ópera de México <sup>Vol.2</sup>

Colección de artículos del Segundo  
Diplomado en Ópera Mexicana 2022-2023

César Moreno Zayas

Enid Negrete

Enid Negrete Coordinadora  
César Moreno Zayas Editor



arte  
contra  
violencia  
México

# **LA ÓPERA DE MÉXICO**<sup>Vol. 2</sup>

**Colección de artículos del Segundo Diplomado en Ópera Mexicana**



# LA ÓPERA DE MÉXICO<sup>Vol. 2</sup>

**Colección de artículos del Segundo Diplomado en Ópera Mexicana**

César Moreno Zayas  
Enid Negrete

Primera edición en papel: julio, 2024.

Título: *La Ópera de México Vol. 2. Colección de artículos del Segundo Diplomado en Ópera Mexicana*

© César Moreno Zayas (editor) y Enid Negrete (coordinadora).

© Ilustración de portada por los autores.

© Diseño de la cubierta e interior: James Crawford Publishing (William E. Fleming).

**contacto: [jamescrawfordpublishing@gmail.com](mailto:jamescrawfordpublishing@gmail.com)**

**web: <http://jamescrawfordpublishing.wordpress.com>**

© 2024 Las nueve musas ediciones.

**contacto: [contacto@lasnuevemusasediciones.com](mailto:contacto@lasnuevemusasediciones.com)**

**web: [www.lasnuevemusasediciones.com](http://www.lasnuevemusasediciones.com)**

ISBN: 9798328053440

Dep. Legal: AS 01641-2024

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual.

Todos los demás derechos están reservados.

# Música popular española como precursora de la ópera en el norte de la Nueva España

Luis Díaz Santana Garza

## Introducción

La primera noticia que tenemos sobre la representación de una ópera italiana en Zacatecas es algo tardía, corresponde al año de 1843.<sup>61</sup> Sin embargo, esto no significa que la cultura del gran norte novohispano tuviese un atraso en relación con la de la ciudad de México. Gracias a periódicos y cartas, sabemos que antes de la independencia diversos comercios dedicados a la venta de partituras hacían llegar las mismas a clientes que radicaban en todos los rincones del virreinato, por lo que es posible afirmar que existía una cultura musical en lugares relativamente aislados, y que hasta hace poco habían sido considerados como periféricos por la historiografía tradicional.

Por medio de un caso del espacio público, y otros del privado, en este capítulo mostraré que es posible reconstruir una línea relativamente continua desde el gusto por la lírica popular hasta la llegada de la ópera italiana. El género musical que propongo examinar es el de las seguidillas, mismas que, hacia el siglo XVIII, requerían de una técnica de canto bastante avanzada para ser interpretadas apropiadamente, como se puede apreciar en el registro vocal y las *fiorituras* que aparecen en las figuras 1 y 2, pertenecientes a la colección de la Biblioteca Nacional de España.

---

61 Elías Amador, *Bosquejo histórico de Zacatecas, tomo segundo, desde el año de 1810 al de 1857* (Jerez: Ayuntamiento de Villa de Cos, 2010), 397.



Fig. 1.- Inicio de la segunda seguidilla bolera de José León.



Fig. 2.- Inicio de la cuarta seguidilla bolera de José León.

Tradicionalmente escritas para voz y guitarra, la seguidilla era una celebración de la cultura popular española, pero influenciada por un contexto más amplio de europeísmo musical, como señaló la investigadora catalana Aurelia Pérez: «a pesar de la presencia de elementos de origen popular, el lenguaje compositivo de base es el estilo galante, que ya para entonces había devenido un estilo europeo». <sup>62</sup> Por su parte, el filósofo José Ortega y Gasset destacó el «entusiasmo apasionado... verdadero frenesí» por lo popular en la España del siglo XVIII, no sólo en el arte, sino en la vida cotidiana, mismo que se extendió a todos los estratos sociales. El intelectual puntualizó que es posible observar durante dicha centuria un *plebeyismo* —tendencia a elegir formas populares en lugar de cultas— que se extendió «de las formas verbales a los trajes, danzas, cantares, gestos, diversiones de la plebe». <sup>63</sup>

