



UNIVERSIDAD MICHOCANA DE
SAN NICOLÁS DE HIDALGO
FACULTAD DE HISTORIA
PROGRAMA DE LICENCIATURA

Educación y práctica musical de las mujeres morelianas

Un análisis desde el género y la violencia simbólica, 1886-1911

Tesis

que para obtener el grado de Licenciada en Historia

Sustenta

Elsa Gabriela Ambriz Navarrete

Director de Tesis

Dr. Antonio Ruiz Caballero

**Morelia Michoacán
Diciembre de 2019**



A la historia por la
verdad, la inteligencia
y el arte

A Dios, por permitirme reencontrarle.

A mis padres, por llegar hasta el final.

A mi hermano, mi contertulio favorito,
por leer, comentar y emocionarse con el tema.

A las niñas, señoritas y señoras que
abrieron brecha en el campo musical.

Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo que a lo largo de mi formación me brindó la Benemérita y Centenaria Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. En sus aulas descubrí la belleza de la Historia y aprendí a amarla aún más. También conocí a grandes profesores con los que compartí y discutí varios temas, comprendí teorías y analicé textos; pero, sobre todo, aprendí de su gran calidad humana. En sus bibliotecas y archivos consulté, al amparo de un atento e informado personal, el material bibliográfico, hemerográfico y archivístico que llevó a formarme como historiadora, así como el consultado para esta investigación. En las oficinas universitarias me facilitaron los procesos para condonaciones y becas de excelencia. Apoyos que por un par de años facilitaron mi paso por la casa de Hidalgo hasta completar mis estudios de preparatoria, inglés y universitarios. Gracias por todo esto a los que hicieron y hacen posible que este centro de estudios naciera y se mantenga.

Mis gracias se extienden a los profesores que, desde primer semestre hasta el octavo, me guiaron en mi formación. Agradezco especialmente a los siguientes: a los maestros Jorge Vázquez Piñón y Jaime Reyes Monroy, así como a las maestras Graciela Sánchez Almanza, Catalina Sáenz Gallegos y Rebeca Ballín Rodríguez. A los doctores Ricardo León Alanís, Edgard Zuno, Juan Carlos Cortés Máximo, Rubén Darío Núñez Altamirano, Miguel Ángel Gutiérrez Pérez, Jorge Amós Martínez Ayala, y las doctoras Cecilia Adriana Bautista García y Juana Martínez Villa. De manera particular a estos últimos cuatro profesores por los comentarios e ideas –iniciales y finales– que llevaron a la culminación de este trabajo. Pero también por presentarme al que se convertiría en el mejor asesor –gracias especiales Doctora Juanita.

Quiero agradecer especialmente a mi asesor, el Dr. Antonio Ruiz Caballero, por su asesoría. Sus agudas observaciones de forma y fondo no sólo me llevaron a la realización y culminación de este trabajo. También abrieron mis horizontes en cuanto a la comprensión que tenía de la historia, historia de la música y de las mujeres. Recordarme continuamente el papel social que el historiador debe cumplir es una enseñanza más allá de los límites que un trabajo académico enmarca. Por eso, y por la paciencia al revisar, esperar y resolver mis dudas, así como por el hecho de convertirse en mi amigo y colega, gracias, ¡muchas gracias!

En un sentido similar quiero agradecer a la profesora Miriam Penn –por lo que debo escribir en inglés. I have to admit that taking classes with her was quite a challenge. But I can summarize my experience as her student like this: I ended up loving her. Especially for all the things she taught me in the academic writing class. Her comments, corrections and suggestions on how to write a paragraph, a paper, and an essay, as well as her introduction to the APA citation system were things that I applied on this paper. My thesis advisor was even able to see how my writing improved since I took classes with her –in this regard his teachings and hers made my writing better. Furthermore, now I am able to write in Spanish and English academically. For all the time you made me “suffer” trying to write a paper as I may be asked to do it if I want to publish something on an Anglo-Saxon journal, thank you so much, indeed.

Mi agradecimiento también es para los trabajadores de los archivos Manuel Castañeda, Catedralicio, Universitario y del Poder ejecutivo, así como a los de la Hemeroteca Pública Universitaria. La excelencia en el servicio siempre fue una guía al momento de consultar la información requerida para esta investigación.

Reitero mi agradecimiento a mis padres. Por estar siempre allí, en los momentos malos y buenos; en los triunfos y fracasos. También a mi hermano, mi mejor amigo y cuasi colega, pues eres un psicólogo con inspiración histórica. A mi nueva hermana, mi cuñada Fernanda, por leer parte del trabajo y fascinarse con él –tu experiencia musical ha sido valiosa para entender el ahora. A mis maestros de música. A los amigos que fueron y vinieron en el proceso. A todos los que dudaron y a los que no. Finalmente, por haberlo hecho posible, a las señoritas que me permitieron encontrarlas entre “papeles viejos”.

A todos, ¡gracias!

Índice

Introducción	11
II.- Sobre educación y práctica musical:	15
del virreinato al porfiriato	15
III.- La investigación musical: de la musicología decimonónica	18
a los estudios de género en música	18
a) Género y Música en América Latina:	22
los casos de Colombia, Venezuela y El Salvador	22
b) La investigación musical en México:	23
de los trabajos de aficionados a los <i>estudios de género en música</i>	23
c) Las investigaciones musicales en Morelia	27
IV.- Marco teórico – metodológico	32
V.- Capitulo	41
VI.- Fuentes	43
Primer movimiento	44
I.- Construyendo la feminidad decimonónica.	45
Ellas vistas por la Ilustración, el Romanticismo y el Positivismo	45
2.- Ellas y el dogma católico: el discurso religioso	56
3.- La ciencia y la mujer. El cuerpo femenino según el discurso Médico	63
4.- La educación moral, científica y artística de las mujeres	69
4.1 ¿Para qué educar a las mujeres?	73
4.2 Lo que debía enseñarse a las mujeres	77
4.3 Sobre los espacios educativos	81
5.- Las “diversiones” del bello sexo	87
Conclusiones	92
Segundo movimiento	94
II.- Instrucción musical para señoritas	95
1.- La Academia de Niñas: enseñanza pública y laica	97
1.1 La cátedra de música de la Academia de Niñas	106
1.2 La clase de música para ellos y para ellas: diferencias	116
entre la Academia de Niñas, el Colegio de San Nicolás y la Escuela de Artes.	116
2. La educación católica	119
2.1 Del Colegio de Guadalupe al Colegio Teresiano de Guadalupe	120

3.- Enseñanza musical particular	128
3.1 Enseñanza materna y demás consejos musicales:	138
impulso y freno al arte de Euterpe	138
Conclusiones	144
Tercer movimiento	146
III.- Revistas para el bello sexo.	147
Otra forma de impulsar, y a la vez frenar, su instrucción musical.	147
1.- <i>Euterpe. Revista quincenal de música, literatura y variedades</i>	151
1.1 Música y mujeres en <i>Euterpe</i>	155
2.- <i>La Lira Michoacana</i>	159
2.1 La crítica social en el discurso de <i>La lira Michoacana</i>	162
2.2 El “Método para aprender a tocar fácilmente la guitarra”	165
3.- <i>El odeón Michoacano</i>	168
Conclusiones	175
Cuarto movimiento	177
IV. Las señoritas y su actividad musical	178
4.1 Los espacios: del salón familiar al teatro	178
4.2 El piano	183
4.3 Sobre la ópera y el canto	193
4.4 Sobre la guitarra	200
4.5 La mandolina	203
4.6 El violín	209
4.7 La estudiantina de la Academia de Niñas	213
4.9 Las mujeres y la composición	221
4.10 Entre el gran músico y la linda señorita:	227
la participación musical según la crítica	227
Conclusiones	235
Ultimas reflexiones	237
Últimas reflexiones	238
1.- Educación y violencia simbólica	238
2.- Instrumentos musicales y violencia simbólica	240
3.- Práctica musical y violencia simbólica	241
4.- ¿Qué es lo que queda pendiente?	243
A manera de encore	245

Algunas consideraciones sobre los instrumentos	246
Fuentes consultadas	249
Fuentes primarias de Archivo	249
Fuentes primarias hemerográficas	249
Publicaciones dedicadas al “bello sexo”	249
Tesis	250
Novelas históricas	258
Fuentes electrónicas	259
Videos / Fuentes sonoras	268
Anexos	269
Anexos	270
Profesores que impartieron lecciones a domicilio	270
Profesores que brindaron clases en sus hogares y/o casas habitación	271
Academias particulares de música	272
Intervenciones musicales de niñas, señoritas y señoras 1886 – 1908	275

Resumen

Si bien desde principios del siglo XIX las mujeres mexicanas fueron partícipes de la vida musical del país, no fue sino hasta el Porfiriato que comenzaron a involucrarse de manera activa en presentaciones públicas, así como en la enseñanza y la composición. En Morelia, como señalan algunos investigadores, estas actividades fueron impulsadas por el establecimiento de instituciones de "educación superior" para niñas y por los festivales celebrados en auditorios escolares y teatros. No obstante, es preciso preguntarse por el para qué de la enseñanza musical femenina, los aspectos que diferenciaban la educación musical de las mujeres y la de los varones, así como la forma en que la sociedad recibió la participación musical de las féminas.

Analizar esos aspectos es el propósito de esta investigación. El primer capítulo examina algunos discursos que construyeron el género en el siglo XIX, para comprender cómo este concepto influyó en la educación musical de las mujeres. El segundo capítulo estudia las instituciones públicas y privadas para mujeres en las que se enseñó música, así como las lecciones musicales impartidas en el hogar por profesores, madres, parientes mujeres y los artículos escritos para iluminar la educación moral de las féminas. El tercer capítulo examina tres revistas con contenido musical dedicadas al "bello sexo" para ver cómo el discurso de las mismas influyó en la actividad musical de las féminas. El cuarto capítulo reconstruye la actividad musical de las mujeres abarcando su participación en las fiestas escolares y ceremonias similares, los instrumentos que tocaron, los conjuntos musicales a los que pertenecieron y la forma en que fue vista su participación musical por la sociedad, especialmente por los varones. Es importante decir que este capítulo presenta al lector las biografías de las pocas mujeres que fueron conocidas por sus habilidades musicales. Sin embargo, ellas no pudieron consolidar una carrera en el campo de la música debido a que la educación musical femenina estuvo limitada por su género y por la violencia simbólica expresada en la forma en que a las mujeres se les permitió aprender y participar de la música. Así como en las ideologías abrazadas por los pensadores de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX.

Palabras clave: Porfiriato, género, mujer, música, violencia simbólica.

Abstract

Mexican women made early attempts at participating in the music world during the early 19th century, although it was only during the Porfiriato age that women became more active in performing, teaching and composing. In Morelia, as some researchers point out, these activities were driven by the establishment of institutions of “higher education” for girls and the festivals celebrated in schools’ auditoriums and theaters. Nonetheless, it was necessary to question why women were taught music, what aspects differentiated musical education for women from the one offered to men and how society received the participation of women in the music scene.

Analyzing those aspects is the purpose of this research. Chapter one examines some discourses that constructed gender in the 19th century in order to understand how this concept influenced females’ music education. Chapter two studies the public and private institutions for women where music was taught, as well as the music lessons given at home by private tutors, mothers, female relatives and articles written to enlighten women’s moral education. The third chapter examines three magazines, with musical content, dedicated to the “fair sex”. The last section reconstructs the musical activity of the women covering their participation in festivities, the instruments they played, the musical ensembles they were members of and the way their performance was seeing.

It is important to highlight that the fourth chapter introduces the reader to the biography of a few women who were known by their musical skills. Nonetheless, they were not able to consolidate a career in the music field due to the fact that musical education for women was limited by their gender. But it was also constricted by the symbolic violence expressed in the way women were allowed to learn and practice music as well as in ideologies embraced by the thinkers of the last decades of the 19th century and the first ones of the 20th one.

Headlines: Porfiriato, gender, women, music, symbolic violence.

Introducción

“Un signo de decaimiento en el arte es el aumento de las mujeres en el campo de la ejecución instrumental, y de la composición. Como ejecutantes, las mujeres no saldrán jamás de esa esfera imitativa. Carecen de ese poder de idealidad, de ese soplo de sentimiento que conduce a la creación; y aunque en ellas es potente la emoción del amor, no tiene para ellas eco en la música. Jamás mujer alguna compuso un dúo de amor o una canción de cuna.”¹

Cuando referí estas líneas a algunas conocidas, las expresiones de asombro y disgusto se dejaron entrever en su rostro ¿Cómo es que alguien podía expresarse así de las mujeres? Si se toma en cuenta que se trata de un texto publicado a finales del siglo XIX, es posible que no resulte tan asombroso. Mas si se considera el contexto y el lugar en el que fue publicado, es posible que aún siga generando confusión, como a mí me sucedió.

El fragmento en cuestión obedece a una reseña publicada en 1892 por una revista editada en la ciudad de Morelia² – y he aquí la primera razón por la que el texto genera confusión. Si bien pensar en la “ciudad de la cantera rosa” remite a los hombres que nos dieron patria, algunas personas le relacionan con su gran actividad musical; algo que, ciertamente, no se puede negar. Pues desde que la ciudad formó parte del Virreinato de la Nueva España –cuando entonces se le conoció como Valladolid–, siendo capital de la provincia y sede del Obispado, la música religiosa y profana encontraron los espacios para su desarrollo. Fue así como en su catedral se formaron hombres que, tras estudiar en el Colegio de Infantes, podían convertirse en maestros de capilla o del coro catedralicio.³ En sus

¹ “Rubinstein y la música. Una obra del maestro...”, en *Euterpe. Revista quincenal de música, literatura y variedades*, Año I, No. 19, Morelia-México, 13 de agosto de 1892, p. 3.

² *Ibidem*, pp. 1-3.

³ Para tener referencia sobre la actividad musical de éste y otros colegios y capillas véase, Mazín, Oscar, “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI-XVIII)”, *Memorias del 1er. Coloquio Musicat, Música, catedral y sociedad*, Edición a cargo de Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias, México, UNAM, 2006, pp. 205-218. Galí Boadella, Montserrat, “La fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico y artístico”, *Memorias del 1er. Coloquio Musicat, Música, catedral y sociedad*, Edición a cargo de Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias, México, UNAM, 2006, pp.

conventos, las mujeres estudiaron música como un saber útil para la vida religiosa.⁴ Y en su Colegio de Santa Rosa María de Valladolid, niñas y jóvenes hicieron lo propio para posteriormente ayudar en los servicios religiosos de la institución.⁵ Mientras que en el siglo XIX la música encontró un espacio en la plaza, en el hotel y en todo evento de carácter oficial, así como en las escuelas laicas de la ciudad;⁶ siendo este otro aspecto por el que el texto genera desconcierto.

Cuando el mismo fue publicado, hombres y mujeres participaban activamente del arte de Euterpe. Estudiaban música en alguno de los espacios educativos de la ciudad (como en la Academia de niñas y en el Colegio de San Nicolás) y mostraban su talento musical en las ceremonias realizadas para concluir el año escolar, así como en tertulias y en eventos de carácter oficial. También se les veía como profesores de la clase de música tanto de centros educativos estatales como particulares.⁷ Se trataba de un período —últimas décadas del porfiriato— en el que el arte musical hacía gala de los valores de la sociedad. Etapa en la que la actividad musical de las mujeres era aplaudida a decir de lo expresado por algunos especialistas.⁸ ¿Por qué, entonces, publicar dicho texto? ¿Tan grande era la diferencia entre la actividad musical de los hombres y de las mujeres? Si así era, ¿para qué educarlas en el arte de Euterpe?

247- 256. Antúñez, Francisco, *La capilla de música de la catedral de Durango: siglos XVII y XVIII*, México, El autor, 1970.

⁴ Véase, Ruiz Caballero, Antonio, “La música en los conventos femeninos”, en *La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia, Morelia, Facultad de Historia/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2005, pp. 206-243.

⁵ Véase, Carreño A., Gloria, *El Colegio de Santa Rosa María de Valladolid, 1743-1810*, Morelia, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Departamento de Investigaciones Históricas, 1979. León Alanís, Ricardo, “Convento dominico y colegio de las rosas”, en *El Conservatorio de las rosas* (Guzmán Ávila, Napoleón, coord.), México, Fernández Cueto editores / Grupo Financiero PROBURSA, S. A. 1993, pp. 25 – 49.

⁶ Véase, Mercado Villalobos, Alejandro, “El entorno musical en Morelia”, en *Michoacán, música y músicos* (Ochoa Serrano, Álvaro, coord.), Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán / Gobierno del estado de Michoacán, 2007, pp. 27-55. Martínez Villa, Juana, “La música en Morelia en vísperas de la revolución”, en *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal: historia de la música en Michoacán*, Morelia, Morevallado / Gobierno del estado de Michoacán, 2004, pp. 233-242.

⁷ Sobre la Academia de niñas, el Colegio de san Nicolás, la actividad musical de la ciudad y los profesores de música pueden verse los textos de Alejandro Mercado y Juana Martínez anteriormente citados, así como Mercado Villalobos, Alejandro, *La educación musical en Morelia 1880 – 1910*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia, Morelia, Facultad de Historia / Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2004. Del mismo autor, *Los músicos morelianos y sus espacios de actuación 1880 – 1911*, Morelia, Gobierno del estado de Michoacán / Secretaría de Cultura / H. Ayuntamiento de Santa Ana Maya, 2009. Gutiérrez López, Miguel Ángel, *Los estudios musicales en la Universidad Michoacana 1917 – 1940*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Archivo Histórico, 2002 (este último sólo hace referencia al Colegio de San Nicolás).

⁸ Como se expone en *Los músicos morelianos y sus espacios de actuación* de Alejandro Mercado. Mercado Villalobos, Alejandro, *Los músicos morelianos...*, op. cit., pp. 61, 62, 77, 78, 88, 89, 90.

Si bien algunos investigadores se han interesado en la educación y práctica musical de las mujeres, poco es lo que se sabe al respecto. De hecho, lo que se ha dicho se desprende de investigaciones enfocadas en los espacios educativos, la vida cultural y los medios impresos de la ciudad –de esto se han encargado Martínez, Pineda, Monjaraz, Mercado y Gutiérrez, entre otros.⁹ Adriana Pineda, por ejemplo, considera que las publicaciones periódicas dedicadas al “bello sexo” formaron parte de una prensa cultural cuya finalidad fue dar prestigio a las mujeres. Educarlas en las artes, la escritura y la lectura era preciso para alcanzar aquel cometido dado que su “... formación académica [...] era exigua.”¹⁰ Sin embargo, al realizar su estudio no se cuestiona por el tipo de instrucción o mensaje que las publicaciones dieron a sus lectores. Además, considera a las mujeres como un grupo homogéneo como si todas hubiesen podido acceder, e incluso leer, esos textos. Por su parte, Alejandro Mercado ha señalado que la educación musical recibida en la Academia de Niñas era buena.¹¹ Empero, en sus últimos análisis ha comentado que la falta de conocimientos teóricos de los que carecieron las alumnas, fue una gran limitante para que ellas se desarrollaran en otras áreas del universo musical como la composición;¹² la carga de trabajo fue –en su opinión– el por qué no se impartió una materia de ese tipo. Mas su análisis no se pregunta –pues éste se enfoca en los centros educativos en los que se impartió el arte de Euterpe– si hubo quién realmente intentara componer. Si consideramos estos puntos podemos decir que no ha habido estudio que se pregunte por el cómo, el cuándo y el para qué de la actividad musical de las mujeres.

Esta es la primera investigación dedicada en toda su extensión a la educación y práctica musical de las mujeres morelianas;¹³ específicamente, a la actividad llevada a cabo durante las dos últimas décadas del porfiriato. Inicio en 1886 con la fundación de la Academia de niñas, institución estatal en la que la mujer recibió instrucción musical. Finalizo en 1911, año en el que algunas instituciones enfocadas en las féminas empezaron a tener problemas y, en algunos casos, a cerrar, debido a la inestabilidad político-social derivada del movimiento

⁹ Más adelante profundizaré en el tratamiento que estos autores han dado a la educación y práctica musical de las mujeres.

¹⁰ Pineda Soto, Adriana, “Las tintas musicales del siglo XIX”, en *Michoacán, música y músicos* (Ochoa Serrano, Álvaro coord.), Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán / Gobierno del estado de Michoacán, 2007, p. 202.

¹¹ Mercado Villalobos, Alejandro, *La educación musical en Morelia 1880 – 1910...*, op. cit., p. 128.

¹² Mercado Villalobos, Alejandro, *La educación musical en Morelia 1869 - 1911*, Morelia, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Centro de Estudios sobre la Cultura Nicolaita / Archivo Histórico, 2015, pp. 147 – 148.

¹³ Ciertamente, al estudiar la institución para mujeres más importante de la época, la Academia de Niñas, también hago mención de mujeres de otras partes del Estado.

revolucionario –me refiero al Colegio Teresiano de Guadalupe y al Internado de la Academia de niñas respectivamente.

Con esto pretendo abrir camino en los estudios concernientes a la actividad musical de las mujeres (específicamente dentro de la historiografía michoacana), además de responder a tres preguntas fundamentales:

1. ¿para qué se brindó educación musical a las mujeres?
2. ¿en qué aspectos se diferenció la práctica musical de las mujeres de la élite de las del resto de la sociedad, y de todas ellas con la práctica musical de los hombres?
3. ¿cómo fue vista la participación musical de las mujeres por el conjunto de la sociedad?

Por ello, centro mi atención en los espacios en los que las mujeres aprendieron música y en los que ellas mismas la enseñaron, así como en los que mostraron sus habilidades musicales. También considero los instrumentos que tocaron y las agrupaciones musicales en las que se conformaron y/o de las que formaron parte; además de reflexionar sobre la actividad compositiva de las mujeres. Ciertamente, me adentro en los discursos que construyeron un ideal de feminidad durante el siglo XIX para comprender el papel que estos tuvieron en la educación y práctica musical de las mujeres.

La hipótesis que sustenta este trabajo es la siguiente. Considero que el concepto de lo femenino, establecido durante esa época, permitió que las mujeres estudiaran música y participaran en eventos de diversa índole. Sin embargo, este mostró elementos de violencia simbólica al limitar su actividad musical a un determinado tipo de educación y práctica musical –en sí, la acción educativa y las prácticas musicales de las mujeres fueron expresiones de violencia simbólica. Esta violencia también se vio reflejada en la recepción que tuvo la sociedad moreliana de su participación –lo que explica el porqué del epígrafe con el que empiezo estas líneas–. Las mismas mujeres fueron partícipes de la violencia simbólica al limitarse a estudiar, practicar y enseñar a sus propias congéneres.

II.- Sobre educación y práctica musical: del virreinato al porfiriato

La educación y práctica musical de hombres y mujeres no fue exclusiva de finales del siglo XIX; desde tiempos virreinales, ellos y ellas pudieron participar del arte de Euterpe. Su actividad, empero, fue diferente.

Durante la época virreinal, las mujeres aprendieron música en casa, en el convento o en algún colegio de carácter clerical. Las familias, cuyas arcas lo permitieron, abrieron las puertas de sus hogares a maestros particulares; ofreciendo una educación completa a decir de los estándares de la época.¹⁴ Las jóvenes que estudiaron en los conventos establecidos en la ciudad no se quedaron atrás. La formación que ahí recibieron fue igualmente completa.¹⁵ Además, ésta trascendía los años de formación si decidían sumarse a las filas de la institución. Momento en el que su actividad musical se diversificaba si es que sus habilidades les daban la oportunidad de acceder a alguno de los oficios con los que se contaba: cantora, sub-cantora, maestra de capilla y vicaria de coro como se dio en el Convento de Santa Catalina de Siena de Valladolid, hoy Morelia.¹⁶ Los colegios para niñas fueron otras de las instituciones en las que las mujeres aprendieron música, si bien su formación obedeció a los estándares de la vida religiosa y marital –pensemos en el Colegio de Santa Rosa María de Valladolid-Morelia.¹⁷ La mujer estuvo así en contacto con la música. Empero, su actividad se limitó a lo que conventos, colegios y maestros particulares ofertaron.

La situación de los hombres fue diferente. Tras formarse en los Colegios de Infantes, los varones podían convertirse en músicos de capilla o de los coros catedralicios.¹⁸ También

¹⁴ Gonzalbo Aizpuru, Pilar, “La educación femenina”, en *Historia de la educación en la época colonial. La educación de los criollos y la vida urbana*, México, El Colegio de México / Centro de Estudios Históricos, 1990, p. 320.

¹⁵ Véase, León Alanís, Ricardo, “Pues son vírgenes y siguen al cordero a donde quiera que fuera. El monasterio de monjas dominicas de Santa Catalina de Siena de Valladolid de Michoacán durante la época colonial”, en *Tzintzunt. Revista de estudios históricos*, no., 19, enero-junio de 1994, pp. 63 – 86. En general, señala Julia Tuñón, la vida conventual brindó a las mujeres la oportunidad de organizarse como una colectividad, realizando actividades que iban desde la oración, la gastronomía y la alta cultura escribiendo poesía, biografías, teatro, textos sobre teología y música, además de haber desarrollado otros intereses como la pintura. Tuñón, Julia, *Mujeres en México. Una historia olvidada*, México, editorial planeta, 1987, p. 65.

¹⁶ Ruiz Caballero, Antonio, *op. cit.*, pp. 214 – 215.

¹⁷ Véase, Carreño A., Gloria, *loc. cit.*, y León Alanís, Ricardo, “Convento dominico...”, *op. cit.*, p. 45.

¹⁸ El niño vallisoletano, Mariano Elízaga, “músico de la naturaleza americano-española”, se convirtió, eventualmente, en organista de la catedral de Morelia. Miranda, Ricardo, “Tempo de di variozioni: la música de Mariano Elízaga y su tiempo”, en *Mariano Elízaga. Últimas variaciones* (Miranda, Ricardo, edición y estudio preliminar), México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”

podían presentarse y formar parte de espacios considerados profanos como los coliseos y los corrales de comedia; lo que pudo llevarlos a formar las primeras organizaciones musicales del siglo XIX.¹⁹ Su práctica era así diversa y les dio la oportunidad de formarse y moverse en espacios en los que se desarrollaron profesionalmente.

La participación musical femenina se hizo más evidente con la llegada del México independiente. Durante este período, las familias acomodadas consideraron como “indispensable” el que sus hijas tuvieran acceso a una educación musical aunque apenas supieran tocar –así lo retrataron algunos extranjeros asentados en México, pensadores y literatos nacionales–.²⁰ Esto llevó a que en varias casas hubiera un instrumento –generalmente un piano– para deleite de los que ahí convivían.²¹ Por lo que se incrementó la producción de éstos así como de otros instrumentos; algo que también se dio con las partituras. Éstas solían ser composiciones sencillas pues se creía que quienes las consumían no tenían los conocimientos técnicos para ejecutar obras de mayor complejidad.²² Fue así como se inició un proceso de “feminización” de las mismas.²³ El cual se hizo efectivo cuando recibieron nombres de mujeres para honrar a las amadas o a las jóvenes de élite.²⁴ De manera que ellas fueron las que consumieron la música, para ellas se compusieron determinados tipos de piezas e, incluso, fueron ellas las musas de las obras musicales del momento.

Sin embargo, si comparamos su actividad musical con la de los varones, veremos que ésta continuó siendo diferente. Circunscritas al ambiente de la tertulia, rara vez se les vio en

(CENIDIM), 1994, p. 11. También véase, Oscar, Mazin, *loc. cit.*, Galí Boadella, Montserrat, “La fundación del Colegio de Infantes...”, *loc. cit.*, y Antúnez, Francisco, *loc. cit.*

¹⁹ Considérese, nuevamente, el caso de Elízaga. Miranda, Ricardo, “Tempo de variazioni...”, *op. cit.*, pp. 9 – 18.

²⁰ Véase, Calderón de la Barca, Madame, *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, (Trad. y prólogo de Felipe Teixidor), 4ª Ed. México, Porrúa/Colección “Sepan Cuantos...”, 1974. García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos, narraciones históricas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social (México 1904)*, 6ª Ed. México, Editorial Patria, 1969, p. 244. Nervo, Amado, “El piano: un gusto caro”, [en línea] Consultado el 10 de diciembre del 2012 en http://artesdemexico.com/adm/09/index.php/adem/cont-ed/el_piano_un_gusto_caro/ Altamirano, Ignacio Manuel, *Clemencia*, 3ª ed., México, Editorial Tomo, 2002.

²¹ Véase, Madame Calderón de la Barca, *loc. cit.*, Nervo, Amado, *loc. cit.* y Torres, Mariano de Jesús, “Método para aprender a tocar fácilmente la guitarra”, en *La lira Michoacana. Periódico literario*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1894, p. 205.

²² Miranda, Ricardo, “A tocar señoritas”, en *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica / Universidad Veracruzana, 2001, pp. 104 - 105.

²³ Empleo el término de feminización a partir de lo expuesto por Miranda y Bitrán. Véase, Miranda, Ricardo, “A tocar...”, *loc. cit.*, y Bitrán, Yael, “La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente”, en *La música en los siglos XIX y XX* (Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio coords.), Tomo IV, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, pp. 147 - 152.

²⁴ Miranda, Ricardo, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, en *La música en los siglos XIX y XX* (Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio coords.), Tomo IV, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, pp. 61 – 66.

otro escenario. Y cuando así sucedió, se trataba de jóvenes –principalmente de otras ciudades– que encontraron sustento en la música.²⁵ En cambio, los hombres se conformaron en grupos orquestales, formaron asociaciones de músicos y ofertaron enseñanza privada además de establecer los primeros centros de instrucción musical.²⁶ Ciertamente, ni todos los hombres pudieron desarrollarse en los espacios mencionados, ni todas las mujeres pudieron acceder al arte de Euterpe; situación que aparentemente se modificó cuando los espacios de instrucción incluyeron a más población.

En 1869, el Colegio de San Nicolás, institución para varones entonces basada en los principios liberales, integró a su plan de estudios la cátedra de música;²⁷ materia que, eventualmente, adquirió el título de accesoria.²⁸ Esto llevó a que se abrieran las puertas de la institución a todo aquel interesado en ella. Por lo que los jóvenes de otros estratos sociales pudieron estudiar música de manera formal. Algo que también pudieron hacer cuando en 1885 se estableció la Escuela de Artes y Oficios.²⁹ Por las mismas fechas (1886) se fundó la Academia de Niñas, institución de carácter “superior” enfocada en la mujer en la que también se impartió la clase de música –la cual fue obligatoria–.³⁰ Fue así como cada vez más hombres y mujeres pudieron acceder al arte de Euterpe; algo que también propiciaron los colegios católicos de la ciudad (como el Colegio Teresiano de Guadalupe y el Colegio de San Vicente de Paul) en los que también se ofertó una instrucción musical.³¹

²⁵ Galí Boadella, Montserrat, *Historias del bello sexo. La introducción del romanticismo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, pp. 319 – 329.

²⁶ Miranda, Ricardo, “La música en...”, *op cit.*, pp. 18 – 21. Torres, Mariano de Jesús, “Historia de la Música en Michoacán”, en *El odeón michoacano*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1900, pp. 184 - 185.

²⁷ Mercado Villalobos, Alejandro, *Los músicos morelianos...*, *op. cit.* p. 24. Gutiérrez López, Miguel Ángel, *op. cit.*, pp. 29-31. Martínez Villa, Juana, *op. cit.*, p. 234.

²⁸ Mercado Villalobos, Alejandro, *Los músicos morelianos...*, *op. cit.*, pp. 25 - 26.

²⁹ *Ibidem*, pp. 29 - 34.

³⁰ *Ibidem*, pp. 34 - 39. Si se quieren conocer algunos datos sobre la integración de la clase de música a algunos centros educativos para mujeres de otras regiones del país véase Magallanes Delgado, María del Refugio, “Caridad y Filantropía femenina en Zacatecas. Socorrer y educar a los pobres, 1868-1906,” en *Presencia y realidades. Investigaciones sobre mujeres y perspectiva de género*, (Emilia Recéndez Guerrero/Norma Gutiérrez Hernández/Diana Arauz Mercado coords.), México, Universidad Autónoma de Zacatecas/Universidad Autónoma de Nuevo León/Universidad Juárez del Estado de Durango/Universidad de Guanajuato, 2011, pp. 102 - 112. Escalante, María Guadalupe, “La formación de profesoras en la Escuela Normal de San Luis Potosí. De 1868 a 1916”, en *Presencia y realidades. Investigaciones sobre mujeres y perspectiva de género*, (Coordinado por Emilia Recéndez Guerrero/Norma Gutiérrez Hernández/Diana Arauz Mercado), México, Universidad Autónoma de Zacatecas/Universidad Autónoma de Nuevo León/Universidad Juárez del Estado de Durango/Universidad de Guanajuato, 2011, pp. 125 – 134.

³¹ Sobre los colegios católicos en los que se impartió la clase de música véase Monjaraz Martínez, Sergio, *La educación católica en Morelia, Michoacán 1876-1910*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Facultad de Historia, 2005.

Mas no sólo se amplió la oferta educativa. El que las instituciones realizaran eventos anuales en los que se premiaba a los alumnos que se habían destacado en el año escolar, permitió que los y las estudiantes de las clases de música se pararan en el escenario para amenizar los actos;³² dando paso a una práctica musical más variada. La apertura de nuevos centros educativos también implicó la contratación de profesores y, en algunos casos, de profesoras –la señora María del Río de del Río y la señorita Carmen García Granados impartieron clases en el Colegio Teresiano de Guadalupe y en el Colegio de San Vicente de Paul respectivamente.³³

La ciudad de Morelia se llenaba así de música; y no sólo por los centros escolares. El fomento de conciertos, veladas musicales y la recopilación de composiciones formaron parte de ello;³⁴ generando así un ambiente apto para los amantes de Euterpe. Sin embargo, la actividad musical de las mujeres siguió siendo diferente. Basta observar el carácter que se dio a las clases de música, así como la opinión expresada en algunas revistas de la época dedicadas al “bello sexo” –pensemos nuevamente en el epígrafe con el que inicio estas líneas.

III.- La investigación musical: de la musicología decimonónica a los estudios de género en música

Para tener un referente historiográfico del tema en cuestión, a continuación presento una serie de estudios que han abordado el tema de la música desde varias disciplinas y/o ciencias. Para tales efectos, considero preciso iniciar con las disciplinas, corrientes y estudios que han tratado el tema de la música en general –señalando los cambios de paradigma que se han presentado a lo largo del siglo XX– para poder entender la línea en que se encuentran los estudios nacionales y locales analizados.

De manera general, desde finales del siglo XIX, las investigaciones de carácter musical se consideraron como propias de la Musicología. Los músicos, dada su formación, se reconocían como los más aptos para analizar la música, entendida entonces como el estudio del músico y su obra. Pero tales trabajos, resultado del paradigma decimonónico enfocado en una relación de biografías, géneros, autores y estilos, además del análisis musical, no dejaban

³² Martínez Villa, Juana, *op. cit.*, p. 236. Mercado Villalobos, Alejandro, *Los músicos morelianos...*, *op. cit.*, pp. 43 – 93.

³³ Martínez Villa, Juana, *op. cit.*, pp. 238 - 239.

³⁴ *Ibidem*, pp. 236 - 237.

de ser meramente descriptivos y alejados de la realidad social del músico. Por lo que eran recurrentes aspectos como la evolución natural de la música, los grandes genios y su instinto creativo, así como las grandes composiciones.³⁵ Todo esto desde la visión occidental de la música –o, mejor dicho– eurocentrista, y de la denominada “música culta”, rechazando o minimizando otras expresiones musicales.

Las primeras propuestas para estudiar el arte musical como parte íntegra de la cultura y no como un aspecto aislado se dieron apenas entrado el siglo XX a partir de lo expuesto por algunos investigadores interesados en la importancia del entorno social en el desarrollo artístico. Fue entonces cuando el filósofo francés Hipólito Taine planteó la necesidad de estudiar la poesía, los escritos de la época, las memorias de los contemporáneos, las descripciones de eventos sociales y todo aquello que reflejara la visión y el sentir que tenían los hombres respecto a la vida: “... fragmentos notables que os mostrarían la brutalidad, la sensualidad, la energía de las costumbres circundantes...”.³⁶ Elementos necesarios para comprender la naturaleza de la obra de arte.

Igualmente interesado en la estructura social, el músico Elie Siegmeister propuso un análisis social de la música. Su propuesta sugería el análisis de la relación dialéctica entre sociedad y música, la función o funciones sociales que ha tenido dicho arte en cada espacio-tiempo, la supremacía musical de un grupo sobre otro, y aquellos factores que intervienen directamente en el arte musical. Señalando, en este punto, aspectos como la posición socioeconómica del músico, el tipo de audiencia, las personas que encargaban la obra –lo que ahora llamaríamos mecenazgo– las condiciones de la interpretación (espacios de actuación), factores tecnológicos y geográficos –por la creación de instrumentos–. También era necesario analizar el idioma, la tradición musical, los acontecimientos históricos especiales (como una guerra) y “accidentes históricos”, como el ascenso de un rey amante de la música.³⁷ Con todo esto se enriquecía el conocimiento con respecto del artista y de la obra de arte. También se abría la posibilidad para estudiar a otros grupos más allá del compositor, además de expandir el estudio hacia otras formas musicales dependiendo de la función social que jugaran en el entorno.

³⁵ Como criticaba Alphons Silbermann. Véase., Silbermann, Alphons, *Estructura social de la música*, Madrid, Taurus, 1961, pp. 48-49.

³⁶ Taine, Hipólito, *La naturaleza de la obra de arte*, México, Grijalbo, 1969. (Edición francesa de 1912) p. 22

³⁷ Siegmeister, Elie, *Música y sociedad*, 3ª Ed., México, Siglo XXI editores, pp. 21-23.

El eco de esta y otras propuestas de análisis, así como el ímpetu de algunos músicos por estudiar las formas musicales populares de sus países, llevaron al desarrollo de nuevas disciplinas. En este sentido resalta de manera particular el caso de Bela Bartók. Pues al analizar la música popular húngara³⁸ –el folclore de su tierra– sentó las bases de la etnomusicología, disciplina relacionada con la etnología y la antropología. Abriendo así el interés por el estudio de aquellas expresiones y formas musicales rechazadas por la musicología anteriormente mencionada.

Mediando el siglo, sociólogos e investigadores sociales con formación musicológica, abordaron dichos estudios al abogar por una sociología de la música que considerara el uso y función del arte musical, así como su relación con la estructura social. Tal es el caso de Paul Honigsheim, considerado el fundador de la Sociología alemana. Sus análisis abordaban la relación de la música con prácticas mágico-religiosas, sus usos (ya fuera para educar, adoctrinar, sustentar poder, para realizar actividades como el trabajo, para entretener), así como la relación existente entre varios tipos de música (o sonidos musicales) y la estructura social. En este último punto tomaba en cuenta –al igual que Siegmester– la posición socioeconómica del músico, la estructura social de la audiencia, entre otros aspectos.³⁹

Alphons Silbermann fue otro sociólogo y musicólogo alemán interesado en la función social de la música. De hecho, le consideraba como uno de los medios más eficaces de control y de orientación social. Por lo que sugería el análisis de los grupos socio-musicales (los productores y consumidores de música), su estructura y la relación entre éstos, y los componentes tecnológicos, entre otros aspectos. La crítica que hacía con respecto a las diferentes propuestas para el estudio musical es uno de los aspectos a resaltar. Para Silbermann, el mejor camino para emprender dicha tarea es cuando la Sociología de la Música trabaja en conjunto con la Historia de la Música.⁴⁰

Para ejemplificar los trabajos dentro de la antropología/etnomusicología, es preciso mencionar al etnomusicólogo Alan P. Merriam, quien marcó una distinción entre el *uso* y la *función* de la música. Siendo los usos “las distintas formas en que la música es utilizada en la sociedad, la práctica habitual o ejercicio corriente de la música –ya sea por sí misma o en

³⁸ Bartók, Béla, *Escritos sobre música popular*, 5ª ed., México, Siglo XXI, 1997, pp. 66-122.

³⁹ Honigsheim, Paul, *Music and society. The later writings of Paul Honigsheim*, (Ed. and bibliographies K. Peter Etzkorn, foreword J. Allan Beegle), New York, 1979, 327 pp.

⁴⁰ Silbermann, Alphons, *op. cit.*

conjunción con otras actividades-.” Mientras que la función “hace referencia a las razones de este uso y, particularmente, a los propósitos más amplios a los que sirve”.⁴¹

Al sustentarse la esencia social de la música, las investigaciones de carácter histórico abrazaron dichos estudios dentro de una corriente historiográfica que venía perfilándose: la Historia Social, así como la Historia Cultural y las investigaciones feministas. Hablando de los estudios sobre las mujeres, y con la finalidad de visibilizar a las féminas en el devenir histórico, algunos(as) investigadores(as) realizaron Historias de las mujeres analizando por períodos históricos su papel en la sociedad, su educación, el ideal femenino y su participación en movimientos sociales; o hablando de ellas de acuerdo a ciertos papeles y empresas que realizaron, como “las mujeres en las tertulias” (abarcando su participación musical), las de los salones, las mecenas, entre otros aspectos, como se analiza en *Historia de las mujeres: una historia propia* de Bonie S. Anderson y Judith P. Zinsser.⁴²

Rescatando la Historia de las Mujeres,⁴³ aunado al desarrollo de las teorías feministas y los estudios de género, la musicología empezó a cuestionarse sobre la participación de las mujeres en la música. Así se emprendió la búsqueda de las músicas notables,⁴⁴ las compositoras⁴⁵ y las agrupaciones musicales femeninas. También se empezó a analizar la educación musical de las mujeres,⁴⁶ así como a los personajes femeninos de los libretos de óperas.⁴⁷ De igual forma, conforme concluía el siglo XX, historiadoras amantes de la música y musicólogos conscientes de la importancia de las ciencias y disciplinas sociales, profundizaron

⁴¹ Merriam, Alan P., *The Anthropology of music*, 5a. ed. Bloomington Indiana, Northwestern University, 1964.

⁴² Anderson, Bonie S. y Zinsser, Judith P., *Historia de las mujeres: una historia propia*, vol. II, Barcelona, España, Crítica, 1992, pp. 125-193. Publicado originalmente en 1988.

⁴³ Como señala Verena Radkau, “posiblemente a ningún grupo humano se le ha negado una presencia histórica propia a tal grado como a las mujeres. [Así] ocuparse de su historia se convierte, forzosamente, en tarea de rescate, rescate también en su papel de sujetos actuantes en su propia historia. Radkaud, Verena, “Hacia una historiografía de la mujer”, p. 77 [en línea] Consultado el 18 de Enero del 2014 en <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/nuant/cont/30/cnt/cnt6.pdf> . Originalmente publicado en *Nueva Antropología*, Vol. VIII. No. 30, México, 1986, pp. 77-94.

⁴⁴ véase, Valdés Cantero, Alicia, “Caracterización de mujeres notables en la música colonial cubana”, en *Música y mujeres. Género y poder*, (Compilado por Marisa Manchado Torres), España, horas y HORAS la editorial, 1995, pp. 63-83.

⁴⁵ Véase, Vega Toscano, Ana, “Compositoras españolas: apuntes de una historia por contar”, en *Música y mujeres. Género y poder*, (Compilado por Marisa Manchado Torres), España, horas y HORAS la editorial, 1995, pp. 135-158.

⁴⁶ Labajo Valdés, Joaquina, “El controvertido significado de la educación musical femenina”, en *Música y mujeres. Género y poder*, (Compilado por Marisa Manchado Torres), España, horas y HORAS la editorial, 1995, pp. 85- 101

⁴⁷ Véase, Sancho Velázquez, Ángeles, “Disonancia y Misoginia. “Salomé” de Strauss y el mito de la mujer fatal”, en *Música y mujeres. Género y poder*, (Compilado por Marisa Manchado Torres), España, horas y HORAS la editorial, 1995, pp. 103-133.

en dichos temas abriéndose camino a nuevas propuestas de investigación, al preguntarse por las mujeres instrumentistas y directoras, las mujeres en la música popular, el mecenazgo femenino, la teoría de la recepción, música y mujeres en escena, entre otros aspectos.⁴⁸

Dichos estudios han continuado, y aunque inicialmente fueron realizados en Europa y Estados Unidos, las investigaciones a nivel latinoamericano también se han hecho presentes.

a) Género y Música en América Latina: los casos de Colombia, Venezuela y El Salvador

Conforme la perspectiva de género fue tomando fuerza a lo largo y ancho de Latinoamérica, aunado a los cambios producidos en disciplinas como la musicología, la cual abrió sus estudios a la denominada música de salón –considerada de baja calidad y producida esencialmente por mujeres–, las preguntas en torno a la actividad musical femenina su hicieron presenres, y algunos investigadores –en su mayoría mujeres que buscaban reivindicar o hacer más justa la Historia Musical de sus países⁴⁹–, incursionaron en este tipo de investigaciones. Fue así como, tras realizarse investigaciones históricas en la línea de género y musicológicas con un interés particular en la vida musical de las mujeres, las pianistas, compositoras e intérpretes, entre otras mujeres de los siglos XIX y XX, encontraron un espacio en las Historias Musicales de Latinoamérica.

Para el caso venezolano, la musicóloga Desirée Agostini reconstruyó, en el texto “Las mujeres en la Música del siglo XIX venezolano”,⁵⁰ la actividad musical de las féminas dentro del ámbito de la música de salón, destacando, entre otros aspectos, el estudio del canto y el piano. Este último –menciona– se convirtió en un instrumento distintivo de la élite, “...sinónimo de status, elegancia, respeto e incluso de inteligencia...”.⁵¹ Estableciendo que la habilidad musical de las señoritas servía, entre otras cosas, para conseguir más fácilmente un candidato para el matrimonio. En su texto también hace alusión a algunas mujeres que destacaron como pianistas profesionales y compositoras.

⁴⁸ Sobre los aspectos mencionados, véase, Ramos López, Pilar, *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid, Narcea, 2003.

⁴⁹ Objetivo y/o justificación que llevó, por ejemplo, a la musicóloga Desirée Agostini a investigar para el caso de Venezuela.

⁵⁰ Agostini García, Desirée, “Las mujeres en la música del siglo XIX venezolano”, en *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología (SVM)*, No. 11, Año VI, julio-diciembre, 2006, pp. 67-99.

⁵¹ *Ibidem.*, p. 84.

Los problemas a los que se enfrentaron las mujeres salvadoreñas por dedicarse al ámbito profesional musical es uno de los aspectos señalados por Martha Rosales en su artículo “Mujeres en la Música del siglo XIX”. Dicha actividad era –en el caso de ellas–, aplaudida como afición pero criticada como profesión. De igual forma, atiende a los instrumentos más abrazados por las mujeres (cuerdas y voz), sus composiciones y los conjuntos musicales en los que se conformaron.⁵² También debemos mencionar el caso de Colombia, en donde se han realizado algunas investigaciones sobre la música de salón, el piano y el papel jugado por las mujeres pianistas, como se observa en “El piano de la música de salón. Un estudio de caso en Guadalajara de Buga, 1890-1930”⁵³; además de los trabajos enfocados en la educación musical de las féminas⁵⁴, y aquellos estudios que recopilan las biografías de los maestros músicos en los que se rescatan algunas semblanzas de mujeres.⁵⁵

**b) La investigación musical en México:
de los trabajos de aficionados a los estudios de género en música**

El interés por la historia musical de México nació a finales del siglo XIX entre polígrafos y aficionados, pero al estar imbuidos en el pensamiento positivista, sus trabajos, escritos y/o publicaciones se enfocaron en la “música culta”, los grandes músicos europeos –aunque sin olvidar a los nacionales– y los géneros musicales en boga, minimizando –como ya se había mencionado– la música de carácter popular e indígena. Ejemplo de estos polígrafos es Mariano de Jesús Torres, quien, además, publicó consejos en torno a la interpretación y la enseñanza de instrumentos, así como una recopilación de canciones populares, a pesar de

⁵² Rosales, Marta, “Mujeres en la música del siglo XIX”, pp. 44-47, [en línea] Consultado el 20 de mayo del 2011 en <http://www.bicentenario.gob.sv/attachments/article/226/MujeresenlaMusicadelSigloXIX.pdf>. También se puede consultar en http://www.academia.edu/1907769/Mujeres_en_la_musica_del_siglo_XIX_en_El_Salvador Consultado el 8 de septiembre del 2013.

⁵³ Casas Figueroa, María Victoria, “El piano de la música de salón. Un estudio de caso en Guadalajara de Buga, 1890-1930”, [en línea] Consultado el 8 de septiembre de 2013 en http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/article/viewFile/12260/pdf_16

⁵⁴ Véase, Barriga Monroy, Martha Lucía, “Entre tiples y pianos. La mujer y la educación musical en la sociedad bogotana, 1880-1920”, [en línea], Consultado el 8 de septiembre del 2013 en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87400303>

⁵⁵ Véase, Barriga Monroy, Martha Lucía, “Educadores Musicales en Bogotá de fines del siglo XIX y principios del XX”, [en línea] Consultado el 8 de septiembre del 2013 en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87417258013>

haber resaltado por encima de otras expresiones la música relacionada con el gusto de las élites.⁵⁶

Los investigadores “por vocación”, como se autodenominaría Gabriel Saldívar, también analizaron la historia musical de México durante la primera mitad del siglo XX, en su caso, a partir de la década de 1930. Saldívar estudió la música precortesiana y colonial analizando la música religiosa y profana, los instrumentos, los maestros y las composiciones musicales, apoyándose de documentos de la época, entre libros de coro, actas capitulares y partituras. Sin ser su objetivo esencial –el cual tal vez ni siquiera cuestionó dada la visión que se tenía en su tiempo sobre los estudios musicales–, de manera indirecta, al describir las instituciones educativas del período colonial que ofrecieron instrucción musical, menciona una “singular escuela” de música para mujeres fundada el año de 1740 en el Convento de San Miguel de Bethe.⁵⁷

Tomando algunos elementos de la obra anterior, los músicos también empuñaron su pluma para estudiar la Historia musical de México, hablamos, esencialmente, de Esperanza Pulido y Guillermo Orta Velázquez. Pulido es la primera investigadora en realizar, para la década de 1950, una investigación sobre mujeres en la música de México desde la época prehispánica hasta la primera mitad del siglo XX. Así, analizó la participación de las féminas en festividades religiosas y danzas (época prehispánica); resaltó el trabajo musical de Sor Juana y la educación musical de la mujer criolla –enfocándose en el descubrimiento realizado por Miguel Bernal Jiménez respecto al Colegio de Santa Rosa– (época colonial); recuperó la biografía de Ángela Peralta, (siglo XIX), y biografió a músicas –concertistas de renombre– de finales de dicho siglo hasta su presente. Siendo de vital importancia su trabajo, dado que ningún otro investigador se preguntó sobre las mujeres y la música de México sino hasta décadas después, el trabajo de Esperanza Pulido muestra tintes de la musicología tradicional que busca a los grandes músicos de los cuales hablar; de la misma manera se muestra

⁵⁶ Terán, Mariana, “El odeón Michoacano”, en *Mariano de Jesús Torres. Costumbres y fiestas morelianas del pasado inmediato* (Compilado por Luna Hernández y Álvaro Ochoa Serrano), Morelia, Centro de Estudios sobre la Cultura Nicolaita/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Colegio de Michoacán, 1991, pp. 57-69.

⁵⁷ Constituida por el arzobispo de México D. Antonio Vizarrón y Eguiarreta, la escuela de música estuvo en funciones hasta 1821, año en que se suprimió el convento. En sus primeros seis años salieron de la escuela más de veinte “Profesoras de Músicas” y, “...por la forma en que se fundó y el objeto a que se destinaba lo hacen parecer con los caracteres de los primeros conservatorios fundados en Italia...”. Saldívar, Gabriel, *op. cit.*, pp. 145-150.

positivista, con un carácter descriptivo, por lo que rescata muchos nombres de mujeres, aunque a veces no haga explícita la fuente de donde obtuvo dicha información.

Guillermo Orta Velázquez, de manera similar a Saldívar (utilizando las mismas fuentes pero agregando publicaciones periódicas para el siglo XIX) analiza la historia musical de México desde el “México Indígena” (describiendo danzas y festividades en las que estaba presente la música), pasando por el México Colonial, (rescatando la música religiosa, maestros de capilla y sus composiciones), hasta el México independiente, (estudiando las asociaciones filarmónicas, los centros educativos, los eventos de ópera, los músicos y sus composiciones). De manera indirecta –al igual que muchas investigaciones–, al estudiar la música del siglo XIX menciona las presentaciones de óperas y las compañías en las que participaron tanto mujeres extranjeras como nacionales –resaltando el caso de Ángela Peralta–, además de rescatar información sobre las asociaciones de mujeres que fomentaron y auspiciaron conciertos –un punto interesante si se hubiese analizado desde el mecenazgo–. Al ser un breve recorrido por la historia musical mexicana, el texto, como los anteriores, se muestra como una relación/descripción de acontecimientos con poco análisis.⁵⁸

Tomando en consideración las propuestas en cuanto al estudio musical arriba mencionadas, es preciso mencionar los trabajos de algunos musicólogos. Otto Mayer-Serra, musicólogo español transterrado, analizó, hacia la década de 1940 y desde el punto de vista de la “nueva musicología” –como él la llamó– la música mexicana desde el período independiente hasta su presente. Enfocándose en la función de la música y el nacionalismo, trató temas que hasta el momento no se habían abordado, como la crítica musical, las dedicatorias de las composiciones y el papel del aficionado, siendo este último la forma en la que participaron las señoritas decimonónicas, quienes además fueron el motivo de las dedicatorias. Asimismo, su investigación se mostró novedosa en cuanto al análisis de los grupos que intervienen en el desarrollo musical (el público consumidor, el virtuoso como proveedor). La particularidad en su trabajo es la comparación que hace en cuanto al desarrollo musical europeo con el mexicano, llevándole a utilizar conceptos –aún positivistas– como el de evolución musical.⁵⁹

⁵⁸ Orta Velázquez, Guillermo, *Breve historia de la música de México*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1996.

⁵⁹ Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana. Desde la independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941.

La relación entre música y mujeres es analizada, de manera ahora sí directa, en los trabajos de dos musicólogos: Ricardo Miranda y Berenice Caro. Miranda, en “¡A tocar señoritas!”⁶⁰, analiza la participación musical de las damitas de sociedad en México en el siglo XIX, señalando que el cultivo de la música fue, esencialmente, un asunto femenino, pues fueron ellas las que tomaban clases y amenizaban las tertulias. Asimismo –retomando la idea de Mayer-Serra– señala que las mujeres, debido a la inspiración romántica del momento, pasaron a convertirse en “piezas musicales”, pues las composiciones estaban dedicadas a ellas. De la misma manera, propone que la educación musical femenina correspondió a un esquema de educación, en donde tocar el piano en el ámbito de lo privado era una característica de ellas, mientras que, si se trataba del estudio musical en varones, su desenvolvimiento era en el ámbito público. Profundizando en su análisis, el cual desarrolló considerando material bibliográfico, literario y memorias de viajeros, Miranda destaca el concepto de “salón”, considerando el momento de reunirse en éste como un rito social en el que se plasmaba una metáfora del mundo público y se reafirmaba el estatus de los asistentes.

Teniendo como referencia los estudios de género en música, Berenice Caro, en su tesis de maestría titulada *La Música publicada en las revistas femeninas del siglo XIX en la ciudad de México. Un análisis musicológico e histórico de la construcción social de género*, analizó el discurso de las revistas enfocadas en las féminas –escritas por hombres y mujeres– señalando que, el mismo, formó una identidad, la de la “señorita”, para quien el estudio y la práctica musical eran esenciales. Por eso –señala– “... la revista coadyuvó a la implantación de una práctica musical determinada para este tipo de señorita [la damita de élite exclusivamente]”. Dicho trabajo está sustentado en una extensa bibliografía, revistas de la época, memorias de extranjeros, partituras e iconografía.⁶¹

Dentro de los estudios más recientes habría que mencionar el trabajo multidisciplinario realizado por la historiadora Josefina Muriel y el musicólogo Luis Lledías, quienes estudiaron la música en el contexto de las instituciones femeninas novohispanas en el libro titulado *La música en las instituciones femeninas novohispanas*.⁶² Basándose en crónicas, canciones,

⁶⁰ Miranda, Ricardo, *op. cit.*

⁶¹ Caro Cocotle, Berenice Guadalupe, *La música publicada en las revistas femeninas del siglo XIX en la Ciudad de México. Un análisis musicológico e histórico de la construcción social de género*, Tesis para obtener el grado de Maestra en música (Musicología), México, Escuela Nacional de Música/Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

⁶² Muriel, Josefina y Lledías, Luis, *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Históricas / Universidad del Claustro de Sor Juana, 2009.

panegíricos, memorias y partituras –las cuales son analizadas a lo largo de la obra– los autores consideraron varios aspectos de la vida musical indígena y novohispana para contextualizar la forma en la que se desarrolló la música al interior de las instituciones en cuestión. Esto los llevó a hacer mención del papel que las mujeres desarrollaron en ambientes en los que la música se hizo presente (como los rituales prehispánicos) y aquellos de carácter profano y religioso en los que las féminas del virreinato participaron como actrices o maestras de sus hijos –perfilando así la carrera musical de estos. Siendo este el preludio de la obra, el análisis central recoge el papel de los maestros y maestras de música de los colegios estudiados, los materiales musicales adquiridos (libros y partituras), las obras musicales que se tocaban y cantaban en los diferentes centros en cuestión así como los momentos (fiestas) en las que éstas se ejecutaban, los elementos didácticos empleados para la enseñanza de las niñas tanto en los colegios como en los conventos, las adaptaciones musicales hechas al repertorio de la península para que fuera apto a las voces femeninas y así formar los ensambles –otro de los aspectos analizados– entre otros más. La obra se convierte así en el trabajo más reciente que aborda tanto la educación musical de las mujeres como la práctica musical de éstas –ciertamente desde un contexto muy particular como lo fue la época virreinal y al amparo del repertorio recopilado en tres ciudades que se caracterizaron por su vida musical: México, Puebla y Valladolid (hoy Morelia). La obra incluye un CD con piezas de la época.

c) Las investigaciones musicales en Morelia

La historia musical de Morelia ha sido estudiada en general por historiadores, aunque algunos investigadores también sustentan una formación musical. De esta manera, para el caso en cuestión se han estudiado las instituciones educativas en las que se ofreció el arte de Euterpe, vida y obra de algún músico, la música en determinados períodos (como el siglo XIX); las publicaciones de carácter musical como semanarios o revistas, así como la actividad musical como oficio y/o medio de trabajo.

En cuanto a las investigaciones enfocadas en las instituciones en las que se impartió la clase de música, es preciso mencionar dos: *El Conservatorio de las Rosas*⁶³ y *El colegio de*

⁶³ Guzmán Ávila, Napoleón (coordinador), *El Conservatorio de las Rosas*, Morelia, Fernández Cueto Editores, 1993.

*infantes en Morelia, 1878-1914*⁶⁴ (tesis). La primera trata la historia de dicha institución desde sus orígenes en el siglo XVIII hasta el siglo XX. Su importancia –motivo por el cual ha sido bastante estudiada– radica en la instrucción musical que brindó a las niñas de la época si bien esta tenía un matiz más práctico que laboral. Por su parte, en la tesis de Edgar Zuno se aborda una institución cuya finalidad era formar niños en el arte musical para que brindaran servicio en el coro de la Catedral Moreliana. Orientada en la línea de historia de las instituciones educativas (desde el marco de la historia social) el texto aborda los requisitos de ingreso, la vida cotidiana en la institución, el plan de estudios, los recursos con los que contó, entre otros aspectos.

Otra investigación enfocada en una institución y su música, *Los Estudios Musicales en la Universidad Michoacana. 1917-1940*⁶⁵, de Miguel Ángel Gutiérrez, analiza las características de la instrucción musical durante los primeros años de la recién creada universidad. Tomando como antecedente la Academia de Música del Colegio de San Nicolás (1869-1916), apoyándose de fuentes documentales inéditas y algunas obras que le precedieron, Gutiérrez se planteó el “...conocer el lugar que ocuparon los estudios musicales dentro del proceso de [...] desarrollo de la Universidad [...] explicar las particularidades con que se desarrollaron los estudios musicales [...] y qué los diferenciaba del resto de los estudios universitarios.”⁶⁶ Resaltando las líneas de educación universitaria, proyectos educativos socialistas y música como parte de los estudios universitarios y su profesionalización, la obra de Miguel Ángel Gutiérrez es uno de los primeros trabajos cuyos investigadores también son músicos.

*La Educación Musical en Morelia, (1880-1910)*⁶⁷ de Alejandro Mercado Villalobos, es otro de los trabajos (tesis), cuyo autor también tiene formación de músico. Señalando su adhesión a la Historia Social, apreciándose aspectos señalados por Siegmester -como la influencia de la música en la sociedad moreliana respecto a la conformación de una identidad común-, el estudio tiene como ejes las instituciones educativas, su creación, reglamentación, alumnos, profesores, cátedras, y actividades musicales fuera del aula. En lo que respecta a nuestro trabajo, su importancia radica en el análisis sobre las instituciones femeninas, por lo

⁶⁴ Zuno Rodiles, Edgar, *El colegio de infantes en Morelia, 1878-1914*, tesis para obtener el grado de Maestro en Historia, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Facultad de Historia, 2008.

⁶⁵ Gutiérrez López, Miguel Ángel, *op. cit.*

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 13-14.

⁶⁷ Mercado Villalobos, Alejandro, *La educación musical..., op. cit.*

que puede considerarse el primer intento por estudiar “la educación musical de la mujer”, aunque atiende más que nada a una historia institucional, señalando al Colegio de Santa Rosa como el antecedente en la educación musical femenina, analizando –para el período en cuestión-, la Academia de niñas, dejando de lado otras instituciones en las que la mujer también recibió instrucción musical, como colegios y academias.

Dentro de los trabajos que abordan la vida y obra de algunos compositores, podemos mencionar la tesis *Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal*,⁶⁸ de Violeta Carvajal. Musicóloga de formación, la autora consideró la vida del mencionado compositor no sólo desde una perspectiva biográfica, sino también desde su papel como maestro de capilla de la Catedral de Valladolid (hoy Morelia). Esto le llevó a analizar el contexto musical vallisoletano durante la primera mitad del siglo XVIII, así como la capilla musical de la Catedral de Valladolid⁶⁹ –durante el período en que estuvo bajo la dirección de Gavino Leal– considerando la estructura interna de la misma, los músicos y funcionarios que la conformaron, los salarios que recibieron, los instrumentos con los que contaban y el calendario que siguieron. Si bien el trabajo se encuentra alejado tanto de nuestro período de estudio como de la línea histórica en la que se desarrolla nuestra investigación, el análisis de Carvajal deja claro el papel que los varones podían desempeñar en el ámbito musical a diferencia de aquel desempeñado por las mujeres. También ejemplifica la línea en la que los trabajos biográficos y prosopográficos se han desarrollado: una que poco ha hecho por rescatar el trabajo musical de las mujeres. Ciertamente esto no desacredita trabajos como éste. Todo lo contrario. El mismo muestra la importancia de conjugar la historia, la biografía y el análisis musical –en una investigación como tal– al cerrar con la transcripción y análisis de las composiciones de Gavino Leal.

En relación con los trabajos enfocados al estudio musical en períodos específicos, es preciso mencionar el artículo “La música en Morelia en vísperas de la Revolución” de Juana Martínez Villa, y otro trabajo de Alejandro Mercado, “El entorno musical en Morelia”. El artículo de Juana Martínez abre con las preferencias musicales en el siglo XIX, describiendo

⁶⁸ Carvajal Avila, Violeta Paulina, *Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal*, Tesis para obtener el grado de Licenciada en música en el área de Musicología, Morelia, Conservatorio de las Rosas A. C., 2007. [En línea]. Consultado el 18 de marzo del 2019 en https://www.academia.edu/3549219/Un_maestro_de_capilla_y_su_m%C3%BAsica_Joseph_Gavino_Leal

⁶⁹ En general, la doctora Carvajal se ha enfocado al estudio de la vida musical de la catedral de Valladolid durante el siglo XVIII.

los géneros y los temas de las composiciones. Resalta también el papel de las políticas de estado que fomentaron el estudio musical y el porqué de dichas políticas; asimismo, describe las instituciones para varones y mujeres en las que se ofreció el estudio musical, mencionando –como novedad–, las instituciones católicas (Colegio Teresiano de Guadalupe y San Vicente de Paul), particulares y pequeñas academias. Aspecto de importancia al cual no se había puesto atención, es la mención que hace sobre la idea que se tenía de la música para dicho período.⁷⁰

De manera similar al artículo anterior, el trabajo de Mercado describe los espacios educativos para ambos sexos, examina los grupos y los géneros musicales cultivados en la ciudad, los eventos en los que la música estuvo presente, así como las políticas estatales, señalando que las mismas –al fomentar instituciones en las que la música era fundamental– favorecieron la conformación de una nueva generación de músicos. La diferencia deriva en cuanto a la importancia que brinda a los espacios en los que se desarrolló el músico fuera del aula –algo que ya se vislumbraba en su tesis–, presentándolos como puntos de reunión social en los que los grupos sociales convergieron. Es en los eventos cuando, de manera indirecta –pues no era el objetivo de su estudio–, trata la participación de las señoritas en tertulias.⁷¹ Este artículo, como el anterior, se basó en fuentes documentales de la época, como reglamentos escolares y leyes, resaltando la importancia de fuentes hemerográficas, entre periódicos y revistas literario-musicales de la época, las cuales también han sido investigadas.

Algunas publicaciones de carácter musical han sido estudiadas en el artículo “Las tintas musicales del siglo XIX”,⁷² a cargo de Adriana Pineda Soto, quien enfatiza el papel del quehacer periodístico en cuanto a la difusión de la música, por lo que realiza un análisis de las revistas *Euterpe* y *El Odeón Michoacano* dedicadas al “bello sexo moreliano”. La importancia de su estudio radica en el papel que brinda a dichas revistas, considerándolas medios educativos para las señoritas, pues “...como la formación académica de las mujeres era exigua, la práctica artística, la escritura y la lectura eran alternativas que no sólo formaban el espíritu, sino también daban prestigio. [Por lo que se buscó] Elevar su condición de esposa, madre, o monja mediante una instrucción musical o de lectura...”⁷³. Así pues, el artículo nos acerca al papel que desempeñó la música en la educación de las mujercitas, aunque sólo

⁷⁰ Martínez Villa, Juana, *op. cit.*, pp. 233-242.

⁷¹ Mercado Villalobos, Alejandro, “El entorno musical...”, *op. cit.*, pp. 27-53.

⁷² Pineda Soto, Adriana, *op. cit.*

⁷³ *Ibidem.*, p. 22.

realiza una descripción general de las revistas, su cuerpo editorial, el contenido y la cantidad de números publicados, dejando de lado el análisis de los artículos, lo cual habría sido acertado para identificar si realmente tenían un contenido “femenino”, así como el discurso que manejaban.

Una obra que trata un aspecto novedoso, la música como oficio remunerado, es *Los músicos Morelianos y sus espacios de actuación, 1880-1911*, de Alejandro Mercado. En dicho estudio, Mercado retoma algunos aspectos de sus anteriores trabajos, como la descripción de los espacios educativos, pero presentando un marcado énfasis en cuanto a la función social de la música, por lo que analiza las fiestas cívicas, populares, religiosas y eventos en el Teatro, para analizar la práctica musical como una alternativa laboral “...examinando al músico asalariado que ya existía; al que trabajaba cobrando por evento y al músico que ejecutaba por diversión y esparcimiento”, siendo este último el “medio de actuación” de las señoritas Morelianas, pues aunque en escasas líneas menciona la música en la Academia de niñas como un medio de trabajo –en el caso de las niñas pobres-, a lo largo de su análisis se muestra a la señorita aficionada –niña de la élite-, como músico por diversión que además, atiende, a preceptos culturales de su época. Al tratar al individuo y su medio laboral, Mercado cierra su texto con un listado –a manera de homenaje- de los músicos del período estudiado, resaltando también varios nombres de mujeres, aunque no se enfoca directamente en la práctica musical de las mismas.

La música ha sido abordada por varias disciplinas y/o ciencias incluida la histórica. Y si bien varios han sido los aspectos estudiados, es necesario profundizar en la actividad musical de las mujeres –al menos en lo que compete a la historiografía michoacana-. Ciertamente, no se puede negar el camino que han abierto los estudios mencionados en cuando a ello se refiere. La inquietud con respecto a la educación musical femenina, las instituciones que ofrecieron instrucción musical para mujeres, así como su participación en algunos eventos sociales está presente. Sin embargo, existen muchos otros temas que aún no han sido analizados por los estudios mexicanos. Me refiero a aquellos estudiados por los trabajos foráneos: el mecenazgo femenino, las agrupaciones musicales femeninas y la recepción musical femenina. Investigaciones que –en conjunto- han mostrado las fuentes que pueden orientar al respecto como los impresos de la época, memorias de viajeros y pensadores del período a estudiar, así como las partituras y estilos musicales en boga.

IV.- Marco teórico – metodológico

Las mujeres empezaron a ser estudiadas como sujetos históricos a partir de la segunda mitad del siglo XX. La brecha se abrió cuando la “Escuela de los Annales”, los estudios marxistas y las propuestas de otras ciencias sociales dieron paso a enfoques historiográficos en los que cabía y era necesario estudiar a las mujeres.

La historia social empezó a considerarlas cuando se visibilizó a los grupos “marginados”. Esto no dio paso, ciertamente, a su estudio como tal. Mas sí planteó preguntas con respecto al papel que otros grupos habían desempeñado en el devenir histórico. Aspecto que se cuestionó aún más cuando la historia de la sociedad –a decir de Eric Hobsbawm– se interesó por todos los grupos que conforman la sociedad con la finalidad de entenderla en su totalidad.⁷⁴ Estableciéndose –para tal efecto– las relaciones de poder que se dan entre los grupos al señalar que no se puede hablar de los poderosos sin los oprimidos, ni de los de arriba sin los de abajo.⁷⁵

La nueva historia social hizo aún más presente el estudio de las mujeres cuando se preocupó por la existencia de otros grupos vistos por categorías de edad, religión y género, entre otros aspectos. Al ser la existencia y el mantenimiento de las relaciones de poder el punto clave en ese nuevo análisis, la pregunta planteada fue “... cómo se forman [dichos grupos] y en qué medida refuerzan o traspasan los límites de la clase.”⁷⁶ Para contestarla, los historiadores se propusieron la interpretación de “... las relaciones como procesos simultáneos y sistémicos: de dominación y resistencia, de rivalidad y complicidad, de poder e íntimos.”⁷⁷ Propuesta que llevó del análisis cuantitativo al cualitativo al tomar como elementos de análisis “... los medios de transmisión y recepción, las formas de recepción, la estructura de los relatos, los rituales u otras actividades simbólicas y la producción de los mismos.”⁷⁸

Las mujeres encontraron un espacio propio de análisis cuando surgió la denominada Historia de las Mujeres. Nacida en el seno de las luchas feministas se enfocó – primeramente–

⁷⁴ Véase, Hobsbawm, E. J., “De la Historia Social a la Historia de la Sociedad”, en *Historia Social*, No. 10 primavera-verano 1991, p. 5 – 25. (Escrito publicado originalmente en 1971).

⁷⁵ Para tener un referente en cuanto a las visiones de la Historia Social y los temas que trata véase, Hobsbawm, E. J., *op. cit.* Samuel, Raphael, John Breuilly, Clark, J. C. D., Hopkins, Keith, Carradine, David, “¿Qué es la Historia Social?”, en *Historia Social*, No. 10 primavera-verano 1991, pp. 135-149.

⁷⁶ Zemon Davis, Natalie, “Las formas de la Historia Social”, en *Historia Social*, No. 10, primavera-verano 1991, p. 177.

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ *Idem.*

en el estudio de las grandes mujeres.⁷⁹ Rescatarlas y reconocerlas como agentes activos de la sociedad era necesario para dar impulso a las demandas político-sociales que exigían las feministas. Pero el rescate no era suficiente.

La historia de las mujeres necesitaba de una propuesta teórica metodológica que considerara a sus sujetos de análisis como parte del entramado social y todo lo que ello implica. En el camino surgieron los aportes del feminismo de la igualdad, de la diferencia, del feminismo lesbiano y del ecofeminismo.⁸⁰ Postulados abrazados por feministas y académicas –en su mayoría norteamericanas– que buscaron darle sentido al estudio de las mujeres. Fue así como también plantearon categorías de análisis de entre las que destacó la categoría de género propuesta por la historiadora Joan Scott.⁸¹ No obstante, conforme la tercera ola del feminismo se abrió paso, el género pasó de ser una categoría de análisis a sujeto de la historia, dando paso a la denominada historia de género.

La historia de género o desde la perspectiva de género fue entonces cuestionada. En primer lugar, porque todo aquel estudio que tratara a las mujeres fue adquiriendo el calificativo de género sin que realmente fuera –a decir de sus adeptos– una historia de género. Esto se dio, empero, por cuestiones políticas,⁸² así como por las facilidades que los gobiernos –los cuales intentaban mostrarse abiertos a la protección e importancia de la mujer– daban a las investigaciones que tuvieran dicho sello. En segundo lugar, porque –señala Segura– “introducir el género como sujeto o como objeto es optar por una de las tendencias dentro de la crítica feminista y prescindir de las otras. [Pero, además,] porque el método de trabajo no puede sustituir al sujeto, que son las mujeres.”⁸³ Éstas, entonces, tenían que ser estudiadas

⁷⁹ García-Peña, Ana Lidia, “De la historia de las mujeres a la historia del género”, en *Contribuciones desde Coatepec*, no. 31, 2016, p. 5. Consultado el 3 de noviembre de 2019 en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28150017004>

⁸⁰ Al respecto véase, Segura Graíño, Cristina, “Historia, historia de las mujeres, historia social”, en *Gerónimo de Uztariz*, no. 21, 2005, pp. 9 - 22. Consultado el 18 de enero de 2014 en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2173579>

⁸¹ Scott W., Joan, “El Género: una categoría útil para el análisis histórico”, en *El Género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Programa Universitario de Estudios de Género/Porrúa, 1996, pp. 265 – 302.

⁸² Segura Graíño, Cristina, *op. cit.*, p. 10.

⁸³ *Idem.* Ana J. Lau también considera que la “historia de género” no tiene “razón de ser” debido a que “... el género es una herramienta de análisis, no una corriente de investigación.” Lau J., Ana, “La historia de las mujeres: una historia social o una historia de género”, en *Cincuenta años de investigación histórica en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de investigaciones históricas / Universidad de Guanajuato, 1998, p. 165. Consultado el 12 de octubre de 2019 en http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/cincuenta/343_04_12_Lahistoriamujeres.pdf

desde otro enfoque, pues la historia de género no convencía y aún no convence a algunos investigadores.

Quienes así pensaron propusieron una historia social de las mujeres o una historia de las mujeres vista realmente como una historia social. Esto surgió a partir de: 1) considerar que la historia es eminentemente social –recordando lo que en su momento Lucien Febvre señaló al respecto,⁸⁴ y 2) ver al género como una categoría de análisis que no sólo permite estudiar a las mujeres como sujetos de género, sino las relaciones que se establecen entre éstas y los hombres.⁸⁵ Si la historia social es “... el análisis de cómo ha transcurrido el acontecer de la humanidad tomando en cuenta las relaciones sociales que a lo largo de los tiempos se han sucedido y que han afectado a todos los campos posibles de las relaciones de las personas entre sí, en el campo político, económico, cultural y religioso y [...] con el medio ambiente ...”,⁸⁶ las mujeres pueden y deben ser estudiadas desde una historia social que considera su realidad –por ser diferente de la de los hombres– sin menoscabo de la realidad social de éstos.

La historia social de la cultura o la historia cultural de lo social –como específico Roger Chartier– también trazó una ruta para estudiar a las mujeres. Esto lo hizo al interesarse en los discursos, las prácticas y la manera en que los actores sociales dan sentido a éstas; así como por la implementación de categorías de análisis de otras ciencias sociales para la investigación histórica. El mismo Chartier propuso las categorías propuestas por Pierre Bourdieu –específicamente las de *habitus* y violencia simbólica– para dar fuerza a la historia de las mujeres. Pues como él señala:

“un objeto capital de la historia de las mujeres es [...] el estudio de los dispositivos, desplegados en múltiples registros, que garantizan (o deben garantizar) que las mujeres consientan en las representaciones dominantes de la diferencia entre los sexos: así la inferioridad jurídica, la inculcación escolar de los papeles sexuales, la división de las tareas y de los espacios, la exclusión de la esfera pública, etc.”⁸⁷

Las sugerencias de Chartier y Bourdieu fueron dejadas de lado posiblemente por el peso que las propuestas de las investigadoras y feministas generaron en las investigaciones

⁸⁴ Segura Graíño, Cristina, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁵ Lau J., Ana, *op. cit.*, p. 164.

⁸⁶ Segura Graíño, Cristina, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁷ Chartier, Rogier, “De la historia social de la cultura a la historia cultural de lo social”, en *Historia Social*, No. 17, otoño 1993, p. 102.

como tal. No obstante, poco a poco, algunos sociólogos e historiadores empezaron a preguntarse por lo que las categorías de análisis propuestas por Bourdieu podían ofrecer tanto a la historia como a los estudios de las mujeres.⁸⁸

Este trabajo se suma a aquellas investigaciones de historia social e incluso de historia cultural de lo social que:

- 1) considera al género como una categoría de análisis y no como sujeto de análisis – por lo que no hacemos una historia de género y,
- 2) abierto a las propuestas sociológicas, toma las categorías propuestas por Pierre Bourdieu –violencia simbólica y habitus– como relevantes para el análisis histórico.

Tomando en cuenta algunos aspectos propuestos con anterioridad –el género como una construcción cultural que explica las relaciones sociales entre los sexos–, así como aquellos que parecían débiles para integrar la investigación sobre mujeres al curso de la historia –teoría marxista, psicoanalítica y del patriarcado–⁸⁹ Joan Scott construyó una definición de género compuesta de dos partes y varias subpartes. Para la historiadora, el género es “... un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos...”⁹⁰. Pero también es “...una forma primaria de significantes de poder”⁹¹. Del primer aspecto destacan cuatro elementos importantes:

⁸⁸ Sobre teoría feminista y sociología véase: Moi, Toril, “Apropiarse de Bourdieu: la teoría feminista y la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. El feminismo como critique”, en *Feminaria*, año XIV, no., 26 / 27, pp. 1 – 20. Consultado el 5 de diciembre de 2019 en <http://res-publica.com.ar/Feminaria/Feminaria26-27.pdf>, Kraus, Beate, “The gender relationship in Bourdieu’s sociology”, en *Substance*, Vol. 29, No. 3, Issue 93, 2000, pp. 53 – 67. Consultado el 5 de julio de 2019 en <https://www.jstor.org/stable/3685561?seq=1>. Sobre historia y sociología: Gorsky, Philip S., *Bourdieu and historical analysis*, United States of America, Duke University Press, 2013. Consultado el 20 de octubre de 2019 en https://books.google.com.mx/books?id=v2SFmSoelMYC&printsec=frontcover&dq=bourdieu+and+historical+analysis&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjK1Nf2pp_mAhVMXq0KHWBCBOwQ6AEIKDAA#v=onepage&q=bourdieu%20and%20historical%20analysis&f=false. Del mismo libro se puede consultar, Calhoun, Craig, “For the social history of the present: Pierre Bourdieu as historical sociologist”. Consultado el 15 de octubre de 2019 en http://eprints.lse.ac.uk/48489/1/_lse.ac.uk_storage_LIBRARY_Secondary_libfile_shared_repository_Content_Calhoun.C_For%20social%20history_Calhoun_For%20social%20history_2016.pdf.

⁸⁹ Scott W., Joan, *op cit.*, pp. 265- 286.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 289.

⁹¹ *Idem*.

“[Los] símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones múltiples (y a menudo contradictorias) [...] conceptos normativos que manifiestan las interpretaciones de los significados de los símbolos, en un intento de limitar y contener sus posibilidades metafóricas [...] nociones políticas y referencias a las instituciones y organizaciones sociales [y] la identidad subjetiva.”⁹²

Los símbolos culturalmente disponibles corresponden a las imágenes/figuras o ideas que representan una masculinidad y feminidad hegemónicas. Así podríamos mencionar como símbolo de la masculinidad al *superman* (que evoca al hombre fuerte, valeroso y gallardo); y dentro de la feminidad a Pandora, Eva, María (quienes significan a la mujer curiosa/traicionera vs la doncella virgen/madre).

Los conceptos normativos “... se expresan en doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas, que afirman categóricamente y unívocamente el significado de varón y mujer...”⁹³ con la finalidad de limitar las interpretaciones de los símbolos antes mencionados. Dichos aspectos llegan a ser –o a mantenerse– como fruto del conflicto al rechazar, reprimir o minimizar otras posibilidades del ser –de esto, señala Scott, la importancia de analizar el conocimiento del momento y las circunstancias en que tienen lugar.⁹⁴

La importancia de remitirse a las nociones políticas y a las instituciones y organizaciones sociales radica en el papel que juegan en la construcción del género. Si bien los otros elementos pueden hacer uso de códigos escritos o visuales para construir la idea de hombre y mujer, en muchas ocasiones no se necesita de ellos para establecer el actuar de aquellos. La segregación de espacios, el establecimiento de un determinado tipo de escuelas, las actividades realizadas al interior de la fábrica, la posición que los individuos ocupan en la familia, los derechos brindados o negados, son determinantes en dicha construcción. De ahí la importancia de estudiar instituciones como la familiar, laboral y escolar, entre otras.⁹⁵

La identidad subjetiva hace referencia a la construcción de las identidades genéricas. Es decir, cómo los individuos –de manera individual y colectiva– se forjan una identidad como hombre o mujer a través de su relación con su entorno, las actividades que realizan, las instituciones en las que se desenvuelven y el contexto histórico en el que viven.⁹⁶

⁹² *Ibidem*, pp. 289-291.

⁹³ *Ibidem*, p. 289.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 289-290.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 290.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 291 – 292.

El concepto de violencia simbólica fue acuñado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu durante la década de los 70. Este surgió a partir de sus estudios concernientes a la sociedad cabileña de Argelia. Mas se reforzó cuando –con los mismos trabajos– analizó los procesos de dominación masculina.⁹⁷

La violencia simbólica es esa “violencia suave y a menudo invisible” de la que los individuos participan –especialmente los dominados– al aceptar y reproducir formas de pensar, actuar y ser. Esto se debe a que:

“... se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente a la dominación) cuando no dispone [...] para imaginar la relación que tiene con él, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparte con el dominador y que, al no ser más que la forma asimilada de la relación de dominación, hacen que esa relación parezca natural; o en otras palabras, cuando los esquemas que pone en práctica para percibirse y apreciarse, o para percibir y apreciar a los dominadores [...] son el producto de la asimilación de las clasificaciones, de ese modo naturalizadas, de las que su ser social es el producto.”⁹⁸

La violencia simbólica es así efectiva. Formando parte de una visión del mundo a la que los sujetos se adhieren a través de procesos de socialización y rituales colectivos que hacen ver como “normal” lo impuesto o violento, es aceptada tanto por el dominante como por el dominado. De esto que la violencia simbólica esté conectada con otro concepto expresado por Bourdieu.

Los individuos se conciben como hombres o mujeres debido al “trabajo de formación, de familiaridad con un mundo simbólicamente estructurado [... y/o...] labor de inculcación colectiva...” a la que son sometidos a través de los rituales colectivos en los que se reafirma la posición que cada individuo ocupa en la sociedad. Dicho proceso de formación o adoctrinamiento, denominado *habitus*, ejerce una transformación de los cuerpos en cuanto que las estructuras de carácter cultural se incorporan a la anatomía de los individuos, dando pie a la biologización de lo cultural. Esto lleva a justificar aún más las características, habilidades y posibilidades de acción de los sujetos considerados femeninos y masculinos, las cuales,

⁹⁷ Véase, Fernández Fernández, José Manuel, “La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica”, en *Cuadernos de trabajo social*, Vol. 18, 2005, pp. 7- 31. Consultado el 20 de marzo de 2019 en <https://revistas.ucm.es/index.php/CUTS/article/view/CUTS0505110007A>

⁹⁸ Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, 9ª ed. España, Anagrama, 2015, p. 51.

abrazadas por los individuos, dan pie a su sumisión “voluntaria”. Es decir, a la violencia simbólica. Es por esto que:

“the concept of symbolic violence is a much organic process whereby individuals, through their experience of the social world and of the various institutions and structures that compose it, come progressively to develop taken-for-granted ways of thinking and behaving that reflects this lived experience.”⁹⁹

No por nada se ha llegado a expresar que “el género es la forma paradigmática de la violencia simbólica.”¹⁰⁰ Insertada como parte natural/normal del mundo social, “... symbolic violence is [...] consumed through the production of text and meaning in the conversation, advertisement, film, novels and other cultural products.”¹⁰¹ También se proyecta en las costumbres, en los discursos (periodístico, visual, musical), así como en los refranes, dichos, proverbios, representaciones gráficas, objetos técnicos, prácticas, espacios y en la territorialidad o localidad.

Quienes han considerado al territorio como una forma de violencia simbólica, consideran que éste limita o encasilla a los individuos a un determinado círculo, actividades, prácticas y, en el caso del estudio realizado por Connolly y Healy, a una determinada educación y aspiraciones profesionales. Esa fue la hipótesis planteada por los autores al analizar la influencia de la localidad (barrio) en las aspiraciones académicas y laborales de niños de entre 10 y 11 años de edad pertenecientes tanto a la clase media como a la clase trabajadora. La violencia simbólica se manifiesta a través de la localidad, o, mejor dicho, a través de las conexiones y relaciones que los niños de ambas clases generan con y a través de ella. Las cuales resultan ser diferentes y diferenciadoras de aquellos niños de clase media que viven en una localidad diferente.

La violencia simbólica también es ejercida a través de los medios de comunicación y entretenimiento. Es posible que esta sea la forma más común en que la violencia es consumida e introyectada debido a que el discurso televisivo y cinematográfico expresan situaciones de la

⁹⁹ Connolly, Paul and Healy, Julie, “Symbolic violence, locality and social class: the educational and career aspirations of 10 – 11 – year old boys in Belfast”, en *Pedagogy, culture and society*, Vol. 12, No. 1, 2004, p. 16. Consultado el 3 de agosto de 2019 en <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14681360400200187>

¹⁰⁰ García-Peña, Ana Lidia, *op cit.*, p. 7.

¹⁰¹ Udasmoro, Wening, “Symbolic violence in everyday narrations: gender construction in Indonesian television,” en *Asian Journal of social sciences and humanities*, Vol. 2, No. 3 August, 2013, p. 156. Consultado el 7 de diciembre de 2019 en <http://renameforall.com/wp-content/uploads/2017/10/Symbolic-Violence.pdf>

vida cotidiana. En su estudio sobre la violencia simbólica proyectada en la televisión indonesia, Udasmoro observa cómo el lenguaje, la imagen, el vestuario y las acciones llevadas a cabo por los personajes de los sinetron (novelas indonesias) son medios de violencia simbólica. Esto hace que la televisión se convierta en un medio de enseñanza a partir del cual niños y adultos observan, escuchan y recrean la violencia simbólica al someterse a ésta y participar de ella. Desafortunadamente, el discurso televisivo presenta a las mujeres como sujetos inferiores, malvados y, en algunos casos, bajo la calidad de objeto, a través de historias de amor en las que se perpetúan los estereotipos de género.¹⁰²

Lo mismo sucede con la violencia simbólica proyectada y consumida en el cine. En algunas de las producciones cinematográficas, el uso que las protagonistas llegan a hacer de su cuerpo expresa violencia simbólica en cuanto que es usado de manera “libre” para alcanzar ciertos objetivos. Sin embargo, este acaba siendo para goce y deleite de otros, por lo que terminan sometiéndose a los estereotipos de género; algo que también hacen al arreglarlo, maquillarlo e incluso modificarlo.¹⁰³

Las letras de canciones también expresan violencia simbólica. Sin embargo, quienes se han enfocado al estudio de las mismas no sólo han identificado este tipo de violencia. Las composiciones de banda y reguetón suelen mostrar elementos de violencia sexual, psicológica y económica.¹⁰⁴

La violencia simbólica encuentra muchas formas y puede ser vista desde diferentes ópticas. Si consideramos que la construcción de género es la expresión de violencia simbólica por antonomasia, las prácticas, creencias, formas de ser, actuar y sentir asociadas a este, son, en sí, medios o expresiones de violencia simbólica. Por lo que la práctica musical de las

¹⁰² Udasmoro, Wening, “Symbolic violence in everyday narrations: gender construction in Indonesian television,” en *Asian Journal of social sciences and humanities*, Vol. 2, No. 3 August, 2013, pp. 155 – 165.

¹⁰³ Véase el estudio realizado por Luisa Fernanda Muñoz con respecto al discurso cinematográfico colombiano. Muñoz Rodríguez, Luisa Fernanda, “Violencia simbólica y dominación masculina en el discurso cinematográfico colombiano”, en *Rev. colomb. soc.*, Vol. 39, No. 1, enero-junio 2016, pp. 103 – 122. Consultado el 22 de agosto de 2019 en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5411313>. Si se quiere tener referencia sobre otros trabajos que estudian la violencia simbólica en el cine, pero, esta vez, sobre lo que ocurre a los hombres, véase Marshall, Clark, “Men, masculinities and symbolic violence in recent Indonesian cinema”, en *Journal of southeast Asian studies*, Vol. 35, No. 1, February, 2004, pp. 113 – 131. Consultado el 22 de agosto de 2019 en <https://www.jstor.org/stable/20072559?seq=1>

¹⁰⁴ Véase, Araíza Díaz, Alejandra y González Escalona, Alma Delia, “Género y violencia simbólica. Análisis crítico del discurso de canciones de banda”, en *Ánfora*, Vol. 23, No. 41, diciembre, 2016, pp. 133 – 155. Consultado el 22 de Agosto de 2019 en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=357848839006>, Carballo Villagra, Priscila, “Música y violencia simbólica”, en *Revista de la facultad de Trabajo Social UPB*, Vol 22, No. 22, ene-dic 2006, pp. 28 – 43. Consultado el 7 de diciembre de 2019 en https://www.academia.edu/36743081/MUSICA_Y_VIOLENCIA_SIMBOLICA

mujeres también lo sería. Yo considero que la práctica musical fue ejemplo y medio de violencia simbólica en cuanto que limitó a las mujeres a espacios, instrumentos, estilos compositivos y mínimas –si no es que nulas– formas de profesionalización.

Lo mismo sucede con su educación; y no sólo me refiero a la instrucción recibida en los espacios oficiales y extraoficiales dedicados a la enseñanza del arte de Euterpe. Con ello hago alusión a todas esas enseñanzas recibidas tanto en los espacios educativos como en el seno de la vida diaria, las cuales determinaron y establecieron límites en la enseñanza musical. En este sentido, considero al curriculum escolar como un ejemplo de violencia simbólica en cuanto que, estructurado para formar individuos capaces de realizar ciertas cosas, circunscribió el aprendizaje a unos fines particulares; limitando el actuar de las mujeres. Y es que esto es la violencia simbólica: “... an act of violence precisely because it leads to the constraint and subordination of individuals, but it is also symbolic in the sense that this is achieved indirectly and without overt and explicit acts of force or coercion.” De esto que también considere el discurso de las revistas, pues como los medios de comunicación de la época, en sus textos es posible ver ejemplos de violencia simbólica; algo que también se evidencia en la literatura de la época. Estos dos aspectos, la literatura¹⁰⁵ y el análisis del discurso,¹⁰⁶ han sido importantes para mi estudio.

Ciertamente, los ejemplos de violencia simbólica son diferentes pues dependen de los procesos de socialización a los que los sujetos han sido sometidos. Por ello se debe de tomar

¹⁰⁵ Respecto al uso de cuentos y obras literarias como fuentes primarias para la Historia, véase, Lanzuela Corella, María Luisa, “La literatura como fuente histórica: Benito Pérez Galdós”, [en línea] Consultado el 2 de febrero de 2014 en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_2_032.pdf Vázquez Mantecón, Carmen, “La historia y la literatura. Encuentros y desencuentros”, en *Reflexiones sobre el oficio del historiador*, México, UNAM, 1999, pp. 159-176. Cortés Hernández, Valeria Soledad, “La quinta modelo. La novela como fuente histórica del México decimonónico”, [en línea] Consultado el 2 de febrero de 2014 en http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/revistas/43/43_03.pdf. Darnton, Robert, “Los campesinos cuentan cuentos: el significado de mamá Oca” en *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

¹⁰⁶ “Una de las funciones del texto, como la de cualquier texto, es suscitar (desde nuestra posición de investigadores) una red de relaciones. Según progresamos en la conexión de esta red alrededor de los objetos que el texto alude, podemos empezar a identificar las distintas versiones de los mundos sociales que coexisten en el texto. En el curso de esta actividad llegamos a identificar maneras discretas de hablar”. Parker, I. “Discurso, Cultura y Poder en la Vida Cotidiana”, en *Psicología, discurso y poder: metodologías cualitativas, perspectivas críticas*, Madrid, A. Gordo-López y J. L. Linaza eds, 1996, p. 4. Otras obras clave para el análisis del discurso son: Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*, Volumen I, México, Siglo XXI, 2007. Así como, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, 2ª ed. México, Siglo XXI, 2009, y *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*, México, Siglo XXI, 2009, del mismo autor.

en cuenta el capital cultural y simbólico¹⁰⁷ que los caracteriza o en el que se desenvuelven. Esto resulta aún más importante cuando los hombres toman a las mujeres como sujetos de intercambio –a través del matrimonio– con la finalidad de mostrar, mantener y/o acrecentar dichos capitales.

Finalmente, veo la violencia simbólica en la forma en que las mujeres la aceptaron. Recordemos, este tipo de violencia no se hace efectivo si los sujetos sometidos no participan de ella. Por ello, considero que lo que hicieron o dejaron de hacer fue parte esencial de ello. De esto que atienda a la forma en que las mujeres aprendieron música, en la que la ejercieron y, en sí, al papel que jugó a lo largo de sus vidas como maestro en sus biografías.

V.- Capitulado

Los resultados de esta disertación están desarrollados en cuatro apartados a los cuales he llamado “movimientos” en alusión al término musical que define las diferentes partes de una obra mayor. Esta investigación lleva implícita parte de mis estudios musicales, práctica que –a pesar de haber sido inconstante en la última fase del trabajo– me llevó a entender parte de lo que pudieron haber vivido las jovencitas durante su formación musical, así como durante sus presentaciones –algunas de las reflexiones aquí expresadas surgieron en dichos momentos. Este trabajo se convierte así, metafóricamente, en mi obra musical.

En el primer movimiento, “Construyendo la feminidad decimonónica”, analizo los discursos que establecieron el ideal de mujer durante el siglo XIX. En este sentido, abarco las

¹⁰⁷ “EL capital cultural puede existir bajo tres formas: en el *estado incorporado*, es decir, bajo la forma de disposiciones duraderas del organismo; en el *estado objetivado*, bajo la forma de bienes culturales, cuadros, libros, diccionarios, instrumentos, maquinaria [...] y finalmente en el *estado institucionalizado* [...] el capital cultural [...] *se encuentra ligado al cuerpo y supone la incorporación* [...] es tener un transformador en ser, una propiedad hecha cuerpo que se convierte en una parte íntegra de la persona, un hábito. Este capital “personal” no puede ser transmitido *instantáneamente* [...] por el don o por la transmisión hereditaria, la compra o el intercambio. Puede adquirirse, en lo esencial, de manera totalmente encubierta e inconsciente y [...] no puede acumularse más allá de las capacidades de aprobación de un agente en particular; se debilita y muere con su portador [...] en su estado objetivado posee un cierto número de propiedades que se definen solamente en su relación con el capital cultural en su forma incorporada. El capital cultural objetivado en apoyos materiales —tales como escritos, pinturas, monumentos, etc.—, es transmisible en su materialidad [...] Pero lo que es transmisible es la propiedad jurídica y no (o necesariamente) lo que constituye la condición de la apropiación específica, es decir, la posesión de instrumentos que permiten consumir un cuadro o bien utilizar una máquina, y que por ser una forma de capital incorporado, se someten a las mismas leyes de transmisión. [Finalmente] Al conferirle un reconocimiento institucional al capital cultural poseído por un determinado agente, [por ejemplo un título escolar, se ratifican los valores del agente que lo posee, diferenciándolos de otros grupos que no poseen “el título”, confiriéndole a la vez] el valor en dinero con el que cual puede ser cambiado en el mercado de trabajo” [o en el mercado matrimonial]. Bourdieu, Pierre, “Los tres Estados del Capital Cultural”, [en línea] Consultado el 20 de noviembre de 2013 en <http://sociologiac.net/biblio/Bourdieu-LosTresEstadosdelCapitalCultural.pdf>

representaciones planteadas por el discurso legal, religioso, médico, social y educativo tomando en cuenta las continuidades y contradicciones que cada discurso presentó. Al definir este modelo, muestro las características, cualidades y actividades relacionadas al mismo.

En el segundo movimiento, “La instrucción musical para señoritas”, abordo las instituciones educativas en las que las mujeres pudieron estudiar música. Es por ello que tomo en cuenta las escuelas, colegios, academias de música particulares y la educación en casa. El objetivo de este capítulo fue identificar los espacios de instrucción públicos y privados, el modelo educativo al que se apegaron, el grupo social en el que se enfocaron y la modalidad bajo la cual se impartió la clase de música, para ir trazando los rasgos distintivos de la educación musical brindada a las jóvenes de los diferentes estratos sociales, así como las diferencias entre la educación ofertada a hombres y mujeres. Esto último lo realicé al analizar las particularidades entre las materias impartidas, el carácter que se dio a la clase en cuestión y las leyes educativas que la afectaron, haciendo una comparación entre lo sucedido en el Colegio de San Nicolás, la Escuela de Artes y Oficios y la Academia de Niñas.

Las revistas con contenido musical dedicadas al “bello sexo” son analizadas como otra forma de instrucción musical en el tercer movimiento. El análisis de las mismas abarcó aspectos editoriales y de contenido. Este último fue enfocado al estudio de algunos de los escritos en los que se “critica” la educación musical de ciertos grupos, se “alaba” la participación musical de algunas mujeres –con las particularidades que se exponen a lo largo del análisis– y el estudio de algunos instrumentos, o “métodos de música”, como se presentaron en las revistas.

El cuarto capítulo, “Las señoritas y su actividad musical: instrumentos, géneros y espacios de actuación”, está dedicado en su totalidad a la actividad musical de las mujeres. Por ello –como expresa su título– trato aspectos como los espacios en los que niñas, jóvenes y adultas mostraron sus habilidades musicales, los instrumentos que tocaron, las agrupaciones musicales de las que formaron parte y las características de su presentación (a través de la crítica musical). Pero también dedico un espacio a la actividad compositiva de las mujeres, además de dedicar algunas líneas a la vida de algunas jovencitas.

Lo asentado en este y en los otros capítulos me permitieron llegar a las reflexiones finales en las que profundizo en los ejemplos de violencia simbólica manifestados a lo largo

de la investigación. En este sentido, considero los aspectos educativos, los instrumentos y la práctica musical de las mujeres.

VI.- Fuentes

Esta investigación está basada en el corpus documental de varios archivos. Tanto en el Archivo Histórico Casa Morelos, como en el Archivo Histórico de la Catedral de Morelia, consulté la documentación relacionada con el Colegio Teresiano de Guadalupe, exceptuando aquella que se muestra en el cuadro “Participación musical de niñas, señoritas y señoritas. 1886-1911”. Ésta, como se señala en el gráfico, fue encontrada en fuentes hemerográficas consultadas en su mayoría en la Hemeroteca Pública Universitaria “Mariano de Jesús Torres”. En este mismo centro revisé la mayoría de los periódicos base de esta investigación, así como las revistas estudiadas en el tercer movimiento. Otro archivo en el que consulté periódicos, como el Periódico Oficial –el cual también se encuentra en la Hemeroteca señalada– fue el Archivo General e Histórico del Poder Ejecutivo. Aquí también revisé la caja de documentos en la que se resguarda información sobre la Academia de Niñas. No puedo dejar de lado los archivos digitales que consulté, en los que encontré valiosa información respecto a libros musicales de la época, así como catálogos de instrumentos –específicamente pianos– vendidos durante el período que abarca esta investigación. Finalmente, en el archivo de la familia Ruiz-Caballero, consulté dos empastados de obras musicales: el primero, una serie de piezas compuestas por músicos extranjeros, nacionales y locales; el segundo, una edición del Método de Mandolina más sonado en la época.

Primer movimiento

Construyendo la feminidad decimonónica

I.- Construyendo la feminidad decimonónica.