A pesar de que Ortega proclamó que este fenómeno era «extrañísimo» y no aparecía en ningún otro país, la realidad es que, al menos en el ámbito musical, en la propia cuna de la ópera ocurrió algo similar, puesto que las comedias y dramas que precedieron a la moderna ópera incorporaban ampliamente canciones populares. En Nápoles, por ejemplo, durante el siglo XVIII coexistieron ricas tradiciones de comedias, de las cuales se puede «trazar su linaje al siglo anterior, especialmente la *commedia dell'arte* y la *commedia per musica napoletana*». Esta última se basaba en el dialecto napolitano y modismos populares, ofreciendo «profundidad e inmediatez a los tipos de personajes plebeyos». <sup>64</sup> Como veremos más adelante, incluso algunos destacados compositores operísticos fueron hechizados por la lírica popular española.

62 Aurèlia Pessarrodona Pérez, «El estilo musical de la tonadilla escénica dieciochesca y su relación con la ópera italiana a través de la obra de Jacinto Valledor (1744-1809)», *Revista de Musicología* 30, no. 1 (2007): 9-48, Doi:10.2307/20797869.

63 Mencionado en Antonio Sánchez Romeralo, «Seguidillas en la tradición oral del siglo XVIII. El testimonio de G. Baretta, viajero por España en 1760», *Anuario de Letras. Lingüística y Filología* 24 (1986): 237-260.

64 Anthony R. DelDonna, *Opera, theatrical culture and society in late eighteenth-century Naples* (New York: Ashgate Publishing, 2012), 20-21.

## Los corrales de comedias, o la música en el ámbito público

En 1731, algunos dueños de las minas de Zacatecas solicitaron al virrey suspender los permisos para efectuar comedias en el real de minas y su jurisdicción, argumentando que los operarios se distraían con tales diversiones y faltaban a sus labores. En la querrela, el abogado fiscal, «Don Joseph Saenz, recordó que años atrás ya se había decretado que para tratar de evitar «las ocasiones de los pecados públicos y escandalosos en contra de nuestro señor», no se consienta en Zacatecas «ni permita que en la referida ciudad ni en otro Real de su jurisdicción se mantengan compañías de cómicos».<sup>65</sup>

Por su parte, Fray Hipolito Melendes, en su calidad de comisario general de la orden de San Juan de Dios, mencionó licencias anteriores, obtenidas en 1708, 1719 y 1721, y como fundamento del amparo que interpuso incluyó datos donde aseguraba haber obtenido el derecho a representar comedias desde 1621, año de la fundación del convento. El religioso anexó un informe de la cantidad de enfermos que albergó el hospital de pobres entre 1730 y 1731, argumentando «no tener ningunas rentas para la manutención de los pobres enfermos que en aquel hospital se curan», con la finalidad de que la orden de San Juan de Dios obtuviera un amparo para continuar presentando obras en el corral de comedias, al que llamaban «coliseo». Por si fuera poco, Fray Hipólito desmintió a los quejosos, afirmando que, de las «catorce comedias que se representaron el año pasado ni en día de trabajo ni en día de fiesta se bio un solo operario de Minas, sino toda la gente más lucida del lugar, quien asistía con gran compostura y modestia a divertirse en comedias honestas». Finalmente, el 7 de diciembre de 1731, se levantó la prohibición de representar comedias, coloquios y juegos de barras en el coliseo.<sup>66</sup>

Pero el conflicto no terminó allí. A pesar del beneficio económico que se obtenía para el hospital, en 1769 el mismísimo corregidor de la ciudad, Bartholomé Buchele, retiró la licencia de comedias al convento de San Juan de Dios, argumentando que «el coliseo es una galera larga y angosta, tan incómoda e inapropiada que no permite segregar los sexos en la gente plebeya, ni menos dar lugar a las personas decentes». Además, eran frecuentes los robos dentro del recinto, pues el corregidor declaró que dos noches consecutivas le fueron hurtados de sus bolsillos «dos pañuelos de polvos».<sup>67</sup> No obstante, hacia 1792, el entonces prior del convento-hospital, fray José Saavedra, consiguió nuevamente la licencia para «maromas, comedias y juegos de barras», poniéndosele como condición que tales eventos tuviesen lugar únicamente en el «corral».<sup>68</sup>

Todo este asunto fue simplemente una cuestión de intereses económicos y políticos, pero las querrelas dan cuenta de la importancia de las diversiones públicas apoyadas en las artes escénicas, que en ese tiempo generalmente incluían números de música y baile, y sin duda seguidillas. Además, estos documentos permiten inferir que Zacatecas contaba con

65 Archivo Histórico del Estado de Zacatecas (AHEZ); Fondo: Ayuntamiento de Zacatecas; Serie: Diversiones públicas; Caja 1, Expediente 1.