Ellas vistas por la Ilustración, el Romanticismo y el Positivismo

El siglo XIX mexicano puede ser dividido –según Françoise Carner– en tres períodos relacionados con algún movimiento o ideología cuyas consecuencias repercutieron en la vida de las mujeres. La primera división abarca los años de la independencia. Período en el que se hizo manifiesta la necesidad de la educación de las mujeres a partir de lo expuesto por pensadores ilustrados y pre-románticos como José Joaquín Fernández de Lizardi.¹⁰⁸ La segunda división contempla la mitad del siglo con la constitución de 1857 y la consolidación del Romanticismo,¹⁰⁹ forma de pensamiento que concibió a la mujer como un ser débil y enfermizo pero de belleza y características angelicales que debía ser protegido al interior del

¹⁰⁸ Jesús Hernández y Columba Galván consideran a Lizardi como un pensador ilustrado debido a sus ideas educativas y políticas. En cambio, María del Carmen Ruiz y Montserrat Galí Boadella lo consideran romántico dada la postura que tiene respecto a la mujer y su papel en la sociedad. Nosotros lo consideramos un autor que vivió la transición de la Ilustración al Romanticismo. Al respecto véase, Hernández García, Jesús, “Ilustración y educación en la primera infancia. Un ejemplo: Fernández de Lizardi”, en *Revista de educación*, [En línea]. Consultado el 5 de mayo del 2014 en http://www.revistaeducacion.mec.es/re341/re341_21.pdf. Del mismo autor, “Fernández de Lizardi y la necesidad ilustrada de la educación civil y política, *Aula Abierta* [en línea], 2010. Consultado el 4 de mayo del 2014, en dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3214259.pdf. Galván Gaytán, Columba Camelia, “José Joaquín Fernández de Lizardi y la educación de las mujeres: notas sobre las heroínas mexicanas” en *AIH. Actas XII* (1995), [En línea]. Consultado el 4 de mayo del 2014 en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_6_030.pdf. Ruiz Castañeda, María del Carmen, “Introducción a José Joaquín Fernández de Lizardi” en *La quijotita y su prima*, 7ª ed. México, Porrúa/Sepan Cuantos 71, 2009. Galí Boadella, Montserrat, *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

¹⁰⁹ A decir de Galí, hablar de Romanticismo implica cuatro aspectos: “... una actitud, una escuela estilística, un renacimiento de los valores medievales y religiosos, y una posición frente a la creación artística.” Fue una actitud, porque los individuos se sumaron en el sentimiento, “en la soledad del genio” y se hacían uno con la naturaleza, no sólo explorando ésta, sino también su naturaleza humana. Como escuela estilística, cuya máxima expresión se dio en la pintura y en la literatura, pero también en la música y en la poesía, implicó una rebelión: el artista era libre de plasmar su sentir. Así mostró su fascinación por la naturaleza, el pasado medieval, los valores religiosos y los sentimientos de reivindicación nacional, además de preguntarse por el pasado, los orígenes y la existencia de un Creador. Asimismo, el artista dejó de lado las órdenes de una corte, pues no sólo era libre en cuánto al qué pintar, escribir o componer, sino en cuánto al cómo y al para quién hacerlo, adoptando por tanto una posición frente al mundo artístico. Entendido como un movimiento cultural, el Romanticismo mexicano abarcó los años de 1821 a 1855, teniendo su primera manifestación en la literatura. No obstante -señala Galí– su máxima expresión se dio en la música, la cual también fue el motivo de su introducción al país, además de la poesía. Este movimiento, aunque fue generalmente asociado a los conservadores, representó a todos los grupos de élite. Galí Boadella, Montserrat, *Historias del bello sexo...*, op. cit., pp. 14, 19-20. Para tener otro referente al respecto véase, Illadés, Carlos, *Nación, sociedad y utopía en el romanticismo mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 2005.

hogar. Décadas en las que se consolidaron los espacios de carácter privado-femenino y público-masculino. La tercera división corresponde a las tres últimas décadas del siglo caracterizadas por el progreso y el optimismo en la educación. Etapa en la que el pensamiento socialista y anarcosindicalista resaltaron la importancia de la educación tanto en hombres como en mujeres.¹¹⁰ En estos últimos años, empero, el eje rector del pensamiento fue el positivismo,¹¹¹ ideología que concibió a la mujer como un ser incapaz de realizar actividades relacionadas a la ciencia, la política o las artes, debido a que sus características anatómicas eran inferiores a las del hombre.¹¹² Estas ideologías, aunque no coincidieron en tiempo, tuvieron puntos de convergencia en cuanto a la construcción cultural de la mujer mexicana decimonónica.¹¹³ Se puede incluso decir que fueron complementarias aunque cimentando los términos en nuevas ideas surgidas de las necesidades político-económicas de la nación mexicana.

La supuesta inferioridad de las féminas¹¹⁴ fue un punto en el que coincidieron tanto los pensadores ilustrados y románticos como los positivistas. José Joaquín Fernández de Lizardi, por ejemplo, expresaba que la mujer era inferior en lo natural porque sabiamente la naturaleza

¹¹⁰

, Françoise, “Estereotipos femeninos en el siglo XIX” en: *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, (Coordinado por Carmen Ramos Escandón), México, El Colegio de México, 2006, p. 100.

¹¹¹ A diferencia de la ilustración que se basó en la razón, y del Romanticismo que atendió al sentimiento, el Positivismo fue toda una filosofía basada en la comprobación científica. Acuñada en el siglo XIX por el francés Augusto Comte y basada en conceptos darwinianos y spencerianos (de la selección natural, supervivencia del más apto y evolución de las sociedades), esta forma de pensamiento sirvió para justificar, a decir de Leopoldo Zea, la posición que la burguesía debía ocupar en el nuevo orden social al que se abría la segunda mitad del siglo XIX. Adaptando algunos términos a la realidad mexicana, el Positivismo fue introducido a México por Gabino Barreda como una política educativa. Aunque después sus seguidores construirían todo un ideal de sociedad cimentado en los principios científicos antes señalados, justificando el que unos individuos estuvieran por encima de otros en la escala social. Al respecto véase, Zea, Leopoldo, *El positivismo en México: Nacimiento, apogeo y decadencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

¹¹² El más fiel seguidor de Gabino Barrera, su hijo Horacio Barreda, escribió toda una disertación sobre la mujer, su historia, su papel y las ideologías que podían afectarlo. Basada en los principios positivistas, es un claro ejemplo de la postura que tuvieron muchos pensadores mexicanos del último tercio del siglo con respecto a la mujer. Al respecto véase, Alvarado, Lourdes, *El siglo XIX ante el feminismo: una interpretación positivista*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades/Centro de Estudios de la Universidad, 1991.

¹¹³ Las formas de pensamiento expresadas no fueron las únicas que se discutieron a lo largo del siglo. Empero, sí fueron las de mayor peso en cuanto a la construcción del ideal de feminidad del período estudiado. Así, por ejemplo, mencionaremos a pensadores de corte liberal cuyo pensamiento en torno a la mujer estuvo influenciado por dichas ideologías. Entre otras formas de pensamiento, que se pueden observar en los escritos de finales del siglo, figura el feminismo, aunque para la época en cuestión tuvo muy escasa repercusión.

¹¹⁴ A lo largo del texto emplearemos este término como un sinónimo neutro de mujer.

la había hecho de una constitución más débil para mantenerla lejos de todo trabajo que pudiera afectar su labor como propagadora de la especie. Postura que justificaba aún más al considerar a los ciclos menstruales, embarazo y parto como constantes períodos de gravidez. En este sentido – expresaba Lizardi – los hombres, conscientes de lo anterior, habían creado y seguían creando leyes y códigos que ponían a la mujer en el seno del hogar, bajo el resguardo de una figura masculina, para protegerla de las adversidades del mundo público que podían afectar dicha misión, resultando en que la mujer fuera inferior en lo civil. Pero tanto hombres como mujeres debían reconocer que desde el principio de los tiempos Dios había condenado a Eva, y con ella a todas las féminas; por eso, además de lo natural y lo civil, la mujer era también inferior desde la perspectiva religiosa.¹¹⁵ Por su parte, los pensadores románticos opinaban que la mujer era un ser enfermizo de características duales, pues aunque se consideró como bella a la mujer de constitución ojerosa y pálida,¹¹⁶ necesitada de un caballero que la protegiera –dado que en ella no había un dejo de malicia ni para defenderse– ésta, en ocasiones, podía convertirse en el más atroz de los demonios, resultado de una sensualidad desbocada¹¹⁷ –por eso había que educarla en los sentimientos y las pasiones.¹¹⁸ Así, la mujer era débil e inferior tanto por su constante “estado de enfermedad” como por su falta de fuerza al dejarse vencer por las tentaciones de la carne. Considerando también la “naturaleza femenina”, los positivistas señalaban que la mujer era inferior anatómicamente, comparándola incluso con un niño, debido a que sus huesos, musculatura, pulso y cerebro eran calificados como más pequeños o inferiores en comparación con los del hombre. Esto afectaba su sistema nervioso que era más “impresionable”; su dieta se inclinaba a lo vegetal, y sus facultades cerebrales la hacían más altruista, en nada egoísta, abnegada y sacrificada, pero no le permitían teorizar dada su capacidad de ver los objetos en sus particularidades, mas no en su conjunto;¹¹⁹ por eso su inferioridad anatómica la hacía también inferior en sus facultades cerebrales. Así quedaba claro que, ya se tratara de una declarada inferioridad, una disfrazada de canon de belleza y otra

¹¹⁵ Fernández de Lizardi, José Joaquín, *La quirotita y su prima*, 7ª ed. México, Porrúa/Sepan Cuantos 71, 2009, pp. 32-33, 40-43.

¹¹⁶ Galí Boadella, Montserrat, *Historias del bello sexo...*, op. cit., p. 204.

¹¹⁷ Al respecto véase, Galí Boadella, Montserrat, *Historias del bello sexo...*, op. cit., en específico el apartado “El enigma femenino: madona o prostituta”, pp. 437-443.

¹¹⁸ El principal elemento de la educación romántica estuvo enfocado en dichos puntos debido en gran parte a la moral victoriana que buscaba sofocar las pasiones de la mujer, pues ésta no debía mostrar pasión ni deseo, y como ángel del hogar, debía ser eso, un ángel de amor, pero asexual. Versaremos sobre este tema más adelante.

¹¹⁹ Alvarado, Lourdes, op. cit., pp. 55-61.

con ‘bases científicas’, la mujer era considerada inferior al hombre tanto física como intelectualmente.

Aunque la inferioridad de la mujer tenía una base natural-anatómica, en el estado moral se le concebía como igual o incluso superior al hombre. Lizardi, posiblemente consciente del *revival* religioso que florecería con el Romanticismo, señalaba que aunque hombres y mujeres tenían una estructura anatómica diferente, el alma, carente de cuerpo, era la misma en ambos; por eso consideraba a las mujeres iguales en espíritu e incluso superiores, pues ellas eran más compasivas, cariñosas y devotas; no por nada, expresaba, se habían ganado el apelativo de “sexo devoto”.¹²⁰ En una dinámica similar pero asentada sobre bases científicas, los positivistas especificaban que las féminas eran, de acuerdo con la división que hacían de las inclinaciones afectivas,¹²¹ más altruistas, “... por lo que se manifestaban en [ellas] las inclinaciones morales más elevadas, las que tienen por fin el amor, la adhesión, la veneración, la bondad [...] [Siendo] biológicamente considerada[s] el tipo moral de la especie humana...”.¹²² En cierto sentido, la inferioridad de la mujer era compensada por su superioridad espiritual-moral.

Pero había un doble discurso en dicho aspecto, porque se consideraba que la mujer podía caer, e incluso rodar, por los abismos de la inmoralidad. Según Lizardi, esto tenía dos causas. La primera de ellas estribaba en la enfermedad conocida como *furor uterino* que las mujeres podían sufrir durante la pubertad. Padecimiento caracterizado por un delirio y frenesí de amor que podía llevarlas a cometer actos que pusieran en duda su honra.¹²³ La segunda era resultado de una incorrecta educación moral, la falta de juicio femenino y el desconocimiento de las artimañas que los hombres, superiores a ellas, usaban en su contra para seducirlas, algo

¹²⁰ Más adelante profundizaremos en la relación mujer-religión.

¹²¹ Para explicar la naturaleza cerebral de la mujer, Horacio Barreda dividió las facultades cerebrales en afectivas (inclinaciones, instintos y pasiones), intelectuales (concepción mental), y prácticas (cualidades relativas a la actividad que se relacionan con los actos de valor, firmeza y prudencia). Dividiendo las primeras en dos, egoístas o personales y altruistas o sociales, señala que éstas últimas tienen mayor dominio en la mujer, teniendo incluso un “...marcado predominio sobre las facultades intelectuales...”. Otra razón bajo la cual se explicaba, de manera científica, el por qué la mujer debía estar bajo el resguardo del hombre, en quién predominaban las facultades intelectuales y prácticas (sentimiento vs razón, siendo este último, valga la redundancia, el que tenía la razón). Alvarado, Lourdes, *op. cit.*, pp. 57-59. Estas características cerebrales se explican un poco más en el apartado sobre educación.

¹²² Alvarado, Lourdes, *op. cit.*, pp. 58 y 61.

¹²³ Fernández de Lizardi, José Joaquín, *op. cit.*, p. 41.

a lo que las féminas no podían resistirse.¹²⁴ Por su parte, el liberal español Emilio Castelar expresaba que, así como la mujer podía ser un ángel terrenal, también podía ser todo lo contrario, mostrándose mucho más ambiciosa, chismosa y envidiosa que un hombre, características que la podían llevar a cometer grandes crímenes; en consecuencia, desde pequeña debía ser educado su corazón en el seno de la familia y en la escuela.¹²⁵ Con esto se sumaba un aspecto más a la debilidad femenina, dejando por sentado que la mujer era inferior en todos los aspectos de su ser.

No obstante, dicha constitución no debía ser motivo de desprecio, pues como señalaban algunos pensadores, ésta le permitía ser madre, el papel al que estaban destinadas todas las mujeres.¹²⁶ Ya habíamos mencionado la postura del *pensador mexicano*¹²⁷ al respecto: la naturaleza había hecho a la mujer más débil para que concentrara sus pocas energías en la gran misión de la maternidad, la cual se mostraba como una obligación natural y social. Natural, porque todo en la constitución física de la mujer así se lo demandaba –incluso la “obligaba” a alimentar con la leche de sus pechos a sus hijos–,¹²⁸ y social, porque de ella dependían las futuras generaciones de sabios, políticos admirables y hombres justos, o todo lo contrario según los cuidados que la madre les hubiese prodigado.¹²⁹ De manera similar, los positivistas consideraban que la constitución física de la mujer le permitía concebir, cuidar al recién nacido y mantener la “redondez de [las] formas [femeninas]”, además de que la destinaba a una vida más apacible¹³⁰. De esta manera, sin importar su particular constitución, la mujer tenía un papel de vital importancia para la sociedad: ser la madre de los futuros ciudadanos –fue así como el discurso de la inferioridad de la mujer fue disfrazado por el de la sagrada maternidad.

¹²⁴ Lizardi expresaba que si las mujeres cometían errores no era del todo debido a su *ser mujer*, sino a las faltas que les solapaban aquellos que, al ser sus superiores, debían ser sus maestros: los hombres. Por eso el hombre debía ser firme en cuanto a la educación de sus mujeres (esposa o hijas) se trataba. Fernández de Lizardi, José Joaquín, *op. cit.*, pp. 76-79.

¹²⁵ Emilio Castelar, “La mujer”, *Euterpe. Revista quincenal de música, literatura y variedades*, Año I, Núm. 4, Morelia-Michoacán, mayo 8 de 1892, p. 1.

¹²⁶ Fernández de Lizardi, José Joaquín, *op. cit.*, p. 43.

¹²⁷ El seudónimo en cuestión derivó del primer periódico de Lizardi titulado *El pensador mexicano*. Ruiz Castañeda, María del Carmen, *op. cit.*, p. VII.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 2

¹²⁹ *Ibidem*, p. 32-33. Aunque esta “obligación” social se observa a lo largo de su “Quijotita”.

¹³⁰ Alvarado, Lourdes, *op. cit.*, p. 56.

El que la mujer fuera débil e inferior en comparación con la fortaleza y superioridad masculina tampoco se presentó como un aspecto negativo debido al discurso de la complementariedad que se fue acuñando a lo largo del siglo. Ciertamente éste no se presentó como tal a principios de la centuria, pero se hizo bastante evidente a finales de la misma. De hecho, primero se hizo latente el *discurso de la dependencia*, el cual estuvo muy presente en el pensamiento Lizardiano.¹³¹ En este, la mujer, cuya finalidad era ser esposa y madre, debía reconocer la superioridad de su marido, de quien no sólo dependía económicamente sino también moralmente. Él debía ser el encargado de su educación moral, el guía de sus diversiones y su maestro cuando de instrucción se trataba. Siendo así, la mujer siempre debía estar a expensas del marido quien se presentaba como el guía, sostén y autoridad de la familia. No obstante, en la dependencia era posible ver un poco de complementariedad, al menos en cuanto a tareas se trataba. Ella, como señora del hogar, debía cuidar del mismo administrando el dinero que él ganaba fuera de casa, pues la esposa se desenvolvía en lo privado haciendo confortable el hogar al que el marido llegaba a descansar, después de realizar en el mundo público su actividad laboral.¹³²

Estas tareas y espacios, que cada vez fueron más marcados, formaron parte de los elementos del discurso de la complementariedad que se cimentó con los pensadores positivistas, pues el mismo descansó en las “cualidades físicas, intelectuales y morales” de los sexos. Bajo esta dinámica, el hombre se presentaba más fuerte tanto física como mentalmente, pues su musculatura era superior y no se impresionaba fácilmente –lo que hablaba de un mayor control de sus emociones. Además, se le concebía siempre disponible para el ejercicio de sus actos, ya que no se encontraba sujeto a “indisposiciones periódicas o perturbaciones fisiológicas”, como se concebía a la menstruación, el parto y la lactancia. Asimismo, al predominar en él la actividad intelectual (siendo capaz de teorizar) era competente para resolver los grandes enigmas del mundo, por lo que todo en su constitución lo destinaba a

¹³¹ La idea de que hombres y mujeres eran complementarios estuvo presente desde finales del siglo XVIII en el discurso de pensadores románticos como Rousseau. Fueron los positivistas quienes, para el caso de México, hicieron explícita dicha complementariedad. Analizando la obra de Lizardi –varias veces citada– y el pensamiento de Horacio Barreda, hemos tomando el concepto *discurso de la dependencia* así como el de *discurso de la complementariedad*, si bien el texto de Lizardi no menciona el término dependencia, mientras que el de Barreda y otros pensadores europeos sí hacen uso del término complementariedad.

¹³² Fernández de Lizardi, José Joaquín, *op. cit.*, p. 304. Aquí se resumen las tareas de uno y otra, enfatizando el discurso de la dependencia. Pero a lo largo de toda la obra el mismo es evidente cuando, por ejemplo, el personaje de Pudenciana recibe lecciones morales e intelectuales de su esposo.

desarrollarse en el mundo público, teniendo la capacidad de gobernar, dirigir y mandar. Por su parte, como antes se señaló, la mujer era vista como el tipo moral de la humanidad.¹³³ Ella, desde pequeña, mostraba una timidez de carácter, su capacidad de detalle, su amor hacia los otros y su pasión por cuidar al otro,¹³⁴ recordando que en la mujer predominaba el instinto materno. En ella también prevalecían los sentimientos altruistas; en cambio, él se mostraba más egoísta debido al mundo en el que se desenvolvía —el espacio público en el que se daban luchas encarnizadas por la sobrevivencia.¹³⁵ La mujer tenía lo que a él le faltaba y viceversa; siendo dos mitades que al unirse caracterizaban “... la inteligencia, la voluntad y el sentimiento; es decir, forma[ban] el tipo ideal y completo de la especie humana.”¹³⁶ Por ende, ni uno era inferior ni el otro superior, sino complementarios —aun así la mujer quedaba a expensas del marido cuando de intervenir en la esfera pública se trataba.

El paulatino encierro de la mujer en el hogar fue otro aspecto en el que convergieron las ideologías mencionadas. Una de las razones para ello —señala Galí— fue la reappropriación del poder público por parte de los hombres, el cual había sido trastocado durante el movimiento independentista.¹³⁷ En dicho levantamiento las féminas habían mostrado su capacidad de organización, pues tanto las mujeres de la élite como las del pueblo, y tanto de un bando como de otro (realistas e independentistas) conformaron asociaciones y redes de informantes que fueron de suma importancia para la independencia.¹³⁸ Habiéndola conseguido, era preciso restablecer y/o fijar el papel que cada uno de los individuos jugarían en el fortalecimiento de la nación, por lo que ellos debían recuperar los espacios de poder que

¹³³ Alvarado, Lourdes, *op. cit.*, pp. 95-97.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 54.

¹³⁵ *Ibidem*, pp. 58, 101

¹³⁶ *Ibidem*, p. 100.

¹³⁷ En general, Galí señala que la mujer perdió la posibilidad de ejercer poder fuera del hogar cuando la burguesía, que había proclamado la igualdad y fraternidad entre los hombres, la vetó del espacio público. Galí Boadella, Montserrat, *Historias del bello sexo...*, *op. cit.*, p. 93. Y para justificar el que las mujeres quedaran al margen de las proclamas de libertad, igualdad y fraternidad que tanto eco hicieron en las denominadas revoluciones burguesas, los pensadores de la época se valieron del discurso de la dependencia/complementariedad arriba mencionado. Así, las posicionaron en el hogar y limitaron su educación a las ‘posibilidades’ que su anatomía les permitía. Como ejemplo de este discurso, además de las posturas señaladas, pueden tomarse en cuenta las de Rousseau y otros románticos como Schopenhauer. Aunque como anteriormente se mencionó, los positivistas también se encargaron de reforzarlo. Véase, Rousseau, Juan Jacobo, *Emilio o de la educación*, 20ª Ed., México, Porrúa/Sepan Cuantos 159, 2014. Schopenhauer, Arthur, *El amor, las mujeres y la muerte y otros ensayos*, México, Editorial Tomo, 2009, pp. 55-70.

¹³⁸ Véase, Arrom, Silvia Marina, *Las mujeres en la ciudad de México. 1790-1857*, México, Siglo XXI, 1988, pp. 48-54.

habían perdido, compartido o que incluso nunca habían ocupado –hablando por ejemplo de aquellos criollos que por no ser españoles veían limitada su participación en la esfera pública– aun así, las féminas seguirían participando en otras revueltas como las de carácter obrero acaecidas a finales del Porfiriato.

Por su parte, Verena Radkau señala otro factor importante: la gradual separación del trabajo asalariado de la economía doméstica. Ellos salieron del taller artesanal/familiar para engrosar las filas de la industria que, aunque incipiente, necesitaba de dichos trabajadores. En cambio, ellas se quedaron en casa realizando tareas cada vez más consideradas inferiores pues no generaban riqueza. No obstante, la desvalorización del trabajo doméstico sería maquillada por la importancia dada al hogar. Éste pasó a ser el refugio en el que el hombre de la élite, del pueblo y el obrero descansaban del ajetreo de la vida diaria y en general de los reveses del mundo público; el *home sweet home* era una verdad latente –en particular señala que el mismo se convirtió en el último garante de poder para el obrero, pues al haber sido depreciado su trabajo, perdido su autonomía en dicha área y haber pasado a ser un trabajador que no poseía ni siquiera los medios de trabajo, su autoridad en lo público había disminuido; por lo menos la recuperaban en el hogar, justificándose así la violencia doméstica.¹³⁹

A estas razones del coronamiento de la mujer como reina del hogar, considero, hay que sumar una más. En el siglo XIX el capitalismo triunfó, la propiedad privada adquirió una gran importancia y con ello las leyes de la herencia, por lo que saber que los hijos eran los legítimos se convirtió en un aspecto de suma importancia, pues ellos debían continuar perpetuando la riqueza de la familia. Esto dio paso a una estructura familiar acorde al sistema, una en la que ella dejó la ‘libertad’ que gozó con la ilustración para encerrarse en el hogar,¹⁴⁰ un espacio en el que todos, incluidas las mismas mujeres, se vigilaban tanto en su actuar como

¹³⁹ Radkau, Verena, “*Por la debilidad de nuestro ser*”: *Mujeres del pueblo en la paz porfiriana*, México, Secretaría de Educación Pública/Cuadernos de la Casa Chata, 1989, pp. 17-27. Cfr. Artous, Antoine, *Los orígenes de la opresión de la mujer*, México, Distribuciones Fontamara, 1996, 157 pp.

¹⁴⁰ Las mujeres del antiguo régimen –como señaló Galí– tuvieron más libertad en comparación con las del México romántico. De manera general, se puede decir que ellas estuvieron más tiempo fuera de casa sin motivo alguno que realmente lo justificara –la romántica y la mujer del último cuarto del siglo, aparentemente, sí lo tenía. No obstante, esto no fue exclusivo del país. Algunas mujeres europeas también gozaron de esta “libertad” antes de que el capitalismo y el discurso de la domesticidad triunfara, y cuando esto ocurrió, fue incluso necesaria la “domesticación” de las reinas a decir del término empleado por Anderson y Zinsser. Galí Boadella, Montserrat, *Historias del bello sexo...*, op. cit., pp. 37-150, Anderson, Bonnie S. y Zinsser, Judith P., *Historia de las mujeres. Una historia propia*, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 125- 193 de la séptima parte.

en su pensar y decir. Así, el encierro de la mujer estuvo relacionado con la prevención del adulterio.

La casa se convirtió en el cerco de vigilancia para que ellas no cometieran los “delitos” que se suscitaban en el mundo público, siendo el adulterio uno de ellos. Éste era, posiblemente, el mayor delito moral y social que la mujer podía cometer, siendo incluso, como decía Lizardi, una atrocidad mayor que la cometida por el hombre. Además de ofender al marido, la mujer adúltera podía introducir al hogar un hijo bastardo, quien, ganándose el cariño del padre, podría en algunos casos convertirse en el principal heredero. Por lo que también se agravaba a los hijos legítimos al quitarles algo que por derecho les correspondía.¹⁴¹ Esto muestra que no todos podían ni debía heredar, manteniéndose así sólo una clase de élite, sólo un capital económico, cultural y simbólico.¹⁴² De esto que Lizardi, en su tono tan particular, hiciera una crítica de la mujer aún de aires ilustrados por estar fuera de casa, pues estaba claro que la misma tenía muchísimas cosas que hacer al interior de su hogar, como lo eran el cuidado de los hijos, su marido y su propia casa, así como estar al pendiente de las necesidades espirituales de sus criados –esto no implicaba que la mujer no dedicara tiempo a sus pasatiempos, siempre y cuando éstos se realizaran al interior de dicho espacio, como tocar su clave o enfocarse a una buena lectura. Además, sí podía asistir al teatro o a alguna tertulia si su marido le acompañaba–.¹⁴³ Asimismo, a finales del siglo y principios del XX se publicaban artículos sobre el hogar, la mujer y su noble misión al interior de éste.¹⁴⁴

Además de lo ya expuesto, para los pensadores de la época quedaba claro que todas las mujeres, sin importar su condición, debían cumplir con el modelo de mujer establecido a lo largo del siglo. Es por esto que tanto románticos como positivistas consideraban que la misión

¹⁴¹ Fernández de Lizardi, José Joaquín, *op. cit.*, pp. 226-227.

¹⁴² Aunque esto era aplicable a todas las mujeres, el crimen del adulterio era aún más grave conforme se avanzaba en la escala social. En la clase alta y los grupos de élite la gravedad del crimen era catastrófica. Estos grupos eran los más interesados en mantener su posición. En ellos –sin exceptuar a los otros – las mujeres cumplen a cabalidad el papel de objetos de intercambio. Por lo que un comportamiento adúltero afecta las relaciones (políticas, económicas y sociales) ganadas en el intercambio. De esto la incesante necesidad de cuidar, educar y vigilar el actuar de las mujeres. Sobre las mujeres como objetos de intercambio véase Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, 9ª ed., España, Anagrama, 2015, pp. 59-67 y 120-126.

¹⁴³ Basta ver la diferencia de actividades que realizaba Eufrosina y Matilde, personajes clave de su obra *La quijotita y su prima*. Fernández de Lizardi, José Joaquín, *op. cit.*, pp. 58-59.

¹⁴⁴ Véase, “La mujer. Su noble misión”, en *La libertad, periódico de política y variedades*, año 8º, tomo 8º, núm. 51, Morelia, Michoacán, México, viernes 21 de diciembre de 1900, p. 1. “La casa”, en *La mujer mexicana. Publicación mensual dedicada al bello sexo*, Morelia, imprenta particular de Mariano de Jesús Torres, 1901, p. 95.

de la mujer se desarrollaba al interior del hogar, ya fuera como hija, hermana o esposa, pero sobre todo madre. Por eso, aunque algunas formas de pensamiento y sus respectivas pautas de comportamiento femenino hayan sido asociadas con determinados grupos –como lo fue el Romanticismo relacionado con los conservadores- las mismas se difundieron hacia todas las capas sociales, por lo que todas las mujeres debían asirse al modelo establecido.

Aun así había excepciones. Por eso Lizardi, ‘consciente’ de la necesidad que tenían algunas mujeres de trabajar, toleraba determinado comportamiento por parte de las madres pobres, como el que dejaran a sus hijas en “la amiga” a muy temprana edad,¹⁴⁵ o el que se separaran de éstas para que apoyaran en el cuidado de las hijas pequeñas de familias acomodadas, siendo a su vez educadas en principios y valores.¹⁴⁶ Y más tarde, cuando la visión respecto al trabajo femenino se modificó, los positivistas no sólo reconocían dicha necesidad, sino que concebían como absurda a la pobre que no laborara, estimulando en consecuencia dicho trabajo.¹⁴⁷ Las pobres, entonces, debían ser trabajadoras y madres, situación que llevó a la naturalización de la doble jornada.

¹⁴⁵ Una definición de esta institución, “la amiga”, es brindada en el último apartado de este capítulo.

¹⁴⁶ Fernández de Lizardi, José Joaquín, *op. cit.*, pp. 11 y 13.

¹⁴⁷ Si bien las mujeres de estratos bajos e incluso medios llegaron a laborar en el taller familiar, en las tierras de cultivo, en el mercado y en el hogar –entre otros espacios–, conforme el capitalismo fue ganando fuerza fue tolerándose la idea de la mujer trabajadora. A pesar de haber voces disonantes, se pensaba que el trabajo femenino reduciría la mendicidad, evitaría que las féminas aceptaran matrimonios por subsistencia y cayeran en la prostitución. Además, para beneficio del capitalista, las mujeres fueron vistas como mano de obra dócil y barata. Esto abarataba los costos de producción e impulsaba el sistema en cuestión. Sobre el trabajo femenino hasta la segunda mitad del siglo XIX véase Arrom, Silvia Marina, *op. cit.* Sobre las posturas a favor del trabajo femenino véase, “La mujer”, en *La mujer mexicana. Publicación mensual dedicada al bello sexo*, Morelia, Imprenta particular de Mariano de Jesús Torres, 1901, p. 126. Cerón Hernández, Cynthia, “Prostitución en la ciudad de México a finales del siglo XIX y principios del XX. Una mirada a la construcción del sexo y la sexualidad”, [En línea] p. 6. Consultado el 29 de Diciembre del 2015 en https://www.academia.edu/8866683/Prostituci%C3%B3n_en_la_Ciudad_de_M%C3%A9xico_a_finales_del_siglo_XIX._Una_mirada_a_la_construcci%C3%B3n_delsexo_y_la_sexualidad. Sobre la situación laboral de las mujeres véase, Scott, W., Joan, “La mujer trabajadora en el siglo XIX”, en *Historias de las mujeres en Occidente*, (Duby, Georges y Perrot, Michel Dir.) Vol. 4 El siglo XIX, España, Taurus/Santillana, 1993, pp. 427-461. Radkau, Verena, *op. cit.*, p.31. Y sobre las voces disonantes al respecto véase Radkau, Verena, *op. cit.*, pp. 32-33, Alvarado, Lourdes, *El siglo XIX ante el feminismo...* *op. cit.*, pp. 111-123, Scott, W., Joan, *loc. cit.*, Soloma Gutiérrez, Ana, “De la mujer ideal a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino en el siglo XIX”, *Cuicuilco*, 7(18) [en línea]. Consultado el 29 de mayo del 2014 en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35101813>, Nash, Mary, “Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX”, en *Historias de las mujeres en Occidente*, (Duby, Georges y Perrot, Michel Dir.) Vol. 4 El siglo XIX, España, Taurus/Santillana, 1993, pp. 612-623.

Otro punto de importancia entre los pensadores del siglo XIX estuvo relacionado con la educación femenina. El primero en exponer dicho tema fue Lizardi, señalando que la educación de las mujeres debía ser de carácter doméstico y práctico (dada la función asignada a las féminas), e impartida al interior del hogar por parte de los padres, pero sobre todo del padre, además de exponer la importancia de que *ellas* aprendieran un oficio dadas las vueltas que daba la vida.¹⁴⁸ Por su parte, el Romanticismo, al haber surgido al interior de grupos de élite, consideraba una educación de adorno en la que se incluían materias como dibujo, música, baile y lenguas, impartidas por maestros particulares en el seno del hogar.¹⁴⁹ Pero el punto fundamental de la educación romántica radicó en el aire victoriano de la misma, el cual implicó una educación en lo moral-espiritual pues niñas y doncellas tenían que desarrollar todas las virtudes posibles que las ayudarían a sublimar sus pasiones o a mostrarse dignas de su sexo, como lo eran la caridad y el pudor. De la misma manera, había que educarlas en los valores domésticos ya que algún día serían la ‘figura central’ de sus familias¹⁵⁰ -para ello tenían grandes ejemplos, como la reina Victoria de Inglaterra, quién dio nombre a toda una época caracterizada por una carga moral restrictiva y hasta en cierto grado recalcitrante en cuanto a la valoración que se hacía de la mujer como perfecta esposa-madre-dama representada en la misma reina.¹⁵¹ Había entonces que encaminar el carácter, pensar, actuar y decir de las féminas hacia dichos propósitos. Por su parte, los positivistas, aunque tendrían muy latente la imagen de la mujer acuñada en la época victoriana, añadieron otros aspectos a dicha educación debido a los postulados cientificistas de la época; resultado de ello, la educación femenina debía ser de carácter enciclopédico, es decir, *ellas* debían ser conocedoras de todas las ciencias,¹⁵² pero como se ha señalado, no podrían profundizar en las teorías pues su anatomía no se los permitía. Considerando lo anterior, es posible decir que ninguna de las formas de pensamiento señaladas estuvo distante una de la otra en cuanto a la postura

¹⁴⁸ Fernández de Lizardi, José Joaquín, *op. cit.*, pp. 66-68 y 120-125. Analizaremos con mayor profundidad los aspectos señalados en todo este párrafo en el apartado sobre educación.

¹⁴⁹ Galí Boadella, Montserrat, *op. cit.*, p. 98.

¹⁵⁰ *Ibidem*, pp. 151-161.

¹⁵¹ Anderson B. S & Zinsser J. P., *op. cit.*, pp. 190-193.

¹⁵² El Positivismo, como se ha señalado, era considerado como el culmen de la civilización. El que una nación y sus miembros estuvieran en dicho culmen obligaba a mostrar que todos eran poseedores de conocimientos científicos. Esta puede ser una de las razones por las que se permitió que las féminas se acercaran a la ciencia. Empero, como se ha mencionado, dicho acercamiento estuvo limitado por la concepción que se tuvo de la capacidad femenina para estudiar y analizar los fenómenos.

adoptada respecto a la educación femenina, pues cada una supeditó dicha educación tanto a la concepción de la anatomía mujeril como a la función social asignada a las féminas, aspectos en los que las mismas coincidieron.

Tanto el pensamiento ilustrado como el romántico y el positivista acuñaron un ideal de feminidad que estuvo presente a lo largo de todo el siglo XIX en México. Por ello, aunque presentaran diferentes fundamentos, para los representantes de dichas ideologías, la mujer, en comparación con el hombre, era un ser inferior en lo físico, mental, legal y, hasta cierto punto, moral. Por tanto, debía estar bajo el amparo de una figura masculina que la representara en la esfera pública dado que ella sólo debía desenvolverse en la esfera privada. Dicha inferioridad fue disfrazada por el discurso de la dependencia/complementariedad de los sexos en el que *ella* ponía el sentimiento y él la razón. Las características que se le atribuían, según los pensadores citados, le servían para cumplir con la gran misión que tanto la naturaleza como la sociedad le habían asignado: la maternidad. Para ello debía ser educada en aspectos domésticos que la ayudarían a saber dirigir un hogar, así como en virtudes y valores que le valdrían el título de “dama”. Ahora analicemos algunos discursos más concretos respecto al ideal de mujer de la época, respondiendo al cómo y para qué del actuar de las mujeres mexicanas del siglo XIX.

2.- Ellas y el dogma católico: el discurso religioso

Eva, la primera mujer; María, la madre de Dios hecho hombre; y María Magdalena, la prostituta arrepentida, son los tres personajes clave del cristianismo que simbolizan lo que se espera o rechaza de una mujer. Tres féminas que llegaron a figurar en los discursos y representaciones de muchos pensadores de manera implícita y explícita –incluso de aquellos ajenos a la Iglesia.¹⁵³

Eva representa la desobediencia y la desgracia de la humanidad. Creada de la costilla de Adán, debe cumplir –junto con él– la misión de dar inicio a la especie humana: “... sed fecundos y multiplicaos.”¹⁵⁴ No obstante, su misión, su vida en el paraíso y su relación con el Dios creador se ven truncadas cuando comete su primer gran pecado. Producto de su

¹⁵³ Hablaremos explícitamente de las representaciones y supuestos de la Iglesia católica.

¹⁵⁴ Gen, 1.28, en *Sagrada Biblia* (Traducción del presbítero Agustín Magaña Méndez), 72ª ed, México, San Pablo, 1998.

naturaleza curiosa y débil se deja seducir por la astuta serpiente, desobedece a su padre, come del fruto prohibido e invita a su marido a comer del mismo. Le arrastra a su pecado –sacándole del paraíso– dando pie a una serie de desgracias e infortunios en la vida del Hombre-Adán, pero también del resto de la humanidad: sus hijas son tachadas de débiles, desobedientes y mentirosas.¹⁵⁵

María, la madre de Dios hecho hombre, es el símbolo de la mujer ideal de acuerdo con la doctrina cristiana. Joven doncella, se caracteriza por la obediencia, pues como una gran sierva humilde acepta el destino revelado por el ángel: “... que se haga en mí conforme a tu palabra.”¹⁵⁶ Sin mancha, pues es virgen y lo seguirá siendo, da a luz al mismo Dios convirtiéndose en madre; destino que ya se había dado a la primera mujer pero que en María se cumple con sacrificio, bondad, amor, obediencia y abnegación. De manera que la mujer perfecta se mantiene virgen hasta el marco del matrimonio en donde se convierte en madre. La obediencia a Dios se traduce en la obediencia al hombre mientras que su destino maternal se cumple con humildad –en este sentido María se convierte en la segunda Eva la cual exime del comportamiento de la primera, pues la obediencia redimió a la desobediencia, la fortaleza-sacrificio a la debilidad y la verdad a la mentira aunque hubiese costado la vida.

Concebida en tiempos medievales por los padres de la Iglesia como prostituta,¹⁵⁷ María Magdalena representa tanto a la mujer pública que se deja llevar por los deseos carnales como a la fémica arrepentida. En su primera representación, Magdalena se muestra como una mujer con dominio de su cuerpo. Éste es el símbolo de la tentación y la lujuria siendo a su vez su

¹⁵⁵ Resulta interesante la visión que Laureana Wright, mujer mexicana de finales del siglo XIX, presenta respecto al “pecado” de Eva: “...el hombre, que al principio se presenta *fuerte y superior*, algunas líneas adelante aparece como víctima, dominado y vencido por la *débil e inferior* Eva, quien, por curiosidad también lo mismo que pandora, *le obliga a comer el fruto prohibido* y causa su destierro del paraíso. Quizá, desde entonces y guiado por la venganza de su derrota, el hombre comenzó a mediar las leyes que promulgaría más tarde contra la mujer, diciendo en su interior: ‘tú me pagarás muy cara la pérdida de mis alas; de hoy en adelante yo me convertiré para ti en seductor y en pecado, en serpiente y en fruto, y, lo que es más, en juez y en parte, asumiendo sobre ti toda soberanía. Te arrojaré del dulce paraíso de la sociedad, del honor y de la estimación, al lóbrego mundo de la degradación y el desprecio. Tu delito de amor será el único que se podrá sentenciar por la sola declaración del cómplice y el único que jamás alcanzará rehabilitación.’ Alvarado, Lourdes, *Educación y superación femenina en el siglo XIX: dos ensayos de Laureana Wright*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 38. Las cursivas vienen en el texto en cuestión.

¹⁵⁶ Lc. 1. 38.

¹⁵⁷ Roselló Soberón, Estela, “El cuerpo de María Magdalena en un devocionario novohispano: la corporalidad femenina en la historia de salvación del siglo XVIII”, en *Estudios de Historia Novohispana* [en línea] Vol. 42, enero-junio 2010, pp. 62-66. Consultado el 24 de mayo del 2014 en http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/novohispana/pdf/novo42/novo42_prelim.pdf.

arma más poderosa: con él seduce a sus víctimas los hombres¹⁵⁸ los cuales son arrastrados al pecado nuevamente por una mujer. En su segunda imagen, Magdalena se muestra arrepentida y sus emociones pecaminosas se transforman en lamentos, oraciones, abnegación y búsqueda del bien; y su cuerpo, antes pecaminoso, se transforma en el medio por el cual se acerca a la divinidad: sus manos tocan los pies del Dios hecho hombre, sus lágrimas los lavan, con sus cabellos los seca y con sus labios los besa.¹⁵⁹ De esta manera, la mujer pecadora se transforma y se convierte a partir de entonces en la santa de los arrepentidos que enderezan su camino – especialmente de las mujeres.

Dichas representaciones femeninas del cristianismo –con sus particulares características– conformaron el imaginario religioso en torno a la mujer, el cual, al definir la naturaleza femenina, incidió en el actuar de las mujeres. En tiempos virreinales, por ejemplo, haciendo alusión a Eva, se pensaba que las féminas eran fácilmente seducidas por el demonio.¹⁶⁰ Forma de pensamiento que en cierta medida justificó el encierro de las mujeres para “resguardo” de ellas mismas, así como la estricta vigilancia al interior y fuera de casa a la que estaban sometidas. Pues era necesario guardar su pureza –haciendo alusión a María– hasta el momento de tomar el estado marital; etapa en la que –simulando nuevamente a María– tendrían que asumir la maternidad. Si bien dichas acciones –encierro y constante vigilancia– tenían la finalidad de preservarlas vírgenes hasta el matrimonio, éstas también encerraban la imagen de María Magdalena en su representación como prostituta. Punto observable en aquellos discursos en los que se señalaba que la mujer no debía tener negocios fuera de casa para evitar poner en disputa tanto su propia honra como la de la familia –las mujeres eran guardianas de la honra de padres, hermanos y todos aquellos varones cercanos a ellas. El actuar de las novohispanas fue así establecido con base en la visión que se tuvo de tres grandes mujeres de la cristiandad.

¹⁵⁸ El cuerpo de la Magdalena, es decir, el de la mujer, es un arma de doble filo: no sólo es su arma de seducción, sino también el objeto de su castigo, de su desgracia. Éste es aborrecido y apedreado, pero también modificado. Consideremos que, durante siglos, cinturones de castidad y corsés lo resguardaron para el bien de las propias féminas, pero sobre todo el bien de los hombres.

¹⁵⁹ *Ibidem*, pp. 69-70.

¹⁶⁰ Véase, Baena Zapatero, Alberto, “La mujer española y el discurso moralista en Nueva España (s. XVI-XVII)”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Coloquios. Puesto en línea el 30 de enero de 2008, consultado el 11 de octubre de 2012 en <http://nuevomundo.revues.org/22012>; DOI : 10.4000/nuevomundo.22012.

Si bien el discurso decimonónico respecto de la concepción femenina no es, aparentemente, de corte religioso –producto del proceso de secularización vivido en dicho siglo– resulta claro una vez analizado que las imágenes femeninas de la cristiandad siguieron definiendo a la mujer.¹⁶¹ Esta vez, no obstante, dos imágenes sobresalen: por un lado, la mujer era María, doncella y madre bondadosa que educaba a sus hijos en principios morales y virtudes; por otro lado era una fusión de Eva y María Magdalena pues, aunque era muy difícil que la mujer cometiera un delito, cuando así ocurría le era muy fácil seguir en el camino de la perdición. En dichos términos se expresaba el liberal español Emilio Castelar:

“La mujer está destinada a los efectos dulces y tiernos. [...] Más por lo mismo que la mujer es así, tan dulce, tan pura, tan delicada, cuando la ambición se arraigue en su ánimo, tornase esta ambición en sentimiento más ciego, más impetuoso, más vehemente que la ambición de los hombres. [Además] Una mujer manchada por la culpa o el crimen es capaz de todo y a todo se arriesga. El bajar una grada en la escala moral es lo difícil; después de una grada se rueda rápidamente al abismo. Por esto conviene educar su corazón en la familia y en la escuela desde los primeros años de su vida.”¹⁶²

Las características asociadas a las imágenes femeninas de la cristiandad no sólo se extrapolaban sino también se modificaron. El mismo catolicismo decimonónico hizo uso de una nueva retórica para definir a la mujer, a grado tal que las características antes duramente criticadas y reprimidas atribuidas al bello sexo como la debilidad, la fragilidad y su sensibilidad extrema se tornaron positivas, pues se adaptaban al nuevo modelo de la madre católica adoptado por la institución. Dicho modelo –cuya base en México se reforzó con el culto a la virgen María– consideraba que el alma femenina era “una reserva de recursos civilizadores y de posibilidades de conversión.”¹⁶³ Esto debido a que la mujer, en su papel de madre, transmitía los principios cristianos a sus hijos. Así se señalaba en un artículo del semanario moreliano *El progreso cristiano*:

¹⁶¹En general, Françoise Carner ha señalado que la Iglesia siguió teniendo un peso importante en la sociedad. Carner, Françoise, *op. cit.*, p. 103.

¹⁶² Emilio Castelar, “La mujer”, en *Euterpe. Revista quincenal de música, literatura y variedades*, año I, núm. 4, Morelia-Michoacán, 8 de mayo de 1892, p. 1.

¹⁶³ Giorgio, Michela de, “El modelo católico”, en *Historia de las mujeres en Occidente*, (Duby, Georges y Perrot, Michel dirs.) Vol. 4 El siglo XIX, España, Taurus/Santillana, 1993, p. 207. En general, véase todo el texto para entender el papel que adquiere la mujer con el catolicismo decimonónico.

“No ocupa la mujer el primer lugar en el matrimonio: el padre es en él el principio, el hijo es el término; y como medio participa la madre de la autoridad del padre y de la sujeción del hijo. Y así la familia, una en tres términos, viene a ser como un trasunto de la augustísima Trinidad; pero ¡cuántos no lo comprenden así!

Esto nos da idea de la grandeza de la misión maternal: es el lazo de unión entre el padre y el hijo, el conducto de comunicación entre los dos: el padre es la inteligencia que alumbra, la madre el *sentimiento* que vivifica, pero la luz del padre no puede llegar al hijo al menos durante la infancia, sino envuelta, por decirlo así, en el calor del sentimiento de la madre.

Luz y calor como en el sol, sino que el sol es uno; pero ¿acaso el padre y la madre no son dos? En el lenguaje de la Santa Escritura son *uno*, y lo son en relación para con el hijo, en lo cual hay que notar la íntima conexión que hay entre el dogma y la moral, por cuya razón sin la fe, la moral es quimérica.

Es, pues la misión de las madres dar hijos a Dios, educarlos para Dios, consagrarlos a Dios, preservarlos del peligro de perder a Dios y sacarlos del mal si caen en él, *a fuerza de lágrimas*, de oraciones y sacrificios.”¹⁶⁴

En este sentido, la mujer se convirtió, para el catolicismo decimonónico, en la última esperanza frente a la secularización que enfrentaba el siglo. Entonces, la nueva postura asociada a la mujer transformó las características emocionales y corporales atribuidas a ésta para que ella siguiera formando hijos e hijas fieles a Dios.

Sin embargo, sus características eran inferiores, pues a pesar de que la doctrina cristiana reconoció la igualdad espiritual entre hombres y mujeres,¹⁶⁵ algunos pensadores, sumados a dicho reconocimiento, siguieron sosteniendo que la mujer, por cuestión divina, era inferior al hombre. Basta recordar lo que Lizardi señaló en *La quijotita y su prima*:

“... es un error pensar que las mujeres tengan, por ningún título, alguna superioridad sobre los hombres... [pues] Que las mujeres sean inferiores a los hombres por Ley Divina, no tiene duda. Expresamente condenó el señor a Eva, y en ella a todas las mujeres, a estar sujetas a los hombres en castigo de la culpa original. Esto todos lo saben, y así insistir en ello, parece que toca en bobería... [Pero] la inferioridad de la mujer [...] no consiste en otra cosa que en la debilidad de su constitución física, es decir, en cuanto al cuerpo; pero en cuanto al espíritu, en nada son inferiores a los hombres, pues no siendo el alma hombre ni mujer, se sigue que en la porción espiritual sois en todo iguales a nosotros.”¹⁶⁶

¹⁶⁴ Ch., Pbro. G., “Las madres de familia”, en *El progreso cristiano. Semanario católico. Verdad, oración, justicia, caridad y acción.*, tomo II, núm. 1, Morelia-Michoacán, 24 de marzo 1903, p. 1.

¹⁶⁵ Carner, Françoise, *op. cit.*, p.104.

¹⁶⁶ Fernández de Lizardi, José Joaquín, *op. cit.*, pp. 33, 36-37.

La supuesta “relación de agradecimiento” existente entre las mujeres y el cristianismo –como hemos decidido llamarle– es otro aspecto a resaltar del discurso religioso decimonónico. El cristianismo –según se expresaba en algunos artículos de finales del siglo– había traído varias ventajas a la vida de las féminas. Se decía que las había puesto en un campo de igualdad con el hombre, pues de ser un objeto de placer –como se le veía en las culturas paganas– pasó a convertirse en “... señora del hogar [...] compañera del hombre, igual a él en derechos y obligaciones...”¹⁶⁷. No obstante, se dejaba claro que estaba “... bajo el amparo y la autoridad marital.”¹⁶⁸ En otros artículos se señalaba que “la verdadera religión” defendía su debilidad amparándola con su protección, además de librarla de la brutalidad del más fuerte.¹⁶⁹ Por otro lado –anotaba Rodolfo Menéndez– el cristianismo había levantado “...a la mujer del rango inferior en que la tenían postergada la fuerza y la injusticia en los pueblos de occidente. Pero estaba reservado a nuestro siglo resolver el trascendental problema femenino dándole la virtud para el corazón y las enseñanzas de la ciencia para dirigir su marcha redentora por el mundo.”¹⁷⁰

¹⁶⁷ Luis González, Gutiérrez, “Discurso pronunciado por el Lic. Luis González Gutiérrez en la solemne distribución de premios a las alumnas de la academia de niñas de esta ciudad”, en *Gaceta oficial del estado libre y soberano de Michoacán*, año 2, núm., 138, Morelia, 20 de enero de 1887, p. 2.

¹⁶⁸ *Idem*.

¹⁶⁹ Ituribarria, José, “Discurso pronunciado por el Lic. José Ituribarria, catedrático de francés de la Academia de niñas de Oaxaca, en la clausura de la exposición de labores de mano que presentaron en su examen las alumnas de la misma academia y de las amigas del Estado”, en *Gaceta Oficial del Estado Libre y Soberano de Michoacán*, año II, núm., 140, 27 de enero de 1887, p. 1. En el mismo texto el autor rescató lo que a decir del escritor Ventura Raúlca las mujeres debían al Cristianismo. Los aspectos que se señalan son: 1) El que se suprimiera la venta de mujeres, ya que los padres las vendían a quienes las querían como esposas, y los esposos, al considerarlas objetos, las vendían o las destruían; 2) un matrimonio que les diera el digno lugar de esposa y madre, ya que en varios pueblos, como los del Asia, si la mujer llegaba a vieja, podía deshacerse de ella, y si enviudaba, se le inmolaba junto con el marido, 3) el simple hecho de dejarlas vivir, pues cuando en un pueblo se consideraba que había más mujeres de las necesarias, se les daba muerte, 4) una ley que le quitara el status de esclava, pues en algunos pueblos, acorde a la ley, debía trabajar para su marido, a grado tal que al morir éste debía suicidarse para servirle en el otro mundo, 5) una sociedad –incluyendo a su esposo– que le dejara estar con sus hijos, ya que en otros pueblos –los romanos– el padre decidía si el bebé vivía o moría. Lo interesante de éste último punto es la relación madre e hijos, lo que se consideraba uno de los mayores gozos de una madre. Ésta tenía que estar con sus hijos, es un derecho que –en este caso– el Cristianismo le había otorgado a las madres. Y lo recalca el autor al mencionar “esa libertad y rehabilitación de la mujer que nunca hubiera podido obtener el paganismo y la filosofía, aunque lo hubiera querido, Jesucristo vino a obtenerla con sus dogmas, con su moral y con sus preceptos. Estos dogmas, esta moral y estos preceptos, que reconocían por principio, por medio y por fin el amor a Dios, y el amor de todos los hombres, ordenaban a los fuertes la piedad hacia los débiles.”

¹⁷⁰ Menéndez, Rodolfo, “La redención de la mujer”, en *Gaceta oficial del Estado libre y soberano de Michoacán*, año 2°, núm., 225, Morelia, 1° de diciembre de 1887, pp. 1-2.

La retórica religiosa siguió también teniendo peso en el dominio del cuerpo femenino, pues aunque el nuevo discurso católico de la mujer exaltaba sus virtudes como madre, aún la corporeidad femenina era motivo de pecado; la utilización de la sábana nupcial, la cual tenía un agujero en el medio para que la esposa perdiera su virginidad sin que su marido la viese desnuda, es claro ejemplo de ello.¹⁷¹ Este acto en particular –evitar ver la desnudez femenina– denota cómo seguía vigente la idea del cuerpo femenino como un arma de seducción y pecado para el varón. De manera que utilizar dicha sábana también implicaba una especie de protección para el marido. La sexualidad desenfrenada que aún se atribuía a las mujeres podía apaciguarse a través de una constante educación moral y religiosa reflejada en prácticas como la mencionada. Por eso –parafraseando a Castelar– era preciso educar su corazón en la familia y en la religión.

Pero había otras prácticas religiosas que guiaban el día a día de las mujeres. Según el discurso religioso, su misma anatomía les permitía ser devotas y piadosas, pues sus “... labios se hicieron para la oración, sus ojos para el llanto y sus oídos para escuchar [...] sermones; por eso [...] predominan haciéndolo a conciencia, (es decir, escuchando y orando) ...”¹⁷². De manera que se les veía congregándose para cantar alabanzas a los santos¹⁷³ y participar en las actividades que el año litúrgico marcaba, como en la cuaresma, cuando iban al confesionario llenas de ardor religioso.¹⁷⁴ Prácticas realizadas mayoritariamente por las mujeres de élite¹⁷⁵ ya que ellas representaban a cabalidad –o por lo menos eso se esperaba– el ideal decimonónico de la mujer: una fémina refinada, educada en los más altos principios morales, con conocimiento de las ciencias, pero también piadosa, creyente, religiosa. Por eso se

¹⁷¹ Si bien se tiene poca información con respecto a dicha sábana, ésta ha aparecido en algunas novelas como en *La isla de la pasión* de Laura Restrepo (basada en fuentes orales y documentales) y en *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel. Carlos Monsiváis también llegó a hacer mención de la misma en su obra *Amor perdido*. Véase, Restrepo, Laura, *La isla de la pasión*, México, Alfaguara/Santillana Ediciones Generales, 2005, p. 45. Esquivel, Laura, *Como agua para chocolate*. Consultado el 13 de julio del 2018 en <http://www.itvalledelguadiana.edu.mx/librosdigitales/Laura%20Esquivel%20-%20Como%20agua%20para%20chocolate.pdf>, p. 18. Monsiváis, Carlos, *Amor perdido*, México, ERA, 2005, p. 21. Consultado el 2 de julio del 2018 en https://books.google.com.mx/books?id=az-QY8VOKKcC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

¹⁷² “El viernes predicó...” en *Pierrot. Noticias y variedades*, año 1, núm. 5, 2 de marzo de 1890, p. 3.

¹⁷³ “Crónica semanal”, en *Pierrot. Noticias y variedades*, año 1, núm., 1, 2 de febrero de 1890, p. 2.

¹⁷⁴ “Crónica de la cuaresma”, en *Pierrot. Noticias y variedades*, año 1, núm., 8, 23 de marzo de 1890, p. 1.

¹⁷⁵ En las referencias mencionadas se tomó nota de las mujeres que formaron parte de dichos eventos. Esencialmente se reconocen nombres de las que formaban parte de la élite Moreliana como: María y Fanny Endorzáin, María Ojeda de Verduzco, Josefina, Lupe y Enriqueta Estrada, Antonia y Socorro Magaña, María Ortiz, María Martínez Mier, entre otras.

expresaba claramente: “el misticismo es el lado flaco de las mujeres, principalmente de las de esta ciudad [Morelia]”.¹⁷⁶ Se deduce entonces que asistir al templo y llevar a cabo las prácticas piadosas llevaba implícito el sello del deber ser femenino.

Sin importar que las leyes dictaran “secularización”, en la sociedad mexicana decimonónica siguieron presentes tanto el discurso como las prácticas religiosas católicas. De tal manera que pensadores y autoridades eclesiásticas utilizaron la retórica religiosa para transmitir sus mensajes, ya fueran estos de subordinación a la autoridad masculina (pero disfrazados de divinidad y agradecimiento), resistencia (como parte del proceso de secularización), rechazo (pero “educativos” para evitar actuar como Magdalena) o vida cotidiana (reflejados en las prácticas femeninas). Es preciso resaltar que gran parte de las continuidades giraban en torno al cuerpo femenino. Éste, ya se hablara de él durante el virreinato o durante la república, estuvo marcado por el velo del misterio, el rechazo y la sexualidad desenfrenada. El mismo, incluso, se convirtió en el elemento central de la ciencia médica del siglo XIX, cuando los médicos, influenciados por el proceso de secularización, intentaron darle otra explicación –por lo que no rompieron de tajo con la visión que la Iglesia tuvo al respecto, creando incluso un puente que llevó a la transición entre el discurso expresado por ésta y aquel manifestado por la ciencia médica.

3.- La ciencia y la mujer. El cuerpo femenino según el discurso Médico

Uno de los grandes avances médico-anatómicos acontecidos a lo largo del siglo XVIII –cuya importancia se extendió a lo largo del XIX– fue la definición, desde una perspectiva anatómica, de la mujer. Es preciso recordar que durante siglos la “compañera del hombre” fue vista como un hombre incompleto, debido a la idea que se tuvo del útero como un pene invertido que no había alcanzado su máximo desarrollo al no salir del cuerpo. Por tanto, la mujer era más débil física, mental, moral y emocionalmente al haberse desarrollado medianamente. Pero conforme creció el interés por entender el mecanismo humano, sumado a la “exploración anatómica” con el desarrollo de autopsias, los anatomistas fueron encontrando claras diferencias entre el cuerpo femenino y el cuerpo masculino. Aunque no sería sino hasta el siglo XVIII cuando por fin se recrearía un esqueleto femenino, siguiendo el

¹⁷⁶ *Idem*

“descubrimiento”, nombramiento y definición de los órganos sexuales. De manera que los llamados “testículos femeninos” pasaron a ser ovarios y cada parte de la genitalia femenina (matriz, útero, vagina, órganos externos) fue reconocida como propia de las féminas.¹⁷⁷ Entonces, la mujer ya no era un hombre semidesarrollado, lo que significaba que no tenía la mitad de fuerzas ni la mitad de raciocinio; había entonces que definir dicha anatomía.

Para poder explicar los órganos femeninos era preciso entender su funcionamiento. Al respecto, los estudios realizados llevaron a comprender el papel de los ovarios y los óvulos en la procreación, señalando que la fecundación podía darse sin la necesidad de estimulación, por lo que el placer femenino, es decir, el orgasmo, dejó de ser sinónimo de concepción.¹⁷⁸ Este descubrimiento confirmó, de manera ‘científica’, las ideas burguesas del “ángel del hogar”, llevando a conceptualizar a la mujer como un ser carente de pasión¹⁷⁹ —el ángel, ‘efectivamente’, sí era asexual. En consecuencia, la femina que se dejara llevar por el placer pasó, poco a poco, a ser un ser enfermizo en el área de la salud y aberrante en la esfera social, dado que los médicos no sólo definieron la genitalia femenina, sino también conceptuaron a las dueñas de ese cuerpo al establecer parámetros de conducta propios de su ‘naturaleza’, es decir, acordes al funcionamiento de los órganos reproductores femeninos.

El estudio de los órganos sexuales llevó a que médicos y alienistas¹⁸⁰ concluyeran lo siguiente: “la mujer está determinada por el útero”.¹⁸¹ Éste, más que el cerebro, imprimía el resto de las características fisiológicas y psíquicas a la mujer. Era así el responsable tanto de su capacidad reproductiva y sus impulsos sexuales como de su naturaleza nerviosa. Resultado de ello, los médicos mexicanos, asiduos estudiosos de los textos europeos al respecto, pero entusiastas en cuanto a la formación de una medicina nacional, enfocaron sus esfuerzos para analizar dicho órgano de la anatomía femenina. De esta suerte estudiaron su tamaño y

¹⁷⁷ Al respecto de dicho “descubrimiento” y/o construcción véase, Laquer, Thomas, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Valencia, Cátedra, 1990, pp. 257- 328.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 276-281.

¹⁷⁹ Knibiehler, Yvonne, “Cuerpos y corazones”, en *Historias de las mujeres en Occidente*, (Duby, Georges y Perrot, Michel dirs.) Vol. 4 El siglo XIX, España, Taurus/Santillana, 1993, pp. 355-356.

¹⁸⁰ Este término, utilizado en el siglo XIX y las primeras décadas del XX, hace alusión a aquellos médicos que se dedicaron al campo de las enfermedades mentales. Véase, Plumed Domingo, José Javier y Rojo Moreno, Luis Miguel, “El tratamiento de la locura entre los siglos XIX y XX: los discursos sobre la cura en la medicina mental española, 1890-1917”, en *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Río de Janeiro, vol. 23, núm., 4, octubre-diciembre 2016, p. 985-1002, Consultado en línea el 3 de julio del 2018 en <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v23n4/0104-5970-hcsm-23-4-0985.pdf>.

¹⁸¹ Laquer, Thomas, *op. cit.*, p. 258.

posición, así como las consecuencias resultado de las irregularidades en el mismo, aspecto que llevó a la utilización de medios para corregir ya fuera su desviación, caída o cualquier otra anomalía observada por los médicos, quienes no sólo buscaban sanar los problemas fisiológicos (enfermedades) de las pacientes, sino también aquellos desórdenes de tipo moral resultado de los mismos.¹⁸²

El útero, como tal, era causante del estado constante de enfermedad con el que se concebía a la mujer. Por eso la menstruación, el embarazo, aborto, puerperio, amamantamiento y la menopausia se consideraban motivos de alerta debido a que los mismos eran, si no sinónimo de enfermedad, sí causantes de malestares netamente femeninos, como una sexualidad desenfrenada resultado de las alteraciones en el útero (con anterioridad se le asociaba a lo malicioso, pero la ciencia médica ilustrada-positivista la relacionó con un útero problemático). O la concepción de hijos “monstruos”.¹⁸³

El embarazo, en consecuencia, representaba un período de mucho cuidado y expectación tanto para la madre como para el médico. Ella podía, dada su particular anatomía, transmitir cualquier enfermedad que padeciera –la herencia, señalaban los médicos, era mayormente resultado de la relación madre-hijos.¹⁸⁴ El médico, por su parte, consideraba que un útero impresionado “...por una caída, un susto, una pena, una mirada reprobatoria, en fin, por una impresión violenta en un cuerpo [fácilmente impresionable]...”¹⁸⁵ podía derivar en el nacimiento de un monstruo. Por tanto, vigilar el correcto funcionamiento del útero se concibió como una misión de vital importancia, pues una nación fuerte debía tener ciudadanos igualmente fuertes.

Un comportamiento lascivo y el nacimiento de hijos monstruos sólo eran dos de los padecimientos físico-morales de un útero alterado. Pero la lista no terminaba allí. Toda aquella “variación” ajena al ideal de comportamiento atribuido a las féminas era resultado del útero y,

¹⁸² López Sánchez, Oliva, “La centralidad del útero y sus anexos en las representaciones técnicas del cuerpo femenino en la medicina del siglo XIX”, en *Enjaular los cuerpos: normativas decimonónicas y feminidad en México*, (Tuñón, Julia, compiladora), México, El Colegio de México/Programa interdisciplinario de estudios de la mujer, 2008, pp. 159-179.

¹⁸³ Gorbach, Frida, “Mujeres, monstruos e impresiones en la medicina mexicana del siglo XIX”, en *Relaciones* [En línea] 2000, XXI (Invierno). Consultado el 29 de noviembre de 2011 en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=13708103>

¹⁸⁴ Gorbach, Frida, “El encuentro de un monstruo y una histérica. Una imagen para México en los finales del siglo XIX”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2006, [En línea]. Consultado el 20 de septiembre de 2011 en <http://nuevomundo.revues.org/3123>

¹⁸⁵ Gorbach, Frida, “Mujeres, monstruos e impresiones...” *op. cit.*, p. 51.

por lo tanto, un padecimiento tratable o evitable. No obstante, hubo una enfermedad que sobresalió entre todas las demás: la histeria. El mal histérico –como también se le llegó a denominar– pasó a ser la enfermedad del siglo, pues aunque ya se había hecho mención de la misma en un artículo publicado en el *Mercurio volante*,¹⁸⁶ la histeria ocupó un lugar importante en los escritos de médicos y pensadores del siglo XIX como un padecimiento aparentemente sufrido por muchas mujeres.¹⁸⁷ Lizardi señalaba que el mismo, al ser un frenesí de amor, podía ser motivo de infortunios. Los médicos, por su parte, se enfocaron en su estudio para poder explicarle; y poco a poco, conforme se fue agrandando la lista de las supuestamente afectadas, fueron dando pie a su sintomatología así como a sus causas.

Todo lo que competía al *ser mujer* era causa de la histeria. Es decir, no había aspecto de índole físico, anatómico y moral que no se asociara a la enfermedad. Por eso la lista de causas era larga. En ella se incluían: la menstruación, su escasez, abundancia, regularidad, irregularidad, retirada temprana o tardía;¹⁸⁸ el parto como causa de la locura,¹⁸⁹ y como aspectos sobresalientes:

“... las pasiones, las emociones consecutivas, el amor contrariado, las prácticas religiosas, la imitación [...] la preñez [...] la lactancia; la lectura de ciertos libros, las conversaciones deshonestas, la vista de cuadros o estampas impúdicas, ciertos espectáculos teatrales, los acontecimientos desgraciados, las pasiones contrariadas, el amor excesivo a las bellas artes, la música; y también los abusos de alcohol, masturbación y coito, los sustos, corajes y decepciones, la pérdida del objeto amado, los matrimonios mal avenidos y la pena moral que produce una humilde posición.”¹⁹⁰

¹⁸⁶ Bartolache, José Ignacio, “Avisos del mal histérico, que llaman latido”, en *Mercurio Volante. Con noticias importantes y curiosas sobre varios asuntos de física y medicina*, Núm. 6, México, 25 de noviembre de 1772 [En línea]. Consultado el 21 de Junio del 2016 en <http://www.filosofia.org/hem/177/1772mv06.htm>.

¹⁸⁷ Sobre la el mal histérico en tiempos antiguos véase De Bravo, Cristián, “El fenómeno histérico en Grecia y el Cristianismo”. [En línea] Consultado el 30 de junio del 2016 en https://www.researchgate.net/publication/267906824_El_fenomeno_histerico_en_Grecia_y_el_Cristianismo. Durán Sandoval, Manuel, “Histéricas, sensuales y neurasténicas. Las enfermedades nerviosas y las pasiones violentas en el imaginario médico femenino”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, [En línea] Consultado el 11 de julio del 2016 en <http://nuevomundo.revues.org/68307>

¹⁸⁸ Es posible que los cambios acontecidos durante lo que ahora llamamos menopausia hayan sido considerados como propios de la enfermedad.

¹⁸⁹ Mancilla Villa, Martha Lilia, *Locura y mujer durante el porfiriato*, México, Círculo Psicoanalítico Mexicano, 2001, p. 110. En general se señala que las causas mencionadas, así como también las señaladas por Gorbach, eran causas de la locura en la mujer.

¹⁹⁰ Gorbach, Frida, “El encuentro de un monstruo y una histérica...” *loc. cit.*

Ante tal panorama, podría decirse que todas las mujeres estaban en un constante grado de enfermedad. La histeria y los padecimientos femeninos asumen, así, un rol de género, pues sólo bastaba decir que ser mujer era igual a ser una eterna enferma, y, dado que los “males femeninos” no sólo tenían una causa física sino también moral, los médicos podían y debían “intervenir” en el universo femenino para evitar la proliferación de dichos padecimientos.¹⁹¹ Entonces se hacía necesaria la identificación de síntomas para ver el índice de gravedad de la enfermedad.

Ya mencionamos que los desenfrenos sexuales eran parte de la sintomatología, así como los excesos en el ánimo. Pero había síntomas específicos que confirmaban un período histérico, como la sensación de asfixia y las convulsiones, las cuales eran “... motivadas por causas que producen placer, [más] que por las que originan dolor o disgusto. La música es [su] agente más poderoso [...] y estos movimientos convulsivos se hacen al compás de los instrumentos, principalmente al de la tambora.”¹⁹²

De manera curiosa, esta sintomatología y las causas eran asociadas a las mujeres de raza blanca y de clase alta. Se decía que la histeria era una enfermedad de la civilización, los excesos de la modernidad –que había llegado sin avisar– habían afectado a las mujeres de dicha posición, pues la ociosidad que había traído el mundo moderno-civilizado era propicia para desencadenar los síntomas¹⁹³ –aun así se registraron casos de mujeres pobres que la padecían, así como unos pocos casos de hombres.¹⁹⁴

La enfermedad, al tener un carácter de raza y clase, adquirió otra dimensión. Por un lado, el discurso médico establecía lo que otros discursos ya mencionaban: la mujer es un ser enfermizo al que hay que proteger hasta de sí mismo. Pero no se trataba de cualquier mujer, sino del ideal al que aspiraba la sociedad decimonónica. Ese ideal estaba representado en la mujer de élite, la fémina que debía llevar el futuro de la nación en su vientre, la misma que había participado en los movimientos armados que se gestaron a lo largo del siglo, a la cual,

¹⁹¹ Véase, Jalil Paier, Hanni, “Gender as pathology: disease, degeneration, and medical discourse in late nineteenth-century Colombia”, en *Ciencias Sociales CS*, No. 10, Julio-diciembre 2012, pp. 243-276. [En línea]. Consultado el 20 de enero de 2016 en <http://www.scielo.org.co/pdf/recs/n10/n10a08.pdf>

¹⁹² “Espejo ‘Histórico’, *Periódico de la academia de medicina*, vol. 5, 1840-1841, p. 21. Citado en Gorbach, Frida, “Mujeres, monstruos e impresiones...” *op. cit.*, p. 54.

¹⁹³ Gorbach, Frida, “El encuentro de un monstruo y una histérica...” *loc. cit.* De la misma autora puede verse “Los caprichos de la histeria: cuadros para una identidad”, en *Historia y Gráfica*, 2008, [En línea]. Consultado el 23 de septiembre del 2013 en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58922941004>.

¹⁹⁴ Véase el estudio de Mancilla Villa, Martha Lilia, *op. cit.*

éste y otros discursos intentaban limitar su participación en la sociedad una vez restablecido el orden. Mujer en la que descansaba el futuro moral de la sociedad, así como el capital cultural, social, económico y simbólico - en términos de Bourdieu - del grupo social dominante. Futuro que sólo podía estar asegurado si los médicos hacían su trabajo. Controlar los desórdenes de la vida femenina era entonces prioritario. Los médicos se convierten en garantes de la moral y del sistema –la medicina legal se encargaba de las “conductas morales”.¹⁹⁵ Para lograrlo debían intervenir en la vida de la mujer, así como en su momento lo hicieron sacerdotes y directores espirituales –esto no significa que no lo siguieran haciendo, sin embargo, la importancia dada a la ciencia durante el período de estudio remarcó la importancia de los médicos como garantes del sistema.

Ejemplifiquemos lo anterior con el tratamiento para la histeria. Si la causa era hereditaria, no había mucho que hacer. Pero si las causas eran más de tipo moral o “moderno”, se debía tener una estricta vigilancia de la educación, es decir, debía enseñarse el correcto manejo de las pasiones, el autocontrol y moderar la sensibilidad. Había entonces que cuidar lo que la mujer veía, escuchaba o leía. Vigilar sus lecturas, dirigir sus pláticas, evitar su asidua asistencia al teatro para no presenciar una obra que exaltara sus pasiones, así como atender a un concierto –música en general que tuviera el mismo efecto– era parte del tratamiento.¹⁹⁶ De esta manera, la mujer veía coartada su participación en el mundo público. Y al limitarse su conocimiento, se justificaba aún más su incapacidad para participar de él –pensemos en las restricciones que la ciencia médica ponía a las mujeres en el estudio de la música como el piano, pues su exceso podía llevar a enfermedad;¹⁹⁷ las mujeres, así, no podían desarrollarse como músicos. De esta manera, la medicina decimonónica garantizaba la posición subordinada asignada a las féminas desde antaño.

Cuando las ideas religiosas no fueron suficientes para explicar el cuerpo y a los individuos dueños de ese cuerpo, la ciencia tomó su lugar, en este caso la ciencia médica. Ya no se trataba de frailes ni de sacerdotes o curanderos, ahora se hablaba de médicos; ya no se trataba de asilos en los conventos ni en las casas parroquiales, sino de hospitales, nosocomios

¹⁹⁵ Gorbach, Frida, “Mujeres, monstruos e impresiones...” *op. cit.*, p. 55.

¹⁹⁶ Gorbach, Frida, “El encuentro de un monstruo y una histérica...” *loc. cit.*

¹⁹⁷ Véase, Isabel, “El piano y la mujer”, en *La libertad, Periódico de Política y variedades*, Año 8º, Tomo 8º, No. 1, Morelia, Michoacán, 2 de enero de 1900, p. 2. Este texto es tratado con mayor profundidad en capítulos posteriores.

para atender a toda clase de enfermos. Tampoco se trataba de demonios ni de males del espíritu, sino de enfermedades de origen orgánico y psíquico o moral.¹⁹⁸

Entonces, el discurso médico-científico describió los cuerpos y los invistió de los ideales ilustrados, liberales y positivistas de la época. Aquel cuerpo –entiéndase individuo ahora descrito por su anatomía– que fuera contra dichos principios, sería un ser enfermizo que había que tratar. En esta dinámica, la mujer fue construida con base en la idea que se tenía de su anatomía, así como regulada y castigada por la misma. Esto era de vital importancia para mantener la posición subordinada de la mujer, así como para mantener el sistema, uno en el que ella tenía un papel de suma importancia según su posición en la familia y en la sociedad. Posición que se afianzaba aún más con la educación que se asignaba a las féminas.

4.- La educación moral, científica y artística de las mujeres

Educación a las mujeres es mantener el sistema. Esta frase, tan simple de escribir, pero tan compleja de analizar, es la máxima que sustenta la política educativa de las sociedades patriarcales. La complejidad de la sentencia (tal cual es) se cifra en lo siguiente: el origen de la palabra educar, su significado, el uso que se ha dado a dicho significado y la aplicación del mismo.

Como lo señala la Real Academia Española (RAE), la palabra educar proviene del latín *educare*, que significa dirigir, encaminar, doctrinar.¹⁹⁹ Este origen y primer significado etimológico nos hace preguntarnos: ¿dirigir a qué o hacia qué? ¿Encaminar a quiénes y hacia dónde? ¿Doctrinar en qué doctrina y/o principios? y finalmente, ¿quién dirigirá, encaminará y doctrinará?

En su significado más complejo, la RAE señala que educar es:

¹⁹⁸ Incluso había médicos mexicanos que, al peligrar la vida del bebé en el parto, les bautizaban. Los médicos adquieren así una gran capacidad moral –arrastrando principios religiosos– y legal. Aunque para ellos realizar estas prácticas tuviera otros fines –como realizar cesáreas post-mortem para abrir el cuerpo femenino y explorarlo. Véase, López Sánchez, Oliva, *Enfermas, mentirosas y temperamentales: la concepción médica del cuerpo femenino durante la segunda mitad del siglo XIX en México*, México, CEAPAC/Plaza y Valdés, 1998, pp. 60-64

¹⁹⁹ “Educar”, *Real Academia Española*, [en línea]. Consultado el 20 de mayo del 2014. Disponible en <http://lema.rae.es/drae/?val=educar>.

“desarrollar o perfeccionar las facultades intelectuales y morales del niño o del joven por medio de preceptos, ejercicios, ejemplos [así se puede hablar de] *Educación la inteligencia* [o] la voluntad. [Así mismo, educar es] desarrollar las fuerzas físicas por medio del ejercicio, haciéndolas más aptas para su fin [y, finalmente, educar implica] perfeccionar, afinar los sentidos, [como] *educar el gusto*, [además de] enseñar los buenos usos de urbanidad y cortesía.”²⁰⁰

Educación conlleva, entonces, enseñar en lo moral para poder distinguir entre lo bueno y lo malo, lo cortés y descortés; además de enseñar a los sentidos para diferenciar entre lo bello y lo feo, lo deseable y rechazable o por lo menos aceptable. Implica, asimismo, instruir en el conocimiento de las ciencias a través de preceptos pedagógicos. Así pues, del significado complejo de la palabra educación surgen más preguntas: ¿Cuáles son las propuestas bajo las cuales se han de desarrollar las facultades intelectuales y morales de los individuos? ¿Bajo qué principios se han de afinar los sentidos? ¿Es posible dirigir el gusto? Y si es así, ¿Cómo y a quién educar el gusto? ¿Para qué hay que doctrinar en lo deseable, rechazable, o por lo menos aceptable? ¿Quién entra en cada una de esas categorías? ¿A quién conviene que se eduque de cierta manera?

Dado que el significado de la palabra educación tiene muchas variantes, el uso que se ha dado al mismo es también variable; aun así, existe uno que predomina: su uso sociopolítico, pues desde tiempos remotos las sociedades han visto a la educación como un pilar fundamental para el mantenimiento de su estructura social. La sociedad espartana, de carácter guerrero, educaba a sus niños, desde pequeños, en el arte de la guerra; algunos sectores de la sociedad medieval educaron a sus miembros al interior del taller; durante siglos, la institución eclesiástica educó a sus fieles en los principios cristianos,²⁰¹ y como señaló Fernández de Lizardi, para que México y su sociedad se desarrollaran como una nación independiente, los ciudadanos “[habían] de aprender también los principios del derecho político para que, conociéndolos, ‘los [aplicaran] después a su patria, [... estudiando] las leyes fundamentales que la [regían], para ver su consonancia con los principios constitutivos de la sociedad, y

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ Sobre estos y otros ejemplos véase, Ponce, Aníbal, *Educación y lucha de clases*, [en línea]. Consultado el 12 de julio del 2018. Disponible en http://www.conductitlan.org.mx/07_psicologiaeducativa/Materiales/L_ANIBALPONCEEducacionyLuchadeClases.pdf

[amaran] por convencimiento propio lo que [debían] respetar por obligación.”²⁰² Estos ejemplos nos muestran una característica de la educación: el que tenga el control sobre ésta, impondrá y mantendrá su poder.

Derivado de los ejemplos anteriores, podemos decir que la aplicación que se ha dado al uso del significado de la palabra educar es de imposición. Se impone una ideología, un poder, una doctrina, una ciencia, conocimientos explícitos, una creencia, una moral y determinadas convenciones sociales. En resumidas palabras, se asigna un estilo de vida, el cual es impuesto –según los intereses de quienes lo imponen– tomando en consideración aspectos tales como la función social (que se busca adopte ‘el educado’ por convicción y no por coacción), edad y raza de los miembros de la sociedad, pero sobre todo el sexo –dando pie a una educación diferenciadora entre *ellos* y *ellas*.

El Estado, como sustentador del poder en una sociedad, sanciona, impone y establece planes, programas, ideologías, códigos y reglas que sustentan a la vez su poder; para esto funda instituciones que hacen factible el establecimiento de sus normas en la sociedad, siendo la educativa una de ellas. Es así como –a través de los centros educativos establecidos por el Estado– se transmiten los valores sancionados socialmente del grupo hegemónico masculino dominante (en el poder); y la sociedad, incluidas las mujeres, los adoptan sin necesidad de coerción, abrazándolos incluso como su bandera de superación, ya que el Estado, a través de sus diferentes discursos, así lo retrata: superación, sinónimo de civilización. Atendiendo a este punto, es preciso definir qué es un proyecto educativo.

Como señala Yurén Camarena, “Un proyecto educativo es un conjunto de planes y programas que orientan la educación pública en un período histórico determinado, cuyos elementos de planeación definen las acciones concretas mediante las cuales se cumplen los fines educacionales que han sido elevados al rango de “deber ser” como resultado de las relaciones de poder.”²⁰³ Dicha definición, abarca dos aspectos importantes: los valores socialmente sancionados producto de las relaciones de poder y el tipo de educación derivada

²⁰² Hernández García, Jesús, “Fernández de Lizardi y la necesidad ilustrada de la educación civil y política”, en *Aula Abierta*, [en línea] Vol. 38, Núm. 1, 2010, pp. 113-114. Consultado el 4 de mayo del 2014. Disponible en <http://redined.mecd.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/5063/01720103009469.pdf?sequence=1>.

²⁰³ Yurén Camarena, María Teresa, “¿Para qué educar a las mujeres? Una reflexión sobre las políticas educativas del siglo XIX”, en *Obedecer, servir y resistir: la educación de las mujeres en la Historia de México*, (Adelina Arredondo, María coord.), México, Porrúa, 2003, p. 146-147.

de los mismos, que en una sociedad patriarcal sirve para consolidar dichos valores establecidos de manera diferenciada entre hombres y mujeres.

Si el Estado, de carácter patriarcal, precisa de una ideología que lo sustente, brindará un tipo de educación que, en primer lugar, sancione los valores patriarcales como únicos y verdaderos, y en segundo lugar, diferencie el papel que cada uno de sus miembros, hombres y mujeres, juegan en la sociedad, pues como señala Camarena “... en [las] sociedades [patriarcales], los intereses masculinos se ostentan como interés de la humanidad, y, una vez que son elevados al rango de normas ‘socialmente sancionadas’ se imponen por la fuerza del derecho y su cumplimiento es garantizado por los aparatos coercitivos del Estado...”²⁰⁴ que, en este caso, es el educativo. De tal manera, “... las mujeres ven disminuido su poder a favor del poder masculino...”²⁰⁵ ya que la educación brindada refuerza las posturas patriarcales.

Entonces, ¿por qué educar a las mujeres es mantener el sistema? Considerando que en el estado patriarcal las féminas son concebidas como transmisoras de los valores establecidos a las nuevas generaciones (de aquí la concepción de la maternidad como una misión cuasi-sagrada), la educación brindada a la otra mitad del género humano consistirá en formar hijas serviles a los intereses patriarcales. Es decir, damas que respeten el sistema, lo adopten como suyo y conduzcan, en consecuencia, a los más pequeños en los mismos principios y valores en los que ellas fueron formadas. Por eso, afirma Yurén Camarena:

“en las sociedades androcéntricas, el progreso de las mujeres está condicionado y subordinado a los intereses masculinos, su desarrollo no es un fin en sí, sino medio para el perfeccionamiento de los hombres [...De tal manera que] en estas sociedades, la ‘educación de las mujeres no es verdaderamente educación, es más bien un proceso por el que se le adiestra en su función de medio, conforme a un sistema de valores que obedece a intereses y necesidades masculinos; por ello, más que educación es conducción (del latín: ducere con-ducir)”²⁰⁶

Ese proceso de adiestramiento o de conducción se inserta -a decir de Bourdieu- en un proceso de socialización más complejo que lleva a que las féminas continúen con el ciclo de subordinación al que se ven sometidas. En este caso, las materias estudiadas, las actividades realizadas, los espacios escogidos para ello, los rituales que implica todo esto –aspectos

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 143.

²⁰⁵ *Idem*.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 138.

fijados de acuerdo con el orden masculino— llevan a una profunda “transformación de los cuerpos y de los cerebros”, de manera que los individuos asumen como propias, únicas e inalterables las actividades que les tocan de acuerdo con su “ser mujer” o su “ser hombre”, no importando que estas actividades lleven implícito elementos de violencia simbólica no visibles y, por tanto, aceptados por hombres y mujeres.²⁰⁷ Es así como sin darse cuenta las féminas continúan el ciclo de subordinación al que se ven sometidas. Por tanto, educar a las mujeres es mantener el sistema.

Para complementar este cuadro general en el que hemos tratado de bosquejar algunos de los discursos que construyeron el ideal de feminidad establecido a lo largo del período de estudio, veamos cómo lo anteriormente expuesto fue piedra angular de la sociedad decimonónica-porfiriana, al analizar cómo el discurso educativo, al igual que los anteriores, sancionó y ratificó las diferencias entre hombres y mujeres. Para ello, estudiaremos el tipo de educación brindada a las féminas tanto en el aspecto moral como en el ‘científico’ además del artístico, al introducirnos en las artes de las que fueron partícipes. Con ello responderemos al para qué de la educación femenina, los tópicos estudiados y las instituciones involucradas en el proceso educativo.

4.1 ¿Para qué educar a las mujeres?

Tres fueron las respuestas a la pregunta del para qué de la educación femenina. La primera de ellas obedeció a la función que como madre y señora del hogar debía desempeñar la mujer, pues se consideraba que ella debía educar a los hijos y traer la paz al hogar.²⁰⁸ Su papel de educadora, no obstante, iba más allá de infundir máximas morales a sus retoños, ya que se esperaba que formara grandes hombres hijos de la nación, pero también futuras buenas

²⁰⁷ Bourdieu, Pierre, *La dominación...*, *op. cit.*, pp. 36-51.

²⁰⁸ En este sentido se expresaron, durante la primera mitad del siglo, José Joaquín Fernández de Lizardi. Para la segunda mitad del siglo, en particular del período de análisis: Horario Barreda, Martiniano Cardona, Ignacio Ojeda Verduzco. Véase, Fernández de Lizardi, José. Joaquín, *op. cit.* Alavarado, Lourdes, *El siglo XIX ante el feminismo...*, *op. cit.*, pp. 61-77. Martiniano Cardona, “Educación primaria de la mujer”, en *Gaceta oficial del estado libre y soberano de Michoacán*, Tomo I, Núm., 24, Morelia, diciembre 10 de 1885, p. 1 Del mismo autor “Misión de la mujer”, en *Gaceta oficial del estado libre y soberano de Michoacán*, Tomo I, Núm., 35, Morelia, enero 17 de 1886, p. 1. Ignacio Ojeda Verduzco, “La educación de la mujer”, en *Gaceta oficial del estado libre y soberano de Michoacán*, tomo I, núm., 19, Morelia, noviembre 22 de 1885, p. 1.

madres.²⁰⁹ La segunda respuesta tuvo como base la situación de prostitución y mendicidad a la que algunas mujeres se vieron orilladas al faltarles varón que les cuidara. En este sentido, algunos pensadores señalaron la necesidad de una educación práctica para el desenvolvimiento de un oficio,²¹⁰ el cual no debía ser indecente ni contradictorio con las escasas fuerzas femeninas.²¹¹ Así, además de llevar a cabo su misión como madre –la cual debía cumplir a cabalidad a pesar de desarrollar un oficio–, la mujer contribuía al desarrollo económico y social del país.²¹² La última respuesta, de mínima repercusión, obedeció al pensamiento de unos pocos hombres entre los que se encontraban Ignacio Ramírez y Melchor Ocampo Manzo. Ellos consideraban que la mujer era inteligente, capaz de cuidar de sí misma y de actuar

²⁰⁹ En este sentido Martiniano Cardona resumía “Es pues, la educación de la mujer, la base de toda sociedad organizada, el fundamento de la felicidad pública y doméstica, y el áncora de salvación que preserva y guarda incólume el honor de la familia.” Martiniano Cardona, “Educación primaria...”, *loc. cit.* Al respecto, Lizardi expresaba que la madre debía poner especial atención en sus hijas cuidando especialmente de su virginidad y de otros aspectos que guardaran su honra, pero que también la prepararan para ser buena madre y esposa, así cuando Pudenciana entra a la pubertad, Don Rodrigo instruye a Matilde para que cuide de la virginidad de su hija “esto por lo que respecta a su bien moral; por lo que toca al físico, permítele que cuando se ofrezca, oiga hablar de las pasiones y gravámenes que son consiguientes a su sexo; déjala que sepa cómo se debe conducir una mujer en las diferentes etapas de su vida; de qué cosa se debe precaver; cuáles debe observar en obsequio de la conservación de su salud y del bien de sus hijos y familia; hazle ver que una mujer enferma por su descuido y desarreglo hace una mala madre para sus hijos, una esposa de bastante gravamen al marido y un eterno fastidio de su casa. Todo esto debes enseñar a tu hija en esta edad, y esto será abrirle los ojos con provecho.” Fernández de Lizardi, José Joaquín, *op. cit.* p. 159. Lo interesante del énfasis de Lizardi radica en que la misma madre educaba a sus hijas para ser esposas y madres, asegurando la continuidad del papel de la mujer.

²¹⁰ En un informe escrito por el director de la Escuela Nacional de Artes y Oficios para Señoritas (1871) se expresaba que “... por primera vez se ponía atención en mejorar la educación de la mujer comprendiendo no sólo los ramos primarios que eran indispensables como lectura, escritura, aritmética y costura, sino la enseñanza de un arte u oficio que le proporcionara: los recursos necesarios para la vida cuando su familia no pudiese suministrarlos.” Campos Guevara, María Espiridiona, *La educación de la mujer en México: la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres (1871-1932)*, (Tesis inédita para obtener el título de licenciada en Historia), México, UNAM-Iztapalapa, 1999, p., 31, citado en Lazarín Miranda, Federico, “Enseñanzas propias de su sexo. La educación técnica de la mujer, 1871-1932”, en *Obedecer, servir y resistir. La educación de las mujeres en la historia de México*, (Arredondo López, María Adelina coord.), México, Porrúa, 2003, p. 259.

²¹¹ En su *Quijotita* Lizardi propuso el oficio de relojera pues no requería “...fuerzas físicas, sino una constante aplicación.” Fernández de Lizardi, José Joaquín, *op. cit.*, p. 90.

²¹² Silvia Arrom señala que los reformadores y pensadores de la época, aunque proponían una educación en particular acorde a un ideal de mujer, tenían claro que dependiendo de la escala social en la que se encontraban las féminas tenían que desempeñar una labor, sobre todo cuando el país comenzó a industrializarse. Así, de las élites se esperaba la maternidad, las mujeres de clase media debían enseñar a otras de su mismo sexo, y las de clase baja incorporarse al trabajo, cumpliendo todas con su papel de madre pues era un ideal sancionado por la sociedad. Arrom, Silvia Marina, *op. cit.*, pp. 41-48.

conforme a su libre albedrío gozando de los mismos derechos que el hombre.²¹³ Pero ni esta respuesta, ni la segunda, tuvieron tanta influencia como la primera pues, ya se tratara de un pensador de principios del siglo influenciado por el pensamiento ilustrado como lo fue Lizardi, o de un hombre del último cuarto de la centuria, cuando el Positivismo era dominante, como Ignacio Ojeda Verduzco,²¹⁴ se consideraba que la mujer debía ser educada para cumplir con su gran misión de madre, la cual no sólo beneficiaba a la familia en sí, sino también al buen gobierno. En otras palabras, la educación femenina aseguraba tanto la paz doméstica, como la paz social.

¿Qué pensaban las mujeres de su propia educación? De manera resumida, el pensamiento de las féminas que se expresaron en dicho tema puede englobarse en las tres respuestas arriba mencionadas. Así, por ejemplo, a principios del siglo la maestra Vicenta Vetancourt, como parte de un discurso en el que promocionaba su escuela, señalaba que la educación de sus congéneres era necesaria para que éstas supieran "...dirigir sus casas y familias [...además de...] seguir con el trato y comercios humanos [a través de] un discurso o conversación discreta, dulce y agradable...".²¹⁵ En consecuencia, ella se ofrecía a brindar la

²¹³ Anne Staples considera que Ignacio Ramírez fue el único pensador del siglo que abogó por la educación de la mujer como un fin en sí mismo, es decir, sólo para su beneficio y desarrollo personal. Staples, Anne, "Una educación para el hogar: México en el siglo XIX," en *Obedecer, servir y resistir. La educación de las mujeres en la historia de México*, (Arredondo López, María Adelina coord.), México, Porrúa, 2003, pp. 92-93. Sobre Ocampo Manzo véase López Pérez, Oresta, *Destinos controlados: educación y lectura en la Academia de Niñas de Morelia 1886-1915*, Tesis para obtener el grado de Doctora en Ciencias Sociales con especialidad en Historia, Universidad de Guadalajara/Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Guadalajara, Jalisco, 2003, pp. 165-168.

²¹⁴ Como un hombre influenciado por el pensamiento positivista, Ojeda Verduzco señalaba la necesidad de que la mujer se acercara a la ciencia, pero lo dejaba claro, ésta le serviría para cumplir con su misión maternal. En estos términos lo expresaba: "Que la ciencia, por otra parte, sea para la mujer, no el pretexto que la arranque del seno de su familia, hurtando el legítimo cariño de sus hijos, para mezclarse con los negocios públicos, sino el principio augusto de nuestra regeneración y las augustas dulzuras de una maternidad de benéficos resultados; que ella se instruya, alimentado desde niña la idea de su emancipación, pero que esto sea, mejor que en propio bien o por egoísmo, en bien de sus semejantes, en bien de su patria, en bien de sus hijos! ¡Eduquese para educar a los otros y habrá sabido ser mujer!" Ojeda Verduzco, Ignacio, "La educación..." *loc. cit.*

²¹⁵ Vetancourt, Vicenta, "Promoción de una escuela para niñas", (impreso sin fecha aproximadamente hacia 1820), en *La educación de la mujer en la Nueva España: antología*, (preparada por Pilar Gonzalbo), México, Secretaría de Educación Pública/El caballito, 1985, p. 145. Aunque el discurso de Vetancourt presenta un carácter ilustrado, las materias "de carácter científico" que se pretendían impartir a las niñas aún están englobadas en las "propias de su sexo"; éstas eran primeras letras, ortografía, caligrafía, gramática castellana, aritmética, coser, bordar, hacer flores. Además, Pilar Gonzalbo señala que dichas materias son las mismas que se veían impartiendo años atrás a las pequeñas. Finalmente es preciso recordar que se trataba de un discurso de carácter propagandístico que hiciera atractiva la instrucción impartida en dicha escuela.

instrucción necesaria para ello. Había también quien expresaba la importancia de educar a las mujeres debido a que ellas podían proporcionar la mayor felicidad a una sociedad –y por consiguiente a un Estado– al cumplir con su función maternal y doméstica. En este sentido se expresaba otra maestra, Ana Josefa Caballero quien, al denunciar la condición de la educación femenina, señalaba que la falta de ésta sólo había reducido a las mujeres a ser “...fanáticas e hipócritas [...] libertinas y vanas [...] presuntuosas y desenvueltas [...] agresivas inciviles y groseras, éstas ignorantes y fatuas casi todas: he aquí las clases únicas a que la educación indolente ha reducido entre nosotros al sexo amable por naturaleza...”.²¹⁶ Estas mujeres no podían dar más que hijos inútiles a su patria, siendo imprescindible la mejora de su condición en escuelas que buscaran dicho objetivo como lo planteaba Caballero para la Academia Mexicana.²¹⁷ Queda claro en estos ejemplos que las féminas de principios del siglo consideraban ineludible la educación femenina debido esencialmente a la función maternal de las mujeres, misma que tenía una repercusión social.

Pero la historia no sería diferente durante la segunda mitad de la centuria. Josefa Valdés, por ejemplo, en su discurso con motivo de su examen de profesora de instrucción primaria, seguía expresando las ideas apuntadas sesenta años antes por Vetancourt y Caballero. La educación femenina –señalaba– era fundamental dado el papel que las féminas desempeñaban no sólo en la familia sino en la sociedad, pues “... educar a los hijos, mantener la paz en el seno del hogar y conservar el sagrado depósito de las buenas costumbres, es un trabajo superior a los alcances de una inteligencia inculta.”²¹⁸ Y muy claro lo dejaba esta maestra, la instrucción de la mujer sólo era para que cumpliera con su gran misión de madre, pues no concebía la emancipación de ésta, la cual quería sacarla del hogar para ejercer carreras y trabajos como médica, abogada y literata, además de que no concebía la igualdad de derechos entre el hombre y la mujer, como el de votar y ser votada.²¹⁹ Laureana Wright, por su

²¹⁶ Caballero de la Borda, Ana Josefa, “Reglamento interior, que servirá de norma a los directores, maestros y niñas de la Academia Mexicana”, México, 1823, en *La educación de la mujer en la Nueva España: antología*, (preparada por Pilar Gonzalbo), México, Secretaría de Educación Pública/El caballito, 1985, p. 151.

²¹⁷ Desconociendo la posición que Caballero ocupaba en dicha escuela de niñas, resulta interesante que su discurso sea tan agresivo cuando, como señala Gonzalbo, esta institución observó las reglas a las que se sujetaron los espacios educativos que existieron en la época colonial. *Idem*

²¹⁸ Valdés, Josefa, “Discurso pronunciado en Zamora por la señorita Josefa Valdés, con motivo de su examen de profesora de instrucción primaria...”, en *Gaceta oficial del estado libre y soberano de Michoacán*, tomo I, núm., 29, Morelia, diciembre 27 de 1885, p., 1.

²¹⁹ *Idem*.

parte, consideraba que la educación de la mujer la llevaría a convertirse en una mujer, esposa y madre digna de todo hombre ilustrado, pues el conocimiento de su cuerpo, de la sociedad y del universo la llevaría, en primer lugar, a protegerse y cuidar de los suyos; en segundo, a ser una compañera fiel en la que el esposo podía depositar su amor, sus proyectos y sus propiedades y, en tercer lugar, a sacar adelante a su familia –haciéndose cargo de la hacienda– en caso de que el marido llegase a faltar o enfermar. Por eso Laureana abogaba por el estudio para emancipar a las mujeres de la condición de subordinación e inferioridad a la que las “...falsas costumbres [...] religiones [...] y [...] ortodoxias profanas [habían sometido] no sólo a la mujer sino a la sociedad entera...”.²²⁰ De esta manera, aunque en el discurso de algunas mujeres se marcó la “tiránica dominación” a la que habían sido sometidas las féminas, ya fuera por convicción o por estrategia, las mujeres que empuñaron la pluma para expresar la urgente necesidad de la educación femenina siguieron sosteniendo el discurso que los hombres expresaban: la mujer debía ser educada para ser una gran dama, esposa y madre. No sólo la familia necesitaba de ello, sino la misma sociedad, pero sobre todo las mujeres.

4.2 Lo que debía enseñarse a las mujeres

A decir del pensamiento lizardiano de carácter ilustrado, la enseñanza femenina debía abarcar cuatro aspectos. El primero de ellos involucraba conocimientos de lectura, escritura y aritmética (cuentas), es decir, saberes prácticos que ayudarían a formar el espíritu de la mujer sin salir de casa, además de prepararla para el manejo de un hogar, pues a través del “nobilísimo arte de escribir” (y entender lo plasmado en el papel) se podía explorar el mundo, entender el universo y sus misterios, rememorar la Historia, conocer a los sabios, las leyes y las costumbres de otros pueblos, honrar a Dios, aparte de abrir el corazón; mientras que el manejo de las cuentas serviría para llevar una excelente economía doméstica, medir las vestimentas de sus hijos o administrar sus propiedades en caso de haber heredado.²²¹ El segundo aspecto en la educación femenina abarcaba las “labores mujeriles”, las cuales, como hemos mencionado, eran enseñadas al interior del hogar a través de la madre –aunque también se enseñaban en la *amiga*. Dicho aspecto era de vital importancia en el concepto de sociedad de Lizardi, pues cada miembro debía cumplir con su papel, y siendo el de la mujer el de ser

²²⁰ Alvarado, Lourdes, *Educación y superación femenina...*, op. cit., pp. 50- 51.

²²¹ Fernández de Lizardi, José Joaquín, op. cit., pp. 65-68.

esposa y madre, desde pequeña debía aplicarse en la aguja, la cocina y los quehaceres domésticos.²²² El tercer aspecto abarcaba el conocimiento de la religión. No bastaba con que la fémina, desde niña, recitara de memoria el Catecismo de Ripalda, sino que había que razonarlo.²²³ El cuarto aspecto aceptaba el desarrollo de un oficio, uno que no fuera contrario a la débil complexión de las féminas, pero que, dado el caso, les diera el sustento. Así, para Lizardi las mujeres podían ser “...sastres, músicas, plateras, relojas, pintoras y aún impresoras”,²²⁴ pues dichos oficios, más que fuerza, requerían una constante aplicación de la que las féminas eran capaces.²²⁵ De esta manera las mujeres, desde niñas, debían prepararse para la vida marital a través de una educación práctica, doméstica, religiosa y “técnica” – habiendo abarcado estos pilares fundamentales de la educación femenina, podía proseguirse a otras actividades como aprender a tocar el clave.

La educación romántica, de carácter burgués, involucró dos aspectos principales: una educación moral necesaria para formar al “ángel del hogar”, y una “educación artística” brindada al interior de la morada. La primera de ellas era transmitida de la madre a las hijas, de manera que estas últimas no tuvieran contacto con la inmoralidad del mundo exterior. Los conocimientos “artísticos” fueron brindados por maestros particulares tanto en el hogar como en “academias”, conocimientos y escuelas anunciadas en los periódicos ofreciendo clases de “...música, dibujo, [...] inglés, italiano, francés, y matemáticas...”²²⁶ Pero no todas las señoritas podían tener acceso a dicha educación, y no todos consideraban apropiado dejar tan importante labor a las madres ignorantes.

Esto generó una serie de discusiones y propuestas que derivaron en la apertura de escuelas. En algunas de ellas se ofrecían materias relacionadas al universo doméstico como costura, escritura y bordado.²²⁷ Otras, por su parte, impartían “Doctrina cristiana, Lectura, Letra Inglesa, Aritmética, Gramática, Costura [...] bordado de todas clases, [...] Francés, Piano [y] Canto [mientras que otras, además de las ya mencionadas incluían] Historia eclesiástica, Misterios, Principios de gramática castellana, Diálogos franceses, Lectura y

²²² *Ibidem*, pp. 120-121.

²²³ *Ibidem*, pp. 22-27.

²²⁴ *Ibidem*, p. 120.

²²⁵ El oficio de costurera no lo recomienda, pues al ser prácticamente una enseñanza generalizada en las mujeres, todas, llegada la necesidad, buscaban sostenerse del mismo, pero al haber tantas la remuneración era mínima, por lo que en la desesperación se podía llegar a la prostitución. *Idem*.

²²⁶ Galí Boadella, Montserrat, *Historias del bello sexo...*, op. cit., p. 180.

²²⁷ *Ibidem*, p. 181.

traducción del francés, Análisis español, [...] Geografía y esfera, Inglés, Dibujo, [...] y Baile.²²⁸ Estas escuelas fungían como “academias particulares” en las que las señoritas tomaban todas las materias o, según su modalidad, cursaban sólo las de su interés. Pero estas instituciones sólo se desempeñaban como extensiones de lo aprendido en casa, por lo que sólo aligeraban la carga a las madres.

De las enseñanzas impartidas tanto en el hogar como en las escuelas mencionadas, dos fueron las más solicitadas. El dibujo, reconocido como la base de todas “las artes y ciencias”, empezó a ser fundamental en la educación femenina desde el siglo XVIII, posiblemente, como menciona Galí, debido a que éste era la base para la creación de los patrones de bordado.²²⁹ La música, considerada como el más bello atributo femenino, pasó a ser la base de la educación romántica femenina, pues no sólo armonizaba la casa paterna, sino que endulzaba la vida del marido. Además, el piano tocado por una señorita o una pieza cantada por ella, generaban mayores impresiones en el alma del que la escuchaba. Las habilidades musicales eran así importantes, y éstas podían ser mostradas en cualquier evento social ya fuera interpretando una pieza en el piano (que nunca faltaba en la casa de una familia distinguida) o acompañando a otra damita en el canto.²³⁰ No obstante, la enseñanza musical llegó a ser criticada pues se consideraba que la misma costaba demasiado y las damitas apenas aprendían unas cuantas piececillas de moda,²³¹ siendo pocas las mujeres que sobresalieron en el *arte de Euterpe*.²³²

La lectura, de importancia para el Romanticismo, también estuvo presente en la educación femenina aunque con sus matices. Esto se debió a la controversia que la misma generaba, resultado de la “inmoralidad” que se atribuía a algunas obras. Aun así, las féminas pasaron a ser la fuente de inspiración de los escritores y las destinatarias de las novelas,

²²⁸ *Ibidem*, p. 184.

²²⁹ *Ibidem*, pp. 185-186.

²³⁰ *Ibidem*, pp. 186-188.

²³¹ Nervo, Amado, “El piano: un gusto caro”, [en línea] Consultado el 10 de diciembre del 2012 en http://artesdemexico.com/adm/097/index.php/adem/cont-ed/el_piano_un_gusto_caro/ y Galí Boadella, Montserrat, *Historias del bello sexo...*, op. cit., 189-190.

²³² Como María de Jesús Cepeda, quien tuvo que hacer uso de su esmerada educación y talento (canto), para salvar a su familia de la miseria. Galí Boadella, Montserrat, *Historias del bello sexo...*, op. cit., p. 191. Utilizaremos la expresión “arte de Euterpe” como sinónimo de música, ya que Euterpe era la musa griega de este arte. Además, una de las revistas con contenido musical publicadas en este período -estudiada en el tercer movimiento- fue editada con el nombre de Euterpe.

mismas que buscaban moralizar a través de personajes femeninos cuyas vidas resultaban exitosas al seguir el modelo de virtud anhelado.²³³

Vista en su aspecto moral y de “adorno”, la educación romántica tuvo como modelo a la educación inglesa.²³⁴ Incluso, las palabras de la gran novelista británica Jane Austen nos podrían servir para describirla cuando, en medio de una charla en el salón, la señorita Bingley (una damita de familia acaudalada personaje de su obra *Orgullo y prejuicio*) expresaba:

“Una mujer debe tener cabal conocimiento de la música, el canto, el dibujo, el baile y las lenguas modernas para merecer el calificativo de instruida. Pero, además de todo eso, es necesario que tenga algo especial en su aire, algo difícil de determinar pero que se manifieste en su modo de andar, en el tono de su voz, en su trato y en sus expresiones, de otro modo no alcanzaría la calificación de persona educada.”²³⁵

Para comprender la propuesta positivista sobre la educación de la mujer, consideramos necesario retomar el análisis de Horacio Barrera sobre el “progreso” y su relación con la educación de los hombres. Para este pensador, el progreso del ser humano consistía en una “...serie de cambios o estados sucesivos que presenta el organismo humano en virtud de su desarrollo gradual...”.²³⁶ Esta serie de cambios estaba sujeta a unas características “primarias” que sólo se iban desarrollando y perfeccionando al presentarse dichos estados. De manera que este progreso no podía ser alterado por la intervención humana, mas sí modificado en cuanto al ritmo en el que se sucedían dichos cambios, ya fuera a través de la aplicación de los estímulos adecuados, o paliando los dañinos. Dicho en otras palabras, el “progreso del hombre” hacía alusión al desarrollo gradual de sus facultades físicas y morales. Es por eso que

“el progreso individual no podrá consistir jamás en alterar o invertir el orden fundamental de desarrollo, [de allí que] todos los sacrificios de la educación individual, tomada esta palabra en su acepción más vasta, para poder ser eficaces y realmente progresistas, necesitan subordinarse de un modo riguroso a las leyes de desarrollo del organismo humano, así como a sus condiciones de existencia.”²³⁷

²³³ *Ibidem*, pp. 192-196.

²³⁴ *Ibidem*, p. 190.

²³⁵ Austen, Jane, *Orgullo y prejuicio*, México, Editorial Tomo, 2012, p. 57.

²³⁶ Lourdes, Alvarado, *El siglo XIX ante el feminismo...*, op. cit., p. 43.

²³⁷ *Ibidem.*, pp. 43-44

Así pues, la educación encontraba un límite en las características propias del organismo. Para educar, entonces, había que reconocer las características físicas, intelectuales y morales de los sexos.

Considerado lo anterior, Barreda señalaba que la educación de la mujer debía ser, al igual que la del hombre, de carácter científico, pero sujeta a las características del desarrollo orgánico de la mujer. Así, aunque el conocimiento que debía adquirir debía ser “...equivalente, científico, jerárquico y enciclopédico...” éste debía ser inferior. La mujer debía ser instruida en todas las áreas del conocimiento positivo, pero teniendo solo nociones generales de biología, sociología y moral científica, de manera que:

“...el sistema de enseñanza femenina se mirará embarazado de todos los detalles especiales que siempre será menester considerar en ellas [...] más este mismo aligeramiento que presenta desde el punto de vista intelectual, es para que sea superior, bajo el aspecto moral, en virtud de dirigirse a la inteligencia más rápida, más perceptiva, más sagaz de la mujer, así como también a causa de la imaginación más viva y de la indiscutible superioridad afectiva que es propia de su sexo.”²³⁸

Vista así, la educación positiva de las féminas se mostraba más completa. La mujer podía estudiar Historia, Física, Botánica, Zoología, Química; pero también las materias propuestas por pensadores ilustrados y románticos. Y, dependiendo del espacio en el que estudiaran, las cátedras adquirirían mayor o menor importancia.

4.3 Sobre los espacios educativos

Desde tiempos virreinales, hasta el período que nos compete, tres fueron los medios a través de los cuales las mujeres recibieron educación. Uno de éstos fue la educación de carácter práctico que la misma madre y otras mujeres de la familia –incluidas las nanas- brindaban a las niñas.²³⁹ Dicha educación consistió en el aprendizaje de las labores consideradas femeninas así como de algunos rezos de la doctrina cristiana, entre otras actividades que las madres pudieran ofrecer a sus hijas. Las instituciones educativas –ya fueran de carácter religioso y/o civil– fueron otro de los medios a través de los cuales se ofreció educación a las féminas. Estas instituciones fueron: los conventos, las escuelas de amiga, los colegios, escuelas particulares y

²³⁸ *Ibidem*, p. 72.

²³⁹ Staples, Anne, *op. cit.*, p. 88.

escuelas de artes y oficios, además de las academias de niñas. Finalmente, el último medio por el que optaron los padres que tenían suficientes recursos fue la educación en casa brindada por maestros particulares, y si el capital era aún mayor, enviar a las hijas al extranjero para que expandieran sus horizontes culturales se convirtió en otra opción, la cual tomaremos como una extensión de la educación en casa brindada por agentes externos.

En los conventos, establecidos desde el virreinato, las mujeres recibían educación religiosa con la finalidad de abrazar la vida conventual, así como educación de carácter cristiano basada en actividades consideradas “mujeriles” para optar por la vida marital.²⁴⁰ En este sentido, los conocimientos impartidos contemplaban la oración, la música, los trabajos manuales, la cocina y la educación de niñas, a quienes se les impartían materias como el “catecismo [...] la lectura, escritura y aritmética básica [...] canto y [...] música sacra...”.²⁴¹ Siendo así espacios en los que la mujer recibía una educación muy completa para la época²⁴² como sucedió en el convento de monjas dominicas de Santa Catalina de Siena de Valladolid.

Las “escuelas de amiga”, también conocidas como “migas”, fueron igualmente establecidas desde tiempos virreinales por mujeres viudas o solteras que, venidas a menos, se dedicaron a enseñar a niños y niñas desde muy tierna edad. Las enseñanzas brindadas estaban limitadas por los pocos conocimientos de las maestras, así como por la falta de un organismo que regulara dicha actividad pues, aunque a mediados del siglo XVIII empezaron a establecerse las primeras amigas públicas –como sucedió en la capital del país–, las mismas tardaron en ser oficialmente reguladas, además de seguir restringiendo su formación a la enseñanza del catecismo, la costura, lectura y escritura –en el caso de que la maestra supiese hacerlo– y cuentas.²⁴³ Introduciéndose posteriormente –seguramente en el siglo XIX–

²⁴⁰ Ruiz Caballero, Antonio, *op. cit.*, p. 206.

²⁴¹ León Alanís, Ricardo, “Pues son vírgenes y siguen al cordero a donde quiera que fuera. El monasterio de monjas dominicas de Santa Catalina de Siena de Valladolid de Michoacán durante la época colonial”, en *Tzintzunt. Revista de estudios históricos*, no., 19, enero-junio de 1994, pp. 80-84.

²⁴² La vida conventual –señala Julia Tuñón– brindó a las mujeres la oportunidad de organizarse como una colectividad realizando actividades que iban desde la oración, la gastronomía y la alta cultura escribiendo poesía, biografías, teatro, textos sobre teología y música, además de haber desarrollado otros intereses como la pintura. Tuñón, Julia, *Mujeres en México. Una historia olvidada*, México, Editorial planeta, 1987, p. 65.

²⁴³ Véase, Caro Cocotle, Berenice Guadalupe, *op. cit.*, p. 49. Gonzalbo Aizpuru, Pilar, “La educación femenina”, en *Historia de la Educación en la época colonial. La educación de los criollos y la vida urbana*, México, El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos, 1990, pp. 322-327. Carner, Françoise, *op. cit.*, p. 106. Fernández de Lizardi, José Joaquín, *op.cit.*, pp. 12-22, 69-60. Este autor, en particular, hace una crítica a dichos establecimientos.

lecciones de carácter musical.²⁴⁴ Las “escuelas de amiga” fueron, así, espacios en los que se introducía a las pequeñas a las consideradas labores “mujeriles”, mientras que a los niños se les ambientaba a la vida escolar.²⁴⁵

En los colegios, al igual que en las instituciones anteriores, la instrucción se enfocó a preparar futuras esposas y madres. No obstante, a diferencia de lo que sucedió con aquellos establecidos durante el virreinato, los colegios del siglo XIX –al menos en lo que se refiere a Morelia– abrieron sus puertas a niñas de todos los estratos sociales.²⁴⁶ El Colegio Salesiano de niñas, por ejemplo, acogió a niñas huérfanas; mientras que el Colegio de la Visitación se dedicó a enseñar a las damitas de élite. Otros transitaron entre el cuidado de niñas pobres y ricas como sucedió en el colegio de San Vicente de Paul –éste acabó por elitizarse. El Colegio Teresiano, por su parte, atendió a ambos grupos de jovencitas.²⁴⁷ Si bien se trataba de centros de carácter católico, las materias impartidas en los mismos no diferían mucho de lo que se aprendía en otras instituciones, por lo que las horas escolares se distribuían entre lectura, escritura, aritmética, moral, religión, costura y corte de ropa, música (piano, canto o solfeo) “...urbanidad [...] geografía, historia patria, zoología, botánica, física, química, dibujo, pintura [...] pedagogía...”²⁴⁸

La educación particular o privada estuvo presente desde tiempos virreinales.²⁴⁹ Sin embargo, ésta fue tomando fuerza a principios del siglo XIX cuando se establecieron las primeras escuelas sostenidas con las cuotas cobradas a los alumnos.²⁵⁰ Con el paso del tiempo, y tras los cambios sufridos por las escuelas católicas durante la Reforma Liberal, las instituciones privadas pasaron a convertirse en extensiones de las católicas –e incluso

²⁴⁴ Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana. Desde la independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941, p. 37.

²⁴⁵ Caro Cocotle, Berenice Guadalupe, *op. cit.*, p. 49. Gonzalbo, Aizpuru, Pilar, “La educación femenina”, *op. cit.* p. 322.

²⁴⁶ Los colegios fundados en el virreinato tuvieron como meta acoger a niñas huérfanas. No obstante, algunos también llegaron a recibir a niñas adineradas siempre y cuando se hiciera el debido pago de su manutención. Mientras que en otros –el caso del Colegio de Santa Rosa María de Valladolid-Morelia– sólo se aceptaban niñas adineradas que demostraran limpieza de sangre. Gonzalbo Aizpuru, Pilar, “La educación femenina”, *op. cit.*, p. 327. Carreño, A., Gloria, *op. cit.*

²⁴⁷ Sobre los colegios mencionados véase, Monjaraz Martínez, Sergio, *La educación católica en Morelia, Michoacán 1876-1910*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Facultad de Historia, 2005, pp. 59-81.

²⁴⁸ Estas impartidas especialmente en el Colegio Salesiano de niñas. Monjaraz Martínez, Sergio, *op. cit.*, p. 66.

²⁴⁹ Torres Septién, Valentina, “Educación privada en México, [en línea]. Consultado el 28 de julio del 2018 en http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_20.htm.

²⁵⁰ *Idem.*

sinónimo de éstas— debido a que estaban en oposición a “... [las escuelas del] gobierno [...] a las políticas apoyadas por el positivismo y la indiferencia religiosa del ayuntamiento.”²⁵¹ En este sentido, las enseñanzas impartidas abarcaron tres aspectos: fe (doctrina cristiana e historia sagrada), “formación mujeril” (escritura, gramática castellana, aritmética decimal, tejidos, bordados, idiomas) y habilidades artísticas (dibujo, canto, lectura en prosa y verso, y piano).²⁵² Lecciones que obedecieron a una educación de adorno y refinamiento debido a que estaban esencialmente dirigidas a las señoritas de élite,²⁵³ si bien hubo algunas excepciones —en cuanto a las enseñanzas impartidas— como lo dejan ver las instituciones establecidas en Morelia.²⁵⁴

Las Academias de Niñas y las Escuelas de Artes y Oficios —entre otras de carácter técnico-fabril—²⁵⁵ surgieron como resultado del proceso de industrialización que México vivió durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX.²⁵⁶ Las materias impartidas en ambas instituciones, buscaron dotar a las jóvenes de los conocimientos necesarios para cubrir las necesidades que la modernidad exigía. No obstante, cada una se enfocó a un sector en particular. Si bien en las Academias de Niñas se llegó a ofrecer la materia de telegrafía —entre

²⁵¹ *Idem.*

²⁵² Gutiérrez Garduño, María del Carmen, “La instrucción para niñas ricas. Los Colegios particulares en la ciudad de Toluca, 1867-1910”, en *Obedecer, servir y resistir: la educación de las mujeres en la historia de México*, (Arredondo López, María Adelina, coord.) México, Porrúa, 2003, pp. 201-202.

²⁵³ *Ibidem*, pp. 202-203 y 211-212.

²⁵⁴ Sobre los establecimientos privados establecidos en Morelia véase, “Examen”, en *La libertad, periódico de política y variedades*, Año 2º, Tomo 2º, Núm. 48, Morelia, diciembre 4 de 1894, p. 4. “La señorita María Guadalupe Álvarez...” en *La libertad, periódico de política y variedades*, Año 2º, Tomo 2º, Núm., 7, Morelia, 17 de febrero de 1894, p. 4., “Fiesta escolar”, en *La libertad, periódico de política y variedades*, Año 8º, Tomo 8º, Núm., 7, Morelia, 13 de febrero de 1900, p. 3. “Inteligente profesora”, en *La libertad, periódico de política y variedades*, Año 8º, Tomo 8º, Núm., 24, Morelia, 12 de junio de 1900, p. 3. “Clases a domicilio. Academia nocturna” en *La libertad, periódico de política y variedades*, Año 8º, Tomo 8º, Núm., 4, Morelia, 23 de enero de 1900, p. 3. La profesora Carmen García Granados daba clases tanto de instrucción primaria y música (Teoría musical, solfeo, canto y piano), ofreciendo sus servicios tanto a domicilio como en una casa habitación. “Enseñanza a domicilio”, en *La libertad*, Año 5º, Tomo 5º, Núm., 5, Morelia, 2 de febrero de 1897, p. 5.

²⁵⁵ Véase, Lazarín Miranda, Federico, *loc. cit.*

²⁵⁶ Deben de considerarse, no obstante, los cambios que empezaron a gestarse en el sistema educativo desde finales del siglo XVIII cuando el mundo de los gremios empezó a verse como obsoleto. Véase, González Villalobos, Verónica, “Una solución a la pobreza: el establecimiento de las escuelas de artes y oficios en México durante el siglo XIX. El caso jalisciense”, en *HisToReLo*, vol 4, No. 8, julio-diciembre de 2012, pp. 149-152. [En línea]. Consultado el 17 de mayo del 2016 en <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/article/view/27831/pdf/150>, Eguiarte Sakar, Ma. Estela, *Hacer ciudadanos. Educación para el trabajo manufacturero en el s. XIX en México (Antología)*, México, Universidad Iberoamericana/Departamento de Arte, 1989, 187 pp.

otras lecciones para desarrollar un oficio— como sucedió en la de Morelia,²⁵⁷ en estas instituciones se buscó expandir la formación científica de las jovencitas al impulsar un plan de estudios de corte liberal-positivista. Sin embargo, las enseñanzas ofertadas fueron punto de partida para la formación de maestras, por lo que algunas pasaron a convertirse en Escuelas Normales en las que, más que formar a las futuras docentes, se buscó formar al ciudadano de la modernidad.²⁵⁸ Las escuelas de artes y oficios fueron creadas con la finalidad de preparar mano de obra barata que estuviera calificada para desarrollarse en las empresas establecidas con la industrialización.²⁵⁹ En el caso de las mujeres, específicamente,²⁶⁰ se trataba de cubrir puestos como el de secretaria, telegrafista, asistente de contaduría o de farmacia, lavadora y planchadora comercial, modista y relojera —entre otros.²⁶¹ Trabajos que abrieron el campo de acción de las mujeres de los estratos medio y bajo al tener acceso a estudios y espacios laborales antes vedados o limitados por su condición de género —si bien ésta las siguió posicionando en puestos subordinados.

La educación en casa impartida por maestros particulares estuvo vigente desde el virreinato. Ésta fue una opción educativa muy completa para la época, a la que recurrieron algunos padres con la finalidad de que sus hijas fueran educadas sin la necesidad de que salieran de casa.²⁶² Mas en el siglo XIX, debido en parte al impulso de la educación romántica y a la solícita necesidad de recibir una instrucción musical —pues la música era el adorno más

²⁵⁷ López, Oresta, “La educación de mujeres en Morelia durante el porfiriato”, en *Obedecer, servir y resistir: la educación de las mujeres en la historia de México* (Adelina Arredondo, María coord.), México, Porrúa, 2003, p. 190.

²⁵⁸ La Academia de Niñas de Morelia es ejemplo de ello. Esta institución es estudiada con más detalle en el segundo movimiento de este trabajo.

²⁵⁹ También se les vio como un medio que podía sacar de la pobreza a algunos grupos de la sociedad, así como un medio de educación moral. Al respecto véase, González Villalobos, Verónica, *loc. cit.*, Lazarín Miranda, Federico, *loc. cit.*

²⁶⁰ Recordemos que las primeras en establecerse fueron las de varones. Al respecto de éstas véase Mercado Villalobos, Alejandro, *Los músicos morelianos...*, *loc. cit.*, y González Villalobos, Verónica, *loc. cit.*

²⁶¹ Sobre la oferta educativa en las escuelas técnicas para mujeres véase, Castillo Tenorio, Isabel, “La regulación de la práctica escolar en la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres de la ciudad de México, 1871-1879” [En línea] Consultado el 8 de abril del 2016 en <http://www.repositoriodigital.ipn.mx/bitstream/handle/123456789/5428/Ponencia%20ISCHE%2033%20ICT.pdf?sequence=1>, Rodríguez Álvarez, María de los Ángeles, “La educación técnica de la mujer en México”, [En línea]. Consultado el 26 de mayo del 2016 en http://bvvirtual.ucol.mx/archivos/527_0302102906.pdf p. 34 así como el texto de Lazarín Miranda, Federico, *loc. cit.*

²⁶² Gonzalbo Aizpuru, Pilar, “La educación femenina”, *op. cit.*, p. 320.

precioso del bello sexo—,²⁶³ las puertas de los hogares se abrieron para recibir a los maestros de música,²⁶⁴ pero también a los de dibujo, baile,²⁶⁵ instrucción primaria y bordados,²⁶⁶ si bien algunas jovencitas llegaron a salir de sus hogares —con el debido permiso de sus padres— para tomar las lecciones en las viviendas de sus profesores.

Expandir los horizontes culturales de las jovencitas, enviándolas al extranjero, fue otra opción complementaria a la educación brindada en casa.²⁶⁷ Ciertamente esto era posible si el caudal económico era bastante, y cuando lo era, las jovencitas disfrutaban de estancias alrededor del mundo, principalmente en Europa.²⁶⁸ Allí se empapaban de la cultura musical del momento, de las modas y costumbres de la sociedad de los países que visitaban, y al regresar a casa presumían de sus conocimientos dándolos a conocer a sus allegadas, quienes posiblemente escuchaban atentas para adoptar dichas ideas. En este sentido, las estancias en el extranjero tenían matices culturales y turísticos —de élite—, a diferencia de las llevadas a cabo por los jóvenes las cuales tenían propósitos académicos y/o laborales.²⁶⁹

La educación brindada por maestros particulares tanto en el hogar como fuera de él, tuvo, al igual que la instrucción impartida en las escuelas particulares, un toque cultural y artístico de élite. Las jóvenes aprendían más de costumbres, modas, artes y materias generales aptas para el papel que desempeñaban en su círculo social. Lecciones que, asimismo, les permitían ser partícipes de las sanas diversiones que ese mundo les ofrecía.

²⁶³ Joaquín Pesado, José, *El presente amistoso*, 1851, p. 19, tomado de Galí, Boadella, Montserrat, *Historias del bello sexo... op. cit.*, p., 187.

²⁶⁴ En el capítulo dos hacemos un análisis de los profesores que brindaron conocimientos musicales en los hogares de las damitas morelianas.

²⁶⁵ Galí, Boadella, Montserrat, *Historias del bello sexo... op. cit.*, pp. 180, 186-190.

²⁶⁶ “Lecciones a domicilio”, en *La libertad, periódico de política y variedades*, Año 8º, Tomo 8º, Núm., 10, Morelia 6 de marzo de 1900, p. 3. El profesor de instrucción primaria Antonio Gallo Suárez impartía las materias de “... pedagogía, teneduría de libros, higiene, corte y confección de ropa. También estableció una academia nocturna en su casa dirigida a adultos de ambos sexos. “Clases a domicilio. Academia nocturna” en *La libertad, periódico de política y variedades*, Año 8º, Tomo 8º, Núm., 4, Morelia, 23 de enero de 1900, p. 3.

²⁶⁷ Si bien no se tienen datos al respecto, es posible que esta práctica, presente en otras latitudes del país, también fuese adoptada por las familias morelianas acaudaladas.

²⁶⁸ Meza Bañuelos, Cristina Concepción, “Retrato de las mujeres mexicanas. Una representación de lo femenino en la narrativa del Porfiriato, en *Mujeres Jaliscienses del siglo XIX. Cultura, religión y vida privada* (Vázquez Parada, Lourdes Celina y Flores Soria, Darío Armando coords.), Guadalajara, Jalisco, Editorial Universitaria/Universidad de Guadalajara, 2008, p. 169.

²⁶⁹ *Idem*.

5.- Las “diversiones” del bello sexo

El mundo romántico y positivista dio a las mujeres la oportunidad de participar de las bellezas de la naturaleza, las festividades religiosas y cívicas, y los proyectos de la cultura porfirista. El primero, específicamente, permitió que las féminas disfrutaran de caminatas diarias, paseos por las plazas, salidas al campo, constantes idas al templo para participar de la misa u organizar alguna fiesta religiosa, eventos de beneficencia –posteriormente llamados de filantropía– tertulias y conciertos.²⁷⁰ El segundo agregó a los anteriores los desfiles y fiestas en honor a las fechas conmemorativas de la patria,²⁷¹ así como la presentación de obras –de cualquier índole– en eventos internacionales como la Exposición Universal de Chicago.²⁷²

Las féminas fueron, de esta manera, activas participantes de lo que ocurría a su alrededor; empero, como señala Staples, la apertura de las mujeres hacia al exterior no chocó con la concepción de género del siglo. Las señoritas que deleitaban a los concurrentes con su interpretación musical, asistían al teatro al estreno de *Norma*,²⁷³ se conformaban en asociaciones para organizar esta o aquella festividad religiosa, aniversario, concierto, evento o acto de caridad, presenciaban y participaban en eventos culturales (aplaudiendo los logros del saber), o disfrutaban del picnic a las afueras de la ciudad, sólo cumplían con las actividades concebidas y asignadas a su sexo.²⁷⁴ Todo a su alrededor así lo expresaba. Las mismas ideologías que intentaron posicionarlas en el hogar lo permitían.

²⁷⁰ Galí Boadella, Montserrat, *Historias del bello sexo...*, op. cit., pp. 95-149. Sobre cómo se dieron algunos de estos eventos en la ciudad de Morelia véase Como ejemplo véase, “La kermesse de caridad, por las víctimas de los terremotos en Guerrero”, en *La libertad, Periódico de política y variedades*, Año 10º, Tomo 10º, Núm., 7, Morelia, Michoacán, 14 de febrero de 1902, pp. 1-2.

²⁷¹ Como ejemplo, véase, “Las carreras del cinco de mayo de 1894”, en *La libertad*, Año 2º, Tomo 2º, Núm., 19, Morelia, Michoacán, 12 de mayo de 1894, p. 2. “Las fiestas de la patria”, en *La libertad*, Año 3º, Tomo, 3º, Núm., 38, Morelia, Michoacán, 17 de septiembre de 1895, pp.2-3. “Demostraciones en honor del gran Morelos”, en *La libertad*, Año 5º, Tomo 5º, Núm. 40, Morelia, Michoacán, 6 de octubre de 1897, p. 2.

²⁷² Véase, “Michoacán en Chicago. La noche del 31 del pasado”, en *La lealtad*, 2ª época, núm., 9, Morelia, Michoacán, 3 de enero de 1893, p. 4. “Premios a expositores michoacanos en Chicago”, en *La libertad*, Año 2º, Tomo 2º, Núm., 32, 11 de agosto de 1894, p. 1.

²⁷³ Nos referimos a la ópera *Norma* del compositor italiano Bellini, obra de la que gustaron los mexicanos del siglo XIX como se puede apreciar a lo largo del cuarto movimiento y sus respectivos anexos.

²⁷⁴ Staples, Anne, “Sociabilidad femenina a principios del siglo XIX mexicano”, en *Persistencia y cambio. Acercamientos a la historia de las mujeres en México* (Melgar, Lucía, compiladora), México, El Colegio de México, 2008, p. 100. Esto también era aplicable a las mujeres de otros estratos sociales, ya que ellas también participaban de las fiestas religiosas, iban al mercado, chismeaban o se quejaban de los patrones en la cocina y se juntaban en el arroyo para lavar, entre tantas otras actividades.

Un baile, o todo evento de índole social, podía ser el inicio de alianzas matrimoniales y comerciales. Siendo eventos concurridos por los grupos de élite, en ellos ocurrían dos cosas. Las mujeres, ya fueran niñas, señoritas o señoras mostraban sus mejores galas. Los hermosos vestidos de telas finas tan reseñados en los periódicos,²⁷⁵ el rostro fresco “de mármol” de las damas y las joyas con las que acompañan el ajuar, no sólo mostraban el cuidado de su persona o su buen gusto, sino también el capital económico y simbólico de sus padres y esposos. Por su parte, las señoritas, con la lectura en voz alta de alguna poseía, su interpretación vocal o instrumental de alguna pieza musical, sus pasos de baile, en fin, sus refinados modales al expresarse y comportarse, mostraban el capital cultural y simbólico que poseían, algo que llamaba la atención de los jóvenes concurrentes, así como de sus familias. Esto podía dar paso a la adquisición de capital social (alianzas matrimoniales, sociales, comerciales, políticas²⁷⁶) y, por ende, capital simbólico (aliados prestigiosos).²⁷⁷ Los eventos sociales se convertían, así, en una pasarela en la que el capital económico, cultural y simbólico se imponían como los protagonistas. Por ello, las damitas, más que pasar un tiempo de ocio, cumplían con la función social esperada. Sus compromisos sociales eran muchos. Ser la gema en la que recaían las virtudes, el status y la economía familiar requería el cumplimiento de los mismos.

Las caminatas mañaneras o los paseos por el bosque tampoco eran sólo momentos de diversión. Estos fueron recomendados a las damitas como un ejercicio apto para mantener su salud.²⁷⁸ Ellas necesitaban salir del letargo del encierro para respirar el aire puro del campo, convivir con otras jovencitas y reactivar sus energías. La salud era importante para todos, pero mucho más necesaria en las señoritas que llevarían el futuro de la Nación en sus vientres.

La salida del hogar para reunirse con otras mujeres con la finalidad de organizar eventos de caridad tampoco chocaba con el ideal de feminidad. Por el contrario, éste corroboraba la imagen de mujer acuñada por ilustrados, románticos y positivistas. Ella, de gran corazón, bondad infinita y sensible a las necesidades del otro, debía buscar ayudar al prójimo. Las salidas entonces eran “necesarias”, pues cumplir con su llamado por el

²⁷⁵ Tómese como ejemplo la siguiente nota, “El baile en palacio”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año V, Núm., 427, Morelia, 1º de diciembre de 1889, p. 3.

²⁷⁶ Staples señala que en los bailes se forjaban relaciones sociales que derivaban en ventajas comerciales y políticas. Staples, Anne, “Sociabilidad femenina...”, *op. cit.*, p. 103.

²⁷⁷ Para entender el papel y la posición que las mujeres juegan en la adquisición de capital, véase el apartado de Bourdieu “Las mujeres en la economía de los bienes simbólicos”. Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, 9ª ed. España, Anagrama, 2015, pp. 59-67.

²⁷⁸ Galí Boadella, Montserrat, *Historias del Bello sexo...*, *op. cit.*, pp. 115, 119.

necesitado así lo requería. Ellas, como representantes de la sociedad, tenían que poner el ejemplo ya fuera para llevar a cabo el acto de beneficencia, organizar el baile, el aniversario o la fiesta religiosa. El salir y reunirse para preparar algún evento también formaba parte de las tantas obligaciones que la mujer perfecta tenía que cumplir.

Con la instrucción pasaba algo similar. Conforme la ciencia avanzó y el conocimiento –estudios– pasaron a ser ejemplos representativos de una cultura civilizada y progresista, como se dio con el Positivismo, las damitas se formaron aún más. Esto en parte podía explicarse debido a la oferta educativa que se abrió para ellas. Pero la misma formaba parte del proyecto positivista de sociedad en la que todos sus miembros debían atender al conocimiento, en el que particularmente las mujeres debían poner empeño dado que su misión maternal se los exigía, mas el cientificismo de la época lo definía como parte del ideal de feminidad acuñado por los positivistas. Más allá de sus estudios básicos (primarios-secundarios) vemos que algunas señoritas obtuvieron títulos como el de maestra, aunque no ejercieran, pues su estilo de vida no lo requería.²⁷⁹ El logro académico se había alcanzado, y con él, los aplausos.

Queda claro que las actividades consideradas “recreativas” no lo eran del todo. Éstas eran exteriorizaciones de lo que las mujeres, en su papel ideal, realizaban al interior del hogar. Por ello, su participación en el mundo exterior no distaba del concepto de género de la época. Empero, es posible que dicha participación haya sido representativa de un proceso de confrontación/defensa; como diría Bourdieu, un proceso en el que los débiles hacían uso de sus armas.²⁸⁰

Pensemos en lo siguiente. Al haberse limitado la participación femenina tras las revoluciones burguesas de finales del siglo XVIII²⁸¹ y principios del XIX, la mujer se vio

²⁷⁹ Véase, López Pérez, Oresta, *Destinos controlados...*, *op. cit.*,

²⁸⁰ En el proceso de dominación masculina, los dominados, excluidos y exiliados del espacio público, pueden llegar a hacer uso de las mismas categorías de la dominación para “llamar la atención”, tener algo de fuerza, o simplemente, en nuestras palabras, gozar de una libertad dentro de la jaula. Desafortunadamente, dichas armas refuerzan las categorías de la dominación, es decir, se refuerzan las características impuestas al dominado. Bourdieu, Pierre, *La dominación...* *op. cit.*, p. 78. En general léanse los capítulos 1 y 2 para entender los procesos de dominación masculina, la violencia simbólica ejercida y como los dominados se “defienden” ante dichos procesos.

²⁸¹ Las mujeres fueron relegadas a pesar de las proclamas de igualdad y libertad que algunos movimientos sustentaron. Pensemos, por ejemplo, en como los mismos revolucionarios franceses refutaron la “Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana” (1791) escrita por Olimpia de Gouges quien, incluso, acabo en la guillotina por expresar sus ideas.

confinada de nuevo al hogar. Muchos discursos creados desde el mundo masculino reforzaron dicha posición, e incluso intentaron revertir la capacidad organizativa y pensante de las féminas. Ideales de belleza, costumbres, modas, tradiciones, rituales sociales, *esquemas de percepción* (habitus) que fueron interiorizándose hasta formar parte del universo femenino, uno totalmente apto al esquema de sociedad masculino –como hemos visto en los apartados anteriores. Sin embargo, ellas no renunciarían con mucha facilidad a la vida que habían disfrutado, por lo que dentro del universo femenino interiorizado encontraron los elementos, incluso los mismos que el propio esquema de percepción les había dado, para expandir sus horizontes más allá del hogar.

Las constantes salidas para asistir a Misa o dar una caminata por las plazas principales de la ciudad podían significar el encuentro con el sexo opuesto.²⁸² Ir a Misa todos los días pasando un par de horas en oración y devoción no era algo raro en su ser considerado extremadamente devoto por naturaleza. Mas dicha salida podía ser sólo un pretexto para salir del hogar y desembarazarse del encierro o de los quehaceres. Pero también representaba una oportunidad, para las más jóvenes, de comunicarse con sus enamorados. Un juego de miradas, un roce de manos entre el tumulto de la gente asistente a misa, saludar al joven buen mozo, intercambiar cartas, una pequeña caminata al terminar la celebración eucarística.²⁸³ Oportunidades que, bien disimuladas, podían darse por bastante tiempo. Y nadie sospecharía, salvo ciertas cómplices como las nanas, sirvientas o las mismas amigas, pues la joven simplemente iba a cumplir con la función social de devoción religiosa que su natural flaqueza y la sociedad le habían asignado.

Lo mismo ocurría con las caminatas y las salidas al campo. Buen ejercicio, como hemos señalado, el mismo daba la oportunidad a las jóvenes de disfrutar de la compañía de las amigas (de nuevo cómplices) al momento de interactuar con el sexo opuesto, y por qué no, bailar alguna pieza que la banda tocara en el kiosco de la ciudad.²⁸⁴

²⁸² Galí Boadella, Montserrat, *Historias del bello sexo...*, op. cit., p. 105.

²⁸³ En su novela *Clemencia*, Altamirano ejemplifica, con una expresión muy particular, como dos jóvenes –ubicados en la puerta de la Catedral– se deleitaban “pasando revista” a las “señoritas” que salían de misa, mientras que ellas hacían lo propio fijando su mirada en ellos; dos de estas jovencitas se acercaron para saludarles. Si bien esto pudo deberse a que una de ellas era prima de uno de los jóvenes, esta escena muestra como la celebración eucarística permitía el encuentro con el sexo opuesto. Altamirano, Ignacio Manuel, *Clemencia*, 3ª ed., México, 2002, pp. 43-45.

²⁸⁴ Galí Boadella, Montserrat, *Historias del bello sexo...*, op. cit., pp. 120, 123-124.

La complicidad femenina tomaba otras formas cuando las mujeres se reunían para organizar eventos. Ya se tratara de organizar el baile, un acto de caridad, un aniversario o un concierto, las féminas salían de sus hogares y convivían con otras mujeres²⁸⁵ sin la participación de hombres, como se podía dar en los eventos en sí. La organización representaba un espacio de encuentro en el que las mujeres podían entregarse al conocimiento de ellas mismas, hablar de sus esposos y enamorados, escuchar las quejas y apoyarse, comunicarse las últimas noticias que habían escuchado y discutir lo leído en la revista de moda. En fin, avocarse a un momento de sosiego para ellas mismas en el que la complicidad, y por qué no, la rivalidad, podían estar presentes. Podían pasar horas y días sin que dicho momento fuera interrumpido, pues el mismo formaba parte del mundo femenino; los hombres no tenían por qué meterse en algo que sólo era apto para ellas, pues la decoración, las obras de caridad que hablaban de su naturaleza protectora y los bailes eran manifestaciones netamente femeninas. Las mujeres seguían así formando lazos o redes, pero esta vez bajo el velo de lo femenino, redes que cruzaban el umbral de la clase, pues nanas, sirvientas o damas de compañía se convertían en guardianas de lo escuchado y visto.

Haciendo uso de sus armas (espiritualidad, naturaleza femenina, devoción y/o carácter filantrópico), las mujeres podían moverse en la esfera pública participando de las “diversiones” consideradas propias de su sexo. Al hacerlo así, las mujeres reforzaban el concepto de género, remarcando la posición y las actividades que las mismas debían realizar.²⁸⁶ De manera que las diversiones del bello sexo, como su nombre lo dice, llevaban el sello del género. Actividades por tanto que, más que recreativas, se configuraban como compromisos sociales –los cuales llevaban impresa la marca de la clase pues estos variaban según la posición social.

²⁸⁵ Véase el ya citado texto de Staples, Anne, “Sociabilidad femenina...” *op. cit.*

²⁸⁶ Como señala Bourdieu, “las mujeres sólo pueden ejercer algún poder dirigiendo contra el fuerte su propia fuerza o accediendo a difuminarse y, en cualquier caso, negar un poder que sólo ellas pueden ejercer por delegación.” Es decir, las mujeres sólo tienen cierto poder cuando hacen uso de los estereotipos que el mismo sistema les imputa. Como ejemplo burdo podríamos mencionar a la mujer que se “desmaya” en los brazos del pretendiente porque su naturaleza “débil debe ser sostenida por la naturaleza “fuerte” de aquel. La mujer también podía justificar sus constantes salidas a misa bajo el velo del misticismo “flaco” que caracterizaba a las mujeres de la época, si bien la misa fuera sólo un pretexto para codearse con el sexo opuesto. Desafortunadamente, sólo señala

, al hacer uso de dicho poder las mujeres seguían reforzando el concepto de género de la época. Bourdieu, Pierre, *La dominación...* *op. cit.*, p. 47.

Fue así que las mujeres salieron de sus hogares. Participar en las tertulias, asistir al teatro, disfrutar de una caminata en la ciudad o en el campo formaban parte de lo que ellas, mujeres perfectas, debían hacer. Por su parte, los convencionalismos sociales que asociaban a la mujer con la beneficencia pública -dada su natural capacidad de amar y ayudar al prójimo- le dieron la oportunidad de participar en kermeses en favor de los desprotegidos. Y ya avanzado el siglo, cuando celebrar los logros del gobierno Porfirista se hacía común, niñas y señoritas hacían presencia en las fiestas y bailes en honor a las fechas memorables de nuestra historia.

Conclusiones

Si bien construir el modelo de feminidad decimonónica puede ser motivo en sí mismo de una investigación, en este primer capítulo nos propusimos asentar los aspectos centrales del modelo en cuestión, analizando las formas de pensamiento que permearon el siglo, sus discursos, la forma en la que construyeron dicho modelo y las características de éste.

El Estado sustentó tres ideologías de manera sucesiva: la ilustrada, la romántica y la positivista. Estas concibieron y caracterizaron a la mujer como un ser débil tanto en lo legal, como en lo moral y social. Fémina dependiente de los hombres de su familia para poder participar del mundo público, pues su capacidad moral y psíquica no se lo permitían.

El discurso religioso, si bien se modificó para garantizar que la mujer siguiera educando hijos en la fe, la concebía desde la óptica de una María, virgen y madre; o desde Magdalena, pecadora arrepentida.

Ante la sociedad, la mujer asume la más grande responsabilidad, pues debía llevar el futuro de la Nación en su vientre. Procrear, cuidar de los hijos y atender a su familia era considerada su más grande misión. Las instituciones educativas, entonces, tenían que garantizar una instrucción en la que destacaran las actividades denominadas “mujeriles”.

La educación moral de las mujeres estaba en manos de todos. No obstante, la medicina, que para entonces adquiere el título de científica, tomó las riendas de la moral y fue, junto con los aspectos arriba mencionados, la garante de mantener a la mujer en una posición subordinada; limitándola, incluso, en algunas de sus diversiones por considerarlas dañinas a la fisonomía femenina.

Empero, las diversiones del bello sexo estaban garantizadas siempre y cuando derivaran del concepto de género de la época. La mujer, entonces, podía participar del baile, desfile, concierto y de la tertulia, sin que le fuera cuestionada su salida de casa. Actividades aún más permitidas cuando las realizaba acompañada de un hombre (padre, hermano, marido) o cuando se llevaban a cabo en espacios considerados netamente femeninos como aquellos a los que asistía para participar de las fiestas religiosas, organizar conciertos y eventos de caridad.

Discursos e instituciones, hombres y mujeres construyeron el modelo de feminidad de la época. Esos discursos definieron el quehacer femenino, uno en el que se limitaba la participación social, política, cultural y educativa de las féminas; para ellas estaba reservado el mundo privado. Si estas llegaron a participar del mundo público fue porque el mismo concepto de género de la época se los permitió. Sin embargo, dicha participación estuvo limitada por la violencia simbólica implícita en las imágenes, conceptos, lecturas, consejos y espacios producto de la dominación masculina.

Habiendo analizado la imagen de la mujer decimonónica, estudiemos ahora de manera directa la educación musical de la misma, para posteriormente estudiar su participación musical y ver cómo la misma era vista ante la sociedad.

Segundo movimiento

Instrucción musical

para señoritas

II.- Instrucción musical para señoritas

Los conventos fueron los primeros espacios en los que las mujeres tuvieron acceso a una instrucción musical. Sin embargo, la formación recibida en ellos obedeció al papel que la música ocupaba en la vida monástica; la oración y el canto eran los ejes rectores de las actividades litúrgicas y devocionales. El resto de las tareas religiosas eran igualmente ordenadas “... siempre en relación a las horas canónicas, con sus respectivas llamadas al coro.”²⁸⁷ Así era como transcurría la vida de las monjas dominicas del convento de Santa Catalina de Siena de Valladolid, hoy Morelia.²⁸⁸ En él incluso destacaron algunos oficios como el de cantora, sub-cantora, maestra de capilla y vicaria de coro.²⁸⁹

Los colegios fueron otros espacios en los que se ofertaron conocimientos musicales. En este sentido destacaron: El Colegio de Belem de la ciudad de México,²⁹⁰ el Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo de Querétaro, el de San Diego en la capital jalisciense²⁹¹ y el Colegio de Santa Rosa María de Valladolid. En este último se impartieron lecciones de órgano, canto llano, coral, religioso y profano, nociones generales de música, violín, arpa, piano, tololoche y clavicordio²⁹² con la finalidad de ayudar en los servicios religiosos del colegio, así como para

²⁸⁷ Ruiz Caballero, Antonio, *La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII*, tesis para obtener el título de Licenciado en Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Facultad de Historia, 2004, p. 206.

²⁸⁸ Véase, Ruiz Caballero, Antonio, *op. cit.* León Alanís, Ricardo, “Pues son vírgenes y siguen al cordero a donde quiera que fuera. El monasterio de monjas dominicas de Santa Catalina de Siena de Valladolid Michoacán durante la época colonial”, en *Tzintzun. Revista de Estudios históricos*, no. 19, enero-junio de 1994, pp. 63-86.

²⁸⁹ Ruiz Caballero, Antonio, *op. cit.*, pp. 214-215.

²⁹⁰ En su *Historia de la Música en México: épocas precortesiana y colonial*, Gabriel Saldívar menciona la fundación de una “singular escuela” para mujeres erigida en el año de 1740 por el Arzobispo de México D. Antonio Vizarrón y Eguiarreta. En ella la música destacó como la principal materia de instrucción. Además, “... por la forma en la que se fundó y el objeto a que se destinaba lo hacen parecer con los caracteres de los primeros conservatorios fundados en Italia.” Saldívar, Gabriel, *Historia de la Música en México: épocas precortesiana y colonial*, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1981 (Edición facsimilar de la 1934), p. 145.

²⁹¹ Carreño A., Gloria, *El Colegio de Santa Rosa María de Valladolid, 1743-1810*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Departamento de Investigaciones Históricas, 1979, p. 16.

²⁹² Ricardo León señala la enseñanza del canto coral, religioso y profano, así como del tololoche y el clavicordio, aunque no asegura la enseñanza de este último. León Alanís, Ricardo, “Convento dominico y colegio de las rosas”, en *El Conservatorio de las rosas* coordinado por Napoleón Guzmán Ávila), México, Fernández Cueto editores / Grupo Financiero PROBURSA, S. A. 1993, p. 45.

apoyar a las jóvenes dispuestas a abrazar la vida religiosa que carecieran de dote; con los conocimientos musicales se pretendía que subrogaran su acceso.²⁹³ Educación musical que siguió impartándose durante el siglo XIX cuando el colegio se llamaba Colegio de Santa Rosa María de Morelia.²⁹⁴

La instrucción musical brindada en las instituciones mencionadas no fue para todas las mujeres. El acceso a los conventos estaba limitado a españolas criollas y peninsulares (Convento dominico de Santa Catalina de Sena) e indígenas de élite (Convento capuchino de Nuestra Señora de Cosamaloapan) que podían pagar por su acceso. Los colegios, por su parte, se dedicaron a aquellas jóvenes carentes de fortuna con la finalidad de preservarlas hasta el momento de tomar estado; si bien se limitaron a niñas españolas que podían demostrar su limpieza de sangre —como ocurrió en el Colegio de Santa Rosa— y en algunas ocasiones llegaron a aceptar a niñas y jóvenes ricas con el debido pago de su manutención.²⁹⁵ La educación musical era así limitada. Esto se acentuaba aún más cuando la enseñanza particular, considerada por los pocos que podían pagar por ella, era otra forma de acceder al arte musical.²⁹⁶

En este capítulo estudio los centros educativos para niñas y señoritas, en los que se ofertaron estudios musicales, establecidos en Morelia durante el Porfiriato. En ellos ya era posible ver la interacción entre niñas de todos los estratos sociales debido a las políticas educativas del momento. Disposiciones gubernamentales que, resultado de la inserción de México en la segunda fase de la revolución industrial y la consecuente modernización vivida en el último cuarto del siglo, derivaron en la creación de escuelas para la enseñanza de oficios o de carácter técnico-fabril. Centros cuyas puertas también estuvieron abiertas a las mujeres pobres, permitiendo que más señoritas se educaran en artes, carreras u oficios anteriormente ajenos a ellas.²⁹⁷ Mientras que otras instituciones dieron paso a la profesionalización de

²⁹³ Carreño A., Gloria, *op. cit.*, p. 133.

²⁹⁴ Sánchez Díaz, Gerardo, “La casa de las rosas en los siglos XIX y XX”, en *El Conservatorio de las rosas* (coordinado por Napoleón Guzmán Ávila), México, Fernández Cueto editores / Grupo Financiero PROBURSA, S. A. 1993, p. 54.

²⁹⁵ Carreño, A. Gloria, *loc. cit.*

²⁹⁶ Recordemos que las escuelas de amiga fueron otras instituciones en las que se impartieron lecciones musicales.

²⁹⁷ Sobre la educación técnica, fabril y los centros educativos fundados para mujeres véase, Lazarín Miranda, Federico, “Enseñanzas propias de su sexo. La educación técnica de la mujer, 1871-1932”, en *Obedecer, servir y resistir. La educación de las mujeres en la historia de México*, (Arredondo López, María Adelina coord.), México, Porrúa, 2003, pp. 249-277. Castillo Tenorio, Isabel, “La regulación de la práctica escolar en la Escuela

trabajos que ya venían realizando las mujeres; fue el caso, por ejemplo, de la enseñanza. En Michoacán, concretamente en Morelia, uno de esos centros fue la Academia de Niñas, espacio educativo en cuyo currículo se encontraba la cátedra de música.

La primera parte de este movimiento analiza esta institución de carácter público. En este sentido, se consideran los espacios que conformaron el complejo en cuestión, los tipos de alumnas, las materias impartidas, las características de la clase de música, los métodos de estudio, los maestros y sus asistentes. También se analizan las críticas que recibió la clase y se hace una descripción del salón de música además de analizarse las diferencias entre la educación musical recibida en esta institución y la impartida en dos instituciones públicas para varones.

La segunda parte del capítulo atiende a las instituciones de carácter religioso que también impartieron la clase de música. Si bien se hace mención de otras instituciones, se consideró esencialmente el trabajo realizado en el Colegio Teresiano de Guadalupe. En lo que concierne a la clase de música se estudiaron varios aspectos como los profesores, el número de alumnas, los métodos de estudio, las características del salón de música, entre otros.

Una tercera parte está dedicada a la enseñanza musical particular. Por un lado, consideré la enseñanza “informal” impartida por madres y otros miembros femeninos de la familia, así como los contenidos de algunos periódicos en los que se daban consejos musicales a niñas y señoritas. Por otro, estudié la enseñanza formal considerando las lecciones impartidas por maestros particulares tanto en casas-habitación como en academias. Con esto cubro todos los rubros de enseñanza a los que tuvieron acceso las señoritas morelianas.

1.- La Academia de Niñas: enseñanza pública y laica

Hacer el análisis de esta institución implica reconocer lo siguiente: la Academia de Niñas se convirtió en un gran proyecto que, en sus 40 años de vida, se conformó por cinco centros educativos: la Academia de Niñas como tal, el Internado de la Academia, la Escuela de párvulos, la Escuela Práctica Pedagógica y la Escuela Nocturna para Adultas. La primera

de Artes y Oficios para Mujeres de la ciudad de México, 1871-1879” [En línea] Consultado el 8 de abril del 2016 en

<http://www.repositoriodigital.ipn.mx/bitstream/handle/123456789/5428/Ponencia%20ISCHE%2033%20ICT.pdf?sequence=1>, Rodríguez Álvarez, María de los Ángeles, “La educación técnica de la mujer en México”, [En línea]. Consultado el 26 de mayo del 2016 en http://bvvirtual.ucol.mx/archivos/527_0302102906.pdf p. 34

institución surgió tras las continuas demandas en pro de una educación secundaria para la mujer,²⁹⁸ así como por los buenos resultados que la Academia de Niñas de Oaxaca²⁹⁹ había alcanzado. Siendo inaugurada en mayo de 1886 por el gobernador Mariano Jiménez,³⁰⁰ se convirtió en una institución, bajo resguardo del Estado, de carácter laico. Su primera directora fue la señora Josefa Piñón Viuda de Álvarez.³⁰¹ No fue sino hasta inicios del siglo XX que un hombre ocupó la dirección de la misma –algo que generó molestia entre algunos personajes de la ciudad.³⁰²

Para que una niña fuese admitida debía tener por lo menos siete años de edad y tener conocimientos de lectura, escritura, aritmética y gramática castellana.³⁰³ Es decir, debía poseer los conocimientos de primaria si quería ingresar al primero de los cinco años de instrucción que contemplaba la institución. Empero, había alumnas que no cursaban todas las cátedras que comprendía un año. Algunas estudiantes, llamadas adyacentes, sólo cursaban algunas de las materias ofertadas. Hubo así dos tipos de educandas: las matriculadas y las adyacentes.³⁰⁴ Estas últimas, también llamadas externas, conformaron el grueso de la población estudiantil.³⁰⁵ En sí, la inauguración de la institución generó mucha emoción entre la población, llegándose a aplaudir la decisión del gobernador;³⁰⁶ a las mujeres, al fin –expresaban algunos– se les podría dar la instrucción tan necesaria para ser mejores madres y valerse por sí mismas en caso de

²⁹⁸ López Pérez, Oresta, *Destinos controlados: educación y lectura en la academia de niñas de Morelia 1886-1915*, Tesis para obtener el grado de doctora en ciencias sociales con especialidad en historia, Universidad de Guadalajara/Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Guadalajara, México, 2003, pp. 164-172.

²⁹⁹ Algunos puntos esenciales sobre esta academia se encuentran en López, Oresta, “Con Dios y sin toga. La educación de mujeres en las academias liberales porfirianas”, [PDF]. Consultado el 25 de mayo de 2016 en <http://bvirtual.ucol.mx/url.php?u=http~3A~2F~2Fbvirtual.ucol.mx~2Ftextoscompletos.php~3Fexacto~3D1~26categoría~3D1~26campobuscar~3D1~26id~3D3274~0D~0A>

³⁰⁰ *Ibidem*, pp. 173-182.

³⁰¹ Archivo General e Histórico del Poder Ejecutivo de Michoacán (en adelante AGHPem), Fondo secretaría de gobierno, Sección instrucción, Serie Academia de Niñas, Años 1886, c. 1, exp. 1, fs. 1, 3. La subdirectora fue la señorita María Álvarez.

³⁰² Fue el caso, por ejemplo, de Mariano de Jesús Torres. Véase, “La academia de niñas”, en *El centinela. Semanario de política y variedades*, Tomo XV, Núm. 46, Morelia, 7 de junio de 1908, pp. 2-3.

³⁰³ AGHPem, Fondo secretaría de gobierno, Sección instrucción, Serie Academia de Niñas, c. 1, exp. 1, f. 82 vta. “Decreto de la fundación de la academia de niñas y reglamento interior del establecimiento”, Arts. 3° y 4°.

³⁰⁴ AGHPem, Fondo secretaría de gobierno, Sección instrucción, Serie Academia de Niñas, c. 1, exp. 1, f. 83. “Decreto de la fundación de la academia de niñas y reglamento interior del establecimiento”, Art. 8°.

³⁰⁵ López Pérez, Oresta, *op. cit.*, pp. 199-200.

³⁰⁶ “La academia de niñas”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo I, Núm. 60, Morelia, 15 de abril de 1886, p. 1.

orfandad, viudez, pobreza, o situación marital complicada –como el estar casada con un marido desobligado o enfermo– a decir de los objetivos originales de la academia.³⁰⁷

La segunda institución que formó parte de este proyecto educativo fue el Internado.³⁰⁸ Su establecimiento obedeció al mandato gubernamental que obligaba a los ayuntamientos –cuyas arcas así lo permitiesen– a pensionar a una niña pobre, de entre seis y catorce años de edad y de buena disposición para el estudio, con la finalidad de que pasara a la Academia a formarse como maestra.³⁰⁹ Se estipuló, asimismo, el recibimiento de niñas, llamadas pensionistas particulares, debido a que sus padres o sus tutores se responsabilizarían de sus gastos.³¹⁰ Es importante decir que tras los logros alcanzados por la primera generación –considerando la escasez de maestros cada vez más acentuada– a la institución le fue planteado un nuevo reto: formar profesoras. Las niñas seleccionadas para ello fijaron su residencia en el Internado. Allí recibieron la educación doméstica y social acorde a su condición. Pues además de las clases que cursaban en la academia, las alumnas del internado tenían que llevar las lecciones ofrecidas en éste; es decir, “... economía doméstica práctica, repostería, cocina, corte de piezas de ropa más usuales, y música.”³¹¹ Materias que guiaron la vida en el internado

³⁰⁷ Véase, “El mismo tema”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo I, Núm. 61, Morelia, 18 de abril de 1886, p. 1. “Boletín. Academia de Niñas...”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo I, Núm. 70, Morelia, 23 de mayo de 1886, p. 1. “Discurso oficial pronunciado por el Sr. Lic. Luis González Gutiérrez en la noche del 5 de mayo de 1886, con motivo de la fundación de la Academia de Niñas”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo I, Núm. 66, Morelia, 9 de mayo de 1886, p. 2. “Alocución pronunciada por el Sr. Victoriano Pimentel la noche del 5 de mayo de 1886, con motivo de la solemne fundación de la Academia de Niñas”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo I, Núm. 66, Morelia, 9 de mayo de 1886, p. 2.

³⁰⁸ Sobre este centro (espacio que lo albergó, directivos, infraestructura y materias) pueden verse las siguientes noticias, “La actual administración de Michoacán... La academia de niñas”, en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Año 10°, Tomo 10°, Núm. 21, Morelia, 23 de mayo de 1902, p. 4. Ocampo Manzo, Melchor, *Apuntes históricos del antiguo convento de San Diego de Morelia hoy edificio del internado anexo a la academia de niñas*, Morelia, Imprenta de la Escuela Industrial Militar Porfirio Díaz, Octubre de 1895 [En línea] Consultado el 23 de mayo del 2017 en http://dieumsnh.qfb.umich.mx/cuarto_tramo2.htm “La academia de niñas”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año VII, Núm. 628, Morelia, 21 de enero de 1891, p. 1. “El nuevo año escolar”, en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Año 7°, Tomo 7°, Núm. 2, 10 de enero de 1899, p. 1. “Nueva directora del internado”, en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Tomo 9°, Año 9°, Núm. 30, Morelia, 26 de julio de 1901, p. 1. “El tiempo y la moralidad en Morelia. La instrucción femenil en el estado”, en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Año 9°, Tomo 9°, Núm. 7, Morelia, 15 de febrero de 1901, p. 2.

³⁰⁹ “La academia de niñas”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año VII, Núm. 628, Morelia, 21 de enero de 1892, p. 1.

³¹⁰ *Idem*.

³¹¹ “El nuevo año escolar”, en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Año 7°, Tomo 7°, Núm. 2, 10 de enero de 1899, p. 1.

hasta que la institución se vio afectada por el movimiento revolucionario de 1910, dando paso a su clausura el 30 junio de 1911.³¹²

La disposición gubernamental mencionada dio paso, asimismo, a la Escuela de párvulos o Escuela primaria de niñas como también se le conocía. Inaugurada un par de meses después del establecimiento del Internado –en abril de 1892– en ella estudiaron las niñas pensionadas por los ayuntamientos que, por ser muy pequeñas y carecer de los conocimientos de primaria, aún no podían ingresar a la academia.³¹³ El plan estatal estaba en marcha. Entre menos conocimientos tuvieran las niñas pensionadas mayor sería la influencia recibida en las instituciones mencionadas. Así se garantizaba la difusión de las políticas positivistas de educación y se quitaba alumnas al clero. Además, se aseguraban futuras maestras, pues las niñas pensionadas tenían que regresar a sus ayuntamientos y proporcionar el servicio para el que habían sido formadas,³¹⁴ dando pie a lo que Oresta López denominó como feminización del magisterio.³¹⁵

El gobierno impulsaba así su proyecto. Preparaba todo para que las niñas y jovencitas estudiaran en el complejo que se iba formando. La infraestructura crecía con los espacios inaugurados. Se buscaban otros más adecuados³¹⁶ y se equipaban. Previo a la fundación de la

³¹² AGHPM, Fondo secretaría de gobierno, Sección instrucción, Serie academia de niñas, Años 1911, caja 1, exp. 1, fs. 2, 3 y ss. (Básicamente desde la foja 1 a la 31 que conforman este expediente). Se pretendía que las niñas regresaran una vez normalizada la situación.

³¹³ “Inauguración”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año VII, Núm. 649, Morelia, 3 de abril de 1892, p. 3.

³¹⁴ “La academia de niñas”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año VII, Núm. 628, Morelia, 21 de enero de 1892, p. 1.

³¹⁵ López Pérez, Oresta, *loc. cit.*

³¹⁶ La Academia de Niñas fue primeramente instalada en un edificio en la calle del Ratón, a espaldas del Colegio de San Nicolás. No obstante, tras el incremento de la matrícula fue necesario ubicarla en un espacio más grande. Al respecto, Oresta López señala que el nuevo espacio, comprado a la señora Francisca Román de Malo, fue una casa ubicada junto a la plaza de los Mártires. Mientras que Alejandro Mercado señala que el edificio comprado estuvo enfrente de la plazuela de las rosas, siendo el espacio que actualmente ocupa el Museo Michoacano –para hacer dicha aseveración se basó en Silvia Figueroa. Empero, creemos que hubo una confusión entre el espacio ocupado por la academia y el que albergó el internado. En el *Periódico oficial* de 1893 se habla del traslado de la “casa de asistencia” dirigida por la señora María de los Ángeles Ibarrola viuda de Alva, es decir, el Internado, a una casa de dos pisos situada en la plazuela de las Rosas. De hecho, tras la llegada de más alumnas pensionadas fue necesario reubicar el Internado hasta dos veces. López Pérez, Oresta, *op. cit.* p. 182. Mercado Villalobos, Alejandro, *La educación Musical en Morelia, 1869-1911*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Centro de Estudios para la Cultura Nicolaita/Archivo Histórico, 2015, p.132. “Casa de Asistencia”, en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo I, Núm. 8, Morelia, 26 de enero de 1893, p. 6. Ocampo Manzo, Melchor, *Apuntes históricos del antiguo convento de San Diego de Morelia hoy edificio del internado anexo a la academia de niñas*, Morelia, Imprenta de la Escuela Industrial Militar Porfirio

Academia ya se había ordenado “... un juego de esferas, varias colecciones de mapas y otros útiles.”³¹⁷ También se adquirió un piano de Wagner y Levien –del cual se decía era el mejor que entonces poseía la ciudad–³¹⁸ así como dos taburetes de la misma compañía.³¹⁹ El complejo académico fue dotado, poco a poco, de todos los implementos necesarios a toda institución educativa (tinteros, taburetes, sillones, escupideras, espejos, pizarrones, mesas, sillas, tapicería, cortinas, entre otros), comprando, asimismo, los elementos propios de cada materia.³²⁰ Estos materiales eran aportados en su mayoría por el Estado. No obstante, hubo algunos particulares que se sumaron a la causa a través de la donación de libros y partituras.³²¹ Donaciones que formaron parte del acervo de la Biblioteca de la Academia. Obras que, en otras ocasiones, pasaron a ser premios entregados a las alumnas sobresalientes en las festividades de fin de cursos.³²²

Al respecto de la vida escolar en el complejo educativo, es preciso mencionar que ésta se vivió entre presentaciones, exposiciones y festivales; eventos que buscaron mostrar tanto el nivel educativo de la institución, como los logros del gobierno en turno. Al término de cada ciclo escolar el recinto era preparado para la exposición de los trabajos realizados a lo largo del año.³²³ Estas presentaciones concluían con una ceremonia de entrega de premios.

Díaz, Octubre de 1895 [En línea] Consultado el 23 de mayo del 2017 en http://dieumsnh.qfb.umich.mx/cuarto_tramo2.htm

³¹⁷ “El mismo tema”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo I, Núm. 61, Morelia, 18 de abril de 1886, p. 1.

³¹⁸ *Idem*. El piano costó 1700 pesos. “Boletín. Academia de niñas. Decoración del Establecimiento...” en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo I, Núm. 70, Morelia, 23 de mayo de 1886, p. 1.

³¹⁹ “Instrucción pública. Noticia que manifiesta lo invertido en la compra de libros y útiles...”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo I, Núm. 78, Morelia, 20 de junio de 1886, p. 2. Hablando del costo del piano señalado en la referencia anterior, en esta noticia se suma un total de 1597. 90 por el costo del piano y los dos taburetes.

³²⁰ Para conocer detalladamente el mobiliario y equipo educativo de la Academia véase, López Pérez, Oresta, *op. cit.*, pp. 255-257.

³²¹ Los diputados al Congreso de la Unión llegaron a donar libros. La escritora Moreliana Esther Tapia de Castellanos donó, en 1887, tres partituras. Véase, respectivamente, “Valioso obsequio”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año IV, Núm. 311, Morelia, 27 de septiembre de 1888, p. 3. “Valioso obsequio”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año IV, Núm. 314, Morelia, 7 de octubre de 1888, p. 3. López Pérez, Oresta, *op. cit.*, p. 256.

³²² “Noble conducta”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año VI, Núm., 529, Morelia, 1º de febrero de 1891, p. 1.

³²³ Como ejemplos de estas exposiciones, véase, “Noticia del número de piezas exhibidas en la exposición que se abrió el día 17 de noviembre del corriente año en el local de la academia de niñas de esta capital...”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año VII, Núm. 614, Morelia, 3 de diciembre de 1891,

Celebraciones caracterizadas por su orden, elegancia y concurrencia, en las que no faltaron los discursos sobre los adelantos sociales en pro de la mujer, la entrega de premios (medallas, libros, diplomas, máquinas de coser) así como la participación musical de las jovencitas.³²⁴

Entrado el siglo XX, el ritmo académico fue igualmente marcado por las conferencias dictadas en la Escuela Práctica Pedagógica, otra de las instituciones que conformó el espacio educativo de la Academia. Tomando como base el reglamento y el plan de estudios de la Escuela Normal de México, la Escuela Práctica Pedagógica fue fundada en 1901 con la finalidad de que las alumnas interesadas en la formación docente tuvieran un espacio en el cual poner en práctica los métodos de enseñanza entonces en boga.³²⁵ Dirigida por la profesora Elodia Romo viuda de Adalid, este centro fue dividido en tres secciones: escuela de párvulos, escuela elemental y escuela de practicantes. Dependiendo de la sección, se llegaron a impartir las materias de historia patria, geografía, lengua nacional, geometría, aritmética, labores, dibujo, canto coral, fisiología, física e historia natural, moral, instituciones y economía política.³²⁶ Asimismo, teniendo en cuenta la práctica de las futuras profesoras, en la escuela pedagógica se dictaron conferencias respecto a la labor docente,³²⁷ se realizaron ensayos de exámenes recepcionales, y –como si eso no hubiese sido suficiente para la preparación de las jóvenes– se mantuvo la práctica constante con el establecimiento, al interior de la escuela pedagógica, de la Escuela Nocturna para Adultas,³²⁸ última de las instituciones que

p. 2. “La clausura de la exposición de la academia de niñas. Solemnidad y concurrencia”, en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Año 9º, Tomo 9º, Núm., 47, Morelia, 22 de noviembre de 1901, p. 4.

³²⁴ Dado que las entregas de premios eran anuales, sólo mencionaremos las siguientes: “Fiesta”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año II, Núm. 137, Morelia, 16 de enero de 1887, p. 1. “Academia de niñas”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año II, Núm. 138, Morelia, 20 de enero de 1887, p.1 (Ésta fue la primera entrega de premios) “Gran fiesta. Repartición de premios a las alumnas de la academia de niñas”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año III, Núm. 235, Morelia, 5 de enero de 1888, p. 1. (En ésta el gobernador otorgó tres máquinas de coser). Si se quiere tener un referente anual de casi todas estas celebraciones, se puede consultar el cuadro “Intervenciones musicales de niñas, señoritas y señoras 1886-1911”, correspondiente al último capítulo de esta investigación.

³²⁵ “La escuela práctica pedagógica”, en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Año 9º, Tomo 9º, Núm. 46, Morelia, 15 de noviembre de 1901, p. 1.

³²⁶ *Idem.*

³²⁷ Como ejemplo véase, “Conferencia pedagógica en la escuela práctica”, en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Año 10º, Tomo 10º, Núm. 9, Morelia, 28 de febrero de 1902, p. 2.

³²⁸ “La escuela práctica pedagógica”, en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Año 9º, Tomo 9º, Núm. 46, Morelia, 15 de noviembre de 1901, p. 1. La Escuela Nocturna para Adultas se inauguró el 24 de octubre de 1901 con “el objeto de favorecer principalmente a la clase obrera”, siendo treinta las alumnas con las que inició. La directora de la escuela práctica y las practicantes se hicieron cargo de esta escuela.

conformaron el complejo educativo creado por el estado para la educación superior de la mujer moreliana.

El proyecto educativo de la Academia de Niñas fue, así, variado. Queriendo ser un centro abierto a jovencitas de todas las clases sociales se caracterizó por un currículo apto para los gustos, intereses y necesidades de todas ellas, pero, principalmente, de la población.³²⁹ Una vez egresada la primera generación, la directora de la Academia señalaba la variedad e intereses académicos de las estudiantes, algo que también indicaron los órganos oficiales del gobierno a casi veinte años de creada la institución.³³⁰ Las cátedras que adornaban a la mujer y le servían, asimismo, de pasatiempo –música, dibujo, francés, inglés, costura, labores de mano– fueron estudiadas por señoritas ricas. Sin embargo, algunas jovencitas en situación económica inferior solicitaron su inscripción a las mismas por ver en ellas la posibilidad de sostenerse o ayudar a la economía familiar. Las clases de moral, urbanidad, economía doméstica, lectura, gramática castellana, pedagogía, aritmética, álgebra, geometría, geografía, historia patria, ciencias físicas y naturales, eran tomadas por dos tipos de señoritas; empero, su finalidad era la misma: obtener un título en instrucción primaria elemental o superior. La diferencia entre ellas radicaba en el para qué de dicho fin. Unas sólo querían saciar su sed de conocimientos y “dar realce a su persona” –lo que pudo darles ventaja en el mercado matrimonial al ser mayor su capital cultural y social– pero no pretendían ejercer la profesión. Las otras, más que hacerse profesoras por vocación, veían en sus estudios el medio para asegurar su “futura subsistencia”.³³¹ Materias como teneduría y telegrafía fueron atendidas por señoritas con la finalidad de ejercer un oficio. Hubo también quienes tomaron algunas asignaturas que les abrieron las puertas a otros centros educativos –como el Colegio de San

³²⁹ Si bien –como se menciona en las líneas siguientes– algunas jóvenes se vieron beneficiadas al poder dedicarse a la docencia o, en el caso de otras más, al realzar sus cualidades, ambas cosas estuvieron subordinadas a las necesidades sociales del momento. Por un lado, el trabajo docente de las mujeres estuvo determinado por los puestos que los varones ocuparon en la industria naciente. Por otro, los padres se veían beneficiados al momento de que sus hijas entraban en el mercado matrimonial. Es así como se cumple lo expresado en el penúltimo apartado del primer capítulo: en las sociedades patriarcales, la educación de las mujeres es un medio para la educación de los hombres y –consecuentemente– para el mantenimiento del sistema.

³³⁰ “Instrucción pública. Informe de la dirección de la academia de niñas”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año VII, Núm. 633, Morelia, 7 de febrero de 1892, p. 1. “Instrucción pública. Academia de Niñas”, en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo X, Núm. 57, Morelia, 17 de julio de 1902, p. 3.

³³¹ *Idem*. No dudamos que varias de las integrantes de este grupo estudiaron la profesión sólo por haber sido seleccionadas desde niñas, por sus pueblos, para cubrir la vacante docente –tan necesaria en sus poblaciones– una vez terminados sus estudios.

Nicolás– en donde complementaban su formación para optar por carreras como la de Farmacia.³³² Con todo esto la Academia de Niñas pretendía cubrir las demandas laborales y de instrucción de una gran variedad de jovencitas; no obstante, esto tenía una limitante.

Aparentemente vanguardista, el proyecto educativo del estado manifestado en la Academia de Niñas estuvo regido por los roles de género de la época; aspecto manifiesto en los objetivos arriba mencionados, así como en otros puntos relacionados al cuerpo directivo y docente de la institución. La dirección de la Academia y de las instituciones surgidas tras ésta estuvo en manos de mujeres. Viudas y señoritas profesoras cuya conducta les ponía en alta estima ante la sociedad moreliana. Ejemplos de virtud que bien podían ser seguidos por las alumnas tanto en el área educativa como doméstica, debido a que en muchas ocasiones las mismas directoras impartieron las lecciones de urbanidad, moralidad y economía para el hogar.³³³ Las profesoras que impartieron clases en la institución se abocaron a las cátedras consideradas femeninas, pues aunque algunas docentes impartieron cátedras como álgebra, ciencias físicas y naturales,³³⁴ el contenido de las mismas no sobrepasaba los límites de la

³³² A partir de mediados de enero de 1903, algunas alumnas de la Academia, cuatro internas y cuatro externas, comenzaron a asistir a la clase de física del Colegio de San Nicolás. Las "...8 alumnas [...] después seguirán la carrera de Farmacia." Los varones, señala la noticia, se conducían con "absoluto respeto para las referidas alumnas." "Las alumnas de la clase de física en el Colegio de San Nicolás", en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo XI, Núm. 10, Morelia-México, 1º de febrero de 1903, p. 6.

³³³ Josefa Piñón viuda de Álvarez fue directora de la Academia. Ella impartió las clases de moralidad, urbanidad y economía doméstica. La señora María de los Ángeles viuda de Alva estuvo a cargo del internado. Sus hijas Concepción, María Ana y Ángela fueron las celadoras del mismo. A partir de 1901, tras la renuncia de la directora del internado, la señorita profesora María Furriel se encargó del mismo. La señorita profesora Rosario García –egresada de la primera generación de la Academia– fue la directora de la Escuela de Párvulos. La profesora Elodia Romo viuda de Adalid fue la directora tanto de la Escuela Práctica pedagógica como de la Escuela Nocturna para Adultas. En la academia impartió la clase de pedagogía y en la escuela práctica impartió las clases de higiene, fisiología, física e historia natural, moral, instituciones y economía política. Véase, sucesivamente, AGHPM, Fondo secretaría de gobierno, Sección instrucción, Serie Academia de Niñas, c. 1. exp. 1, f. 1. Ocampo Manzo, Melchor, *loc. cit.* "La academia de niñas", en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año VII, Núm. 628, Morelia, 21 de enero de 1892, p. 1. "Nueva directora del internado", en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Tomo 9º, Año 9º, Núm. 30, Morelia, 26 de julio de 1901, p. 1. "Inauguración", en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año VII, Núm. 649, Morelia, 3 de abril de 1892, p. 3. "La escuela práctica pedagógica", en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Año 9º, Tomo 9º, Núm. 46, Morelia, 15 de noviembre de 1901, p. 1.

³³⁴ Como ejemplo tenemos a la señorita profesora Dolores Maltrana –miembro del grupo de profesores con los que empezó la academia de niñas– que impartió las materias de aritmética razonada, principios de álgebra y geometría. También, en la Escuela Práctica Pedagógica, la señorita Dolores Córdoba impartió la cátedra de geometría y la señorita profesora Dolores Gómez la de aritmética. La directora de esta escuela, la señora Romo, impartió, entre otras, las clases de fisiología, física e historia natural. Véase, AGHPM, Fondo secretaría de gobierno, Sección instrucción, Serie Academia de Niñas, c. 1. exp. 1, f. 18 ("Teniendo obligación de proponer las

condición femenina –esto explica el por qué aquellas alumnas interesadas en la carrera de farmacia tenían que profundizar su formación en física en el Colegio de San Nicolás. Los profesores, por su parte, fueron los encargados de impartir las materias de corte artístico, oficios e idiomas. A estas áreas sólo se acercaron las señoritas en calidad de ayudantes.

Hablando de las materias ofertadas en la institución, es preciso señalar lo siguiente: a pesar de la variedad curricular que presentó la Academia de Niñas, las cátedras siempre se orientaron a la instrucción “mujeril”. Esto se muestra en la cantidad de horas dedicadas al estudio de cátedras cuya utilidad se manifestaba en el hogar, y en la consecuente reducción de contenidos hecha a las clases para el desenvolvimiento de un oficio o profesión. Es así como, a lo largo de sus cinco años de formación, las alumnas matriculadas llegaron a observar 2500 horas anuales de costura; 1250 de moral y urbanidad, así como de dibujo, música, gramática castellana, francés e inglés; 1000 de elaboración de flores de tela y otros trabajos manuales; 500 de geografía al igual que de pedagogía e historia, y 250 de recitación de prosa y verso. Contemplándose las mismas 250 horas para las clases de economía doméstica, aritmética (principios de álgebra y geometría), botánica, ciencias físicas y naturales, metodología, teneduría, telegrafía y un número desconocido de horas de gimnasia³³⁵ (estas últimas ofertadas años posteriores a la fundación de la institución). El centro educativo se convertía, así, en un espacio garante de los roles femeninos que empezaban a ser criticados por las ideas feministas.³³⁶ Empero, se mostraba como innovadora por contar con un buen equipo e

personas que deben desempeñar las diversas cátedras...) “La escuela práctica pedagógica”, en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Año 9º, Tomo 9º, Núm. 46, Morelia, 15 de noviembre de 1901, p. 1.

³³⁵ Los datos sobre las horas de estudio los debemos a la excelente tesis de doctorado realizada por la doctora López Oresta respecto a la institución en cuestión. En la misma profundiza sobre las materias, los horarios, las lecturas, las generaciones de la institución, entre muchos otros aspectos. López Pérez, Oresta, *op. cit.*, pp. 203-237.

³³⁶ Al leer los discursos presentados en las ceremonias de entregas de premios, se nota un énfasis particular por aclarar el papel de la mujer en la sociedad. Uno que no estaba peleado con la educación –pues la mujer debía instruirse para ser mejor madre o cuidar de su persona, así como para estar a la altura de una civilización en constante progreso– pero que no buscaba alejarla de sus deberes sociales. Incluso, en algunos discursos se llegó a aclarar directamente el rechazo a las ideas de “mancipación de la mujer”. Así lo aclaró, por ejemplo, Josefa Valdés, en un discurso pronunciado con motivo de su examen de profesora de instrucción primaria: “... creo haber expresado con franqueza mis ideas respecto a la educación del bello sexo, habiendo desde luego manifestado que no soy partidaria de la escuela sansimoniana, que predica la *emancipación de la mujer*; y arrojándola fuera del hogar, quiere que se le eduque para médica, generala, abogada, literata; y lo que es peor, pretende que, en los comicios tenga los mismos derechos que el hombre; esto es, que pueda votar y ser votada; no, no soy partidaria de esa escuela, y antes por el contrario, la desprecio, siquiera sea para demostrar una vez más que si bien, la ilustración y cultura de la mujer han contribuido eficazmente a cambiar la faz de las modernas

instalaciones, abrir las puertas de la educación a más señoritas, dar cabida a las nuevas propuestas pedagógicas, y tener un ritmo escolar activo en el que las artes, la música en particular, estuvieron presentes.

1.1 La cátedra de música de la Academia de Niñas

Los estudios musicales ofertados en la academia de niñas se distribuían a lo largo de los cinco años de formación contemplados por la institución. El estudio de solfeo debía hacerse por dos años. Piano tomaba cuatro años. Vocalización (preparación a canto superior) se cursaba en uno, y canto superior en dos. Esta formación se distribuía de la siguiente manera: “... en el primer año, solfeo; en el segundo solfeo y primero de piano; en el tercero, vocalización y segundo de piano; en el cuarto año, primero de canto superior y tercero de piano; y en el quinto, segundo de canto superior y cuarto de piano.”³³⁷

La distribución mencionada debía ser tomada en cuenta a la hora de escoger los métodos de estudio para cada materia. Los profesores, en todo caso, debían ser muy cuidadosos a la hora de programar los contenidos de los libros utilizados, pues el método escogido para solfeo debía cubrirse en los años de estudio que dicha materia contemplaba. Lo mismo debía hacerse con el método de vocalización, canto superior y piano, con la excepción de que este último debía cubrirse en tres años; estudiándose, durante el cuarto, ejercicios de fuerza y velocidad.³³⁸ Teniendo esto en mente, los métodos utilizados por varios años fueron: *Principios elementales de música* por Bonifacio Asioli; *Método de Solfeo* por Hilarión Eslava, y *Método de piano elemental y fácil dedicado a la juventud*, o algunos de los estudios fáciles para piano de Henri Bertini; incluyéndose, para el año de 1896, un método para piano de Félix

sociedades; no es en esa ilusoria emancipación donde debe buscarse el secreto de su influjo, sino en el dulce imperio que ejerce bajo el techo del hogar; imperio tanto más poderoso cuando más suave sea el modo con que lo ejerza.” Josefa Valdés, “Discurso pronunciado en Zamora por la señorita Josefa Valdés, con motivo de su examen de profesora de instrucción primaria”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo 1º, Núm. 29, Morelia, 27 de diciembre de 1885, pp. 1-2. Entendemos que el mismo fue presentado en 1885. La idea, no obstante, es un ejemplo de lo expresado en discursos presentados años después.

³³⁷ AGHPEM, fondo secretaría de gobierno, sección instrucción, serie Academia de Niñas, c. 1, exp. 1, f. 84, “Reglamento de la academia de niñas del estado de Michoacán”, art. 15.

³³⁸ AGHPEM, fondo secretaría de gobierno, sección instrucción, serie academia de niñas, c. 1, exp.1, f. 84, “Reglamento de la academia de niñas del estado de Michoacán”, art. 16.

Le Couppey.³³⁹ Sin embargo, estos cuadernos fueron posteriormente reemplazados. El *Método de solfeo* de Georges Papin³⁴⁰ y “Cantos corales” de Gustavo E. Campa fueron los métodos de solfeo. Para el área de canto se utilizaron ejercicios y vocalizaciones de Giuseppe Concone. El *Método para piano* de los músicos Sigmund Lebert y Ludwig Stark, el *Solfeo del pianista* de Jean Baptiste Duvernoy y las *Escalas* de Herz, fueron utilizados para el estudio de piano.³⁴¹

Estos métodos muestran las dos grandes ramas de la música desarrolladas en la academia: canto y piano. No obstante, las alumnas interesadas en el estudio de algún otro instrumento podían hablar con el profesor al respecto. Éste, una vez considerada la solicitud, debía señalar los años que tomaría el estudio de algún otro instrumento, tomando en cuenta los dos años de solfeo obligatorios a todas las alumnas del plantel.³⁴² La apertura hacia otros instrumentos amplió el panorama musical de las jóvenes, algo aprovechado especialmente por las alumnas del internado quienes incursionaron en los instrumentos propios de una estudiantina. Además, el tiempo le dio a la clase de música otro instrumento. Entrando el siglo XX se introdujo el estudio del *armónium*.³⁴³

La elección de los métodos fue dejada a los profesores de música de la institución. Luis I. de la Parra fue el primer profesor de música de la Academia, ocupando el cargo casi por una

³³⁹ “Lista de personas que forman las listas sinodales en los exámenes de la academia de niñas”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año VI, Núm. 508, Morelia-México, 16 de noviembre de 1890, p.4. AGHPM, Fondo secretaría de gobierno, Sección instrucción, Serie academia de niñas, caja 1, exp. 4, f. 2 vta. Bertini fue un célebre pianista londinense nacido en 1798, aunque algunos le consideran francés seguramente por haberse formado en Francia y morir en Meylan, una comuna de dicho país. Entre sus trabajos se encuentran arreglos para varios instrumentos, así como un clásico Método de piano. Su estilo era grave, puro, de giros delicados y de perfectas transiciones armónicas, según lo expresado en la *Gaceta oficial*. “Bertini”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año VI, Núm. 519, Morelia, 25 de diciembre de 1890, p. 3.

³⁴⁰ Compositor nacido el 26 de noviembre de 1860 cuya muerte aconteció en 1914.

³⁴¹ “Academia de niñas. Programa de Estudios para el año de 1903”, en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo XI, Núm. 3, Morelia-México, 8 de enero de 1903, p. 4.

³⁴² AGHPM, Fondo secretaría de gobierno, Sección instrucción, Serie academia de niñas, caja 1, años 1886, exp. 1, f. 84 “Reglamento de la academia de niñas del estado de Michoacán”, art. 18.

³⁴³ El *armónium* o armonio es un instrumento similar al órgano en cuanto que es alimentado por un fuelle y tiene un teclado con juegos y registros. Empero, a diferencia de éste, el armónium es de menores dimensiones y no tiene tubos sino lengüetas libres, lo que -a decir de Tranchefort- lo hace parecer más al acordeón. Este instrumento fue creado en 1842 como “alternativa” al órgano, pues se pretendía que estuviera en salones e iglesias donde escaseara aquel. Tranchefort, Françoise-René, *Los instrumentos musicales en el mundo*, España, Alianza, 1985, pp. 287-288.

década.³⁴⁴ El segundo profesor de la clase fue Juan B. Fuentes,³⁴⁵ quien estuvo a la cabeza de la misma hasta el fin de la institución. Estos profesores fueron apoyados por algunas jovencitas, pues al ser grande el número de alumnas inscritas a la clase fue necesario el apoyo de una asistente. La primera en apoyar fue Natalia flores,³⁴⁶ quien anualmente percibía doscientos cuarenta pesos por sus servicios. Esta señorita estuvo como asistente de la clase durante varios años, hasta que Guadalupe Zavala ocupó el cargo³⁴⁷ y después de ella la señorita Isabel Cortés.³⁴⁸

La actividad de estos profesores iniciaba temprano por la mañana; las clases de música eran de las primeras lecciones en impartirse. De lunes a sábado, de 9 a 10 de la mañana, tomaban clase las jovencitas que cursaban primero de solfeo. Los días lunes, miércoles y viernes de 8 a 9 se daban las clases de segundo de solfeo, primero y segundo de piano y vocalización. Mientras que los días martes, jueves y sábado –también de 8 a 9– se impartían las clases de tercero y cuarto de piano y segundo de canto superior.³⁴⁹ Expresado así pensaríamos que el número de horas dedicadas al estudio musical era bastante. Sin embargo, el que en el lapso de una hora se distribuyera la enseñanza a estudiantes de materias y niveles diferentes, manifiesta el poco tiempo dado a las alumnas ante su instrumento, al menos cuando estaban frente a su profesor. Mas si las alumnas eran pocas, como llegó a suceder debido a que no todas estaban dotadas de las aptitudes musicales necesarias para llegar a cursar las clases

³⁴⁴ AGHPM, Fondo secretaría de gobierno, Sección instrucción, Serie academia de niñas, caja 1, años 1886, expediente 1, foja 27, 2 de mayo de 1886, “Respuesta de Parra”.

³⁴⁵ López Pérez, Oresta, *op. cit.*, p. 278.

³⁴⁶ Hubo otra alumna, Matilde Patiño, quien, al término de sus estudios, ofreció sus servicios gratuitos como ayudante de la clase de música. Con ello pretendía dar su agradecimiento a la institución por todo lo brindado durante su formación. Su petición fue hecha a través del profesor Parra, mas no podemos decir si la respuesta fue favorable al escasear información al respecto. Lo que sí podemos señalar es que la señorita Flores fungió como la asistente durante varios años. Todavía en 1901 ocupaba ese puesto. “Nota”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año VII, Núm. 628, Morelia, 21 de enero de 1892, p.3. “Los triunfos del saber y la virtud. La señora profesora Josefa Piñón v. de Álvarez”, en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Año 9º, Tomo 9º, Núm. 26, Morelia- México, 28 de junio de 1901, p. 2.

³⁴⁷ “Academia de niñas. Nota”, en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo XII, Núm. 3, Morelia, 10 de enero de 1904, p. 4.

³⁴⁸ “Lista de los jurados propuestos por los señores profesores de la Academia de Niñas, para que practiquen los exámenes finales del presente año de 1906”, en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo XIV, Núm. 83, Morelia, 18 de octubre de 1906, p. 2.

³⁴⁹ AGHPM, Fondo secretaría de gobierno, Sección instrucción, Serie academia de niñas, caja 1, años 1886, exp. 1, f. 85. “Reglamento de la academia de niñas del estado de Michoacán”, art. 23. Para ver el resto de los horarios véanse los artículos 20 a 22, fs. 84 y 85.

avanzadas,³⁵⁰ es posible que la hora de clase haya sido suficiente para cubrir ciertas necesidades; no obstante, la práctica era necesaria. Por tanto, aquellas alumnas internas y externas que no poseían el instrumento –sobre todo las interesadas en el piano– debían atender a un rol para disponer de los pianos de la institución y practicar en ellos durante un rato diariamente o por lo menos un par de días a la semana. De otro modo, su avance hubiera sido mínimo.

Las lecciones musicales impartidas así como las alumnas que las cursaron se vieron sometidas a varios cambios; el primero fue resultado de una disposición de carácter interno. En 1892, la directora de la institución solicitó al gobierno la dispensa del primer año de solfeo a las alumnas de nuevo ingreso. La carga curricular a la que eran sometidas estas niñas era excesiva; no todas, señalaba, podían cumplir con ella.³⁵¹ La respuesta del gobierno fue favorable, por lo que a partir de ese año las estudiantes empezaron su curso de solfeo durante su segundo año en la academia.

El segundo cambio vivido en la clase de música ocurrió cuando la institución pasó a considerarse Escuela Normal de Profesoras. Con la Ley orgánica de instrucción preparatoria y profesional en el estado expedida el 5 de mayo de 1902 –en la cual la academia adquirió el carácter mencionado– la formación magisterial pasó a estructurarse en tres niveles: instrucción primaria rudimental, instrucción primaria elemental e instrucción primaria superior. Las niñas interesadas en formarse para ser profesoras del primer nivel, estudiaban por un año materias en las que no se incluía la música. Las que aspiraban a ser profesoras del segundo nivel se formaban por tres años, tomando lecciones de solfeo en el primero, segundo de solfeo y primero de *armónium* en el segundo, y segundo de *armónium* en el tercero. Las estudiantes aspirantes al profesorado superior eran las mejor formadas en música; sus estudios duraban cinco años. En el primer año cursaban solfeo. En el segundo estudiaban segundo de solfeo y primero de piano. Durante su tercer año las jovencitas tomaban el segundo curso de piano y

³⁵⁰ Véase la ley de instrucción preparatoria y profesional de 1908, así como el informe de la directora de la academia de niñas de 1903. “Ley de instrucción secundaria, preparatoria y profesional, expedida por el Gobernador interino Luis B. Valdés, el 16 de octubre de 1908 (art. 122)”, en *Recopilación de leyes, decretos, reglamentos y circulares que se han expedido en el Estado de Michoacán* (formada y anotada por Amador Coromina), Tomo XL Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 1911, p. 38. Josefa Piñón viuda de Alvírez, “Informe de la dirección de la Academia de Niñas relativo al año escolar de 1903”, citado en López Pérez, Oresta, *op. cit.* p. 219.

³⁵¹ AGHPM, Fondo secretaría de gobierno, Sección instrucción, Serie academia de niñas, caja 1, años 1886, exp. 1, f. 91.

continuaban con el tercer curso de este instrumento durante el cuarto año. Concluían el quinto año de su formación con un cuarto curso de piano y manejo del *armónium*.³⁵² Así, a pesar de agregarse otro instrumento, las lecciones de vocalización y canto se dejaron de lado. No obstante, hemos de recordar que a la academia de niñas asistieron diferentes tipos de alumnas, afectando dicha ley sólo a las interesadas en el magisterio, así como a las alumnas del internado. Las demás, seguramente, pudieron continuar sus lecciones musicales como venían haciéndolo, si es que esto no afectaba la carga curricular del profesor.

Un tercer cambio se dio tras la publicación de la ley de instrucción de 1908. En un primer momento, octubre de ese año, el programa, en cuanto a música se refirió, no sufrió cambios; sólo se especificó que las alumnas carentes de aptitudes musicales para el piano estaban exentas de su estudio, indicando que el profesor debía informar de ello al director del plantel durante el primer mes del ciclo escolar.³⁵³ Sin embargo, en un segundo momento, tras la reforma de algunos artículos de dicha ley, se estipuló que las alumnas aspirantes tanto al profesorado en instrucción primaria elemental como superior, debían cursar tres años de *armónium*,³⁵⁴ reduciendo drásticamente los cursos dedicados al piano.³⁵⁵

Hablemos ahora del salón de música. Las descripciones iniciales refieren que el punto central del salón era el “magnífico” piano –seguramente se trataba de uno de cola. Un espejo se encontraba a lado de éste con la finalidad de que las alumnas corrigieran su postura,

³⁵² “Ley orgánica de instrucción preparatoria y profesional expedida por el Gobernador Aristeo Mercado el 5 de mayo de 1902 (artículos 3°, 20°, 21° y 22°)”, en *Recopilación de leyes, decretos, reglamentos y circulares que se han expedido en el Estado de Michoacán* (formada y anotada por Amador Coromina), Tomo XXXVI, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 1903, pp. 389, 394-397.

³⁵³ “Ley de instrucción secundaria, preparatoria y profesional, expedida por el Gobernador interino Luis B. Valdés, el 16 de octubre de 1908 (art. 122)”, en *Recopilación de leyes, decretos, reglamentos y circulares que se han expedido en el Estado de Michoacán* (formada y anotada por Amador Coromina), Tomo XL Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 1911, p. 38.

³⁵⁴ “Reformas a la ley de instrucción secundaria, preparatoria y profesional de 1908, expedida por el Gobernador Aristeo Mercado, el 8 de noviembre de 1909”, *Recopilación de leyes, decretos, reglamentos y circulares que se han expedido en el Estado de Michoacán* (formada y anotada por Amador Coromina), Tomo XL, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 1911, pp. 357-358.

³⁵⁵ La noticia como tal no señala el cierre de dichos cursos. No obstante, debemos considerar los cambios que dicha disposición generó. Es decir, si las estudiantes al profesorado superior cursaban lecciones de piano del segundo al quinto año de su formación, a partir de dicha disposición es posible que sólo tomaran un curso de piano en el segundo año, y *armónium* del tercero al quinto año a menos que estudiaran ambos instrumentos a partir del tercer año. De cualquier manera fueron reducidas las horas dedicadas al estudio del piano.

colocándose “apropiada y elegantemente.”³⁵⁶ Bien es sabido por maestros e intérpretes que la postura influye mucho en la ejecución pianística –se considera, incluso, que el performance pianístico empieza desde el momento en que el ejecutante se acomoda en el taburete. La postura brinda, asimismo, elegancia a la ejecución. Además, las horas de estudio pueden pasar inadvertidas debido a la comodidad que una posición natural brinda al ejecutante. El que en la Academia se observaran detalles de este tipo habla del cuidado en la formación pianística de las jóvenes en un arte en el que ellas eran activas participantes.

La descripción mencionada fue modificándose con el tiempo debido al cambio de domicilio del establecimiento así como a la adquisición de más instrumentos. Pensando en ello, el salón escogido, una vez instalada la institución en el espacio que la albergó definitivamente, tuvo que haber sido de los más grandes. De otro modo no hubiese habido espacio para los dos pianos verticales alemanes adquiridos en 1888, siendo cuatro los que para entonces poseía la institución, uno de cola en el salón de recepciones y tres verticales para la clase de música.³⁵⁷ Ni tampoco para los nueve adquiridos en 1908 de entre los que se encontraba uno de cola para los conciertos.³⁵⁸ Además, en el año de 1907 se colocaron “graderías” en los muros a lo largo del salón para mayor comodidad de las alumnas, y “se arreglaron siete departamentos para estudio especial de piano, para lo cual fue necesario hacer algunas reparaciones en el entresuelo del edificio para mejor adaptarla [sic] a su objeto.”³⁵⁹ El salón de música fue así otro espacio muy cuidado en cuanto a lo necesario para la formación de las niñas.

El cuidado puesto en la organización de la clase de música, la elección de buenos maestros y la adquisición de instrumentos, no impidieron críticas a la educación musical recibida en la institución. En 1894, en un artículo del periódico *La libertad*, se señalaron algunas deficiencias en las cátedras artísticas ofrecidas por la institución. El punto central de la crítica hacía alusión a la poca atención que se daba a la teoría del arte. Pues aunque era importante el tiempo dedicado a la práctica –sobre todo en la música o en el dibujo en los que

³⁵⁶ “Boletín. Academia de niñas. Decoración del establecimiento...”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo I, Núm. 70, Morelia, 23 de mayo de 1886, p. 1.

³⁵⁷ “Pianos”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año III, Núm. 298, Morelia-México, 12 de agosto de 1888, p. 3.

³⁵⁸ López Pérez, Oresta, *op. cit.*, p. 327. “Para la academia de niñas”, en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo XVI, Núm. 89, Morelia, 5 de noviembre de 1908, p. 5.

³⁵⁹ “La academia de niñas en 1907”, en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo XVI, Núm. 12, Morelia, 9 de febrero de 1908, p. 5.

la brillantez en la ejecución y en los trazos se da como resultado de las constantes horas de estudio—, el autor señalaba que “el perfecto conocimiento del tecnicismo y la historia del arte”³⁶⁰ eran elementos necesarios a tomar en cuenta por los profesores para la concienzuda formación de las estudiantes. Por eso consideraba necesario una reforma a la enseñanza musical.³⁶¹ Algo que no se tomó en cuenta a lo largo de los años de la academia.

El que no se haya observado la propuesta señalada muestra la orientación en la enseñanza musical brindada a las alumnas. Las jóvenes adquirirían conocimientos prácticos —incluso de manera profunda— sólo para ser buenas ejecutantes, o si la necesidad apremiaba, maestras de música. La posibilidad de incursionar en áreas como la composición y creación de sus propias obras les fue imposibilitada, pues una formación en la que se incluye historia y teoría de la música implica profundizar en aspectos que pueden llevar a la creación musical. Ellas no podrían, al menos no con lo enseñado en la academia, incursionar en ello. Esto era, al parecer, meritorio de los varones.