66 AHEZ, Fondo: Ayuntamiento de Zacatecas...

67 AHEZ, Fondo: Ayuntamiento de Zacatecas; Serie: Diversiones públicas; Caja 1, Expediente 2.

68 AHEZ, Fondo: Correspondencia general; Caja 1, Expediente 49.

un espacio cerrado para representaciones teatrales desde el siglo XVIII, refutando al historiador Elías Amador, quien ubicó el primer coliseo hasta inicios de la centuria siguiente.<sup>69</sup>

### **Una dama enamorada de un jesuita, o la música en la esfera privada**

Anna Josepha Gregoria García gozaba de una excelente posición social. Originaria de la ciudad de México, y radicada en la floreciente Celaya, tenemos noticias de sus gustos y habilidades musicales gracias a treinta cartas que se conservan en el archivo General de la Nación. Dichas epístolas fueron enviadas al jesuita zacatecano Joseph Joaquín Izquierdo. En ellas, Anna Josepha muestra un gran cariño hacia el religioso, vínculo que incluso pudiera ser considerado amoroso, como consta en fragmentos de varias cartas: «cómo he de vivir yo sin vuestro reverendo, siglos enteros se me hacen los días y con especialidad las tardes... no pienso más que en ti, las más noches te sueño... ay esposo mío, que no he tenido carta tuya y me muero de pena... ay mi dueño».<sup>70</sup>

El jesuita conoció a Josepha en Celaya, donde radicó de 1764 a 1766, cuando fue trasladado a Valladolid. No estamos seguros si el amor que ella le profesaba era idealizado o fue real, pero sí sabemos que Anna Josepha revela en su escritura detalles de la música que hacía por placer en el espacio privado. Su educación debe haber sido privilegiada, ya que además de tocar la vihuela, ella cantaba complejas seguidillas acompañándose del instrumento. Generalmente ella no sólo entonaba canciones por deleite personal: también cantaba para otras personas, y aquí vemos el papel de la música como mediadora en las relaciones interpersonales y promotora de la sociabilidad, como lo descubrimos en el siguiente fragmento de la carta: «El padre Francisco no ha dejado de venir y la otra tarde lo fua a sacar mi compadre y se estuvieron acá toda la tarde, toqué la vihuela y canté unas seguidillas de la retreta y las de Sísifo y las del amante que adora que son nuevas». En otra misiva, Anna Josepha menciona que nuevamente cantó las seguidillas del amante que adora, y también las del canario, destacando que estaba aprendiendo un «minuete y solfa». No encontramos referencias de la mayoría de las seguidillas que menciona, excepto las del amante que adora, mismas que fueron cantadas en el teatro del Coliseo de México, cuyos documentos quedaron resguardados en el Colegio de San Gregorio.<sup>71</sup>

La seguidilla era una parte importante de la tonadilla escénica, pieza teatral breve con tema español, de las que se escribieron unas tres mil.<sup>72</sup> También hay diversas zarzuelas que incluyen seguidillas. No debemos olvidar que nuestro género musical originario de la Mancha no solamente era cantado en compás ternario y tocado «por una guitarra rasgueada»: el baile y la sencillez de sus movimientos jugó un papel fundamental en

---

69 Elías Amador, *Bosquejo histórico de Zacatecas* (Guadalupe: Tip. de la escuela de artes y oficios, 1892), 599.

70 Todas las citas de la correspondencia de María Josepha son tomadas de Emilia Recéndez Guerrero, *Zacatecanas en el devenir de la historia, siglos XVIII, XIX y XX* (Zacatecas: Crónica del Estado de Zacatecas, 2019), 51-75.

71 Lidia Romero Márquez, «El paso de la seguidilla. Las transformaciones de la seguidilla en España y México» (Tesis de maestría, UNAM, 2013), 221.