Un texto publicado en la revista literario-musical *Euterpe* refleja la postura que algunos círculos tenían con respecto a las mujeres en la composición. El artículo en sí no expresa —al menos no aparentemente— una opinión de los autores de la revista. Se trata, más bien, de la reseña a una obra escrita por el célebre pianista, compositor y director de orquesta, Antón Rubinstein, en la que, entre otras cosas, se rescató la opinión del músico sobre la mujer en el arte. Éste expresaba:

“Un signo de decaimiento en el arte es el aumento de las mujeres en el campo de la ejecución instrumental, y de la composición. Como ejecutantes, las mujeres no saldrán jamás de esa esfera imitativa. Carecen de ese poder de idealidad, de ese soplo de sentimiento que conduce a la creación; y aunque en ellas es potente la emoción del amor, no tiene para ellas eco en la música. Jamás mujer alguna compuso un dúo de amor o una canción de cuna.”³⁶²

³⁶⁰ “Las bellas artes en la academia de niñas”, en *La libertad*, Año 2, Tomo 2, Núm. 4, Morelia, 27 de enero de 1894, p. 1.

³⁶¹ *Idem.*

³⁶² “Rubinstein y la música. Una obra del maestro...”, en *Euterpe. Revista quincenal de música, literatura y variedades*, Año I, No. 19, Morelia-México, 13 de agosto de 1892, p. 3. La obra de Rubinstein es un diálogo entre él y “Madame von”. El diálogo en el que se discute sobre la mujer y la música es el siguiente. “The growing increase of women in the art of music, in instrumental execution as well as in composition (I exclude the art of singing, the field in which she has always accomplished so much of excellence) dates from the second half of our century—I consider this excess also as one of the signs of the downfall of our art.

-Woman is wanting in two principal requisites for the executive art as well as for the creative.

El artículo cerraba señalando que “por todo el libro [corría] toda una veta de digresión filosófica, llena de interés original, sobre varios asuntos de general entretenimiento”.³⁶³ Los editores de la revista mostraban así su afinidad con la opinión señalada por “el maestro”, mostrando que la idea de la mujer compositora no era aceptada, de manera general, entre los hombres del siglo XIX.

A decir de Eugene Gates, estas ideas tuvieron su génesis en las posturas filosóficas de Rousseau, padre del Romanticismo, y otros románticos como Kant y Arthur Schopenhauer. Estos filósofos consideraban que la mujer, por naturaleza, carecía de objetividad; por tanto, de un poder de abstracción y del genio creativo para la composición. Esto no significaba que la mujer fuera incapaz de conocer, pues a base de duro trabajo podía aprender sobre ciencia, arte e incluso adquirir ciertos talentos. Mas el esfuerzo dedicado a ello tendría un límite, pues ella siempre carecería de ese soplo de inspiración dado al hombre. En consecuencia, la educación de la mujer debía estar enfocada al desarrollo de sus habilidades naturales. Es decir, al mantenimiento de un hogar y a la maternidad. Sugiriéndose para esos casos raros de jóvenes afectas al conocimiento el no alentarlas a profundizar en ello, ya que sería en detrimento de sus cualidades femeninas. Así, se puso un freno al desarrollo intelectual de las mujeres, “...a veritable obstacle course for any woman who hoped to make a career in musical composition [and any other field].”³⁶⁴

-Subjectivity and Initiative. -They cannot raise themselves as executants above the objective (imitation) -for the subjective they are wanting in courage and conviction. For musical creation they lack depth, concentration, the power of thought, breadth of feeling, freedom of stroke, and so on. -It is enigmatical to me that exactly music - the noblest, most beautiful, most refined, soulful, loving art, that the mind of man has created, is so unattainable for woman, who is still a combination of all of these qualities!) In poetry, literature, painting, and all the other arts, even in the sciences, she has accomplished much!

The two feelings most natural to her: her love to man and her tenderness to her children, have never found, from her, their echo in music. I know no love-duet composed by a woman, and no cradle-song. -*I do not say that there are none in existence, but that none composed by a woman has had sufficient artistic value to be stamped as type.*

-That is not flattering for our sex. -If it be the case, however, we must comfort ourselves with the hope that, as women have devoted themselves in such quantity to music of late, they may in time attain and give evidence of corresponding quality. Perhaps the next Beethoven and the next Lizt may be women!

-I shall not live to see it -hence I will not try to robe you all the hope.” Rubinstein, Anton, *A conversation on music* (translated by John P. Morgan), New York, C. F. Tretbar publisher, 1892, pp. 118-119. [En línea] Consultado el 1º de agosto del 2017 en <https://archive.org/details/conversationonmu00rubiala> Las cursivas son nuestras.

³⁶³ *Idem.*

³⁶⁴ Gates, Eugene, “The woman composer question: philosophical and historical perspectives, en *The kapralova society journal. A journal of women in music*, Volume 4, Issue 2, Fall 2006, p. 3. [En línea] Consultado el 20 de marzo de 2016 en <http://www.kapralova.org/journal7.pdf>

Esto no impedía que las mujeres estudiaran música. Se toleraba, incluso, cierto nivel de perfeccionamiento musical en cuanto a ejecución se refería. No obstante, esto era visto como complemento a sus cualidades femeninas, de manera que sus lecciones debían limitarse, hasta determinado punto, para evitar profundizar en sus estudios; un conocimiento más profundo de la música, se pensaba, podía llevar a las jóvenes a aspirar a la carrera de la composición. Las mujeres, por tanto, debían tener claro que su gusto no debía chocar con sus labores hogareñas, y mucho menos estar por encima de ellas.³⁶⁵

Las posturas de algunos mexicanos, sobre todo de los positivistas, también se mantuvieron en la línea de la falta del genio creativo que se pensaba caracterizaba a las mujeres. Esto se debía a que las particularidades anatómicas de la mujer le impedían, entre muchas otras cosas, teorizar y crear. Idea que se justificaba aún más cuando, a decir de Horacio Barreda, la mujer no había “... podido mostrar sus aptitudes en las ciencias, en las artes, en la filosofía o en la política...” a pesar de que en los últimos siglos había gozado de libertad para hacerlo.³⁶⁶ Las capacidades afectivas que le caracterizaban no eran, asimismo, lo suficientemente fuertes para sobresalir en las artes, en donde el sentimiento era importante. Por eso decía:

“... la música, que es de entre las Bellas Artes, la más afectiva de todas, y la que provoca, a no dudarlo, emociones más intensas, siendo por lo mismo, la que se presenta como más favorable para hacer resaltar el genio estético de la mujer, no nos ofrece tampoco en su campo verdaderas notabilidades femeninas; y así vemos, que los Mozart, los Beethoven, los Mendelssohn, los Meyerbeer, los Wagner y los Verdi, no tienen hasta el día competidor alguno entre el sexo femenino.”³⁶⁷

³⁶⁵ *Ibidem*, pp. 3-4.

³⁶⁶ Barreda (hijo) no especificó a qué libertad se refería. Sin embargo, señaló que, así como la esclavitud no había impedido a los esclavos mostrar que tenían “igualdad cerebral” con los hombres libres –llegando a alcanzar la completa igualdad social– la mujer pudo haber mostrado su capacidad para desenvolverse en todas las áreas de la vida sin importar las condiciones en las que se encontrase. Pero, comenta el autor, no lo hizo. Con este y otros puntos más de su disertación, Barreda pretendía refutar los postulados de los llamados “feministas” en los que se señalaba que la mujer no había mostrado toda su capacidad intelectual por una cuestión “tiránica” y “prejuicios estúpidos” hacia su sexo. Se trataba, en sus palabras, de una clara desigualdad orgánica entre los sexos, de una desigualdad cerebral que explicaba el por qué la mujer no merecía “la perfecta igualdad social con el sexo masculino.” Alvarado, Lourdes, *El siglo XIX ante el feminismo. Una interpretación positivista*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Humanidades/Centro de Estudios de la Universidad, 1991.pp. 106-107.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 108.

Si la historia había sido testigo de la falta de talento femenino, y la ciencia lo comprobaba, como señalaba Barreda, exigir a las mujeres desenvolverse en áreas en las que se creía no podían sobresalir, iba en detrimento de su desarrollo. No quedaba, por tanto, más que ayudar a las jóvenes a desarrollar las potencialidades que su anatomía les otorgaba;³⁶⁸ algo en lo que no cabía la composición.

Basta observar las diferencias entre las lecciones ofertadas en la Academia de Niñas, el Colegio de San Nicolás³⁶⁹ y la Escuela de Artes,³⁷⁰ para darse cuenta que esto fue tomado muy en serio por las autoridades educativas del momento. En San Nicolás, por ejemplo, sí se impartieron elementos de teoría musical, armonía e instrumentación. Las obras utilizadas para ello fueron *Conocimientos teóricos de la música* del profesor de la clase Juan B. Fuentes, el *Tratado de armonía teórica y práctica* de Emile Durand y un tratado de instrumentación de Guevertz.³⁷¹ Por su parte, en la Escuela de Artes y oficios –posteriormente llamada Escuela

³⁶⁸ *Ibidem*, pp. 108-109.

³⁶⁹ El Colegio de San Nicolás fue fundado por Vasco de Quiroga en 1540. Establecido inicialmente en Pátzcuaro, fue trasladado posteriormente a Valladolid, cuando esta ciudad se convirtió en la capital del Obispado de Michoacán. El colegio funcionó de manera regular durante toda la época virreinal. En él se educaron personas célebres de la historia de México como Miguel Hidalgo y Costilla, y José María Morelos y Pavón. No obstante, a partir de la independencia de México el colegio sufrió problemas. El que fuera una institución dirigida por el clero, así como los constantes conflictos armados, fueron motivos que llevaron a su cierre, hasta que, después de varias décadas, en 1847, fue reabierto. Para entonces, el gobierno empezó a hacerse cargo del mismo, algo que hizo por casi dos décadas, hasta que, nuevamente, fue cerrado debido a los conflictos derivados de la intervención francesa. Pocos años después, con el triunfo de Benito Juárez, el colegio fue reabierto, fungiendo, desde entonces, como un centro educativo; éste, con el paso del tiempo, se ha visto adecuado a las reformas educativas del Estado. Mercado Villalobos, Alejandro, *La educación musical* (2015), *op. cit.*, pp. 53 – 55.

³⁷⁰ El antecedente de la Escuela de Artes y Oficios se remonta, a decir de Alejandro Mercado, al año de 1868. En esta fecha se estableció una escuela cuyas enseñanzas estuvieron enfocadas al área textil. Empero, no salió adelante en su cometido, debido, principalmente, a cuestiones económicas; la semilla, sin embargo, ya se había sembrado. La inquietud por establecer una escuela que insertara a los jóvenes pobres a la industria –y que a su vez formara parte de ésta– cobró vida, en 1872, con las propuestas del empresario José Orozco, quien la vio establecida –previo permiso del gobierno– en 1873. Los talleres impartidos fueron zapatería, carpintería y herrería. Se incluyeron, también, 20 telares para diferentes tejidos. No obstante, la institución no floreció –como pensó el gobierno– debido a que se favoreció más la producción que la enseñanza de los jóvenes. La Escuela de artes y Oficios nació, como tal, en 1885. De carácter correctivo y militar, en ella se impartieron los talleres de herrería, carpintería, hojalatería, encuadernación, imprenta, fotografía, música, dibujo, zapatería, fundición, carrocería, litografía y tipografía, además de establecerse una escuela primaria. Conocida posteriormente como Escuela Industrial Militar “Porfirio Díaz”, en honor al presidente, esta escuela sobrevivió a los conflictos revolucionarios. Posteriormente, siguió impartiendo enseñanza técnica a los jóvenes durante varias décadas –aunque con otro nombre– hasta su cierre en los años 60s del siglo XX. Mercado Villalobos, Alejandro, *La educación musical en Morelia...* (2015), *op. cit.*, pp. 93-99, 107 y 124.

³⁷¹ Estas lecciones, no obstante, se impartieron a partir del siglo XX. Véase, “Colegio primitivo y nacional de San Nicolás de Hidalgo”, en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán*, Tomo XII, Núm. 2, Morelia, 7

Industrial Militar Porfirio Díaz— se ofertaron conocimientos teórico-prácticos con las lecciones de armonía, composición y orquestación.³⁷² Dando pie a que en ambas instituciones algunos de sus alumnos llegaran a figurar como compositores, directores de orquesta y ejecutantes tanto de agrupaciones orquestales como de bandas militares.³⁷³ Mientras que las señoritas de la academia de niñas sólo figuraron como docentes con conocimientos musicales. ¿Para qué entonces enseñar música a las mujeres? ¿Por qué, de manera particular, se incluyó en el currículo de la Academia de Niñas la clase de música? ¿Qué otras diferencias había entre la enseñanza musical brindada a las señoritas y los jóvenes de las instituciones mencionadas?

1.2 La clase de música para ellos y para ellas: diferencias entre la Academia de Niñas, el Colegio de San Nicolás y la Escuela de Artes.

La finalidad de la instrucción musical fue la primera diferencia entre las lecciones brindadas a los jóvenes de las instituciones mencionadas y las jovencitas de la Academia de Niñas; no obstante, el concepto de feminidad de la época, así como la concepción de la música fueron aspectos de peso para esta primera diferencia. La educación de las mujeres —se leía en un periódico de la época— debía brindar las herramientas necesarias para la dirección de un hogar, así como “... aquellas que abrillantan su trato y forma, a no dudarle, el adorno del hogar y las incomparables delicias de la vida social.”³⁷⁴ La institución que así lo hiciere tendría el calificativo de moderna, algo que —a decir del artículo— caracterizaba al instituto de niñas, centro en el cual se enseñaba —entre otras cosas— dibujo y música.³⁷⁵ Esta última, se pensaba, podía modificar los hábitos, calmar las pasiones y elevar el espíritu.³⁷⁶ Aspectos ciertamente relacionados con la mujer al esperarse de ella la expresión de tiernas pasiones; ambas, en cierto modo, se complementaban. Las damitas no obstante tenían que valerse de ella para adornar su hogar, convertirlo en un remanso de paz y participar de las decentes actividades

de enero de 1904, p. 5. “Colegio primitivo y nacional de San Nicolás de Hidalgo. Año escolar de 1906”, en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo XIV, Núm. 3, Morelia, 11 de enero de 1906, p. 6.

³⁷² Mercado Villalobos, Alejandro, *La educación musical en Morelia...* (2015), *op. cit.*, pp. 102, 115-116.

³⁷³ *Ibidem*, pp. 67, 73, 91, 106.

³⁷⁴ “Las bellas artes en la academia de niñas”, en *La libertad*, Año 2º, Tomo 2º, Núm. 4, Morelia, 27 de enero de 1894, p. 1.

³⁷⁵ *Idem*.

³⁷⁶ Véase, “Algunas palabras sobre el conservatorio nacional de Música”, en *Euterpe. Revista quincenal de música, literatura y variedades*, Año 1, Núm. 6, Morelia, 8 de junio de 1892, p. 3. “Establecimiento de una banda de música en la cárcel penitenciaria”, en *La libertad*, Año 3, Tomo 3, Núm. 30, Morelia, 23 de julio de 1895, p. 2.

que extasiaban el corazón de sus amados.³⁷⁷ La música, en cambio, se convertía en un medio civilizatorio; su capacidad de “morigera[r] las costumbres del hombre”³⁷⁸ lo permitía. Pasaba así a ser un elemento característico de todo país en progreso, concibiéndosele incluso como el parámetro para medir el alcance de civilización de una nación; dando pie a que la sociedad porfirista no dudara en conjuntarla con la educación como medio para la erradicación de los vicios sociales.³⁷⁹ En este sentido, todo docente partícipe de dicho proceso, debía tener conocimientos musicales -las mismas leyes de educación estipulaban un mínimo de tres años de clases de música para la formación del profesorado. Si la enseñanza era vista como una característica natural de la mujer, la educación musical de ésta era fundamental en la formación magisterial -ellas, incluso, empezaban a aventajar a sus compañeros varones en el área debido a las facilidades dadas por el gobierno para su consecuente profesionalización. Ergo, la instrucción musical de las mujeres sería, a no dudarlo, obligatoria –carácter que efectivamente tuvo en la Academia de Niñas. Esto estrechó aún más la relación entre la mujer y la música. Empero, en ningún momento se hizo con miras al desarrollo de un oficio, al menos no del musical. El arte de Euterpe se presentaba como un arte para la seducción, el encanto y el remanso de los amados, así como una materia a desarrollar por parte de un buen docente.

Los varones que aspiraban al profesorado también tenían que estudiar música de manera obligatoria. Ellos eran los únicos alumnos del Colegio de San Nicolás que tomaban esa clase con dicho carácter.³⁸⁰ No obstante, las diferencias entre las profesoras y los profesores radicarón en las disposiciones presentadas en las leyes educativas de 1902 y 1908. En la primera –se dijo– se eximió del estudio del piano a las chicas carentes de aptitudes musicales para éste;³⁸¹ los jóvenes, en cambio, siguieron con sus estudios de manera normal

³⁷⁷ Véase el último apartado de este movimiento, así como el capítulo 4.

³⁷⁸ “Algunas palabras sobre el conservatorio nacional de Música”, en *Euterpe. Revista quincenal de música, literatura y variedades*, Año 1, Núm. 6, Morelia, 8 de junio de 1892, p. 3.

³⁷⁹ Cuando se decidió establecer una banda de música en la cárcel penitenciaria o Escuela de Artes, la editorial de *La libertad* manifestaba su apoyo a tal decisión debido a los frutos que la música produciría en los jóvenes infractores; estos frutos, además de divertir y entretener, moralizaban, algo efectivamente necesario en la reformación de los presos, así como de los jóvenes internados por sus padres con la finalidad de erradicar malas conductas. “Establecimiento de una banda de música en la cárcel penitenciaria”, en *La libertad*, Año 3, Tomo 3, Núm. 30, Morelia, 23 de julio de 1895, p. 2.

³⁸⁰ Mercado Villalobos, Alejandro, *La educación musical en Morelia...* (2015) *op. cit.*, pp. 86.

³⁸¹ “Ley de instrucción secundaria, preparatoria y profesional, expedida por el Gobernador interino Luis B. Valdés, el 16 de octubre de 1908 (art. 122)”, en *Recopilación de leyes, decretos, reglamentos y circulares que se*

como si ninguno de ellos tuviera problemas para el estudio del instrumento. La segunda disposición gubernamental eximió de examen de *armónium* a aquellos jóvenes que, carentes de dicho instrumento, no podían cursarlo,³⁸² aplicándose dicha regla sólo a los varones. Las señoritas, en este sentido, pudieron haber seguido con los cursos de este instrumento debido a la compra de *armóniums* hecha por el estado, o por considerarse un instrumento de fácil acceso para algunas de las estudiantes.

Los jóvenes que no aspiraban al magisterio veían a la música como una opción recreativa o como una opción laboral; con estos fines les fue presentada tanto en la casa de Hidalgo como en la Escuela de Artes. En la primera se le veía como una materia accesoria complementaria a los estudios de carrera. Empero, el objetivo de la clase era acercar a los alumnos al conocimiento musical con la finalidad de que aprendieran un oficio. Estaba, por tanto, abierta a todo aquel interesado. Incluso a aquellos jóvenes externos al colegio que veían en la música otra forma de laborar.³⁸³ En la Escuela de Artes la situación fue similar. Los estudiantes que eran aceptados a la clase de música debían llevarla a la par del taller principal que cursaban en la institución. Sin embargo, muchos de los estudiantes se enfocaron más al arte musical, debido, seguramente, a que los frutos de la misma eran prontamente visibles; el carácter teórico-práctico de las lecciones lo permitía. Las mismas actividades surgidas de la clase, como la creación de una banda y una orquesta, facilitaban la práctica constante de los estudiantes. Además, desde un principio, los jóvenes eran presentados en público a los tres meses de haber empezado a cursar las lecciones,³⁸⁴ reafirmando el fin laboral característico de la educación musical brindada a los varones.

En suma, los jóvenes eran educados musicalmente para desarrollarse en el oficio de Euterpe. Ese fue el carácter impuesto a las lecciones de música del Colegio de San Nicolás y de la Escuela de Artes. Por su parte, las señoritas de la Academia de Niñas tomaban lecciones musicales debido a que su condición de género se los exigía. Se trataba, asimismo, de formar docentes con calidad educativa. Es importante decir que algunos de estos aspectos, particularmente los relacionados a la educación musical de las féminas, no fueron exclusivos

han expedido en el Estado de Michoacán (formada y anotada por Amador Coromina), Tomo XL Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 1911, p. 38.

³⁸² Mercado Villalobos, Alejandro, *La educación musical en Morelia...* (2015) *op. cit.*, pp. 90.

³⁸³ *Ibidem*, pp. 56-57, 62-63.

³⁸⁴ *Ibidem*, pp. 99, 101-103

de los centros educativos del estado. También estuvieron presentes en las instituciones educativas del clero.

2. La educación católica

Si bien con las Leyes de Reforma el campo de acción de la Iglesia se vio limitado, las políticas conciliatorias del Porfiriato permitieron que ésta recuperara fuerza en varios ámbitos. Esto se vio reflejado en la celebración de concilios nacionales y provinciales, el establecimiento de nuevos centros educativos, la llegada de nuevas órdenes religiosas –las cuales se harían cargo de las escuelas católicas–, la difusión de impresos y la formación de círculos obreros católicos, entre otros aspectos. Las acciones en cuestión fueron reflejo del Nuevo Catolicismo. Es decir, el catolicismo del siglo XIX que buscó mantenerse firme en una sociedad cada vez más secularizada, la cual, además, sufría los embates de un sistema económico-social que explotaba a un gran sector de la sociedad.³⁸⁵

El establecimiento de nuevos centros educativos fue uno de los ejes más importantes de dichas acciones. Especialmente en Michoacán, esto significó la lucha contra el empirismo, la política económica vigente y la asistencia a las escuelas laicas.³⁸⁶ En este sentido, sumándose a la dinámica decimonónica de educar a las mujeres dada la importancia que tenían al educar a las nuevas generaciones, la Iglesia también se enfocó en las jovencitas por el mismo espíritu maternal que la sociedad laica les imputaba; como madres, se decía, inculcarían los principios de la fe a sus hijos -recordemos lo analizado en el primer movimiento. De esta manera, cuatro fueron los ejes que caracterizaron la educación ofrecida en los colegios católicos para niñas: uno cristiano, uno “mujeril”, uno que respetaba en la medida de lo posible la educación positivista y otro artístico considerado de “adorno” -esencialmente los mismos que en algunas escuelas públicas a excepción del eje cristiano.

Morelia fue una de las ciudades a las que llegaron religiosas con la misión de dirigir colegios para niñas. Dado que la enseñanza musical figuró en la tira de materias de estos, es preciso analizar algunos de ellos.

³⁸⁵ Véase, Rosas, Sergio, “Educación y nuevo catolicismo en México. La universidad Católica de Puebla 1906-1914, pp. 189-192. [en línea]. Consultado el 20 de marzo del 2019 en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6340141>, Monjaraz Martínez, Sergio, *op. cit.*, pp. 34-38.

³⁸⁶ Monjaraz Martínez, Sergio, *op. cit.*, p. 35.

2.1 Del Colegio de Guadalupe al Colegio Teresiano de Guadalupe

A decir de Cedeño y Estrada, el fundamento para el establecimiento de estas dos instituciones se dio con la inauguración del Colegio de Santa Rosa María de Valladolid-Morelia.³⁸⁷ Este colegio, enfocado en la educación de niñas españolas, fundado en 1743, intentó sobrevivir al advenimiento del México independiente a través de su sustento económico; es decir, al denominado Fondo de Rosas, una renta integrada por un porcentaje de los ingresos de los curatos michoacanos creada exclusivamente para el sostenimiento del colegio, sumándose a ello las aportaciones hechas por algunos particulares realizadas durante la segunda mitad del siglo XIX.³⁸⁸ Sin embargo, su fundamento religioso llevó al cierre definitivo del mismo en 1870, pues chocaba con la ideología del México liberal.³⁸⁹

Tras su cierre, el Tercio de Rosas –como también se le conocía a la renta antes mencionada– siguió recolectándose y poniéndose al servicio de algunas causas religiosas;³⁹⁰ de alguna manera se quería conservar el dinero por estar presente la idea de reencauzarlo al fin educativo para el que se había creado. Esta oportunidad se dio cuando, con ayuda del arzobispo José Ignacio Árciga y una comitiva de clérigos, se invitó e hizo las gestiones necesarias para traer a las Hermanas de la Caridad, quienes habían aceptado hacerse cargo de un colegio para niñas. Fue así que en el año de 1872 se inauguró el Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe.³⁹¹

En el corto tiempo en que las hermanas se hicieron cargo del colegio –desde la inauguración hasta la expulsión de éstas en 1874– se lograron cimentar la mayoría de las clases y estatutos que caracterizaron a esta institución. Aceptándose a niñas pensionistas externas y a niñas “pobres de gracia” de entre 7 y 18 años de edad,³⁹² el espíritu de la comunidad religiosa se dejó ver en cuanto que no se hacía distinción alguna en la educación de

³⁸⁷ Cedeño Peguero, María Guadalupe, “La educación femenina en la Morelia del siglo XIX, Santa Rosa, Colegio de Guadalupe y Teresiano. Tres instituciones una sola raíz 1803-1914, en *Ziranda Uandani. Publicaciones del archivo histórico del poder ejecutivo*, Núm. 9, Morelia, Abril/Junio, 1994, pp. 71-78. Estrada Velázquez, Karen Monzerrat, *El último pétalo de la rosa. El colegio de santa maría de Guadalupe 1870-1890*, Tesis para obtener el título de Licenciada en Historia, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Facultad de Historia, 2013, 182 pp.

³⁸⁸ Carreño A., Gloria, *op. cit.*, pp. 37- 40, 45-89. Sánchez Díaz, Gerardo, *op. cit.*, p. 55-57

³⁸⁹ Sánchez Díaz, Gerardo, *op. cit.*, p. 56, 59-63.

³⁹⁰ Estrada Velázquez, Karen Monzerrat, *op. cit.*, pp. 48-49.

³⁹¹ *Ibidem*, pp. 47, 50, 56-57.

³⁹² Archivo Histórico Catedral de Morelia (en adelante, AHCTM), Sección de Administración Diocesana, 8-8.2-181-131, foja, 831 vta. y 832 “Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe. Reglamento”.

las estudiantes. Se manifestó, asimismo, en la conformación de un asilo de niños y niñas menores de siete años a los cuales se educaba y llegaba a proporcionar alimentos.³⁹³ Además, se atendió a niñas pobres adultas en la denominada Escuela Dominical a través de la enseñanza de materias útiles para su vida (religión, lectura, escritura y aritmética).³⁹⁴ Labores que fueron posibles gracias a los fondos del denominado Tercio de Rosas así como a las cuotas pagadas por las alumnas externas y algunos clérigos bienhechores.³⁹⁵

Con la expulsión de las Hermanas de la Caridad el colegio sufrió algunos cambios. En primer lugar, se contrató a profesoras particulares. Para entonces, la directora inmediata del colegio fue la profesora señora Rosa González. No obstante, quien tenía relación más directa con la jerarquía eclesiástica fue el director varón que, desde un inicio, fungía como la cabeza principal de la institución.³⁹⁶ En segundo lugar, se empezó a hacer una distinción entre las alumnas adineradas y las pobres. De las mismas memorias se desprende que a las niñas se les tenía que educar de acuerdo a su sexo, edad y condición, en el caso por ejemplo de las niñas más grandes de la escuela dominical, además de que el mismo reglamento de la institución, en su artículo primero, lo estipulaba: “tiene por objeto este colegio dar a las niñas una educación católica y comunicarles aquellas instrucciones que son propias de su sexo y estén acomodadas a su clase.”³⁹⁷ De esta manera, el colegio fue, poco a poco, elitizándose, pues a pesar de recibir a niñas pobres debido al espíritu cristiano que lo definía, esta institución educativa se encargó de mantener el capital cultural y social de sus alumnas. Es decir, además de mantener y reforzar los roles de género con aire cristiano que lo caracterizaban, el colegio mantuvo una distancia entre las alumnas de dinero y las pobres.

Es preciso mencionar que la institución se abocó inicialmente a la enseñanza primaria. En ese sentido se impartieron materias como religión, doctrina cristiana, historia sagrada, gramática castellana, aritmética, lectura, costura, tejidos, geografía, historia de México,

³⁹³ *Ibidem*, f. 809, 833. Estrada Velázquez, Karen Monzerrat, *op. cit.*, p. 61.

³⁹⁴ AHCTM, Sección de Administración Diocesana, 8-8.2-181-131, f. 809 vta.

³⁹⁵ Estrada Velázquez, Karen Monzerrat, *op. cit.*, pp. 82-84, Monjaraz Martínez, Sergio, *op. cit.*, p. 75, Peña García, Verónica, *op. cit.* p. 88.

³⁹⁶ La institución tenía dos directores. Un varón que tenía contacto con las autoridades eclesiásticas y una mujer que vivía en el establecimiento, se hacía cargo de las niñas, y, junto con las profesoras, velaba porque la institución llevara su curso. En el reglamento de la institución se pueden ver las responsabilidades de cada uno. AHCTM, Sección de Administración Diocesana, 8-8.2-181-131, f. 830 y ss.

³⁹⁷ AHCTM, Sección de Administración Diocesana, 8-8.2-181-131, f. 837.

música, entre otras.³⁹⁸ Sin embargo, conforme el colegio fue ganando aceptación por parte de la sociedad moreliana y las demandas educativas en favor de una educación más completa para la mujer empezaron a hacerse presentes, el currículo del colegio se diversificó. Esto se deja ver en la memoria de los trabajos de 1878 al mencionarse la instrucción secundaria como parte de las enseñanzas del colegio.³⁹⁹ Se corrobora, no obstante, hasta el año de 1880, cuando se estableció una clase para formar profesoras de primeras letras.⁴⁰⁰ Llamada clase “del Señor San José” para aspirantes al profesorado de instrucción primaria, o clase superior, formó parte del grupo de cátedras de nivel secundaria conformadas por la “clase de flores”, la academia de dibujo y pintura, la de música llamada de Santa Cecilia, la academia de francés, la de inglés, y la de religión y lógica.⁴⁰¹

En 1891 el arzobispo Ignacio Árciga invitó a las Hermanas Teresianas a hacerse cargo del colegio; a partir de entonces su nombre sería Colegio Teresiano de Guadalupe.⁴⁰² Al respecto, en las bases establecidas para este cambio se estipuló que las religiosas debían regir la institución de acuerdo con las reglas y plan de estudios de la compañía, dándose “educación cristiana, moral y religiosa [...así...] como en la parte literaria, labores y asignaturas de adorno”.⁴⁰³ De manera que el colegio siguió funcionando –al menos en lo académico– como anteriormente lo hacía. Empero, en el caso de los más pequeños, se estipuló la enseñanza de niños y niñas párvulos de tres a siete años de edad.⁴⁰⁴ Mientras que en otras disposiciones se abordó el apoyo que tenía que darse a las Hermanas en caso de que fuese necesario abandonar el colegio por causas revolucionarias.

Basada, seguramente, en la experiencia derivada de la expulsión de las Hermanas de la Caridad, esta última base pudo haberse llevado a cabo tras los conflictos surgidos por la revolución de 1910. El estallido de este movimiento no marcó, en sí, el cierre de la institución. No obstante, generó cierta expectación entre las religiosas debido al carácter anticlerical que manifestó el movimiento, poniendo en duda el futuro de la institución. Aun así, las hermanas trabajaron unos años más hasta que, en 1915, fueron expulsadas por el gobernador carrancista

³⁹⁸ *Ibidem*, fs. 808-809.

³⁹⁹ *Ibidem*, f. 810.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, f. 761.

⁴⁰¹ *Ibidem*, fs. 779-781.

⁴⁰² *Ibidem*, f. 825.

⁴⁰³ *Idem*.

⁴⁰⁴ *Idem*.

Gertrudis G. Sánchez quien tomó el edificio para convertirlo en un cuartel general,⁴⁰⁵ dando fin al ciclo educativo del colegio.

2.2.- La clase de música

Como lo deja ver el reglamento del Colegio de Guadalupe, las clases de música y flores no tenían un horario en particular. Éstas debían ser cursadas en horas que no afectaran el curso de las clases principales.⁴⁰⁶ Lo cual supone que las mismas se cursaban entre las 11 de la mañana y dos de la tarde, espacio considerado por el reglamento como de recreación.⁴⁰⁷

El director, la directora y la preceptora respectiva debían indicar los términos en que se admitía a las niñas a dichas lecciones; no obstante, éstas sólo podían ser cursadas por las estudiantes que estuvieran cursando la última clase que debían de tomar.⁴⁰⁸ Es decir, aunque en dicho reglamento estas clases eran consideradas auxiliares, dicha disposición denotaba el papel que las mismas adquirieron con posterioridad. Las cátedras de música y flores –junto con otras establecidas años después– pasaron a formar parte de las clases de educación secundaria. De allí que sólo las pudieran tomar las jovencitas que estuvieran en la última asignatura correspondiente a la educación primaria.

Es preciso decir que eso sólo aplicaba a las escolares que tomaban estudios de primaria en dicho espacio. Las jovencitas externas que con posterioridad aplicaban a dichas clases no se veían sometidas a los rigores de dicha regla. Se debe hacer, por tanto, una distinción entre las jovencitas internas, pensionistas externas y externas que cursaban algunas de las clases de adorno. La misma institución hacía una distinción al respecto al estipular la separación de clases entre las estudiantes internas y externas.⁴⁰⁹ La clase de música era, así, un espacio de distinción entre las niñas.

Hemos dicho que las Hermanas de la Caridad sentaron las bases de la institución. Se infiere, en consecuencia, que una integrante de esta congregación fue la primera profesora de la clase de música. Las fuentes, sin embargo, no nos ayudan a corroborar esto. Mas sí nos

⁴⁰⁵ Peña García, Verónica, *op. cit.*, pp. 17-18.

⁴⁰⁶ AHCTM, Sección de Administración Diocesana, 8-8.2-181-131, f. 834.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, f. 832.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, f. 834.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, f. 834 vta.

dicen quién fungió como profesora para el año de 1878, cuando la institución estaba al mando de la directora doña Rosa González.

A decir de la memoria de los trabajos escolares de ese año, la señora Jesús Castañeda de Solórzano y la señorita Carmen García Granados dirigieron la clase de música. La primera pudo haber sido la directora de la clase y la segunda su ayudante. Juntas se encargaron de veintidós niñas entre las cuales sobresalieron seis: María Guido, Soledad Ortiz, Amalia Olivares, María Sámano, Cruz Reynoso y Teresa Vélez.⁴¹⁰

Ocho años después, la única encargada de la clase era la señorita García, quien, para entonces, sustentaba el título de profesora de instrucción primaria. En ese año, 1885, impartió las materias de “teórica musical” (teoría musical), solfeo, canto y piano a veintinueve alumnas, aunque sólo concluyeron veintisiete (en el cuadro se observa a las alumnas que obtuvieron premio ese año). Todas ellas se hicieron examinar privadamente obteniendo calificaciones regulares, buenas y muy buenas, destacándose de manera particular las señoritas Mariana Guido y Cruz Reynoso así como la niña Guadalupe de Paul.⁴¹¹ Las dos primeras sobresalieron por sus “adelantos en la materia” –estudiarla desde 1878 pudo haberles dado ventaja. La última, Guadalupe, destacó por su “asidua aplicación [...] notables conocimientos [...] y [...] excelentes disposiciones para la música”⁴¹² a pesar de su corta edad.

Aunque las fuentes no dejan ver con exactitud cuándo se integró a la planta educativa del colegio el profesor de música Ramón Martínez Avilés, éste figuraba

Alumnas de la clase de música del Colegio de Guadalupe dignas de premio en el año de 1885

1.- Elena González

2.- María Martínez Cabrera (Hija de Ramón Martínez)

3.- Magdalena Mendoza

4.- Reynalda Rubio

5.- Concepción de la Vega

6.- Elisa Garcidueñas

7.- Maura Vieyra

8.- Luisa Vélez

9.- Mercedes González

10.- Guadalupe Alejandre

11.- Concepción Alejandre

Fuente: AHCTM, Sección de Administración Diocesana, 8-8.2-181-131, f. 798.

⁴¹⁰ *Ibidem*, f. 809.

⁴¹¹ *Ibidem*, f. 798.

⁴¹² *Idem*.

como el director de la clase hacia el año de 1887.⁴¹³ Esto llevó a que la señorita García, antes directora de la materia, pasara nuevamente a ocupar el puesto de ayudante. El año de 1887

Alumnas de la clase de música examinadas públicamente en el año de 1888	
1.- Emilia Ponce	
2.- Guadalupe de Paul	
3.- Mercedes González	
4.- María Martínez	
5.- Concepción Vélez	
6.- Luisa Vélez	
7.- Trinidad Barbosa	
8.- María Lazo	
9.- Refugio Padilla	
10.- Cruz Ríos	
11.- Esther Ávila	
12.- Pilar Romero	Examen meritorio
13.- Antonia Valladares	“”
14.- Beatriz Valladares	“”
15.- Mariana Guido	“”
16.- Herlinda Sotelo	“”
17.- Guadalupe Ortega	“”
18.- Elena Macouzet	“”
19.- Elena Cruzaley	Mención Honorífica
20.- Guadalupe Estrada	“”
Fuente: AHCTM, Sección de Administración Diocesana, 8-8.2-181-131, f. 757.	

también implicó cambios en cuanto al material estudiado se trataba, pues se hizo la compra del *Método para Piano* de Lebert y Stark.⁴¹⁴

La llegada del profesor puede explicar el aumento significativo en la asistencia a la cátedra de música. Para el año de 1888, el licenciado Martínez y la profesora García tuvieron a su cargo 54 alumnas; empero, sólo concluyeron 43. Éstas estudiaron solfeo, canto y piano, enfocándose en este último al estudio de piezas a cuatro, seis y ocho manos.⁴¹⁵ Esto indica, por un lado, que ese no era el primer año de música de las alumnas debido a que habían avanzado lo suficiente como para tocar dichas piezas. Por otro, que algunas de ellas ya poseían conocimientos musicales. Aspectos que pueden comprobarse al comparar a las alumnas que estudiaron en años anteriores –en el cuadro de la derecha se ha resaltado a algunas que también se hicieron examinar públicamente

⁴¹³ Archivo Histórico Casa Morelos (en adelante AHCM) Fondo Diocesano, Sección Gobierno, Serie Colegio, Sub-serie: De Guadalupe, Año, 1887, Caja, 7, Expediente 44, f. 9. Como director de la clase de música el Lic. Martínez recibía veinte pesos mensuales, teniendo una mejor posición con respecto a otros profesores que percibían quince pesos. Su ayudante, la señorita profesora Carmen García, ganaba seis.

⁴¹⁴ AHCM, Fondo Diocesano, Sección Gobierno, Serie Colegio, Sub-serie de Guadalupe, Año 1887, Caja 7, Expediente 44, f. 10 y 17. Compuesto de cuatro partes, el costo de las primeras tres fue de 4 pesos y 6 la última.

⁴¹⁵ AHCTM, Sección de Administración Diocesana, 8-8.2-181-131, f. 757.

Alumnas de la clase de música examinadas públicamente en el año de 1889	
1.- Guadalupe de Paul Alumna interna	Distinguida por su aplicación.
2.- Antonia Valladares Alumna interna	“”
3.- Dolores Castro Alumna externa	“”
4.- Soledad Ponce Alumna externa	“”
5.- Guadalupe Ortega Alumna externa	Distinguida por su aplicación y Examen meritorio
6.- Herlinda Sotelo Alumna externa	“”
7.- Agripina Ortega	Examen meritorio
8.- Beatriz Valladares	“”
9.- María Lazo	“”
10.- Concepción Ruíz	“”
11.- María Verduzco	“”
12.- Mercedes González	“”
13.- Soledad Arriaga	“”
14.- Agustina Sáenz	“”
15.- María Torres	“”
16.- Marina Infante	“”
17.- Carmen Macouzet	Examen meritorio
18.- Elena Macouzet	
19.- María Macouzet	
20.- Josefa Cortés	
21.- María Martínez	
22.- Trinidad Barbosa	
23.- Cruz de los Ríos	
24.- Guadalupe Galatoire	
25.- Francisca Dávila	
26.- Pilar Romero	
Fuente: AHCTM, Sección de Administración Diocesana, 8-8.2-181-131, f. 780.	

en el año de 1885–,⁴¹⁶ así como al considerar a aquellas damitas cuyas familias ricas y/o aristocráticas tenían la costumbre de educar a sus hijas musicalmente -en cursivas se ha puesto el nombre de Elena Macouzet quien había crecido en un contexto familiar-musical. Este último punto puede indicar que el ritmo de la clase, o de las lecciones brindadas a algunas de las jovencitas, dependían de sus conocimientos previos.

El año siguiente también estuvo concurrido; cincuenta y tres alumnas tomaron la clase. Dirigidas por los profesores mencionados, las jovencitas estudiaron lo correspondiente al método de Lebert y Stark, el *Método de piano* de Francisco Hüntén y estudios para piano de Henri Bertini, así como el *Método de solfeo* de Hilarión Eslava y alguna piezas sueltas de canto y piano.⁴¹⁷ El que varias alumnas se sometieran a examen público, los nombres de otras que figuraron como estudiantes sobresalientes desde años atrás y la distinción que recibieron algunas más -como se observa en el cuadro- habla de la aceptación que tenía la clase entre las jovencitas de la ciudad, del cuidado en la enseñanza musical que se daba a las mismas y los avances que otras más llegaron a alcanzar -se ha vuelto a resaltar a las alumnas que

⁴¹⁶ Empero no se tienen datos de aquellas que estudiaron en los años de 1886-1887.

⁴¹⁷ AHCTM, Sección de Administración Diocesana, 8-8.2-181-131, f. 780.

también se hicieron examinar en el año de 1888.

El aumento de la matrícula en la clase de música también puede explicarse debido a las mejoras infraestructurales e instrumentales realizadas; la adquisición de instrumentos pudo haber abierto las puertas de la clase a más alumnas. En 1880, cuando la clase de música era considerada auxiliar, el director del colegio señaló algunos aspectos que hacían difícil el desarrollo correcto tanto de la cátedra de música como de la de flores. Entre estos se encontraba “la penuria de localidad, de instrumentos y de otros diversos medios [de los que se carecía por ser verdaderamente] pobres”. No obstante –expresaba– los resultados habían superado las expectativas. Desconociendo el número de pianos con los que entonces contaba la institución, esta problemática pudo haber quedado atrás conforme los años pasaron. En informes posteriores no se volvió a mencionar algo al respecto seguramente por haberse adquirido los instrumentos suficientes. En 1889, se contaba, al menos, con cuatro pianos.⁴¹⁸ De manera que más alumnas podían tomar la clase.

La llegada de las religiosas teresianas pudo haber presentado una contradicción para la clase de música: si el colegio pasaba a ser dirigido por mujeres con votos de castidad, la presencia de un profesor varón podía resultar incómoda –no importaba que éste fuera un músico reconocido. Además, las bases presentadas para la integración de las hermanas señalaban que estas serían las encargadas de la institución, sugiriendo que una religiosa se haría cargo de la clase. Sin embargo, al menos en los primeros años, esto no fue así. Lo que sí cambió es que una mujer –que hacia 1890 apareció en la escena musical de la ciudad como maestra de piano–⁴¹⁹ pasó a impartir las lecciones musicales. La señora María del Río de Del Río fue otra de las profesoras de música de la institución.⁴²⁰

El Colegio de Guadalupe y el Colegio Teresiano fueron espacios en los que la música tuvo un papel importante. Las alumnas que estudiaban en estos centros podían desarrollar sus conocimientos musicales de manera continua y progresiva. El cuidado puesto en las instituciones y los recursos destinados a éstas así lo hacían posible.

Hubo, además, otros centros educativos de corte católico en los que se impartió la clase de música; sin embargo, se tiene poca información al respecto. Uno de ellos fue el Colegio de

⁴¹⁸ No dudamos que se contara con más. Sin embargo, hemos señalado cuatro debido a que las fuentes muestran que en dicho año se hizo la compostura de ese número de pianos, así como de tres taburetes. AHCM, Fondo Diocesano, Sección Gobierno, Serie Colegio, Sub-serie: De Guadalupe, Año, 1889, Caja, 7, f. 13.

⁴¹⁹ Véase el siguiente apartado “Enseñanza musical particular”.

⁴²⁰ AHCM, Fondo Diocesano, Sección Gobierno, Serie Colegio, Sub-serie de Guadalupe, Caja 8, 1890-1894.

San Vicente de Paul, fundado –a decir de Mariano de Jesús Torres– por el canónigo Julián M. Vélez.⁴²¹ La directora de la institución fue la señorita profesora Rosa González, quien posiblemente sostuvo dicho cargo desde la inauguración del colegio hasta su muerte en 1898.⁴²² Las lecciones musicales que ofrecía fueron solfeo, canto y piano. Éstas fueron impartidas por la señorita profesora Carmen García Granados quien, al parecer, sólo prestó servicio durante un año debido a que la institución fue dada al cuidado de las religiosas salesianas; cambio que llevó a que una hermana de la congregación se hiciera cargo de la materia. No obstante, la clase estuvo cerrada durante tres años seguramente por no encontrar a una religiosa apta para su impartición.⁴²³

Los colegios católicos se unían así a los espacios formales en los que las jóvenes podían adquirir conocimientos musicales. Empero, estos centros y los del estado no fueron los únicos espacios de educación musical.

3.- Enseñanza musical particular

Otro modo de acceder al conocimiento musical fue la forma privada. Ésta en particular tuvo tres variantes. Las dos primeras se llevaron a cabo a domicilio. La diferencia radicaba en que, por un lado, se impartían lecciones en el hogar del interesado; por otro, en el hogar del profesor. Para la tercera se creó un establecimiento ex profeso para la enseñanza, es decir, una academia.

Hubo muchos profesores en Morelia que ofrecieron sus conocimientos a domicilio. Algunos nombres fueron más sonados que otros ya fuera por su activa participación musical en los eventos de la ciudad, por haber formado parte del cuerpo político, o por haber sido profesores reconocidos por su trabajo en instituciones educativas. Se puede mencionar, por ejemplo, a Francisco de P. Lemus, ejecutante y compositor;⁴²⁴ Eustorgio Peñaloza, director de

⁴²¹ Torres, Mariano de Jesús, “Academias de Música”, en *Diccionario Histórico, Biográfico, Geográfico, Estadístico, Zoológico, Botánico y Mineralógico de Michoacán* [escrito por Mariano de Jesús Torres] Tomo I, Morelia, Tipografía particular del autor, 1915, p. 26.

⁴²² “Defunción”, en *La libertad*, Año 6°, Tomo 6°, Núm. 15, Morelia, 13 de abril de 1898, p. 3.

⁴²³ Torres, Mariano de Jesús, “Academias de Música”, en *Diccionario Histórico...* Tomo I, *op. cit.*, p. 26. Torres no señala el por qué la clase se cerró durante tres años.

⁴²⁴ Véase “Morelia y la música”, *La libertad. Periódico de política y variedades*, Año 9°, Tomo 9°, Núm., 9, 1° de marzo de 1901, p. 2. De igual forma, para este profesor y el resto de los mencionados en este capítulo véase el cuadro de *profesores que impartieron lecciones a domicilio*, en los anexos.

la banda de música de la Escuela Industrial Militar Porfirio Díaz;⁴²⁵ Luis I. de la Parra y Mendevíl, diputado y profesor al parecer muy entregado a su labor, a grado de ser elogiado con la frase “llueva o truene, Parra viene”,⁴²⁶ y la señorita profesora Carmen García granados, quién además de impartir lecciones del ramo de primaria y música fue profesora del Colegio de Guadalupe.⁴²⁷ Estos profesores se anunciaron en los periódicos de la ciudad, algo que, para los no tan conocidos, fue de suma utilidad, pues llegaron a ser recomendados por el cuerpo editorial de las publicaciones.⁴²⁸

¿Cuáles eran las lecciones impartidas a domicilio? Normalmente se ofrecía canto, piano, solfeo y rara vez otros instrumentos.⁴²⁹ No obstante, es probable que las dos últimas lecciones hayan tenido más adeptos o fueran más cuidadosamente impartidas. Pues a pesar de haberse distinguido algunas señoritas en el canto, era mayor el progreso en cuanto al estudio y la enseñanza de las otras áreas, según lo expresado en un texto publicado en la revista literario-musical *Euterpe*.⁴³⁰ En el mismo artículo se exhortaba a los jóvenes varones de las familias acomodadas a prepararse en dicha área, debido a que ellos eran los que pocas veces trabajaban su voz, “no habiendo [para entonces] un verdadero tenor, un barítono, y un bajo propiamente tales,”⁴³¹ razón por la que muchos eventos de la ciudad no se celebraban con toda la pompa esperada. Francisco de P. Lemus también observó el aparente descuido del canto; al

⁴²⁵ “Clases de solfeo”, en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Año 8°, Tomo 8°, Núm., 10, Morelia, 6 de marzo de 1900, p.3.

⁴²⁶ Torres, Mariano de Jesús, *Diccionario Histórico, Biográfico, Geográfico, Estadístico, Zoológico, Botánico y Mineralógico de Michoacán* [escrito por Mariano de Jesús Torres], Tomo II, Morelia, Tipografía particular del autor, (1ª calle de Victoria Núm. 18), 1915, pp. 67- 68.

⁴²⁷ Torres, Mariano de Jesús, “Academias de Música”, en *Diccionario Histórico, Biográfico, Geográfico, Estadístico, Zoológico, Botánico y Mineralógico de Michoacán* [escrito por Mariano de Jesús Torres] Tomo I, Morelia, Tipografía particular del autor, 1915, p. 25.

⁴²⁸ Como sucedió a Manuel Alejandro, Edmundo castro y Rafael Zamora Valdés, entre otros. Véase, sucesivamente, “Manuel Alejandro”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo I, Núm. 45, Morelia, 21 de febrero de 1886, p. 3. “Pianista”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo II, Núm. 152, Morelia, 10 de marzo de 1887, p. 3. En el mismo periódico, número 184, 7 de julio de 1887, p. 3 y número 188 del 21 de julio de 1887, p. 3. “Profesor de piano”, en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Año 6°, Tomo 6°, Núm. 46, Morelia, 8 de noviembre de 1898, p. 3.

⁴²⁹ Véase el cuadro de *profesores que impartieron lecciones a domicilio*.

⁴³⁰ “El arte musical entre nosotros”, en *Euterpe. Revista quincenal de música literatura y variedades*, Año II, Núm. 38, Morelia, 8 de noviembre de 1893, p. 1.

⁴³¹ *Idem*

ofertar sus clases de canto superior, señaló que esta era un área muy abandonada en Morelia.⁴³² De manera que el estudio del piano era, al parecer, lo más valorado.

Los precios en el caso de la enseñanza a domicilio son un poco ambiguos. En la mayoría de los anuncios se ofertan las clases a precios “módicos y convencionales”, o en el peor de los casos, no se señalan los costos.⁴³³ Sin embargo, podemos deducir algo al respecto basándonos en las cifras señaladas por algunos profesores. Si Francisco de P. Lemus cobraba 25 centavos la lección impartida en su casa,⁴³⁴ y el pago mensual de piano en una academia era de dos pesos,⁴³⁵ suponemos que el precio por lección impartida en el hogar del estudiante oscilaba entre los 50 centavos si las lecciones eran terciadas, o poco más de 1 peso si se tomaba una a la semana. Es posible que nuestras cifras no estén muy alejadas de la realidad si consideramos que Luis I. de la Parra ganaba un promedio de 58 centavos la hora por las clases que impartía en la Academia de niñas.⁴³⁶ No dudamos, asimismo, que el promedio señalado se elevara un poco dependiendo del prestigio del profesor o profesora e incluso del género de éste. Estas cifras nos hacen preguntarnos, ¿qué estilo de vida se podía llevar con dichas ganancias?

Otto Mayer-Serra, en su análisis sobre los músicos en el siglo XIX, señaló que estos estaban en una situación precaria. Basándose en la biografía de Melesio Morales escrita por Ignacio Manuel Altamirano, reconoció que todos los artistas, llámese pintor, escultor o músico, estaban a merced de los pedidos hechos por la poca población interesada en el arte. Un pintor no tenía más remedio que hacer retratos. Un escultor podía pasar su tiempo haciendo bultos de políticos o alguna escultura religiosa por encargo “de una vieja devota o

⁴³² “Francisco de P. Lemus”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año VI, Núm. 553, Morelia, 30 de abril de 1891, p.4.

⁴³³ Véase el cuadro antes mencionado.

⁴³⁴ También dio clases en su hogar. Véase, “Academia de música”, en *El Centinela. Semanario de política y variedades*, Tomo XI, Núm. 17, Morelia, 8 de noviembre de 1903, p. 3.

⁴³⁵ Véase el cuadro *academias particulares de música*, en los anexos.

⁴³⁶ A decir del decreto fundacional de la Academia, todos los profesores, a excepción de la directora, ganaban 365 pesos anuales. Si tomamos en cuenta que las clases eran de lunes a sábado, que Luis I de la Parra daba dos horas diarias de clase, y que le distribuían su pago a lo largo del año (contando el mes de diciembre cuando el establecimiento estaba cerrado) pero restando a todo esto los domingos, Parra ganaba lo arriba señalado aproximadamente. Véase AGHPM, Fondo Secretaría de Gobierno, Sección Instrucción, Serie Academia de Niñas, años 1886, exp. 1, f. 2. Para 1906, a decir del presupuesto gubernamental de ese año, el profesor de música de la academia de niñas ganaba 1.70 pesos diarios, 620.50 al año. El ayudante ganaba .70 centavos diarios y 255.50 pesos anuales. “Poder ejecutivo. Aristeo Mercado, gobernador del estado de Michoacán de Ocampo... Academia de niñas” en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo XIV, Núm. 57, Morelia, 19 de julio de 1906, p. 4.

del cura de un pueblo de indígenas.”⁴³⁷ A un músico, no le quedaba otra opción más que dar lecciones a domicilio “o en las escuelas de amigas.”⁴³⁸ No importaba que tuviera una técnica excelente ni que fuera un gran compositor. Sus obras no le darían mucho. Sólo en Europa llegaría a alcanzar el éxito, y aún ahí, se decía, “es preciso tener mucha fortuna para conquistar la vida independiente.”⁴³⁹ Estas aseveraciones fueron hechas en 1871. No obstante, la misma situación estuvo latente en el Porfiriato; la posición de Gustavo E. Campa (1902) no difería en mucho de lo señalado por Altamirano.⁴⁴⁰ Ante este panorama, no es de extrañarse que los músicos anduvieran de una escuela en otra, de casa en casa e, incluso, escribiendo en revistas para llevar una vida lo mejor posible a decir de su condición.

Los motivos que llevaban a los profesores y músicos a dar clases a domicilio fueron varios; el concepto de género de la época fue uno de ellos. Siendo el hogar el espacio más apto para una mujer, niñas y jovencitas estaban limitadas a dicho espacio. En él tenían que ayudar y participar de las actividades que éste implicaba –aprender desde niñas a saber llevar una casa era una de las principales tareas de toda mujer. La casa se convertía, asimismo, en el lugar más seguro en el que las damitas podían estar; ahí se les resguardaba de los peligros que podían trastocar su honra y, por consiguiente, la de sus familias.⁴⁴¹ Por ende, los padres preferían que sus hijas se siguieran formando bajo el resguardo de su atenta mirada –no importaba el que hubiera establecimientos de carácter secundario e institutos aptos para niñas ricas.⁴⁴² Así fue

⁴³⁷ Altamirano, Ignacio Manuel, “Melesio Morales”, en *El renacimiento*, vol. I, p. 362. Citado por Mayer-Serra, Otto, *op. cit.*, p.37.

⁴³⁸ *Idem.*

⁴³⁹ *Idem.*

⁴⁴⁰ Mayer-Serra, Otto, *op. cit.*, p.37.

⁴⁴¹ Véase el capítulo 1.

⁴⁴² En Morelia hubo varios establecimientos de carácter particular, el más sonado era el de la profesora María de la Cruz Moreno. Pero también estaban el de la señorita María Álvarez, Josefina Álvarez, la señora Elodia Romo v. de Adalid y el “Colegio de la Inmaculada Concepción” dirigido por la señorita Josefa de la Peña. Véase, respectivamente, “Examen”, en *La libertad, periódico de política y variedades*, Año 2º, Tomo 2º, Núm. 48, Morelia, 4 de diciembre de 1894, p. 4. “La señorita María Guadalupe Álvarez...” en *La libertad*, Año 2º, Tomo 2º, Núm. 7, Morelia, 17 febrero de 1894, p. 4., “Fiesta escolar”, en *La libertad, periódico de política y variedades*, Año 8º, Tomo 8º, Núm., 7, Morelia, 13 de febrero de 1900, p. 3. “Inteligente profesora”, en *La libertad, periódico de política y variedades*, Año 8º, Tomo 8º, Núm., 24, Morelia, 12 de junio de 1900, p. 3. “Examen público”, en *El centinela. Semanario de política y variedades*, Tomo XI, Núm., 20, Morelia, 28 de noviembre de 1903. pp. 2-3. Para conocer los centros de otras ciudades, como los de Toluca, véase Gutiérrez Garduño, María del Carmen, *loc. cit.*

como se mantuvo la práctica de abrir las puertas de los hogares a los profesores de música.⁴⁴³ Situación que amplió su marco laboral y les dio la posibilidad de tener ingresos extra –los cuales, en muchas ocasiones, podían ser los más importantes.

La situación financiera pudo ser motivo de peso para dar clases a domicilio. Siendo pocas las ganancias percibidas por los músicos –como arriba se expresó– impartir la mayor cantidad de lecciones, tanto a nivel particular, como en las escuelas, y, en este caso, en la casa de las jovencitas, donde seguramente se ganaba un poco más, se presentaba como una opción viable para aumentar las ganancias mensuales. Además, impartir clases en los hogares de las damitas de élite permitía a los profesores, hasta cierto punto, codearse con los estratos altos de la sociedad, algo que podía ser beneficioso si se creaban relaciones que resultaban en padrinazgos.⁴⁴⁴

Otra razón para impartir lecciones a domicilio estuvo relacionada al hogar de los profesores. Si las casas de los filarmónicos no eran del todo apropiadas para las señoritas de élite o jovencitos a los que se pretendía enseñar, es posible que los padres no permitieran que sus hijas e hijos estudiaran en dicho espacio. Por ende, si se querían evitar molestias tanto a alumnos como a profesores, así como la pérdida de estudiantes por falta de un espacio adecuado, lo mejor era que los interesados tomaran las lecciones en sus propios hogares.

El contar con un instrumento en mal estado fue otra causa para ofertar servicios a domicilio. Un piano desafinado, con un martinete⁴⁴⁵ ausente o cualquier otro daño, no era bueno para la enseñanza (tampoco para la práctica diaria del músico, mas la experiencia de este le llevaba a tolerar los imperfectos señalados). Un instrumento fuera de tono llevaría a la estudiante a acostumbrarse a un sonido diferente. De manera que una vez tocando en un piano

⁴⁴³ Hemos de señalar que fue el impulso de la educación romántica, aún latente para entonces, lo que sostuvo la práctica de permitir el paso de los maestros de música al hogar, aunque también dio paso a los maestros de dibujo y baile. En el Porfiriato, además, se recibían profesores de instrucción primaria y bordados. Sobre la educación romántica y la música véase la obra de Galí Boadella, Monserrat, *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002. Sobre lecciones de primaria y bordados, “Lecciones a domicilio”, en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Año 8º, Tomo 8º, Núm., 10, Morelia, 6 de marzo de 1900, p. 3. El profesor de instrucción primaria Antonio Gallo Suárez impartía las materias de “... pedagogía, teneduría de libros, higiene, corte y confección de ropa. “Clases a domicilio. Academia nocturna” en *La libertad, periódico de política y variedades*, Año 8º, Tomo 8º, Núm., 4, Morelia, 23 de enero de 1900, p. 3.

⁴⁴⁴ Podemos considerar la situación de la señora Esther Ortiz v. de Tovar -véase el último movimiento– cuyo caso puede ser un reflejo de los beneficios que podían tener los profesores de música al codearse con los estratos altos de la sociedad, e incluso haber estado muy cercano a ellos.

⁴⁴⁵ El martinete o macillo es la pieza del piano que hiere la cuerda y la hace vibrar produciéndose el sonido.

bien afinado, el sonido le sería extraño e incómodo. La falta de un martinete haría que no sonara la tecla en cuestión, por lo que no se apreciaría, en toda su esencia, la composición a estudiar. Finalmente, cualquier otro daño, como los anteriores, haría incompleta la formación pianística de las alumnas, dejando, a su vez, una mala impresión entre los padres de las jovencitas.

El no contar con el instrumento fue un factor determinante a la hora de decidir la forma en la que se ofertaba la enseñanza. Esta fue la situación a la que se pudieron haber enfrentado profesores foráneos, que, seguramente, dispuestos a probar suerte, llegaron a Morelia. Hablamos, por ejemplo, de dos músicos: Edmundo Castro y Alejandro Peralta.⁴⁴⁶ A su llegada, estos filarmónicos se hospedaron en hoteles. El primero en el Oseguera. El segundo en el de La Soledad para posteriormente cambiarse al Oseguera. A dichos espacios podían acudir los interesados a pedir informes.⁴⁴⁷ Mas queda claro que en los mismos no se podían ofertar las lecciones, pues los profesores no tenían su instrumento consigo; el único al que tal vez podían acceder, tanto para mostrar sus talentos, como para amenizar las tardes, era el del propio establecimiento. Por tanto, acudir a un hogar, en el que se tenía un piano, era la mejor opción para empezar a darse a conocer; una vez ganado un número considerable de estudiantes, se podían establecer, algo que hizo Edmundo Castro.⁴⁴⁸

Algunos de los profesores que impartieron lecciones a domicilio también lo hicieron en sus propios hogares. Fue el caso de Manuel Alejandro, Carmen García Granados, Eustorgio Peñaloza, Estanislao Romero, Francisco de P. Lemus y María de los Dolores Ortiz C.⁴⁴⁹ Los costos de sus lecciones, según lo anunciado, seguían en la dinámica de “módicos y convencionales”. No obstante, el ofrecer clases en un horario en particular, podía llevar a tener a varios estudiantes tomando la lección al mismo tiempo, percibiéndose un poco más de

⁴⁴⁶ Sobre el primero véase “Pianista”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año II, Núm. 152, Morelia, 10 de marzo de 1887, p. 3. En el mismo periódico, número 184, 7 de julio de 1887, p. 3 y número 188 del 21 de julio de 1887, p. 4. Sobre el segundo, “Pianista”, en *Gaceta oficial del gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo*, Año III, Núm. 207, Morelia, 25 de septiembre de 1887, p. 3. En el mismo periódico, número 227 del 8 de diciembre de 1887, p. 4

⁴⁴⁷ En específico, aquellos interesados en los servicios de Alejandro Peralta podían dirigirse directamente con el profesor en el cuarto donde se hospedaba (número 17 del hotel de la Soledad) o en el despacho del hotel. “Profesor de piano y afinador”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año III, Núm. 207, Morelia, 25 de septiembre de 1887, p. 4.

⁴⁴⁸ “El profesor D. Edmundo Castro”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año II, Núm. 184, Morelia, 7 de julio de 1887, p. 3.

⁴⁴⁹ Véase el cuadro de *profesores que brindaron clases en sus hogares y/o casas habitación*, en los anexos.

dinero por hora. Esta pudo ser la razón que llevó a la señorita Ortiz a crear una clase especial para niños pequeños.⁴⁵⁰

La tercera forma en la que se impartió la enseñanza particular fue una más estructurada. Hablamos de la creación de academias, establecimientos fundados exclusivamente para impartir las lecciones.⁴⁵¹ Más allá de contar con espacio propio –exceptuando unas cuantas– vemos, por los menos, dos elementos que caracterizaron a estos centros: el tipo de academia según el género del profesor y la separación de sexos a la hora de la enseñanza.

Aunque las academias fueron establecidas por hombres y mujeres, cada una tuvo una población en particular. Los hombres daban clases tanto a señoritas como a caballeros. Los centros establecidos por ellas se enfocaron exclusivamente en la enseñanza de las señoritas o en los niños de ambos sexos.⁴⁵² La respuesta al por qué de dicha diferenciación contempla varios elementos. Seguramente las mujeres no recibieron jóvenes varones en sus institutos debido a la formación que éstos buscaban: cuestiones como armonía y demás elementos de teoría musical ajenos a ellas. Sin embargo, no podemos negar que haya habido alguna profesora dispuesta a enseñar a varones. Mas la experiencia de las pocas que ofertaron sus servicios a domicilio, pudo haberles mostrado el poco interés de los jóvenes por estudiar con ellas, debido, esencialmente, a la concepción positivista de la mujer en la música. En cambio, no había problema si los niños tomaban clases con una mujer. Era incluso apropiado que así fuera. Pues a decir de los discursos de género de la época, el instinto maternal de la profesora, ya se tratara de una señorita casadera, de una entrada en años, o de una señora, le ayudaba a tener más paciencia y cuidado al momento de enseñar a los pequeños –esto se exacerbaba si se trataba de una señora profesora, generando más confianza entre los padres. En este sentido pudo haber operado, por ejemplo, la academia fundada por Ramón Martínez y María Martínez de Tovar; el primero dedicado a enseñar a los jóvenes, la segunda a instruir a niños de ambos sexos.⁴⁵³ También debemos señalar la seguridad brindada a los padres cuando una hija

⁴⁵⁰ “La srita. María de los Dolores Ortiz C.” en *El centinela. Semanario de Política y variedades*, Tomo XVI, Núm. 35, 14 de marzo de 1909, p.4.

⁴⁵¹ Véase el cuadro *academias particulares de música*, en los anexos.

⁴⁵² Véase el cuadro mencionado.

⁴⁵³ “Ramón Martínez Avilés y María Martínez de Tovar”, en *El centinela. Semanario de política y variedades*, Tomo XI, núm., 6, Morelia, 23 de agosto de 1903, p.4. Sigue anunciándose en los siguientes números del 30 de agosto, p. 4, 6 de septiembre, p. 4, 13 de septiembre, p. 4, y 19 de septiembre de 1903, p. 4.

estudiaba con una profesora. Como señaló Galí, abrir las puertas del hogar a un maestro implicaba peligros, más exactamente, el que la señorita acabara enamorándose de su profesor.⁴⁵⁴ No dudamos que esto pudiera darse en las academias dirigidas por varones, o por lo menos, que el miedo a ello estuviera presente; siendo correcto para algunos padres el que sus hijas estudiaran con mujeres.

Esta situación pudo haber sido favorable a las profesoras, pues sus academias tendrían más alumnas. Empero, el que las señoritas acudieran a dichos centros pudo haber continuado el círculo de jovencitas ejecutantes; limitadas a la exigua formación de sus maestras, aprendían y observaban lo vivido por éstas. Es decir, dichos espacios ayudaron a perpetuar las dos imágenes de la mujer en la música que cada vez hacían más presencia en la sociedad: la de la dulce ejecutante del hogar –si es que la señorita se casaba– o la de la profesora de música, soltera o viuda, raramente desposada. No queremos decir que sólo esto ocurría en las academias establecidas por mujeres, pues pudo haber diferencias pedagógicas en cuanto a la enseñanza de señoritas y jóvenes en las academias de hombres –consideremos, como ejemplo, lo aplicado en el Colegio de San Nicolás y la Academia de Niñas. No obstante, no dudamos que la perpetuación de las imágenes expresadas haya estado más presente en las academias de las profesoras; el *habitus* –que denominaremos musical– arraigado en sus cuerpos, lo hacía una posibilidad latente.

Cuando el profesor recibía a alumnos de ambos sexos las clases eran separadas. Esto, aparentemente, no era una novedad para la época. Hombres y mujeres sólo llegaron a permanecer juntos cuando, siendo muy pequeños, eran recibidos en las escuelas de amiga.⁴⁵⁵ El que en las academias de música se aplicara la separación de sexos desde la niñez, puede

⁴⁵⁴ Galí Boadella, Monserrat, *Historias del bello sexo...*, op. cit. p. 187.

⁴⁵⁵ Desconocemos si en la Morelia del Porfiriato aún había escuelas de amiga. Sin embargo, al entrar el siglo XX, observamos que algunas escuelas particulares tenían a niños y niñas. Desafortunadamente no podemos decir –dada la falta de información en el tema– cuál era la dinámica en dichos espacios, responder hasta qué edad estaba permitido tener a niños y niñas juntos o si tomaban las lecciones por separado. Sin embargo, el que sólo una maestra se hiciera cargo de estos espacios pone en duda la separación de sexos –a menos que los niños tomaran clases en diferente horario. Un ejemplo de estas escuelas fue la dirigida por la Sra. Elodia Romo v. de Adalid. En el Instituto de la Inmaculada Concepción” dirigido por la profesora Josefa de la Peña, se admitían niños de primero y segundo años de instrucción. Aunque pequeños, los niños tomaban clase en un salón diferente. Esto seguramente se podía dar debido a que la institución contaba con más profesoras. La única referencia que tenemos en la que se observa a niños y niñas juntos fue el asilo del Colegio de Guadalupe, en donde el límite de edad era de 7 años. Véase, “Exámenes”, en *La libertad, periódico de política y variedades*, Año 8º, Tomo 8º, Núm. 46, Morelia, 17 de noviembre de 1900, p. 4. “Instituto particular. Aviso al público”, en *El progreso cristiano*, Tomo II, Núm. 53, Morelia, 31 de diciembre de 1905, p. 4.

explicarse, en consecuencia, por la dinámica señalada. Lo interesante a resaltar aquí es lo siguiente: si el pensamiento de la época veía a las mujeres como musas y receptoras o reproductoras de la música (ejecutantes), la formación recibida, estando separadas de los niños, se fijaría en los límites señalados. Los jóvenes, por su parte, aprenderían desde pequeños aspectos musicales con miras a un posible desarrollo profesional –no obstante esto era más común entre la clase media, poco entre los jóvenes de élite. Esto refuerza lo arriba señalado respecto a los patrones repetidos y afianzados al interior de las academias.

Los estudios ofertados en estas instituciones obedecieron, al menos en un principio, al patrón antes señalado. Piano, solfeo y canto fueron las lecciones ofrecidas. Mas esta vez, fueron las mujeres las que, cerrando el siglo, se apropiaron del canto.⁴⁵⁶ La situación señalada por *Euterpe* pudo haber sido tomada en cuenta por aquellas mujeres que, sobresalientes en dicha área, encontraron en la misma una fuente de ingreso. Asimismo, la afición por la ópera, para entonces más concurrida y gustada por la población, pudo haber tenido peso en el gusto que las señoritas mostraron por la voz humana. Es preciso señalar que, al entrar el siglo XX, un nuevo instrumento fue ofertado. El violín se hizo patente por lo menos en dos academias: la de la Sra. Da. Paz Martínez de Álvarez⁴⁵⁷ y la de Ramón Martínez y compañía,⁴⁵⁸ ambas establecidas en 1903 –para entonces ya se veía a señoritas tocando este instrumento.

¿Cuál era la dinámica seguida para el establecimiento de una academia y qué tan prósperas eran? Fundar un centro de este tipo llevaba tiempo, o por lo menos el suficiente para que el profesor se diera a conocer, así como para que éste identificara el número de los interesados. Cuando Francisco de P. Lemus llegó por segunda vez a la ciudad –para establecerse definitivamente– ofreció sus servicios a domicilio.⁴⁵⁹ Ocho meses después –seguramente ya contando con varios alumnos– estableció una academia (1892), la cual estuvo activa varios años, pues en los periódicos de 1895 aún se anunciaba.⁴⁶⁰ Sin embargo, la posible

⁴⁵⁶ Véase el cuadro *academias particulares de música*, en los anexos.

⁴⁵⁷ “Academia de música”, en *Periódico oficial del Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo XI, Núm. 65, Morelia, 13 de agosto de 1903, p. 5.

⁴⁵⁸ “Ramón Martínez Avilés y María Martínez de Tovar”, en *El centinela. Semanario de política y variedades*, Tomo XI, núm., 6, Morelia, 23 de agosto de 1903, p. 4. Sigue anunciándose en los números del 30 de agosto, p. 4, 6 de septiembre, p. 4, 13 de septiembre, p. 4, y 19 de septiembre de 1903, p. 4.

⁴⁵⁹ “Francisco de P. Lemus”, en *Gaceta oficial del gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo*, Año VI, Núm. 553, Morelia, 30 de abril de 1891, p. 4.

⁴⁶⁰ “Academia de música”, en *La libertad*, Año 3º, Tomo 3º, Núm. 2, Morelia, Michoacán, 8 de enero de 1895, p. 3.

competencia entre los otros profesores, el prestigio de algunos más y el establecimiento de academias por parte de mujeres, pudo determinar el cierre del establecimiento como tal. Aun así, el profesor Lemus siguió dando clases, pero, para entonces (1903) las lecciones eran en su hogar y cobraba por lección a menos que se estuviera trabajando en una obra en particular.⁴⁶¹ Este es sólo un caso, pero ejemplifica la situación a la que se pudieron haber enfrentado otras academias.

Un centro, al parecer de larga vida, fue el establecido por la señorita Carmen García Granados. Esta profesora, al igual que en el ejemplo anterior, empezó ofertando lecciones de solfeo, canto, piano y teoría musical, tanto a domicilio como en una casa.⁴⁶² Mas unos meses después, seguramente tras el éxito logrado, estableció de manera formal una academia para señoritas (1897) en la que dejó de lado la teoría musical. Este establecimiento, a decir del Pingo Torres, fue muy aceptado, pues ocho años después de su fundación contaba con 15 alumnas, las cuales tomaban clase en horario de tres treinta a seis y media de la tarde.⁴⁶³ El éxito de la institución pudo deberse a las técnicas pedagógicas adoptadas por la profesora. Su método –decía Torres– era eficiente, pues se brindaba una “instrucción correcta y ordenada [para evitar] ciertos vicios en la ejecución [que son] muy comunes cuando la enseñanza es superficial.”⁴⁶⁴ La señorita García, además, creó un ingenioso invento para enseñar la correcta posición de las manos en el teclado, algo que –señalaba Torres– le dio brillantes resultados.⁴⁶⁵

La condición de género marcó el ritmo de las actividades educativo-musicales de las mujeres. No sólo lo hizo en el cómo y a quién dirigían sus enseñanzas, sino también en la formación que las profesoras recibían, marcando una clara diferencia con sus colegas varones. Estos eran músicos, compositores y miembros de orquestas; ellas eran profesoras de primaria o aficionadas con estudios particulares. Sus lecciones, tuvieron de esta manera, una línea muy definida. Las maestras transmitieron los valores musicales de género a las señoritas cuyos padres podían pagar por las lecciones. Algo que también hicieron otras mujeres a través de la convivencia diaria con las más jóvenes.

⁴⁶¹ “Academia de música”, en *El Centinela. Semanario de política y variedades*, Tomo XI, Núm. 17, Morelia, 8 de noviembre de 1903, p. 3.

⁴⁶² “Enseñanza a domicilio”, en *La libertad*, Año 5°, Tomo 5°, Núm. 5 Morelia, 2 de febrero de 1897, p. 5.

⁴⁶³ Torres, Mariano de Jesús, “Academias de música”, en *Diccionario histórico, biográfico, geográfico, estadístico, zoológico, botánico y mineralógico de Michoacán escrito por Mariano de Jesús Torres*, Tomo I, Morelia, tipografía particular del autor, 1915, p. 26.

⁴⁶⁴ *Idem.*

⁴⁶⁵ *Idem.*

3.1 Enseñanza materna y demás consejos musicales: impulso y freno al arte de Euterpe

Las mujeres, en su papel de madres, eran consideradas las primeras educadoras de sus hijos. En ellas recaía el aprendizaje de los principios básicos de moral, las bases de la fe, y todas aquellas actividades de carácter “mujeril” que pudiesen enseñar a sus hijas. Si habían recibido una educación musical, seguramente considerarían dichas enseñanzas como parte del conocimiento que toda mujer, en condición de hacerlo, debía aprender. La transmisión de los conocimientos musicales a sus hijas era entonces otra de las labores que como madres debían hacer.⁴⁶⁶

Pocos son los ejemplos que ejemplifican la transmisión de los conocimientos musicales de madre a hija; Fernández de Lizardi nos muestra uno significativo en su obra *La quijotita y su prima*. Matilde, ejemplo de esposa y madre romántica, enseñó a su hija a tocar el instrumento que ella misma pulsaba: el clave. Sin embargo, la enseñanza de éste se dio una vez que la niña había aprendido a leer, escribir, contar, coser, bordar y dibujar,⁴⁶⁷ dejando claro el papel que la música debía tener en la vida de las mujeres. Tal cual hacía su madre, la niña Pudenciana –y el resto de las jovencitas– debían entender que tocar el clave, o cualquier otro instrumento, no debía distraerles de sus quehaceres. Por el contrario, esto les serviría para

⁴⁶⁶ Green, Lucy, *Música, género y educación*, Madrid, Ediciones Morata, 2001, p. 55-56. En general, la autora señala que esto pasaba y sigue pasando, algo en lo que estamos totalmente de acuerdo. Sin embargo, queremos enfatizar que esto pudo haberse dado, de manera más específica, una vez fortalecida la figura de la madre cuidadora de sus hijos, es decir, a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Ahora bien, las madres no sólo introdujeron a sus hijas a la música. También enseñaron a sus hijos los instrumentos que ellas mismas pulsaban. Así fue, por ejemplo, como Frederic Chopin, Felix y Fanny Mendelssohn tomaron sus primeras lecciones; Justyna, madre del primero, era una gran pianista y soprano, Lea, madre de los Mendelssohn, era considerada una brillante pianista. Véase, en el caso de Chopin, “Famous composers’ mothers”, en *The world’s greatest music. Classic FM digital radio*. [En línea]. Consultado el 3 de Julio de 2017 en <http://www.classicfm.com/discover-music/latest/composers-mothers/> “Frederic Chopin”. [En línea]. Consultado el 3 de julio de 2017 en <https://www.biography.com/people/frederic-chopin-9247162> En el caso de los Mendelssohn, “Famous composers’ mothers”, en *The world’s greatest music. Classic FM digital radio*. [En línea]. Consultado el 3 de Julio de 2017 en <http://www.classicfm.com/discover-music/latest/composers-mothers/> C. E. “Felix Mendelssohn-Bartholdy [biografía introductoria]”, en Mendelssohn. Master series for the Young: compositions for piano in their original versions selected and edited by Edwin hughes, 1115 ed. New York, G. Schirmer Inc., p. iii. [En línea] Consultado el 3 de julio del 2017 en <http://waltercosand.com/CosandScores/Composers%20L-P/Mendelssohn,%20Felix/Mendelssohn-Album.pdf>

⁴⁶⁷ Fernández de Lizardi, José Joaquín, *op. cit.*, p. 119.

desahogarse de sus labores,⁴⁶⁸ siendo solamente un medio recreativo. Uno que, llegado el momento, transmitirían a sus hijas tal y como ellas lo aprendieron de sus madres.

La difusión y enseñanza del arte musical no dependió solamente de las progenitoras. Todas las personas involucradas en la crianza infantil, como las abuelas, hermanas, tías, sirvientas, entre otras, también fueron partícipes de ello no importando su nivel de conocimientos. Esto ocurría, como señala Lucy Green, cuando se cantaban coplas infantiles, nanas y demás canciones en la convivencia diaria con los pequeños.⁴⁶⁹ La vida cotidiana se convirtió así en el primer contacto con la música que tuvieron muchos niños, niñas y jovencitas. No obstante, algunas canciones y las prácticas que las acompañaban podían ser un mal ejemplo de enseñanza musical.

Cuando se aproximaba una función de gallos se solía anunciarla al son de la música. A esto se sumaba la exhibición de algunos machos adornados así como la participación de las famosas “cantadoras”; mujeres acomodadas en las esquinas que entonaban canciones inherentes al evento en cuestión. Los cantos de estas personas no eran apropiados para menores de edad ni para muchas de las familias ajenas al espectáculo. Se decía, asimismo, que sus canciones no eran para “nada artísticas”. Opinión a la que seguramente se sumó la idea que se tenía de estas féminas: “mujeres de conducta equívoca” partícipes de una práctica que atentaba contra la pureza y la moralidad de las costumbres. Razón que llevó a prohibir su participación en el denominado “convite” hacia el año de 1909.⁴⁷⁰ Se tiene así un ejemplo de cómo algunas mujeres del pueblo participaban de la música y de la transmisión de ésta de una forma considerada inapropiada. El mismo hecho de intervenir en el relajo era razón suficiente para cuestionar su conducta; una señorita –no importando que se tratara del pueblo– no contribuía a tal evento. La letra entonada las rebaja aún más. Esto se alejaba de aquellas historias cantadas por las jovencitas en los eventos en los que reinaba la civilidad. La música transmitida podía tener muchos mensajes. Incentivar los correctos orientando la educación musical y práctica de las mujercitas era una cuestión inherente a muchos frentes.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 1

⁴⁶⁹ Green, Lucy, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁷⁰ “Gobierno del estado de Michoacán de Ocampo. Secretaría, Sección 3ª, Circular No. 9...” en *Recopilación de leyes, decretos, reglamentos y circulares que se han expedido en el Estado de Michoacán* (formada y anotada por Amador Coromina), Tomo XL Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 1911, pp. 205-206. También se prohibió la exhibición de los gallos.

Los famosos “consejos a las casadas” fueron otra forma de impulsar la educación y práctica musical de las jóvenes. No obstante, esto tenía un objetivo muy particular. Más que desarrollar el talento musical de las esposas, se trataba de mantener fascinado al marido. Este era, por ejemplo, uno de los puntos tratados en un artículo de *La gaceta oficial*. Escrito como si se tratara de una carta redactada por María de la Peña (tía) a su sobrina recién casada,⁴⁷¹ en él se señalaba la importancia de mantener vivos ciertos gustos de soltera, como el estudio del piano, debido al efecto que éstos tenían en el comportamiento del esposo. Una vez casada, la mujer debía presentarse a su marido “... con igual encanto y los mismos atractivos que cuando lo cautivó, hasta el punto de renunciar por ella a su libertad de soltero y a sus placeres de joven.”⁴⁷² Esto ayudaría a la esposa a tener control de la conducta de su marido, de la cual, se decía, era responsable. Por ello era insensato olvidar el piano –y otras cosas– como hacían muchas, bajo el pretexto de sus interminables ocupaciones.⁴⁷³

Estas palabras transmitían a las recién casadas –a través del figurativo “sobrina”– la sabiduría matrimonial necesaria para seguir pareciendo interesante a los ojos de sus amados; se mostraba, a su vez, el papel que la práctica musical adquiriría en sus vidas. Para aquellas señoritas –incluyendo sus familias– cuya vida se basaba en la búsqueda de un buen esposo, el adquirir ciertos talentos como el musical se convertía en una inversión. Se trataba de adquirir un buen capital cultural que, a la postre, ayudara a la jovencita a presentarse como una esposa favorable, de buenas costumbres, nombre y familia.⁴⁷⁴ En consecuencia, la mujer debía estudiar música hasta el punto en que sus gracias naturales fueran coronadas por dicho talento musical.

Mantener enamorado al marido, o incluso cautivar al pretendiente, era una de las cosas que se podía hacer con el piano; éste, y el performance que implicaba, podía ser un medio infalible para hacer rendir al más gallardo de los mozos. Así lo dejó ver Ignacio Manuel Altamirano, en su famosa novela *Clemencia*, al describir las emociones vividas por un comandante al presenciar la ejecución pianística de dos jóvenes: Isabel y Clemencia. Ambas, de belleza sin igual, tocaban el piano. La primera, empero, era más experta. Se interesaba por

⁴⁷¹ de la Peña, María “La mujer en el hogar”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año II, Núm. 155, 2 de marzo de 1887, p. 1.

⁴⁷² *Idem*.

⁴⁷³ *Idem*.

⁴⁷⁴ Véase, Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, 9ª ed. Barcelona, Anagrama, 2015. En particular el apartado “Las mujeres en la economía de los bienes simbólicos” pp. 59-67.

la escuela clásica y aquellas piezas que realzaban su aura angelical. La otra transfería al piano sus pasiones extrovertidas con la obra de su querido compositor Verdi. Queridas amigas, había entre ellas un problema; las dos estaban interesadas en el comandante Enrique Flores. No obstante, la extrovertida Clemencia procuraba no mostrar precipitadamente sus pasiones, y observaba cómo su amiga, tímida e inocentemente, se encontraba embelesada por el militar.⁴⁷⁵ La oportunidad de mostrar sus galas tenía que darse, al menos así lo aprovechó Clemencia. Como si se tratara de una competencia, ésta incitó a su amiga Isabel a tocar; quería que Flores se diera cuenta de lo talentosa que era. Sin embargo, para tener un punto de comparación, ella, Clemencia, debía tocar; dándose a sí misma la oportunidad de mostrar su habilidad. Dirigida al piano por el comandante –el cual se mantuvo a su lado durante toda la ejecución– acompañó su interpretación de constantes “mirada[s] de fuego y sonrisa[s]” dirigidas a éste, buscando, seguramente, el efecto que eso generó en él. Sorprendido, Enrique Flores se encontraba “... subyugado y se sentía, a su pesar, preso entre las mallas terribles con que parecía rodearle la magia irresistible de [la señorita]”.⁴⁷⁶ Intentando controlarse, su reacción fue captada por Isabel, quien no dejó de sentir celos y dolor. Pero llegó su turno, y aunque inocente, seleccionó cuidadosamente una pieza alemana con la que intentó comunicar sus sentimientos así como lucirse en el piano. Dirigida a éste por Flores –quien también se mantuvo a su lado– empezó; su interpretación tuvo sus efectos. Aunque no la acompañó de miradas y sonrisas como hizo su amiga –pues estaba muy concentrada en la pieza– Flores se conmovió. No podía creer la capacidad artística de Isabel. Se trataba de una artista que “...habría brillado en el salón más aristocrático de Europa.” Su entusiasmo aumentaba conforme la pieza se hacía más compleja:

“... y manifestaba de mil modos su admiración. Isabel, tocando, se había transformado de la niña tímida y dulce que era, en un ángel seductor e irresistible. Sus hermosos ojos azules y oscuros brillaban con el fuego de la inspiración, su boca se entreabría con una leve sonrisa, su rizada y espesa cabellera blonda parecía agitada, y el esfuerzo hacía palpar su seno, cuidadosamente cubierto, pero que Enrique devoraba con deleite.

El joven no pudo más, y en uno de los momentos en que las notas se apagaban lánguidamente, se inclinó hacia la bella artista, como para hacerle alguna indicación, y murmuró en sus oídos estas palabras:

⁴⁷⁵ Sobre la descripción de las amigas, su primer encuentro con el comandante y la manifestación de sus sentimientos véanse los capítulos 9, 10 y 12. Altamirano, Ignacio Manuel, *Clemencia*, 3ª edición, México, Editorial Tomo, 2002, pp. 47- 56 y 67-71.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 78.

-Después de esto caer de rodillas y adorar a usted.”⁴⁷⁷

Isabel lo había logrado. Cautivó al guapo comandante a pesar de haber competido con joven tan bella como su amiga Clemencia. Ambas, en sí, lo habían hecho, cada una a su modo. Sin embargo –al menos en esta escena– el comandante Flores se rindió totalmente a las gracias de Isabel resultado de la interpretación pianística de la artista. El mismo comandante Fernando Valle –admirador secreto de Isabel, su prima– lo señalaba: “yo soy profano enteramente en música [...] pero sé sentir y admirar, y si se ha de juzgar por lo que he sentido, estas dos señoritas conocen el secreto de conmover el corazón [con el piano].”⁴⁷⁸ Se entiende, entonces, que promover el estudio musical entre las jóvenes era, al parecer, de gran utilidad tanto para las mismas damitas como para sus familias.

Impulsar para pulir las cualidades femeninas, pero limitar para no trastocar el rol de género de las jovencitas, fue una de las constantes en la enseñanza musical para mujeres. Había críticas al respecto e incluso se buscaba poner freno a su desarrollo a través de artículos que prodigaban aparente cuidado, como aquel titulado “El piano y la mujer”. En éste, además de criticar la aparente obsesión de todas las familias por tener un piano en casa, “aunque sea un armatoste viejo, nido de los ratones y que jamás se está a tono”⁴⁷⁹ –pues a la familia de medianos recursos no le alcanzaba para afinarlo pero aun así había que tenerlo–, el autor manifestaba como contra natura el hecho de que a temprana edad se iniciara con la educación pianística de las niñas. Era un tormento –expresaba– intentar adaptar dedos pequeños al teclado creado exclusivamente para manos adultas. Esto no significaba que no se educara a las niñas en dicho arte. Por el contrario, si éstas mostraban dotes artísticas se les debía apoyar sin importar su condición social. Mas esto debía hacerse –decía el autor– a partir de los doce años. Así se evitaría el sacrificio que implicaban años de estudio previo, y que, en el noventa por ciento de los casos, sólo resultarían en una mediana agilidad que nada tenía que ver con el arte; “¿Qué valor podremos dar a tanto sacrificio?”⁴⁸⁰ Buscaba así que no se abusara de las niñas que, a su ver, no llegarían a ser artistas. Se trataba también de evitar el abuso del piano

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 81-82

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 83.

⁴⁷⁹ Isabel, “El piano y la mujer”, en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Año 8°, Tomo 8°, No. 1, Morelia, 2 de enero de 1900, p. 2.

⁴⁸⁰ *Idem*.

desde temprana edad, pues éste, en general, era dañino para la salud. Así cerraba su disertación:

Doy por perdonada mi digresión amistosa, por el buen juicio que me tengo formado de mis tolerantes compatriotas, cuyas pruebas tengo [tratándose de hacer bien] y paso al verdadero e interesante asunto.

Dice el notable profesor alemán Wastgot, médico de Berlín, cuya benéfica observación y el consiguiente estudio lo han hecho aclarar: *que la clorosis y las enfermedades nerviosas que padecen tantas señoritas, tienen por origen el abuso del piano.*⁴⁸¹

A pesar de la buena intención al procurar la salud de las mujeres, el artículo está cargado de violencia simbólica en contra de sus “tolerantes compatriotas”. La violencia, en sí, se resume en lo siguiente: la anatomía de las mujeres no les ayudaba a desarrollarse satisfactoriamente en el arte de Euterpe. Desde temprana edad, sus manos infantiles les eran inútiles; sugiere, en consecuencia, que las niñas sean más grandes para que sus manos se adapten al teclado. Su observación, empero, se limitó a las niñas como si las manos de los niños, igualmente pequeñas, sí fueran aptas para el piano. Habiendo estudiado, sólo un 10 por ciento de las jóvenes alcanzaría algo que podía entrar en el concepto del arte; sin embargo, había que ser cuidadosos, pues el abuso musical les podría llevar a la histeria total y ninguna se podría librar de ello –a menos que se tomaran medidas como limitar el estudio musical– debido a que las enfermedades nerviosas se daban en el útero.⁴⁸² Así, aunque el autor reconoce cierto avance de las mujeres en la música, lo deja claro, hay que limitar su actividad musical para evitar una hueste de mujeres enfermas. La mejor forma de hacerlo: exponiendo que sólo se trataba de cuidar de su salud mas no de criticar su actuar musical.

Las jovencitas estaban así expuestas a una serie de recomendaciones que impulsaban –bajo determinados fines– su educación y práctica musical. No obstante, también le limitaban. Se ponía freno a sus estudios so pretexto de su salud o a través de limitarlos al marco de ciertas prácticas, siendo partícipes de ello tanto hombres como mujeres.

⁴⁸¹ *Idem.*

⁴⁸² Véase el primer movimiento.

Conclusiones

La música, considerada un elemento civilizatorio digno de una sociedad en progreso, estuvo presente en varias instituciones educativas. Las mujeres, en este sentido, tuvieron acceso a la misma a través de diferentes centros. La Academia de Niñas fue uno de ellos. En ella aprendieron solfeo, piano, canto y *armónium*. No obstante, dependiendo de sus intereses, optaron por la enseñanza de otros instrumentos. Mientras que en otras ocasiones se vieron limitadas a las lecciones musicales que la carrera magisterial les imponía. Esto se debió al motivo por el que a las mujeres se les dio acceso a la música: tocar un instrumento para el adorno del hogar y de su persona fue uno de los motivos para instruir las musicalmente. El otro fue la docencia, pues todo profesor, en especial las mujeres, debían ayudar a difundir los valores inherentes a la música. Algo muy diferente a lo que se esperaba de los varones a los cuales se les formó con la finalidad de dedicarse al oficio musical.

A esto también se sumaron los colegios católicos. En el Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe y su posterior variante, el Colegio Teresiano de Guadalupe, la música fue considerada una materia de adorno. Esto no significó que las lecciones fueran básicas. Al contrario, a las niñas se les daba seguimiento y se procuraba una instrucción esmerada. Las lecciones, aun así, se quedaban en el ámbito de la ejecución, aspecto que limitaba el alcance musical de las señoritas.

Los padres que mantenían a sus hijas en casa les permitieron el estudio musical a través de maestros particulares, quienes les impartieron lecciones de solfeo, piano, canto y, entrado el siglo XX, violín y otros instrumentos. Materias que también impartieron en sus propias casas o en los espacios que crearon exprofeso para la enseñanza.

La adquisición de conocimientos musicales no dependió solamente de una institución ni de expertos en la materia. Madres, abuelas, nanas, sirvientas y toda mujer involucrada en la crianza de las jovencitas fueron partícipes de sus conocimientos musicales. Las madres las introducían a los instrumentos que ellas mismas pulsaban. Las demás les enseñaban canciones a través de actividades cotidianas –recibiendo en cierto modo sus primeras lecciones de canto. El hogar se convirtió así en el primer espacio de contacto con la música. Lugar en el que se les impulsaba pero también se les frenaba.

Los periódicos, en realidad algunos artículos a los que tuvieron acceso en el marco de su hogar, fueron otro medio que impulsó y frenó su enseñanza musical. Los consejos que estos

brindaban orientaban su práctica musical en aspectos muy específicos. Básicamente se trataba de una estrategia apta para el cortejo o para mantener embelesado al marido. En otras ocasiones se les decía a las mismas jóvenes el que no abusaran de sus estudios musicales debido a que estos podrían llevarles a la enfermedad. Estas publicaciones, no obstante, fueron escasas. Habiendo otras especializadas en el arte musical a las que seguramente también tuvieron acceso. Empero, analizar su contenido y los elementos que ofertaron es tarea del siguiente capítulo.

Tercer movimiento

Revistas para el bello sexo.

*Otra forma de impulsar, y a la
vez frenar, su educación musical.*

III.- Revistas para el bello sexo. Otra forma de impulsar, y a la vez frenar, su instrucción musical.

El periodismo, al hablar del acontecer cotidiano, establece y/o refuerza ideas, convicciones, propuestas y prácticas sociales. Esto se debe a que su “imparcialidad” se rompe cuando trabaja para determinado grupo o grupos; no hay periódico, gaceta, semanario o cualquier otra publicación periódica que no tenga una determinada orientación. Ya se trate de una con contenido artístico, educativo, político, económico-social, entre otros, la misma tratará de establecer su postura respecto de los acontecimientos reseñados, sea ésta de “invisible” imposición, crítica constructiva, negativa, represión. Así, el discurso de toda publicación influye en el pensar cotidiano, siendo capaz incluso de deshistorizar a la sociedad, dar paso a una especie de amnesia colectiva si eso es conveniente a los intereses del grupo en el poder.

Para entender el discurso de un órgano periodístico y, en consecuencia, el papel que puede jugar en la sociedad, es preciso estudiar varios aspectos. No minimizando lo expuesto en los textos, es preciso leer entre líneas reconociendo a los autores, a los dueños de la publicación, y en caso de que así se requiera, a los benefactores. Esto es de vital importancia debido a que la línea discursiva de lo publicado es definida por los intereses de aquellos. También es preciso identificar al grupo lector, y sin ser menos importante, el costo de la misma. Estos puntos definen más el discurso, precisando si es para todos o sólo para unos cuantos. Ya que en ocasiones la obra periodística se convierte en vocera de los intereses de un grupo o del resto del pueblo, de un colectivo científico o de un grupo de aficionados, de una agrupación artística o de otras manifestaciones culturales.

Las publicaciones periódicas, cada vez más frecuentes y variadas a lo largo del siglo XIX mexicano, obedecieron a los aspectos arriba mencionados. Destacando los periódicos, es posible reconocer en ellos la tendencia política de los mismos, pues algunos incluso fueron publicados para apoyar la candidatura de algún político, desapareciendo cuando la contienda llegaba a su fin. Así había publicaciones que representaban tanto a candidatos como a todas las tendencias políticas. Otros, denominados oficiales, llegaban a dedicar varias columnas, o la hoja completa, a reseñar los actos del gobierno en turno. Aunque también estaban los de la oposición, que con nombres muy explícitos mostraban su descontento con las políticas del gobierno, tratando de ser la voz del pueblo. Cuando las publicaciones variaron en temáticas,

las mismas exaltaban preceptos religiosos, festividades en las que se destacaba la participación de la élite, o temas de interés para el mundo civilizado, como los avances científicos o las nuevas creaciones artísticas, aptas también, para la sociedad decente.⁴⁸³ De esta manera, el periódico, semanario, revista o edicto publicado no sólo informaba, también transformaba y educaba a sus lectores en los principios que, según cada cual, convenían a la sociedad.

El papel educativo de las publicaciones periódicas fue sumamente notorio en los órganos dedicados al bello sexo. Pues ya se tratara de periódicos o revistas, en ellas se tenía acceso a contenido diverso como aquellas lecturas sobre ciencia ilustrada (física, química, lógica) economía doméstica (cocina, moda, higiene); aspectos sociales (moral, religión); arte (música, teatro, poesía, novelas por entregas) eventos locales y nacionales, entre otros temas.⁴⁸⁴ Tópicos que iban más allá de la poca instrucción a la que estaban expuestas las señoritas. Además, las revistas permitieron que las jóvenes accedieran al conocimiento sin los peligros que un maestro particular podía generar.

Mas los impresos periodísticos, o “cuarto poder”, en palabras de María de Lourdes Alvarado, se convirtieron en algo más que un complemento educativo. Las mujeres con conocimientos de lectoescritura también hicieron uso de los mismos –a través de los remitidos- para expresar su opinión respecto a los temas del acontecer cotidiano, pero, sobre todo, a aquellos concernientes al universo femenino (su educación, la falta de ésta, la formación de maestras, vida doméstica, el papel de la mujer...).⁴⁸⁵ Las publicaciones fueron, así, voceras de las inquietudes y quejas femeninas. Aspecto claramente visible cuando algunas mujeres escribieron, editaron y difundieron sus propias revistas⁴⁸⁶ –puede incluso decirse que

⁴⁸³ Sobre los periódicos surgidos en Michoacán a lo largo del XIX, sus tendencias políticas y los problemas sufridos por la prensa independiente véase Cortés Zavala, María Teresa, “Bosquejo de la prensa Michoacana en el siglo XIX”, en *Tzintzun. Revista de estudios históricos*, No. 8, Morelia, enero-diciembre de 1897, pp. 33- 46.

⁴⁸⁴ Véase, Rodríguez Arias, Alfonso, “Del Águila Mexicana a La Camelia: revistas de instrucción y entretenimiento. La presencia de la mujer mexicana como lectora (1823-1853)”, en *Empresa y cultura en tinta y papel: 1800-1860* (coordinado por Suárez de la Torre, Laura Beatriz) México, Instituto Mora/Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 357-369. Así como las revistas mencionadas a lo largo de este apartado.

⁴⁸⁵ Alvarado, María de Lourdes, *La educación “superior” femenina en el México del siglo XIX. Demanda social y reto gubernamental*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Estudios sobre la Universidad/Plaza Valdés, 2004, pp. 25-77.

⁴⁸⁶ Como las *Hijas del Anáhuac* (1873-1874), dirigida por Concepción García y Ontiveros; *Violetas del Anáhuac* (1887-1889), cuya directora literaria fue Laureana Wright de Kleinhans, *La mujer mexicana* (1904-1908), entre otras. Véase, Derreza, Salomón, “Guía de revistas femeninas olvidadas”, en *Letras Libres* [En línea] Puesto en línea el 10 de agosto de 2010, consultado el 11 de enero de 2017. Disponible en

los impresos para el bello sexo pasaron a ser el medio de acción al que se circunscribieron las féminas al ser minimizada su participación en la formación de la Nación tras su apoyo en el movimiento de independencia.

No obstante, el objetivo de los editores fue otro, ya que además de acercar a las mujeres al mundo de la ciencia, a través de los artículos se procuró moralizar y divertir. Con las noticias sobre geografía e historia natural se pretendió que la señorita explorara el mundo desde su salón, patio o cualquier otro espacio público de su hogar. Mas estos, con su particular redacción, al presentar las travesías que dichas exploraciones podían suscitar, justificaban el por qué sólo el hombre, fuerte físicamente y de carácter, era el más apropiado para ellas. Así la mujer recibía, de manera pasiva, el conocimiento que él generaba de manera activa. Por su parte, en los artículos de historia natural se llegaba a hacer uso del cortejo y la reproducción animal para resaltar el sacrificio y/o conducta que las hembras tenían al momento de procrear, alimentar las crías, cuidarlas y protegerlas; todo ello con la finalidad de equiparar el comportamiento que la mujer debía mostrar en el ámbito familiar.⁴⁸⁷

Si de impresos católicos se trataba, la finalidad no cambiaba, mas sí el mensaje. Pues si las publicaciones periódicas de carácter secular pretendieron transmitir conocimientos y valores a través de la ciencia para combatir los frentes religiosos que aún quedaban, la prensa católica hizo lo propio como si se tratara de una especie de contrarreforma a las políticas surgidas, especialmente a aquellas promulgadas durante la Reforma Liberal. Entonces, los impresos de este tipo pretendieron instruir para formar mujeres perfectas, las cuales serían “...verdaderos soldados de la Iglesia, de la religión y de la moral.”⁴⁸⁸ Dichos impresos, periódicos en su mayoría, solían ser los órganos de difusión de asociaciones católicas. Dependiendo del grupo social al que se dirigieran, variaban también los valores a exaltar. Sin

<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/guia-revistas-femeninas-olvidadas> López Sánchez, Olivia, “Los mensajes con contenidos emocionales dirigidos a las mujeres en dos revistas femeninas progresistas de la segunda mitad del siglo XIX en México”, en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, No. 4, Año 2, diciembre 2010 [En línea]. Consultado el 11 de enero de 2017. Disponible en <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/viewArticle/93> pp.6-17.

⁴⁸⁷ Vega y Ortega Baez, Rodrigo A., “Moral científica para el “bello sexo” en la prensa mexicana para mujeres (1840-1855), en *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* [En línea] Debates. Puesto en línea el 15 de noviembre de 2010, consultado el 15 de julio de 2016. Disponible en <http://nuevomundo.revues.org/60082>; DOI : 10.4000/nuevomundo.60082

⁴⁸⁸ Pacheco, Adriana, “Periódicos católicos mexicanos del siglo XIX. Conformación de la madre de familia durante la república restaurada para trabajar por “el otro México”, en *Tinkuy*, No. 21, 2014, p. 76. [En línea]. Consultado el 15 de julio de 2016 en <https://dialnet.uniroja.es/descarga/articulo/4737273.pdf>

embargo, los frentes utilizados eran similares: El marianismo, para transmitir las ideas de virtud y pureza así como el cuidado y amamantamiento de los hijos;⁴⁸⁹ la retórica de la Santísima Trinidad para ejemplificar la posición que la mujer ocupaba en el hogar⁴⁹⁰, entre otros dogmas.

En cuanto a la parte recreativa en las revistas se difundieron obras literarias como poesías, cuentos, obras de teatro para montar en casa, canciones y partituras. Cabe señalar que las revistas e impresos en general sirvieron para difundir la obra de autores locales, nacionales e internacionales, algunos de los cuales ya habían sido leídos en las publicaciones de carácter masculino, aunque otros se dieron a conocer.⁴⁹¹ También se debe mencionar que las obras publicadas tenían una doble, e incluso, triple intencionalidad. Para ejemplificar esto basta mencionar la obra de teatro “La muger-marido” de Mariano de Jesús Torres.⁴⁹² Ya que además de la carcajada que resultaba de la lectura y montaje de una composición de carácter sarcástico-burlesco –sobre un matrimonio en el cual ella trae el sostén a la casa vistiendo literal y metafóricamente los pantalones, mientras que él hace la comida, cuida de los niños, remienda la ropa y trae el mandil bien puesto– se pretendió mostrar lo ridículo que era el trastocar los roles de género establecidos, y, posiblemente, criticar las posturas feministas que ya empezaban a resonar en el México de finales del siglo XIX y principios del XX.⁴⁹³

Algo similar pasaba con la música. Las canciones exaltaban la belleza y virtudes femeninas enaltecidas por la sociedad, así como las pasiones que generaban en el hombre (mostrando que el desenvolvimiento de las mismas podía atraer al amado).⁴⁹⁴ Por su parte, la publicación de partituras, esencialmente para piano, revelaban la efervescencia que este

⁴⁸⁹ En general véase todo el texto anteriormente citado para conocer algunos periódicos, así como los valores que pretendió transmitir según su público lector. En particular véanse las páginas 83-85.

⁴⁹⁰ Recordemos, por ejemplo, el texto ya citado Ch., Pbro. G., “Las madres de familia”, en *El Progreso Cristiano. Semanario católico. Verdad, oración, justicia, caridad y acción.*, tomo II, núm. 1, Morelia-Michoacán, 24 de marzo de 1903, p. 1.

⁴⁹¹ Véase, Mejías Alonso, Almudena y Arias Coellio, Alicia, “La prensa del siglo XIX como medio de difusión de la literatura hispanoamericana”, en *Revista general de información y documentación*, Vol. 8, No. 2, 1998, pp. 241-257 [En línea]. Consultado el 15 de junio del 2016. Disponible en <http://eprints.ucm.es/21696/>

⁴⁹² Torres, Mariano de Jesús, “La muger-marido”, en *La lira Michoacana. Periódico Literario*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1894, pp. 71-72, 79, 87-88, 93-95, 102-103, 109-111, 117-120, 125-126, 133- 135, 140-141. Al final el marido recobra su autoridad debido a que se queda pensando en todas las cosas que le explica su hermana.

⁴⁹³ Casos como éste pueden ser encontrados en las revistas que buscaban divertir; algunos, entre poemas y cuentos, no eran tan explícitos.

⁴⁹⁴ Véase, Torres, Mariano de Jesús, “A ... después de haberla oído cantar” en *El Odeón Michoacano. Periódico exclusivamente musical y literario*, Morelia, Imprenta particular de autor, 1900, p. 8.

instrumento generó entre el bello sexo –claro que había otros instrumentos, como se verá más adelante.

Los valores transmitidos en las revistas e impresos, resaltando aquellos dedicados a las mujercitas, se entretajeron en una red de conocimiento, moralización y recreación. El que entre éste o aquel artículo de ciencia u obra de teatro vinieran artículos sobre cocina, jardinería, modales, tendencias de moda –con imágenes de los figurines– muestra que dichos elementos retórico-visuales tenían la finalidad de formar niñas, hijas, esposas y madres educadas acorde a los roles de género de la época. Ningún artículo era elegido al azar. Por más recreativo que pareciera, éste llevaba impreso el mensaje de los valores, actitudes y posturas que las mujeres del siglo XIX debían poseer. Por eso la revista formaba parte de su educación informal. Con este trasfondo, analicemos las revistas dedicadas al bello sexo que se publicaron en la Morelia porfiriana, impresos que también mostraron elementos de educación musical.⁴⁹⁵

1.- *Euterpe. Revista quincenal de música, literatura y variedades*

La revista *Euterpe* nació como el órgano de difusión de la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia Socorros Mutuos. Este impreso tuvo la finalidad de fomentar y difundir el arte musical “... sobre todo en nuestra querida patria, en donde con el estudio constante, lucirían toda una multitud de talentos artísticos que permanecen ignorados”.⁴⁹⁶ Objetivo que la convirtió en la primera publicación michoacana del Porfiriato enfocada a la difusión del arte musical local, nacional e internacional.

El licenciado Ramón Martínez Avilés fue el director tanto de la sociedad como de la revista.⁴⁹⁷ Aunque su trabajo no solamente fue directivo. Su genio creativo se plasmó en los escritos de *Euterpe* a los cuales se sumaron los de algunos miembros de la asociación, así

⁴⁹⁵ Nos hemos enfocado en las revistas que entre sus artículos contienen algunos sobre música.

⁴⁹⁶ “Editorial”, en *Euterpe. Revista quincenal de música, literatura y variedades*, Año I, Núm. I, Morelia, 26 de marzo de 1892, p. 2. En las siguientes citas reduciremos el nombre de la revista a *Euterpe*.

⁴⁹⁷ Los otros miembros de la junta directiva fueron: Sr. José Bernal (vicepresidente), Sr. Francisco de P. Córdoba (Tesorero), Sr. Paulino León (Secretario), Sr. Daniel Torres (Pro-secretario) y varios vocales. “Acta de instalación”, en *Euterpe. Revista quincenal de música literatura y variedades*, Año I, Núm., 1, Morelia, 26 de marzo de 1892, p. 1. El pro-secretario fue posteriormente sustituido por el profesor de Instrucción primaria Manuel A Manríquez, nombrándose, de igual forma, al Sr. Luis G. Pulido como tesorero interino al faltar por algún tiempo el tesorero principal. “Nombramientos”, en *Euterpe*, Año I, Núm., 9, Morelia 22 de julio de 1892, p.8.

como los aportados por su hija María.⁴⁹⁸ Todo este trabajo coordinado por turnos⁴⁹⁹ resultó en la redacción de las biografías, reseñas, poemas, novelas y noticias que conforman la publicación.

Euterpe fue editada con el apoyo especial del gobierno en los talleres de la Escuela de Arte.⁵⁰⁰ En los poco más de dos años que duró la publicación (marzo de 1892 a mayo de 1894) se publicaron 48 números de manera quincenal.⁵⁰¹ Estos tenían un costo mensual, para la capital, de 25 centavos. Los interesados fuera de ella tenían que pagar 37 céntimos. Aquellos que sólo adquirirían algún número lo hacían por doce y medio.⁵⁰² El pago mensual se presentó como una opción debido a que *Euterpe* funcionó bajo la modalidad de las suscripciones. El que se contase con socios corresponsables en México, Guadalajara, San Luis Potosí, Guanajuato, Monterrey, Zacatecas, Salvatierra y Celaya,⁵⁰³ nos da una idea de las latitudes que pudo abarcar la revista. Lo que sí podemos señalar es que la misma atravesó las fronteras del país para formar parte –al menos un número– de la colección de la biblioteca de la Sociedad “Benito Juárez” de Brownsville, Texas.⁵⁰⁴

⁴⁹⁸ Esta señorita se sumó a la redacción a partir del número 39. “Noticia agradable”, en *La lealtad*, Año 2, Núm., 4, Morelia, 28 de noviembre de 1893, pp. 2-3.

⁴⁹⁹ Los turnos estaban organizados por cuatrimestres. En el primer turno, los Srs. José R. Sámano y Benito Cerda estaban a cargo de la sección musical; el licenciado José B. Urbina y el Sr. Manuel A. Manríquez se encargaban de la literaria. En el segundo turno, el maestro licenciado Juan B. Paulín y el Sr. licenciado Felipe Rivera tenían a su cargo la sección musical; los Srs. Daniel Torres y Dr. Manuel Martínez Solórzano hacían lo propio en la literaria. El tercer turno lo conformaban los Srs. Lorenzo Arguimbau y Ramón Martínez Avilés (sección musical) y “los antes mencionados después de los Srs. Licenciados Salvador Cortés Rubio y Agustín de J. Tovar” (sección literaria). “Nuestra redacción”, en *Euterpe*, Año I, Núm., 1, Morelia, 26 de marzo de 1892, p. 7.

⁵⁰⁰ *Euterpe*, Año I, Núm. I, Morelia, 26 de marzo de 1892, p. 1.

⁵⁰¹ Adriana Pineda señaló que se publicaron 50 números. Sin embargo, la numeración tiene dos saltos. Del número 45 se pasa al 47. Suponemos fue un error de impresión pues las fechas van en orden. Asimismo, del número 47 se salta al 49 cerrando con el 50. Las fechas siguen estando en orden. Pineda Soto, Adriana, “Las tintas musicales del siglo XIX”, en *Michoacán: música y músicos*, (Ochoa Serrano, Álvaro coord.), Zamora, El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán, 2007, p. 203. A pesar de la intención del cuerpo editorial por publicar la revista los días 8 y 22 de cada mes, esto no pudo ser siempre así. Avanzada la publicación se hace notorio el desfase en las fechas. La misma revista se llegó a disculpar por ello.

⁵⁰² *Euterpe*, Año I, Núm. I, Morelia, 26 de marzo de 1892, p. 1.

⁵⁰³ Véase, “Socios corresponsables”, en *Euterpe*, Año I, Núm., 1, Morelia, 26 de marzo de 1892, p. 7.

⁵⁰⁴ “Circular”, en *Euterpe*, Año I, Núm., 5, Morelia, 22 de mayo de 1892, p. 8. En el número siguiente se anexa una carta en la que la Biblioteca agradece al director de la revista el haber enviado un ejemplar de la misma. La carta está fechada tan sólo 5 días después de la fecha de la primera. Esto nos hace preguntarnos si se trata de un error de impresión, si el sistema de ferrocarriles de la época era tan eficiente como para llevar el ejemplar tan rápido, o si sólo se trataba de agradecer el que la revista haya considerado enviar un ejemplar además de tratarse de una estrategia de publicidad empleada por la editorial. Véase, “Sr. Francisco Martínez Cabrera”, en *Euterpe*, Año I, Núm., 6, Morelia, 8 de junio de 1892, p. 8.

Euterpe se mostró, así, como un órgano de calidad apreciado por muchos lectores, entre los que seguramente se encontraban señoritas. A ellas pudo haberse dirigido la llamativa estrategia de publicidad aplicada por la revista.⁵⁰⁵ Ésta consistió en el obsequio mensual de una producción musical en litografía de los mejores compositores michoacanos;⁵⁰⁶ con ello se cumplía, en parte, con el objetivo de *Euterpe* por fomentar el talento artístico del Estado.

⁵⁰⁵ Desde que el boom musical -pianístico en realidad- adquirió fuerza en el siglo XIX, librerías e imprentas encontraron en la publicación y venta de partituras un ingreso considerable. Esto fue visto por los editores e impresores como un punto a su favor. De manera que no tardaron en anexar a sus publicaciones –entiéndase escritos dedicados al bello sexo- composiciones musicales. Jovencitas y señoras fueron el punto de las mismas. Ellas se convirtieron en inspiradoras y receptoras. Musas que llevaban al proceso creativo, damitas que recibían y ejecutaban la composición. Si se piensa también en las obras publicadas –en su mayoría valeses- estas eran las piezas más estudiadas por las jovencitas de la época. Eran las que acompañaban sus tardes de recreo, o con las que lucían sus habilidades musicales en una noche de tertulia. Véase, sobre el repertorio musical (obras, suscripciones e impresiones), Miranda, Ricardo, ‘A tocar, señoritas’, en *Ecos, alientos y sonidos. Ensayos sobre música mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE) / Universidad Veracruzana, 2001, pp. 92-94. Del mismo autor, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, en *La música en los siglos XIX y XX* (Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio coords.) México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 2013, pp. 15-80 (sobre todo a partir de la página 43). Más impresiones y revistas con contenido musical, Robles Cahero, José Antonio, “Las ediciones de *Euterpe*: libros e impresos de música en la primera mitad del siglo XIX”, en *Empresa y cultura en tinta y papel, 1800-1860* (Suárez de la Torre, Laura Beatriz coord.), México, Instituto Mora/Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 97-106. Bitrán, Yael, “La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente”, en *La música en los siglos XIX y XX* (Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio coords.) México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 2013, pp. 112-153 (en particular, p. 141 y ss.) Caro Cocotle, Berenice Guadalupe, *La música publicada en las revistas femeninas del siglo XIX en la ciudad de México. Un análisis musicológico e histórico de la construcción social de género*, Tesis para obtener el grado de maestra en música (Musicología), México, Universidad Nacional Autónoma de México/Escuela Nacional de Música, 2008.

⁵⁰⁶ Debido al exceso de trabajos que tenía que editar la imprenta del gobierno –según se justifica la revista- *Euterpe* no dio un obsequio sino hasta el número 13 (22 de septiembre de 1892). Ese primer regalo fue una danza para piano y canto, “La moreliana”, compuesta por el director de la revista Ramón Martínez. La misma podía adquirirse por 10 centavos en la librería de J. M. Alcocer ubicada en el portal Matamoros número 1 ½. El segundo obsequio otorgado a los lectores de la revista fue una danza para piano y canto, “La despedida”, asimismo compuesta por Ramón Martínez y letra del poeta Ricardo Palma. Ésta también se podía adquirir tanto en la administración de la revista como en la librería antes mencionada por el precio de 20 centavos. La tercera pieza obsequiada fue el vals “Victoria”, también compuesta por el Lic. Martínez. El cuarto regalo fue el Duetto “No quiero que te vayas”, del compositor antes mencionado, letra de Enrique Hernández (Juan Claudio). Véase, sobre el primer regalo, “La moreliana”, en *Euterpe*, Año I, Núm., 13, Morelia, 22 de septiembre de 1892, p. 8. Sobre el segundo, “Nuestro obsequio”, en *Euterpe*, Año I, Núm., 16, Morelia, 8 de noviembre de 1892, pp. 1-2. La letra se presentó en la revista, mismo número p. 6. Sin embargo, la pieza no fue otorgada en la fecha estipulada debido a “obstáculos insuperables”; se obsequió en el número siguiente. “Explicación importante”, en *Euterpe*, Año I, Núm., 17, Morelia, 23 de noviembre de 1892, pp. 6-7. “Gracias, colega”, en *Euterpe*, Año I, Núm., 16, Morelia, 8 de noviembre de 1892, p. 8. Del tercero, “Victoria”, en *Euterpe*, Año I, Núm., 20, Morelia, 8 de enero de 1892, p. 1. Del cuarto regalo, “No quiero que te vayas, un obsequio de *Euterpe*”, en *Euterpe*, Año II, Núm., 30, Morelia, 8 de junio de 1893, p.3.

El contenido musical de la revista puede ser dividido en cuatro grandes áreas. La primera abarca las biografías de músicos extranjeros, nacionales y estatales. No obstante, el eurocentrismo de la época es latente al ser mayoritarios los trabajos biográficos de los grandes músicos europeos. De ellos se tomó en cuenta a Guido de Arezzo, Rossini, Mozart, Meyerbeer, Hayden, Liszt, Chopin, Rubinstein, Pergoleso, Offembach, Beethoven, Camilo Saint Saens, Julio Massanet e Hilarión Eslava.⁵⁰⁷ Resaltando su formación, sus obras, su encuentro con otros músicos, anécdotas, y hasta la reseña de alguna de sus obras, como la dedicada a un trabajo escrito por Antón Rubinstein. De los músicos nacionales resalta el ruseñor mexicano: Ángela Peralta.⁵⁰⁸ Mas no debemos a la pluma del cuerpo editorial de *Euterpe* dicha biografía. Ésta fue tomada del *Álbum musical*, lo cual nos habla de la correspondencia e intercambio de la revista con otras publicaciones, y viceversa. Bernardino Loreto, representando a los michoacanos, fue otro músico rescatado por la publicación; se ofreció, incluso, una litografía de este músico.⁵⁰⁹ Asimismo, queriendo destacar el talento del Estado, en la revista figuraron los nombres de Manuel Miranda, así como los de los miembros de la orquesta de la asociación.⁵¹⁰ Con ello se dio a conocer el talento del que podía gozar la ciudad.

Obras e inventos relacionados con el arte musical fueron otros de los aspectos tratados por la publicación. Se anunció, por ejemplo, la creación de un “Tratado de composición” escrito por Melesio Morales, el cual pretendía ser “... adecuado a las necesidades del arte

⁵⁰⁷ Véase, en el orden señalado, “Guido de Arezzo”, en *Euterpe*, Año I, Núm., 1, Morelia, 26 de marzo de 1892, pp. 3-4. “Rossini en su centenario”, en *Euterpe*, Año I, Núm., 3, 22 de abril de 1892, pp.2-3. “La juventud de Mozart”, en *Euterpe*, Año I, Núm., 4, Morelia, 8 de mayo de 1892, pp.3-5. “Meyerbeer y ‘Roberto el Diablo’”, en *Euterpe*, Año I, Núm., 2, Morelia, 22 de mayo de 1892, p. 4. “Hayden”, *Euterpe*, Año I, Núm., 8, Morelia, 8 de julio de 1892, pp.3-4. “Lizt y Chopin”, en *Euterpe*, Año I, Núm., 9, Morelia, 22 de julio de 1892, pp.3-4. “Rubinstein y la música. Una obra del maestro”, *Euterpe*, Año I, Núm., 10, Morelia, 13 de agosto de 1892, pp. 1-3. “Pergoleso”, en *Euterpe*, Año I, Núm., 10, Morelia, 13 de agosto de 1892, pp.3-4. “Offembach”, en *Euterpe*, Año I, Núm., 11, Morelia, 2 de septiembre de 1892, pp.5-6. “Como murió Beethoven”, en *Euterpe*, Año I, Núm., 12, 12 de septiembre de 1892, pp. 1-3. “Camilo Saint Saens”, en *Euterpe*, Año I, Núm., 12, 12 de septiembre de 1892, pp. 3-4. “Julio Massanet”, en *Euterpe*, Año I, Núm., 16., Morelia, 8 de noviembre de 1892, pp. 2-4. “Anécdotas”, en *Euterpe*, Año I, Núm., 21, 22 de enero de 1892, pp.5-6. “Anécdotas”, en *Euterpe*, Año I, Núm., 22, Morelia, 8 de febrero de 1893. p.4. Pocas de estas biografías se continuaron en números posteriores. También se llegaron a mencionar a otros músicos en pequeñas anécdotas o historias. Los mencionados son los que sobresalen.

⁵⁰⁸ “Angela Peralta...”, en *Euterpe*, Año I, Número 1, Morelia, 26 de marzo de 1892, pp. 4-5 (continúa en otros números).

⁵⁰⁹ “Bernardino Loreto”, en *Euterpe*, Año II, Núm. 25, Morelia, 26 de marzo de 1893. pp. 3-4.

⁵¹⁰ “El señor don Manuel Miranda”, en *Euterpe*, Año I, Núm. 6, Morelia, 8 de junio de 1892, pp. 6-7. “Orquesta de la sociedad filarmónica Santa Cecilia”, en *Euterpe*, Año I, Núm. 1, Morelia, 26 de marzo de 1892, p. 8.

criollo...”.⁵¹¹ En cuanto a instrumentos o novedades técnicas se hizo mención de la invención de un atril automático, cuya peculiaridad estribaba en el cambio que hacía de la partitura por sí solo.⁵¹² Asimismo, se habló del “piano transpositor” fabricado por los señores James y Holmstrom, de quienes se elogió su trabajo por fabricar pianos de muy buena calidad.⁵¹³ Aunque de este contenido no se dedicaron más que algunas líneas, el mismo resultaba interesante tanto para los músicos aficionados como profesionales.

El violín fue el único instrumento tratado por *Euterpe*. El escrito fue redactado expresamente para la revista por el Lic. Felipe Rivera, quien intentó que su trabajo fuera de lo más completo. Por ello trató varios puntos: el posible origen francés del instrumento, su estructura y cualidades armónicas, las cuerdas, el arco, la posición del ejecutante, la manera de sostener tanto el violín como el arco, así como las posiciones de la mano dependiendo del sonido que se quisiese emitir.⁵¹⁴ No dudamos que dicha descripción haya sido de interés para aquellos que, aún jóvenes en su formación, debían conocer varias cosas respecto a su instrumento.

Las noticias en relación con el ámbito musical fueron parte importante de la revista. Los actos fúnebres por la muerte de algún músico y el papel de la música como agente terapéutico, entre otros puntos, fueron las novedades internacionales reseñadas por *Euterpe*.⁵¹⁵ Por su parte, la llegada de alguna compañía de zarzuela, la reseña de alguno o algunos de sus integrantes, las participaciones musicales de la orquesta de la asociación, la creación de alguna obra musical y algunas veladas artísticas, fueron los aspectos de índole local tratados por la publicación. Es importante mencionar que hubo otros puntos considerados por el órgano periodístico. En ellos se resaltó la participación, organización y creación musical de las mujeres.

1.1 Música y mujeres en *Euterpe*

Las mujeres fueron incluidas en la publicación desde un principio. El que la revista dedicara sus trabajos al bello sexo, del cual esperaba aportaciones al considerar que el país y el estado

⁵¹¹ “Tratado de composición”, en *Euterpe*, Año I, Núm. 5, Morelia, 22 de mayo de 1892, p. 7.

⁵¹² “Nuevo y útil invento”, en *Euterpe*, Año I, Núm. 4, 8 de mayo de 1892, p.8.

⁵¹³ “El piano transpositor”, en *Euterpe* Año I., Núm. 9, Morelia 22 de julio de 1892, p.8

⁵¹⁴ “El violín”, en *Euterpe*, Año II, Núm. 27, Morelia, 22 de abril de 1893, pp. 3-4, núm. 28, 8 de mayo de 1893, pp. 3-4. Núm. 31, 20 de julio de 1893, pp. 3-4, núm. 40, 8 de diciembre de 1893, pp. 2-3.

⁵¹⁵ “Los funerales de Gounod”, en *Euterpe*, Año II, Núm. 40, Morelia, 8 de diciembre de 1893, p. 4 Beero de Bengoa, R. “La música y la terapéutica”, en *Euterpe*, Año II, Núm. 29, 22 de mayo de 1893, pp. 2-4.

contaban “con una brillante pléyade de maestras en el arte y en la literatura”,⁵¹⁶ indica la disposición del cuerpo editorial por llegar a un público lector más variado, pero también, la apertura del mismo por reconocer, de manera particular, la participación musical de las mujeres. El énfasis en cuestión se nota en la forma en que habló de las mismas: por un lado, les aplaude, les llama grandes artistas y reconoce su trabajo. Por otro, sólo les dedica unas cuantas líneas al hablar de ellas en su sección de noticias –hay algunas excepciones. No obstante, dicho trato no es tan diferente del dado a los varones que, para entonces, figuraban en el arte musical. ¿Quiénes son las artistas mencionadas por la publicación?

Ángela Peralta fue la primera artista mencionada en la revista. Se le dedicó, incluso, toda una biografía presentada en varios números. En ella se mencionó su talento precoz para el canto, su encuentro con otras artistas, sus estudios realizados tanto en el país como en Italia, sus presentaciones a nivel nacional e internacional (destacando las realizadas en ciudades europeas). También se hizo mención de los personajes que representó, los elogios y regalos recibidos, su regreso a México tras un contrato con el Sr. Bioacchi, así como su vuelta al extranjero para más presentaciones. Lo interesante de tan completa biografía es el marcado énfasis en las glorias que la artista abrazó para la nación. Por ejemplo, cuando Peralta regresó al país fue recibida con desfiles y fiestas. La gente no podía esperar para verla “y dejar caer a sus pies la primavera de [los] campos, y cortar para sus coronas todos los laureles de [los] bosques.”⁵¹⁷ Esto se debía a que no sólo había llenado de orgullo a su familia y amigos, sino también a todos sus “compatriotas”. Las glorias alcanzadas en “países extraños” habían enaltecido el nombre de México⁵¹⁸ en un período en que el país buscaba consolidarse como fuerte e importante ante las otras naciones –esto nos hace preguntarnos hasta qué punto se favorecía a la artista por su talento y no por haber engrandecido el nombre del país en el extranjero.

Otra señorita elogiada por *Euterpe* fue Ángela Aranda. Pensionada por el gobierno de Guanajuato para realizar sus estudios en el Conservatorio Nacional, en donde destacaba como una de las alumnas “más aprovechadas”, esta señorita ya alcanzaba sus primeras glorias gracias a su “magnífica voz de contralto”, y al parecer, a su excelsa interpretación. Siendo reconocida por sus presentaciones en la ciudad de México, fue invitada por el Lic. Ramón

⁵¹⁶ “Prospecto”, en *Euterpe*, Año I, Núm.1, Morelia, 26 de marzo de 1892, p. 2.

⁵¹⁷ “Ángela peralta”, en *Euterpe*, Año I, Núm. 7, Morelia, 22 de junio de 1892, p. 4

⁵¹⁸ “Ángela Peralta”, en *Euterpe*, Año I, Núm. 9, Morelia, 22 de julio de 1892, p. 2.

Martínez a cantar, en el templo de las Rosas, el “Stabat Mater”. Esto como parte de las actividades realizadas en viernes santo. El concierto dejó a todos complacidos. La misma revista se felicitaba por “...haber escuchado las notas de una eminencia en el mundo artístico.”⁵¹⁹

Algunas artistas de zarzuela fueron, asimismo, reconocidas por la publicación. Son los casos, por ejemplo, de la “simpática” señora Pilar Quesada y la señora Delgado, muy conocidas en la ciudad por las veces que las empresas en las que laboraron se presentaron en el teatro Ocampo. La primera había conquistado aplausos tanto en el país como fuera de éste. Algunas de sus presentaciones llegaron a llenar los teatros e incluso rebasar la capacidad de estos, como al parecer sucedió cuando se presentó en el teatro Rubio de Mazatlán con la obra “La Mascota”.⁵²⁰ La tiple,⁵²¹ señora María de Jesús Delgado, también tenía varios éxitos en su lista. Su voz sonora y su capacidad interpretativa fueron los aspectos que tanto resaltaba la revista.⁵²² Desafortunadamente –lamentaba la publicación– la señora Delgado había llegado en una época de “decaimiento para el arte”. Pues era poca la recompensa recibida en comparación con todos los sacrificios que un artista tenía que hacer. Aun así se le deseaba éxito. Incluso se decía que “estaba[ba] llamada a ocupar lugar distinguido entre nuestros artistas nacionales.”⁵²³

Las mujeres organizadas en orquestas también encontraron un espacio en *Euterpe*. En su sección de noticias dedicó unas líneas a una orquesta típica de señoritas formada en Zacatecas. Ésta pudo haber sido invitada a formar parte del elenco del Circo Teatro Orrin, pues fue llevada por dicha empresa a la ciudad de México en donde fue muy aplaudida.⁵²⁴ Posteriormente incursionó en los Estados Unidos, presentándose en San Antonio Texas, en donde, a decir de la revista, fue igualmente aplaudida.⁵²⁵ En el Conservatorio Nacional

⁵¹⁹ “La señorita Ángela Aranda, alumna del conservatorio”, en *Euterpe*, Año II, Núm. 26, Morelia, 8 de abril de 1893, p. 2.

⁵²⁰ “Notable artista”, en *Euterpe*, Año II, Núm. 26, 8 de abril de 1893, pp. 5-6.

⁵²¹ Recordemos que “tiple” es un sinónimo antiguo de soprano.

⁵²² “La señora Delgado”, en *Euterpe*, Año II, Núm. 34, Morelia, 8 de septiembre de 1893, pp. 5-6.

⁵²³ *Ibidem*, p. 6. Otras artistas mencionadas fueron: Adelina Pati y la pianista española, señorita Blanca Llisó, “Adelina Pati”, en *Euterpe*, Año II, Núm. 39, Morelia, 22 de noviembre de 1893, p. 8 “Blanca Llisó, en *Euterpe*, Año II, Núm. 34, Morelia, 8 de septiembre de 1893, p. 7

⁵²⁴ “Orquesta”, en *Euterpe*, Año I, Núm. 24, Morelia, 10 de marzo de 1893, p. 8.

⁵²⁵ “Noticias musicales”, en *Euterpe*, Año II, Núm. 33, Morelia, 22 de agosto de 1893, p. 8.

también se formó una orquesta de señoritas seguramente entre las jóvenes que estudiaban en la institución.⁵²⁶

A diferencia de lo que se menciona sobre la actividad musical de las mujeres en otros estados, es poco lo que se dice de las señoritas en Michoacán. Se habla, por ejemplo, de la creación de una sociedad filarmónica, en Zinapécuaro, con el único fin de “recrearse en familia”. Dos “inteligentes profesores” la dirigían, el doctor Federico Olivares y Anastacio Armendáriz. El resto de sus integrantes eran señoras y señoritas de las principales familias del lugar, entre las que se encontraban Josefa Fajardo, Manuela Fajardo, María Dolores Porset, Luisa y María Armendáriz, María Salud González y la señora María Soledad Ortiz de Olivares.⁵²⁷

Euterpe no dejó de lado la creación musical de las mujeres. Aunque pocas líneas dedicó a esta noticia, se dio espacio para señalar la creación de dos obras musicales por parte de la señora Pilar Iturbide de Macouzet. No obstante, dos motivos pudieron llevar a la notificación de dicha empresa. El primero pudo ser el fin que las obras tenían: ser remitidas a la Exposición Universal de Chicago. Esto enaltecía el nombre del país, del estado y de la ciudad en la nación vecina. El segundo pudo ser el reconocimiento hecho a la autora. Conocida como pianista, la llama “notable”.⁵²⁸

Las noticias reseñadas por *Euterpe* muestran una activa participación musical de las mujeres. Aunque pocas son las líneas que se les dedican, mucho es lo que se dice sobre las mismas. El reconocimiento adquirido, los estudios que realizan, los lugares en los que se presentan, muestran la disposición de la clase media (o burguesía creciente) por permitir a sus hijas el desenvolverse en espacios y actividades antes impropios a su condición femenina. Las familias aristocráticas, por ejemplo, no permitían que sus hijas anduvieran de gira artística, mas sí podían presentarse en los teatros a aplaudir a las que así lo hacían. Por su parte, las jóvenes interesadas en desarrollar aún más su talento, ya empezaban a contar con el apoyo de sus gobiernos para hacerlo. No obstante esto se diera poco en Morelia, es posible que la revista reseñase dichos talentos con la finalidad de incentivar a las señoritas morelianas, y a sus familias, a participar de manera más asidua en el arte musical.

⁵²⁶ *Idem.*

⁵²⁷ “Sociedad filarmónica”, en *Euterpe*, Año I, Núm. 2, Morelia, 8 de abril de 1892, p. 8.

⁵²⁸ “Una artista michoacana”, en *Euterpe*, Año I, Núm. 20, Morelia, 8 de enero de 1893, p. 8. Este caso es analizado con mayor profundidad en el cuarto movimiento.

Euterpe dejó de publicarse apenas cumpliendo su tercer año. La causa de ello pudo ser la falta de dinero, pues aunque la revista contaba con el apoyo del gobierno para su impresión, ésta tenía un costo, el cual en varias ocasiones no era cubierto por los suscriptores. A nueve meses de editada, la administración pedía a los suscriptores foráneos el pago correspondiente a su adeudo; algunos debían los nueve meses completos.⁵²⁹ Esta situación se siguió dando en varias ocasiones hasta el punto en que la revista llegó a señalar que no se remitiría obsequio a los deudores.⁵³⁰ Después de esto *Euterpe* dejó de deleitar, no sólo a los morosos, sino a todos aquellos amantes de la música. Dejando un vacío en el periodismo literario-musical que no fue cubierto sino hasta muchos años después.

2.- *La Lira Michoacana*

Editado por el famoso polígrafo Mariano de Jesús Torres, este impreso dedicado a los periodistas y a las señoritas vio la luz en 1894.⁵³¹ “Periódico Literario”, como rezaba su encabezado, esta publicación merece una mención en esta investigación debido al contenido de la misma: artículos exprofeso para las damitas de la sociedad. De manera que la música, aunque no fue su enfoque principal, estuvo presente en sus páginas.

El primer número de *La Lira* apareció el primero de enero de 1894. Siguió publicándose los días primero y quince de cada mes. Su formato era similar al de varias publicaciones de la época, constando de ocho páginas a doble columna, pero con una cubierta de color.⁵³² El costo para Morelia era de 13 centavos. Fuera de la ciudad se incrementaba dos céntimos. Quienes quisiesen adquirirlo podían dirigirse al almacén de D. Sixto Nieto ubicado en el portal Hidalgo, o directamente en la imprenta del autor.

Debido a la forma en que fue distribuida, es posible que la publicación haya alcanzado a gran parte del público lector de la época. Primero, porque además de su venta en los puntos

⁵²⁹ “De administración”, en *Euterpe*, Año I, Núm. 18, Morelia, 8 de diciembre de 1892, p. 8.

⁵³⁰ “A nuestros suscriptores”, en *Euterpe*, Año II, Núm. 26, Morelia, 8 de abril de 1893, p. 8. “De administración”, en *Euterpe*, Año II, Núm. 34 Morelia, 8 de septiembre de 1893, p. 7. Aquí se pide a los deudores de Tancítaro, Acapulco y otros lugares que paguen, señalando que no recibirán la obra de obsequio. “Se suplica...”, en *Euterpe*, Año III, Núm. 42, Morelia, 8 de enero de 1894, p. 8. Por segunda vez son los suscriptores de Tancítaro quienes no han pagado.

⁵³¹ Torres, Mariano de Jesús, *La lira Michoacana. Periódico literario*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1894.

⁵³² Pineda Soto, Adriana, *Mariano de Jesús Torres. Un polígrafo moreliano*, Morelia Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Instituto de Investigaciones Históricas, p. 106.

señalados, también podían adquirir un ejemplar gratuito aquellos suscritos a *El centinela*,⁵³³ periódico del mismo autor. Segundo, porque al igual que varias publicaciones de la época, también contó con suscriptores, siendo remitido a otros periódicos de la ciudad y demás poblaciones de Michoacán como al resto de los Estados,⁵³⁴ pasando por manos no sólo del público interesado sino también por las de colegas y literatos contemporáneos a “el pingó”; aspecto de gran relevancia para éste debido al reconocimiento que se hacía de su trabajo.

La remisión de periódicos y revistas a expertos en la materia fue un aspecto de suma importancia para todo publicista o escritor de la época. Para nuestro autor –así como para muchos otros– esto significó la publicación de sus obras en otros impresos, dándose a conocer ante otros públicos.⁵³⁵ Además, las opiniones recibidas resultado de dicho intercambio, así como las brindadas por los escritores, le daban peso a su trabajo, punto fundamental cuando la mayoría de los escritos de *La lira* eran de su autoría.⁵³⁶ Estas críticas le otorgaban renombre ante sus lectores, el cual ya venía acuñando a través de sus otras publicaciones.⁵³⁷ Consciente de esto, “el pingó” anunció, desde el primer número, una sección en la que se remitirían los comentarios a *La lira*,⁵³⁸ mencionando entre ellos el de autores como Amado Nervo, así como de autoridades gubernamentales, resaltando el del gobernador del Estado.⁵³⁹

Posiblemente como parte de la política subvencionista aplicada durante el Porfiriato, Aristeo Mercado, gobernador en turno, apoyó la publicación. Dicho apoyo se manifestó en remesas de papel y en la impresión litográfica de los retratos de poetas publicados en el periódico. Esto bastó para publicar doscientos ejemplares por entrega⁵⁴⁰ y para conformar un diccionario de poetas michoacanos más completo al brindar un retrato de los dramaturgos biografiados. Pues a pesar de contar con una imprenta, “el pingó” carecía de un taller litográfico, siendo la Escuela Industrial Militar Porfirio Díaz la única poseedora de uno.

⁵³³ *Ibidem*, p. 109.

⁵³⁴ Torres, Mariano de Jesús, *La lira Michoacana. Periódico literario*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1894, p. 8

⁵³⁵ En algunas ocasiones se llegó a omitir su nombre, algo que, afortunadamente, pudo aclarar. Pineda Soto, Adriana, *Mariano de Jesús Torres... op. cit.*, p. 110.

⁵³⁶ Entre los escritos de *La lira* ajenos a la pluma de “el pingó” se encuentran los “Cuentos escogidos de Guy de Maupassant.”

⁵³⁷ Véase el trabajo de Pineda Soto, *Mariano de Jesús Torres... loc. cit.*

⁵³⁸ Torres, Mariano de Jesús, *La lira Michoacana. Periódico literario*, Morelia, Imprenta particular del autor, p. 8.

⁵³⁹ *Ibidem.*, p. 16.

⁵⁴⁰ Pineda, Soto, Adriana, *Mariano de Jesús Torres... op. cit.*, p. 111.

Entonces, el gobernador pidió se hicieran en dicho lugar los trabajos que “el pingo” necesitara. Ayuda que nuestro autor agradeció rotundamente.

Sin embargo, los motivos detrás del apoyo de Mercado pudieron ser varios. El objetivo detrás de las subvenciones consistió en moderar el discurso de las publicaciones periódicas, pues al no poder limitar la libertad de imprenta otorgada con anterioridad –fracasando, incluso, los ataques sufridos por directores, editores e impresores– seguían surgiendo publicaciones tanto a favor como en contra del régimen.⁵⁴¹ Socorrer el trabajo editorial dejaría a los editores en deuda con el gobierno, de manera que limitarían sus críticas e incluso llegarían a alabar el apoyo recibido. En todo caso, se trataba de llevar un manejo sobre lo publicado a través de una relación cordial con los escritores. *Ergo* el apoyo de Mercado pudo obedecer a una estrategia política de control. Otra razón para tal cometido pudo deberse a la política educativo-cultural del momento, la cual, cargada de positivismo, buscaba exaltar los avances científico-culturales de la nación. Por lo que todo aquello que mostrara las características civilizadas de la población, como lo era el arte, la música y la instrucción de la mujer, tenían que ser renombrados, pues hablaban de los logros del gobierno. Recordemos que Mercado no sólo apoyó dicha publicación –entre otras de carácter cultural– sino también reforzó la educación de la mujer con la fundación del internado anexo a la academia de niñas. Así pues, ya se tratara de una política proteccionista o de una cultural, “el pingo” fue favorecido.

Situación que Mariano de Jesús Torres, inteligentemente, aprovechó. Los gastos no corrían del todo por su cuenta, pudo brindar litografías –estrategia de venta que hacía más llamativa su publicación–, exployó sus ideas respecto a varios temas y siguió teniendo un espacio para dar a conocer su obra poética y teatral, en la que, de manera particular, criticó a la sociedad de su tiempo.

La lira michoacana brindó entretenimiento y sugerencias tanto a sus lectores como a sus lectoras. En ella, Torres publicó obras de teatro de su autoría, así como poemas y sonetos. También formó una Galería de Michoacanos célebres.⁵⁴² Escribió lecciones prácticas para uso

⁵⁴¹ Véase, Cortés Zavala, María Teresa, *loc. cit.* Mariano de Jesús, por ejemplo, llegó a pasar algunos días en la cárcel debido a lo crítico de sus escritos. Véase, Pineda Soto, Adriana, Mariano de Jesús Torres... *loc. cit.*

⁵⁴² *Ibidem.*, pp. 18-20, 31-32, 41-42, 49-50, 57-58, 81-82, 89-90, 97- 98, 104-105, 113 y continúa a lo largo de la revista.

de las señoritas como las de Floricultura⁵⁴³ y el “Método para aprender a tocar fácilmente la guitarra.”⁵⁴⁴ Creó una serie de artículos denominados “Cocina Michoacana. Curiosa colección de recetas útiles para las señoritas.”⁵⁴⁵ Redactó pequeños escritos de carácter moral y una sección de “Poetas Michoacanos”,⁵⁴⁶ además de “Un diccionario biográfico universal de mujeres célebres”,⁵⁴⁷ artículos de costumbres⁵⁴⁸ y canciones. Su contenido era variado, algo que mostraba la calidad de los escritos, así como la capacidad del “pingo” para llegar a todos los públicos, pese a la crítica que hacía de los mismos.

2.1 La crítica social en el discurso de *La lira Michoacana*

Si bien Mariano de Jesús Torres aclaró que la revista tendría una línea muy definida –por lo que dejaría de lado temas como la política– el discurso de la *Lira* no dejó de estar cargado de las críticas que su director, escritor y editor hizo de la sociedad de su tiempo. Basta leer algunas de las obras de teatro contenidas en el periódico para entender cómo de manera sutil – y en ocasiones más directa– reprobaba a los actores, el comportamiento y las prácticas sociales de la población. Con Mauricio, un personaje de su comedia original de costumbres morelianas “¡Un dineral! O Castillos en el aire”,⁵⁴⁹ dejó clara la opinión que tuvo de los funcionarios públicos, siendo estos unos “¡Mendigos del presupuesto! ¡Basura de la política! que debido solamente a la adulación, la intriga, asaltan los puestos públicos, [haciéndose] de dinero por [...] la estafa y el fraude [...] derrochando] en orgías lo que el pueblo laborioso adquiere con mil fatigas...”⁵⁵⁰ Opinión similar a la que tuvo, seguramente, de varios de los miembros de la

⁵⁴³ Torres, Mariano de Jesús, *La lira Michoacana. Periódico literario*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1894, pp. 12, 26-27, 63-64, 83-84, 95-96, 107-108, 115-117,

⁵⁴⁴ *Ibidem.*, pp. 195, 204-206, 212-213, 242-244,

⁵⁴⁵ *Ibidem.*, pp. 23-24, 47-48, 84-85,

⁵⁴⁶ *Ibidem.*, pp. 613-614, 629-632, 637-640, 653, 733-734.

⁵⁴⁷ *Ibidem.*, pp. 318-319. También se publicó en *La mujer mexicana* del mismo autor.

⁵⁴⁸ Algunos, como “Los toritos de petate”, se publicaron años atrás en la revista *La Aurora Literaria. Periódico de Historia, Ciencias, Arte, Literatura y variedades*. En *La lira Michoacana*, p. 602 y continúa. En *La aurora literaria véase*, pp. 68-70. Torres, Mariano de Jesús, *La Aurora Literaria. Periódico de historia, ciencias, arte, literatura y variedades*, Tomo I, Morelia, Topografía particular del autor. 5ª. Calle de Iturbide núm. 1, 1875.

⁵⁴⁹ La obra se presentó por primera vez el 22 de abril de 1880, en el teatro Ocampo, con el nombre de “La bomba de jabón”. “Un dineral o castillos en el aire”, en *La lira Michoacana. Periódico literario*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1894, pp. 592.

⁵⁵⁰ Torres, Mariano de Jesús, “¡Un dineral! O castillos en el aire”, en *La lira Michoacana. Periódico Literario*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1894, p. 626. Resulta interesante que los nombres de los funcionarios

élite, pues como rezaba otro diálogo, “¿No advierten que en nuestros días lo que importa son los altos puestos públicos, el oro, la exterioridad, el fausto, aun cuando todo se adquiriera por caminos desusados?”⁵⁵¹

El despilfarro y la vanidad característica de las élites fueron otros de los aspectos criticados por “el pingo” a lo largo de la revista. En la obra anteriormente mencionada, Doña inocencia, personaje principal de la misma, no escatima en gastos al enterarse de que ahora es rica. En su nuevo estado, dice:

“Es indispensable [...] comprar una hermosa casa, y de altos, en la plaza, cual conviene a una señora de posición elevada que ha de mostrarse importante, muy fastuosa y elegante y ricamente amueblada. Alfombras, bellas pinturas, lujosa tapicería, muy valiosa sillería, espejos y colgaduras. Un piano muy sonoro, como el de la Catedral, y candiles de cristal [...] a la moda ricos trajes y magníficos carruajes [...] Y adoptando la costumbre de los ricos, cual yo soy, es fuerza tener desde hoy numerosa servidumbre. Y precedidas de cuatro o cinco pollos galantes, iremos muy arrogantes a ocupar palco al teatro. Daremos bailes fastuosos, y días de campo haremos, do a todos convidaremos, y concierto deliciosos.”⁵⁵²

Por eso, en cuanto es poseedora del dinero manda conseguir todo lo que se ha propuesto. Ante ello, Don Sebastián, un litigante que observaba atónito lo iracundo de sus planes, intenta explicarle que a ese ritmo acabaría pronto con su pequeña fortuna, la cual, bien administrada, podía prodigarle bastante.⁵⁵³ Sin embargo, el gastar por gastar no se hizo esperar;⁵⁵⁴ algo que no era bueno, e incluso podía llevar a la ruina familiar.

Las críticas y propuestas a la educación femenina también estuvieron presentes en la publicación. Esto no era raro en un período en el que las ediciones dedicadas al bello sexo buscaban elevar la educación de las damiselas; sin embargo, el discurso del “pingo” se enfocó en los errores cometidos en la educación elitesca, estando peculiarmente más apegado a las labores que debían caracterizar a todas las jovencitas. De allí que, en su recetario, el autor mostrara la grave falta que se cometía al no enseñar a las señoritas el arte culinario, siendo

públicos que aparecen en la revista sean los mismos de los que, efectivamente, estaban al frente de esos cargos; esto también aplica para los otros personajes. *Ibidem*, p. 594.

⁵⁵¹ *Ibidem.*, p. 627.

⁵⁵² *Ibidem*, pp. 616-617.

⁵⁵³ *Ibidem*, p. 650, 657, 664-665.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, p. 642.

ellas las futuras encargadas del reino doméstico –crítica que a su vez se convirtió en justificación para la producción del mismo. Al hacer mención de esto, amonestaba, como se mencionó anteriormente, el modelo educativo prevaleciente entre la élite; buscaba así mejorar la educación doméstica de las féminas según los roles de género de la época.

Hablando de su producción culinaria es preciso mencionar lo siguiente. Dicha “Cocina Michoacana...”, al ser tan detallada, no deja duda de la participación femenina en su elaboración. Pues siendo la comida un aspecto netamente “femenino”, o como expresaba “el pingo” “... el arte de cocina y la gastronomía [...] un ramo indispensable de educación, especialmente en las señoritas, á quienes por su sexo, les está consignada la atribución de disponer lo referente al ramo de cocina en el orden doméstico”,⁵⁵⁵ es claro que el autor, aunque hubiese conocido algo sobre la materia, no hubiese completado sus recetas sin la ayuda de su esposa, ya que, aparentemente, su condición como varón no le permitía ser fiel conocedor de los secretos de dicho arte. Mas sólo el interior del hogar sería consciente de qué tanta era la participación o el conocimiento de los varones en cuanto a platillos se refería; una vez cerradas las puertas del hogar y ausentes las miradas de los que incluso en él moraban, la complicidad entre los esposos pudo haber dado pie a la modificación de los roles de género. *Ergo*, no podemos dejar de lado la aportación que pudo haber tenido su esposa en la construcción del recetario. Condición que no podía ser anunciada, de manera explícita, en los datos editoriales del periódico –aunque en Euterpe se haya alabado la participación editorial de una jovencita, hemos de recordar que la misma era hija del fundador. Por otra parte, el que “el pingo” y su esposa compartieran créditos habría puesto en duda la capacidad de Torres por llegar al público femenino, o en todo caso, pondría en boca de muchos, ya fuera para elogios o desprecios, a su amada, por lo que defenderla pudo estar detrás de dicha omisión.⁵⁵⁶

⁵⁵⁵ *Ibidem*, p. 23.

⁵⁵⁶ Aunque para entonces, en la prensa de otros estados, como en la de la capital mexicana, las mujeres hayan empuñado la pluma participando tanto en periódicos como en revistas, aún vemos que publican bajo seudónimos, a excepción de aquellas que formaron el cuerpo editorial de algunas revistas antes mencionadas. En Morelia, como se deja ver en algunos periódicos, es muy escasa la participación de las féminas. Por eso, acertadamente, Pineda Soto publicó un texto bajo el título “La prensa Moreliana en el siglo XIX: una historia netamente masculina.” Véase, Pineda Soto, Adriana Zenaida, “La prensa moreliana en el siglo XIX: una historia netamente masculina”, en *Estudios de género en Michoacán. Lo femenino y lo masculino en perspectiva*, (coordinado por Miriam Aidé Núñez Vera), Michoacán México, Universidad Autónoma de Chapingo/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Centro de Investigación y Desarrollo en el Estado (CIDEM), 1995, pp. 465- 474.

La crítica a las conductas de la élite también abarcó las prácticas musicales de dicho grupo. Su posición estribó en la aparente defensa que hizo de la guitarra –y sus ventajas– al compararla con las aparentes desventajas que el piano presentaba. Éste, a diferencia de la primera, costaba demasiado, siendo en nada accesible para las familias pobres. También, por su tamaño, era imposible trasladarlo con frecuencia, de manera que su objetivo recreativo se perdía cuando de amenizar los paseos en el campo se trataba –pues hasta a las familias ricas les era incómodo transportarlo. Además, si había más pianistas que guitarristas era porque la ejecución pianística era menos compleja.⁵⁵⁷ Con el piano, señalaba:

“... se tiene ya la mesa puesta, digámoslo así, una vez que allí están ya hechas en el teclado todas las notas, tanto las naturales representadas en las teclas blancas, como las sostenidas y bemoles, figuradas en las negras; de manera que no hay más sino que herir la tecla para producir el sonido que se ha menester; mientras que en la guitarra es necesario criar las notas digámoslo así y por medio de las posturas con la mano izquierda, quedando encomendada la derecha únicamente para pulsar las cuerdas y dar los triles y los bajos, ó sea las notas cantantes y el acompañamiento á vez.”⁵⁵⁸

No obstante, tocar la guitarra se convertía en algo fácil cuando de recreación se trataba. Pues a pesar de lo complejo que podía resultar llegar a ser un gran guitarrista, sólo se necesitaba de un buen oído para, de manera lírica, disfrutar de un momento de entretenimiento: “... por eso vemos en las familias que varias señoritas y no pocos jóvenes aficionados, aun sin tener conocimientos de la nota [...] pulsan la guitarra, se acompañan con ella canciones de estrado y aun ejecutan piezas ligeras como Walses, Danzas, etc.”⁵⁵⁹ Siendo ésta otra razón para considerar a la guitarra como un instrumento de mérito. Uno que debía ser dignamente estudiado por las señoritas morelianas.

2.2 El “Método para aprender a tocar fácilmente la guitarra”

⁵⁵⁷ Torres, Mariano de Jesús, *La lira Michoacana. Periódico Literario*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1900, pp. 205-206.

⁵⁵⁸ *Ibidem.*, p. 205.

⁵⁵⁹ *Ibidem.*, p. 206.

La evidente postura que tuvo respecto al piano –un instrumento cada vez más elitesco que, sin razón, desplazaba la guitarra- así como el posible amor que le tuvo a esta última –el cual él mismo pulsaba y al que le dedicó algunos poemas-⁵⁶⁰ pudieron haber sido los motivos que llevaron a Mariano de Jesús Torres a redactar su “Método para aprender a tocar fácilmente la guitarra para uso de las señoritas.” Dividido en varios apartados, las lecciones se caracterizaron por ser, tanto de carácter teórico, como práctico.

La instrucción teórica abarcó varios aspectos. La descripción del instrumento, comprendiendo aspectos de la caja, la tapa, el mango, el mástil, la cabeza, la encordadura, las cuerdas, así como malas costumbres a la hora de cuidarla, fue uno de ellos.⁵⁶¹ También trató la historia del instrumento, comprendiendo desde las posturas mitológicas de su origen, hasta su difusión en el Estado.⁵⁶² Tres lecciones sobre los conocimientos generales y principios musicales aplicados a la guitarra cierran los aspectos teóricos.⁵⁶³ Seguramente, la sección práctica estuvo conformada por pequeños estudios y piezas para su ejecución. Desafortunadamente, no podemos corroborar lo anterior al no conservarse material al respecto.

En la primera lección, sobre los “Principios generales de música aplicados a la guitarra”, el pingo brindó a sus “discípulas” aspectos básicos a todo estudiante del arte de Euterpe. Esto comprendió una definición de música, una exposición detallada del pentagrama, las notas y la ubicación de las mismas en éste, además de explicar las claves (señalando, por ejemplo, por qué se llama clave de sol) y aportar una definición de la escala. Cerraba este primer apartado especificando que “la discípula” no podía avanzar a la siguiente lección sino hasta haber dominado “los nombres de las notas en las líneas y espacios” de manera que pudiera decir su nombre sin titubear.⁵⁶⁴ Es decir, tenía que dar el primer paso necesario para que, más adelante, habiendo completado los otros dos estudios, pudiera hacer una lectura a primera vista de las piezas a ejecutar.

El segundo y tercer apartado correspondientes a la sección de instrucción general comprendieron lo relacionado con el compás y las notas. Del compás brindó una definición,

⁵⁶⁰ “A mi guitarra”, en *La lira michoacana. Periódico literario*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1894, p.207.

⁵⁶¹ *Ibidem*, pp. 195-197.

⁵⁶² *Ibidem*, pp. 204-205.

⁵⁶³ *Ibidem*, pp. 212- 213 y 242-244.

⁵⁶⁴ *Ibidem*, pp. 212-213.

mencionó los tipos que hay y señaló cómo se marcan.⁵⁶⁵ “De las notas”, estudiadas en la tercera lección, explicó las figuras musicales (redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa y semifusa) describiendo su apariencia, sus pausas (silencios), su valor y el cambio del mismo que sufren según el compás, así como cuando llevan un punto añadido.⁵⁶⁶ Cerró este apartado con los “tresillos y seicillos”, “... grupos de tres y seis notas que [...] duran el mismo tiempo que dos notas de su clase y los seicillos tienen el valor de cuatro.”⁵⁶⁷ Así, con estas lecciones concluía un estudio muy general de solfeo, necesario para poder leer a primera vista las obras musicales. Por eso el pingo se mostraba muy insistente en el estudio de este material.

Consciente del aprendizaje lírico que mostraban muchas y muchos aficionados a la guitarra, como él mismo lo mencionaba, Mariano de Jesús Torres decidió conformar su “Método para aprender a tocar fácilmente la guitarra” de una manera completa. Con ello, elevaba a la guitarra al puesto que, como instrumento de mérito, debía ocupar. Le devolvía, asimismo, la estima que, a su parecer, estaba perdiendo. Además, el que conformara su “Método” como parte del contenido de una revista dedicada al bello sexo, muestra el posible interés del “pingo” por ver reintroducido dicho instrumento en los salones de las clases elevadas —espacios en los que ellas actuaban. Algo que podía ser así, pues la guitarra, se expresaba, tenía muchas ventajas. Por ello señala:

“... la guitarra es digna de recobrar la aceptación y popularidad que en otros tiempos ha tenido; que su aprendizaje debe ocupar la atención de mis lindas paisanas; que es bueno que su cultivo se generalice en todas las clases sociales; que tanto en los salones de las clases elevadas, como en el hogar de las personas de la clase media, en la humilde morada de los hijos del pueblo, en las modestas chozas de nuestros labriegos, en fin, en todas partes resuenen sus elegantes acordes, sus graciosas armonías, y que tanto en la noche al plácido fulgor de la luna, como en las poéticas tardes de octubre en las márgenes del arroyo que riega las orillas del pintoresco pueblecillo de Santa María, se dejen oír sus sonoras cuerdas, pulsadas por los dedos de rosa de las bellas morelianas, formando acompañamiento á su voz angelical, cuando entonen las sentidas é inspiradas canciones de los fecundos compositores Ramón Martínez, Francisco Lemus y otros varios que son la gloria y orgullos de Michoacán por su talento filarmónico.”⁵⁶⁸

Hasta qué punto pretendía “el pingo Torres” avanzar con su “método” es algo que no podemos especificar. Este escrito y el resto del contenido de la revista vieron su fin cuando *La*

⁵⁶⁵ *Ibidem.* p. 242-243.

⁵⁶⁶ *Ibidem.* pp. 243-244.

⁵⁶⁷ *Ibidem.* p. 244.

⁵⁶⁸ *Ibidem.* pp. 205-206.

lira dejó de publicarse. No obstante, el fervor musical de la ciudad mantendría latente el interés de Torres por dar cuenta de los eventos musicales de la misma, así como por apoyar la educación musical de los y las aficionadas. Su pluma no retomó estos temas hasta unos años después.

3.- *El odeón Michoacano*

La vivaz actividad musical de la ciudad, el genio y la producción musical de los profesores que la habitaban, así como el mostrar los adelantos artísticos de una población ilustrada, es decir, "... ministrar datos a la historia del arte, y dar a conocer la altura de nuestra civilización en esta materia",⁵⁶⁹ fueron las razones que llevaron a Mariano de Jesús Torres a publicar *El odeón Michoacano* "periódico exclusivamente musical y literario". Así, seis años después de haber finalizado la publicación de *Euterpe*, la ciudad volvía a contar con un impreso cuyo contenido expuso las manifestaciones artístico-musicales del momento, englobando historia, compositores, composiciones, instrumentos, intérpretes, participantes; incluyendo elementos de enseñanza como se expone en su "Método para aprender a tocar la guitarra séptima a lo lírico."

Su programa se mostraba, así, ambicioso. Por lo que emitir un número tomaría tiempo. Además, trabajar en este y otros tres periódicos a la vez –considerando el trabajo implicado así como los recursos gastados– fueron, seguramente, las razones por las que *El odeón* fue emitido mensualmente. Su formato igualó el de otras publicaciones del pingo, constando de 8 páginas a doble columna. Al interior de la ciudad costaba 12 centavos y 15 fuera de ella, expidiéndose en la casa del redactor y en el establecimiento de música de los hermanos Buitrón.⁵⁷⁰

Un elemento a resaltar de los datos editoriales de *El Odeón* es su dedicatoria. La destinataria de ésta fue la señora Carmen Romero Rubio de Díaz, y a decir del autor, era un honor dedicar su trabajo a tan ilustre dama "... que con la bondad que le es genial, ve con agrado los esfuerzos de sus compatriotas por levantar las bellas artes de la postración en que yacían;"⁵⁷¹ confiaba el autor en que su trabajo sería bien recibido por la esposa del

⁵⁶⁹ "Introducción", en *El odeón Michoacano*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1900, p. I.

⁵⁷⁰ Pineda Soto, Adriana, *Mariano de Jesús Torres...*, op. cit., p. 112.

⁵⁷¹ "Introducción", en *El Odeón Michoacano*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1900, p. II.

presidente.⁵⁷² Empero, admirar las características de persona de tan alta posición pudo ser de gran utilidad para Mariano de Jesús. Su acto mostraba no sólo adhesión a Carmen Romero, sino, consecuentemente, a su esposo y al régimen. Uno que criticaba a pesar de los conflictos que podían derivar de tal hecho –su periódico *El centinela* era un ejemplo de defensa de los intereses del pueblo oponiéndose a lo manifestado en los órganos oficiales.⁵⁷³ El homenaje se muestra, así, como una estrategia que le permitió mantenerse en un punto medio entre el conflicto político y su relación con los grupos de élite. Conscientemente, nuestro autor sabía moverse entre los diferentes círculos que le rodeaban –su capital cultural y social lo facultaban. Aunado a lo anterior, la dedicatoria le permitía acrecentar su confianza entre las señoritas al igual que entre su público masculino. Si la “...gloria del bello sexo mexicano”⁵⁷⁴ podía leer dicha publicación, las damitas también, por lo que las autoridades de familia no tendrían reparo en permitir su lectura. Además, la temática de *El odeón* se mostraba atractiva para una sociedad en constante acción por mostrar su grado de civilización. Siendo la música un elemento característico de esto, las jovencitas podían sentir cercana la publicación, al ser ellas asiduas participantes de la vida musical de la ciudad. De esta manera, sin necesidad de dedicar el periódico a las señoritas, la dedicatoria se extendía a todas ellas.

La postura opositora al régimen que Mariano de Jesús llegó a mostrar, la relación cordial que, aparentemente, sostuvo con los grupos de élite, y su conexión con el pueblo, fueron los factores guía del contenido de *El Odeón*. Es notoria la postura eurocentrista del autor en cuanto al ámbito musical se refiere. Esto se evidencia en las biografías de músicos extranjeros presentadas por Torres. Los nombres de Massenet, Verdi y Gaztambide figuraron entre los músicos reseñados por “el pingo”.⁵⁷⁵ La influencia europea es igualmente evidente en las biografías de los músicos nacionales⁵⁷⁶ y michoacanos presentadas en la publicación. La formación recibida y el tipo de obras compuestas por los filarmónicos son claro ejemplo de ello. No obstante, esto fue común durante el período porfirista. Retomar las formas europeas y

⁵⁷² *Idem*

⁵⁷³ Sobre *El centinela* véase., Pineda Soto, Adriana, *Mariano de Jesús Torres...*, op. cit., p. 103 -106, 123 y ss.

⁵⁷⁴ “Introducción”, en *El Odeón Michoacano*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1900, p. II.

⁵⁷⁵ “Biografía de Giuseppe Verdi”, en *El odeón michoacano*, Morelia, imprenta particular del autor, 1900, pp. 60-61, “Julio Federico Massenet”, en *El odeón michoacano*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1900, p. 161. “Joaquín Gastambide”, en *El odeón Michoacano*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1900, p. 189.

⁵⁷⁶ Retoma, por ejemplo, a Ricardo Castro, Antonio Gómez, Clemente Aguirre, José María Bustamante. Torres, Mariano de Jesús, *El odeón michoacano*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1900, pp. 5-6, 19-20, 39-40, 56-57, 98, 122-123.

hacerlas propias era, por un lado, seguir el referente social del Porfiriato; por otro, se trataba de mostrar los avances del pueblo mexicano en el arte de Euterpe. En este sentido se biografió a varios michoacanos, pues era necesario presumir y rescatar el talento del estado. Se retomó la vida de Mariano Elízaga, grande en tierras michoacanas pero también en el resto de la nación por su labor como compositor, director de orquesta, impresor de música y maestro.⁵⁷⁷ También figuraron los talentos de los que había y seguía gozando la sociedad moreliana, como Bernardino Loreto, Juan B. Buitrón, Ramón Martínez Avilés, Encarnación Payén, Teodoro Arriaga, Victoriano Sánchez, Luis I. de la Parra, Francisco de P. Lemus, entre otros.⁵⁷⁸ Esto no significó que “el pingo” rechazara las formas populares. En su revista dejó espacio para rescatar los cantos del pueblo; los clasificó en religiosas-sagradas, surianas, carceleñas, populares, de estrado, rancheras, charaperas, humorísticas, históricas, políticas, leperocráticas y tarascas. Estas abarcaban diversas temáticas como el amor, vida cotidiana, descontento hacia las políticas del gobierno y del clero; su sentido era romántico, satírico, burlesco.⁵⁷⁹ *El odeón* cumplía, de esta manera, con uno de sus objetivos: rescatar y dar seguimiento a la historia musical de Michoacán,⁵⁸⁰ retomando su influencia europea pero también popular –esto, seguramente, como destello de los primeros elementos nacionalistas de la historia musical de México.

El rescate biográfico realizado por Mariano de Jesús Torres puede considerarse como uno de los elementos de educación musical intrínsecos de la revista. Su “Diccionario, histórico, biográfico y didáctico de la música” y su “Tratado elemental de música” son otros

⁵⁷⁷ “Mariano Elízaga”, en *El odeón Michoacano*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1900, p. 1.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, pp. 64, 72-73, 90-91, 106-108, 114, 138-141, 146, 154-155.

⁵⁷⁹ Como ejemplos véase, “No te olvidaré”, en *El odeón Michoacano*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1900, p. 160, “El pito real”, en *El odeón michoacano*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1900, p. 144, “Los cangrejos”, en *El odeón michoacano*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1900, p. 149.

⁵⁸⁰ El programa de la revista era publicar “1° Las biografías de los filarmónicos nacionales, especialmente michoacanos. 2° Las de los músicos extranjeros, en forma de diccionario [...] 3° Las poesías que se han escrito en elogio de la Música, entre ellas el famoso poema a la misma por D. Tomás Iriarte, que es ya tan escaso. 4° El “Diccionario de Música” que hemos formado, aprovechando los materiales que proporcionan los de Melchor y Pedrell, así como las obras didácticas de Eslava y otros varios. 5° El “Cancionero Michoacano,” donde aparecerán las canciones surianas, las rancheras, las carceleñas, las *charaperas* y las de Estrado. 6° El método para aprender a tocar la guitarra 7° [...] 7° Las revistas de las audiciones públicas que tienen lugar en los templos, en el teatro, en los colegios, en el salón Beethoven de los estimables Sres. Buitrón, en las casas particulares y en todos los festivales públicos 8° y último, las noticias de cuantas novedades ocurran en materias filarmónicas” Torres, Mariano de Jesús, “Introducción”, en *El odeón michoacano*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1900, p. II

ejemplos de ello⁵⁸¹. No obstante, la enseñanza de un instrumento fue manifiesta en su “Método para enseñarse a tocar la guitarra séptima a lo lírico. O sea sin conocimiento de la nota y sin necesidad de maestro.”⁵⁸²

Decidido a ofrecer a sus lectores los elementos necesarios, fáciles y sencillos para abrazar dicho instrumento, Mariano de Jesús Torres presentó un método musical redactado para aquellas personas interesadas en la guitarra séptima, pero que, por sus ocupaciones, no tenían tiempo de dedicarse a su estudio o no podían pagar por un maestro para aprender medianamente, es decir, sin conocimiento de la nota.⁵⁸³ En este grupo él incluía a las señoritas de cualquier condición económica, a los artesanos, industriales y operarios. Sólo bastaba disposición, “... un buen oído, cierta aptitud natural y un ejercicio constante...”⁵⁸⁴ para que estas personas desarrollaran la habilidad y pasaran ratos agradables; recrearse en sus tiempos libres, “... lucirse en las reuniones familiares, acompañando las canciones de las señoritas que se encuentran en ellas, [tener un ingreso extra al] prestar sus servicios en las posadas, a la hora de la peregrinación”,⁵⁸⁵ entre otros eventos, eran cosas que se podían realizar una vez alcanzado cierto dominio del instrumento.

En este método, al igual que en lo publicado en *La lira*, se hizo mención de las ventajas de la guitarra. Tomando como primer atributo su bajo costo –razón por la que hasta el obrero podía adquirirla- se trataba de un instrumento fácilmente manejable en cuanto que podía ser trasladado sin problema a donde se quisiese. Se le describía, asimismo, como un instrumento de fácil ejecución si sólo se pretendía acompañar algunas piezas o interpretar otras consideradas sencillas; si se quería llegar a ser un gran guitarrista su estudio era mucho más complicado, por eso, se mencionaba, había más pianistas, violinistas y otro tipo de instrumentistas, al tratarse de instrumentos menos complicados.⁵⁸⁶ La defensa de la guitarra se hace patente con dichos comentarios. Su objetivo por verla nuevamente posicionada en los

⁵⁸¹ Véase, Torres, Mariano de Jesús, “Diccionario, histórico, biográfico y didáctico de la música, arreglado por Mariano de Jesús Torres”, en *El odeón michoacano*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1900, pp. 11-12, 25-26, 53-54, 70-71, 96-97, 104-105, 120-121, 129, 168-169 y “Tratado elemental de música”, en *El odeón michoacano*, Morelia, imprenta particular del autor, 1900, pp. 13-14, 15-16, 45-46.

⁵⁸² Torres, Mariano de Jesús, “Método para enseñarse a tocar la guitarra séptima a lo lírico. Ósea sin conocimiento de la nota y sin necesidad de maestro”, en *El odeón michoacano*, Morelia, imprenta particular del autor, 1900, pp. 150-151 y 157-158.

⁵⁸³ *Ibidem*, p. 150.

⁵⁸⁴ *Idem*.

⁵⁸⁵ *Idem*.

⁵⁸⁶ *Idem*.

eventos públicos y privados seguía muy vigente. Sobre todo cuando, para entonces, competía con otro instrumento. La mandolina empezaba a figurar en la escena musical, pero ésta —a decir del “pingo”— no ofrecía todo lo que la guitarra séptima proporcionaba; ésta era —en sus palabras— “... un instrumento superior a la mandolina; porque éste es solamente de melodía, mientras que aquella es de armonía; y bien ejecutada, viene a constituir una orquesta en miniatura, por decirlo así.”⁵⁸⁷

La historia de la guitarra y la descripción de ésta fueron igualmente tratadas en este método. No dudamos que se trata de una versión extremadamente resumida de su trabajo previo, pues en unas cuantas líneas “el pingo” mencionó el origen del instrumento, su llegada a tierras michoacanas, e hizo alusión a las personas que destacaron en él. Igualmente refirió el desplazamiento de la guitarra por el piano, así como la popularización que, para entonces, empezaba a tener la mandolina.⁵⁸⁸ Este resumen se extendió a la descripción del instrumento, refiriendo unos cuantos aspectos de la caja, el mástil, el diapasón, la encordadura y las cuerdas.⁵⁸⁹ Si acaso pretendió presentar más aspectos, es posible que dichas notas se quedaran en sus cuadernos. Las páginas de *El odeón* no volvieron a tratar el tema a pesar de que, en la segunda entrega, sobre la descripción del instrumento, se señalara su continuación.

Si las señoritas fueron foco de atención del “método”, a partir de su suspensión, las mujeres asiduas a la lectura de *El odeón* encontraron en él pocos referentes con respecto a la actividad musical de las mujeres. Lo que más resalta de esto es la atención brindada a las extranjeras, pues a pesar de mencionarse a las nacionales, son más las líneas dedicadas a las primeras. En este sentido sobresale María Schumann. Sus presentaciones en Guadalajara, la embajada americana de la ciudad de México y ante el círculo católico en Puebla, fueron motivo suficiente para que así fuera. No obstante, la “rara habilidad” con la que tocaba el piano y la corneta pistón pudieron haber llamado la atención de la prensa nacional.⁵⁹⁰ Se menciona, asimismo, a su hermana Luisa. Inteligente profesora —a decir de la revista— que tocaba el piano con “gran maestría”.⁵⁹¹ La tiple Luisa Tetrzzini, “la diva mimada del público

⁵⁸⁷ *Idem.*

⁵⁸⁸ *Ibidem*, p. 151.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, pp. 151, 157-158.

⁵⁹⁰ Desconocemos a qué se refería con dicha descripción en cuanto a la ejecución pianística. Sin embargo, la rareza con respecto al segundo instrumento pudo estribar en el hecho de que fuera tocado por una señorita. “María Schumann”, en *El odeón michoacano*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1900, p. 99.

⁵⁹¹ *Idem.*

mexicano”, fue otra de las reseñadas. El artículo, empero, fue tomado de la *Revista mensual enciclopédica ilustrada*. Mas el que haya sido presentado en *El odeón* pudo deberse al hecho de coincidir con sus comentarios. Estos resaltaban sobremanera la voz angelical de la cantante; razón por la que el pueblo moreliano pudo haberla ovacionado a lo largo de las tres temporadas de ópera consecutivas con las que se presentó en el teatro Ocampo.⁵⁹²

Dejando de lado al talento michoacano –pues este fue reseñado en un artículo aparte– en la revista sólo se hizo mención de las artistas nacionales Emma Petrowski y Carmen Martínez. El artículo con respecto a la primera sobresale por el sentido aclaratorio que presenta; no deja de hacer mención del origen mexicano de la Petrowski. Se convierte así en una pequeña biografía de la artista en la que se señaló su verdadero nombre, Delfina Pérez Islas. Se comenta, de igual forma, su salida del país –seguramente siendo niña– para irse a vivir a los Estados Unidos de América, su traslado a España y su formación artística en el Conservatorio de Música de Madrid así como su brillante carrera realizada en teatros europeos tras sus estudios en dicha institución.⁵⁹³ Básicamente se trataba de una joven mexicana con estudios realizados fuera del país y una carrera en Europa –razón por la que estratégicamente pudo haber adoptado un nombre extranjero– que recogía muchos aplausos con los que el nombre de México era enaltecido; ese talento que gozaban los europeos –así lo dejaba sentir el artículo– procedía de tierras mexicanas. El texto cerraba señalando que la artista no olvidaba su patria y en algún momento podría visitarla.⁵⁹⁴ La señora Carmen Martínez, posiblemente cantante de zarzuela, tuvo que haber tenido un gran talento como para haber sido merecedora de un poema. En este se resalta su origen poblano y se le describe como bella, graciosa y simpática.⁵⁹⁵

Las morelianas ocuparon un lugar en la revista sólo al ser nombradas en la “Historia de la música en Michoacán”. En este artículo –de los más extensos en la publicación– Mariano de Jesús Torres reseñó la historia musical michoacana desde que el pueblo purépecha habitaba dichas tierras hasta el momento en que escribió la revista. Mencionó actos rituales en los que estaba presente la música, nombró a personajes clave en el desarrollo musical de Michoacán durante el virreinato y el siglo XIX, y señaló las agrupaciones musicales que se conformaron

⁵⁹² “Luisa Tetrassini”, en *El odeón michoacano*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1900, p. 189.

⁵⁹³ “Una artista mexicana”, en *El odeón michoacano*, Morelia, imprenta particular del autor, 1900, p. 93.

⁵⁹⁴ *Idem*.

⁵⁹⁵ “A la distinguida y simpática artista sra. Carmen Martínez. En su beneficio”, en *El odeón Michoacano*, Morelia, imprenta particular del autor, 1900, p. 135.

así como algunos de los instrumentos más estudiados. Asimismo, refirió las academias de música particulares, religiosas y estatales en las que se instruyó la juventud michoacana. También dio crédito a los profesores de música particulares, mencionó las obras didáctico-musicales escritas por algunos de los filarmónicos con los que llegó a contar Michoacán y listó a los músicos señalando su ciudad de procedencia.⁵⁹⁶ La parte educativa fue la sección en la que las mujeres fueron nombradas. Doña María del Río y la señorita Carmen García Granados figuraron en el artículo por las academias que establecieron así como por las clases a domicilio que impartieron; estando presente, de igual forma en este último rubro, la señora María del Refugio Botello.⁵⁹⁷ Las señoritas también fueron destacadas en el artículo cuando se hizo alusión de las jóvenes que –a decir del “pingo”– se distinguieron como cantatrices. Específicamente señaló a “... Dolores Páramo, Rosa Solórzano, Francisca Bernal y su hija Ester Ortiz, Pilar Bris, Dolores Vallejo, Encarnación Arriaga, Josefa Villaseñor, María Martínez, Refugio Castro y Soledad Rico.”⁵⁹⁸

Lo interesante del trabajo hecho por Torres es la posición musical en la que concibió a las mujeres; señoras y señoritas sólo figuraron como profesoras de música y cantantes. Dejó de lado a las damas que, en otras publicaciones, fueron aplaudidas por sus dotes pianísticas. E ignoró el trabajo compositivo que algunas llegaron a realizar. Se sumó con ello a la postura de muchos pensadores e ideólogos con respecto a la mujer en la música. El bello sexo sólo era concebido a participar de ésta en cuanto se circunscribía a la exposición de su voz; sus dotes angelicales se afirmaban en tanto que era capaz de participar del coro celestial. Su trabajo como profesora tampoco generaba problema. Extensión de las habilidades maternas, impartía una materia que elevaba el espíritu y las costumbres. Así fue como el pingo Torres se sumó al pensamiento que limitaba la actividad musical de las mujeres a dos áreas. Y aunque reconoció y nombró el trabajo de algunas, el estado no podía enorgullecerse de éstas así como lo hacía de los varones –su escrito termina listando algunos poblados de Michoacán indicando los músicos que dicha población dio al estado. Ninguno de los mencionados es mujer.⁵⁹⁹

⁵⁹⁶ “Historia de la música en Michoacán”, en *El odeón michoacano*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1900, pp. 183-189.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, pp. 186-187.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, p. 188.

⁵⁹⁹ *Idem*.

El odeón llegó a formar un tomo de 191 páginas. En ninguna otra revista se recogería, con tanta afición, la historia musical de Michoacán. Historia en la que escasamente aparecen las mujeres.

Conclusiones

Toda publicación periódica lleva un mensaje explícito e implícito reafirmado a lo largo de sus artículos. Este puede ir acorde a la ideología del Estado o ir a contracorriente; y dependiendo de su postura, defiende, ratifica, fomenta o niega determinados postulados, conductas y prácticas según convenga al grupo que los expone. Se suma así a la educación que otras instancias realizan desde sus propios ámbitos.

El discurso presente en las revistas estudiadas es claro. Sujeto a los principios de género de la época, posicionó a las mujeres en dos áreas del universo musical: el canto y la enseñanza. Las mujeres que se desarrollaban en estas esferas eran aplaudidas y reconocidas. Las particularidades de su presentación no chocaban con la visión de feminidad decimonónica.

La posibilidad de dedicarse al estudio de algún otro instrumento estaba latente. Las revistas registran las habilidades pianísticas de las jovencitas. Incluso se intentaba impulsar el estudio de la guitarra como si se tratara de frenar las barreras elitistas del arte musical.

La conformación de grupos musicales femeninos o con presencia de mujeres fue registrada. Sin embargo, el mensaje, en este sentido, fue ambiguo; sólo una revista recogió noticias al respecto. Los otros impresos no publicaron nada, mostrando la falta de reconocimiento que se hacía a los mismos.

La mujer no era apta para la composición. Los hombres eran los que se llevaban ese mérito. Por eso los impresos recogieron e incluso difundieron las obras musicales de algunos filarmónicos varones. Si alguna mujer llegaba a componer algo, esto podía ser reconocido siempre y cuando su obra elevara el nombre de México en el extranjero.

Las señoras y señoritas rescatadas por las revistas son pocas. Se ovacionaba a la extranjera y a la nacional. Las damitas michoacanas –sobre todo morelianas– que leyeron estas revistas, escasamente se vieron presentes en las mismas. Como si ellas no hubiesen figurado en la escena musical, sólo se reconoció a unas cuantas. Las bellas “flores morelianas” podían inspirar (en su papel de musas), cantar, tocar y enseñar siempre y cuando no salieran de la esfera asignada para ellas.

Este fue el discurso transmitido por las publicaciones. Las revistas, sin embargo, reseñaron aquello que reflejaba el pensar y sentir de sus editores. Cabría preguntarnos si realmente esas fueron las únicas áreas en las que participaron las féminas, bajo qué parámetros se desarrollaron en el caso de haber otras y cómo fue vista su presentación.

Cuarto movimiento

Las señoritas y su actividad musical

IV. Las señoritas y su actividad musical

Tras haber estudiado en una escuela, en una academia o en casa, las jóvenes estaban listas para tocar. Si enamorar, educar o amenizar era la finalidad de su formación, estos elementos se verían reflejados en su presentación, así como en sus posibilidades de actuación. La misión de este último movimiento radica en estudiar dichos aspectos. Es decir, analiza los espacios de presentación, los instrumentos que tocaron, las agrupaciones musicales en las que las señoritas se integraron, su incursión en la composición musical y las críticas que su exhibición conllevó.

4.1 Los espacios: del salón familiar al teatro

Sin lugar a dudas, el salón familiar fue el primer espacio de actuación musical de las niñas. Fue allí donde, por medio de sus madres, incursionaron tocando sus primeras piececillas, siendo sus padres, hermanos, amigos, vecinos, sirvientes y demás familiares los que gustosamente aplaudieron sus avances. No importaba que se tratara de simples melodías, los retoños sólo se divertían mientras el pecho de los padres se henchía de alegría.

Conforme pasaron los años, el salón y su presentación adquirieron otra dimensión. Se trataba, por un lado – en términos de Bourdieu – de la exhibición del capital simbólico y cultural de sus padres a través de un piano de buena calidad, un salón ricamente decorado, los vestidos y joyas que las damitas vestían y los modales que se exhibían. Por otro lado, la responsabilidad que sobre ellas recaía conllevaba una presentación musical más “cuidada” para poder llamar la atención de éste o aquel galán. La demostración de sus dotes musicales conllevaba otra función, por lo que a su exhibición se sumaba el encanto de unas mejillas rosadas, unas cuantas sonrisas y miradas.⁶⁰⁰

Tal función convertía al salón en una galería para exponer los capitales de las familias. Y no sólo el de la familia que en el hogar residía, sino también el de aquellas que acudían. El salón se convertía, así, en un espacio en el que se jugaban alianzas matrimoniales, comerciales y culturales.

⁶⁰⁰ Recordemos lo analizado en el segundo movimiento.

Si bien eso implicaba la exhibición de las mujercitas el salón le dio a la misma una connotación positiva. La mujer nació para el espacio privado. Sólo en el mundo doméstico debía estar e incluso en éste tendría que cuidarse de alardear. Los consejos para niñas y “señoritas” publicados en algunas publicaciones periódicas así lo decían: “si tienes talento escóndelo...”.⁶⁰¹ No obstante, también le sugerían: “... y si no lo tienes, escóndete.”⁶⁰² Se trataba entonces de escoger los espacios y las situaciones adecuadas para exponerse, siendo el salón el área más adecuada para ello. En éste, la exhibición estaba dirigida a un fin en particular. Y aunque la presentación “fragmentaba” la barrera de lo privado – pasando a una esfera pública por los asistentes allí presentes – la demostración musical seguía dándose en el espacio doméstico ante la atenta mirada de los padres y ante un grupo bien seleccionado. Las jóvenes no eran mujeres públicas sino privadas; el salón les aseguraba esa característica.

El patio escolar⁶⁰³ fue el siguiente espacio en el que las jóvenes exhibieron sus dotes musicales. Este fue posiblemente el lugar en el que más jovencitas participaron debido a la disposición del gobierno por establecer centros educativos abiertos a todas las clases sociales. Ciertamente hubo algunas instituciones particulares de formación primaria que sólo abrieron sus puertas a las niñas de élite; en esos, efectivamente, la participación y exhibición se limitó a unas cuantas mujercitas.⁶⁰⁴ Las instituciones públicas como la Academia de Niñas, e incluso católicas como el Colegio Teresiano de Guadalupe, fueron aquellas cuyas puertas, salones, pianos y patios estuvieron a disposición de muchas más.

La importancia que adquirió el patio escolar en la relación mujeres-música se debió a la concepción que la sociedad porfirista tuvo de la instrucción y del arte de Euterpe. La primera podía sacar a los individuos del grado de pobreza en el que se encontrasen. Esto llevaba a elevar las costumbres, la moral y, en consecuencia, el grado de desarrollo de un estado.⁶⁰⁵ La segunda era vista como el parámetro de una nación en progreso; si se podía tener

⁶⁰¹ Vergara, José María, “Consejos a una niña. Moralidad privada y social”, en *La libertad. Periódico de Política y variedades*, Año 8°, Tomo 8°, No. 17, Morelia, 24 de abril de 1900, p. 2.

⁶⁰² Idem.

⁶⁰³ También lo denominaremos salón de eventos de las escuelas.

⁶⁰⁴ Véase el segundo movimiento y el cuadro “Intervenciones musicales de niñas señoritas y señoras, 1886-1908”.

⁶⁰⁵ Recordemos la intención con la que se estableció una banda de música en la cárcel de Morelia, así como el papel que jugaba la música en las Escuelas de Artes y Oficios para Varones. “Establecimiento de una banda de música en la cárcel penitenciaria”, en *La libertad*, Año 3, Tomo 3, Núm. 30, Morelia, 23 de julio de 1895, p. 2. González Villalobos, Verónica, “Una solución a la pobreza: el establecimiento de las escuelas de artes y oficios en México durante el siglo XIX. El caso jalisciense”, en *HisToReLo*, vol 4, No. 8, julio-diciembre de 2012, pp.

una música desarrollada – entiéndase europeizada – el país se encontraba a la altura de las naciones prósperas.⁶⁰⁶ Combinarlas parecía entonces la cuestión más lógica; fue así como la música en el ambiente de los festivales escolares vio su auge en el Porfiriato.

Este auge fue más evidente en las instituciones educativas para señoritas debido al papel que las jovencitas adquirieron en la carrera magisterial. Si bien su incursión en la educación formal fue en parte circunstancial,⁶⁰⁷ la inclusión de las mujeres en los espacios educativos fue poco a poco justificándose en los discursos de género de la época debido a que se les concebía como las más aptas para instruir a la niñez michoacana; así aventajaron a sus compañeros profesores en la carrera magisterial, dándose una importancia fundamental a la participación que ellas tuvieron en la educación de los hombres. Las mujeres, entonces, se hacían amigas íntimas de la música al ser ambas partícipes del desarrollo moral, espiritual y estético de la otra mitad de la humanidad – explicándose la importancia de las presentaciones musicales en los festivales, reuniones o premiaciones de las instituciones educativas enfocadas en las señoritas.

La participación musical de las jovencitas no estuvo limitada al salón de eventos de la institución educativa a la que se adscribían. Muchas ceremonias en las que la música estuvo presente – como las entregas de premios a los estudiantes más destacados del año – fueron llevadas a cabo en los patios del Colegio de San Nicolás y la Escuela Industrial Militar.⁶⁰⁸ Este “cambio de escenario” dio a la exhibición de las mujeres una dimensión más pública; varios de estos eventos se realizaron a puertas abiertas por lo que tanto los miembros selectos de la sociedad como del resto de la población podían sumarse a tales premiaciones.

Estas intervenciones musicales, empero, no adquirieron una connotación negativa que afectara a las jovencitas. La relación mujeres-instrucción-música le daba una significación positiva. El papel propagandístico que estos eventos tenían también las protegía. Se trataba de

149-152. [En línea]. Consultado el 17 de mayo del 2016 en http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/article/view/27831/pdf_150

⁶⁰⁶ Si bien a lo largo de este trabajo hemos hecho manifiesta dicha concepción a través de lo expresado, por ejemplo, en la revista *Euterpe*, el lector también puede remitirse a Miranda, Ricardo, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, en *La música en los siglos XIX y XX* (Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio coords.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 2013, pp. 16 y 17.

⁶⁰⁷ Recordemos lo que Oresta López señalaba al respecto: los hombres fueron ocupándose en los trabajos que la industria fue generando por lo que se hizo necesario abrir los espacios formales de educación a las mujeres. Véase el segundo movimiento.

⁶⁰⁸ Véase el cuadro “Intervenciones musicales de niñas, señoritas y señoras 1886-1908”.

celebraciones que, si bien premiaban los logros de la juventud michoacana, implícitamente elogiaban los trabajos de los gobernadores Mariano Jiménez y Aristeo Mercado por impulsar y dar seguimiento a la educación moral y científica de las jovencitas. La participación musical de niñas y “señoritas” – de carácter más público – estuvo así supeditada a una autoridad masculina y, por tanto, resguardada de ser condenada.

El patio escolar de los colegios católicos también se llenó de música ejecutada y cantada por señoritas y señoras; en estos recintos, empero, las intervenciones musicales adquirieron sus propias características. En primer lugar, si bien estaban en la dinámica de hacer exámenes y presentaciones de premios públicas, estos eventos se realizaban en espacios adecuados a la espiritualidad que caracterizaba a las instituciones; nunca se realizaron en espacios considerados laicos. En segundo lugar, la exhibición de las jovencitas –aunque pública por la apertura que se daba a los eventos– también estuvo protegida. La connotación angelical atribuida, por ejemplo, al canto, auspiciaba su participación. Y si a esto sumamos el que algunas intervenciones formaron parte de eventos para conmemorar a miembros de la alta jerarquía eclesiástica, se comprende que las intervenciones públicas de señoritas y señoras no se verían afectadas al estar protegidas y supeditadas a una autoridad masculina. Finalmente, aunque el repertorio no difería en mucho de aquel ejecutado en las instituciones civiles, resulta evidente que este debía tener un sello de espiritualidad; en el Colegio Teresiano se llegó a cantar, por ejemplo, el “ave María”.⁶⁰⁹

El patio escolar fue el escenario en el que muchas jovencitas mostraron sus dotes musicales; empero, el número creciente de estudiantes y el cambio en la logística de las entregas de premios fue limitando su participación en dicho escenario. La entrega de premios de la Academia de Niñas de 1894 se realizó en conjunto con la ceremonia enfocada en los alumnos del Colegio de San Nicolás. El evento se revistió de las intervenciones de los varones, pues ninguna jovencita participó en la parte musical ni en cualquier otro número de la amenidad.⁶¹⁰ En años posteriores se siguió una dinámica similar. Posteriormente, conforme cerraba la centuria e iniciaba la siguiente, los eventos pasaron a limitarse a unos cuantos discursos, menciones y dos o tres intervenciones musicales no importando que cada ceremonia

⁶⁰⁹ Véase el cuadro “Intervenciones musicales de niñas, señoritas y señoras 1886, 1908”.

⁶¹⁰ Véase, “Distribución de premios a los alumnos del Colegio de San Nicolás de Hidalgo y de la Academia de Niñas, en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo II, Núm. 10, Morelia, 5 de febrero de 1894, p. 7.

tuviera su día asignado.⁶¹¹ Esta logística limitó la participación de las estudiantes, pues, aunque se presentaban en coro –lo que hacía ver que muchas participaban– la atención se prestaba al conjunto y no a una sola.⁶¹² Los patios escolares también se fueron cerrando a la participación musical de las jóvenes cuando la misma Academia de Niñas las fue limitando al invitar a los alumnos más aventajados del Colegio de San Nicolás a participar en algunos eventos como la exposición de los trabajos realizados por las alumnas llevada a cabo en 1911.⁶¹³ Este evento en particular denota cómo la actividad musical de los varones –adelantada en comparación con la de las mujeres– seguía imponiéndose.

La actividad musical de las jovencitas dio un salto cualitativo cuando del patio escolar se pasó al teatro; este fue otro de los escenarios en los que las mujeres participaron. Dicho recinto puede ser visto como una extensión del patio escolar debido a que algunas de las entregas de premios –por ejemplo de la Academia de Niñas– fueron llevadas a cabo en el teatro.⁶¹⁴

Aunque no podemos negar la importancia que el teatro tuvo en sí mismo. Si bien varias jovencitas se presentaron en él por primera vez como parte de las entregas de premios, hubo otras que, sin formar parte de alguna institución educativa se presentaron en el teatro para participar en eventos musicales; ellas eran invitadas gracias a sus dotes artísticas. Así, el teatro Ocampo fue, junto con el salón familiar y el patio escolar, uno de los escenarios en los que niñas, señoritas y señoras mostraron sus conocimientos musicales tocando instrumentos como el piano.

⁶¹¹ Véase el cuadro “Intervenciones musicales de niñas, señoritas y señoras, 1886-1908.”

⁶¹² En algunas ocasiones, como en la entrega de premios de 1909, no hubo ninguna intervención por parte de las jovencitas. Véase, *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo XVII, Núm. 10, Morelia, 4 de febrero de 1909, p. 5.

⁶¹³ “Exposición en la academia de niñas”, en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo XIX, Núm. 27, Morelia, 2 de abril de 1911, p. 5.

⁶¹⁴ Véase el cuadro “Intervenciones musicales de niñas, señoritas y señoras, 1886-1908.”

4.2 El piano

Como se señalaba en un artículo de *La libertad*, el piano nació, de manera paulatina, tras intentar modificar el sonido chillante del clave;⁶¹⁵ no obstante, se deben considerar otros aspectos que llevaron a dicho cambio. Por un lado, el mecanismo del clavicémbalo –como también se le conoce– no permitía hacer variaciones en el tono y volumen de la nota a pesar de que se tocara con mayor o menor intensidad. Si se deseaba hacer dichas variaciones se podía optar por hacer modificaciones al instrumento. Sin embargo, esto no era del todo satisfactorio y resultaba costoso.⁶¹⁶ Por otro lado, el particular sonido del instrumento resultaba molesto para algunos, haciéndose necesario suavizar su sonido tan particular. En este sentido se hicieron algunas sugerencias basadas en el mecanismo del címbalo o santur, un instrumento antiguo de cuerda tocado con dos martillitos. Estas ideas, empero, no fueron consideradas; y por doscientos años no hubo cambios significativos en el sonido. No fue sino hasta a principios del siglo XVIII que Bartolomeo Cristofari puso a prueba dichas propuestas; trabajos que concluyeron en un primer instrumento (1707), una versión mejorada (1711) y su primer piano (1720-21).⁶¹⁷

En una dinámica similar se presentaron otros trabajos como los del parisino Marius y los alemanes Schröter y Silbermann. El primero presentó, a la academia de ciencias de París, tres modelos de clavicémbalo con martinetes. En 1721 el organista Christoph Schröter, posiblemente ajeno a los trabajos de Cristofori, también presentó un mecanismo con martillitos al rey de Sajonia -no obstante, señaló que había terminado su trabajo en 1717. Estas propuestas, aunque interesantes, no resultaron exitosas; mientras que la falta de interés manifestada por el rey sajón impidió que el mecanismo de Schröter se aplicase en la construcción de un instrumento. Aun así, este dispositivo fue considerado por Gottfried Silbermann para la construcción de sus instrumentos; y haciendo algunas modificaciones a la idea de su compatriota presentó sus primeros pianofortes en 1728. Empero, pasarían varios años más para perfeccionar dichos instrumentos pues resultaba pesado tocar en los primeros diseños de Silbermann según expresó Johann Sebastian Bach. A prueba y error, considerando

⁶¹⁵ “El piano. Datos sobre su invención”, en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Año 8º, Tomo 8º, Núm. 15, Morelia, 10 de abril de 1900, p. 3.

⁶¹⁶ Thomson Jaynes, Edwin, “Development of the piano”, en *the physical basis of music and its implications for musical performance* (del mismo autor), [PDF], pp. 301-302. Consultado el 14 de noviembre del 2017 en <http://bayes.wustl.edu/etj/music/m3s.pdf> El enlace al libro completo es <http://bayes.wustl.edu/etj/music.html>.

⁶¹⁷ *Ibidem*, pp. 302-304.

las propuestas de su connacional, así como las de Cristofori, “in Silbermann’s workshop originated the two schools of piano construction known as the “German school” and the “English school”.⁶¹⁸ Esto se debió a que algunos de sus estudiantes se fueron diseminando por Inglaterra –en donde dieron a conocer sus conocimientos– mientras que otros siguieron trabajando en Alemania.⁶¹⁹

Los primeros instrumentos, los ensayos por hacerlos mejores y los logros alcanzados llevaron a la construcción de modelos más pequeños. El modelo de piano vertical “de cola” fue desarrollado por Friederici de Gera en 1745. Este estudiante de Silbermann también construyó el primer piano cuadrilongo de Alemania en 1758. Mientras que Johannes Zumpe, otro estudiante de Silbermann, construyó el primer cuadrilongo inglés entre los años de 1760 y 1765;⁶²⁰ trabajos que dieron paso a más instrumentos e innovaciones –como la introducción del pedal– hasta llegar a la perfección del instrumento.⁶²¹

El fortepiano no tardó en llegar a la Nueva España una vez conocido en el viejo continente. Se ha llegado a señalar la fecha de 1786 como el año de su introducción a territorio novohispano.⁶²² Otras fuentes del período señalan su existencia en 1787,⁶²³ cuando, al parecer, ya era conocido entre los pobladores. El que se anunciara la venta de fortepianos alemanes e ingleses habla del posible interés que la alta sociedad novohispana empezaba a manifestar por el instrumento; predilección al parecer cada vez más creciente que llevó a la construcción de dichos instrumentos en tierras novohispanas (1790, 1793, 1796).⁶²⁴ Además, empastados de música como el famoso *Quaderno Mayner* (1804-1814) sugieren el uso de este instrumento

⁶¹⁸ Dolge, Alfred, *Pianos and their makers. A comprehensive history of the development of the piano from the monochord to the concert grand player piano*, Covina California, Covina Publishing Company, 1911, pp. 45, [PDF] Consultado el 13 de diciembre del 2017 en <https://archive.org/stream/pianostheirmaker01dolg#page/40/mode/2up>.

⁶¹⁹ *Ibidem*, pp. 41-48.

⁶²⁰ *Ibidem*, p. 48.

⁶²¹ Dolge, Alfred, *loc. cit.*

⁶²² Barquet Kfuri, José Ángel, “La tradición del piano en México y su relación con el poder durante el siglo XIX”, [En línea] Consultado el 12 de diciembre del 2017 en <http://www.correodelmaestro.com/publico/html5072014/capitulo7/La-tradicion-del-piano-en-Mexico-y-su-relacion-con-el-poder-durante-el-siglo-XIX.html#4a>.

⁶²³ Herrera Zamudio, José de Jesús, *El quaderno Mayner*, Tesis para obtener el grado de maestro en música (Musicología), Universidad Veracruzana/Facultad de música, 2007, p. 19. [En línea]. Consultado el 5 de enero del 2018 en http://www.academia.edu/12036507/El_Quaderno_Mayner_m%C3%BAsica_del_ocaso_novohispano_Tesis_Universidad_Veracruzana_2007.

⁶²⁴ *Ibidem*, p. 22-24.

recién iniciado el siglo XIX.⁶²⁵ Mientras que otros, como el *Manuscrito de Mariana Vasques* (1820-1840) lo confirman.⁶²⁶ Este segundo en particular fue copiado en una época en que el pianoforte ya gozaba de fama entre la sociedad mexicana de élite. Aspecto que se confirma con la producción de partituras para este instrumento,⁶²⁷ así como por las memorias de viajeros escritas en la primera mitad del siglo XIX en las que se evidencia la afición por el piano entre las damitas mexicanas.⁶²⁸

Si en México, Puebla y Veracruz la palabra pianoforte ya resonaba a finales del período virreinal, es posible que este instrumento haya sido conocido prontamente en Valladolid. El Colegio de Infantes de la Catedral, sus maestros de capilla y la educación musical recibida en el Colegio de Santa Rosa María de Valladolid, hacían de la ciudad una zona que, sin dudarlo, recibiría y acogería el instrumento. El que Morelia fuese la cuna de uno de los más grandes hijos de México en cuanto al campo musical se refiere, auspiciaba el posible interés de la sociedad vallisoletana –posteriormente moreliana– por conocer las novedades de la capital, especialmente cuando Mariano Elízaga se estableció en ella. Elízaga, en particular, adquirió uno de los mejores pianofortes del momento tanto para su práctica musical como pedagógica.⁶²⁹ El pianoforte fue, así, abriéndose espacio entre los músicos y la alta sociedad de la época, siendo las niñas y damitas mexicanas las más fuertemente atraídas por el mismo hasta llegar a imponerse por encima de otros instrumentos anteriormente pulsados por ellas.