72 Romero Márquez, «El paso de la seguidilla», 256.

su difusión, como lo mencionó el folclorista español Juan Antonio Zamácola y Ocerín, quien publicó su libro bajo seudónimo de D. Preciso: «a muy pocos jóvenes españoles se les dan reglas del bayle nacional, no hay ninguno por más rudo que sea que no sepa dar sus golpes a compas... con unos movimientos de cuerpo y de brazos tan graciosos, como análogos a este género de bayle». En relación al texto, «la seguidilla es una clase de poesía compuesta por siete versos asinantados de a siete y cinco sílabas: se compone de una copla de cuatro versos, y un estribillo de tres».<sup>73</sup> Con el paso del tiempo, la seguidilla se convirtió en la base de nuevos géneros musicales, como el bolero, llamado así porque los bailarines parecían volar.<sup>74</sup>

De los corrales de comedia y coliseos la seguidilla llegó al ámbito privado, donde fue recreada en tertulias por una cantidad indeterminada de personas, principalmente damas de clases medias y altas como Anna Josepha. Pero también las mujeres de estratos bajos tomaron parte de esta amplia cultura musical, tal como lo corroboramos en 1776, en un documento de la real audiencia de Nueva Galicia, donde consta que la india María Josepha Hernández y su familia fueron a «dar música», es decir, a cantar y bailar, acompañados por la vihuela, en cierta casa del pueblo de Nochistlán.<sup>75</sup> Ya en tiempos de la guerra de independencia, en 1811, María Dolores Beltrán se ganaba la vida cantando y bailando en fandangos públicos, siendo procesada y aceptando que «sí anduvo con los insurgentes en Saltillo».<sup>76</sup> No se menciona específicamente a la seguidilla en ninguno de estos dos casos, aunque es muy probable que estuviese presente, toda vez que su popularidad persistió en la Nueva España a finales del virreinato, como se puede comprobar en las alusiones de los periódicos durante este período.<sup>77</sup>

## Conclusiones

En este artículo hemos tratado de acercarnos a la música popular de herencia española, que promovió en la Nueva España nuevas y complejas formas musicales, que eventualmente prepararon la llegada de la ópera italiana. A pesar de que a finales del siglo XVIII el ya mencionado folclorista Zamácola y Ocerín lamentaba la «época desgraciada de nuestra música nacional», como consecuencia de «la corrupción de imitar el canto italiano»,<sup>78</sup> lo cierto es que la nueva moda musical itálica se extendió, y fue asimilada por las músicas populares de diversos países, enriqueciéndolas y complejizándolas. Pero las seguidillas no

73 Juan Antonio Zamácola y Ocerín, Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra (Madrid: Imprenta de Repullés, 1816), III-V.

74 Hemeroteca Nacional de México (HNM), Anónimo, «Bayle número 664», *Diario de México*, 26 de julio de 1807.

75 Véase Luis Díaz-Santana Garza, «La percepción de la guitarra en las ediciones mexicanas: Desde finales del virreinato al siglo de independencia», *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 5(2) (2020):50-65, Doi:10.5070/D85247761

76 Véase Luis Díaz-Santana Garza, «Música y sociedad en el México independiente: Estudio de una crónica del ocaso novohispano», en *Bicentenario del Plan de Iguala y de la Independencia de México, 1821-2021*, coord. por Ana María Cárabe (Chilpancingo de los Bravo: Universidad Autónoma de Guerrero, 2021), 168-183.

77 Véase, por ejemplo, HNM, *La Gazeta de México*, 7 de diciembre de 1796; *Diario de México*, 5 de julio de 1808; y *Águila Mexicana*, 15 de febrero de 1826.

78 Zamácola y Ocerín, *Colección de las mejores coplas de seguidillas*, XXXII-XXXIII.

solamente predispusieron el gusto por las tendencias musicales italianas, sino que fueron el antecedente de las coplas presentes en el «cancionero folklórico de México».<sup>79</sup>

La influencia de la música popular española fue tan notable que algunas óperas italianas no pueden ocultar su ascendiente, como sucede por ejemplo en el caso de la *Romanza de Manrique*, de *Il Trovatore*: «Si en todo el curso de la ópera cuidó Verdi de dar a su música un sello muy pronunciado de españolismo, se excedió a sí mismo en este ritmismo imitativo en la romanza... que se presta admirablemente a las apoyaturas que tanto usaban los españoles en sus cantos nacionales». Pero en la reseña anterior, escrita por el músico Alfredo Bablot a mediados del siglo XIX, el autor va más allá, señalando que Giuseppe Verdi «escribió, además, esta pieza en tres tiempos, movimiento muy usado en España, y que es obligatorio en los boleros, seguidillas, zarabandas y en ese eléctrico fandango».<sup>80</sup> De esa manera, comprobamos la innegable importancia de la música popular española en la ópera italiana.