Las familias morelianas interesadas en adquirir un pianoforte o piano –como ya se le conocía entre la sociedad del Porfiriato– podían hacerlo a través de dos vías. En la ciudad se

⁶²⁵ Decimos “sugiere” debido a que, como ha señalado Jesús Herrera, durante el período del manuscrito no había una distinción como tal en la producción de piezas para fortepiano o clavecín. El mismo cuaderno, en los datos que proporciona, señala que se trata de lecciones para clave o fortepiano. *Ibidem*, pp. 18-28.

⁶²⁶ Al respecto véase Herrera, Jesús, “El manuscrito de Mariana Vasques: música para tocar, bailar y cantar de principios del México independiente”, en *Heterofonía. Revista de investigación musical*, 3ª época, Vol. 37, Núm. 132-133, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, enero-diciembre de 2005, pp. 9-24.

⁶²⁷ Bitrán, Yael, “La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente, en *El patrimonio histórico y cultural de México 1810-210. Tomo IV La música en los siglos XIX y XX* (Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio coords), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, pp. 141-146.

⁶²⁸ Véase, Calderón de la Barca, Madame, *op. cit.*

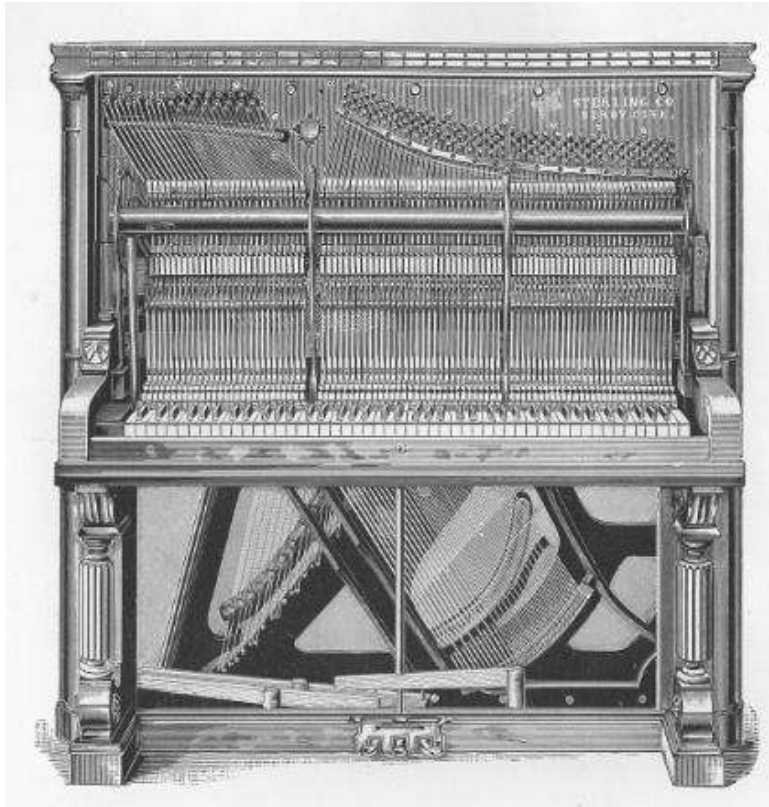
⁶²⁹ Véase, Romero, Jesús C., *José Mariano Elízaga, fundador del primer conservatorio de América: autor del primer libro mexicano de didáctica musical impreso en México, e introductor entre nosotros de la imprenta de música profana*, México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934.

podían comprar pianos de la fábrica A. Wagner y Levien de la ciudad de México. Esta agencia vendía, a toda la república, pianos de las marcas más solicitadas en el momento, así como de los órganos aeólicos. Quienes estuviesen interesados en los mismos tenían que acudir a un almacén ubicado en la calle nacional número 36 y solicitarlos al agente de la empresa que allí atendía –en dicho espacio también se afinaban y componían pianos a precios convencionales.⁶³⁰ En una agencia localizada en el portal Hidalgo también se vendían los “afamados” pianos “Sterling”, “Opera”, Mann” y los órganos “Estey”.⁶³¹ Estos instrumentos de manufactura americana y alemana⁶³² no eran como los que conocemos actualmente. Se trataba, principalmente, de pianos de gabinete (cabinet pianos o upright pianos). Instrumentos similares al actual piano vertical, o incluso spinetta, pero mucho más altos, siendo algunos denominados “de cola” por tener cuerdas tan largas como éstos; aspecto que daba una calidad de sonido similar o incluso igual a aquellos, pero sin tener un instrumento de cola que podía llegar a ser un poco más caro y además ocupar más espacio. En las siguientes dos páginas se muestran algunos ejemplares que pudieron haberse vendido en la ciudad, pues pertenecen a los catálogos de venta de algunas de las compañías mencionadas.

⁶³⁰ “A Wagner y Levien” repertorio (anuncio), en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo I, Núm. 50, Morelia, 22 de junio de 1893, p. 8.

⁶³¹ “Agencia de pianos”, en *La libertad*, Año 2º, Tomo 2º, Número 23, Morelia, 9 de junio de 1894, p. 4.

⁶³² La compañía Sterling se dedicó principalmente a los pianos de gabinete. La empresa Peek and Son que producía los pianos “opera” también fabricó pianolas. En su catálogo de 1900, aproximadamente, se muestran algunos modelos. Estas dos compañías y la Stey Organ Company eran americanas. La productora de los pianos “mann” TH Mann & Co era alemana. Véase, “Sterling”. [En línea] Consultado el 9 de noviembre del 2017 en <http://antiquepianoshop.com/online-museum/sterling/>, “The Sterling piano company”. [En línea] Consultado el 9 de noviembre del 2017 en http://derbyhistorical.org/sterling_piano_company.htm, “Opera piano”. [En línea] Consultado el 9 de noviembre del 2017 en <http://antiquepianoshop.com/online-museum/opera-piano/>, “TH Mann, pianos, Bielefeld, Germany”. [En línea] Consultado el 10 de noviembre del 2017 en <https://www.ancestry.com/boards/surnames.mann/3402/mb.ashx>, “Re: T. H. Mann & Co pianos”, [En línea] Consultado el 9 de agosto del 2018 en <http://www.piano-tuners.org/piano-forums/viewtopic.php?t=10497>, “A brief chronology of the Stey Organ Company”. [En línea] Consultado el 10 de noviembre del 2017 en <http://www.esteyorganmuseum.org/estey-heritage/a-brief-chronology-of-the-estey-organ-company/>



Vista interior de un piano Sterling. Catálogo de 1892, p. 10.
Fuente: <http://antiquepianoshop.com/online-museum/sterling/>



Style K Cabinet Grand. Piano de gabinete de cola. Catálogo Sterling 1892, p. 17.
Fuente: <http://antiquepianoshop.com/online-museum/sterling/>



Ilustración 3. The opera piano “Style two”. Opera Piano Company illustrated sales catalog. Circa 1900. Fuente: <http://antiquepianoshop.com/online-museum/opera-piano/>

La posibilidad de adquirir pianos de buena calidad se acrecentó cuando en la ciudad se empezaron a fabricar estos instrumentos. La compañía canadiense Snyder & Co,⁶³³ de la cual era socio capitalista el señor Santiago Murray, trabajó en la construcción de pianos y órganos. Para el año de 1897 ya había concluido dos de estos últimos, los cuales, según los expertos, eran muy buenos.⁶³⁴

¿Cuánto podía costar un piano? El valor de estos instrumentos oscilaba entre los trescientos⁶³⁵ y los setecientos cincuenta pesos.⁶³⁶ La fiebre por el mismo, no obstante, hacía que algunas compañías sortearan pianos a través de rifas para que “...aún las personas de escasos recursos pecuniarios, [pudieran] hacerse de un piano;”⁶³⁷ así era como se expresaba la

⁶³³ Dolge, Alfred, *op. cit.*, p. 466. “Berlin piano and organ company”, [en línea] Consultado el 11 de agosto del 2018 en http://www.rodnevyantzi.com/berlin/berlin_piano_and_organ_company.html

⁶³⁴ “Fábrica de pianos”, en *La libertad*, Año 5°, Tomo 5°, Núm. 31, Morelia, 3 de agosto de 1897, p. 5.

⁶³⁵ Torres, Mariano de Jesús, “Método para aprender a tocar fácilmente la guitarra. Historia de la guitarra”, en *La lira Michoacana. Periódico literario*, Morelia, Imprenta particular del autor, p. 206.

⁶³⁶ “Propaganda musical. Buen negocio para los amantes del arte”, en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Año 8°, Tomo 8°, No. 27, Morelia, 3 de julio de 1900, p. 3.

⁶³⁷ *Idem.*

editorial de *La libertad* sobre la rifa organizada por la Casa Mena y Compañía. Este centro de negocios, establecido en la ciudad de México, buscó sortear un piano mensualmente a través de la constitución de una sociedad y de los sorteos de la Lotería Nacional. Para participar, había que suscribirse a la sociedad pagando cinco pesos y una cuota mensual de 10 u 11 pesos, dependiendo de si se vivía en la capital de la república o fuera de ella, respectivamente. Se buscaban 200 suscriptores que contarían con un piano cuyo precio oscilaría entre los diez y seis pesos –para el caso de los morelianos– si la suerte los favorecía, o novecientos ochenta y cuatro pesos si salían premiados hasta el final de los ochenta y nueve meses de suscripción.⁶³⁸

El piano era, en así, un instrumento muy solicitado entre las jóvenes de la época. La misma prensa, consciente de esto, daba consejos sobre cómo cuidar un piano. Se sugerían, por ejemplo, algunos puntos con respecto al cuidado del teclado. Específicamente de cómo mantener el color blanco de éste o volverlo a dicho color cuando, por la naturaleza del marfil, se ponía amarillento. Para tal efecto se recomendaba “una disolución de 30 gramos de ácido nítrico en trescientos gramos de agua.”⁶³⁹

Siendo tan grande la afición al instrumento ¿es posible que algunas jovencitas sobresalieran por su habilidad pianística? En su serie poética *Cromos color de cielo*, “homenaje de admiración y respeto” dedicada a las “señoritas morelianas”, el artista Manuel Orozco y Gómez escribió un poema a Paz Iturbide Gómez, el cual reproducimos a continuación:

“¿Quién inspiró a Bellini la armonía
de sus cantos de amor y sentimiento?
¿A Weber inmortal, en su agonía
el postrero y divino pensamiento?
¿Quién a Beethoven dijo de las notas
el enlace callado y misterioso?
¿Quién enseñó a Mozart, esas ignotas
cadencias de su estilo majestuoso?
Una virgen divina de arpa de oro,
le reveló las leyes del sonido;
y acompaña de celeste coro,
cantaba melancólica a su oído.
Tú eres esa deidad pura y sublime;
de la música el numen soberano,

⁶³⁸ *Idem.*

⁶³⁹ “Fórmulas prácticas. Limpia del teclado del piano”, en *La actualidad. Diario católico*, Año III, No. 798, Morelia, 4 de abril de 1909, p. 3.

el marfileo teclado canta, gime,
al suave impulso de tu blanca mano.”

Elogiando sus dotes como pianista, el poema refleja el imaginario que se tenía de la mujer en la música, así como la forma en la que se esperaba orientase su actividad artística. Desde la primera línea se le identifica como musa. Esa que inspira sentimientos inherentes al amor como felicidad, angustia, dolor, desesperación y otros más, plasmados en las obras musicales de los compositores, teniendo como ejemplo –en el caso de esta línea– al italiano Vincenzo Bellini, compositor de óperas representativas del bel canto romántico italiano como *La sonnambula*, *Norma* e *I Puritani*. Obras cantadas e interpretadas en el piano por las jóvenes morelianas – principalmente *Norma*. Piezas que, además, eran gustadas por la reina Victoria, monarca cuya vida constituyó un ejemplo a seguir por las “señoritas” de occidente y, posiblemente, ejemplo del gusto musical al que se ciñeron muchas de ellas. Bellini, no obstante, fue muy reconocido, razón por la que seguramente fue considerado por el poeta para iniciar el poema. A este compositor siguen otros tres igualmente inspirados por una musa: Carl Maria von Weber, quien también compuso óperas; Beethoven y Mozart.

En el poema también se ratifica la capacidad de la mujer para el canto. Este aspecto se muestra a partir del noveno y hasta el décimo cuarto verso en los que compara a la joven con la patrona de los músicos. Santa Cecilia es usualmente representada tocando la viola de gamba o un pequeño órgano. Empero, también se ha relacionado a otros instrumentos como el violonchelo, el violín, el laúd y el arpa –último instrumento tomado por el poeta.⁶⁴⁰

Estando normalmente sola, en algunas representaciones pictóricas aparece



"Santa Cecilia" de Giovanni Battista Salvi (siglo XVII).
Fuente:
<http://hadrian6.tumblr.com/post/116050751792/stcecilia-17century-giovanni-battista-salvi>

⁶⁴⁰ En la imagen en cuestión se le muestra tocando el arpa.

acompañada por ángeles que observan su interpretación, sostienen la partitura o le coronan.⁶⁴¹ La tradición católica la considera virgen y mártir, pues aunque fue obligada por su padre a casarse, logró convencer a su marido de que un ángel la protegía por lo que tocarla no podía⁶⁴² –qué honra más grande para toda señorita de la época que el ser comparada con una santa que entregó su virginidad a Dios.

La característica melancólica que resalta el poeta pudo deberse a la situación que enfrentaba Santa Cecilia. El día de su boda –señala la tradición– alejada del barullo de la fiesta cantó a Dios en un rincón. Seguramente, su canto entonaba ayuda⁶⁴³ para no entregar a otro lo que a su creador había dado. Santa Cecilia toca, canta e inspira las leyes del sonido con las que compone el artista, puntos que la homenajeadora y todas las mujeres debían asumir para su práctica musical. La única diferencia entre la Santa y la joven estribaba en el instrumento; los dos últimos versos señalaban su habilidad para el piano.

Paz Iturbide fue, efectivamente, reconocida por su habilidad en este instrumento. Ese reconocimiento, no obstante, se limitó a las pocas intervenciones públicas en las que participó, como sucedió en el concierto inaugural de la Academia de Niñas. Invitada a formar parte del programa musical de tan importante evento, fue la señorita con más intervenciones de la noche.⁶⁴⁴ En la crónica realizada por la *Gaceta oficial* quedó patente la “maestría” de la señorita a la cual se le llamó artista:

“Paz Iturbide Gómez, muy especialmente la paráfrasis de concierto “Miserere del Trovador”, la interpretó con notable maestría; en ella [...] antes que el estudio, se deja ver una disposición brillante

⁶⁴¹ Al respecto véanse las siguientes obras: “Santa Cecilia con un ángel sosteniendo la partitura” 1617-1618 de Domenico Zampieri; “Santa Cecilia” 1606 de Guido Reni; “Saint Cecilia” 1846 de Joséphine Calamatta. “Saint Cecilia with an angel holding a musical score”. Consultado el 27 de octubre del 2017 en <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/saint-cecilia-angel-holding-musical-score> “Guido Reni- San Cecilia”. Consultado el 27 de octubre del 2017 en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido_Reni_-_Santa_Cecilia.jpg “Santa Cecilia”. Consultado el 27 de octubre del 2017 en <http://www.preguntasantoral.es/2010/12/santa-cecilia-de-roma-iii/museo-ingres-de-montauban/> “Saint Cecilia by Joséphine Calamatta”. Consultado el 27 de octubre del 2017 en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Cecilia_by_Josephine_Calamatta.jpg Quintanilla, María, “Santa Cecilia en las pinacotecas” [Blog] El blog de lenguaje musical. Publicado el 22 de noviembre del 2015. Consultado el 27 de octubre del 2017 en <http://elblogdelenguajemusical.blogspot.mx/2015/11/santa-cecilia-en-las-pinacotecas.html>

⁶⁴² “Biografía de Santa Cecilia,” [en línea]. Consultado el 27 de octubre del 2017 en <https://www.aciprensa.com/recursos/biografia-de-santa-cecilia-5047>.

⁶⁴³ *Idem*.

⁶⁴⁴ Véase el cuadro sobre intervenciones musicales mencionado anteriormente.

para dominar el piano, para conmovier, para hacer sentir lo que se toca. Allí mejor que las reglas o el método se adivina la artista.⁶⁴⁵

¿Quién fue esta señorita que conmovió a los asistentes de dicho evento? María de la Paz de la Santísima Trinidad Yturbide Gómez, conocida solamente como Paz Iturbide, nació en Morelia el 28 de octubre de 1863. Su padre fue Luis Iturbide Mejía y su madre la señora María de Jesús Gómez Alzúa.⁶⁴⁶ Tuvo cinco hermanos y tres hermanas: el famoso doctor Luis Iturbide Gómez, Francisco, Eduardo, Felipe, José María, Concepción, María del Pilar y María Dolores. Hermanos que contrajeron nupcias con hijas distinguidas de la sociedad moreliana y hermanas que hicieron lo propio con los jóvenes Macouzet López.⁶⁴⁷

La educación que Paz y sus hermanas recibieron confirma que la música era una actividad inherente a la formación de las damitas de élite; todas ellas desarrollaron habilidades musicales por las que fueron conocidas. La prensa las llegó a mencionar al ser partícipes de eventos en los que destacaba la música. Programas en los que mostraron su habilidad en el piano como hicieron Paz y Concepción, o en el violín como hizo María Dolores.⁶⁴⁸ Siendo especial el caso de María del Pilar quién llegó a desarrollar aptitudes para la composición – aspecto que trataremos más adelante.

Instruida y al parecer agraciada con habilidades pianísticas, Paz Iturbide, como muchas otras jóvenes de élite, poco a poco dejó de aparecer en los registros históricos. Si su actividad pianística prosiguió hasta muy avanzada edad esto quedó guardado entre las paredes del salón

⁶⁴⁵ “El concierto”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo I, Núm. 66, Morelia, 9 de mayo de 1886, p 1.

⁶⁴⁶ “María de la Paz de la Stma. Trinidad Yturbide Gómez”. [En línea] Consultado el 6 de noviembre del 2017 en <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:NPCC-XPT> “María de la Paz Iturbide Gómez. Semanario de Genealogía Mexicana”. [En línea] Consultado el 8 de noviembre del 2017 en <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&iz=20759&p=maria+de+la+paz&n=iturbide+gomez>. Chowning, Margaret, *Wealth and power in provincial Mexico. Michoacán from the late colony to the revolution*, United States of America, Stanford University Press, 1999, p. xiii y xiv. [En línea]. Consultado el 18 de noviembre del 2018 en https://books.google.com.mx/books?id=WwMm9K9E_4C&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

⁶⁴⁷ “María de la Paz Iturbide Gómez. Semanario de Genealogía Mexicana”. [En línea] Consultado el 8 de noviembre del 2017 en <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&iz=20759&p=maria+de+la+paz&n=iturbide+gomez>. Chowning, Margaret, *loc. cit.*

⁶⁴⁸ Véase, *Periódico oficial*, Año, VIII, Núm. 316, Morelia, 4 de enero de 1882, p. 3. “El concierto”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo 1, Núm. 66, Morelia, 9 de mayo de 1886, p. 1.

familiar; pues aunque sí se llegaron a reseñar tertulias y conciertos privados su nombre no vuelve a ser mencionado –al menos en los años que abarca esta investigación– como parte de un evento musical. Su matrimonio pudo haber marcado una diferencia al respecto. El 4 de mayo de 1890 contrajo nupcias con Luis Macouzet.⁶⁴⁹ Para entonces, su papel de esposa y todas las tareas que esto implicaba pudieron haber limitado su actividad musical. Además, si consideramos que el tocar en una velada ampliaba su posibilidad de encontrar un buen partido para el matrimonio, el cometido se había logrado; pudo casarse con un joven de buena cuna. Consideremos, asimismo, lo que en otras líneas se había planteado. Las mujeres casadas “olvidaban” su piano una vez desposadas debido a las ocupaciones que el hogar conllevaba. Actividades cada vez más absorbentes cuando los niños llegaban; algo que prontamente sucedió en el hogar de Paz, el cual se llenó de tres varones fruto de su unión conyugal: Luis, Alfonso y Eugenio.⁶⁵⁰ Su papel de madre pudo haber jugado un peso fundamental en el por qué la joven no vuelve a ser mencionada en los eventos musicales. Su misión, entonces, era otra. Los aplausos alcanzados durante sus intervenciones públicas se limitaron, para entonces, al espacio privado y seguramente a los de algunos cuantos familiares.

El piano fue así un instrumento amado y pulsado durante la vida núbil de muchas mujeres. Paz Iturbide es ejemplo de ello. Ella también representa a las jóvenes que destacaron en un instrumento que durante décadas se posicionó como el preferido de las mexicanas. No obstante, hubo otros a los que también se abocaron.

4.3 Sobre la ópera y el canto

La ópera ha sido considerada como un elemento fundamental en la construcción del México independiente. Ésta era vista como un medio de civilización y educación a los cuales aspiraba toda sociedad.⁶⁵¹ El que los mexicanos se sumaran a una actividad característica de la

⁶⁴⁹ “María de la Paz Iturbide Gómez. Semanario de Genealogía Mexicana”. [En línea] Consultado el 8 de noviembre del 2017 en <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&iz=20759&p=maria+de+la+paz&n=iturbide+gomez> También puede verse noticia de su matrimonio en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Morelia, 11 de mayo de 1890.

⁶⁵⁰ “María de la Paz Iturbide Gómez. Semanario de Genealogía Mexicana”. [En línea] Consultado el 8 de noviembre del 2017 en <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&iz=20759&p=maria+de+la+paz&n=iturbide+gomez>.

⁶⁵¹ Galí Boadella, Montserrat, *Historias del bello sexo... op. cit.*, p. 303-304. Miranda, Ricardo, “Identidad y cultura musical...”, *op. cit.*, p. 16

burguesía creciente en Europa –grupo que daba pie a las naciones republicanas– facilitaba la incursión de México en el concierto de las naciones. En general –como señala Miranda– la recién conformada sociedad mexicana vio en la música un medio para el desarrollo social, idea conocida desde la centuria anterior⁶⁵² pero consolidada a lo largo del siglo XIX.

La importancia dada a la ópera llevó a que el gobierno y particulares brindaran su apoyo para la presentación de las funciones. Esto llevó a la remodelación y construcción de teatros e, inherentemente, a la elitización de las obras dramático-musicales. La inversión requerida para preparar los recintos en los que se presentaron las producciones fue elevando el costo de las entradas hasta que sólo un grupo selecto de la sociedad mexicana pudo acceder a ellas.⁶⁵³ La ópera pasó así a adquirir una nueva característica; ya no sólo se trataba de un elemento de civilización y educación, sino también de distinción.

Dicha característica se afianzó aún más cuando las producciones pasaron a presentarse en sus idiomas originales. En un principio el teatro fungió como un espacio de cohesión social debido a que en él convivían todas las clases sociales. Esta interacción estaba facilitada por la forma en que debían presentarse las funciones: en español y sólo por artistas hispanos, de acuerdo con un decreto real firmado por Carlos IV.⁶⁵⁴ Las primeras óperas fueron escuchadas en español. Esto permitió que todos los miembros de la sociedad que podían pagar por la función pudieran acercarse a este género musical. Sin embargo, en 1827 –cuando el decreto aún estaba vigente– un artista se negó a cantar en español; y ante las reacciones negativas de la gente que rehusó ir al teatro, decidió dar conciertos privados. Fue así como *El barbero de Sevilla* se presentó en italiano.⁶⁵⁵ Este suceso no sólo introdujo la ópera cantada en dicho idioma. También le dio un toque de exclusividad –simbólico y real– tras gestarse en un espacio cerrado seguramente ante un público bien seleccionado –la barrera del idioma dio a la ópera otra característica: la de ser exclusiva.

Poco a poco la sociedad mexicana fue abrazando la ópera italiana. El primer favorito fue Gioachino Rossini; de su autoría se presentaron, además de *El barbero de Sevilla*, *Otello*, *Tancredo*, *La urraca ladrona*, *Torbaldo y Dorlisca* y *Semíramis*. Vincenzo Bellini, Gaetano

⁶⁵² Miranda, Ricardo, “Identidad y cultura musical...”, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁵³ Galí Boadella, Montserrat, *Historias del bello sexo...*, *op. cit.*, pp. 301-304.

⁶⁵⁴ Maya, Áurea, “La herencia cultural de la ópera mexicana del siglo XIX”, en *La música en los siglos XIX y XX* (Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio coords.) México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 2013, p. 81.

⁶⁵⁵ *Ibidem*, p. 83.

Donizetti y Giuseppe Verdi fueron los siguientes en el gusto del público. Del primero se presentaron *La sonámbula*, *Norma*, *Los puritanos*, *Beatrice di Tenda* y *El pirata*. Del segundo, *Lucía de Lammermoor*, *Elixir de Amor*, *Lucrezia Borgia* y *Don Pascual*. Del tercero, *El trovador*, *Attila*, *Ernani*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *I lombardi*.⁶⁵⁶ Estas obras, escuchadas durante la primera mitad del siglo XIX, dejaron grandes impresiones en el público mexicano tanto por la producción en sí como por las artistas que interpretaron el papel de Norma.

La ópera dio un giro a la concepción que la sociedad tenía de las artistas. Si anteriormente eran vistas como mujeres metidas en un medio escandaloso, eventualmente pasaron a convertirse en ejemplos de moda, talento y en algunos casos virtud.⁶⁵⁷ Así, mientras las españolas, inglesas, francesas e italianas hacían su magia, algunos miembros de la sociedad les dedicaban poemas. Otros escribían sus biografías. Algunos más las colocaban como tema central de sus charlas, mientras que otros se involucraban en disputas en apoyo a la cantante de su agrado —todos estos son ejemplos de cómo las artistas pasaron, de ser cuestionadas, a ser amadas.⁶⁵⁸

Las cantantes extranjeras abrieron brecha a las mexicanas. Éstas, no obstante, se afianzaron en la escena con paso lento debido a la concepción de género de la época,⁶⁵⁹ así como a la violencia institucionalizada anteriormente comentada.⁶⁶⁰ Había, además, una clara diferencia entre las mexicanas y las extranjeras. Mientras que a las europeas se les reconocía su escuela, talento y “cualidades femeninas privadas”, de las primeras se alababa su “honestidad y decoro.”⁶⁶¹ Efectivamente, la artista mexicana no sólo tenía que prepararse para cantar e interpretar algún personaje. También debía doblar la guardia cuando de evitar escándalo se trataba. Cualidad posiblemente aún más admirada cuando, tras una serie de infortunios, la artista se levantaba sin haber manchado su alma —algo extremadamente atractivo para la sociedad romántica de mediados de siglo.

La producción operística dio un giro excepcional durante la segunda mitad del siglo XIX. En este período los compositores mexicanos empiezan a producir sus propias obras.

⁶⁵⁶ *Ibidem*, pp. 83-86. Galí Boadella, Montserrat, *Historias del bello sexo...*, op. cit., pp. 300- 315. Si bien estas obras fueron las favoritas del público, hubo otras que en su momento gustaron como lo señalan los autores mencionados.

⁶⁵⁷ Galí Boadella, Montserrat, *Historias del bello sexo...* op. cit., 296-299.

⁶⁵⁸ *Ibidem*, pp. 317-347.

⁶⁵⁹ *Ibidem*, pp. 324 y 325.

⁶⁶⁰ Véase el primer movimiento.

⁶⁶¹ *Ibidem*, p. 332.

Cenobio Paniagua, Miguel Planas y Melesio Morales, entre otros, figuran en la escena. Morales, particularmente, se vio sometido a los rigores que una vida musical profesional implicaba; presentar sus óperas resultó –en muchas ocasiones– toda una travesía.⁶⁶² La segunda mitad de la centuria también trajo novedades en cuanto a la representación escénica se refiere; artistas de talla internacional como Ángela Peralta se hicieron presentes. Su talento, gracia y todas las glorias que abrazó para la patria le hicieron ganarse la admiración del público –las jóvenes en especial pudieron haber reconocido en ella un ejemplo que, si bien no seguirían, sí tendría influencia en la esfera musical en la que se enfocarían.

Las mujeres morelianas del Porfiriato se acercaron a las producciones operísticas extranjeras a través de las reducciones y/o transcripciones hechas para canto y piano. En sus presentaciones es posible apreciar el gusto que la sociedad moreliana aún tenía por compositores como Bellini, Donizetti y Verdi. Ellas seguían entonando las notas de *Norma*, *I puritani*, *Lucía de Lammermoor*, *Don Pascual*, *María Padilla*, *Rigoletto*, *La traviata* y *Atila*, entre algunas obras francesas abrazadas por la sociedad mexicana de finales del siglo XIX como la ópera *Poeta y campesino* de Franz von Suppé y *Fausto* de Charles Gounod.⁶⁶³ Asimismo, se escucharon obras de compositores representativos de zarzuela como *Las hijas de Eva* de Joaquín Gaztambide. La actividad musical de las mujeres estaba así enfocada al desarrollo de su voz. Ésta era estimulada tanto por las revistas de la época,⁶⁶⁴ como por el hecho de que el canto no era una actividad ajena al concepto de feminidad de la época.

El canto puede ser visto como la primera forma de actividad musical a la que se abocaron las mujeres. Si bien hubo espacios y/o situaciones en los que no se les permitió desarrollar su voz –pensemos por ejemplo en las prohibiciones impuestas por la Iglesia– las mujeres siempre fueron asociadas al canto.⁶⁶⁵ Esa relación, empero, no implicaba una profesionalización; se trataba más bien de un poder de seducción. Esa era la característica que la mitología griega atribuía al canto de las sirenas –seres capaces de arruinar a los hombres haciendo uso de su melodiosa voz.

Esta concepción en particular dio a la relación mujer-canto una connotación negativa. A las curvas femeninas y largas cabelleras se sumaba una maravillosa voz, características que

⁶⁶² Maya, Áurea, *op. cit.*, pp. 88-105.

⁶⁶³ Véase el cuadro “Intervenciones musicales de niñas, señoritas y señoras 1886-1908”.

⁶⁶⁴ Véase el tercer movimiento.

⁶⁶⁵ Considérese lo analizado en el segundo movimiento.

atraían la atención de los hombres –como lo hacía la sirena al marinero– los cuales caían en el juego de la seducción y consecuentemente en el de la perdición. Las mujeres, entonces, debían ser limitadas en el desarrollo de su voz.

Si las féminas empezaron a participar de la música se debió a la necesidad que tuvieron los compositores por engrandecer sus obras; lo cual, a su vez, los engrandecía a ellos mismos. Esa era la respuesta a la que llegaba Laureana Wright cuando se preguntaba por qué el hombre había permitido la participación de la mujer en áreas como las artes, pero se negaba a abrirle las puertas del conocimiento en otras como la ciencia. En sus palabras, los hombres, en este caso los compositores, necesitaban de la mujer “... porque Weber y Mozart, al convertir en armoniosas notas la voz de la humanidad, no podían dejarla incompleta y era preciso que hicieran responder al varonil acento del hombre el suspiro tenue y melancólico de la mujer.”⁶⁶⁶ Ciertamente, los músicos alemanes y otros compositores no habrían compuesto óperas tan bellas si no se hubiese considerado el diálogo armonioso entre las notas de la *prima donna* y el *primo uomo*.⁶⁶⁷

Se debe considerar, no obstante, la necesidad de algunas familias por educar la voz de sus hijas. La música –como hemos visto– era inherente a la educación de las damitas. Ésta –como la ropa, las joyas, las costumbres y las actividades recreativas– reflejaba el capital cultural y simbólico de las familias. Los padres que auspiciaban una educación musical para sus hijas lo hacían –entre otras razones– para incrementar el valor de sus niñas y coger los frutos de éste en el intercambio de bienes simbólicos; una damita bien educada aseguraba un buen mozo para el matrimonio, relaciones socioeconómicas privilegiadas y el prestigio o la salvación de la familia si ésta estaba a punto de la ruina. Los padres, entonces, no dudarían en auspiciar la participación de sus hijas en eventos en los que se aplaudían sus habilidades artísticas.

En las novelas se reflejaba y hasta en poemas se mencionaba; al compás de una buena ejecución pianística⁶⁶⁸ o de una hermosa melodía sucumbía el más reacio de los jóvenes. Una canción publicada en la *Lira michoacana* –cuyo título es de por sí explícito– manifestaba las reacciones que una bella voz generaba:

⁶⁶⁶ Wright, Laureana, *op. cit.*, p. 44.

⁶⁶⁷ El término *prima donna* hace alusión a la primera cantante de una obra. Normalmente se trata de una soprano que representa los papeles principales. El término *primo uomo* hace referencia al correspondiente masculino, quien normalmente es un tenor.

⁶⁶⁸ Véase lo analizado en el segundo movimiento.

“A _____ después de haberla oído cantar”

“Es tu voz armoniosa y seductora
como el dulce murmurío de la fuente,
como el suspiro del tranquilo ambiente,
como el trino del amante ruiseñor.

Siga tu voz cruzando entre los aires,
llevada en el regazo de las nubes,
á sorprender los mágicos querubes
que decoran el trono del Señor.

Sigue cantando, celestial criatura,
aunque del corazón robes la calma,
pues se enagena, se arrebatada el alma
cuando escucho tu voz angelical.

Sigue cantando, que al oír tu acento,
me creo trasportado a un cielo de oro;
y te contemplo en el castálico coro
de rosas colocada en un sitial.”⁶⁶⁹

La canción podía ser utilizada poniendo el nombre de la amada para elogiar el canto de la muchacha; un canto que no sólo era seductor sino también angelical. El canto de las mujeres adquiriría entonces otra característica; de la peligrosa seducción pasaba a la angelical exaltación.⁶⁷⁰ Las actividades musicales de las mujeres morelianas – y de muchas otras – se vivieron entre esa red de pasión, dulzura, intercambios y enlaces. El canto, no obstante, podía darles algo más.

Esther Ortiz Bernal fue una de las pocas estudiantes de la Academia de Niñas reconocida y aplaudida por su excelsa voz. Formando parte de la primera generación de la institución, ingresó a ésta a la edad de 14 años; dependía de sus padres, el señor Eusebio Ortiz y la señora Francisca Bernal. En su primer año cursó las materias de idioma español, solfeo y costura, para posteriormente dedicarse –en su segundo año– a las materias de música, dibujo,

⁶⁶⁹ “A después de haberla oído cantar”, en *La lira Michoacana. Periódico Literario*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1894, p. 14.

⁶⁷⁰ Recordemos, no obstante, que la connotación negativa seguiría vigente. Véase el segundo movimiento.

español y costura.⁶⁷¹ En la primera entrega de premios de la Academia participó cantando “La serenata” de Schubert; teniendo a partir de entonces una participación relativamente constante en dichas veladas, así como en una entrega de premios a los alumnos del Colegio de San Nicolás y en un evento de caridad.⁶⁷² En noviembre de 1893 contrajo matrimonio con el Dr. Manuel Tovar.⁶⁷³ Esto, si bien no implicó su retirada de los eventos musicales públicos, sí marcó una clara diferencia en el número de sus intervenciones; éstas no volvieron a incrementar sino hasta que enviudó.

La situación financiera que pudo haber vivido tras la muerte de su esposo no fue muy buena; esto pudo ser razón de peso como para haber sido recomendada por la señora Isabel Escobar de Caballero para formar parte de los beneficiarios de la herencia de la señora Doña Pudenciana Bocanegra de Medal. Al haber sido seleccionada, la señora Ortiz pasó a formar parte de las personas calificadas como “pobres y vergonzantes” favorecidas con la pensión de 15 pesos mensuales. Esto se dio así debido a la forma en que se consideraron a las personas beneficiadas: un promedio de cincuenta o sesenta familias que, tras haber perdido a su sostén o estar enfermo, habían pasado de una situación económica favorable a una desagradable. Pero que, no obstante, seguían estando en un buen concepto ante los ojos de la sociedad por su excelsa conducta y decencia.⁶⁷⁴ Fue así como sus amistades, su conducta y, a no dudarlo, su talento, le aseguraron un sustento.

Su actividad musical cambió al enviudar. Si antes cantaba por compromiso estudiantil y social, ahora lo hacía como una actividad laboral –si bien no fija. Su caso entonces fue excepcional. La mujer viuda, exenta de obligaciones maritales, tenía más facilidad de dedicarse a la música. En ello no sólo pudo encontrar sosiego sino también sustento.

⁶⁷¹ Archivo histórico de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (en adelante AHUM), Colección de libros, títulos, exámenes y sesiones. Libro de registro de inscripción de la Academia de Niñas, 1886 – 1904, caja 1, libro 1, fs. 1 y 9. También llegó a cursar la materia de geografía, f. 24.

⁶⁷² Véase el cuadro “Intervenciones musicales de una niñas, señoritas y señoras 1886-1908”.

⁶⁷³ “Matrimonio”, en *La lealtad*, Año 2, Núm. 2, Morelia, 14 de noviembre de 1893, p. 4. También puede verse en “Himeneos”, en *Euterpe, Revista quincenal de música, literatura y variedades*, Año II, Núm. 38, Morelia, 8 de noviembre de 1893, p. 7.

⁶⁷⁴ “Personas que han sido calificadas de pobres vergonzantes y favorecidas con la limosna que se les asigna de los bienes de la Sra. Bocanegra”, en *El centinela. Semanario de política y variedades*, Tomo XI, núm. 51, Morelia, 3 de julio de 1904, p. 1. “La sucesión Bocanegra”, en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo XII, Núm. 34, Morelia, 28 de abril de 1904, p. 6. “La sucesión bocanegra”, en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo XIII, Núm. 99, Morelia, 10 de diciembre de 1905, p. 7.

El canto fue – junto con el piano – uno de los instrumentos más apreciados por las mujeres. Si bien este instrumento conllevaba una ambigüedad en la actividad musical de las féminas, en su connotación angelical permitió que las jóvenes generaran lazos sociales y maritales; y en algunos casos, como el de Esther Ortiz, laborales. El canto fue así muy apreciado.

4.4 Sobre la guitarra

En la segunda entrega de su “Método para aprender a tocar fácilmente la guitarra”, Mariano de Jesús Torres presentó a sus lectores la historia del instrumento. Los antiguos –señalaba– atribuyeron su invención a la musa Clío, por lo que se le representaba sosteniendo dicho instrumento. Otras historias hacían mención a un origen casi fortuito. La carne de una tortuga muerta tirada y expuesta al sol se había secado. Esto expuso los intestinos que, pegados a la concha, producían sonidos armoniosos al soplo del viento. Así nació un instrumento fundamento no sólo de la guitarra, sino también de otros de cuerda pulsada como la lira, la cítara, el laúd y el salterio, entre otros. Otros mitologistas –continuaba el autor– consideraban a Mercurio como el inventor de la guitarra. Este dios “... tomó una tortuga, vació la concha, extendió sobre ella unas cuerdas formadas con intestinos de carnero, y así inventó la lira de tres cuerdas que transmitió a Apolo en cambio del caduceo...”.⁶⁷⁵ Una vez suya, Apolo la perfeccionó al agregarle otras dos cuerdas. Otra versión de carácter bíblico relacionaba su invención a Tubal descendiente de Lamec, quien, al inventar la cítara, había inventado implícitamente la guitarra. El instrumento era así tan antiguo como la humanidad misma. No obstante, indicaba Torres, se le podía rastrear en la Arabia antigua; “y como es bien sabido que los árabes procedieron de Ismael, hijo de Abraham, uno de los patriarcas bíblicos, podemos inferir que ese pueblo conoció ese instrumento por los descendientes del referido Tubal.”⁶⁷⁶ Los árabes –continuaba Torres – la transmitieron a los turcos, estos a los moros y estos a los españoles quienes la propagaron por otras partes de Europa –como Francia e Italia– así como al nuevo mundo. Fue entonces cuando los mexicanos conocieron la guitarra, “... pues bien

⁶⁷⁵ Torres, Mariano de Jesús, “Método para prender fácilmente la guitarra”, en *La lira michoacana. Periódico literario*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1894, pp. 204-205.

⁶⁷⁶ *Ibidem*, p. 205.

sabido es que estos no conocían los instrumentos de cuerda.”⁶⁷⁷

La guitarra fue un instrumento muy popular; empero, cada grupo social tenía su propia versión. Las denominadas “blancas” eran tocadas por el grueso de la población. Estas incluían:

“el bajo, que es de grandes dimensiones y de seis cuerdas dobles; el bajo chico, de menores dimensiones que el anterior y de cinco cuerdas; la chachalaca, del tamaño de una séptima ordinaria y con cinco cuerdas dobles; la segunda, más pequeña que la anterior y con el mismo número de cuerdas; la quinta, más chica y también de cinco cuerdas; y las sestillas que son unas guitarras encordadas con sextillos y cuerdas que tocan generalmente en la calle los indios que andan vendiendo calcetines y medias ordinarias de hilo.”⁶⁷⁸

La gente del pueblo y de la clase media tocaba las guitarras que gozaban de mayor popularidad. Éstas eran cuatro:

“[Una guitarra de grandes dimensiones llamada] bajo, la cual no se diferencia de la séptima ordinaria más que en el del tamaño que es de cerca de vara y media de longitud y tiene seis cuerdas dobles; la Quinta ó jaranita de cinco voces representadas por doce cuerdas; la Requinta, más pequeña que la anterior; y el Bandolón que puede conceptuarse del género de la guitarra y tiene seis voces con cuerdas triples, todas de metal.”⁶⁷⁹

La guitarra séptima mexicana fue el instrumento de la élite y de la aristocracia.⁶⁸⁰ Ésta gozó del gusto del público por 200 años (1750-1950).⁶⁸¹ Su auge, no obstante, se dio en el siglo XIX debido, seguramente, a la postura ideológica que representaba. Se trataba –señala Jorge Martín Valencia– de “... un instrumento que reivindicaba los intereses del americano

⁶⁷⁷ *Idem.*

⁶⁷⁸ *Idem.*

⁶⁷⁹ *Idem.*

⁶⁸⁰ *Idem.* Lo interesante de la descripción de torres es que también la llama “viguela”, nombre que, al menos para el siglo XVI, generaba gran confusión pues hacía alusión a varios instrumentos como la guitarra, la vihuela de mano, de arco, entre otros, no importando que se tratara de instrumentos muy diferentes. Véase, Hernández Vaca, Víctor, *¡Que suene pero que duren! Historia de la laudería y los instrumentos musicales de la cuenca del río Tepalcatepec*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia, UMSNH / Facultad de Historia, Morelia, 2005, pp. 95-96.

⁶⁸¹ “Entrevista al septimista Jorge Martín Valencia Rosas,” video de Youtube, 11:07, publicado por “Rocio DE”, 20 de abril del 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=p-kiUkP02tQ>.

frente a instrumentos que venían de la península como la guitarra de cinco y seis órdenes.”⁶⁸² La guitarra séptima figuraría, así, como uno de los elementos base de la identidad nacional.

Mariano de Jesús Torres señala que la guitarra adquirió tal popularidad que casi llegó a constituir un “ramo de educación.”⁶⁸³ Si bien no especifica a qué tipo de instrumento se refiere, es posible que se tratara de la séptima, la cual, efectivamente, sí llegó a figurar como un elemento fundamental en la instrucción de algunos sectores de la sociedad. Esto se refleja en algunos métodos –como los compuestos por Gómez– en los que figuran ejercicios para fortepiano y guitarra séptima, así como en las transcripciones para guitarra de temas de óperas.⁶⁸⁴

La guitarra séptima no sólo formó parte de métodos de estudio; grandes músicos – pilares de la música del México independiente e incluso del siglo XX– compusieron piezas para este instrumento. José María Bustamante (1777-1861) compuso una marcha fúnebre en memoria de uno de los defensores de México durante la intervención norteamericana.⁶⁸⁵ Otros compusieron danzas,⁶⁸⁶ mientras que algunos más, como Octavio Yáñez (1866-1921), compusieron mazurcas.⁶⁸⁷ Piezas que seguramente llegaron a ser escuchadas y pulsadas por las féminas morelianas.

La sociedad elegante de Morelia –como la de algunas otras zonas del país– abrazó el instrumento. Y antes de que el piano se posicionara como el favorito de las damas hubo algunas que destacaron en la guitarra. El “pingo” Torres rescató el nombre de dos de ellas: la

⁶⁸² Comentario hecho por Jorge Valencia a partir del minuto 4:28. “Entrevista al septimista Jorge Martín Valencia Rosas,” video de Youtube, 11:07, publicado por “Rocio DE”, 20 de abril del 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=p-kiUkP02tQ>.

⁶⁸³ Torres, Mariano de Jesús, “Método para prender fácilmente la guitarra”, en *La lira michoacana. Periódico literario*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1894, pp. 205.

⁶⁸⁴ “Entrevista al septimista Jorge Martín Valencia Rosas,” video de Youtube, 11:07, publicado por “Rocio DE”, 20 de abril del 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=p-kiUkP02tQ>.

⁶⁸⁵ En Youtube se puede escuchar una interpretación de la misma de manos del septimista Jorge Valencia. Véase “...DE LOS TIEMPOS DE LA INDEPENDENCIA (Guitarra Séptima) III, video de Youtube, 6:59 publicado por “Jorge Martín Valencia”, 23 de octubre del 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=oXrgSIsnHqA>.

⁶⁸⁶ Éstas pueden ser escuchadas en Youtube intrepredadas por Jorge Valencia. Véase “...DE LOS TIEMPOS DE LA INDEPENDENCIA (Guitarra Séptima) I, video de Youtube, 1:56, publicado por “Jorge Martín Valencia”, 22 de octubre del 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=5tORRpHMStw>. “...DE LOS TIEMPOS DE LA INDEPENDENCIA (Guitarra Séptima) II, video de Youtube, 2:02, publicado por “Jorge Martín Valencia”, 23 de octubre del 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=envUedLs IE>.

⁶⁸⁷ Considérese su mazurka de salón “Anita”. “Anita, mazurka de salón de Octavio Yáñez (1866-1921)”, video de Youtube, 3:02, publicado por Jorge Martín Valencia, 20 abril del 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=mp37u2nCXKw>.

señora María Botello y Antonia Vidana. No obstante, en su análisis figuraron más nombres de varones: Francisco Pastor, Mariano Lavarriera, Manuel Páramo, Vicente Nava, Ramón Silva y los licenciados Franoisco[sic] Quintana, José Ponce de León y D. Brígido Carrillo.⁶⁸⁸ Señoras y caballeros que se abocaron al estudio de la guitarra en un período en que ésta aún gozaba de gran fama (mediados del siglo XIX). Sin embargo, a finales de la centuria, el interés por el instrumento empezó a decaer.⁶⁸⁹ Esto se debió –señalaba Torres– al uso cada vez más extendido del piano,⁶⁹⁰ instrumento que empezó a figurar como el preferido de los grupos de élite.⁶⁹¹

La guitarra séptima fue un instrumento que fue muriendo de a poco. Si bien hubo algunos esfuerzos para que ésta volviera a posicionarse en el lugar que anteriormente ocupaba –pensemos en el “Método” de Torres – las mujeres cambiaron las cuerdas de ésta por las teclas del piano. No obstante, éste no era el único instrumento que la opacaba; a finales del siglo XIX la moda por otro instrumento de cuerda pulsada iniciaba.

4.5 La mandolina

La mandolina es un instrumento de cuerda pulsada o percutida, aunque también se le conoce como un instrumento de plectro por tocarse con un plectro y/o púa. Siendo difícil especificar su origen, autores como Tranchefort señalan que ésta pudo aparecer, como un instrumento nuevo derivado de la mandora, hacia finales del siglo XVI.⁶⁹²

Constituida en un principio por cinco y seis órdenes dobles (siglo XVII) la mandolina fue reconfigurada hasta ser elaborada, en el siglo XVIII, con cuatro órdenes dobles; es decir, ocho cuerdas. Esta mandolina, conocida como mandolina napolitana por haber sido construida en Nápoles Italia, alcanzó su apogeo entre la sociedad francesa de la segunda mitad del siglo XVIII. Se le vio así formando parte del repertorio musical del momento (estilo galante) así

⁶⁸⁸ Torres, Mariano de Jesús, “Método para prender fácilmente la guitarra”, en *La lira michoacana. Periódico literario*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1894, pp. 205.

⁶⁸⁹ Si bien pudo precipitarse su muerte entre los círculos de élite, su uso entre las otras clases se mantuvo hasta mediados del siglo XX. Empero, no se puede negar el interés por el mismo entre algunos miembros de la clase alta de principios del XX.

⁶⁹⁰ Torres, Mariano de Jesús, “Método para prender fácilmente la guitarra”, en *La lira michoacana. Periódico literario*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1894, pp. 205.

⁶⁹¹ Si bien, como se dijo líneas más arriba, algunas familias de medianos recursos llegaron a abrazarlo debido al status simbólico que el instrumento les brindaba.

⁶⁹² Tranchefort, Françoise-René, *Los instrumentos musicales en el mundo*, España, Alianza, 1985, p. 132.

como de la educación musical de las damitas parisienses. Actividades que se vieron interrumpidas debido al estallido de la Revolución Francesa; conflicto que, no obstante, llevó a que el instrumento fuese difundido a otras partes de Europa.⁶⁹³

Las primeras mandolinas documentadas en España datan de los últimos años del siglo XVII. Por entonces se hablaba del liuto soprano o mandolina milanesa interpretada por un mandolinista que llegó a tocar en la cámara del rey.⁶⁹⁴ Esta mandolina, no obstante, empezó a ser demandada hasta la segunda mitad del siglo XVIII,⁶⁹⁵ período en el que ya también sonaba la mandolina napolitana denominada en muchas ocasiones bandolín o bandolino de Nápoles. Años igualmente caracterizados por la enseñanza de éste, la llegada de algunos compositores italianos y la introducción del instrumento a la orquesta real, así como a algunas tonadillas y zarzuelas españolas.⁶⁹⁶

Es posible que la mandolina de cuatro órdenes dobles haya llegado a México a finales del siglo XVIII o a principios del XIX. Sin embargo, el instrumento no se popularizó sino hasta finales de la centuria y principios de la siguiente, cuando ya se producía en los Estados Unidos y empezaba a formar parte de agrupaciones orquestales de mujeres tanto en dicho país⁶⁹⁷ como en México. En Estados Unidos, particularmente, el gusto por el instrumento se dio tras la gira de la Estudiantina Española “Fígaro” (1880), la cual también dio conciertos en México (1880 - 1884) y en otras partes de Latinoamérica. Si bien dicha agrupación inspiró la conformación de estudiantinas tanto en USA⁶⁹⁸ como en México, en el país ya había terreno fértil desde la década de los 60s del siglo XIX cuando, gracias a la comunidad española residente en el país, se empezaron a conformar las primeras estudiantinas integradas por

⁶⁹³ Chamorro Martínez, Pedro, *La influencia técnica del violín sobre la mandolina napolitana del siglo XVIII: fuentes históricas y experiencia interpretativa. El proceso de recreación de la “Sonata a mandolino solo e basso” de Giovanni Battista Gervasio, 1725-1785*, La laguna, Tenerife, Cuadernos de Bellas artes 55, 2016, pp. 31-32. [En línea]. Consultado el 5 de diciembre del 2017 en <http://www.cuadernosartesanos.org/cba55.pdf>.

⁶⁹⁴ *Ibidem.*, pp. 342-343.

⁶⁹⁵ *Ibidem.*, p. 343.

⁶⁹⁶ *Ibidem.*, pp. 346-348.

⁶⁹⁷ Kreitzer, Amy, “Sweet harmonies from little wooden boxes: Mandolin playing in Minneapolis and St. Paul”, en *Minnesota History*, Vol., 57, No. 5, spring 2001, pp. 221-222 227-228, [en línea] Consultado el 2 de marzo del 2018 en <http://collections.mnhs.org/MNHHistoryMagazine/articles/57/v57i05p218-237.pdf> El artículo también está disponible en <https://www.marilynnmair.com/wp-content/uploads/2017/01/MinnesotaMandolinHistory.pdf>

⁶⁹⁸ Martín Sarraga, Félix O., “Análisis comparado de los integrantes de la Estudiantina Española Fígaro (1878-1892)”, [en línea] Consultado el 12 de agosto del 2018 en <http://www.tunaemundi.com/index.php/publicaciones/sabias/7-tunaemundi-cat/632-analisis-comparado-de-los-integrantes-de-la-estudiantina-espanola-figaro-1880-1889>.

jóvenes de la clase alta, así como por señoritas.⁶⁹⁹ Estas estudiantinas no incluyeron mandolinistas. No obstante, la creciente fama del instrumento le llevó a ser incluido en las mismas hasta llegar a ser pulsado por jovencitas y damitas de la élite.

La mandolina fue introducida en la Academia de Niñas con la formación de la estudiantina (1895). Si bien no se trataba del instrumento mayoritario en dicha agrupación, es posible que el profesor de la institución procurara la buena formación de las alumnas a través del *Método de Mandolina* de Ferdinando de Cristóforo (1846-1890),⁷⁰⁰ pianista napolitano que, de manera autodidacta y haciendo uso de la técnica aplicada al violín, aprendió a tocar la mandolina hasta convertirse en un virtuoso de dicho instrumento.⁷⁰¹ Llegando a tener un profundo conocimiento del mismo, este mandolinista publicó su método en 1884.⁷⁰²

El método de Cristóforo estaba conformado tanto por conceptos elementales de teoría musical como por ejercicios fáciles y progresivos.⁷⁰³ En sus primeras páginas introducía al interesado al conocimiento del pentagrama, señalando las notas, sus valores y su ubicación en él, las llaves, los silencios y accidentes, las escalas mayores y menores, los diferentes tipos de compás, el puntillo y el doble puntillo, así como aquellos signos que le indican al intérprete cuando hay que tocar fuerte, muy fuerte, suave o muy suave. Posteriormente, dada la naturaleza de su método, enlazaba algunos de los conceptos antes mencionados con el instrumento en cuestión, haciendo especial énfasis en la forma de tomar la mandolina (imagen 1) y la pluma (imagen 2).

⁶⁹⁹ Ramírez Herrera, Luis y Munguía Tiscareño, Ma. Guadalupe, “¿Hubo estudiantinas en México antes de la visita de la Fígaro?”, p. 5. [en línea]. Consultado el 12 de agosto del 2018 en https://issuu.com/tunaemundi/docs/hubo_estudiantinas_en_mexico_antes_de_la_visita_de Es importante mencionar que la estudiantina Fígaro incorporó a algunos jóvenes de la colonia española mexicana. Véase Martín Sarraga, Félix O., *loc. cit.*

⁷⁰⁰ “Méthode de mandoline par F. de Crostofaro”, [en línea] Consultado el 27 de agosto del 2018 en http://www.mandoisland.de/noten2010/cristofaro/ferdinando_de_cristofaro_methode_de_mandoline_part1.pdf.

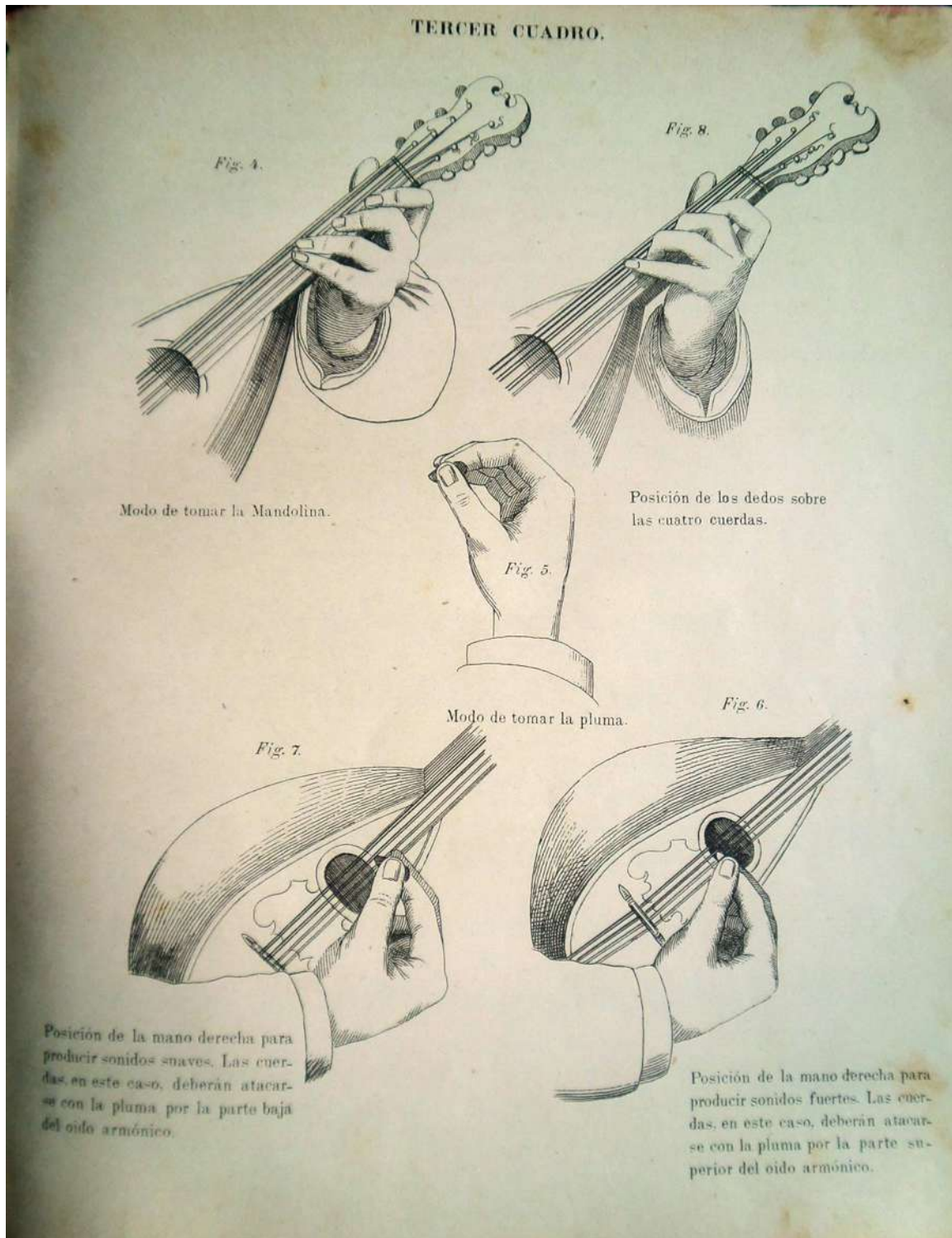
⁷⁰¹ Sparks, Paul, *The classical Mandolin*, United Sates, Oxford University Press, 1995, p. 40. [En línea] Consultado el 27 de agosto del 2018 en https://books.google.com.mx/books?id=GFC1swWRWMIC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

⁷⁰² “Méthode de mandoline...” *loc. cit.*

⁷⁰³ Cristóforo, F. de., *Método de mandolina*, 5ª ed. Archivo musical de la Familia Ruiz Caballero.



Posición del ejecutante. "Método de Mandolina" por
F. de Cristofaro.
Archivo musical de la Familia Ruiz Caballero.



Posición de la mano y de la forma de tomar la pluma. "Método de mandolina" por F. de Cristóforo.
 Archivo musical de la familia Ruiz Caballero.

Terminada la parte teórica era momento de pasar a la práctica. Los ejercicios, entonces, se enfocaban a familiarizar al estudiante con las escalas, las notas (habiendo ejercicios con puras corcheas), notas con puntillo, la ligadura, la apoyatura, los golpes de pluma y tresillos, entre otros aspectos. Además, entre lección y ejercicio se incluían algunas composiciones aptas para repertorio, si bien sencillas al principio; entre éstas se incluían 13 recreaciones a modo de serenata, vals, mazurca, polca, minuetto y contradanza como “La guitarrita”, la “Romanza de la rosa” y “Settimino de Ernani” de Verdi.⁷⁰⁴ Así, las lecciones llevaban a los interesados a un nivel considerable de ejecución.

Es posible que el “método de mandolina” de Cristóforo fuese empleado por estudiantes de otras instituciones, así como por la sociedad en general; entrando el siglo XX el interés de los morelianos por el instrumento se acrecentó llegando a ser pulsado en instituciones educativas de corte católico. En 1905, por ejemplo, la ejecución de piezas en mandolina formó parte de la distribución de premios a las alumnas del Colegio Teresiano de Guadalupe. Esa vez se ejecutó una “Gavotte” y una pieza titulada “Matilde”.⁷⁰⁵ Un año después, también como parte de la distribución de premios, las alumnas internas de la institución ejecutaron el vals “Loin du Bal”⁷⁰⁶ del compositor francés Ernest Guillet.⁷⁰⁷ Dos años después (1908) los alumnos del Instituto Científico del Sagrado Corazón de Jesús hacían lo propio como parte de algunas celebraciones y veladas artísticas llevadas a cabo en dicho instituto.⁷⁰⁸ La mandolina fue así recibida en nuevos espacios, lo que, para disgusto de algunos, pudo haber desplazado a otros instrumentos –recordemos lo que señalaba “el pingó” Torres sobre la guitarra y la mandolina.

Sin embargo, el interés por el instrumento fue decayendo, pues eventualmente dejó de ser parte importante en eventos musicales. El piano y la voz seguían imponiéndose si bien en la escena musical empezaron a figurar otros instrumentos igualmente pulsados por las señoritas.

⁷⁰⁴ Cristóforo, F. de., *Método de mandolina*, 5ª ed. Archivo musical de la Familia Ruiz Caballero.

⁷⁰⁵ “En el Colegio Teresiano”, en *El progreso cristiano*, Tomo II, núm. 45, Morelia, 5 de noviembre de 1905, p. 4. Para ver el resto del programa véase los anexos.

⁷⁰⁶ “Distribución de premios en el Colegio Teresiano”, en *El progreso cristiano*, Tomo III, núm., 44, Morelia, 11 de noviembre de 1906, p. 5.

⁷⁰⁷ Véase “Loin du bal (Guillet, Ernest)”, [En línea] Consultado el 30 de noviembre del 2017 en [http://imslp.org/wiki/Loin_du_bal_\(Guillet%2C_Ernest\)](http://imslp.org/wiki/Loin_du_bal_(Guillet%2C_Ernest)).

⁷⁰⁸ “Fiesta en el Instituto Científico del Sagrado Corazón de Jesús”, en *La actualidad. Diario católico. Verdad y Justicia*, Año II, No. 418, Morelia, 13 de septiembre de 1907, p. 2.

4.6 El violín

El violín es un instrumento cordófono de arco. Su origen se vislumbra en el siglo XVI con la aparición de las violas *da braccio*.⁷⁰⁹ Instrumentos que en el lapso de dos siglos dieron paso a otros como la viola, el violoncello y el contrabajo, así como a los primeros violines: el violino, el violino piccolo (violín pequeño) y el violín de bolsillo.⁷¹⁰

Traído por algunas órdenes mendicantes (franciscanos, agustinos) y por algunos músicos que acompañaban a las milicias, el violín fue introducido a la Nueva España entre los siglos XVI y XVII. Dichas órdenes, el empuje en la evangelización musical, la consecuente necesidad de instrumentos e instrumentistas para el culto y las enseñanzas de algunos artesanos españoles hacendados en el territorio, hicieron posible su pronta introducción entre los indígenas. Quienes, para sorpresa de algunos, rápidamente aprendieron a construir éste y otros instrumentos además de tocarlos.⁷¹¹

El violín fue así un instrumento para el culto, aunque también, con el paso de los años, pasó a formar parte del ambiente secular. Por un lado, se le veía en el interior de las iglesias en las cuáles quedó evidencia pictórica de su papel en el mundo eclesiástico.⁷¹² Mientras que, por otro, “... se [mantuvo] acompañando [...] el baile pecaminoso.”⁷¹³

Poco a poco el violín fue adquiriendo más adeptos. Aspecto que se acrecentó en el siglo XVIII, debido, seguramente, al auge de composiciones polifónicas en las que se optó por dicho instrumento para acompañar el canto.⁷¹⁴ Aunque también pudo deberse a la difusión de

⁷⁰⁹ Así se llamó a las violas de arco que se apoyaban en el pecho o en el hombro con la finalidad de diferenciarlas de las violas de gamba ubicadas en los mulos, cerca de las rodillas, o entre las piernas si era de gran tamaño.

⁷¹⁰ Tranchefort, Francoise-René, *Los instrumentos musicales en el mundo*, España, Alianza, 1985, pp. 158-159.

⁷¹¹ Véase, Saldívar, Gabriel, *op. cit.*, pp. 180-197.

Hernández Vaca, Víctor, *¡Que suene pero que duren! Historia de la laudería y los instrumentos musicales de la cuenca del río Tepalcatepec*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Facultad de Historia, Morelia, 2005, p. 101-121. En sí, en todo el capítulo dos de esta obra se puede apreciar la introducción de varios instrumentos a tierras americanas, novohispanas y michoacanas, tanto por músicos que acompañaron a los milicianos como por artesanos que llegaron a radicar al nuevo continente y otros más que apoyaron a las órdenes religiosas.

⁷¹² Como en la iglesia de Santiago Apóstol (siglo XVII) de Nurio en la municipalidad de Paracho, Michoacán. Véase, Hernández Vaca, Víctor, *op. cit.*, p. 120. O en el artesón del templo de Santa María de la Asunción (siglo XVIII) en Naranja de Tapia en la municipalidad de Zacapu, Michoacán. Véase, Ruiz Caballero, Antonio, *Un cielo en espera. El Artesón del templo de Santa María de la Asunción, Naranja, Michoacán, siglo XVIII*, México, Secretaría de Cultura de Michoacán/Ayuntamiento de Zacapu, 2010, 178 pp. Puede verse la imagen de un ángel músico tocando un violín en la página 107.

⁷¹³ Hernández Vaca, Víctor, *op. cit.*, p. 121.

⁷¹⁴ Saldívar, Gabriel, *op. cit.*, p. 171.

algunos métodos de música,⁷¹⁵ así como a las enseñanzas recibidas por parte de los maestros de capilla.⁷¹⁶

En la catedral de Valladolid, hoy Morelia, tocaron algunos violinistas que, a la postre, ocuparon plazas de violín en la catedral Metropolitana. Fue ahí que algunos músicos, como los hermanos vallisoletanos Castro y Virgen, conocieron y trabajaron con grandes violinistas como José Manuel Aldana⁷¹⁷ quién, entre sus haberes, fue maestro de violín tanto en el ámbito de la capilla musical como en el particular.⁷¹⁸

Si bien el violín fue estudiado y apreciado entre los círculos eclesiásticos, éste fue avanzando de manera lenta entre los grupos de élite, pues no figuró en ellos sino hasta la segunda mitad del siglo XIX. Fue entonces cuando, tras la sombra del piano, músicos amateurs, entre los que figuraron jóvenes, señores y señoritas, fueron interesándose por el instrumento.⁷¹⁹ Inclinación que, consecuentemente, llevó a la publicación de métodos extranjeros de violín así como a la creación de métodos nacionales inspirados en los anteriores.⁷²⁰ Trabajos entre los que cabe mencionar la monografía del violín escrita por el Lic. Felipe Rivera para la revista *Euterpe*; obra que refleja cómo se solía dosificar el conocimiento de manera que todos, incluidas las aficionadas, pudieran acercarse al instrumento.⁷²¹

Es importante resaltar que, dos años después de haberse publicado la monografía señalada, se formó la estudiantina u orquesta típica de la Academia de Niñas en la que figuraron dos pares de violinistas. ¿Sugerimos con esto que su publicación incitó a la inclusión de dicho instrumento en la estudiantina? Realmente no. El violín ya formaba parte de las denominadas orquestas típicas desde hacía décadas. Sin embargo, el que en *Euterpe* se publicaran noticias de una orquesta típica de señoritas en Zacatecas, además del escrito en

⁷¹⁵ *Ibidem*, p. 132-136 y 172.

⁷¹⁶ A la par de su puesto como primer violín de la Catedral Vallisoletana, José Manuel Delgado tenía la obligación de “‘enseñar a los niños’ flauta, octavino, violín y violonchelo”. Roubina, Evguenia, “Los instrumentos de arco en el México del primer siglo de la independencia: obras teóricas y repertorio didáctico de los autores mexicanos”, en *Perspectiva interdisciplinaria de Música*, Vol. I. Núm. 1, septiembre 2006, [PDF]. Consultado el 3 de junio del 2014 en <http://www.journals.unam.mx/index.php/pim/article/view/17131/16313>, p. 20.

⁷¹⁷ *Ibidem*, pp. 19-20.

⁷¹⁸ Véase, Pareyón, Gabriel, Aldana, José Manuel, *Diccionario enciclopédico...*, Tomo I, *op. cit.*, p. 49.

⁷¹⁹ Roubina, Evguenia, *op. cit.*, p. 23.

⁷²⁰ *Ibidem*, pp. 23-38.

⁷²¹ En el capítulo dos de este trabajo se habló del escrito del Lic. Rivera al analizar el contenido de la revista *Euterpe*. Roubina también hace un análisis del mismo.

cuestión, sugiere, por un lado, que el violín era considerado un instrumento adecuado para las mujeres; por otro, que eran pocas las interesadas en el mismo o que el acceso a materiales, recursos o maestros para su estudio eran mínimos. Finalmente, el artículo se puede entender como un aliciente para que se volviera a escuchar el violín de manos del bello sexo, y por qué no, dentro de una agrupación de jovencitas al estilo de sus compatriotas zacatecanas.

Consideremos que, para cuando se publicó el artículo, habían pasado más de ocho años sin que una señorita lo tocara. En la prensa, al menos, no hay evidencia de ello. Algo totalmente contrario a lo que sucedía con el piano.⁷²² Si bien esto no significa que no se tocara en el ambiente del hogar como pudo haberlo hecho María Dolores Iturbide –a quien se le vio tocando en un evento en 1882–⁷²³ el violín no vuelve a figurar en la prensa, tocado por una señorita, sino hasta la conformación de la estudiantina de la Academia de Niñas.

Camila Lagrange fue una de las pocas jovencitas -rescatadas por la prensa- a quién se le vio tocando en algunos eventos ya iniciado el siglo XX. Esta señorita nació el primero de octubre de 1880 en Monterrey, Nuevo León. Sus padres fueron Desiré Lagrange y Flora Cachot.⁷²⁴ Es posible que el origen francés de sus progenitores haya inspirado en ella el acercarse a otros instrumentos como lo fue el violín. No obstante, debe considerarse en esa decisión el hecho de que naciera en el norte del país, en donde, como se ha mencionado, había una mayor apertura a otros instrumentos.

⁷²² Véase el cuadro, “Intervenciones musicales de niñas, señoritas y señora 1886-1908” en los anexos.

⁷²³ María Dolores Estefanía de la Santísima Trinidad Iturbide Gómez –mencionada en la prensa sólo como María Dolores– nació el 26 de diciembre de 1868 en Morelia Michoacán. Su padre fue Luis Iturbide Mejía y su madre María de Jesús Gómez Alzúa. Criada en un hogar donde la educación musical de las jovencitas era importante – como se ha mostrado el estudiar los conocimientos musicales de su hermana Paz– es posible que tuviera conocimientos de piano debido a que se trataba del instrumento de moda. No obstante, como se muestra en la prensa, su afición por el violín pudo haber sido mayor. De manera que a los 13 años ya podía presentarse en un concierto, tocando dicho instrumento, como lo hizo en un evento para recaudar fondos por los damnificados de Monterrey, programa en el que también participaron sus hermanas –desafortunadamente la nota no da más información al respecto, de manera que no es posible analizar la calidad de su ejecución o interpretación. El 26 de noviembre de 1892, a la edad de 24 años, contrajo matrimonio con Manuel Macouzet López, con quién tuvo cuatro hijos: María Imelda, Lucila, José y Joaquín. “María Dolores Iturbide Gómez”, [En línea]. Consultado el 7 de abril del 2018 en <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&p=maria+dolores&n=iturbide+gomez>. “Concierto”, en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año VIII, Núm. 317, Morelia, 7 de enero de 1882, p. 3.

⁷²⁴ “Camila Lagrange”, [en línea]. Consultado el 5 de abril del 2018 en https://www.familysearch.org/search/record/results?count=20&query=%2Bgivename%3ACamila~%20%2Bsurname%3ALagrange~%20%2Bbirth_year%3A1870-1880~, “Camila Barragán Márquez”, [en línea]. Consultado el 7 de abril del 2018 en https://www.myheritage.es/names/camila_lagrange.

La primera vez que aparece participando en un evento –de acuerdo a nuestras fuentes– tocó una pieza de Sarazate, última obra de la primera parte del programa del quinto concierto vocal e instrumental de la Sociedad Recreativa de Conciertos. Evento en el que compartió el escenario con Daniel Buitrón, tras tocar, en trío, la “Leyenda Válaca” de Gaetano Braga.⁷²⁵ Este concierto –a decir de la prensa– dejó gratas impresiones entre los asistentes tanto por las obras tocadas como por los mismos ejecutantes, cuya “... dedicación –se leía en una reseña– hace de ellos unos artistas cada vez más impresionables e inteligentes.”⁷²⁶ Esta misma reseña, no obstante, resaltaba la participación de Lagrange al señalar que “la obra ejecutada en el violín por la señorita [...] se mereció muchos y entusiastas aplausos.”⁷²⁷

Como se esperaba de toda señorita de su época, Camila contrajo matrimonio con el regiomontano José Prisciliano de Teresa Barragán Márquez –de esto que en los registros también aparezca como Camila Barragán Márquez. Fruto de su matrimonio nacieron ocho hijos.⁷²⁸ Vida marital y maternal que poco tiempo le habrán dejado para seguir cultivando sus conocimientos musicales. Algo que en todo caso hubiera desarrollado como un arte para el encanto de su familia, a la cual pudo haber tocado hasta que sus manos se lo permitieron o hasta que la existencia se lo consintió. Camila murió en 1963 a la edad de ochenta y dos años.⁷²⁹

Posiblemente, opacado por el piano, el violín fue un instrumento poco tocado por las señoritas. No obstante, hubo algunas interesadas. En la prensa, por ejemplo, se hizo mención de la intervención musical de María Dolores Iturbide. Sin embargo, tras dicha participación, el violín no vuelve a ser mencionado hasta llegado el siglo XX cuando Camila Lagrange aparece en escena compartiendo el escenario con músicos apasionados y miembros selectos de la sociedad moreliana. Si el violín se desarrolló más allá de las puertas del hogar esto sucedió en la Academia de Niñas cuando se formó la primera agrupación musical de señoritas.

⁷²⁵ Véase el cuadro “Intervenciones musicales de niñas, señoritas y señoras, 1886-1908”.

⁷²⁶ “La Sociedad Recreativa de Conciertos. Quinta Audición”, en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Año 10°, Tomo 10° Morelia, 7 de marzo de 1902, p. 2.

⁷²⁷ *Idem.*

⁷²⁸ “Camila Barragán Márquez”, [en línea]. Consultado el 7 de abril del 2018 en https://www.myheritage.es/names/camila_lagrange.

⁷²⁹ *Idem.*

4.7 La estudiantina de la Academia de Niñas

En marzo de 1895, seguramente tras la insistencia de las alumnas, se empezó a gestar la formación de una estudiantina en el internado de la Academia de Niñas. Dicho conjunto –se pensaba– reforzaría las lecciones musicales tomadas en clase y brindaría un momento de divertimento sano a las estudiantes. Los instrumentos que se mandaron traer para formar el grupo musical fueron: mandolinas, bandurrias, guitarras, panderetas y otros instrumentos adecuados al tipo de grupo en cuestión.⁷³⁰

Melchor Ocampo Manzo señaló que dicha agrupación –a la cual llamó orquesta típica– se formalizó en junio de 1895 con las hijas de la directora del Internado, Concepción y Ángela, y con varias alumnas. Estas últimas eran pensionadas de los municipios de “... Huetamo, Taretan, Purépero, Ixtlán, Huaniqueo, Uruapan, Tuxpan, La Piedad, Coalcomán, Zamora, Morelia, Ario, Nuevo Urecho, Tuzantla, Tacámbaro y Pátzcuaro [así como de] Coyuca, Tafetán y Huetamo”. Siendo pensionistas particulares las de estas tres últimas poblaciones.⁷³¹

La primera participación musical de la estudiantina se dio en el evento conmemorativo de 1895 por la Independencia Nacional. Esa noche las jovencitas ejecutaron el Minueto de Bolzoni y la Marcha Morisca de Eduardo Gabrielli;⁷³² obras de mediana complejidad que nos hacen preguntarnos por la calidad de la ejecución, así como por la premura en presentar a una agrupación recién formada. Ocampo Manzo nos ayuda a aclarar la primera duda. Él señaló que las alumnas fueron justamente aplaudidas por las personas inteligentes que asistieron a la celebración pues en poco tiempo habían logrado la ejecución de las piezas mencionadas.⁷³³

⁷³⁰ “Estudiantina”, en *La libertad*, Año 3°, Tomo 3°, No. 11, Morelia, 12 de marzo de 1895, p.4.

⁷³¹ Ocampo Manzo, Melchor, *Apuntes históricos del antiguo convento de San Diego de Morelia hoy edificio del internado anexo a la academia de niñas*, Morelia, Imprenta de la Escuela Industrial Militar Porfirio Díaz, Octubre de 1895 [En línea] Consultado el 23 de mayo del 2017 en http://dieumsnh.qfb.umich.mx/cuarto_tramo2.htm

⁷³² Ocampo Manzo, Melchor, *loc. cit.* Este evento también fue reportado en el periódico *La libertad* como se señala en el cuadro “Intervenciones musicales de niñas, señoritas y señoras 1886-1908”. La pieza de Gabrielli, señala Fernando Carrasco, fue todo un éxito desde que fue estrenada (1890) hasta 1935 cuando fue escuchada por última vez en presentaciones públicas. Sobre esta pieza el mismo Carrasco hizo una transcripción para piano a cuatro manos. Carrasco Vázquez, Fernando, “La Marcha Morisca de Eduardo Gabrielli” [Blog] *Musicología casera*. Puesto en línea el 14 de marzo del 2016. Consultado el 17 de marzo del 2018 en <https://musicologiacasera.wordpress.com/2016/03/14/la-marcha-morisca-de-eduardo-gabrielli-por-fernando-carrasco-v/>

⁷³³ Ocampo Manzo, Melchor, *loc. cit.*

Oresta López –quién nos ayuda con la segunda cuestión– manifestó que su intervención se debió al conflicto existente entre los alumnos del Colegio de San Nicolás y el gobernador Aristeo Mercado. Los primeros –señala– solían dirigir las fiestas cívicas de la ciudad. El segundo, para esas fechas, buscaba la reelección, algo que generó molestia entre los alumnos. Resultado de las críticas recibidas el gobernador decidió minimizar la participación de los jóvenes “dando preferencia a las niñas a propósito del estreno del edificio del internado.”⁷³⁴ La intervención de las alumnas en el evento en cuestión pudo deberse, asimismo, al papel propagandístico que la orquesta representaba para la campaña reeleccionista de Mercado. Meses atrás, el gobernador impulsaba la creación de esta orquesta, la cual, además de regocijar el espíritu de las niñas les formaría en una de las artes más propias de su sexo. Auspiciar la compra de los instrumentos y fomentar el arte de Euterpe entre las jóvenes formaba parte del trabajo que como gobernador, garante de la educación, Mercado debía llevar a cabo. En un período de críticas –como el que acontecía– era necesario mostrar los avances de las niñas debido a que su intervención exponía la calidad de la educación recibida, el apoyo del estado y, resumidamente, el trabajo de Mercado. De allí que la orquesta fuese presentada al poco tiempo de haberse formado.

Presentándose una vez al año, la estudiantina siguió formando parte de algunos eventos de corte patriótico así como de las entregas de premios de fin de año. En 1898 volvió a participar en un evento conmemorativo por la independencia de México; algo que se repitió en 1901 para ya no volvérselo a ver en eventos de tal índole. Las entregas de premios de las escuelas públicas fueron eventos en los que sí participó de manera continua (1896-1902).⁷³⁵ En ese lapso no sólo apareció en los periódicos como parte de las reseñas de dichos eventos, también fue mencionada cuando se hablaba del complejo educativo de la Academia de niñas y se hacía recuento de las características del inmueble, así como de aquellos objetos propios de la institución. En uno de esos escritos se hizo mención de los instrumentos que conformaban dicho grupo: mandolinas, bandurrias, bandolones, bajos, violines y violoncellos.⁷³⁶ Algunos de los cuales pudieron haber sido más atractivos para las señoritas, pues desde un inicio hubo cierta preferencia por las mandolinas, las bandurrias y las guitarras. En los siguientes cuadros

⁷³⁴ López, Oresta, *op. cit.*, p. 288.

⁷³⁵ Véase el cuadro “Intervenciones musicales de niñas, señoritas y señoras, 1886-1911”.

⁷³⁶ “El tiempo y la moralidad en Morelia. La instrucción femenil en el Estado”, en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Año 9º, Tomo 9º, Núm., 7, Morelia, viernes 15 de febrero de 1901, p. 2.

se muestra a las alumnas que conformaron dicha agrupación así como los instrumentos que pulsaron.

Alumnas que hacia 1899 conformaron la orquesta típica (estudiantina)			
Estudiantes	Municipios que las pensionaron	Estudiantes	Municipios que las pensionaron
Esther Gómez	Cotija	Elena Vaca	Zitácuaro
Lidia Montesinos	Zinapécuaro	Maclovía Alvarado	Parácuaro
María Chávez	Taretan	Concepción Jiménez	Zamora
Amalia Zamacona	Taretan	Sara Nares	Purépero
Leontina Gudiño	Apatzingán	Jesús Díaz	Pensionista particular de Huetamo
Salud Ponce	Pátzcuaro	Natalia Díaz	“”
Elvira Ruiz	Tuxpan	Sara Díaz	“”
María Armas	Uruapan	María Díaz	“”
Josefa Mendoza	Ario	Emilia Gómez	Pensionista particular de Huaniqueo
Aurelia Molina	Tacámbaro	Julia Melgar	Pensionista particular de Irapuato.
Altagracia Ulibarri	Nuevo Urecho		
Fuente: “Solemnes fiestas escolares... orquesta típica”, en <i>La libertad. Periódico de política y variedades</i> , Año 7, Tomo 7, Núm. 6, 7 de febrero de 1899, p. 2.			

Alumnas que hacia 1902 conformaron la orquesta típica del internado de la Academia de Niñas					
Bandurristas		Mandolinistas	Guitarristas	Violinistas	Mandolanistas ⁷³⁷
María Díaz ⁷³⁸	Elvira Govea	Catalina Sandoval	María Jesús Díaz	María Estrada	Soledad Córdoba
Ernestina Mercado	Jesús Pelayo	Hermelinda Bustos	Úrsula Coria	Natalia Díaz	María Esquivel
Jovita Navarro	Rita Montero	Catalina Tamayo	Dolores Paz	Maclovia Alvarado	
Laura Serranía	Juana Cano	Teófila Garduño	Dolores Soto		
Leontina Gudiño	Teresa González	Clara Díaz	Josefa Mendoza		
Eva Díaz	Josefina Nieto	Loreto Estrada			
Soledad Velázquez	Julia Gutiérrez				
Fuente: “La instrucción secundaria y profesional en el Estado”, en <i>La libertad. Periódico de política y variedades</i> , Año 10°, Tomo 10°, Núm., 6, 7 de febrero de 1902, pp. 3-4.					

⁷³⁷ Esta columna hace referencia a la mandola, un instrumento de la familia de las mandolinas, pero diferente a éstas ya que es más grande y está afinado una quinta más abajo.

⁷³⁸ María de Jesús Díaz, Natalia Díaz, María Díaz y Eva Díaz, originarias de Huetamo, estuvieron pensionadas por su padre Casildo Díaz. Ernestina Mercado, de México, estuvo pensionada por su abuelo, el gobernador Aristeo Mercado. Elvira Govea, originaria de Pátzcuaro, también fue pensionista particular por parte de su padre Francisco Govea. Laura Serranía, de Quiroga, también fue pensionada particular. Su padre fue Primo Serranía. Las alumnas pensionadas por el gobierno fueron Dolores Soto, de Morelia; Soledad Córdoba, de Maravatío; Jesús Pelayo, de Zitácuaro; Úrsula Coria, de Paracho. Las alumnas pensionadas por los municipios fueron: Soledad Velázquez, pensionada por Zinapécuaro; María Estrada, por Maravatío; Loreto Estrada, por Huetamo; Hermelinda Bustos, por Pungarabato; Teófila Garduño, por Carácuaro; Josefa Mendoza por Ario; Julia Gutiérrez, por La Huacana; Juana Cano, por Paracho; María Esquivel, por Peribán; Dolores Paz, por Tangancicuaro; Catalina Tamayo, por Ixtlán; Leontina Gudiño, por Apatzingán; Maclovia Alvarado, por Parácuaro, Catalina Sandoval, por Guarachita; Rita Montero, por la Piedad; Josefina Nieto, por Huango y Teresa González por Angamacutiro. “La instrucción de la Mujer”, en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Año 10°, Tomo 10°, Núm., 11, Morelia, 14 de marzo de 1902, p. 1. En negritas hemos puesto a las alumnas que también formaron parte de la orquesta en 1899.

La estudiantina sufrió varios cambios a lo largo de los años. En primer lugar, como resultado del ingreso y egreso de las jovencitas, la suma de instrumentistas fue variando: recién integrada, veinticinco alumnas la conformaban,⁷³⁹ cuatro años después, en 1899, el número se había reducido a veintiuno, mientras que en 1902 se contaba con treinta. Si bien estos cambios implicaron una reconfiguración en la suma de instrumentos pulsados, es posible observar, en un segundo aspecto, el interés por algunos de ellos. De haber doce bandurrias (seis primeras y seis segundas)⁷⁴⁰ se pasó a catorce. De empezar con tres mandolinas⁷⁴¹ se pasó a contar con seis. El número de violines y guitarras siguió siendo prácticamente el mismo;⁷⁴² estas últimas, no obstante, se redujeron a cinco probablemente por haber egresado alguna de las integrantes. La suma de los bajos se redujo a cero⁷⁴³ por tratarse seguramente de un instrumento más “varonil” debido a su tamaño y peso. Su falta, empero, pudo no haber sido del todo notoria debido a la introducción de dos mandolas. En este sentido, la idoneidad de los instrumentos, el número de alumnas y sus intereses fueron dándole orden a la orquesta típica.

Alejandro Mercado señala que la trascendencia de los estudios musicales ofertados en la Academia de Niñas –y consecuentemente de la estudiantina– fue de suma importancia para la expansión de la música a nivel estado;⁷⁴⁴ sin embargo, es necesario clarificar hasta qué punto sucedió esto. Ciertamente, una vez egresadas, las alumnas pensionadas por los ayuntamientos tenían la obligación de regresar a sus pueblos para ejercer como profesoras. Esto implicaba, por un lado, cambios significativos en la orquesta debido a que cada año se graduaban algunas alumnas; mientras que, por otro, conllevaba el traslado de los conocimientos musicales de esas egresadas a sus terruños y/o poblaciones a las que eran asignadas. Estas zonas sin embargo no carecían de vida artística. Aunque Morelia era la ciudad musical por excelencia resultado de las instituciones musicales que se encontraban en la misma, muchas poblaciones de Michoacán también gustaban de la música debido a la tradición musical imperante en ellas así como a los músicos y organizaciones musicales de las mismas –grupos entre los que se encontraban algunos formados mayoritariamente por

⁷³⁹ Ocampo Manzo, Melchor, *loc cit.*

⁷⁴⁰ *Idem.*

⁷⁴¹ *Idem.*

⁷⁴² *Idem.*

⁷⁴³ *Idem.*

⁷⁴⁴ Mercado, Alejandro, *La educación musical...* (2015), *op. cit.*, pp. 152-154.

mujeres.⁷⁴⁵ Algunas áreas, incluso, eran conocidas por la elaboración de instrumentos, lo que aseguraba un número amateur –y tal vez profesional– de tañedores de los mismos. En este sentido –y de acuerdo con Mercado– los conocimientos de las alumnas vinieron a sumarse a la variedad musical de ciertas poblaciones; su impacto, empero, no pudo haber sido demasiado. Posiblemente, la única diferencia que pudieron haber marcado estribó en el hecho de transmitir conocimientos musicales a niños y niñas de medianos recursos. No obstante, esto se limitó al tiempo que ejercieron como maestras,⁷⁴⁶ a la formación que recibieron⁷⁴⁷ y al grado en el que impartieron sus conocimientos. Una vez casadas, las profesoras dejaban sus puestos debido a que sus obligaciones matrimoniales no eran compatibles con el trabajo docente.⁷⁴⁸ Las solteras, en cambio, sólo pudieron haber impartido conocimientos básicos de música debido a las limitaciones curriculares de las escuelas. Restricciones igualmente experimentadas en el espacio doméstico debido a que las lecciones particulares sólo se impartían a aquellas jovencitas cuyos padres podían pagar por ello. Pudiendo deducir de lo

⁷⁴⁵ Recuérdese el caso de la agrupación musical conformada por varias señoras y señoritas de la alta sociedad de Zitácuaro mencionada en el capítulo 3.

⁷⁴⁶ Hubo algunas jovencitas que no ejercieron “porque no necesitaban para vivir de trabajar”. Fue el caso, por ejemplo, de las hermanas María de Jesús, Natalia y Sara Díaz quienes obtuvieron su título en 1899, 1901 y 1902 respectivamente; así como de la señorita Gilberta Mendoza quién lo obtuvo en 1900. “Estadística importante. Lista de las alumnas pensionadas en el internado, anexo a la Academia de Niñas”, en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo XII, Núm., 25, Morelia, 27 de marzo de 1904. en pp. 4-5.

⁷⁴⁷ A partir de 1902 la educación magisterial se dividió en 3 niveles. La instrucción primaria rudimental no incluía conocimientos de música. La instrucción primaria elemental – cursada en 3 años – incluía solfeo y *armónium*. El tercer nivel, instrucción primaria superior, preparaba a las futuras maestras con conocimientos de solfeo, piano y *armónium*. Véase el segundo movimiento.

⁷⁴⁸ Antonia Contreras obtuvo su título en 1898. Ella fue una alumna pensionada particular. Tras haber trabajado en Huetamo, “renunció por haber contraído matrimonio en dicha población”. Celerina Millán, pensionada por el ayuntamiento de Huetamo, obtuvo su título en 1899. Tras haber ejercido en la escuela de Pungarabato renunció “por haber contraído matrimonio”. **Amalia Zamacona**, alumna particular de Taretan, obtuvo su título en 1900, “sirvió la escuela de Apatzingán y contrajo matrimonio.” Lo mismo hizo **Lidia Montesinos** –pensionada por el ayuntamiento de Zinapécuaro– quien sirvió como ayudante en la escuela de niñas de dicha población y después contrajo matrimonio. María Guiza –pensionada por el ayuntamiento de Puruándiro– obtuvo su título en 1901; ejerció en la escuela de Panindícuaro pero posteriormente contrajo matrimonio con el Dr. Jesús Flores. Jovita Orozco, quién también obtuvo su título en 1901, estuvo pensionada por el ayuntamiento de Aguililla, sirvió la escuela de ese lugar para posteriormente contraer matrimonio con Jesús González, prefecto del distrito. **María Estrada**, pensionada por Maravatío, sirvió en la cabecera de esa población y después se casó. Sara Guizar, pensionada por Cotija, ejerció en la escuela de Numarán y contrajo matrimonio. Estas dos últimas señoritas obtuvieron su título en 1902. “Estadística importante. Lista de las alumnas pensionadas en el internado, anexo a la Academia de Niñas”, en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo XII, Núm., 25, Morelia, 27 de marzo de 1904. en pp. 4-5. Hemos puesto en negritas a las alumnas que estuvieron en la estudiantina.

anterior que la educación musical recibida en la Academia de Niñas y puesta en práctica en la formación de una orquesta no marcó una gran diferencia en la difusión del arte de Euterpe.

Sí lo hizo, en cambio, en cuanto a la actividad musical de las mujeres. Esta era la primera vez que se daba la formación de un conjunto musical en una institución moreliana de jovencitas. Con ello se sumaba a otras agrupaciones derivadas de instituciones educativas como aquellas formadas por los alumnos del Colegio de San Nicolás y de la Escuela Industrial. También se incorporaba a la formación de estudiantinas en general y, por primera vez, de una conformada exclusivamente por señoritas –otra estudiantina de la que llegó a gozar la ciudad fue la “Estudiantina Morelos” integrada por jóvenes “de lo más distinguido de la sociedad de Maravatío”, la cual llegó a tocar en el teatro Ocampo (1888) y en la distribución de premios de la Academia de Niñas de 1889.⁷⁴⁹

Las mujeres, entonces, podían conformarse en grupos musicales. Empero, éstos no trastocaban los discursos de género de la época. En esta agrupación y otras conformadas posteriormente, las mujeres fueron dirigidas y/o acompañadas por una autoridad masculina.

4.8 Otras agrupaciones musicales

La participación musical de las mujeres, aunque lenta, fue haciéndose más evidente conforme el siglo XIX llegaba a su fin. Ya no sólo se les veía participando en los eventos escolares ni conformándose en agrupaciones musicales de sus respectivos centros educativos. Paulatinamente, la delicadeza de sus voces empezó a resonar en las celebraciones eucarísticas matrimoniales. También fue lucida y aplaudida su participación en algunas tertulias celebradas para conmemorar fechas históricas de la Nación. Y, seguramente con el debido permiso de sus progenitores, además de la buena disposición musical de algunas señoritas y caballeros, la formación de grupos musicales independientes se hizo presente.

Los ecos musicales de una orquesta “muy bien organizada” formada por varias señoritas y caballeros amantes de la música resonaron en la calzada de Guadalupe. Dicho grupo se conformó en 1897, dando audiciones en el espacio mencionado los días en que “...las

⁷⁴⁹ “Estudiantina Morelos”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año IV, Núm., 331, Morelia, 6 de diciembre de 1888, p. 3. “Distribución de premios”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año IV, Núm., 343, Morelia, 17 de enero de 1889, p. 3. En la primera nota se le compara con la estudiantina Fígaro por la maestría con la que ejecutaba las piezas.

noches se prestan para tan grato divertimento”, llegando a ser los sábados, a lo largo de tres horas (de 8 a 11 de la noche) un día para tal deleite. A decir de la prensa, los oyentes se mostraban “agradados y agradecidos”⁷⁵⁰. Desconocemos el fin de dicha agrupación, así como a los integrantes de la misma –en la prensa no hemos encontrado más información al respecto.

El club Julián Carrillo fue otra sociedad filarmónica formada por jóvenes y señoritas amantes de la música. Esta agrupación –conformada en 1907– dio su primer concierto el sábado 13 de julio en la casa del Coronel D. Leonardo Aldeco. La agrupación se propuso dar conciertos, una vez al mes, en domicilios particulares.⁷⁵¹ A dichos conciertos llegaba a asistir selecta concurrencia –no obstante, se llegaron a presentar personas no invitadas cuyas maneras dejaron mucho que desear. Desconociendo los instrumentos tañidos por los integrantes, es posible mencionar a algunos jóvenes que la conformaron. Como integrantes del cuarteto “Thalia” –nacido dentro de la misma sociedad– estaban Amparo y Gustavo Aldeco y los hermanos Bernandino y Atanasio Álvarez del Castillo.⁷⁵² El resto de los miembros lo constituían Francisco R. Romero, Antonio Uribe, Leonardo Aldeco, Baldomero Sánchez, Mariano Bravo,⁷⁵³ y las señoritas María Luisa Cortés y la joven Amparo.⁷⁵⁴ Jóvenes cuyo talento mereció el aplauso del público así como su reconocimiento. Si bien debutaron en domicilios particulares, la agrupación llegó a ser solicitada en algunos conciertos de mayor magnitud como el realizado por la prensa para celebrar el XCVII aniversario de la

⁷⁵⁰ “Agrupación artística”, en *La libertad*, Año 5º, Tomo 5º, Núm., 22, Morelia, 1º de junio de 1897, p. 4.

⁷⁵¹ “Concierto”, en *La actualidad. Diario Católico. Verdad y justicia*, Año II, No. 370, Morelia, 17 de julio de 1907, p. 2. Sobre otros conciertos dados por esta agrupación véase: “Concierto”, en *La actualidad. Diario católico. Verdad y justicia*, Año II, No. 398, Morelia, 20 de agosto de 1907, p. 3. Al parecer, varios conciertos se organizaron en el hogar del Coronel Aldeco.

⁷⁵² “La velada patriótica de la prensa”, en *La actualidad. Diario Católico. Verdad y justicia*, Año II, No. 422, Morelia, 20 de septiembre de 1907, p. 1.

⁷⁵³ Francisco Romero, los jóvenes Aldeco, Baldomero Sánchez y Mariano Bravo estudiaron piano en el Colegio de San Nicolás. Asimismo, Mariano Bravo y Antonio Uribe estudiaron violín en la misma institución. Véase, Colegio primitivo y nacional de San Nicolás de Hidalgo”, en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo XV, Núm. 89, Morelia, 7 de noviembre de 1907, p. 6. “Colegio primitivo y nacional de San Nicolás de Hidalgo”, en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo XVI, Núm. 90, Morelia, 8 de noviembre de 1908, p. 5

⁷⁵⁴ “Festivales familiares”, en *El centinela. Semanario de política y variedades*, Tomo XV, Núm., 48, Morelia, 21 de junio de 1908, p. 3. “Club Julián Carrillo”, en *El centinela. Semanario de política y variedades*, Tomo XVI, Núm., 6, Morelia, 23 de agosto de 1908, p. 4.

Independencia. En dicho concierto, representando al periódico *La Libertad*, el cuarteto “Thalia” ejecutó una fantasía de Tosca.⁷⁵⁵

4.9 Las mujeres y la composición

En el siglo XIX –se dijo anteriormente– prevalecía la idea de que la mujer carecía de las aptitudes necesarias para desarrollarse en actividades abstractas como la composición. Esta concepción, sin embargo, no limitó a las mujeres, pues tanto en Europa como en México algunas jovencitas y señoras se abocaron a la creación de sus propias obras –ciertamente esto no era una actividad habitual y algunas de sus composiciones quedaron en el olvido por considerárseles obras de poca calidad.

La única compositora identificada en el período de estudio fue Pilar Iturbide de Macouzet. No obstante, las pocas líneas que se le han dedicado la posicionan como poetisa; así la reconocieron Jesús Romero Flores, Álvaro Ochoa Serrano y Martín Sánchez. Esta señorita, señalan los autores, nació en Morelia en el año de 1875 en el seno de una familia distinguida.⁷⁵⁶ Nuestras fuentes, no obstante, proporcionan datos diferentes.

María del Pilar Teresa Jacoba Iturbide Gómez nació el 1° de mayo de 1861 en Morelia, Michoacán.⁷⁵⁷ Hermana de Paz Iturbide recibió, al igual que ésta, una educación completa de acuerdo con los parámetros de la época –efectivamente, la enseñanza del arte musical no se hizo esperar.

Regida por las actividades que caracterizaban a una damita de alta cuna, participó, junto con sus hermanas, en eventos musicales en donde reinaba el decoro, la gracia y la caridad como fue el evento de recaudación de fondos en favor de los afectados por la inundación de Monterrey. En esa función, Pilar y sus hermanas Paz y Concepción destacaron en el piano tocando piezas a dos, cuatro y seis manos. María Dolores, más pequeña entonces, tocó el violín. En eventos como este compartió escenario con el que se convirtió en su esposo:

⁷⁵⁵ “La velada literario-musical de la prensa”, en *La actualidad. Diario Católico. Verdad y justicia*, Año II, No. 421, Morelia, 18 de septiembre de 1907, p. 1.

⁷⁵⁶ “Iturbide de Macouzet, Pilar”, en *Diccionario Michoacano de Historia y Geografía* (Romero Flores, Jesús), 2ª Ed., México, Imprenta Venecia, 1972, p. 283.

⁷⁵⁷ “María del Pilar Iturbide Gómez”. [En línea] Consultado el 15 de noviembre del 2017 en <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&n=iturbide+gomez&p=maria+del+pilar>. “María del Pilar Iturbide y Gómez”. [En línea] Consultado el 15 de noviembre del 2017 en <https://www.geni.com/people/Mari%CC%81a-Iturbide-y-Go%CC%81mez/6000000002761526712>.

el joven Joaquín Macouzet,⁷⁵⁸ quien, esa noche, junto con su hermano Luis y José Iturbide hermano de Pilar, tocaron algunas piezas en el violín.⁷⁵⁹

Pilar Iturbide escribió algunos poemas y obras musicales. Dos de estas últimas –al menos de las que se tiene conocimiento pero que aún no han sido identificadas– fueron seleccionadas a nivel estado para ser presentadas en la Exposición Universal de Chicago de 1893– así se señaló en una de las notas de la revista *Euterpe*.⁷⁶⁰ No obstante, éstas no aparecen en el catálogo oficial de la Exposición⁷⁶¹ además de tenerse registro de otros trabajos ajenos a la música que al parecer sí presentó al menos en el ámbito local.

En agosto de 1892 la *Gaceta oficial del estado* anunció la formación de un comité encargado de organizar los trabajos de la mujer michoacana que podían presentarse en la Exposición; es posible que las obras de la señorita Iturbide hayan sido consideradas en un principio al ser su propia madre la “honorable directora” de estos trabajos en el estado.⁷⁶² La visión que se tenía de las creaciones hechas por mujeres dio paso, asimismo, a que éstas fuesen consideradas. Se trataba de escoger “toda clase de objetos antiguos [...] sea cual fuere su mérito artístico y aunque no lo [tuvieran] pues se trata[ba] de hacer palpables los progresos

⁷⁵⁸ Dos años después de haber participado en dicha tertulia, el 16 de febrero de 1884, contrajo nupcias con el joven Macouzet. “María del Pilar Iturbide Gómez”. [En línea] Consultado el 15 de noviembre del 2017 en <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&n=iturbide+gomez&p=maria+del+pilar>. Chowning, Margaret, *op. cit.*, p. xiv. En la obra de Chowning también se habla sobre la vida económica de la familia, señalando, entre otras cosas, que el esposo de Pilar fue el dueño de la textilera “Fábrica de la Paz” ubicada en Morelia. *Ibidem*, p. 313.

⁷⁵⁹ “Concierto”, en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año VIII, Núm. 317, Morelia, 7 de enero de 1882, p. 3.

⁷⁶⁰ “Una artista michoacana”, en *Euterpe*, Año I, Núm. 20, Morelia, 8 de enero de 1893, p. 8.

⁷⁶¹ Véase el grupo de la selección mexicana en el Catálogo oficial de las exhibiciones de la Exposición Mundial Colombina como también se le conoció al evento. *World's Columbian Exposition 1893. Official catalogue. Woman's Building*, Chicago, The Department of Publicity and Promotion / W. B. Conkey Company, 1893, pp. 113-127. [En línea] Consultado el 15 de noviembre del 2017 en <https://archive.org/details/worldscolumbiane14worl>. Pocas fueron las mujeres que presentaron algún trabajo musical en la exposición. Quienes estuvieron a la cabeza fueron las parisinas, así como las señoritas del estado de Massachusetts. En el caso de México sólo cinco jóvenes expusieron sus composiciones: Isabel Flores Moreno, Agustina González y Luz González de la ciudad de México con piezas de música; Adela Rodríguez de Durango, con una pieza para piano; y Luisa Traconis de Yucatán con una guitarra –el catálogo no especifica si se refería al instrumento o a una pieza. *Ibidem*, p. 127.

⁷⁶² “Junta de señoras, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año VII, Núm., 691, Morelia, 28 de agosto de 1892, p. 3 “Junta de exposición”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año VII, Núm., 694, 8 de septiembre de 1892, p.3. “La mujer michoacana en la exposición de chicao”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año, VIII, Núm., 706, Morelia, 20 de octubre de 1892, p. 3.

de aquella [la mujer], desde remotos tiempos, hasta [aquellos] días.”⁷⁶³ En este sentido se podían presentar obras de arte pero también “manufacturas de otro orden cuyos caracteres distintivos [fuesen] la utilidad o la rareza o el mérito histórico o el abolengo de largos lustros.”⁷⁶⁴ Específicamente se podían considerar los siguientes objetos, manufacturas y obras:

“Tapicería para ventanas y puertas, cortinas, colgaduras, etc.; decoración de paredes, entrepaños, tableros, bordes y chimeneas, Bandas, flecos, borlas, trenzas, cordones, galones y adornos para vestidos de señora; esteras y tejidos de zacate, de fibra y corteza; Colchas [...] artículos de lana y estambre; Frazadas, manta, zarapes, frazadas para caballo, chales; Cubiertas para mesas y pianos; alfombras y tapetes, artículos de pelo, de alpaca, de pelo de chivo; Vestidos para niñas, pantuflas y zapatos; tejidos hechos a manos y géneros de punto de media; guantes de cuero y de piel, tirantes y ligas; Vestidos de pieles y cuero; encajes de lino y de algodón, de seda y de pelo manufacturados en máquina o a mano; encajes de hilo de oro y plata; bordados, tejidos de gancho; labores de aguja; flores artificiales para adorno y decoraciones de habitaciones; abanicos pintados o bordados; tapices hechos a manos; esculturas, pinturas en tela, cristal y porcelana; calados en hueso, carey y marfil; dibujos al crayón; figuras en barro o trapo; instrumentos de música curiosos; piezas de música.”⁷⁶⁵

Ciertamente el panorama era amplio; sin embargo, la señora Pilar Iturbide acabó presentando una colcha de raso y encaje bordada la cual fue consagrada al presidente Porfirio Díaz por la junta de Señoras de Morelia.⁷⁶⁶ Esta pieza de ropa, no obstante, tampoco apareció en el catálogo oficial de la exposición por lo que su creación fue dejada de lado una vez hecha la selección nacional de los trabajos que representarían al contingente mexicano.

¿Cuál fue la razón de que en un medio se anunciara la presentación de unas obras musicales y en otro la de una colcha? Si bien pudo tratarse de una confusión –la cual podría haberse corregido como llegaban a hacer algunos medios cuando cometían algún error– también pudo tratarse de una forma de sugerir tanto al gobierno como a la señora Iturbide que algunas de sus obras musicales eran aptas para el evento en cuestión. De igual forma, es posible que en un primer momento se tuviera la intención de presentar dichas obras, mas tras

⁷⁶³ “La mujer michoacana en la exposición de Chicago”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año, VIII, Núm., 706, Morelia, 20 de octubre de 1892, p. 3.

⁷⁶⁴ *Idem.*

⁷⁶⁵ *Idem.*

⁷⁶⁶ “La exposición”, en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo I, Núm. 2, Morelia, 5 de enero de 1893, p. 5. “Piezas del expediente de la exposición de Chicago”, en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo I, Núm. 63, Morelia, 6 de agosto de 1893, p. 1.

la insistencia de su marido –quién seguramente no quería sentirse opacado en sus conocimientos musicales– Pilar pudo haber desistido de su cometido. Sin embargo, el querer proteger a su esposa de las críticas que podría haber recibido pudo haber sido otro motivo por el que no se presentaron las piezas de música. Si bien para entonces ya se habían publicado obras musicales compuestas por mujeres, esto ocurría en otras latitudes de la geografía mexicana como en la capital del país donde la vida musical llevaba su propia marcha –algunas de esas obras, empero, llegaron a ser editadas con seudónimos. Se infiere, entonces, que la sociedad mexicana –en este caso moreliana– aún no estaba lista para dar tal reconocimiento a una dama; razón que finalmente pudo haber llevado a Pilar Iturbide a presentar una colcha de raso, la cual sí era apta para una mujer de su condición.

Empero, una década después de lo anunciado en *Euterpe* el Estado reconoció su labor compositiva al editar una de sus obras para piano. Buscando preservar el patrimonio musical de Michoacán el gobernador mandó a hacer una recopilación de obras musicales en la que no sólo figuraron las obras de maestros reconocidos sino también el schottisch “Ausencia”⁷⁶⁷ de Pilar Iturbide. ¿Acaso eso era un indicio de la aceptación del trabajo musical de la mujer? Es posible. Recordemos que en algunos medios ya se empezaba a hacer mención de los progresos que la mujer alcanzaba en el aspecto musical; adelantos que, no obstante, estaban limitados a su condición social y “objetivo musical”⁷⁶⁸ –aspectos interconectados que dependían uno del otro.

¿Cuál fue entonces la razón para tal reconocimiento? Sin dudar del talento que Pilar Iturbide pudo haber tenido, es posible que la publicación de su obra estuviera circunscrita a una cuestión política. Desde finales del siglo XIX y principios del XX los discursos feministas que resonaban en Europa hacían eco en México. En algunas ciudades como en la capital del país estas ideas dieron pie a conferencias. En otras como Morelia suscitaron discursos que mostraban cierta simpatía y otros un rechazo total –recordemos la crítica que Mariano de Jesús

⁷⁶⁷ “El gobierno protege al arte y a los artistas”, en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo XI, Núm. 16, Morelia, 22 de febrero de 1903, p. 1.

⁷⁶⁸ Usamos esta expresión haciendo alusión a las razones que llevaban a las jovencitas a estudiar música. Las jovencitas de clase alta lo hacían como parte de su educación de adorno –la cual hablaba también del progreso social y cultural de México. Las jóvenes de medianos recursos lo hacían como parte de su formación magisterial. Su objetivo, entonces, llevaba una meta económica a diferencia del de las primeras jovencitas quienes veían en la música una forma de acrecentar su capital cultural y social para –entre otras cosas- tener más ventajas en el mercado matrimonial.

Torres hacía de las mismas en su obra “La mujer-marido”.⁷⁶⁹ La propuesta, no obstante, estaba presente. Y si bien no era abrazada para darle a la mujer el título de “...médica, generala, abogada, literata”⁷⁷⁰ o –agreguemos– compositora, sí buscaba reconocer su capacidad intelectual, pues como se llegó a expresar en algunos medios “... estaba reservado a nuestro siglo resolver el trascendental problema femenino dándole [a la mujer] la virtud para el corazón y las enseñanzas de la ciencia para dirigir su marcha redentora por el mundo.”⁷⁷¹ El gobierno tenía que ser partícipe de tal reconocimiento. Así lo hizo al dar marcha a proyectos tales como la Academia de Niñas. Pero conforme avanzaba la primera década del siglo XX tenía que hacer algo más, pues seguramente, el abrir las puertas de San Nicolás a aquellas jóvenes interesadas en el estudio de Farmacia no era suficiente.⁷⁷² Aplaudir el trabajo intelectual de la mujer por medio de una dama de alcurnia que además no rompía con el *statu quo* pues representaba el prototipo de esposa educada y civilizada –acorde a las circunstancias que vivía el país–, resultaba mejor tanto para ejemplificar el progreso que muchas veces pregonó el gobierno como para calmar a aquellos temerosos de trastocar los roles de género. Fue así como, seguramente, se dio paso a la publicación de la obra mencionada.

Las mujeres compusieron, a pesar de las limitaciones a las que se vieron sometidas; Pilar Iturbide es ejemplo de ello. Sin embargo, sus composiciones y las de otras señoritas se enmarcaron en el formato de las formas musicales menores no porque fuesen incapaces de componer una sinfonía o un concierto, sino porque su exigua formación musical las limitaba a ello. Sus conocimientos no les permitieron producir obras de mayor magnitud por lo que, como señala Gates “they [...] direct their creative energies into writing parlor music, i.e., “semi-classical” piano solos and duets, religious songs and sentimental ballads, composed expressly for amateur performances in the home.”⁷⁷³ Esto hizo que la música de salón fuese

⁷⁶⁹ Véase el segundo movimiento.

⁷⁷⁰ Valdés Josefa, “Discurso pronunciado en Zamora por la señorita Josef Valdés, con motivo de su examen de profesora de instrucción primaria”, en *Gaceta oficial del estado libre y soberano de Michoacán*, Tomo I, Núm., 29, Morelia, 27 de diciembre de 1885, p. 1.

⁷⁷¹ Menéndez, Rodolfo, “La redención de la mujer”, en *Gaceta oficial del Estado libre y soberano de Michoacán*, año 2º, núm., 225, Morelia, 1º de diciembre de 1887, pp. 1-2.

⁷⁷² “Las alumnas de la clase de física en el Colegio de San Nicolás”, en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Tomo XI, Núm. 10, Morelia-México, 1º de febrero de 1903, p. 6.

⁷⁷³ Gates, Eugene, “The woman composer question: philosophical and historical perspectives, en *The kapralova society journal. A journal of women in music*, Volume 4, Issue 2, Fall 2006, p. 4. [En línea] Consultado el 20 de marzo de 2016 en <http://www.kapralova.org/journal7.pdf>

considerada por mucho tiempo como de baja calidad al ser ellas las que llegaron tanto a componerla como a tocarla.

Esto no quiere decir que las mujeres fuesen las únicas compositoras de música de salón. Muchos compositores de la época también lo hicieron así, sobre todo al darse cuenta de que dicha producción generaba dinero al ser consumida por varias jovencitas. A ese aspecto se sumaba el mismo ritmo de vida musical de la sociedad, la cual, al faltar presentaciones en los teatros o incluso estos mismos recintos, generaba el espacio apto para la interpretación musical en sus salones familiares. Fue así como las casas editoriales y los compositores vieron un negocio en la composición y edición de la música de salón, la cual, vista desde ese aspecto, no eran tan mala.⁷⁷⁴

En ese universo musical se insertó el “schottisch” de Pilar; su producción, no obstante romper con la idea de que la mujer no podía crear, llevó a consolidar la idea de la incapacidad de la mujer para la composición. El no acercarse a las grandes formas musicales –dice Gates– la producción musical de las mujeres del siglo XIX hacía ver como verdadero el postulado respecto a la falta de genio creativo que se creía caracterizaba a las mujeres; justificaba, asimismo, las críticas y juicios negativos con respecto a la capacidad femenina para el ejercicio musical.⁷⁷⁵ Situación que daba otro golpe a la música de salón adjudicándosele aún más la característica de “baja calidad”.

Dichas atribuciones hicieron que las composiciones de mujeres fuesen vistas como una excepcionalidad a la regla. También dieron lugar a que éstas quedaran en el olvido siendo solamente escuchadas por algunos cuantos, y en el ámbito familiar. Si Pilar siguió componiendo e incluso tocando su obra quedó registrada en la memoria del espacio doméstico. Al contraer matrimonio su nombre dejó de aparecer en eventos musicales. Sólo se le registró como invitada en algunos en los que la música estaba a cargo de otros y en aquellos

⁷⁷⁴ A la fecha –si bien de manera disimulada– sigue vigente el estigma que desde entonces pesa sobre la música de salón. Irónicamente, grandes compositores de la época como Frederic Chopin –considerado un pianista “virtuoso”– tienen una gran producción de obras de pequeño formato como valeses, mazurkas, estudios y rondós si bien derivado del ambiente socio-musical de la época. Curiosamente, estas no son cuestionadas cuando son interpretadas en grandes competencias internacionales como el *Concurso Internacional de Piano Fredric Chopin* en la que los pianistas de nuestro tiempo buscan dar muestra de su virtuosismo. Efectivamente, el espacio y el evento dan un giro a las piezas en cuestión.

⁷⁷⁵ Gates, Eugene, “The woman composer question: philosophical and historical perspectives, en *The kapralova society journal. A journal of women in music*, Volume 4, Issue 2, Fall 2006, pp. 4-9. [En línea] Consultado el 20 de marzo de 2016 en <http://www.kapralova.org/journal7.pdf>

en los que la característica caritativa y/o filantrópica atribuida a la mujer se hizo presente como cuando apadrinó –junto con su esposo y otras personas de la selecta sociedad moreliana– la inauguración del Colegio Salesiano de Morelia (1901);⁷⁷⁶ al parecer, las obligaciones tanto de esposa como de madre no eran del todo compatibles con el título de poetisa –como sí se le llegó a mencionar–⁷⁷⁷ ni con el de compositora.

Pilar Iturbide tuvo una descendencia numerosa. Eugenio, Ismael, Samuel, Jaime, Hugo, Salvador, María, Margarita y Martha fueron los frutos de su unión conyugal. Las actividades maternas que conllevaba dicha prole fueron aspectos que la recogieron en el seno del hogar. Los aplausos a su trabajo fueron entonces dirigidos a los poemas que se llegaron a publicar.⁷⁷⁸ Los elogios alguna vez recibidos –al menos en el espacio público– fueron entonces reservados a la participación musical de otras señoritas.

4.10 Entre el gran músico y la linda señorita: la participación musical según la crítica

Tras inaugurarse la Academia de Niñas, las reseñas de los eventos escolares de dicha institución hacían alarde de las habilidades musicales de las señoritas. Poco a poco, las menciones se fueron haciendo menos; y como si se tratara de una cordialidad, los críticos y/o editores de algunos periódicos sólo hacían mención de la “correcta” intervención de la ejecutante a la cual nombraban “simpática o linda señorita”. Conforme cerraba el siglo e iniciaba el XX las opiniones y críticas con respecto a la intervención musical femenina volvieron a ser más detalladas. Para ver esta evolución en la crítica y recepción de la participación musical femenina tomemos como ejemplo unas cuantas noticias insertadas en la mediana duración de esta investigación.

⁷⁷⁶ *Álbum conmemorativo del XXVº aniversario de la fundación del colegio salesiano de Morelia, Mich., México 1901 enero 1926* (Los salesianos cooperadores exalumnos y alumnos del colegio de Morelia), México, Escuela tipográfica Salesiana, 1925, p. 27. [En línea]. Consultado el 19 de noviembre del 2018 en <https://cd.dgb.uanl.mx/handle/201504211/12494>, https://kipdf.com/de-iq-fundacion-dei-colegio-salesiano-de-iflorejia-mich-mexico_5b1547b97f8b9af52b8b4610.html.

⁷⁷⁷ Véase, Mijangos Díaz, Eduardo N. “Contribución a la historia del periodismo en Michoacán”, en *Relaciones*, Vol. XVI, Núm. 60, otoño de 1994, [En línea]. Consultado el 19 de noviembre del 2018 en <https://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/060/documento1.pdf>.

⁷⁷⁸ Si bien aún debe profundizarse en su producción poética considerando su recepción en las publicaciones periódicas de la época, entre otros aspectos.

En 1888, tras reseñar la entrega de premios a las alumnas de la Academia de Niñas, la *Gaceta Oficial* criticaba la participación musical de algunas jovencitas. De las señoritas Rosa Zavala, María Padilla y Esther Ortiz, quienes esa noche interpretaron unas piezas de canto, el semanario rescataba su “... bellísima voz y dotes nada comunes para el canto.”⁷⁷⁹ No obstante, ellas no fueron las estrellas de la noche. Los ganadores de una “calurosa felicitación” fueron la señorita Elena Torrentera y el joven Roque Macouzet. La primera “... por ese arte con que sabe convertir las notas de su garganta en deliciosos gorgogeos de ruiseñor, [y el segundo] honra del colegio civil, por la maestría con que pulsa el violín.”⁷⁸⁰

Si bien en la reseña en cuestión destacan –aparentemente por igual– la intervención musical tanto de una señorita como de un joven, el escrito muestra las diferencias en cuanto a los instrumentos tocados por ellos y ellas. Mientras que las señoritas destacaron por el manejo de su voz –instrumento reconocido como propio de las mujeres desde tiempos inmemorables–, el joven Macouzet hizo lo propio con el manejo del violín que, no obstante, tocado por algunas jovencitas, aún era tañido mayoritariamente por los varones. El texto también señala algo cuasi profético. Los aplausos dados a la señorita Esther Ortiz eran sólo el inicio de aquellos que se prologarían años después cuando la entonces señora –prontamente viuda– destacara en eventos literario musicales más allá de los muros de una institución educativa.

Elogios reveladores para este análisis son aquellos que recibió la señorita Virginia Galván como resultado de su participación en la entrega de premios de la Academia de Niñas de 1889. Ejecutando piezas de canto, la señorita destacó por su fascinante interpretación, la cual derivó en toda una disertación:

“Cómo cantó la señorita Galván, eso todos lo sabemos, todos lo aplaudimos anhelantes, todos la admiramos emocionados, pero nadie podrá interpretarlo. El lenguaje del cielo no tiene traducción en palabras humanas.

Es preciso ser artista para darse cuenta de lo que son esas supremas manifestaciones del arte, en que el espíritu se manifiesta como prototipo perfecto de un origen superior. No es lo más, en el canto, emitir una nota afinada, dulce, perfectamente medida en su duración; no es lo más tener irreprochable estilo, no; cuando el que canta tiene inspiración propia, cuando el que canta, da manera natural, con ese *quid divinum*, que subyuga todas las inteligencias y conmueve todos los corazones, entonces podemos decir

⁷⁷⁹ “Gran fiesta. Repartición de premios a las alumnas de la Academia de Niñas”, en *Gaceta Oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año III, Núm. 235, Morelia, 5 enero de 1888, p. 1.

⁷⁸⁰ *Ibidem*.

que para él, esos preceptos del arte, están en algo superior que no enseñan los libros y tampoco enseñan los maestros. Ese algo se ofrece a las inteligencias privilegiadas, con la misma espontaneidad con que a nuestros ojos se ofrece el espléndido espectáculo del cielo, cuando levantamos la vista.

Allí están los astros con su brillo esplendoroso, que es como el polvo argentado que lo eterno deja en su inconmensurable carrera a través de los siglos; ahí está el sol, derrochando en átomos de oro, su riqueza infinita de luz y calor que da abrigo al andrajoso y pan a los ateridos labios del mendigo; eso vemos, cuando nosotros desde nuestra pequeñez, exploramos el panorama de la naturaleza, y lo que el genio ve, cuando en sí mismo se reconcentra, no es menos poético, no es menos bello, no es menos grandioso. En esa alma hay ideas como astros, como soles de luz inmortal.

Estas reflexiones se hacen cuando se oye cantar a la señorita Virginia Galván; *es una notabilidad y en Europa ya sería una celebridad. En México, según nuestra costumbre, nos contentamos con aplaudirla, dejando las palabras de admiración para la primera venerable reliquia del arte, que bajo la forma de un tenor cascado nos esporten esas oleadas que arrojan a playas americanas los restos de naufragios debidos al tiempo.*⁷⁸¹

La alocución en cuestión rescata un aspecto poco reconocido en las mujeres. La señorita Galván, más que ejecutar, supo interpretar.⁷⁸² Sin embargo, su trabajo fue limitado por “la costumbre mexicana” a un puñado de elogios y aplausos; tal vez sea correcto decir “costumbre moreliana” pues esta señorita sí llegó a ser reconocida por sus dotes musicales.

Virginia Galván fue una “cantatriz” oriunda de León, Guanajuato.⁷⁸³ Formada bajo la dirección de Miguel Álvarez en la Academia Municipal de Música de dicha ciudad, llegó a desarrollar un gran talento el cual dio a conocer en eventos como el arriba mencionado. Conocida posteriormente como Virginia Galván de Nava, se mudó a la ciudad de México en donde se dedicó a la enseñanza musical impartiendo lecciones de canto y técnica vocal.

⁷⁸¹ “Las fiestas del saber”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año IV, Núm. 345, Morelia, 24 de enero de 1889, p. 1. Las cursivas del último párrafo son nuestras.

⁷⁸² A lo largo de las críticas que se presentan en este apartado, y del análisis que hacemos de las mismas, es notorio el uso de las palabras ejecutar e interpretar para hablar de la participación musical de las mujeres. Entendemos por ejecutar, el tocar el instrumento, si bien con una buena técnica, pero sin transmitir el sentimiento, mensaje, esencia o historia que el compositor plasmó en la pieza al momento de componerla – considerándose en este sentido el contexto en el que se compuso– e incluso sin tomar en cuenta algunas indicaciones plasmadas en la obra, por el compositor, para transmitir los aspectos mencionados. En este sentido, entendemos por “interpretar” el tocar ejecutando, pero también transmitiendo los aspectos antes mencionados – una excelsa interpretación puede incluso llegar a perdonar un error en la ejecución. El que se reconociera la capacidad interpretativa de las mujeres era algo importante en una época en la que aún se validaba la opinión de algunos músicos como Rubinstein. Recordemos lo expuesto en el segundo movimiento en donde rescatamos la idea que tiene dicho compositor entre ejecutar e interpretar.

⁷⁸³ “Virginia Galván”, en *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año IV, Núm., 349, Morelia, 10 de febrero de 1889, p. 3.

Algunos de sus estudiantes fueron la soprano y pedagoga Lupe Medina, el tenor Alfonso Ortiz Tirado y la hermana de éste, la soprano y pianista Sarah Ortiz Tirado.⁷⁸⁴ Estos jóvenes se acercaron a ella cuando, al parecer, la mujer “disfrutaba” de una mayor apertura para realizarse en actividades como la música, es decir, a finales de la década de 1910 y a lo largo de la siguiente. Sin embargo, esa “apertura” se enmarcó dentro de los límites que ya venían definiendo la actividad musical y laboral de la mujer: la educación y el canto. Su desarrollo musical también muestra la posibilidad que tuvieron algunas mujeres de otras regiones de la geografía mexicana para dedicarse a la música;⁷⁸⁵ algo en lo que las morelianas se verían limitadas debido a esa costumbre –o tradición musical masculina– que no les permitía ir más allá del teatro como una extensión del patio escolar.

Si hubo algunas jóvenes reconocidas como artistas esto se debió a las dotes musicales que caracterizaron a sus familias; pensemos, por ejemplo, en el caso de Angustias Martínez hija del profesor Ramón Martínez Avilés. En 1898 la señorita Angustias participó en una entrega de premios a los alumnos de instrucción primaria. Su intervención, caracterizada por “el sentimiento y expresión con que cantó, y que hicieron exclamar a muchos”,⁷⁸⁶ la hizo merecedora de ser llamada artista junto con su padre, quien también participó. En palabras de la prensa, se trataba de “... una familia de verdaderos músicos y artistas.”⁷⁸⁷

En la misma reseña enfocada empero a la entrega de premios de los expositores de la Exposición Universal de Chicago sobresalió una nueva palabra para definir la intervención musical de las señoritas; su ejecución fue calificada con la palabra “maestría”. Así fue reconocida la participación de las jovencitas Concepción Jiménez y Jesús Díaz quienes –destacaba el escrito– “... ejecutaron con toda maestría y con habilidad no de jóvenes principiantes, sino de verdaderas profesoras, ‘Tarantella’.”⁷⁸⁸ Esta última palabra, profesoras,

⁷⁸⁴ Pareyón, Gabriel, “Medina, Lupe”, *Diccionario Enciclopédico de Música Mexicana*, Tomo II, México, Universidad Panamericana, 2006, p. 648. Del mismo tomo “Ortiz Tirado, Alfonso” y “Ortiz Tirado, Sarah” p. 789. Del tomo I, “Álvarez, Miguel”, p. 58.

⁷⁸⁵ Recordemos que hubo casos de algunas jovencitas –además del de la señorita Galván– que sí llegaron a saborear las glorias de la fama. El más claro ejemplo es Ángela Peralta. Aunque para el período en cuestión también hubo algunas intérpretes de zarzuela reconocidas, así como señoritas estudiantes que perfeccionaron sus estudios en el Conservatorio Nacional. Es posible, empero, que ese reconocimiento se haya debido a que eran “notabilidades” y no “celebridades.” Véase el tercer movimiento de esta investigación.

⁷⁸⁶ “Los triunfos del saber y del trabajo”, en *La libertad*, Año 6º, Tomo 6º, Núm. 6, Morelia, 8 de febrero de 1898, p. 3

⁷⁸⁷ *Ibidem*, p. 3.

⁷⁸⁸ *Ibidem*, p. 2.

denota el rumbo que iba tomando la formación pianística de las jóvenes. Su finalidad –se dijo anteriormente– era formar buenas ejecutantes tanto del hogar como de una institución educativa estatal o particular.

En la entrega de premios de 1899, en la que de manera conjunta se premió a los alumnos más destacados del Colegio de San Nicolás, Escuela Médica y alumnas de la Academia de Niñas, hubo tres estudiantes de esta última institución que brillaron por su intervención. Las hermanas Pérez, Socorro y María, así como María Ramos, participaron ejecutando unas piezas de piano. La reseña del evento señala que estas jovencitas “fueron justamente aplaudidas por la destreza y brillantez con que ejecutaron las piezas...”.⁷⁸⁹ En el mismo evento, la orquesta típica del internado ejecutó “con maestría” varias piezas. Su ejecución fue tal, que tras una ola de aplausos repitieron, para gusto del público, algunas de ellas.⁷⁹⁰

No obstante reconocer el trabajo de las jovencitas, ambas descripciones se quedan en el plano de la ejecución. El autor no deja de señalarlo, las señoritas son capaces de brillar en el piano debido, posiblemente, a su técnica pianística o al grácil movimiento de sus manos por el teclado –aspecto que era altamente reconocido e incluso aplaudido en la época de los pianistas virtuosos. En este sentido, las hermanas Pérez y su compañera Romo brillan y complacen la vista y, por qué no, el oído. No obstante, su performance es más visible que oíble. Así lo deja ver el crítico que sólo pone énfasis en su ejecución más no en su interpretación; aspecto que nuevamente se recalca en la ejecución maestra de la estudiantina. El adjetivo usado para referir su intervención –maestría– denota una ejecución limpia, a tempo y ciertamente correcta. Empero, resulta importante preguntarse cómo se pudo llegar a un nivel “maestro” en apenas cuatro años.

La respuesta puede estar en la pieza que se ejecutó. Si ésta era relativamente sencilla –y hubo la suficiente práctica– se pudo haber llegado a un nivel virtuoso en la ejecución de la obra. La otra posible respuesta está en la intención del autor. Las premiaciones –se dijo anteriormente– eran un sello representativo del trabajo realizado por el gobierno. Si las alumnas mostraban avances significativos se debía en gran parte a la calidad educativa que auspiciaba el estado. En este sentido, ovacionar a la estudiantina significaba elogiar al

⁷⁸⁹ “Solemnes fiestas escolares”, en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Año 7º, Tomo 7º, Núm. 6, Morelia, 7 de febrero de 1899, p. 1.

⁷⁹⁰ *Ibidem*, p. 2.

gobernador. Una tercera respuesta toma en cuenta a los espectadores: hombres y mujeres influenciados por el orden y el progreso aplaudían los logros de las alumnas. Avances que hablaban de los adelantos en la educación, la cultura y la civilización. Si la ejecución fue efectivamente maestra, los aplausos no eran exclusivamente para las alumnas. Se trataba de un logro de todos, pero, especialmente, de la civilización. Las observaciones hechas con respecto a la participación musical de las jovencitas de estos años reconocían, por un lado, la capacidad de ejecución de las féminas; por otro, el avance musical de la sociedad.⁷⁹¹

Para 1901 las jovencitas y señoras se ven elogiadas con nuevos términos; en el vocabulario de las reseñas aparece la palabra virtuosa. Fue el caso, por ejemplo, de la dama aristocrática Dina Cuci de Félix quien fue llamada una “excelente virtuosa” tras ejecutar una sonata de Beethoven y tocar a cuatro manos una “danza húngara” de Brahms.⁷⁹² El calificativo usado, empero, pudo deberse a la posición aristocrática de la señora; la misma reseña lo expresaba, “bien haya su actitud aristocrática que tanto se prestigia por su talento”.⁷⁹³ Ciertamente, el apelativo en cuestión no vuelve a ser usado para calificar a otra dama.

A finales de 1901, las reseñas se hacen más detalladas; sin embargo, como se observa en la reseña de un concierto realizado por la Sociedad Recreativa de Conciertos, el aspecto que más sigue resaltando es la correcta ejecución de las participantes versus la capacidad interpretativa de los caballeros. De las seis señoritas que participaron en dicho evento, sólo tres fueron rescatadas por el autor. Ernestina Mercado, nieta del gobernador, deleitó a la concurrencia con su voz; su participación sólo alcanzó para señalar su limpio timbre de voz

⁷⁹¹ Para entender las observaciones hechas por los “críticos” de la época es preciso considerar lo siguiente: la crítica musical nació como una profesión durante la segunda mitad del siglo XIX -como sucedió en Inglaterra- y en algunos casos, a principios del siglo XX. Si bien en México hubo algunos casos de músicos que hicieron crítica musical durante la segunda mitad del XIX, la mayoría de los críticos -músicos- lo hicieron ya en el XX. Esto nos lleva a suponer que muchas de las reseñas de eventos musicales fueron hechas por literatos cuyos conocimientos musicales estaban limitados al nivel que un aficionado pudiera tener; es el caso, por ejemplo, de Mariano de Jesús Torres. También se debe de reconocer la tendencia de los periódicos en los que se publicaban las reseñas. *La libertad* fue un periódico oficial del gobierno. En este sentido no faltarían los comentarios en los que relucieran las virtudes de la sociedad porfirista así como los logros alcanzados por el gobierno. Sobre la crítica musical en Inglaterra véase, Watt, Paul, “Music criticism in nineteenth-century England: how did it become a profession? [en línea]. Consultado el 6 de abril del 2019 en https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/136933/1_MusicologicaBrunensia_52-2017-1_13.pdf?sequence=1.

⁷⁹² “Concierto”, en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Año 9°, Tomo 9°, Núm. 44, Morelia, 1° de noviembre de 1901, p. 3 - 4.

⁷⁹³ *Idem*.

“con impresiones de sentimiento”.⁷⁹⁴ Amalia Tello y Guadalupe Ortega fueron, al parecer, más aplaudidas. La primera agradó por su “delicadeza y [...] ejecución en el piano.”⁷⁹⁵ La segunda sobresalió por la belleza de la obra que ejecutó, el vals de concierto de Wienaswki y sus “notables aptitudes de [...] ejecutante”.⁷⁹⁶ Los caballeros, especialmente aquellos que tomaron parte en el adagio y rondó del 5º concierto de Beethoven, “... se posesionaron de los sentimientos de la música inmortal; todos estuvieron inspirados resultando, en el conjunto, una ejecución que no solamente dejó que desear, sino que la concurrencia pudo convencerse que los ejecutantes son verdaderos artistas, sienten hondamente.”⁷⁹⁷

Tras casi dos décadas de no haberse publicado algo al respecto, la prensa volvió a reseñar a una señorita tocando el violín (1902).⁷⁹⁸ Es posible que esa haya sido la razón por la que la crítica sólo dedicara unas palabras a la ejecución de Camila Lagrange; su intervención “mereció muchos y entusiastas aplausos”.⁷⁹⁹

La señora Esther Ortiz v. de Tovar —estudiada anteriormente— fue de las pocas mujeres reconocidas de manera continua por su ejecución e interpretación. Ovacionada desde su fase como estudiante, esta señora deleitó a los morelianos en cada uno de los eventos en los que participó. Y si bien alguna vez se le llegó a llamar “bella y simpática dama”,⁸⁰⁰ no hubo reseña en la que no se hiciera mención de “... las notas cristalinas brotadas de su garganta...”,⁸⁰¹ “la dulzura y expresión de su magnífica voz”⁸⁰² y “la maestría”⁸⁰³ con la que “la artista” cantaba algunas piezas. Sus intervenciones eran un éxito rotundo.

⁷⁹⁴ “Lucido concierto. El arte musical adelanta en Morelia”, en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Año 9º, Tomo 9º, Núm. 49, Morelia, 6 de diciembre de 1901, p. 3.

⁷⁹⁵ *Idem.*

⁷⁹⁶ *Idem.*

⁷⁹⁷ *Idem.*

⁷⁹⁸ No dudamos que anteriormente hubiera jóvenes afectas a este instrumento que participaran en veladas privadas. Empero, no ha quedado registro de las mismas o, al menos, no se ha registrado en alguna otra fuente la ejecución musical de éstas.

⁷⁹⁹ “La sociedad recreativa de conciertos. Quinta audición”, en *La libertad. Periódico de política y variedades*, Año 10º, Tomo 10º, Núm. 10, Morelia, 7 de marzo de 1902, p. 1.

⁸⁰⁰ “Éxito de la velada artístico-literaria...” en *El centinela. Semanario de política y variedades*, Tomo XII, Núm. 35, Morelia, 26 de marzo de 1905, p. 2.

⁸⁰¹ “La velada patriótica de la prensa”, en *La actualidad. Diario católico. Verdad y justicia*, Año II, No. 422, Morelia, 20 de septiembre de 1907, pp. 1-2.

⁸⁰² “Éxito de la velada artístico-literaria...” en *El centinela. Semanario de política y variedades*, Tomo XII, Núm. 35, Morelia, 26 de marzo de 1905, p.2.

⁸⁰³ *Idem.*

Si bien su talento era evidente –a decir de la prensa– esta señora representa el éxito de la Academia de Niñas. Formada musicalmente en dicha institución, los aplausos que arrebató llevaban impresos los logros del gobierno y su particular política de progreso –sus intervenciones, entonces, expresaban una connotación más allá de los logros de una estudiante; de ahí también el que se le alabara constantemente.

Los elogios recibidos pudieron deberse, asimismo, a los músicos con los que llegó a compartir el escenario. En 1905 se realizó un concierto en homenaje a Jaime Nunó. En el evento, llevado a cabo en el teatro Ocampo, intervino tres veces; en dos de ella cantó a dúo junto con Francisco Martínez Flores. La interpretación que hicieron del Himno Nacional fue “maestra”, lo que llevó al público a pedir la repetición.⁸⁰⁴ En algunos otros eventos –casi al final de los años que abarca esta investigación– llegó a ser acompañada en el piano por el maestro Ignacio Mier Arriaga. Si bien era ella la que se lucía, es preciso recordar que el desempeño de una cantante –en este caso acompañada– depende mucho del instrumentista. Si éste tiene algún inconveniente en su ejecución, por ejemplo, no llevando el ritmo o tocando *fortísimo*, el performance de la cantante se ve opacado. No obstante, en algunas ocasiones el acompañante puede salvar a la artista al dejar lucir su habilidad en el piano o tocando *fortísimo* para disimular los errores de aquella. En ambos casos la cantante puede salir airoso si, aún con el error del otro, puede sacar adelante la pieza; o como en el segundo caso abrazar la gloria gracias al esfuerzo del acompañante. La reseña no nos dice más como para saber cuál fue el caso –conforme la primera década del siglo XX llegaba a su fin el interés de los periódicos iba cambiando.

La relación “maestro-alumna” manifestada en su performance es algo que sí podemos analizar. Las presentaciones de Esther Ortiz junto con Ignacio Mier implicaban una relación vertical como la expresada entre un maestro y su alumna. No importaba que visualmente él estuviera en segundo plano; él podía poner el ritmo y darle sentido a la pieza –claro que también ella podía llegar a hacerlo. Con la misma autoridad con la que podía llegar a dirigir la pieza, el “maestro” escuchaba u observaba el desempeño de su “alumna.” Ciertamente, él era el espectador –experto en la materia– más cercano a ella. Este performance visual y auditivo ejemplifica como una autoridad masculina experta en música podía seguirse imponiendo por encima del desempeño musical de las damitas.

⁸⁰⁴ Para éste y el siguiente caso véase el cuadro antes mencionado.

El reconocimiento dado a jovencitas y señoras morelianas no correspondía únicamente a su talento. El mismo llevaba cargando los logros del gobierno, de la civilización y de sus acompañantes instrumentistas. Las “bellas flores morelianas” –como les llamaría Mariano de Jesús Torres– serían aplaudidas siempre y cuando no salieran de la esfera establecida; el peso de la costumbre moreliana las limitaría a ello.

Conclusiones

En este cuarto y último movimiento analizamos los espacios en los que las señoritas se presentaron, los instrumentos que tocaron, los grupos en los que se conformaron y las críticas que su participación recibió.

Observamos que el hogar y la escuela, en específico el patio escolar, fueron los espacios en los que más se desempeñaron. Si las jovencitas pudieron dar un salto al teatro se debió a la conexión que éste tuvo con la escuela; en él se realizaron entregas de premios a los estudiantes destacados.

Los instrumentos más valorados fueron el piano y la voz. Una ejecución pianística o la entonación de una bella melodía podían enamorar al sexo opuesto y generar, para ventaja de algunos, transacciones simbólicas que aseguraban el prestigio de la familia o incluso salvarla de la ruina. Entre los otros instrumentos pulsados por las señoritas se encontraban la guitarra, el violín y la mandolina; los dos últimos formaron parte de la estudiantina.

La estudiantina de la Academia de Niñas, también llamada orquesta típica, fue uno de los primeros grupos orquestales integrados por puras señoritas. Si bien tuvo pocas pero importantes presentaciones, dejó en la memoria de los morelianos la posibilidad de que las mujeres se organizaran musicalmente. Ciertamente la orquesta no fue el único grupo en el que las mujeres participaron. Al amparo de figuras masculinas como padres y hermanos formaron pequeños grupos musicales en los que también se desempeñaron, aunque, principalmente, en el espacio privado.

La figura masculina seguía imponiéndose en todos los ámbitos de la esfera musical limitando la actividad de las mujeres a determinados instrumentos, piezas y espacios. Y cuando parecía que las mujeres atentaban contra lo impuesto, como Pilar Iturbide pudo haber hecho con sus composiciones, las actividades consideradas propias de su sexo –impuestas por

los discursos de género— se imponían. Tocar, componer, escribir y ser madres no eran actividades del todo compatibles.

Las señoritas casaderas y las viudas tuvieron —en cierto sentido— mejor suerte. Ellas participaron más activamente en los eventos reseñados por la prensa. La crítica por entonces ejercida en la prensa local nos da una idea de su participación. Esta llevaba el sello de los logros del orden y el progreso, es decir, de la civilización; de esto el que algunas veces fuesen elogiadas con grandes palabras.

Ultimas reflexiones
Finale

Últimas reflexiones

Si bien a lo largo de la investigación presento algunos ejemplos en los que se muestra cómo la educación y práctica musical de las mujeres son expresiones de violencia simbólica, considero necesario profundizar en algunos de ellos con la finalidad de mostrar la efectividad con la que opera esta violencia. Con esto quiero dar cierre al trabajo. Por lo que estas últimas reflexiones pueden igualmente considerarse como las conclusiones del mismo.

1.- Educación y violencia simbólica

La escuela es una de las instituciones que, a decir Bourdieu, reproducen el ciclo de dominación a partir de ciertas armas como la violencia simbólica –el Estado, la familia y la iglesia son las otras instituciones–. Esto es así, debido a que la institución escolar mantiene y reproduce la estratificación social, si bien los sujetos que acuden a ella lo hacen pensando que su situación mejorará. La institución, además, garantiza la posición que hombres y mujeres “deben” jugar en el mundo social.⁸⁰⁵ El curriculum es así esencial; pues este está estructurado de manera que lo enseñado garantice las conductas, acciones, tradiciones, pensamientos y movimientos de los individuos a quienes se aplica.

Si bien puede verse como un avance el que las mujeres estudiaran música de manera formal –es decir, bajo el auspicio del estado–, el curriculum diferenciado y diferenciador bajo el cual se estructuró su enseñanza limitó su conocimiento a uno de carácter práctico y/o recreacional. Las materias impartidas, los métodos de música y el carácter dado a la clase era congruente con la mediana capacidad que se creía caracterizaba a las mujeres. De esta manera, como seres limitados en su capacidad de abstracción, las mujeres estudiaron música, pero no salieron –o al menos eso se esperaba– de una esfera imitativa –recordemos lo dicho por Rubinstein y Barreda. La violencia simbólica expresada en la forma en que la escuela estructuró la instrucción musical de las mujeres garantizó su subordinación al limitarlas en su capacidad de actuación.

La violencia desplegada en la escuela también se hizo presente al momento de limitar la práctica musical de las mujeres. Esto se muestra en el hecho de que las posicionó en dos

⁸⁰⁵ Bourdieu, Pierre, *La dominación...*, loc cit.

espacios de actuación musical: el patio escolar y el teatro. Espacios que, si bien fueron compartidos por los varones, adquirieron una connotación diferente cuando ellas estuvieron presentes. Recordemos lo siguiente: la participación musical de las mujeres hablaba de los avances de la sociedad. Estos podían mostrarse en los logros alcanzados por los y las estudiantes –lo que hablaba del buen trabajo llevado a cabo por el estado– así como por la finura y elegancia desplegada en las celebraciones escolares. Ciertamente, los varones también eran aplaudidos en esos eventos. Sin embargo, ellos tuvieron más espacios en los cuales mostraron sus dotes musicales – y he aquí otras de las razones por las que la actuación en dos espacios puede ser considerada como un medio o ejemplo de violencia simbólica.

Las mujeres sólo participaron en dichos espacios cuando la institución escolar celebraba algo. Y si bien en varias de esas ocasiones se elogiaron sus esfuerzos escolares, poco a poco se fue limitando su participación para dar paso a la actividad musical de los varones – la cual, de por sí, dominaba en otros espacios.

La esfera imitativa de carácter práctico y recreacional fue igualmente llevada a los espacios en los que las mujeres enseñaron música. El hecho de que en sus escuelas impartieran lecciones sólo a sus congéneres –o a niños si eran pequeños– muestra el cómo ellas habían asimilado la violencia y eran partícipes de ella. ¿Y es que acaso no podían enseñar a los varones? Seguramente sí. Mas estos no les buscarían pues tendrían una enseñanza limitada a los ya exigüos conocimientos que ellas poseían. Y si bien esta respuesta podría sonar a una falta de oportunidades, esta podría haber sido solucionada si las mujeres hubiesen estudiado en la capital del país –en la ciudad de México se vivió una educación y práctica musical diferente a la de la capital del estado de Michoacán. No obstante, las mujeres también se vieron limitadas en su actividad musical–.⁸⁰⁶

Existen otras dos razones por las que las maestras de música no enseñaron a varones. Una es de carácter moral: los continuos encuentros que tendrían con el sexo opuesto. Consideradas las joyas de la familia, las mujeres eran constantemente observadas, pues esposas, hermanas e hijas aseguraban el capital económico, cultural y simbólico de las familias. Ponerlas en una situación en la que su valor se pusiera en riesgo no era nada bueno.

⁸⁰⁶ Tan sólo considérese el hecho de que desde la segunda mitad del siglo XIX algunas mujeres se organizan para editar y difundir revistas en las que ellas mismas escriban y publican algunas de sus composiciones musicales. Véase, Caro Cocotle, Berenice Guadalupe, *loc cit.*

Y no importaba que se tratara de una profesora viuda; su valor le garantizaba el apoyo de su círculo si es que, tras la muerte de su esposo, venía a menos –recordemos el caso de Ester Ortiz v. de Tovar—. La otra razón por la que los jóvenes no estudiaron con profesoras se debió a los tipos de instrumentos que ellas enseñaban –claro ejemplo de cómo la violencia también se observó en el tipo de instrumentos a los que las mujeres tuvieron acceso.

2.- Instrumentos musicales y violencia simbólica

Pocos fueron los instrumentos a los que las mujeres se acercaron. El piano fue el “preferido” de ellas. Mas hubo otros instrumentos como la guitarra, la mandolina, el violín y el armónium, así como los que fueron pulsados por las jovencitas de la estudiantina de la Academia de Niñas. ¿La elección de estos quedó a cargo de ellas? Realmente no, ni siquiera cuando se trataba de una joven que estudiaba de manera particular pues los maestros normalmente ofrecían lecciones de canto y piano. ¿Por qué entonces esos instrumentos? y ¿por qué son ejemplo de violencia simbólica?

Retomemos el papel que juega el curriculum en la enseñanza. Este es preparado de acuerdo a los intereses del grupo que impone un sistema o modelo de educación –de esto que no cumpla con las expectativas de todos los individuos que asisten a la escuela. Si las mujeres aprendieron canto, piano y armónium fue porque así lo establecieron los programas educativos de las escuelas tanto oficiales como particulares. Mas estos instrumentos fueron los elegidos porque los mismos garantizaban moralidad, status y civilidad.

Si el piano fue el instrumento por excelencia del siglo XIX –incluso antes de que fuese enseñado en los centros oficiales del estado– esto se debió a que el mismo hablaba del caudal económico de las familias así como de su elegancia. Si las mujeres –particularmente las hijas– eran el medio por el cual se podía salvaguardar y/o incrementar dicho caudal, lógicamente se aprobaría el estudio de dicho instrumento. Algo aún más probado cuando, en la mayoría de los casos, su estudio se realizaba bajo la atenta mirada de los padres si es que un varón impartía la lección. Por lo que no podemos decir que las mujeres hayan escogido libremente. Se trató de una acción de “coacción” en la que ellas participaron activamente; por tanto, un ejemplo de violencia simbólica.

Su aceptación entre las jóvenes también se debió al encanto que generaba tocarlo en frente del amado. Pensemos en lo expuesto en la novela *Clemencia*: un mozo queda

anonadado ante la ejecución pianística de una joven, escena que pudo haber sido común en los salones familiares donde –además de los espacios arriba mencionados– las mujeres mostraron sus habilidades musicales. Espacio en el que el piano, una buena cuna, apellido y fortuna eran los factores utilizados por los padres para generar transacciones simbólicas con la familia del enamorado. Y una vez logrado el cometido –encontrar un buen esposo– las mujeres “abandonaban” su piano para dedicarse al hogar. Mas si seguía tocándolo era para el deleite del entonces esposo. Ciertamente, esto estaba limitado a las hijas de la élite.

Sin embargo, las jóvenes de medianos y escasos recursos que pudieron estudiar en algunas de las instituciones educativas –públicas o católicas– también fueron afectas al piano. La imagen de civilidad y elegancia que este otorgaba hizo que formara parte de las escuelas “modernas” del período del “orden y el progreso”. Empero, en estas instituciones las mujeres pudieron aprender otros instrumentos. Mas debemos recordar que: 1) estos fueron determinados por el curriculum escolar y 2) estos instrumentos eran de tamaño pequeño para que la mujer pudiera cargar en caso de tener que transportar. Se conciben entonces como instrumentos que expresaron violencia simbólica en cuanto que hablaban de la naturaleza débil de las muchachas. Algo que también se expresa en el hecho de que para la mujer era mejor aprender a tocar un instrumento “sencillo” en el que sólo se necesitara “un buen oído y un ejercicio constante” –como llegó a expresar el pingo Torres.

Violencia igualmente expresada en aquellos textos que buscaban encauzar o limitar el estudio de algunos instrumentos –como el piano o la tambora– por considerarlos dañinos para la salud de las mujeres. Textos publicados en impresos en los que, a pesar de “aplaudirse”⁸⁰⁷ la participación musical de las mujeres, se ponía freno a la misma.

3.- Práctica musical y violencia simbólica

Dado que líneas arriba traté lo concerniente a la enseñanza –entendida como parte de su práctica musical laboral– en este último punto reflexionaré sobre otros aspectos que también fueron ejemplos de violencia simbólica. Empero, antes de ello, quiero mencionar un aspecto más sobre la práctica musical laboral.

⁸⁰⁷ Recordemos que, más que aplaudírseles, se aplaudían los logros de la moralidad, la educación, la civilidad y el estado.

Sometidas a un proceso de socialización diferente –o, mejor dicho, un capital cultural diferente, pero siempre bajo su condición de género– la práctica musical de la joven de medianos recursos estuvo condicionada a los vaivenes económicos sufridos tanto por su padre (familia) como por su “padre” en un sentido figurado, el Estado. Si bien la música no era presentada como una opción laboral como tal, enmarcada en el rubro de la educación permitió que las jóvenes obtuvieran beneficios económicos que compartían con sus familias –esto hasta que su soltería se los permitía–. Dicha instrucción y formación educativa dio a su segundo padre la posibilidad de conciliar las políticas económicas del momento –en las que los varones abandonaron las aulas para sumarse a las filas de la fábrica– con su condición de género. Siendo este otro de los motivos por los que las mujeres tuvieron acceso al arte de Euterpe, pero a la vez una forma en la que se limitó su práctica musical.

La forma en que a las mujeres se les permitió organizarse musicalmente fue otra expresión de violencia simbólica. Un conjunto musical compuesto por puras jovencitas podía denotar un avance social en la práctica musical de las mujeres. Sin embargo, el que este haya sido formando en el seno de una institución educativa –me refiero a la estudiantina de la academia de niñas– habla, nuevamente, de los logros del estado, el cual podía aportar el dinero suficiente para comprar los instrumentos necesarios. Este y otros conjuntos estaban dirigidos por varones (maestros, padres o hermanos) por lo que las féminas estaban subordinadas a la autoridad masculina. Así sufrían violencia simbólica las mujeres al manifestar que ellas eran incapaces de organizarse.

Violencia igualmente expresada al serles negada la posibilidad de crear sus propias obras. Esto se justificaba bajo la idea de que la mujer no tenía una buena capacidad de abstracción necesaria para la creación de cualquier obra de arte o ingenio. Pero la mujer no debía sentirse mal. Su encanto y gracias ya eran suficientes para inspirar la creación de obras de gran calidad. Piezas que ella misma podía reproducir al tocarlas en los eventos en los que, tras el despliegue de sus habilidades, podía inspirar nuevas obras; ¿para qué crear si ella misma era el sujeto de la creación?

Quienes se atrevieron a componer llegaron a ser reconocidas por la finalidad de su composición. Específicamente, en el caso de Pilar Iturbide de Macouzet, el reconocimiento se dio por el alcance que tendría su obra: presentarse en una Exposición Universal. Sin embargo, el que al final decidiera presentar un trabajo de bordado puede explicarse por el

reconocimiento que la autora pudo haber hecho a su condición de género. Ejemplo claro de cómo la violencia simbólica se inserta en los cuerpos y en las consciencias haciendo que los individuos se sometan por propia “voluntad” a las relaciones de dominación existentes. De esta manera, si la mujer componía, esto debía quedarse en el espacio privado. Mientras que el despliegue de sus habilidades femeniles debía de hacerse público porque, para el caso, era más apto para una mujer presentar una colcha y no una obra.

La transformación que sufría la práctica musical de las mujeres casadas fue otra expresión de violencia simbólica. Una vez desposadas, “abandonaban” su piano por los quehaceres que la vida marital conllevaba. Con ello, las féminas reconocían –de manera inconsciente– que su práctica musical había alcanzado el cometido de encontrar un marido. Pero también se sometían a la misión que la sociedad les imponía; o atendían a su labor de esposa y madre o se dedicaban al arte de Euterpe. Compaginar ambas no era posible a menos que se hiciera con un sentido recreacional para el deleite familiar. Y si alguna decidía hacerlo, bastaba con que hojeara alguna de las revistas de la época para recordarse que lo que hacía no era correcto –pensemos en cómo el pingo Torres se “mofaba” de aquella mujer que trabajaba y llevaba las riendas de la casa en la obra “La mujer-marido”.

Dichos aspectos, empero, no fueron reconocidos por los pensadores de la época. Si Rubinstein, Barreda y aquellos “críticos” decimonónicos hubiesen sido conscientes de las condiciones que el sistema impuso a las mujeres, habrían matizado los comentarios en los que criticaban su actuar musical e, incluso, hubiesen dado paso a otra práctica musical. No obstante, las condiciones del sistema hegemónico patriarcal se impusieron. Y tanto hombres como mujeres, incapaces de reconocerlo, fueron conviviendo de acuerdo con las restricciones que el mismo impuso.

4.- ¿Qué es lo que queda pendiente?

Considerando lo anterior, una futura investigación tendría que estudiar los cambios que la educación y práctica musical de las mujeres morelianas sufrieron conforme se fueron identificando las limitaciones impuestas por el sistema –si es que se identificaron– y/o bajo qué condiciones se siguió permitiendo la vida musical de las féminas –como extensión de la condición de género, como resultado de las políticas económicas, de grandes cambios socio-culturales etc.

Se puede empezar por caracterizar a las agrupaciones y asociaciones musicales de mujeres a las cuales sólo se rescató en esta investigación. También se puede identificar y analizar a los críticos musicales de la época –campo poco explorado de manera general en la historia musical de México. Es urgente y necesario seguir rescatando de los archivos públicos y privados a las compositoras. Profundizar en las biografías de las mujeres aquí estudiadas es una primera opción. De igual forma lo puede ser la identificación y análisis de las obras compuestas por ellas, así como los establecimientos de enseñanza musical que éstas y otras mujeres pudieron haber abierto. Con ello se seguirá construyendo una parte importante de la historia musical de México, la cual permitirá comprender el porqué de la situación de la educación y práctica musical de la mujer no sólo moreliana, sino también mexicana, del siglo XXI –y al hacerlo es posible que nos demos cuenta que la imagen que dejó el siglo XIX aún esté muy presente. Bastaría con realizar un estudio antropológico entre los estudiantes de las instituciones morelianas de enseñanza musical para identificar los estereotipos y las dinámicas musicales surgidas de los mismos dadas entre alumnado y profesores, hombres y mujeres.

*A manera de encore*⁸⁰⁸

⁸⁰⁸ Se denomina “encore” a la obra adicional que los músicos interpretan tras concluir un concierto. Puede tratarse de la repetición de una pieza interpretada durante el concierto en sí, o de una completamente diferente; siendo los aplausos del público los que llevan a que se toque el encore. Si bien nos hemos adelantado a la aprobación de nuestro público, nos parece necesario hacer unas últimas reflexiones.

Algunas consideraciones sobre los instrumentos

Una vez, tras comentar en clase la propuesta de investigación que tenía en mente, recibí el siguiente comentario: “el piano siempre se me ha hecho un instrumento femenino. No sé por qué, pero así me parece.” El joven que así se expresó tocaba el bajo eléctrico, y si bien no tenía una razón que justificara su sentir, es posible que mi compañero no estuviese equivocado. Como hemos visto, el piano fue muy apreciado entre las mujeres del siglo XIX tanto en México como en otras partes del mundo. Empero, resulta curioso que tras poco más de un siglo y medio algunas personas le consideren un instrumento femenino si bien es a los varones a quienes más se les ve tocándolo mientras que a las mujeres se les ve más en los salones de clase -sin que esto signifique que los varones no impartan lecciones. Sin pretender hacer un análisis de competencia sociológica y antropológica, lo anterior nos llevó a preguntarnos sobre la asociación que se hizo de ciertos instrumentos con las mujeres. Así responderemos si hubo “instrumentos femeninos” -por ende, masculinos- dando sentido asimismo a esa relación aparentemente inexplicable de la mujer con ciertos instrumentos como el piano.

El piano fue -y en cierto sentido sigue siendo- un instrumento que elevaba el status económico de las personas. Tener este instrumento en casa no sólo hablaba del caudal económico de las familias sino también de su elegancia. En este sentido, si las mujeres (hijas) eran el medio por el cual se podía salvaguardar y/o incrementar dicho caudal, resulta lógico que padres e hijas aprobaran el estudio de dicho instrumento.

Existe, empero, otra razón de peso para que se permitiera a las mujeres el estudio del piano; debido a las características sonoras del instrumento el mismo es una pequeña orquesta en la que se puede tocar todo tipo de obras. Así como en su momento se formaron pequeños conjuntos como orquestas de cámara y cuartetos para tocar en determinados espacios y para divertimento de algunos, el piano pasó a sustituir esa orquesta en la que sólo se necesitaba de la formación de un ejecutante, un instrumento, unas cuantas piezas y un espacio relativamente pequeño para tener algunos momentos de diversión. ¿Acaso no sucedía lo mismo con la guitarra? Ciertamente, como señaló Mariano de Jesús Torres, con la guitarra se podía tener un repertorio relativamente variado, con poco esfuerzo y en cualquier espacio. Sin embargo, fue la cuestión del espacio otra razón por la que el piano fue altamente apreciado.

Si la honra de las familias recaía sobre las jovencitas, tenerlas en el hogar bajo el cuidado paternal era la mejor opción para asegurar el futuro familiar. El interior del hogar se convertía así -en muchos casos- en el espacio de sueños, decepciones, aprendizaje y exploración del mundo a través de imágenes, novelas, libros, revistas, historias y chismes. También se trataba de un área en la que debían de ser capaces de desplegar sus talentos para deleite de otros más, así como un espacio para el disfrute personal. El piano proporcionaba dicha diversión, encanto y cuidado del caudal familiar al asegurar su estancia en el hogar. El peso del instrumento y el trabajo que implica moverlo llevaban a que se le ubicara en un espacio en particular. Y una vez puesto allí era difícil que saliera del hogar. Bien lo dijo el “pingo Torres”, transportarlo era incluso complicado para las familias acaudaladas. De esta manera, el instrumento se quedaba en casa tal y como las señoritas debían hacerlo –o, dicho de otro modo, este aseguraba el posicionamiento de la mujer en el hogar.

La posición en la que el ejecutante debe tocar es otra razón por la que el piano fue visto como un instrumento apropiado para las mujeres. A diferencia de otros, en este no se necesitan abrir las piernas ni tener posiciones complicadas que hasta cierto punto se dificultarían vistiendo un corsé. Tampoco implicaba posiciones que estuvieran en contra de la compostura que toda señorita debía mantener. Si bien algunos grandes pianistas han roto esquemas en cuanto a la posición que se debe tener cuando se toca una pieza, por lo general el ejecutante debe sentarse con la espalda erguida y los brazos relajados para que las manos se muevan grácilmente por el teclado. Esta posición que, en su momento se dijo, brinda elegancia a la ejecución y permite, incluso, una buena interpretación, realzaba la compostura que debía caracterizar a las jovencitas.

Se trataba, además, de una posición que no les causaba fatiga. Ellas, como el sexo débil de la época debían de cuidarse de no atentar contra sus fuerzas cargando instrumentos que -por su peso- les lesionaran. Sería ilógico y hasta enfermizo -en la lógica de Gabino Barreda- intentar que alguien que no nació para cargar dicho peso se viera forzada a hacerlo. Pues en vez de ayudarle a desarrollar las características que la naturaleza le había dado se podía frustrar su correcto desarrollo. Por lo tanto, las mujeres no cargarían instrumentos como aquellos que cargaban los de varones de la Escuela Industrial Militar Porfirio Díaz.

Los instrumentos de metal son los que suelen pesar más. Estos, como los bombardones, eran tocados por los varones de las bandas estatales. Jóvenes en su mayoría de

medianos recursos que encontraron en la música una oferta laboral. Estos instrumentos chocaban, así, con la elegancia de las familias de la alta sociedad. Por tanto, serían instrumentos vetados por dicho círculo. Se tienen entonces dos razones por las que las mujeres no les tocarían. Por un lado, atentaban contra sus fuerzas. Por otro, no eran aptos para su círculo social en el que las apariencias eran fundamentales para, por ejemplo, atraer al amado - un varón no se rendiría al encanto de una jovencita tocando dichos instrumentos.

El alejarlas de otros instrumentos conllevaba, asimismo, el cuidado de su salud mental. Recordemos lo expuesto en el primer movimiento, cuando médicos y alienistas se dedicaron a estudiar las causas de la histeria, asociaron el “son de la tambora” a las alteraciones mentales que manifestaban las jóvenes. Dicho sonido exaltaba el ritmo cardiaco y llevaba a movimientos sexualizantes que eran impropios de ellas -el frenesí sexual era uno de los síntomas de la enfermedad. De esta manera, los instrumentos de percusión también eran inadecuados para ellas.

Los instrumentos de menor tamaño -cuyo sonido no fuera estridente- encajaban perfectamente con la delicada complexión de las jovencitas. La guitarra, la mandolina y el violín ocupaban así un lugar entre los instrumentos que ellas podían tocar. Por un lado, los dos primeros, pero sobre todo la guitarra -diría el “pingo” Torres- conllevaban un rápido aprendizaje. Estudio informal que al poco tiempo aseguraba momentos de divertimento. Por otro, los tres permitían una posición totalmente adecuada para las jovencitas -de pie mostrando su delicada figura o sentadas con el instrumento recargado sobre sus piernas.

La sociedad mexicana decimonónica -en este caso la moreliana- fue permitiendo que las mujeres se acercaran a determinados instrumentos si estos, 1) aseguraban la estancia de las féminas en el hogar y 2) propiciaban su buen desarrollo físico e intelectual. Fue así como, sin marcarse una línea entre los instrumentos que hombres y mujeres debían tocar, hubo algunos que parecían más correctos para las féminas si bien estos también eran tocados por los varones. Específicamente en el caso del piano, dado que las mujeres tardaron mucho en salir del hogar, la imagen de este como un instrumento femenino y/o aparentemente feminizado se prolongó por bastantes años e, incluso, como señaló mi compañero, hasta nuestro presente.

Fuentes consultadas

Fuentes primarias de Archivo

- Archivo Histórico Casa Morelos (AHCM) Fondo Diocesano, Sección Gobierno, Serie Colegio, Sub-serie: De Guadalupe, Año, 1887, Caja, 7.
- Archivo Histórico de la Catedral de Morelia (AHCTM) Sección de Administración Diocesana, 8-8.2-181-131.
- Archivo General e Histórico del Poder Ejecutivo de Michoacán (AGHPM), Fondo Secretaría de gobierno, Sección instrucción, Serie Academia de Niñas, caja 1, expedientes 1, 4.
- Archivo musical de la familia Ruiz Caballero.

Fuentes primarias hemerográficas

- *El centinela. Semanario de Política y variedades* 1903, 1908
- *El progreso cristiano* 1903, 1905
- *Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo* 1885 – 1892
- *La lealtad* 1892 – 1894
- *La libertad* 1893 - 1898
- *La libertad. Periódico de política y variedades* 1898 - 1902 1899- 1903
- *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo* 1893, 1903 - 1906
- *Recopilación de leyes, decretos, reglamentos y circulares que se han expedido en el Estado de Michoacán* (formada y anotada por Amador Coromina), Tomo XXXVI, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 1903.
- *Recopilación de leyes, decretos, reglamentos y circulares que se han expedido en el Estado de Michoacán* (formada y anotada por Amador Coromina), Tomo XL Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 1911.

Publicaciones dedicadas al “bello sexo”

- *Euterpe. Revista quincenal de música literatura y variedades*, Morelia, 1892-1894.
- *La Aurora Literaria. Periódico de historia, ciencias, arte, literatura y variedades*, Tomo I, Morelia, Topografía particular del autor. 5ª. Calle de Iturbide, 1875. (Revista de Mariano de Jesús Torres).

- *La lira Michoacana. Periódico Literario*, Tomo 1, Morelia, Imprenta particular del autor, 1894. (Revista de Mariano de Jesús Torres).
- *La mujer mexicana. Publicación mensual dedicada al bello sexo*, Morelia, Imprenta particular de Mariano de Jesús Torres, 1901.
- *El Odeón Michoacano. Periódico exclusivamente musical y literario*, Morelia, Imprenta particular de autor, 1900. (Revista de Mariano de Jesús Torres).

Fuentes secundarias

Tesis

- Caro Cocotle, Berenice Guadalupe, *La música publicada en las revistas femeninas del siglo XIX en la ciudad de México: un análisis musicológico e histórico de la construcción social de género*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Música (Musicología), Universidad Nacional Autónoma de México/Escuela Nacional de Música, 2008.
- Estrada Velázquez, Karen Monzerrat, *El último pétalo de la rosa. El colegio de santa maría de Guadalupe 1870-1890*, Tesis para obtener el título de Licenciada en Historia, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Facultad de Historia, 2013.
- Hernández Vaca, Víctor, *¡Que suene pero que duren! Historia de la laudería y los instrumentos musicales de la cuenca del río Tepalcatepec*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia, UMSNH / Facultad de Historia, Morelia, 2005.
- López Pérez, Oresta, *Destinos controlados: educación y lectura en la Academia de Niñas de Morelia 1886-1915*, Tesis para obtener el grado de Doctora en Ciencias Sociales con especialidad en Historia, Universidad de Guadalajara/Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades /Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología social, Guadalajara, Jalisco, 2003.
- Mercado Villalobos, Alejandro, *La Educación musical en Morelia, 1880-1910*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia, Morelia, Facultad de Historia/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2004.
- Peña García, Verónica, *“El colegio teresiano de Guadalupe. Una institución para la educación de la mujer en Morelia 1891-1915*, Tesis para obtener el grado de Licenciada en Historia, Morelia, Michoacán, Facultad de Historia/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2010.
- Ruiz Caballero, Antonio, *La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII*, tesis para obtener el título de Licenciado en Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Facultad de Historia, 2004.

Bibliografía

- Agostini García, Desirée, “Las mujeres en la música del siglo XIX venezolano”, en *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología (SVM)*, No. 11, Año VI, julio-diciembre, 2006, pp. 67-99.
- Alvarado, Lourdes, *El siglo XIX ante el feminismo: una interpretación positivista*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades/Centro de Estudios de la Universidad, 1991.
- _____, *Educación y superación femenina en el siglo XIX: dos ensayos de Laureana Wright*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Alvarado, María de Lourdes, *La educación “superior” femenina en el México del siglo XIX. Demanda social y reto gubernamental*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Estudios sobre la Universidad/Plaza Valdés, 2004.
- Anderson, Bonie S. y Zinsser, Judith P., *Historia de las Mujeres: una historia propia*, Vol. II, Barcelona, España, Crítica, 1992.
- Antúnez, Francisco, *La capilla de Música de la Catedral de Durango: siglos XVII y XVIII*, México, El autor, 1970.
- Arrom, Silvia Marina, *Las mujeres en la ciudad de México, 1790-1857*, México, Siglo XXI, 1988.
- Artous, Antoine, *Los orígenes de la opresión de la mujer*, México, Distribuciones Fontamara, 1996.
- Austen, Jane, *Orgullo y prejuicio*, México, Editorial Tomo, 2012.
- Bitrán, Yael, “La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente”, en *La música en los siglos XIX y XX* (Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio coords.) México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 2013, pp. 112-153.
- Bartók, Béla, *Escritos sobre Música Popular*, 5ª ed., México, Siglo XXI, 1997.
- Bourdieu, Pierre, *El Sentido Práctico*, Buenos Aires, Argentina, Siglo XXI Editores, 2007.
- _____, *La dominación masculina*, 9ª ed. Barcelona, Anagrama, 2015.
- Caballero de la Borda, Ana Josefa, “Reglamento interior, que servirá de norma a los directores, maestros y niñas de la Academia Mexicana”, México, 1823, en *La educación de la mujer en la Nueva España: antología*, (preparada por Pilar Gonzalbo), México, Secretaría de Educación Pública/El caballito, 1985, pp. 149-151.
- Calderón de la Barca, Madame, *La Vida en México. Durante una residencia de dos años en ese país*, (Trad. y prólogo de Felipe Teixidor), 4ª ed. México, Porrúa/Colección “Sepan Cuantos...”, 1974.

- Carner, Françoise, “Estereotipos femeninos en el siglo XIX”, en *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, (Carmen Ramos Escandón coord.), México, El Colegio de México, 2006, pp. 99–112.
- Carreño A., Gloria, *El Colegio de Santa Rosa María de Valladolid 1743-1810*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Departamento de Investigaciones Históricas, 1979.
- Cedeño Peguero, María Guadalupe, “La educación femenina en la Morelia del siglo XIX, Santa Rosa, Colegio de Guadalupe y Teresiano. Tres instituciones una sola raíz 1803-1914, en *Ziranda Uandani. Publicaciones del archivo histórico del poder ejecutivo*, Núm. 9, Morelia, Abril/Junio, 1994, pp. 71-78.
- Chartier, Rogier, “De la historia social de la cultura a la historia cultural de lo social”, en *Historia Social*, No. 17, otoño 1993, pp. 97-103.
- Cortés Zavala, María Teresa, “Bosquejo de la prensa Michoacana en el siglo XIX”, en *Tzintzun. Revista de estudios históricos*, No. 8, Morelia, enero-diciembre de 1897, pp. 33- 46.
- Darnton, Robert, “Los campesinos cuentan cuentos: el significado de mamá Oca” en *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 15-80.
- Eguiarte Sakar, Ma. Estela, *Hacer ciudadanos. Educación para el trabajo manufacturero en el s. XIX en México (Antología)*, México, Universidad Iberoamericana/Departamento de Arte, 1989.
- Foucault, Michel, *Historia de la Sexualidad, La voluntad del saber*, Volumen I, México, Siglo XXI, 2007.
- _____, *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*, México, Siglo XXI, 2009.
- _____, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, 2ª. Ed. México, Siglo XXI, 2009.
- Galí Boadella, Montserrat, *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
- _____, “La fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico y artístico”, *Memorias del 1er. Coloquio Musicat, Música, Catedral y Sociedad*, Edición a cargo de Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias, México, UNAM, 2006, pp. 247-256.

- García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos, narraciones históricas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social (México 1904)*, 6ª Ed. México, Editorial Patria, 1969.
- Giorgio, Michela de, “El modelo católico”, en *Historia de las mujeres en Occidente*, (Duby, Georges y Perrot, Michel dirs.) Vol. 4 El siglo XIX, España, Taurus/Santillana, 1993, pp. 206-240.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar, “La educación femenina”, en *Historia de la Educación en la época colonial. La educación de los criollos y la vida urbana*, México, El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos, 1990, p. 322-327.
- Green, Lucy, *Música, género y educación*, Madrid, Ediciones Morata, 2001.
- Gutiérrez, Miguel Ángel, *Los Estudios Musicales en la Universidad Michoacana, 1917-1940*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Archivo Histórico, 2002.
- Gutiérrez Garduño, María del Carmen, “La instrucción para niñas ricas. Los Colegios particulares en la ciudad de Toluca, 1867-1910”, en *Obedecer, servir y resistir: la educación de las mujeres en la historia de México*, (Arredondo López, María Adelina, coord.) México, Porrúa, 2003, pp. 197-218.
- Guzmán Ávila, Napoleón, (coordinador), *El Conservatorio de las Rosas*, Morelia, Fernández Cueto Editores, 1993.
- Herrera, Jesús, “El manuscrito de Mariana Vasques: música para tocar, bailar y cantar de principios del México independiente”, en *Heterofonía. Revista de investigación musical*, 3ª época, Vol. 37, Núm. 132-133, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, enero-diciembre de 2005, pp. 9-24.
- Hobsbawm, E. J., “De la Historia Social a la Historia de la Sociedad”, en *Historia Social*, No. 10 primavera-verano 1991, pp. 5-25.
- Honigsheim, Paul, *Music and society. The later writings of Paul Honigsheim*, (Ed. and bibliographies K. Peter Etzkorn, foreword J. Allan Beegle), New York, 1979.
- Illadés, Carlos, *Nación, sociedad y utopía en el Romanticismo mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 2005.
- Knibiehler, Yvonne, “Cuerpos y corazones”, en *Historias de las mujeres en Occidente*, (Duby, Georges y Perrot, Michel dirs.) Vol. 4 El siglo XIX, España, Taurus/Santillana, 1993, pp. 339-388.
- Labajo Valdés, Joaquina, “El controvertido significado de la educación musical femenina”, en *Música y mujeres. Género y poder*, (Compilado por Marisa Manchado Torres), España, horas y HORAS la editorial, 1995, pp. 85-101.

- Laquer, Thomas, *La construcción del sexo. Cuerpo y Género desde los griegos hasta Freud*, Valencia, Cátedra, 1990.
- Lazarín Miranda, Federico, “Enseñanzas propias de su sexo. La educación técnica de la mujer, 1871-1932”, en *Obedecer, servir y resistir. La educación de las mujeres en la historia de México*, (Arredondo López, María Adelina coord.), México, Porrúa, 2003, pp. 249-277.
- León Alanís, Ricardo, “Pues son vírgenes y siguen al cordero a donde quiera que fuera. El monasterio de monjas dominicas de Santa Catalina de Siena de Valladolid Michoacán durante la época colonial”, en *Tzintzun. Revista de Estudios históricos*, no. 19, enero-junio de 1994, pp. 63-86.
- _____, “Convento dominico y colegio de las rosas”, en *El Conservatorio de las rosas* (coordinado por Napoleón Guzmán Ávila), México, Fernández Cueto editores / Grupo Financiero PROBURSA, S. A. 1993, pp. 25- 49.
- López, Oresta, “La educación de mujeres en Morelia durante el porfiriato”, en *Obedecer, servir y resistir: la educación de las mujeres en la historia de México* (Adelina Arredondo, María coord.), México, Porrúa, 2003, pp. 165-196.
- López Sánchez, Oliva, “La centralidad del útero y sus anexos en las representaciones técnicas del cuerpo femenino en la medicina del siglo XIX”, en *Enjaular los cuerpos: normativas decimonónicas y feminidad en México*, (Tuñon, Julia, compiladora), México, El Colegio de México/Programa interdisciplinario de estudios de la mujer, 2008, pp. 159-179.
- _____, *Enfermas, mentirosas y temperamentales: la concepción médica del cuerpo femenino durante la segunda mitad del siglo XIX en México*, México, CEAPAC/Plaza y Valdés, 1998.
- Mancilla Villa, Martha Lilia, *Locura y mujer durante el porfiriato*, México, Círculo Psicoanalítico Mexicano, 2001.
- Martínez Villa, Juana, “La música en Morelia en Vísperas de la revolución”, en *Una Bandolita de Oro un Bandolón de Cristal: Historia de la música en Michoacán*, (Coordinado por Jorge Amós Martínez Ayala), Morelia, Michoacán México, Morevallado/Gobierno del Estado de Michoacán, 2004, pp. 233-242.
- Maya, Áurea, “La herencia cultural de la ópera mexicana del siglo XIX”, en *La música en los siglos XIX y XX* (Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio coords.) México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 2013, pp. 81-111.

- Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana. Desde la independencia hasta la actualidad* [facsimilar del de 1941] México, El Colegio de México, 1996.
- Mazín, Oscar, “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI-XVIII)”, *Memorias del 1er. Coloquio Musicat, Música, Catedral y Sociedad*, Edición a cargo de Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias, México, UNAM, 2006, pp. 205-218.
- Mercado Villalobos, Alejandro, “El Entorno Musical en Morelia”, en *Michoacán: música y músicos*, (Coordinado por Álvaro Ochoa Serrano), Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán, 2007, pp. 27-55.
- _____, *La educación musical en Morelia 1869-1911*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Centro de Estudios para la Cultura Nicolaita/Archivo Histórico, 2015.
- _____, *Los músicos Morelianos y sus espacios de actuación, 1880-1911*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán/Secretaría de Cultura/H. Ayuntamiento de Santa Ana Maya, 2009.
- Merriam, Alan P. *The anthropology of music*, 5a. ed. Bloomington Indiana, Northwestern University, 1964.
- Meza Bañuelos, Cristina Concepción, “Retrato de las mujeres mexicanas. Una representación de lo femenino en la narrativa del Porfiriato, en *Mujeres Jaliscienses del siglo XIX. Cultura, religión y vida privada* (Vázquez Parada, Lourdes Celina y Flores Soria Darío Armando (coords), Guadalajara, Jalisco, Editorial Universitaria/Universidad de Guadalajara, 2008, pp. 150-172
- Miranda, Ricardo, “A tocar señoritas”, en *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Veracruzana, 2001, pp. 91-136.
- _____, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, en *La música en los siglos XIX y XX* (Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio coords.) México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 2013, pp. 15-80.
- _____, “Tempo di variazioni: la música de Mariano Elízaga y su tiempo”, en *Mariano Elízaga: últimas variaciones*, (Ed. y estudio preliminar por Ricardo Miranda), México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM), 1994, pp. 9-18.
- Monjaraz Martínez, Sergio, *La educación católica en Morelia, Michoacán 1876-1910*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Facultad de Historia, 2005.

- Nash, Mary, “Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX”, en *Historia de las mujeres en Occidente*, (Duby, Georges y Perrot, Michel Dir.) Vol. 4 El siglo XIX, España, Taurus/Santillana, 1993, pp. 612-623.
- Orta Velázquez, Guillermo, *Breve Historia de la Música de México*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1996.
- Parker, I. “Discurso, Cultura y Poder en la Vida Cotidiana”, en *Psicología, Discurso y Poder: metodologías cualitativas, perspectivas críticas*, Madrid, A. Gordo-López y J. L. Linaza eds., 1996, pp. 1-9.
- Pineda Soto, Adriana, “Las tintas musicales del siglo XIX”, en *Michoacán: música y músicos*, (Ochoa Serrano, Álvaro coord.), Zamora, El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán, 2007, pp. 197-211.
- _____, *Mariano de Jesús Torres. Un polígrafo moreliano*, Morelia Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Instituto de Investigaciones Históricas, 212 pp.
- Pineda Soto, Adriana Zenaida, “La prensa moreliana en el siglo XIX: una historia netamente masculina”, en *Estudios de género en Michoacán. Lo femenino y lo masculino en perspectiva*, (coordinado por Miriam Aidé Núñez Vera), Michoacán México, Universidad Autónoma de Chapingo/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Centro de Investigación y Desarrollo en el Estado (CIDEM), 1995, pp. 465-474.
- Radkau, Verena, “Por la debilidad de nuestro ser”: Mujeres del pueblo en la paz porfiriana, México, Secretaría de Educación Pública/Cuadernos de la Casa Chata, 1989.
- Ramos López, Pilar, *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid, Narcea, 2003.
- Robles Cahero, José Antonio, “Las ediciones de Euterpe: libros e impresos de música en la primera mitad del siglo XIX”, en *Empresa y cultura en tinta y papel, 1800-1860* (Suárez de la Torre, Laura Beatriz coord.), México, Instituto Mora/Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 97-106.
- Rodríguez Arias, Alfonso, “Del Águila Mexicana a La Camelia: revistas de instrucción y entretenimiento. La presencia de la mujer mexicana como lectora (1823-1853)”, en *Empresa y cultura en tinta y papel: 1800-1860* (coordinado por Suárez de la Torre, Laura Beatriz) México, Instituto Mora/Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 357-369.
- Rousseau, Juan Jacobo, *Emilio o de la educación*, 20ª Ed., México, Porrúa/Sepan Cuantos 159, 2014.

- Ruiz Castañeda, María del Carmen, “Introducción a José Joaquín Fernández de Lizardi” en *La quijotita y su prima*, 7ª ed. México, Porrúa/Sepan Cuantos 71, 2009, pp. VII-XIX.
- Sagrada Biblia* (Traducción del presbítero Agustín Magaña Méndez), 72ª ed., México, San Pablo, 1998.
- Saldívar, Gabriel, *Historia de la Música en México: épocas precortesiana y colonial*, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1981 (Edición facsimilar de la 1934).
- Samuel, Raphael, John Breuilly, Clark, J. C. D., Hopkins, Keith y Carradine, David, “¿Qué es la Historia Social?”, en *Historia Social*, No. 10 primavera-verano 1991, pp. 135-149.
- Sancho Velázquez, Ángeles, “Disonancia y Misoginia. “Salomé” de Strauss y el mito de la Mujer Fatal”, en *Música y mujeres. Género y poder*, (Compilado por Marisa Manchado Torres), España, horas y HORAS la editorial, 1995, pp. 103-133.
- Sánchez Díaz, Gerardo, “La casa de las rosas en los siglos XIX y XX”, en *El Conservatorio de las rosas* (coordinado por Napoleón Guzmán Ávila), México, Fernández Cueto editores / Grupo Financiero PROBURSA, S. A. 1993, pp. 51-69.
- _____, “La escuela superior de música sagrada de Morelia 1914-1950”, en *El Conservatorio de las rosas* (coordinado por Napoleón Guzmán Ávila), México, Fernández Cueto editores / Grupo Financiero PROBURSA, S. A. 1993, pp. 71-95.
- Schopenhauer, Arthur, *El amor, las mujeres y la muerte y otros ensayos*, México, Editorial Tomo, 2009, pp. 55-70. S
- Scott, W., Joan, “La mujer trabajadora en el siglo XIX”, en *Historia de las mujeres en Occidente*, (Duby, Georges y Perrot, Michel Dir.) Vol. 4 El siglo XIX, España, Taurus/Santillana, 1993, pp. 427-461.
- Siegmester, Elie, *Música y sociedad*, 3ª edición, México, Siglo XXI editores, 1999.
- Silbermann, Alphons, *Estructura social de la Música*, Madrid, Taurus, 1961.
- Staples, Anne, “Una educación para el hogar: México en el siglo XIX,” en *Obedecer, servir y resistir. La educación de las mujeres en la historia de México*, (Arredondo López, María Adelina coord.), México, Porrúa, 2003, pp. 85-97.
- Taine, Hipólito, *La naturaleza de la obra de arte*, México, Grijalbo, 1969. (Edición francesa de 1912).
- Terán, Mariana, “El odeón Michoacano”, en *Mariano de Jesús Torres. Costumbres y Fiestas Morelianas del Pasado Inmediato* (Compilado por Luna Hernández y Álvaro Ochoa Serrano), Morelia, Centro de Estudios sobre la Cultura Nicolaita/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/El Colegio de Michoacán, 1991, pp. 57-69.

- Torres, Mariano de Jesús, “Academias de Música”, en *Diccionario Histórico, Biográfico, Geográfico, Estadístico, Zoológico, Botánico y Mineralógico de Michoacán* [escrito por Mariano de Jesús Torres] Tomo I, Morelia, Tipografía particular del autor, 1915, p. 25.
- _____, “Parra y Mendevil, Luis I. de la Parra”, *Diccionario Histórico, Biográfico, Geográfico, Estadístico, Zoológico, Botánico y Mineralógico de Michoacán*, Tomo II, Morelia, Tipografía particular del autor (1ª calle de Victoria Núm. 18), 1915, pp. 67-68.
- Tranchefort, Françoise-René, *Los instrumentos musicales en el mundo*, España, Alianza, 1985.
- Valdés Cantero, Alicia, “Caracterización de Mujeres Notables en la Música Colonial Cubana”, en *Música y mujeres. Género y poder*, (Compilado por Marisa Manchado Torres), España, horas y HORAS la editorial, 1995, pp. 63-83.
- Vázquez Mantecón, Carmen, “La Historia y la Literatura, Encuentros y desencuentros”, en *Reflexiones sobre el oficio del Historiador*, México, UNAM, 1999, pp. 159-176.
- Vega Toscano, Ana, “Compositoras españolas: apuntes de una historia por contar”, en *Música y mujeres. Género y poder*, (Compilado por Marisa Manchado Torres), España, horas y HORAS la editorial, 1995, pp. 135-158.
- Vetancourt, Vicenta, “Promoción de una escuela para niñas”, (impreso sin fecha aproximadamente hacia 1820), en *La educación de la mujer en la Nueva España: antología*, (preparada por Pilar Gonzalbo), México, Secretaría de Educación Pública/El caballito, 1985, pp. 145-147.
- Yurén Camarena, María Teresa, “¿Para qué educar a las mujeres? Una reflexión sobre las políticas educativas del siglo XIX”, en *Obedecer, servir y resistir: la educación de las mujeres en la Historia de México*, (Adelina Arredondo, María coord.), México, Porrúa, 2003, pp. 135-150.
- Zea, Leopoldo, *El positivismo en México: Nacimiento, apogeo y decadencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Zemon Davis, Natalie, “Las formas de la Historia Social”, en *Historia Social*, No. 10, primavera verano 1991, pp. 177-182.

Novelas históricas

- Altamirano, Ignacio Manuel, *Clemencia*, 3ª edición, México, Editorial Tomo, 2002.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín, *La quijotita y su prima*, 7ª ed. México, Porrúa/Sepan Cuantos 71, 2009.

Fuentes electrónicas

- Baena Zapatero, Alberto, “La mujer española y el discurso moralista en Nueva España (s. XVI-XVII)”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Coloquios. Puesto en línea el 30 de enero de 2008, consultado el 11 de octubre de 2012 en <http://nuevomundo.revues.org/22012>.
- Barquet Kfuri, José Ángel, “La tradición del piano en México y su relación con el poder durante el siglo XIX”, [En línea]. Consultado el 12 de diciembre del 2017 en <http://www.correodelmaestro.com/publico/html5072014/capitulo7/La-tradicion-del-piano-en-Mexico-y-su-relacion-con-el-poder-durante-el-siglo-XIX.html#4a>.
- Bartolache, José Ignacio, “Avisos del mal histórico, que llaman latido”, en *Mercurio Volante. Con noticias importantes y curiosas sobre varios asuntos de física y medicina*, Núm. 6, México, miércoles 25 de noviembre de 1772 [En línea]. Consultado el 21 de Junio del 2016 en <http://www.filosofia.org/hem/177/1772mv06.htm>.
- Bergadá, Monserrat, “Enrique granados, 1867-1916”, [PDF] Consultado el 29 de noviembre del 2017 en <https://recursos.march.es/web/musica/publicaciones/semblanzas/pdf/granados.pdf>.
- C. E., “Felix Mendelssohn-Bartholdy [biografía introductoria]”, en *Mendelssohn. Master series for the young: compositions for piano in their original versions selected and edited by Edwin hughes*, 1115 ed. New York, G. Schirmer Inc., p. iii. [En línea]. Consultado el 3 de julio del 2017 en <http://waltercosand.com/CosandScores/Composers%20L-P/Mendelssohn,%20Felix/Mendelssohn-Album.pdf>
- Carrasco Vázquez, Fernando, “Miguel Planas. Reconstruyendo a un personaje o mucho más que una calle mal escrita” [Blog] *Musicología casera*. Puesto en línea el 23 de octubre del 2016. Consultado el 23 de noviembre del 2017 en <https://musicologiacasera.wordpress.com/2016/10/23/miguel-planas-reconstruyendo-a-un-personaje-o-mucho-mas-que-una-calle-mal-escrita-por-fernando-carrasco-v/>.
- _____, “Redescubriendo a Eduardo Gabrielli”, [Blog] *Musicología Casera*. Puesto en línea el 16 de enero del 2014. Consultado el 28 de noviembre del 2017 en <https://musicologiacasera.wordpress.com/2014/01/16/redescubriendo-a-eduardo-gabrielli-por-fernando-carrasco-v/>
- Castillo Tenorio, Isabel, “La regulación de la práctica escolar en la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres de la ciudad de México, 1871-1879” [En línea] Consultado el 8 de abril del 2016 en

<http://www.repositoriodigital.ipn.mx/bitstream/handle/123456789/5428/Ponencia%20ISCHE%2033%20ICT.pdf?sequence=1>.

Cerón Hernández, Cynthia, “Prostitución en la ciudad de México a finales del siglo XIX y principios del XX. Una mirada a la construcción del sexo y la sexualidad”, [En línea] p. 6. Consultado el 29 de diciembre del 2015 en https://www.academia.edu/8866683/Prostituci%C3%B3n_en_la_Ciudad_de_M%C3%A9xico_a_finales_del_siglo_XIX._Una_mirada_a_la_construcci%C3%B3n_del_sexo_y_la_sexualidad.

Chamorro Martínez, Pedro, *La influencia técnica del violín sobre la mandolina napolitana del siglo XVIII: fuentes históricas y experiencia interpretativa. El proceso de recreación de la “Sonata a mandolino solo e basso” de Giovanni Battista Gervasio, 1725-1785*, La laguna, Tenerife, Cuadernos de Bellas artes 55, 2016, [En línea]. Consultado el 5 de diciembre del 2017 en <http://www.cuadernosartesanos.org/cba55.pdf>.

Chowning, Margaret, *Wealth and power in provincial Mexico. Michoacán from the late colony to the revolution*, United States of America, Stanford University Press, 1999, p. xiii y xiv. [En línea]. Consultado el 18 de noviembre del 2018 en https://books.google.com.mx/books?id=WwMm9K9E_4C&printsec=frontcover&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Cummings, Robert, “Francis Thomé”, [En línea] Consultado el 29 de noviembre del 2017 en <https://www.allmusic.com/artist/francis-thom%C3%A9-mn0002294299/biography>.

_____, “Luigi Arditi”, [En línea] Consultado el 28 de noviembre del 2017 en <https://www.allmusic.com/artist/luigi-arditi-mn0001473874/biography>

De Bravo, Cristián, “El fenómeno histórico en Grecia y el Cristianismo”. [En línea] Consultado el 30 de junio del 2016 en https://www.researchgate.net/publication/267906824_El_fenomeno_historico_en_Grecia_y_el_Cristianismo.

Derreza, Salomón, “Guía de revistas femeninas olvidadas”, en *Letras Libres* [En línea] Puesto en línea el 10 de agosto de 2010, consultado el 11 de enero de 2017. Disponible en <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/guia-revistas-femeninas-olvidadas>.

Dolge, Alfred, *Pianos and their makers. A comprehensive history of the development of the piano from the monochord to the concert grand player piano*, Covina California, Covina Publishing Company, 1911, [PDF]. Consultado el 13 de diciembre del 2017 en <https://archive.org/stream/pianostheirmaker01dolg#page/40/mode/2up>.

- Durán Sandoval, Manuel, “Histéricas, sensuales y neurasténicas. Las enfermedades nerviosas y las pasiones violentas en el imaginario médico femenino”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, [En línea] Consultado el 11 de julio del 2016 en <http://nuevomundo.revues.org/68307>.
- Esquivel, Laura, *Como agua para chocolate*. Consultado el 13 de julio del 2018 en <http://www.itvalledelguadiana.edu.mx/librosdigitales/Laura%20Esquivel%20-%20Como%20agua%20para%20chocolate.pdf>.
- Fernández Álvarez, Diego Emilio, “El anillo de hierro”, [En línea] Puesto en línea el 9 de agosto de 2007. Consultado el 23 de noviembre del 2017 en http://lazarzuela.webcindario.com/RES/r_anillohierro.htm
- Galván Gaytán, Columba Camelia, “José Joaquín Fernández de Lizardi y la educación de las mujeres: notas sobre las heroínas mexicanas” en *AIH. Actas XII (1995)*, [En línea]. Consultado el 4 de mayo del 2014 en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_6_030.pdf.
- García-Peña, Ana Lidia, “De la historia de las mujeres a la historia del género”, en *Contribuciones desde Coatepec*, no. 31, 2016. Consultado el 3 de noviembre de 2019 en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28150017004>
- Gelfert, Axel, “The life and times of Louis Moreau Gottschalk”, [En línea]. Puesto en línea en el 2001. Consultado el 28 de noviembre del 2017 en <http://www.louismoreaugottschalk.com/Biography/biography.html>
- González Villalobos, Verónica, “Una solución a la pobreza: el establecimiento de las escuelas de artes y oficios en México durante el siglo XIX. El caso jalisciense”, en *HisToReLo*, Vol. 4, No. 8, julio-diciembre de 2012, pp. 149-152. [En línea]. Consultado el 17 de mayo del 2016 en http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/article/view/27831/pdf_150,
- Gorbach, Frida, “El encuentro de un monstruo y una histérica. Una imagen para México en los finales del siglo XIX”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2006, [En línea]. Consultado el 20 de septiembre de 2011 en <http://nuevomundo.revues.org/3123>
- _____, “Mujeres, monstruos e impresiones en la medicina mexicana del siglo XIX”, en *Relaciones* [En línea] 2000, XXI (invierno). Consultado el 29 de noviembre de 2011 en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=13708103>
- _____, “Los caprichos de la histeria: cuadros para una identidad”, en *Historia y Grafía*, 2008, [En línea]. Consultado el 23 de septiembre del 2013 en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58922941004>.

- Gracia Iberní, Luis, “Pablo Sarasate (1844-1908). Regresando al compositor español” [PDF]. Consultado el 29 de noviembre del 2017 en <http://www.navarra.es/NR/rdonlyres/F0E74C84-41C3-45B7-9FC2-D4BD19309B98/294424/RPVIANAnro0238pagina0655.pdf>
- Hernández García, Jesús, “Fernández de Lizardi y la necesidad ilustrada de la educación civil y política”, en *Aula Abierta*, [en línea] Vol. 38, Núm. 1, 2010, pp. 113-114. Consultado el 4 de mayo del 2014. Disponible en <http://redined.mecd.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/5063/01720103009469.pdf?sequence=1>.
- _____, “Ilustración y educación en la primera infancia. Un ejemplo: Fernández de Lizardi”, en *Revista de educación*, [En línea]. Consultado el 5 de mayo del 2014 en http://www.revistaeducacion.mec.es/re341/re341_21.pdf.
- Herrera Zamudio, José de Jesús, *El quaderno Mayner*, Tesis para obtener el grado de maestro en música (Musicología), Universidad Veracruzana/Facultad de música, 2007, [En línea]. Consultado el 5 de enero del 2018 en http://www.academia.edu/12036507/El_Quaderno_Mayner_m%C3%BAsica_del_ocaso_novohispano_Tesis_Universidad_Veracruzana_2007.
- Jalil Paier, Hanni, “Gender as pathology: disease, degeneration, and medical discourse in late nineteenth-century Colombia”, en *Ciencias Sociales CS*, No. 10, Julio-diciembre 2012, pp. 243-276. [En línea]. Consultado el 20 de enero de 2016 en <http://www.scielo.org.co/pdf/recs/n10/n10a08.pdf>.
- Johnson, Keith, “Filippo Marchetti”, [En línea]. Consultado el 3 de abril del 2018 en <https://www.allmusic.com/artist/filippo-marchetti-mn0001810313/biography>
<https://www.allmusic.com/artist/filippo-marchetti-mn0001810313/compositions>
- Lau J., Ana, “La historia de las mujeres: una historia social o una historia de género”, en *Cincuenta años de investigación histórica en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de investigaciones históricas / Universidad de Guanajuato, 1998, pp. 159 – 169. Consultado el 12 de octubre de 2019 en http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/cincuenta/343_04_12_Lahistoriamujeres.pdf
- Lein, Edward, “Jean-Delphin Alard”, [En línea] Consultado el 29 de noviembre del 2017 en <https://sites.google.com/site/edwardlein/Home/program-notes/jean-delphin-allard>
- López, Oresta, “Con Dios y sin toga. La educación de mujeres en las academias liberales porfirianas”, [PDF]. Consultado el 25 de mayo de 2016 en

- <http://bvirtual.ucol.mx/url.php?u=http~3A~2F~2Fbvirtual.ucol.mx~2Ftextoscompletos.php~3Fexacto~3D1~26categoria~3D1~26campobuscar~3D1~26id~3D3274~0D~0A>
- López Sánchez, Olivia, “Los mensajes con contenidos emocionales dirigidos a las mujeres en dos revistas femeninas progresistas de la segunda mitad del siglo XIX en México”, en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, No. 4, Año 2, diciembre 2010 [En línea]. Consultado el 11 de enero de 2017. Disponible en <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/viewArticle/93> pp.6-17
- Mejías Alonso, Almudena y Arias Coellio, Alicia, “La prensa del siglo XIX como medio de difusión de la literatura hispanoamericana”, en *Revista general de información y documentación*, Vol. 8, No. 2, 1998, pp. 241-257 [En línea]. Consultado el 15 de junio del 2016. Disponible en <http://eprints.ucm.es/21696/>
- Miranda, Ricardo, *et. al.*, “Luis G. Jordá”, [En línea] Consultado el 30 de noviembre del 2017 en <https://www.slideshare.net/Aavmvazquez/luis-g-jorda-biografia-y-musica>
- Minderovic, Zoran, “Paolo Tosti”, [En línea] Consultado el 29 de noviembre del 2017 en <https://www.allmusic.com/artist/paolo-tosti-mn0000816095>
- Monsiváis, Carlos, *Amor perdido*, México, ERA, 2005, p. 21. Consultado el 2 de julio del 2018 en https://books.google.com.mx/books?id=az-QY8VOKKcC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.
- Nervo, Amado, “El piano: un gusto caro”, [en línea] Consultado el 10 de diciembre del 2012 en http://artesdemexico.com/adm/09/index.php/adem/cont-ed/el_piano_un_gusto_caro/
- Ocampo Manzo, Melchor, *Apuntes históricos del antiguo convento de San Diego de Morelia hoy edificio del internado anexo a la academia de niñas*, Morelia, Imprenta de la Escuela Industrial Militar Porfirio Díaz, octubre de 1895. Consultado el 23 de mayo del 2017 en http://dieumsnh.qfb.umich.mx/cuarto_tramo2.htm
- Pacheco, Adriana, “Periódicos católicos mexicanos del siglo XIX. Conformación de la madre de familia durante la república restaurada para trabajar por “el otro México”, en *Tinkuy*, No. 21, 2014 [En línea]. Consultado el 15 de julio de 2016 en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4737273>
- Palmer, John, “Franz von Suppé. Dichter und Bauer (Poet and peasant), overture to the operetta”, [En línea]. Consultado el 3 de abril del 2018 en <https://www.allmusic.com/composition/dichter-und-bauer-poet-and-peasant-overture-to-the-operetta-mc0002434799>

- Pareyón, Gabriel, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Tomo I, México, Universidad Panamericana, 2006, [PDF]. Consultado el 23 de noviembre del 2017 en https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/24893/TOMO_UNO.PDF
- _____, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Tomo II, México, Universidad Panamericana, 2006, [PDF]. Consultado el 23 de noviembre del 2017 en https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/24893/TOMO_DOS.pdf
- Plumed Domingo, José Javier y Rojo Moreno, Luis Miguel, “El tratamiento de la locura entre los siglos XIX y XX: los discursos sobre la cura en la medicina mental española, 1890-1917”, en *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Río de Janeiro, vol. 23, núm., 4, octubre-diciembre 2016, p. 985-1002, Consultado en línea el 3 de julio del 2018 en <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v23n4/0104-5970-hcsm-23-4-0985.pdf>.
- Ponce, Aníbal, *Educación y lucha de clases*, [en línea]. Consultado el 12 de julio del 2018. Disponible en http://www.conductitlan.org.mx/07_psicologiaeducativa/Materiales/L_ANIBALPONCEEducacionyLuchadeClaes.pdf.
- Quintanilla, María, “Santa Cecilia en las pinacotecas” [Blog] El blog de lenguaje musical. Publicado el 22 de noviembre del 2015. Consultado el 27 de octubre del 2017 en <http://elblogdelenguajemusical.blogspot.mx/2015/11/santa-cecilia-en-las-pinacotecas.html>
- Rodríguez Álvarez, María de los Ángeles, “La educación técnica de la mujer en México”, [En línea]. Consultado el 26 de mayo del 2016 en http://bvvirtual.ucol.mx/archivos/527_0302102906.pdf p. 34
- Rosas, Sergio, “Educación y nuevo catolicismo en México. La universidad católica de Puebla 1906-1914, pp. 189-192. [en línea]. Consultado el 20 de marzo del 2019 en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6340141>
- Roselló Soberón, Estela, “El cuerpo de María Magdalena en un devocionario novohispano: la corporalidad femenina en la historia de salvación del siglo XVIII”, en *Estudios de Historia Novohispana* [en línea] Vol. 42, enero-junio 2010, pp. 62-66. Consultado el 24 de mayo del 2014 en http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/novohispana/pdf/novo42/novo42_prelim.pdf.
- Rubinstein, Anton, *A conversation on music* (translated by John P. Morgan), New York, C. F. Tretbar publisher, 1892. [En línea] Consultado el 1° de agosto del 2017 en <https://archive.org/details/conversationonmu00rubiiala>

- Segura Graño, Cristina, “Historia, historia de las mujeres, historia social”, en *Gerónimo de Uztariz*, no. 21, 2005, pp. 9 – 22. Consultado el 18 de enero de 2014 en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2173579>
- Soloma Gutiérrez, Ana, “De la mujer ideal a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino en el siglo XIX”, *Cuicuilco*, 7(18) [en línea]. Consultado el 29 de mayo del 2014 en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35101813>
- Staff, Rovi, “Franz von Suppé”, [En línea]. Consultado el 3 de abril del 2018 en <https://www.allmusic.com/artist/franz-von-suppe%C3%A9-mn0001511502/biography>
- Thomson Jaynes, Edwin, *The physical basis of music and its implications for musical performance*, [PDF]. Consultado el 14 de noviembre del 2017 en <http://bayes.wustl.edu/etj/music.html>.
- Torres Septién, Valentina, “Educación privada en México”, [en línea]. Consultado el 28 de julio del 2018 en http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_20.htm
- Vega Y Ortega Báez, Rodrigo A., “Moral científica para el “bello sexo” en la prensa mexicana para mujeres (1840-1855)”, en *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* [En línea] Debates. Puesto en línea el 15 de noviembre de 2010, consultado el 15 de julio de 2016. Disponible en <http://nuevomundo.revues.org/60082>; DOI: 10.4000/nuevomundo.60082
- Zychowicz, James, “Saverio Mercadante”, [En línea] Consultado el 20 de noviembre del 2017 en <https://www.allmusic.com/artist/saverio-mercadante-mn0001436135/biography>
- “A brief chronology of the Stey Organ Company”. [En línea] Consultado el 10 de noviembre del 2017 en <http://www.esteyorganmuseum.org/estey-heritage/a-brief-chronology-of-the-estey-organ-company/>
- “Berlin piano and organ company”, [en línea] Consultado el 11 de agosto del 2018 en http://www.rodnejantzi.com/berlin/berlin_piano_and_organ_company.html
- “Biografía de Santa Cecilia,” [en línea]. Consultado el 27 de octubre del 2017 en <https://www.aciprensa.com/recursos/biografia-de-santa-cecilia-5047>
- “Catálogo Sterling de 1892”, [En línea]. Consultado el 8 de enero del 2018 en <http://antiquepianoshop.com/online-museum/sterling/>
- “Cécile Chaminade”, [En línea] Consultado el 29 de noviembre del 2017 en https://www.naxos.com/person/Cecile_Chaminade_25943/25943.htm
- “Compositions by Lacôme dEstanlex, Paul”, [En línea]. Consultado el 4 de abril del 2018 en [http://imslp.org/wiki/Category:Lac%C3%B4me_d%27Estalenx, Paul](http://imslp.org/wiki/Category:Lac%C3%B4me_d%27Estalenx,_Paul)
- “Compositions by Tosti, Francesco Paolo”, [En línea] Consultado el 29 de noviembre del 2017 en [http://imslp.org/wiki/Category:Tosti, Francesco Paolo](http://imslp.org/wiki/Category:Tosti,_Francesco_Paolo).