Ya durante el siglo de independencia, la ópera fue asimilada y resignificada, extendiéndose a todos los rincones del país: hasta los misterios del rosario se cantaban con «gorgoritos, melismas y vocalizaciones»<sup>81</sup> y, en las ciudades, una buena cantidad de organillos callejeros «desgarraban» fragmentos de obras famosas, como lo mencionaba cierto periódico zacatecano.<sup>82</sup> Por medio de los ejemplos presentados aquí, hemos logrado percatarnos de la promoción de la música popular española e italiana en los diversos estratos sociales de varias ciudades norteañas, y comprobamos que el arte musical sirvió para diluir las diferencias de clase en la Nueva España, siendo parte del contexto social que preparó el camino hacia la independencia.

### Fuentes

Archivos  
Archivo Histórico del Estado de Zacatecas (AHEZ).  
Hemeroteca de la Biblioteca Mauricio Magdaleno (BMM).  
Hemeroteca Nacional de México (HNM).

### Bibliografía

Amador, Elías. *Bosquejo histórico de Zacatecas*. Guadalupe: Tip. de la escuela de artes y oficios, 1892.  
----. *Bosquejo histórico de Zacatecas, tomo segundo, desde el año de 1810 al de 1857*. Jerez: Ayuntamiento de Villa de Cos, 2010.  
Bremauntz, Martha. «Hacia un retrato de familia: la copla mexicana y la seguidilla del barroco español». En *La Copla En México*, editado por Aurelio González, 273–280. México: El Colegio de México, 2007.  
DelDonna, Anthony R. *Opera, theatrical culture and society in late eighteenth-century Naples*. New York: Ashgate Publishing, 2012.

---

79 Véase Martha Bremauntz, «Hacia un retrato de familia: la copla mexicana y la seguidilla del barroco español», En *La Copla en México*, editado por Aurelio González (México: El Colegio de México, 2007), 273–280.

80 HNM, Alfredo Bablot, «Crónica musical», *El siglo diez y nueve*, 14 de febrero de 1856.

81 Vicente T. Mendoza, *La canción mexicana* (México: FCE, 1998), 29.

82 Biblioteca Mauricio Magdaleno (BMM), *El Liberal*, domingo 18 de noviembre de 1894.

Díaz-Santana Garza, Luis. «La percepción de la guitarra en las ediciones mexicanas: Desde finales del virreinato al siglo de independencia». *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 5(2) (2020):50-65. Doi:10.5070/D85247761

-----«Música y sociedad en el México independiente: Estudio de una crónica del ocaso novohispano». En *Bicentenario del Plan de Iguala y de la Independencia de México, 1821-2021*, coordinado por Ana María Cárabe, 168-183. Chilpancingo de los Bravo: Universidad Autónoma de Guerrero, 2021.

Mendoza, Vicente T. *La canción mexicana*. México: FCE, 1998.

Pérez, Aurèlia Pessarrodona. «El estilo musical de la tonadilla escénica dieciochesca y su relación con la ópera italiana a través de la obra de Jacinto Valledor (1744-1809)». *Revista de Musicología* 30, no. 1 (2007): 9-48. Doi:10.2307/20797869.

Recéndez Guerrero, Emilia. *Zacatecanas en el devenir de la historia, siglos XVIII, XIX y XX*. Zacatecas: Crónica del Estado de Zacatecas, 2019.

Romero Márquez, Lidia. «El paso de la seguidilla. Las transformaciones de la seguidilla en España y México». Tesis de maestría. UNAM, 2013.

Sánchez Romeralo, Antonio. «Seguidillas en la tradición oral del siglo XVIII. El testimonio de G. Baretti, viajero por España en 1760». *Anuario de Letras. Lingüística y Filología* 24, (1986): 237-260.

Zamácola y Ocerín, Juan Antonio. *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Madrid: Imprenta de Repullés, 1816.