- “Descendants of Paz Alatorre Blanco”, [En línea]. Consultado el 4 de abril del 2018 en <https://gw.geneanet.org/juang?lang=en&iz=3961&m=D&p=paz&n=alatorre+blanco&siblings=on¬es=on&t=T&v=6&image=on&marriage=on&full=on>
- “Disco. Obras de Luis G. Jordá”, [En línea] Consultado el 30 de noviembre del 2017 en <http://www.silvianavarrete.com/discografia.php?id=3>
- “Educar”, *Real Academia Española*, [en línea]. Consultado el 20 de mayo del 2014. Disponible en <http://lema.rae.es/drae/?val=educar>
- “El anillo de hierro” [En línea] Biblioteca digital hispánica. Consultado el 23 de noviembre del 2017 en [http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/El%20anillo%20de%20hierro.%20Preludio%20%20qls/Marqu%C3%A9s,%20Miguel%20\(1843%201918\)/qls/bdh0000040353;jsessionid=66015FAC527C261E0F2FA5157C02CF95](http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/El%20anillo%20de%20hierro.%20Preludio%20%20qls/Marqu%C3%A9s,%20Miguel%20(1843%201918)/qls/bdh0000040353;jsessionid=66015FAC527C261E0F2FA5157C02CF95)
- “Famous composers’ mothers”, en *The world’s greatest music. Classic FM digital radio*. Consultado el 3 de Julio de 2017 en <http://www.classicfm.com/discover-music/latest/composers-mothers/>
- “Frantisek Alois Drdla sheet music”, [En línea] Consultado el 30 de noviembre del 2017 en <https://musopen.org/sheetmusic/composer/frantisek-alois-drdla/>
- “Frederic Chopin”. [En línea] Consultado el 3 de julio de 2017 en <https://www.biography.com/people/frederic-chopin-9247162>
- “Gaetano Braga”, [En línea]. Consultado el 4 de abril del 2018 en <https://musopen.org/es/composer/gaetano-braga/>
- “Gaetano Braga”, [En línea]. Consultado el 4 de abril del 2018 en <https://www.classicalarchives.com/composer/2237.html#tvf=tracks&tv=music>
- “Gastaldon, Staislao”, [en línea] Consultado el 29 de noviembre del 2017 en [http://www.treccani.it/enciclopedia/stanislaio-gastaldon_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/stanislaio-gastaldon_(Dizionario-Biografico)/)
- “Guido Reni- San Cecilia”, [En línea]. Consultado el 27 de octubre del 2017 en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido_Reni_-_Santa_Cecilia.jpg
- Ignace Xavier Joseph Leeybach”, [En línea] Consultado el 28 de noviembre del 2017 en <http://www.requiemsurvey.org/composers.php?id=466>.
- “Jean-Delphin Alard. List of works by Jean-Delphin Alard”, [En línea] Consultado el 29 de noviembre del 2017 en http://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Jean_Delphin_Alard
- “Józef Wieniawski”, [En línea] Consultado el 29 de noviembre del 2017 en http://www.wieniawski.com/jozef_wieniawski.html.

- “List of works by Cécile Chaminade”, [en línea] Consultado el 29 de noviembre del 2017 en http://imslp.org/wiki/List_of_works_by_C%C3%A9cile_Chaminade.
- “Loin du bal (Guillet, Ernest)”, [En línea] Consultado el 30 de noviembre del 2017 en [http://imslp.org/wiki/Loin_du_bal_\(Gillet%2C_Ernest\)](http://imslp.org/wiki/Loin_du_bal_(Gillet%2C_Ernest)).
- “Luigi Denza sheet music”, [En línea] Consultado el 28 de noviembre del 2017 en <https://musopen.org/sheetmusic/composer/luigi-denza/>
- “María de la Paz de la Stma. Trinidad Yturbide Gómez”. [En línea] Consultado el 6 de noviembre del 2017 en <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:NPCC-XPT>
- “María de la Paz Iturbide Gómez. Semanario de Genealogía Mexicana”. [En línea] Consultado el 8 de noviembre del 2017 en <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&iz=20759&p=maria+de+la+paz&n=iturbide+gomez>.
- “Michele Cerimele”, [En línea] Consultado el 28 de noviembre del 2017 en <http://www.archivioricordi.com/en/catalog/author/1943>
- “Music of Sydney Smith”, [En línea, PDF] Consultado el 28 de noviembre del 2017 en <http://www.sydney-smith-archive.org.uk/smithscores.html>.
- “Opera piano”. [En línea] Consultado el 9 de noviembre del 2017 en <http://antiquepianoshop.com/online-museum/opera-piano/>
- “Opera Piano, Company illustrated sales catalog”, [En línea]. Consultado el 8 de enero del 2018 en <http://antiquepianoshop.com/online-museum/opera-piano/>
- "Paul Lacombe (composer), *Discography of American Historical Recordings*, [En línea]. Consultado el 4 de abril de 2018 en https://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/50245/Lacombe_Paul_composer.
- “Paz Alatorre Blanco”, [En línea]. Consultado el 4 de abril del 2018 en <https://gw.geneanet.org/sanchiz?n=alatorre+blanco&oc=&p=paz>.
- “Re: T. H. Mann & Co pianos”, [En línea] Consultado el 9 de agosto del 2018 en <http://www.piano-tuners.org/piano-forums/viewtopic.php?t=10497>
- “Saint Cecilia by Joséphine Calamatta”, [En línea]. Consultado el 27 de octubre del 2017 en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Cecilia_by_Josephine_Calamatta.jpg
- “Saint Cecilia with an angel holding a musical score”, [En línea]. Consultado el 27 de octubre del 2017 en <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/saint-cecilia-angel-holding-musical-score>
- “Santa Cecilia”, [En línea]. Consultado el 27 de octubre del 2017 en <http://www.preguntasantoral.es/2010/12/santa-cecilia-de-roma-iii/museo-ingres-de-montauban/>

“Saverio Mercadante”, [En línea] Consultado el 28 de noviembre de 2017 en <http://www.operarara.com/mercadante.html>.

“Sterling”. [En línea] Consultado el 9 de noviembre del 2017 en <http://antiquepianoshop.com/online-museum/sterling/>

“Sydney Smith”, [En línea] Consultado el 23 de noviembre del 2017 en <http://www.sydney-smith-archive.org.uk/smithbio.html>

“TH Mann, pianos, Bielefeld, Germany”. [En línea] Consultado el 10 de noviembre del 2017 en <https://www.ancestry.com/boards/surnames.mann/3402/mb.ashx>

“The Sterling piano company”. [En línea] Consultado el 9 de noviembre del 2017 en http://derbyhistorical.org/sterling_piano_company.htm

“Women composers”, [En línea] Consultado el 28 de noviembre del 2017 en http://imslp.org/wiki/Category:Women_composers.

Videos / Fuentes sonoras

“Anita, mazurca de salón de Octavio Yáñez (1866-1921)”, video de YouTube, 3:02, publicado por Jorge Martín Valencia, 20 abril del 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=mp37u2nCXKw>

“...DE LOS TIEMPOS DE LA INDEPENDENCIA (Guitarra Séptima) I, vídeo de YouTube, 1:56, publicado por “Jorge Martín Valencia”, 22 de octubre del 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=5tORRpHMStw>.

“...DE LOS TIEMPOS DE LA INDEPENDENCIA (Guitarra Séptima) II, vídeo de YouTube, 2:02, publicado por “Jorge Martín Valencia”, 23 de octubre del 2008, https://www.youtube.com/watch?v=envUedLs_IE.

“...DE LOS TIEMPOS DE LA INDEPENDENCIA (Guitarra Séptima) III, vídeo de YouTube, 6:59 publicado por “Jorge Martín Valencia”, 23 de octubre del 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=oXrgSIsnHqA>.

“Entrevista al septimista Jorge Martín Valencia Rosas,” video de YouTube, 11:07, publicado por “Rocio DE”, 20 de abril del 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=p-kiUkP02tQ>.

Anexos

Anexos

Profesores que impartieron lecciones a domicilio			
Profesor	Lecciones	Costo	Fuente
Luis I. de la Parra y Mendevíl	Seguramente canto y piano. El Pingo torres señala que muchas familias acomodadas le confiaron la educación musical de sus hijas.		Torres, Mariano de Jesús, <i>Diccionario Histórico, Biográfico, Geográfico, Estadístico, Zoológico, Botánico y Mineralógico de Michoacán</i> . Tomo II, Morelia, Tipografía particular del autor, (1ª calle de Victoria Núm. 18), 1915, pp. 67- 68.
Manuel Alejandro (Pianista y cantante)	Canto y piano		“Manuel Alejandro”, en <i>Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo</i> , Tomo I, Núm. 45, Morelia, 21 de febrero de 1886, p. 3
José Torres (Profesor de piano)	Canto y piano		“Profesor de piano”, en <i>Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo</i> , Tomo I, Núm. 51, Morelia, 14 de marzo de 1886, p. 3.
D. Edmundo Castro (Pianista)	Piano, así como servicios de compostura y afinación	“Precios convencionales y equitativos”	“Pianista”, en <i>Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo</i> , Año II, Núm. 152, Morelia, 10 de marzo de 1887, p. 3. En el mismo periódico, número 184, 7 de julio de 1887, p. 3 y número 188 del 21 de julio de 1887, p. 4.
Alejandro Peralta (Pianista y afinador)	Solfeo y piano. También afinaba los pianos y los reparaba al ponerles cuerdas.	Precios convencionales. 2 pesos por la afinación.	“Pianista”, en <i>Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo</i> , Año III, Núm. 207, Morelia, 25 de septiembre de 1887, p.3. En el mismo periódico, número 227 del 8 de diciembre de 1887, p. 4
José Rodríguez Sámano	Piano y solfeo	“Precios bastantes módicos”	“Anuncio José Rodríguez Sámano”, en <i>Pierrot. Noticias y variedades</i> , Año 1º, Núm. 7, Morelia, 16 de marzo de 1890, p.4
Francisco de P. Lemus	Solfeo, piano, canto superior y armonía		“Francisco de P. Lemus”, en <i>Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo</i> , Año VI, Núm. 553, Morelia, 30 de abril de 1891, p.4
María Teresa Lúdeck. Pianista Alemana,	Piano, alemán, inglés y francés.		“Profesora de piano”, en <i>Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo</i> , Tomo I,

formada en Londres y París.			Núm. 95, Morelia, 26 de noviembre de 1893, p. 7
Srta. Carmen García Granados	Lecciones del ramo de primaria y teoría musical, solfeo, canto y piano	“Precios módicos y convencionales”	“Enseñanza a domicilio”, en <i>La libertad</i> , Año 5°, Tomo 5°, Núm. 5, Morelia, 2 de febrero de 1897, p. 5.
Don Rafael Zamora Valdés	Piano, solfeo, canto superior, armonía e instrumentación.		“Profesor de piano”, en <i>La libertad, periódico de política y variedades</i> , Año 6°, Tomo 6°, Núm. 46, Morelia, 8 de noviembre de 1898, p. 3.
Eustorgio Peñaloza Díaz (Director de la banda de música de la Escuela Industrial Porfirio Díaz)	Solfeo		“Clases de solfeo”, en <i>La libertad. Periódico de política y variedades</i> , Año 8°, Tomo 8°, Núm. 10, Morelia, 6 de marzo de 1900, p. 3.
Estanislao Romero (Director de la banda del estado)	Solfeo, violonchelo, contrabajo y clarinete.	“Precios módicos y convencionales”	“Estanislao Romero”, en <i>El centinela. Semanario de política y variedades</i> , Año 9°, Tomo 9°, Núm. 34, Morelia, 9 de marzo de 1902, p. 4.
Srta. María de los Dolores Ortiz C.	Piano	Precios convencionales	“La srta. María de los Dolores Ortiz C.” en <i>El centinela. Semanario de Política y variedades</i> , Tomo XVI, Núm., 35, 14 de Marzo de 1909, p.4

Profesores que brindaron clases en sus hogares y/o casas habitación				
Profesor	Lecciones	Costo	Dirección	Fuente
Manuel Alejandro (Pianista y cantante)	Canto y piano		Calle del huerto # 7	“Manuel Alejandro”, en <i>Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo</i> , Tomo I, Núm. 45, Morelia, 21 de febrero de 1886, p. 3.
Srta. Carmen García Granados	“Lecciones de música”	Módico y convencional	Calle de San José # 13	“Enseñanza a domicilio”, en <i>La libertad</i> , Año 5°, Tomo 5°, Núm. 5, Morelia, 2 de febrero de 1897, p. 5.
Eustorgio Peñaloza Díaz (Director de la banda de música de la Escuela Industrial Porfirio Díaz)	Solfeo		Calle del silencio # 46	“Clases de solfeo”, en <i>La libertad. Periódico de política y variedades</i> , Año 8°, Tomo 8°, Núm. 10, Morelia, 6 de marzo de 1900, p. 3.
Estanislao Romero (Director de la banda del estado)	Solfeo, violonchelo, contrabajo y	Módico y convencional	Calle Aurora # 64	“Estanislao Romero”, en <i>El centinela. Semanario de política y variedades</i> , Año

	clarinete.			9°, Tomo 9°, Núm. 34, Morelia, 9 de marzo de 1902, p. 4.
Francisco de P. Lemus	De 5 a 7 de la tarde. 7 a 8 de la noche, estudio de alguna obra en particular.	25 cts., por lección. 50 cts., por el estudio especial de alguna obra.	Calle del olivo # 4	“Academia de música”, en <i>El Centinela. Semanario de política y variedades</i> , Tomo XI, Núm. 17, Morelia, 8 de Noviembre de 1903, p. 3.
Srta. María de los Dolores Ortiz C.	Piano. Daba una clase especial para niños de 3 a 5 años.	Convencional	Calle 1ª de Guerrero # 81.	“La srta. María de los Dolores Ortiz C.” en <i>El centinela. Semanario de Política y variedades</i> , Tomo XVI, Núm., 35, 14 de Marzo de 1909, p.4.

Academias particulares de música				
Profesor	Academia (lecciones)	Costo (Mensualidad)	Dirección	Fuente
Lic. Félix Lemus Oñaleta	Academia de música. Sus alumnos llegaron a dar conciertos en casas particulares.			“Concierto”, en <i>Euterpe</i> , Año II, Núm. 28, Morelia, 8 de mayo de 1893, p. 8.
Francisco de P. Lemus	Solfeo y piano de 5 a 6 de la tarde. “Harmonía”, diariamente de 7 a 8 de la noche. Lunes, miércoles y viernes: lecciones para niñas. Martes, jueves y sábados: lecciones para niños.	Solfeo 1 \$. Piano 2 \$. Harmonía 2 \$. 15 cts., por practicar en el piano del establecimiento.		“Academia de música”, en <i>La libertad</i> , Año 3°, Núm. 2, Morelia, 8 de enero de 1895, p. 3.
Doña María del Río	Academia de canto y piano para señoritas fundada en enero de 1898. Lecciones diarias.		Domicilio particular de la profesora ubicado en la calle de la flor.	Torres, Mariano de Jesús, <i>Diccionario histórico, biográfico, geográfico, estadístico, zoológico, botánico, y mineralógico de Michoacán</i> , Tomo I, Morelia, Tipografía particular del autor, 1915, p. 22

				Torres, Mariano de Jesús, “Historia de la música en Michoacán”, en <i>El odeón michoacano. Periódico exclusivamente musical y literario</i> [redactado por Mariano de Jesús torres], Morelia, imprenta particular del redactor, 1900, p.186.
Srta. Carmen García Granados	Academia de solfeo, canto y piano para señoritas. Horarios: 3:30 – 6:30		Calle de San José # 13, trasladándose posteriormente a Jardín de San José # 3 (alrededor de 1905).	Torres, Mariano de Jesús, “Academias de música”, en <i>Diccionario histórico...</i> p. 26.
D. Francisco de A. Carrillo.	Academia de música para señoritas y caballeros. Seguramente se impartieron lecciones de solfeo y piano. Para ésta los alumnos contarían con un instrumento muy bueno “mediante convenio especial.”		Para matricularse: Calle del olivo # 4 (Casa del profesor), y en el establecimiento de los hermanos Buitrón.	“Academia de música”, en <i>Periódico oficial del Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo</i> , Tomo XI, Núm. 30, Morelia, 12 de abril de 1903, p. 6.
Sra. Da. Paz Martínez de Álvarez.	Canto, piano, violín y solfeo.		1ª calle de Iturbide # 13.	“Academia de música”, en <i>Periódico oficial del Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo</i> , Tomo XI, Núm. 65, Morelia, 13 de agosto de 1903, p. 5.
Ramón Martínez Avilés y María Martínez de Tovar.	Academia enfocada al piano, canto y violín. La señora Martínez enseñó a los niños. Las clases para las	2 \$, las clases duraban una hora.		“Ramón Martínez Avilés y María Martínez de Tovar”, en <i>El centinela. Semanario de política y variedades,</i>

	niñas eran los lunes, miércoles y viernes. Las clases para los niños eran los martes, jueves y sábados.			Tomo XI, Núm. 6, Morelia, 23 de agosto de 1903, p. 4. Sigue anunciándose en los siguientes números del 30 de agosto, p. 4; 6 de septiembre, p. 4; 13 de septiembre, p. 4, y 19 de septiembre de 1903, p. 4.
--	--	--	--	--

Intervenciones musicales de niñas, señoritas y señoras 1886 – 1908					
Nombre	Eventos en los que participaron	Institución a la que pertenecía	Instrumentos tañidos	Piezas ejecutadas	Fuente/ referencias.
Señorita Carlota Escudero y Espronceda ⁸⁰⁹	Mayo de 1886 Concierto de Inauguración de la Academia de Niñas.		Piano	*Fantasía sobre motivos de Tannhäuser *Fantasía del “Trovador” *Fantasía para dos pianos de “Lombardi y Hernani” por Fischeti. Tocando junto con su hermana Elvira y los caballeros Alberto Castañeda y Arturo Luckhaus.	“El concierto”, en <i>Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo</i> , Tomo 1, Núm. 66, Morelia, 9 de mayo de 1886, p. 1.
Señorita Elvira Escudero y Espronceda	“”		Piano Voz	Fantasía para dos pianos de “Lombardi y Hernani” por Fischeti. (Tocando junto con su hermana y los caballeros arriba mencionados). *“Povera mamma” de Thalberg (Canto)	“”
Luisa Mesa ⁸¹⁰	“”		Piano	Variaciones de “La Bella Tirolienne”.	“”
Guillermina García Manzo	“”		Piano	Fantasía del “Trovador” junto con Carlota Escudero.	“”
	“”			* Paráfrasis de concierto “Miserere del Trovatore”,	“”

⁸⁰⁹ Las señoritas Espronceda eran hijas del pintor Escudero y Espronceda. Ellas vinieron de la ciudad de México para participar en el concierto inaugural de la Academia. Al parecer, sus habilidades musicales eran de sumo conocidas pues se decía que "... ‘ejecutan en el piano la más difícil partitura’.” “Señoritas Espronceda”, en *Gaceta oficial del Estado libre y soberano de Michoacán*, Núm. 60, Morelia, 15 de abril de 1886, p. 3.

⁸¹⁰ Esta señorita inicia su actividad musical antes de la inauguración de la Academia de Niñas. Por ejemplo, en 1882 se le ve participando en la gala musical organizada para festejar la reapertura del edificio de San Nicolás. En este evento también participaron María del Pilar Briz, la señora Francisca Bernal de Ortiz, María Ojeda, Luisa Mongue, María Gutiérrez. “Reseña histórica”, en *Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo*, Año VIII, Núm. 355, Morelia, 27 de mayo de 1882, p. 3.

Señorita Paz Iturbide Gómez ⁸¹¹			Piano	debida a la inspiración de Gottschalk. *Fantasía de Gottschalk sobre temas de la ópera <i>Favorita</i> . * Galopa de concierto, “La Jeunesse dorée”, a cuatro manos (acompañada por la señorita Rosa Parra). *Fantasía sobre temas de la ópera <i>Lucía de Lammermoor</i> .	
Rosa Parra ⁸¹²	“”		Piano Voz	*Galopa de concierto, “La Jeunesse dorée”, a cuatro manos, acompañando a Paz Iturbide Gómez. *Cuarteto de la zarzuela <i>Las hijas de Eva</i> (música de Joaquín Gastambide), cantando junto con Ana Sámano Gómez y “... los jóvenes Solórzano y Valenzuela”.	“”
Natalia Flores ⁸¹³	“”			Fantasía sobre temas de la ópera <i>Norma</i> .	“”
Francisca Elizarrarás	“”		Voz	Cavatina de la ópera <i>Macbeth</i> de Verdi.	“”

⁸¹¹ Como se mencionó en su biografía, la señorita Paz Iturbide inicia su actividad musical muchos antes de la inauguración de la Academia de Niñas.

⁸¹² Rosa Parra, al igual que algunas de las señoritas mencionadas, inició su actividad musical antes de la inauguración de la Academia de Niñas. Como ejemplo, considérese su participación en la entrega de premios del Colegio de San Nicolás llevada a cabo en noviembre de 1885, evento en el que compartió el escenario con Inés Plancarte, Francisca Bernal de Ortiz, Luisa Mongue, Elena torrentera, Natalia Flores, Francisca Elizarrarás, Elvira Espronceda y Ana Sámano. “Una solemnidad”, en *Gaceta oficial del estado libre y soberano de Michoacán*, Tomo I, Núm., 15, Morelia, 8 de noviembre de 1885, pp. 1-2.

⁸¹³ Esta joven, “a pesar de su corta edad”, obtuvo el título de profesora con mención honorífica. Desafortunadamente, la noticia carece de datos por lo que no podemos decir en dónde realizó sus estudios. No obstante, hemos de señalar que algunas señoritas hacían estudios particulares y posteriormente se certificaban. “Natalia Flores”, en *Gaceta oficial del Estado libre y soberano de Michoacán*, Núm. 40, Morelia, 4 de febrero de 1886, p. 3.

Señorita Inés Plancarte ⁸¹⁴	“”		Voz	Cavatina de Jone *Dúo número 17 de la ópera <i>La traviata</i> de Verdi, interpretada junto con el Sr. Jesús Solórzano.	“”
Elena Torrentera	“”		Voz	Aria número 5 de <i>La traviata</i> .	“”
Ana Sámano Gómez	“”		Voz	Cuarteto de <i>Las hijas de Eva</i> , cantado junto con Rosa Parra y los jóvenes antes mencionados.	“”
Señorita Luisa Mesa	Enero de 1887 Primera distribución de premios a las alumnas de la Academia de Niñas, y entrega de premios a los alumnos de la Escuela de Artes y Oficios, así como de las escuelas municipales de la ciudad y las tenencias realizada en el teatro Ocampo. (También se premió a los profesores).	Academia de Niñas	Piano	*Fantasía para dos pianos “Hernani y Lombardi” por Fischetti, tocando junto con las siguientes tres señoritas de esta relación. *Cuarteto final de <i>Las hijas de Eva</i> por Gastambide, (sólo acompañamiento).	“Fiesta”, en <i>Gaceta oficial del Estado libre y soberano de Michoacán</i> , Núm. 137, Morelia, enero 16 de 1887, p. 1. Los datos sobre la institución a la que la señorita Mesa estuvo adscrita –así como los de las otras jovencitas resaltadas en negro- los obtuvimos de los libros de inscripción y matrículas de la Academia de Niñas. Todas ellas, a excepción de Soledad Arriaga, Esther Ortiz y Soledad Ruiz, entraron directamente a la clase de música; las otras empezaron estudiando solfeo.
Señorita Guadalupe Morfín	“”			*Fantasía para dos pianos “Hernani y Lombardi” por	“”

⁸¹⁴ La señorita Plancarte contrajo matrimonio en noviembre de 1890 con el joven Gabino Oseguera. “Matrimonio”, en *Gaceta Oficial del Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo*, Año VI, Núm. 511, Morelia, 27 de noviembre de 1890, p. 3

		Academia de Niñas	Piano	Fischetti. *Cuarteto final de <i>Las hijas de Eva</i> por Gaztambide, (sólo acompañamiento).	
Señorita María Patiño	“”	Academia de Niñas	Piano	Fantasia para dos pianos “Hernani y Lombardi” por Fischetti.	“”
Señorita Matilde Patiño	“”	“”	Piano	Fantasia para dos pianos “Hernani y Lombardi” por Fischetti.	“”
Señorita Soledad Ruiz	“”	Academia de Niñas	Voz	<i>Las hijas de Eva</i> Romanza “Por qué cuando aquel día” por Joaquín Gaztambide.	“”
Señorita Guadalupe Alvérez	“”		Voz	Dueto “A figlia incauto” de la ópera <i>María Padilla</i> por Donizetti, acompañada de Carolina Robles.	“”
Señorita Carolina Robles	“”		Voz	Dueto “A figlia incauto” de la ópera <i>María Padilla</i> por Donizetti, acompañada de Guadalupe Alvérez.	“”
Señorita Esther Ortiz	“”	Academia de Niñas	Voz	Cantata “La serenata” de Schubert.	“”
Luisa Ruiz	“”		Voz	Romanza “Pasión del alma mía” de la zarzuela <i>El anillo de hierro</i> de Pedro Miguel Marqués. ⁸¹⁵	“”
				Cuarteto final “Como	“”

⁸¹⁵ Sobre el autor y la obra véase “El anillo de hierro” [En línea] Biblioteca digital hispánica. Consultado el 23 de noviembre del 2017 en [http://bdh.bne.es/bnesearch/biblioteca/El%20anillo%20de%20hierro.%20Preludio%20%20qls/Marqu%C3%A9s,%20Miguel%20\(1843%201918\)/qls/bdh0000040353;jse ssionid=66015FAC527C261E0F2FA5157C02CF95](http://bdh.bne.es/bnesearch/biblioteca/El%20anillo%20de%20hierro.%20Preludio%20%20qls/Marqu%C3%A9s,%20Miguel%20(1843%201918)/qls/bdh0000040353;jse ssionid=66015FAC527C261E0F2FA5157C02CF95) (Aquí se tiene un registro sonoro de la obra de 1951), Fernández Álvarez, Diego Emilio, “El anillo de hierro”, [En línea] Puesto en línea el 9 de agosto de 2007. Consultado el 23 de noviembre del 2017 en http://lazarzuela.webcindario.com/RES/r_anillohierro.htm.

Señorita Soledad Arriaga	“”	Academia de Niñas	Voz	marsilla” de <i>Las hijas de Eva</i> por Gaztambide, junto con Concepción López Aguado y los señores Manuel Alejandro y Rómulo Valenzuela.	
Señorita Concepción López Aguado	“”		Voz	Cuarteto final de <i>Las hijas de Eva</i> por Gaztambide, junto con Soledad Arriaga y los señores arriba mencionados.	“”
Señorita Rosa Zavala	Enero de 1888 Distribución de premios a las alumnas de la Academia de Niñas	Academia de Niñas	Voz	*Himno “Gloria al talento”, coro cantado por los alumnos de la Escuela de Artes. *Aria “Casta diva” de la ópera <i>Norma</i> de Bellini.	“Gran fiesta. Repartición de premios a las alumnas de la Academia de Niñas”, en <i>Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo</i> , Año III, Núm. 235, Morelia, 5 de Enero de 1888, p. 1.
Señorita María Patiño	“”	Alumna de la Academia de Niñas En dicha celebración, se llevó el accésit en piano y recibió mención honorífica.	Piano	* Obertura de la ópera “Poete et Paysan” (Poeta y campesino) de Franz von Suppé, ⁸¹⁶ ejecutada junto con su hermana. * Fantasía brillante para piano “Rigoletto” de Sydney Smith (basada en la obra de Verdi del mismo nombre). ⁸¹⁷	“”

⁸¹⁶ Compuesta en 1846, “Poeta y campesino” fue una de las obras más famosas del compositor Austríaco Franz von Suppé. Sobre ésta obertura y su autor véase Palmer, John, “Franz von Suppé. Dichter und Bauer (Poet and peasant), overture to the operetta”, [En línea]. Consultado el 3 de abril del 2018 en <https://www.allmusic.com/composition/dichter-und-bauer-poet-and-peasant-overture-to-the-operetta-mc0002434799>. Staff, Rovi, “Franz von Suppé”, [En línea]. Consultado el 3 de abril del 2018 en <https://www.allmusic.com/artist/franz-von-suppe%C3%A9-mn0001511502/biography>.

⁸¹⁷ Sobre el compositor Smith y sus obras véase, “Sydney Smith”, [En línea] Consultado el 23 de noviembre del 2017 en <http://www.sydney-smith-archive.org.uk/smithbio.html>.

Señorita Matilde Patiño	“”	Alumna de la Academia de Niñas. Al igual que su hermana, este año recibió accésit y mención honorífica.	Piano	* Obertura “Poete et Paysan” de Franz von Suppé.	“”
Señorita Elena Torrentera.	“”		Voz	*Aria número 5 de la <i>Traviata</i> de Verdi.	“”
Señorita Guadalupe Morfín	“”	Alumna de la Academia de Niñas. En dicha celebración se llevó el premio de piano y recibió mención honorífica.	Piano	* Reminiscencias para piano de la ópera <i>Ruy Blas</i> de Filippo Marchetti, ⁸¹⁸ por Miguel Planas. ⁸¹⁹ *Piano de acompañamiento en otras intervenciones.	
Señorita María Padilla	“”	Alumna de la Academia de Niñas	Voz	* “A figlia incauta”, dueto de la ópera <i>María Padilla</i> por Donizetti, interpretado junto con Esther Ortiz.	“”
Señorita Esther Ortiz		Alumna de la Academia de niñas	Voz	* “A figlia incauta”, dueto de la ópera <i>María Padilla</i> por Donizetti, interpretado junto con Esther Ortiz.	“”
Señorita Natalia Flores	“”	Ayudante de la cátedra de música de la Academia de Niñas	Piano	Acompañando algunas de las intervenciones musicales	“”
Señorita Virginia Galván	Enero de 1889 Entrega de Premios a las alumna de la Academia		Voz	*Aria de la ópera <i>Rigoletto</i> de Verdi. *Aria de la ópera <i>Lucía de Lammermoor</i> de Donizetti,	“Distribución de premios”, en <i>Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo</i> , Año

⁸¹⁸ De las siete óperas compuestas por el compositor italiano Marchetti, *Ruy Blass* (1869) fue la única exitosa –al parecer era difícil competir con el gigante Verdi. Al respecto véase Johnson, Keith, “Filippo Marchetti”, [En línea]. Consultado el 3 de abril del 2018 en <https://www.allmusic.com/artist/filippo-marchetti-mn0001810313/biography>, <https://www.allmusic.com/artist/filippo-marchetti-mn0001810313/compositions>.

⁸¹⁹ Sobre el mexicano Miguel Planas véase, Carrasco Vázquez, Fernando, “Miguel Planas. Reconstruyendo a un personaje o mucho más que una calle mal escrita” [Blog] *Musicología casera*. Puesto en línea el 23 de octubre del 2016. Consultado el 23 de noviembre del 2017 en <https://musicologiacasera.wordpress.com/2016/10/23/miguel-planas-reconstruyendo-a-un-personaje-o-mucho-mas-que-una-calle-mal-escrita-por-fernando-carrasco-v/>.

				acompañada en el piano por el señor José Yániz.	IV, Núm.,343, Morelia, 17 de enero de 1889, p. 3
Señorita María Patiño ⁸²⁰	“”	Alumna de la Academia de Niñas.	Piano	*Fantasía brillante para piano “Hernani” de Sydney Smith. *Waltz “El torbellino” de Tito Matthey, ejecutado junto con su hermana Matilde.	“”
Señorita Matilde Patiño		Alumna de la Academia de Niñas	Piano	* Waltz “El torbellino” de Tito Matthey. *Fantasía para piano sobre temas de la ópera <i>Norma</i> de J. Leeybach. ⁸²¹	“”
Señorita Rosa Zavala	“”	“”	Voz	*Aria de soprano de la ópera <i>Atila</i> de Verdi, “coreada por las alumnas de la academia”.	“”
Señorita Natalia Flores	“”	Ayudante de la cátedra de música de la Academia de Niñas	Piano	Acompañó en el piano el coro de la ópera <i>El juramento</i> de Mercadante, ⁸²² cantado por las alumnas de la academia, jovencitas que también cantaron el “Himno michoacano” de Luis I. de la Parra.	“”

⁸²⁰ Esta señorita contrajo matrimonio en 1892 con el caballero señor Manuel Carranza en el Santuario de Guadalupe. “El acto tuvo lugar a las 9 a. m. ante una numerosa y selecta concurrencia; siendo padrinos los señores Dr. José Alberto Carranza, Gregorio Patiño Fagú, y la bellísima señorita Matilde Patiño y Señora Soledad G. de Carranza, personas todas muy conocidas en nuestra sociedad.” “Matrimonios”, en *La lealtad*, Época 1ª, Núm. 4, Morelia, 29 de noviembre de 1892, p. 3.

⁸²¹ Sobre este compositor francés véase, “Ignace Xavier Joseph Leeybach”, [En línea] Consultado el 28 de noviembre del 2017 en <http://www.requiemsurvey.org/composers.php?id=466>.

⁸²² Sobre el compositor italiano Saverio Mercadante véase, Zychowicz, James, “Saverio Mercadante”, [En línea] Consultado el 20 de noviembre del 2017 en <https://www.allmusic.com/artist/saverio-mercadante-mn0001436135/biography>, “Saverio Mercadante”, [En línea] Consultado el 28 de noviembre de 2017 en <http://www.opera-rara.com/mercadante.html>.

Señorita Natalia Flores	Diciembre de 1889 Concierto instrumental y vocal desempeñado por las alumnas de la cátedra de música, "... en honor del C. Gobernador del Estado [...] Mariano Jiménez..." (Un mes antes se había inaugurado otro período de gobierno de dicho gobernador)	“”	Piano	* <i>Un ballo in masher</i> , de Verdi C. San Fiorenzo, gran dúo a cuatro manos, ejecutado junto con Matilde Patiño. * “Marina” de Julio Ituarte. ⁸²³ *Acompañando en el piano al joven Roque Macouzet quién interpretó una fantasía para violín de la ópera de Verdi <i>Un ballo in masher</i> , arreglada por D. Alard.	“Un concierto”, en <i>Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo</i> , Año V, Núm. 433, Morelia, 22 de diciembre de 1889, p. 1.
Señorita Matilde Patiño	“”		Piano	* <i>Un ballo in masher</i> , de Verdi C. San Fiorenzo, gran dúo a cuatro manos. *Fantasía de la ópera <i>La Traviata</i> , por Leeybach.	“”
Señorita Rosa Zavala	“”		Voz	* 2ª Aria de <i>Atila</i> de Verdi. *Dúo de la ópera <i>Norma</i> de Bellini, acompañada junto con Elvira Castrejón.	“”
Señorita Elvira Castrejón	“”		Piano	*Dúo de la ópera <i>Norma</i> de Bellini.	
Señorita Concepción López Aguado	“”		Piano	Fantasía de <i>Lucía</i> a ocho manos de M. Carimelle, ⁸²⁴ ejecutada junto con Carmen Peñúñuri, Elodia Palacios y	“”

⁸²³ Sobre el mexicano Ituarte véase: Pareyón, Gabriel, “Ituarte, Julio”, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Tomo I, México, Universidad Panamericana, 2006, pp. 523-524 [PDF]. Consultado el 23 de noviembre del 2017 en https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/24893/TOMO_UNO.PDF.

⁸²⁴ A lo largo de este cuadro se verá el nombre de “Carimelle” “Cerimelle” o “Cerimele”. Seguramente se trataba de M. Cerimele, la única compositora –según parece– cuyas obras fueron tocadas en tierras morelianas. Véase, “Women composers”, [En línea] Consultado el 28 de noviembre del 2017 en http://imslp.org/wiki/Category:Women_composers. Respecto a las obras de Cerimele véase, “Michele Cerimele”, [En línea] Consultado el 28 de noviembre del 2017 en <http://www.archivioricordi.com/en/catalog/author/1943>.

				Concepción Olvera.	
Señorita Carmen Peñúñuri	“”	Oresta López la ubica como profesora de Inglés (primero y segundo año) de la segunda generación de la Academia de Niñas (1891-1895) ⁸²⁵	Piano	Fantasía de <i>Lucía</i> a ocho manos de M. Carimelle.	“”
Señorita Elodia Palacios ⁸²⁶	“”	Alumna de la Academia de Niñas	Piano	Fantasía de <i>Lucía</i> a ocho manos de M. Carimelle.	“”
Señorita Concepción Olvera	“”		Piano	“”	“”
Señorita Natalia Flores	Enero de 1890 Distribución de premios a las alumnas de la Academia realizada en el Colegio Civil.	Ayudante de la clase de música de la Academia de Niñas	Piano	*Gran fantasía sobre <i>L’ Hymne national Brésilien</i> de L. M. Gottschalk. ⁸²⁷	“Espléndida fiesta. Adelantos de la Academia de Niñas. Distribución de premios”, en <i>Gaceta oficial del Estado libre y soberano de Michoacán</i> , Año V, Núm. 436, 5 de enero de 1890, p. 2.
Señorita Rosa Zavala	“”		Voz	*Pieza de canto. *Dúo de la ópera <i>Norma</i> , junto con Elvira Castrejón.	“”
Señorita Elvira Castrejón	“”		Voz	*Dúo de la ópera <i>Norma</i> .	“”
Señorita Concepción López Aguado	“”		Piano	Fantasía de <i>Lucía</i> a ocho manos y a dos pianos de M. Carimelle, ejecutada junto con Carmen	“”

⁸²⁵ López Pérez, Oresta, *Destinos controlados: educación y lectura en la Academia de niñas de Morelia 1886-1915*, tesis para obtener el grado de Doctora en Ciencias Sociales con especialidad en Historia, Universidad de Guadalajara/Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades/Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, Guadalajara, Jalisco, 2003, p. 278.

⁸²⁶ Esta señorita ingresó a la Academia de Niñas en 1886 tomando las materias de Idioma español, solfeo y costura. Archivo Histórico de la Universidad Michoacana (en adelante AHUM), Libro de Inscripción de la Academia de Niñas, Año de 1886.

⁸²⁷ Sobre este pianista estadounidense véase, Gelfert, Axel, “The life and times of Louis Moreau Gottschalk”, [En línea]. Puesto en línea en el 2001. Consultado el 28 de noviembre del 2017 en <http://www.louismoreaugottschalk.com/Biography/biography.html>.

				Peñúñuri, Elodia Palacios y Concepción Olvera.	
Señorita Carmen Peñúñuri	“”		Piano	Fantasía de <i>Lucía</i> a ocho manos y a dos pianos de M. Carimelle.	“”
Señorita Elodia Palacios	“”		Piano	“”	“”
Señorita Concepción Olvera	“”	Alumna de la Academia de niñas ⁸²⁸	Piano	“”	“”
Señorita Matilde Patiño	“”		Piano	Fantasía de concierto sobre temas de la ópera <i>Sonámbula</i> (de Verdi), por E. Ketterer.	“”
Señorita Rosa Zavala	Enero de 1891 Repartición de premios a las alumnas de la Academia de niñas.		Voz	Aria no. 8 de la ópera <i>I. Puritani</i> de Bellini.	“Repartición de premios”, en <i>Gaceta oficial del Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo</i> , Año VI, Núm. 522, Morelia, 5 de enero de 1891, p. 3.
Señorita Elvira Castrejón	“”		Voz	*Aria no. 5 de la ópera <i>Traviata</i> de Verdi. *Scena e Duetto de la ópera <i>La vestale</i> de S. Mercadante, junto con Elodia Palacios.	“”
Señorita Natalia Flores			Piano	“Grandes variaciones brillantes de concierto” de Henri Roselleni.	“”
Señorita Matilde Patiño	“”		Piano	Fantasía brillante para piano de la ópera <i>Fausto</i>	“”

⁸²⁸ En 1891 obtuvo el profesorado superior de instrucción primaria. Véase, “Profesorado superior”, en *Gaceta oficial del Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo*, Núm. 603, Morelia, 25 de octubre de 1891, p. 3.

				(de Gounod) por Sydney Smith. ⁸²⁹	
Señorita Elodia Palacios	“”		Voz	Scenae Duetto “La vestale” de S. Mercadante, junto con Elvira Castrejón.	“”
Señora María del Río de del Río.	“”		Piano	Acompañando las piezas de canto.	“”
Señorita Matilde Patiño	Septiembre de 1891 Concierto vocal e instrumental por parte de la “Sociedad Fraternidad Progreso y Alegría” a favor de la beneficencia y en honor del presidente de la república.		Piano	*Duetto a dos pianos “Un ballo in masherà”, ejecutado junto con Natalia Flores. * “Despertar del león”.	“Concierto”, en <i>Gaceta oficial del Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo</i> , Año VI, Núm. 592, Morelia, 13 de septiembre de 1891, p. 3.
Señorita Natalia Flores	“”		Piano	*Duetto a dos pianos “Un ballo in masherà”, ejecutado junto con Matilde Patiño. *Himno del Brasil de L. M. Gottschalk.	“”
Señorita Esther Ortiz	“”		Voz	*Aria de la ópera <i>Favorita</i> de G. Donizetti. *Duetto dramático “Tremor o vil” de L. Arditi, ⁸³⁰ interpretado junto con Julia Padilla.	“”
Señorita Guadalupe Morfín	“”		Piano	Gran fantasía de la ópera <i>Los hugonotes</i> (de Meyerbeer) por Sydney	“”

⁸²⁹ La partitura de ésta y otras obras de Smith se pueden consultar en “Music of Sydney Smith”, [En línea, PDF] Consultado el 28 de noviembre del 2017 en <http://www.sydney-smith-archive.org.uk/smithscores.html>.

⁸³⁰ Respecto al italiano Luigi Arditi véase Cummings, Robert, “Luigi Arditi”, [En línea] Consultado el 28 de noviembre del 2017 en <https://www.allmusic.com/artist/luigi-arditi-mn0001473874/biography>.

				Smith.	
Señorita Julia Padilla	“”		Voz	*Duetto dramático “Trema o vil” de L. Arditi (para soprano y contralto) interpretado junto con Esther Ortiz. *Aria de la ópera <i>Marino Faliero</i> de Donizetti.	“”
Señorita Soledad Ruiz	Enero de 1892 Repartición de premios a las alumnas de la Academia de niñas.	Alumna de la Academia de niñas	Voz	Romanza “Las hijas de Eva” de Joaquín Gaztambide.	“Repartición de premios”, en <i>Gaceta oficial del Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo</i> , Año VII, Núm. 624, Morelia, 7 de enero de 1892, p. 3.
Señorita Concepción López Aguado	“”	Alumna de la Academia de niñas	Piano	Fantasía para piano a cuatro manos de la ópera <i>Saffo</i> (de Pacini) por M. Cerimelle, ejecutada junto con Elodia Palacios.	“”
Señorita Rosa Zavala	“”	Alumna de la Academia de niñas	Voz	*Cavatina no. 5 “Vieni t’affretta” de la ópera <i>Macbeth</i> de Bellini. *Aria no. 8 de la ópera <i>I. Puritani</i> de Bellini.	“”
Señorita Elodia Palacios	“”	“”	Piano	Fantasía para piano a cuatro manos de la ópera <i>Saffo</i> (de Pacini) por M. Cerimelle, ejecutada junto con Concepción López Aguado.	“”

Señorita Concepción Alva Ibarrola	Enero de 1892 Repartición de premios a los alumnos del Colegio Civil (Colegio de San Nicolás).		Voz	Aria “Hernani”	“Repartición de premios”, en <i>Gaceta oficial del gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo</i> , Año VII, Núm. 625, Morelia, 10 de enero de 1892, p. 2-3.
Señorita Matilde Patiño	“”		Piano	Fantasía brillante sobre temas de <i>La traviata</i> (de Verdi) por Sydney Smith.	“”
Señorita Esther Ortiz	“”		Voz	Aria de la ópera <i>La favorita</i> de Donizetti.	“”
Señorita Amalia Ortiz ⁸³¹	Abril de 1892 “... examen particular de piano y solfeo que sustentaron los pequeños alumnos que dirige la profesora señorita María Silva.”		Piano	Amenizando la ceremonia “... ejecutando en el piano [ambas señoritas] magníficas piezas de música.”	“Examen”, en <i>Gaceta oficial del gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo</i> , Núm. 655, Morelia, 24 de abril de 1892, p. 3
Señorita Leonor González	“”		Piano	Amenizando el acto.	“”
Señorita Matilde Patiño	Octubre de 1892 Concierto en honor del Gobernador Aristeo Mercado organizado en el teatro Ocampo por los clubs políticos y la <i>Sociedad Progreso Fraternidad y Alegría</i>		Piano	*Fantasía “El carnaval de Venecia” de Herz. *Gran Marcha <i>Schiller</i> , de Meyerbeer, con acompañamiento de grande orquesta, arreglo del Sr. L. Arguimbau, a 24 manos en seis pianos. Ejecutada junto con Natalia Flores, Luisa Mesa, Guadalupe Morfín, y	“Concierto en honor del Sr. Mercado”, en <i>Euterpe. Revista quincenal de música, literatura y variedades</i> , Año 1º, Núm. 14, Morelia, 8 de octubre de 1892, p. 2. También se puede ver en “Concierto”, en <i>Gaceta</i>

⁸³¹ Amalia y Leonor eran alumnas de la misma profesora. Y los pequeños que sustentaron el examen fueron: “... el niño José Pérez Gil, hijo del Sr. Secretario de Gobierno, el niño José Oseguera, y la niña Ana María Ortiz Vidales.”

				los Sres. Lic. Juan B. Paulín, Lic. Ramón Martínez Avilés, Gilberto Garduño, Rafael Martínez, Francisco Martínez y Antonio Reyes.	<i>oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo</i> , Año VIII, Núm., 701, 2 de octubre de 1892, p. 3. ⁸³² “El concierto”, en <i>Gaceta oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo</i> , Año VIII, Núm., 702, Morelia, 6 de octubre de 1892, p. 3
Señorita María Martínez Cabrera	“”		Voz	Vals “La primavera” del Sr. Ramón Martínez Avilés (quién la acompañó al piano). Un dúo de la ópera <i>Aida</i> de Verdi, interpretado junto con el tenor Sr. Arturo Guerrero.	“”
Señorita Natalia Flores	“”			Gran Marcha Schiller, de Meyerbeer, con acompañamiento de grande orquesta, arreglo del Sr. L. Arguimbau, ejecutada junto con los arriba mencionados.	“”
Señorita Luisa Mesa	“”			Gran Marcha Schiller, de Meyerbeer, con acompañamiento de grande orquesta, arreglo del Sr. L.	“”

⁸³² La señorita María Macouzet, “aventajada y estudiosa discípula del maestro Arguimbau y el conocido profesor Francisco de P. Lemus”, participaría tocando el piano en la Gran Marcha “Schiller”. No obstante, como se señala en la tercera noticia, la joven no pudo asistir al concierto por lo que al final se trató de una obra a 20 manos en 5 pianos.

				Arguimbau, ejecutada junto con los arriba mencionados.	
Señorita Guadalupe Morfín	“”			Gran Marcha Schiller, de Meyerbeer, con acompañamiento de grande orquesta, arreglo del Sr. L. Arguimbau, ejecutada junto con los arriba mencionados.	“”
Señorita Guadalupe Morfín ⁸³³	Octubre de 1892 Velada artístico-literaria verificada en el Círculo Católico en honor de Cristóbal Colón.		Piano	Acompañando en el piano, junto con Lic. Ramón Martínez Avilés, a la orquesta “Santa Cecilia”, la cual ejecutó la obertura de <i>Guillermo Tell</i> . * Fantasía a cuatro manos sobre temas de la ópera <i>Don Carlos</i> (de Verdi) por Cerimele, ejecutada con el joven Francisco Martínez Cabrera. Al respecto se señala “Sabido es que la pieza referida es difícil, de suerte que en ella lucen su habilidad músicos ilustrados.” (p.1)	“Fiestas colombinas”, en <i>Euterpe. Revista quincenal de Música, literatura y variedades</i> , Año I, Núm. 15, 22 de octubre de 1892, pp. 1-2.
Señorita Concepción Alva	“”		Voz	Aria núm. 6 de la ópera <i>Nabucodonosor</i> de Verdi. Sobre esta señorita la nota resalta “...que posee una bonita voz, [cantando] con gusto y fácil ejecución, la	“”

⁸³³ La señorita Guadalupe Morfín murió en agosto de 1894. “Por el cielo”, en *La libertad*, Año 2, Tomo 2, Núm. 34, Morelia, 25 de agosto de 1894, p. 2. En eventos anteriores como bailes o veladas literarias era notoria su ausencia.

				pieza señalada.	
Señorita María Ugarte	“”		Piano	“El carnaval de Venecia”, de Herz. “una verdadera artista, modesta como pocas y muy simpática” (p. 1)	“”
Señorita María Martínez Cabrera	“”		Voz	* Cavatina “Soanch’io tu virtu mágica, de la ópera <i>Don Pascual</i> , de Donizetti. * Bolero de las <i>Vísperas Sicilianas</i> de Verdi. “... en ambas piezas recibió mil aplausos, sobre todo en la última en que tomó parte toda la orquesta.” (p.2)	“”
Señorita Concepción Alva Ibarrola	Febrero de 1893 Distribución de premios a las alumnas de la Academia de Niñas, llevada a cabo en el colegio de San Nicolás.		Voz	Inspiración veneciana “¡E mortal!” por Donizetti. En la segunda noticia se señal: “Las señoritas Concepción Alva Ibarrola y Esther Ortiz cantaron magistralmente [...] obteniendo ambas una verdadera ovación.”	“Crónica. Las fiestas del saber”, en <i>Euterpe. Revista quincenal de música literatura y variedades</i> , Año I, Núm. 22, Morelia, 8 de febrero de 1893, p. 2. “Academia de niñas”, en <i>Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo</i> , Tomo I, Núm. 10, Morelia, 2 de febrero de 1893, p. 6. “Academia de niñas”, en <i>Periódico oficial del Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo</i> , Tomo I, Núm., 12, Morelia, 9 de febrero de 1893, p.6

Señorita Concepción López Aguado	“”		Piano	Fantasía para piano a cuatro manos de la ópera <i>Saffo</i> por M. Cerimele. Ejecutada junto con Elodia Palacios.	“”
Señorita Elodia Palacios	“”		Piano	Fantasía para piano a cuatro manos de la ópera <i>Saffo</i> por M. Cerimele.	“”
Señorita Esther Ortiz	“”		Voz	Waltz “L’ immensité” de Louis Gregh.	“”
Coro de niñas	“”	Alumnas de la escuela primaria de niñas anexa a la Academia	Voz	Final del 2º coro “Aquí estamos prontas” de la zarzuela <i>Las hijas de Eva</i> por Gaztambide	“”
Señorita Virginia Valdés Couto.	Febrero de 1893 Distribución de premios a los alumnos del Colegio de San Nicolás.		Voz	Romanza “Giulia” de L. Denza. ⁸³⁴	“Crónica. Las fiestas del saber”, en <i>Euterpe. Revista quincenal de música literatura y variedades</i>, Año I, Núm. 22, Morelia, 8 de febrero de 1893, p.1. También se encuentra en “Distribución de premios”, en <i>Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo</i>, Tomo I, Núm. 10, Morelia, 2 de febrero de 1893, p. 6. “Distribución de premios”, en <i>Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo</i>,

⁸³⁴ Se trata del italiano Luigi Denza. Al respecto véase “Luigi Denza sheet music”, [En línea] Consultado el 28 de noviembre del 2017 en <https://musopen.org/sheetmusic/composer/luigi-denza/>.

					Tomo I, Núm., 11, Morelia, 5 de febrero de 1893, p. 5. ⁸³⁵
Señorita María Martínez Cabrera	“”		Voz	Cavatina número 4, “Tu al cui sguardo onnipossente”, de la ópera <i>i Due foscari</i> de Verdi.	“”
Señora Esther Ortiz de Tovar.	Diciembre de 1893 Exámenes en el establecimiento particular de la señorita profesora María Cruz Moreno.		Voz	* Piezas de canto, cubriendo lo intermedios de los exámenes.	“Examen”, en <i>La lealtad</i> , Año 2, Núm. 6, Morelia, 12 de diciembre de 1893, p. 4.
Niña Dolores Ortiz	Septiembre de 1894 “Velada literaria y artística [llevada cabo en el teatro Ocampo] en celebración del octogésimo cuarto aniversario del advenimiento de México a la vida independiente”		Piano Voz	Waltz “Amor” de J. Avilés, lo cantó y lo acompañó en el piano. ⁸³⁶	“Comité nicolaita juventud patriotismo”, en <i>La Libertad</i> , Año 2, Tomo 2, Núm. 36, Morelia, 8 de septiembre de 1894, p. 3
Señora María del Río de del Río.	“”		Piano	Fantasía de la ópera <i>Lucía de Lammermoor</i> (de Donizetti).	“”
Señorita Luisa Ángeles	“”		Voz	Cuarteto de <i>Las hijas de Eva</i> de Gaztambide, interpretado junto con	“”

⁸³⁵ En este número se comentó sobre su participación: “Las señoritas Valdés Couto y María Martínez Cabrera, que gozan de todas las simpatías de la sociedad moreliana y que a una modestia poco común reúnen notables talentos artísticos, dieron a la concurrencia momentos breves por desgracia, de verdadero deleite cuando ejecutaron las piezas de canto con que se dignaron contribuir al brillo de la solemnidad. Los nutridos aplausos que se les prodigaron son la mejor manifestación del reconocimiento de sus méritos.”

⁸³⁶ Posiblemente se trata del pianista y compositor mexicano José Avilés. Véase Pareyón, Gabriel, “Avilés, José”, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Tomo I, México, Universidad Panamericana, 2006, pp. 523-524 [PDF]. Consultado el 23 de noviembre del 2017 en https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/24893/TOMO_UNO.PDF.

				Socorro Ángeles y los señores Ricardo Silva y Manuel Alejandre.	
Señorita Socorro Ángeles.	“”		Voz	Cuarteto de <i>Las hijas de Eva</i> de Gaztambide.	“”
Señorita María Ramírez González (señorita invitada a tertulias en honor del Sr. Gobernador junto con otras damitas de la élite)	Diciembre de 1894 Examen público de instrucción primaria sustentado por varias niñas alumnas de la profesora María de la Cruz Romero. Evento realizado en el establecimiento particular de la profesora.		Piano		“Examen Incido”, en <i>La libertad</i> , Año 2°, Tomo 2°, Núm. 48, Morelia, 4 de Diciembre de 1894, p.4.
Señorita Jesús Montaña	“”		Voz		“”
Niña María Valentina Arciniega	“”		Voz		“”
Niña Angustias Herrera	“”		Voz		“”
Señorita Elodia Palacios	Febrero de 1895 Distribución de premios a las alumnas de la Academia de Niñas, realizada en el Colegio de San Nicolás.		Piano	Fantasía para piano de la ópera <i>La sonámbula</i> (de Bellini) por H. Alberti. Sobre su participación se señaló que “... ejecutó con notable perfección la pieza [señalada].”	“Distribución de premios a las alumnas de la academia de niñas”, en <i>Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo</i> , Tomo III, Núm. 11, Morelia, 7 de febrero de 1895, p. 5.
Natalia Flores	“”		Piano	“Grande Tarantelle” de Gottschalk. “La Srita Natalia Flores, es una verdadera profesora por inspiración y sentimientos propios, bien conocida en	“”

				esta sociedad para que su sólo nombre sea una garantía del buen éxito que tuvo”.	
Estudiantina del Internado de la Academia de niñas (Primera intervención de la misma en un evento)	15 de septiembre de 1895 Concierto vocal e instrumental como parte de los eventos realizados para celebrar la independencia de México.		Varios	*Orfeón *Marcha morisca de Gabrielli. ⁸³⁷	“Las fiestas de la patria”, en <i>La libertad</i> , Año 3, Tomo 3, Núm. 38, Morelia, 17 de septiembre de 1895, pp. 2-3.
Niña Carmen Menocal	“”		Piano	Fantasia a cuatro manos de <i>La traviata</i> , interpretada junto con Paz Menocal.	“”
Niña Paz Menocal	“”		Piano	Fantasia a cuatro manos de <i>La traviata</i> .	“”
Señorita Guadalupe Ortega	“”		Piano	“Miserere” de la ópera <i>El trovador</i> de Verdi.	“”
Señora Esther Ortiz de Tovar.	“”		Voz	Aria “de las joyas” de la ópera <i>Fausto</i> de Gounod.	“”
Ana Sámano	Noviembre de 1895 Intervención musical en la Misa de matrimonio de Manuel Luna y María Menocal y Gómez.		Voz	A la hora de la consagración cantó el <i>Crucifix</i> , de Faure, acompañada al piano por su profesor el Sr. Don Juan Bautista Fuentes.	“Enlace matrimonial”, en <i>La libertad</i> , Año 3°, Tomo 3°, Núm. 46, Morelia, 12 de Noviembre de 1895, p. 2.
Señorita María de Lourdes Ramírez ⁸³⁸	Febrero de 1896 Distribución de premios a los alumnos del Colegio		Piano	Fantasia Norma de Faell. “Elegante en su porte, gallarda y expresiva, la	“Solemnes distribuciones de premios”, en <i>La libertad</i> , Año 4°, Tomo 4°, Núm. 8, Morelia, 25 de febrero de

⁸³⁷ Sobre el italiano Eduardo Gabrielli véase Carrasco V., Fernando, “Redescubriendo a Eduardo Gabrielli”, [Blog] Musicología Casera. Puesto en línea el 16 de enero del 2014. Consultado el 28 de noviembre del 2017 en <https://musicologiacasera.wordpress.com/2014/01/16/redescubriendo-a-eduardo-gabrielli-por-fernando-carrasco-v/>.

⁸³⁸ Tanto la señorita María como las alumnas de la Academia participaron en la entrega de premios de los alumnos del Colegio de San Nicolás.

	de San Nicolás, Alumnas de la Academia de Niñas, establecimientos de instrucción primaria y Escuela Industrial Militar Porfirio Díaz.			señorita Ramírez arrancó sinceros y entusiastas aplausos.”	1896, p. 1.
Alumnas internas de la Academia de niñas	“”	Alumnas de la Academia		Orfeón	“”
Señorita Natalia Flores ⁸³⁹	“”		Piano	Pieza de concierto por Gottschalk	“”
Alumnas del internado de la Academia	“”	Alumnas de la Academia		Orfeón de Gounod	“”
Orquesta típica (estudiantina) formada por las alumnas de la Academia de niñas	“”	“”	Varios	Varias piezas	“”
Rosa Martínez ⁸⁴⁰	“”		Voz	Cavatina de Jone y un waltz de salón.	“”
Señorita Maura Martínez	Septiembre de 1896 Velada musical para celebrar el cumpleaños de la señora Ramona Ortiz viuda de Arias.		Voz	Participando en la zarzuela en dos actos <i>La gallina ciega</i> , letra de Ramos Carreón y música del maestro Fernández Caballero. * En el papel de Juana, en la zarzuela <i>Un caballero particular</i> , letra de Don Carlos Frontaura y música del maestro Francisco Asenjo Barbieri.	“Animación en Morelia”, en <i>La Libertad</i> , Año 4º, Tomo 4º, Núm. 39, Morelia, 1º de septiembre de 1896, p. 3.
Señorita María de Jesús Arias	“”		Voz /Piano	*Formando parte del elenco de la zarzuela <i>La gallina ciega</i> .	“”

⁸³⁹ Esta señorita, las alumnas del internado y las que conforman la orquesta típica participaron en la entrega de premios de a las alumnas de la Academia de Niñas.

⁸⁴⁰ La señorita Martínez participó en la entrega de premios a los alumnos de las escuelas municipales y a los de la Escuela Industrial Militar Porfirio Díaz.

				* Fantasía a seis manos sobre temas de la ópera <i>Fausto</i>, ejecutada junto con María del Río y Carolina de Río. * En el papel de Amparo en la zarzuela <i>Un caballero particular</i>.	
Sra. María del Río de del Río.	“”		Piano	* “La argentina”, mazurca de salón a 4 manos ejecutada junto con la señorita María del Río. * Fantasía a 4 manos sobre temas del Trovador, igualmente ejecutada con la señorita del Río. * Maestra directora de la zarzuela <i>Un caballero particular</i>.	“”
Señorita María del Río	“”		Piano	“La argentina”, mazurca de salón a 4 manos. * Fantasía a 4 manos sobre temas de la ópera <i>El trovador</i>. * Fantasía a seis manos sobre temas de la ópera <i>Fausto</i>.	“”
Señorita Carolina del Río	“”		Piano	Fantasía a seis manos sobre temas de <i>Fausto</i> , junto con María del Río y María de Jesús Arias.	“”
Elvira Castrejón	Febrero de 1897 Distribución de premios a los alumnos del Colegio de San Nicolás, Escuela	Alumna externa de la Academia	Voz	“Caro nome” de la ópera <i>Rigoletto</i> de Verdi.	“Distribución de premios”, en <i>La libertad</i> , Año 5°, Tomo 5°, Núm. 6, Morelia, 9 de febrero de 1897, p. 2.

	de Medicina, alumnos de las escuelas de instrucción primaria del municipio y algunas particulares, así como a las alumnas de la Academia de niñas.				
Socorro Pérez	“”	Alumna externa de la Academia	Piano	“Invitación al waltz” de Weber, interpretada junto con María Pérez. * <i>Rapsodia Húngara</i> de Liza interpretada a dos pianos junto con María Pérez, Jesús Díaz y Concepción Jiménez.	“”
María Pérez	“”	“”	Piano	* “Invitación al waltz” de Weber. * <i>Rapsodia Húngara</i> de Liza, interpretada a dos pianos.	“”
María Armas	“”	Alumna interna de la Academia pensionada por el ayuntamiento de Uruapan.	Voz	*Romanza “Fuggimi” de Denza. *Dúo para contralto y soprano de Quaranta, interpretado junto con Clara Rincón.	“”
Clara Rincón	“”	Alumna externa de la Academia	Voz	Dúo para contralto y soprano de Quaranta.	“”
Jesús Díaz	“”	Alumna interna de la Academia pensionada particular.	Piano	* <i>Rapsodia Húngara</i> de Liza, interpretada a dos pianos.	“”
Concepción Jiménez	“	Alumna interna pensionada por el ayuntamiento de Zamora.	Piano	* <i>Rapsodia Húngara</i> de Liza, interpretada a dos pianos.	“”

Alumnas que forman la orquesta típica.	“	Academia de Niñas	Varios	“El turia” de Granados, ⁸⁴¹ ejecutada bajo la dirección de su profesor Juan B. Fuentes.	“”
Señorita Tomasa Farfán	Noviembre de 1897 Concierto en la Academia de Niñas organizado por las alumnas de la clase de música bajo la dirección de su profesor, el Sr. Juan B. Fuentes, para cerrar sus estudios en dicho año.	Academia de Niñas		En la noticia sólo se señala: “Varios números fueron estrepitosamente aplaudidos, y algunos se repitieron. La numerosa concurrencia quedó muy satisfecha, y a personas inteligentes hemos oído decir que son ya notables los adelantos de las alumnas de la Academia y del internado.”	“Concierto en la academia”, en <i>La libertad</i>, Año 5°, Tomo 5°, Núm. 48, Morelia, 30 de noviembre de 1897, p. 3. Los datos sobre la institución a la que pertenecían se obtuvieron de “La educación de la mujer en Michoacán. Internado de la Academia de Niñas”, en <i>La libertad. Periódico de política y variedades</i>, Año 7°, Tomo 7°, Núm. 36, Morelia, 5 de septiembre de 1899, pp. 1-2. “La instrucción de la mujer”, en <i>La libertad. Periódico de política y variedades</i>, Año 10°, Tomo 10°, Núm. 11, Morelia, 14 de marzo de 1902, p. 1.
Señorita Julia Melgar	“”	Alumna interna de la Academia, pensionista particular de Irapuato.			“”
Señorita Natalia Díaz	“”	Alumna interna de la Academia, pensionada particular.			“”

⁸⁴¹ Seguramente se trataba del compositor español Enrique Granados. Sobre este pianista y compositor véase, Bergadà, Monserrat, “Enrique granados, 1867-1916”, [en línea, PDF] Consultado el 29 de noviembre del 2017 en <https://recursos.march.es/web/musica/publicaciones/semblanzas/pdf/granados.pdf>.

Señorita Clara Rincón	“”	Alumna externa de la Academia			“”
Señorita María Romero	“”	Academia de Niñas			“”
Señorita Concepción Jiménez	“”	Alumna interna pensionada por el ayuntamiento de Zamora.			“”
Señorita Jesús Díaz	“”	Alumna interna de la Academia pensionada particular.			“”
Señorita Elvira Castrejón	“”	Alumna externa de la Academia			“”
Señorita Socorro Pérez	“”	“”			“”
Señorita María Pérez	“”	“”			“”
Señorita Sara Díaz	“”	Alumna interna de la Academia pensionada particular.			“”
Señorita María Armas	“”	Alumna interna de la Academia pensionada por el ayuntamiento de Uruapan.			“”
Señorita Elvira Ruiz	“”	Alumna interna de la Academia pensionada por el ayuntamiento de Tuxpan.			“”
Señorita Leontina Gudiño	“”	Alumna interna de la Academia pensionada por el ayuntamiento de Apatzingán			“”
Señorita Celerina Millán	“”	Academia de Niñas			“”
Señorita Esther Baños	“”	Academia de Niñas			“”
Señorita Beatriz Patiño	Febrero de 1898 Distribución de premios a los alumnos del Colegio de San Nicolás.		Voz	Waltz de concierto “Estella”.	“Distribución de premios”, en <i>La libertad</i> , Año 6°, Tomo 6°, Núm. 5, 1 de febrero de 1898, p. 1.

Señorita Amalia Ortiz	“”		Voz	Romanza “Vieille Chanson”.	“”
Señorita Ignacia Reinoso	“”		Voz	Cavatina de <i>El barbero de Sevilla</i> .	“”
Concepción Jiménez ⁸⁴²	Febrero de 1898 Distribución de premios a los expositores de Atlanta y Chicago realizada en el Colegio de San Nicolás, así como distribución de premios a las alumnas de la Academia de Niñas.	Alumna de la Academia de niñas subvencionada por el ayuntamiento de Zamora.	Piano	“Tarantella”	“Los triunfos del saber y del trabajo”, en <i>La Libertad</i> , Año 6, Tomo 6, Núm. 6, Morelia, 8 de febrero de 1898, p. 2.
Jesús Díaz	“”	Alumna de la academia de niñas, pensionada particular.	Piano	“Tarantella”	“”
Señorita Esther Baños	“”		Voz	Dúo de la ópera <i>Aida</i> , Interpretada junto con el Sr. Antonio Salazar.	“”
Socorro Pérez	“”	Alumna externa de la Academia	Piano	Fantasia de la ópera <i>Los hugonotes</i> de Meyerbeer; interpretada junto con María Pérez.	“”
María Pérez	“”	“”	Piano	Fantasia de la ópera <i>Los hugonotes</i> de Meyerbeer.	“”
Elvira Castrejón	“”	“”	Voz	Cuarteto de la ópera <i>Rigoletto</i> , de Verdi, interpretada junto con Clara Rincón y los señores Ernesto Arreguín y Francisco Martínez Flores, acompañados por la orquesta.	“”
Clara Rincón	“”	“”	Voz	Cuarteto de la ópera <i>Rigoletto</i> , de Verdi.	“”

⁸⁴² Concepción Jiménez, Jesús Díaz y Esther Baños participaron en la entrega de premios a los expositores de Chicago y Atlanta.

Señorita María de las Angustias Martínez Cabrera ⁸⁴³	Febrero de 1898 Distribución de premios a los alumnos de instrucción primaria.		Voz	*“Non poso vivere senza di-te. *Arieta *Favio Campana. *Odi-tu? Marinaresca. Tito Mattei.	“Los triunfos del saber y del trabajo”, en <i>La Libertad</i> , Año 6, Tomo 6, Núm. 6, Morelia, 8 de febrero de 1898, p. 3
Amalia Ortiz	Agosto de 1898 Misa de boda de Juan B. Fuentes con la señora Soledad Ibarrola –la concurrencia fue selecta.		Voz	Stabat Mater, cantado a la hora de “la elevación”.	“Matrimonio”, en <i>La libertad. Periódico de política y variedades</i> , Año 6°, Tomo 6°, Núm. 32, Morelia, 9 de agosto de 1898, p. 3.
Alumnas internas de la academia de niñas que conforman la orquesta típica.	Septiembre de 1898 Velada literaria organizada en honor de los héroes de la independencia de México por parte de los alumnos del Colegio de San Nicolás y la Escuela Médica.		Varios	La prensa señaló que “Las alumnas [...] fueron varias veces estrepitosamente aplaudidas; repitieron a instancias del público todas las piezas que ejecutaron.”	“Velada literaria”, en <i>La libertad. Periódico de política y variedades</i> , Año 6°, Tomo 6°, Morelia, 20 de septiembre de 1898, p. 2.
Señorita Ana María Sámano	Diciembre de 1898 Velada musical realizada en el Colegio Teresiano, en honor del Arzobispo Dr. José Ignacio Arciga, por los trabajos de reforma y decoración realizados en la Catedral.		Voz	Aria de la ópera <i>Aída</i> , de Verdi.	“Nota Informativa. Velada musical”, en <i>La libertad. Periódico de política y variedades</i> , Año 6°, Tomo 6°, Núm. 50, Morelia, 6 de diciembre de 1898, pp. 1-2
Señorita Ignacia Reynoso	“”		“”		“”
Señorita Esther Baños	“”		“”		“”

⁸⁴³ La orquesta dirigida por su padre, el Sr. Profesor Ramón Martínez Avilés, también tuvo varias intervenciones.

Señorita María Ugarte	“”		Piano	“...pieza de música clásica, siendo también muy aplaudida.”	“”
Señorita Socorro Pérez	Febrero de 1899 Distribución de premios a los alumnos del Colegio Civil, Escuela Médica y alumnas de la Academia de Niñas.	Alumna externa de la Academia	Piano	De las tres señoritas se señala que ejecutaron con “destreza y brillantez” las piezas de piano. (p.1)	“Solemnes fiestas escolares, en <i>La libertad. Periódico de política y variedades</i> , Año 7°, Tomo 7°, Núm. 6, Morelia, 7 de febrero de 1899, pp. 1-2.
Señorita María Pérez		Alumna externa de la Academia	Piano		“”
Señorita María Romo		“”	Piano		“”
Alumnas que conforman la orquesta típica		Alumnas del Internado de la Academia	Varios	Sólo se señala que “...ejecutaron con maestría varias piezas que fueron muy aplaudidas por el público, a instancias del cual se repitieron algunas.” (p.2)	“”
María Pérez	Febrero de 1900 Distribución de premios a los alumnos del establecimiento particular de instrucción primaria de la señorita profesora Josefina Alvérez.	Adquirió su título de Profesorado de Instrucción primaria superior en 1899, al igual que su hermana Socorro Pérez. ⁸⁴⁴		Tomando parte en el programa en las intervenciones musicales. En la nota se señala que las actitudes musicales de estas señoritas son “harto conocidas”.	“Fiesta escolar”, en <i>La libertad. Periódico de política y variedades</i> , Año 8°, Tomo 8°, Núm. 7, Morelia, 13 de febrero de 1900.
Socorro Pérez	“”				“”
Amalia Ortiz	“”				“”
Natalia Flores	“”				“”
Señorita Esther Oseguera	Julio de 1901 Celebración en el Colegio de Santa María de Guadalupe con motivo	Alumna del Colegio de Santa María de Guadalupe (después colegio teresiano)		Varias intervenciones musicales. (La nota no menciona más al respecto).	“Espléndida velada”, en <i>El progreso Cristiano</i> , Tomo I, Núm. 14, Morelia, 28 de julio de 1901, p. 3

⁸⁴⁴ Véase, “Títulos de profesoras”, en *La libertad. Periódico de políticas y variedades*, Año 7°, Tomo 7°, Núm. 46, Morelia, 14 de noviembre de 1899, p. 3.

	del nombramiento del prelado Atenógenes Silva.				
Señorita Esther Ortiz	“”	“”		“”	“”
Señorita Dolores Canedo	“”	“”		“”	“”
Señorita Mercedes Canedo	“”	“”		“”	“”
Señorita Josefina Villanueva	“”	“”		“”	“”
Señorita Josefina Camorlinga	“”	“”		“”	“”
Señorita Guadalupe Burgos	“”	“”		“”	“”
Señorita Ana María Ortiz Vidales	Septiembre de 1901 Velada literario-musical por parte de los estudiantes de la Escuela de Jurisprudencia, ofrecida en el teatro Ocampo.		Piano	De ella y de las tres señoritas que siguen se menciona que “... tocaron en el piano piezas de mérito...”	“La juventud y la patria. La escuela de Jurisprudencia. Velada notable”, en <i>La libertad. Periódico de política y variedades</i> , Tomo 9°, Año 9°, Núm. 38, Morelia, viernes 20 de septiembre de 1901, pp. 1-2.
Señorita María Ramírez	“”		Piano		“”
Señorita María Pérez	“”		Piano		“”
Señorita Socorro Pérez	“”		Piano		“”
Señorita Beatriz Patiño	“”		Voz	Sobre su participación la prensa señaló que “...cantó melodiosamente dos piezas de concierto...”	“”
Orquesta típica del Internado de la Academia de niñas.	“”		Varios	* <i>Gavota pizzicato</i> ⁸⁴⁵ * <i>Les Mariettes</i> “... ejecutó correctamente varias partituras difíciles.”	“”

⁸⁴⁵ Seguramente se trató de la obra del compositor español Enric Masana. Pieza que era muy adecuada para los instrumentos que conformaban la orquesta.

Josefina Narvarte	Noviembre de 1901 Primer concierto vocal e instrumental del “Círculo recreativo de Conciertos”, realizado en el Salón Beethoven de los hermanos Buitrón.			* Serenata española. Serenata de Palichinela. Serenata Húngara, por (Burgmein) Junto con el Sr. Juan B. Paulín. * “Paráfrasis de concierto” de Gottschalk.	“Concierto”, en <i>La libertad. Periódico de política y variedades</i> , Año 9°, Tomo 9°, Núm. 44, Morelia, 1° de Noviembre de 1901, pp.3-4.
Señorita Matilde Patiño	“”		Piano	Waltz de concierto, de Wieniawski. ⁸⁴⁶	“”
Señorita María Narvarte	“”			*Romanza “Musica Proibita”, de Gastaldón. * “Ti vorrei rapire” (séquito a la “musica proibita”), de Gastaldón. ⁸⁴⁷	“”
Sra. Dina Cuci de Félix	“”		Piano	“Danza húngara”, de Brahms, (piano a cuatro manos), interpretada junto con el Sr. Francisco Buitrón.	“”
Señorita Josefa Villanueva	Noviembre de 1901 Distribución de premios de las alumnas y alumnos (párulos) del Colegio Teresiano.	Colegio Teresiano	Piano	* “Vals brillante”. Ejecutado en dos pianos junto con Aurora Herrera, Guadalupe del Río y Dolores Canedo. * “Rapsodia húngara” de Liszt. Ejecutada junto con Guadalupe del Río, Aurora Herrera y María León. * <i>Lucía di Lammermoor</i> Ejecutada junto con	“Colegio Teresiano de nuestra señora de Guadalupe. Octubre 30”, en <i>El progreso cristiano</i> , Tomo I, Núm. 28, Morelia, 3 de noviembre de 1901, p. 2.

⁸⁴⁶ Se trataba del pianista y compositor polaco Józef Wieniawski. Al respecto véase “Józef Wieniawski”, [En línea] Consultado el 29 de noviembre del 2017 en http://www.wieniawski.com/jozef_wieniawski.html.

⁸⁴⁷ La pieza en cuestión fue una de las obras más conocidas del compositor italiano, y su secuela (Ti vorrei rapire). Sobre el compositor véase “Gastaldon, Stanislaw”, [en línea] Consultado el 29 de noviembre del 2017 en [http://www.treccani.it/enciclopedia/stanislaw-gastaldon_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/stanislaw-gastaldon_(Dizionario-Biografico)/).

				Josefina Camorlinga, María León y Guadalupe del Río.	
Señorita Aurora Herrera	“”	“”	“”	* “Vals brillante” * “Rapsodie Hongroise” de Liszt.	“”
Señorita Guadalupe del Río	“”	“”	“”	* “Vals brillante”. * “Rapsodie Hongroise” de Liszt. * <i>Lucía di Lammermoor</i> .	“”
Señorita Dolores Canedo	“”	“”	“”	“Vals brillante”.	“”
Señorita María León	“”	“”	“”	* “Rapsodie Hongroise” de Liszt. * <i>Lucía di Lammermoor</i> .	“”
Señorita Josefina Camorlinga	“”	“”	“”	<i>Lucía di Lammermoor</i> .	“”
Señorita Ernestina Mercado	Diciembre de 1901 Concierto vocal e instrumental de la segunda serie de conciertos del “Círculo Recreativo de Conciertos”. ⁸⁴⁸		Voz		“Lucido concierto. El arte musical adelanta en Morelia”, en <i>La libertad. Periódico de política y variedades</i> , Año 9°, Tomo 9°, Núm. 49, 6 de diciembre de 1901, p. 3
Señorita Josefina Puente	“”				“”
Señorita Ángela Escalante	“”				“”
Señorita María Puente	“”				“”
Señorita Guadalupe Ortega	“”		Piano	* “Capricho heroico”, de Contski. * “Vals de concierto”, de Wieniawski.	“”

⁸⁴⁸ Las piezas que, a decir de la crítica, “resultaron de un éxito avasallador”, fueron el “adagio” y el “rondó” del 5° concierto de Beethoven. Ambas ejecutadas por el joven profesor D. Ignacio Mier acompañado de una pequeña orquesta conformada, para tal efecto, de un quinteto de arcos y órgano.

Señorita Amalia Tello	“”		Piano	* “Minuet”, de Thomé. ⁸⁴⁹ *Noce au Chateau, de Thomé.	“”
Señorita Josefina Bretón	Enero de 1902 Tercer concierto realizado por la “Sociedad recreativa de conciertos”, en el salón Beethoven.		Voz (de soprano)	*Cavatina “Roberto ó tu che adoro” de la ópera Roberto el diablo de Meyerbeer. *Waltz “los guardias de la reina” por Godfrey.	“En el salón Beethoven. Tercer concierto”, en <i>La libertad. Periódico de política y variedades</i> , Año 10, Tomo 10, Núm., 2, 10 de enero de 1902, Morelia, p. 2. ⁸⁵⁰
Lola Mercado	“”		Voz (de soprano dramática)	“Amoureuse”, vals lento de Berger. Romanza de la Santuzza de “Caballería Rusticana” de Mascagni.	“”
María de Lourdes Ramírez	“”		Piano	“Coriolan” op. 62 de Beethoven, ejecutada a 4 manos junto con Juan B. Fuentes.	“”
Natalia Flores			Piano	“Invitación al vals” de Verer.	“”
Estudiantina del internado de la Academia de niñas. ⁸⁵¹	Febrero de 1902 Distribución de premios a		Varios Guitarras, mandolinas,	Gavota “Marionetes”, de Lacome. ⁸⁵²	“La instrucción secundaria y profesional en el Estado”, en <i>La libertad. Periódico de</i>

⁸⁴⁹ Es posible que se tratara del compositor Francis Thomé. Al respecto véase, Cummings, Robert, “Francis Thomé”, [En línea] Consultado el 29 de noviembre del 2017 en <https://www.allmusic.com/artist/francis-thom%C3%A9-mn0002294299/biography>.

⁸⁵⁰ En la noticia también se destaca la participación de María de los Dolores Ortiz y Ana María Ortiz, pero cuando se hace la descripción de las participaciones no se les menciona por lo que sugiere que formaron parte de la “serenata alemana” la cual fue interpretada con órgano y pequeña orquesta.

⁸⁵¹ Su intervención fue la última al rendirse, en último lugar, los informes y entrega de premios a las alumnas de la academia y de la escuela práctica.

⁸⁵² ¿Lacome? Posiblemente se trata de un error de impresión. Si es así, estaríamos hablando del compositor y pianista francés Paul Lacombe (11 de julio 1837 – 4 de junio 1927). De quién, suponemos, se tocó una obra en el mismo acto según el programa, pues también se dice “Aubade Printaniere” para orquesta de Lacome. Y Paul Lacombe compuso una obra del mismo nombre en 1884. Hay otro compositor francés Paul Lacôme dEstanlex (1838-1920), mas el compuso operetas y óperas bufas. Al respecto véase: “Paul Lacombe (composer), *Discography of American Historical Recordings*, [En línea]. Consultado el 4 de abril de 2018 en https://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/50245/Lacombe_Paul_composer. Compositions by Lacôme dEstanlex, Paul, [En línea]. Consultado el 4 de abril del 2018 en http://imslp.org/wiki/Category:Lac%C3%B4me_d%27Estalenx,_Paul.

	los alumnos del Colegio de San Nicolás, Escuelas de Jurisprudencia y Medicina, Academia de Niñas y Escuela Práctica Pedagógica, llevada a cabo en la Escuela Industrial Militar “Porfirio Díaz”.		violines, bandurrias y mandolas.		<i>política y variedades</i> , Año 10°, Tomo 10°, Núm. 6, Morelia, 7 de febrero de 1902, pp. 3-4.
Señorita María de los Dolores Ortiz	Febrero de 1902 Acto inaugural del Taller Guadalupano. Casa de trabajo dedicada a las mujeres pobres y decentes, en la que se realizan trabajos con máquinas de coser, de tejidos de punto y otros trabajos femeniles.		Piano	“Waltz capricho”, de Chaminade. ⁸⁵³	“Beneficencia cristiana”, en <i>El progreso Cristiano</i> , Tomo I, Núm. 41, Morelia, 2 de febrero de 1902, p. 1.
Señorita Natalia Flores	“”		Piano	Waltz de concierto “El beso”, de Ketterer.	“”
Señorita Dolores Herrera	Marzo de 1902 Quinto concierto vocal e instrumental arreglado por la Sociedad Recreativa de Conciertos.		Voz	* “Vals lento” de la ópera <i>La bohemia</i> de Puccini. * Romanza “Penso”, de Francesco Paolo Tosti. ⁸⁵⁴	“La sociedad recreativa de conciertos. Quinta audición”, en <i>La libertad. Periódico de política y variedades</i> , Año 10°, Tomo 10°, Núm. 10, Morelia, 7 de marzo de 1902,

⁸⁵³ Sobre la compositora francesa Cécile Chaminade véase, “Cécile Chaminade”, [En línea] Consultado el 29 de noviembre del 2017 en https://www.naxos.com/person/Cecile_Chaminade_25943/25943.htm. Un listado de sus obras se puede consultar en “List of works by Cécile Chaminade”, [en línea] Consultado el 29 de noviembre del 2017 en http://imslp.org/wiki/List_of_works_by_C%C3%A9cile_Chaminade.

⁸⁵⁴ Sobre el compositor italiano véase Minderovic, Zoran, “Paolo Tosti”, [En línea] Consultado el 29 de noviembre del 2017 en <https://www.allmusic.com/artist/paolo-tosti-mn0000816095>, “Compositions by Tosti, Francesco Paolo”, [En línea] Consultado el 29 de noviembre del 2017 en http://imslp.org/wiki/Category:Tosti,_Francesco_Paolo.

	Llevado a cabo en el salón Beethoven.				pp. 1-2.
Señorita María Sobreya	“”		Piano	Vals poético de Felipe Villanueva.	“”
Señorita Camila Lagrange	“”		Violín	“Playera”, danza española de Pablo de Sarazate. ⁸⁵⁵ * “Leyenda Válaca”, de Braga, (Violín, violonchelo, piano). Interpretada junto con Dolores Ortiz y el Sr. Daniel Buitrón.	“”
Señorita Dolores Ortiz	“”		Piano	“Vals brillante” de Moritz Moszkowski. “Leyenda Válaca” de Braga, (Violín, violonchelo, piano). ⁸⁵⁶ Interpretada junto con los arriba mencionados.	“”
Señorita Amalia Tello	“”		Piano	“Ruy Blas” obertura op. 95, de Mendelssohn. Ejecutada junto con el Sr. Juan B. Fuentes.	“”
Señorita María Pérez	Mayo de 1902 Velada literario-musical realizada en el Colegio		Piano	* Waltz brillante, “Luz de luna”, de Juan B. Fuentes. Ejecutado a 4 manos junto con Juan B. Fuentes.	“Solemnidad espléndida”, en <i>El progreso cristiano</i> , Tomo I, Núm. 55, Morelia, 11 de mayo de 1902, p. 3.

⁸⁵⁵ Sobre el compositor español véase Gracia Ibern, Luis, “Pablo Sarasate (1844-1908). Regresando al compositor español” [PDF]. Consultado el 29 de noviembre del 2017 en <http://www.navarra.es/NR/rdonlyres/F0E74C84-41C3-45B7-9FC2-D4BD19309B98/294424/RPVIANAnro0238pagina0655.pdf>.

⁸⁵⁶ “La serenata”, o “Leyenda válaca”, es una de las obras más conocidas del compositor italiano Gaetano Braga. Al respecto véase “Gaetano Braga”, [En línea]. Consultado el 4 de abril del 2018 en <https://musopen.org/es/composer/gaetano-braga/>. “Gaetano Braga”, [En línea]. Consultado el 4 de abril del 2018 en <https://www.classicalarchives.com/composer/2237.html#tvf=tracks&tv=music>.

	Teresiano de Guadalupe, para conmemorar el XXV aniversario del papado de León XIII, con asistencia del enviado apostólico Ricardo Sáenz de Samper.			* Gran fantasía para violín y piano “Aída” de Alard. ⁸⁵⁷	
Señorita Beatriz Patiño	“”		Voz	“Amaureux”, waltz lento para canto de Berger.	“”
Señorita Amalia Tello	“”		Piano	Rapsodia número 6 de Liszt. Ejecutada a 4 manos junto con Juan B. Fuentes.	“”
Señorita Camila Lagrange	“”		Violín.	* Gran fantasía para violín y piano “Aída” de Alard. * Trio para violín, piano y violonchelo de Mendelssohn. Ejecutado junto con María de L. Ramírez y Juan B. Fuentes.	“”
Señorita María de L. Ramírez.	“”		Piano	* Rapsodia húngara no. 12 de Liszt. * Trio para violín, piano y violonchelo de Mendelssohn.	“”
Señorita Leontina Gudiño	Julio de 1902 Certamen escolar en la Escuela Práctica Pedagógica.			<i>La bohemia</i> de Puccini.	“Escuela práctica pedagógica”, en <i>Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán</i> , Tomo X, Núm. 61, Morelia, 31 de julio de 1902, p.6.
Señorita Ernestina Mercado	Mayo de 1903	Alumna externa de la Academia de Niñas	Voz	Vals para canto “Amoureuse”, de Berger.	“Morelia celebra el 5 de Mayo”, en <i>Periódico oficial</i>

⁸⁵⁷ Jean-Delphin Alard, violinista y compositor francés. Sobre su vida y obra véase Lein, Edward, “Jean-Delphin Alard”, [En línea] Consultado el 29 de noviembre del 2017 en <https://sites.google.com/site/edwardlein/Home/program-notes/jean-delphin-allard>, “Jean-Delphin Alard “List of works by Jean-Delphin Alard”, [En línea] Consultado el 29 de noviembre del 2017 en http://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Jean_Delphin_Alard.

	Celebraciones del 5 de Mayo			Romanza del primer acto de <i>Aida</i> para soprano, de Verdi.	<i>del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo</i> , Tomo XI, Núm. 37, Morelia, 7 de mayo de 1903, p. 6.
Señorita María Pérez	“”		Piano	Vals para piano a 4 manos “Luz de Luna”, de Juan B. Fuentes. Interpretado junto con el autor.	“”
Señorita Laura Serranía Valdés	“”	Alumna Interna de la Academia de Niñas	Voz	Romanza del tercer acto de <i>Aida</i> para soprano, de Verdi.	“”
Señorita Amalia Tello	“”		Piano	Vals “Capricho”, de Ricardo Castro.	“”
Señorita Ernestina Mercado	Mayo 1903 Matiné para celebrar el aniversario de la fundación de la Academia de Niñas.	Alumna Externa	Voz	Vals de Berger	“En la academia de niñas, esplendido matinee”, en <i>La libertad. Periódico de política y variedades</i> , Año II, Tomo II, Núm. 19, 8 de mayo de 1903, p.1
Señorita Amalia Tello	“”		Piano	Vals “Capricho” de Ricardo Castro. (No se dan a conocer todas las intervenciones, sólo se resaltan las que sobresalieron) Sobre este evento <i>El centinela</i> señala: “las señoritas y caballeros que tomaron participio en dicho acto se lucieron a las mil maravillas, por lo cual fueron calurosamente aplaudidos, muy especialmente la Srita. Tello, que domina	Además de encontrarse en <i>La libertad</i> , también está en: “Matinee”, en <i>El centinela. Semanario de política y variedades</i> , Tomo 10, Núm. 42, Morelia, 3 de mayo de 1903, p. 1.

				<i>completamente el piano: es una verdadera artista.</i> ⁸⁵⁸	
Niña Josefina Rodríguez	Noviembre de 1903 Examen a las alumnas del colegio de la “inmaculada concepción”, así como entrega de premios a las alumnas más aprovechadas del mismo.		Piano	Amenizando la fiesta tocando trozos de música (la fuente no brinda más datos).	“Examen público”, en <i>El centinela. Semanario de política y variedades</i> , tomo XI, Núm. 20, Morelia, 28 de noviembre de 1903. pp. 2-3
Niña Carmen Aguilar	“”		Piano	“”	“”
Niña Adela Aguilar	“”		Piano	“”	“”
Niñas internas	Enero de 1904 Entrega de premios a las alumnas del Colegio Teresiano, así como entrega de títulos en instrucción a cinco jóvenes.	Alumnas internas del Colegio Teresiano de Guadalupe	Voz	* “Ave María” * “La primavera”, coro en italiano.	“Hermosa fiesta”, en <i>El progreso cristiano</i> , Tomo II, Núm. 44, Morelia, 24 de enero de 1904, p.2
Josefina Camorlinga	“”	Alumna del Colegio Teresiano	Piano	* “Seguidillas”, pieza a ocho manos ejecutada en dos pianos, junto con Elena Vallejo, María Delgado, y María Cabiedes. * “Zehn Mädelin und Rein Mean”, u obertura a ocho manos. Ejecutada en dos pianos junto con las señoritas mencionadas.	“”
Elena Vallejo	“”	“”	Piano	* “Seguidillas”, pieza a ocho manos ejecutada en dos pianos. * “Zehn Mädelin und Rein	“”

⁸⁵⁸ Las cursivas son nuestras.

				Mean”, u obertura a ocho manos, ejecutada en dos pianos.	
María Delgado	“”	“”	Piano	“”	“”
María Cabiedes	“”	“”	Piano	“”	“”
Señorita Josefina Córdoba	“”		Voz	Cantó una melodía. En la fuente no se dan más datos. * Cavatina, cantada junto con Ana Muñiz.	“”
Ana Muñiz	“”		Voz	“Cavatina”.	“”
Profesora Sra. Paz Alatorre de Álvarez. ⁸⁵⁹	Enero de 1904 Evento en honor del Arzobispo Atenógenes Silva con motivo de su regreso de Roma. La celebración fue realizada en el orfanatorio del Sagrado Corazón por las señoras de la Junta de Caridad y las Hermanas de los Pobres.		Voz	Sólo se señala que ejecutó piezas de canto de una manera “admirable”.	“Simpático festival”, en <i>El centinela. Semanario de política y variedades</i> , Tomo XI, Núm. 29, Morelia, 31 de enero de 1904, p. 3.
Sra. Paz Alatorre de Álvarez.	Febrero de 1904 Velada homenaje llevada		Voz	“Canzone del Salice” y “Ave María” de la ópera <i>Otelo</i> de Verdi.	“Suntuosa velada”, en <i>El progreso Cristiano</i> , Tomo II, Núm. 48, Morelia, 21 de

⁸⁵⁹ Paz Alatorre Blanco nació en Guadalajara Jalisco en 1878. Su padre fue Blas Carlos Alatorre Zepeda (Comerciante) y su madre Virginia R. Blanco Sierra, quienes le dieron cuatro hermanos: Sara, Carlos, Arturo y Guillermo, además de tener una media hermana, por parte de su padre, llamada María Eufemia Carmen Alatorre Ordás. Paz contrajo matrimonio con Juan José Álvarez Solórzano (tres años mayor que ella) con quien tuvo cinco hijos: Paz (1900), José (1905), Carmen (1907), Enrique, y Guillermo (1913). Posiblemente, resultado de la educación musical recibida así como de su afección a la música, Paz desarrolló una gran habilidad para el canto. Estas habilidades musicales fueron aplaudidas hasta ser conocida como profesora de canto, título con el que se le identificó entre la sociedad moreliana, la cual no dejó de admirarla en los eventos en los que participó. “Paz Alatorre Blanco”, [En línea]. Consultado el 4 de abril del 2018 en <https://gw.geneanet.org/sanchiz?n=alatorre+blanco&oc=&p=paz>. “Descendants of Paz Alatorre Blanco”, [En línea]. Consultado el 4 de abril del 2018 en <https://gw.geneanet.org/juang?lang=en&iz=3961&m=D&p=paz&n=alatorre+blanco&siblings=on¬es=on&t=T&v=6&image=on&marriage=on&full=on>. “Paz Alatorre Blanco”, [En línea]. Consultado el 4 de abril del 2018 en <https://gw.geneanet.org/juang?n=alatorre+blanco&oc=&p=paz>.

	a cabo en el Instituto Científico del Sagrado Corazón de Jesús como homenaje de bienvenida al señor arzobispo Atenógenes Silva, quién, en dicho evento, hizo la distribución de premios a los alumnos de la institución.			La prensa señalaba: “si bien ya goza entre nosotros de envidiable fama como cantante de dotes excepcionales, en su “canzone del [salice]” y en su “ave maría”, conquistó nutridísimos aplausos y se afianzó una vez más las simpatías de nuestra sociedad.”	febrero de 1904, p.2.
Alumnas de la Escuela Práctica Pedagógica.	Marzo de 1904 Distribución de premios a los alumnos de las escuelas preparatorias del Estado (antiguo colegio de San Nicolás), de jurisprudencia, médica del estado, academia de niñas y escuela práctica pedagógica. Llevada a cabo en la Escuela Industrial Militar “Porfirio Díaz”.	Alumnas de la Escuela Práctica Pedagógica.	Voz	Coro “El abanico”.	“Atractivo festivos”, en <i>Periódico oficial del gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo</i> , Tomo XII, Núm. 22, Morelia, 17 de marzo de 1904, p. 6.
Niña Elena Adalid	Julio de 1904 Acto escolar llevado a cabo en el salón de acuerdos del Ayuntamiento. El objetivo del evento fue dar la oportunidad a las alumnas practicantes de la escuela práctica	Hija de Elodia Romo v. de Adalid, directora de la Escuela Práctica Pedagógica.	<i>Armónium</i>	Acompañó junto con su hermano Fernando la pieza a coro “la voz de la campana”.	“Acto escolar”, en <i>Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo</i> , Tomo XII, Núm. 55 Morelia 10 de julio de 1904, p. 5.

	pedagógica el ejercitarse para exponer sus lecciones.				
Señorita Jovita Navarro ⁸⁶⁰	“”	Alumna interna, pensionada particular originaria de Ziracuaretiro.	Voz	Danza “Chín, chún, chán” ⁸⁶¹ cantada junto con Laura Serranía (acompañadas por el Sr. Ignacio Bremontz)	“”
Señorita Laura Serranía	“”	Alumna interna, pensionada particular de Quiroga.	Voz	Danza “Chín, chún, chán”.	“”
Señorita Amalia Chávez Tello	Octubre de 1904 Fiestas jubilaes, en honor de la Inmaculada, llevadas a cabo en el anfiteatro principal del Colegio Teresiano.		Piano	Sonata “patética” de Beethoven. “Inquietud” de Peiffer. (En la velada del 11)	“Las fiestas jubilaes en Morelia. La velada del día 8. La velada del día 11”, en <i>El progreso Cristiano</i> , Tomo II, Núm. 83, Morelia, 23 de octubre de 1904, p. 1.
Señorita Inés Campuzano	“”		Piano	Minueto por Ricardo Castro. “Arlequin” por Chaminade. (En la velada del 11)	“”
Varias jovencitas	“”	Alumnas del Colegio Teresiano	Voz	Canto “Trema O Vil” (Seguramente se trató de la pieza de Arditi antes mencionada)	“”
Alumnas internas	Noviembre de 1904 Distribución de premios a las alumnas y párvulos	Colegio Teresiano	Voz	“Ave María”	“En el Colegio Teresiano”, en <i>El progreso cristiano</i> , Tomo II, Núm. 85, Morelia 6 de noviembre de 1904, p. 1.

⁸⁶⁰ Recordemos que esta jovencita fue una de las bandurristas de la estudiantina.

⁸⁶¹ Se trató de la zarzuela del mismo nombre musicalizada por el español Luis Gonzaga Jordá, obra que fue muy aclamada en México alcanzando más de 200 representaciones. La romanza chin chun chan ha sido interpretada por Silvia Navarrete y Fernando de la Mora en un disco dedicado exclusivamente a las obras de Jordá. Véase, Miranda, Ricardo, *et. al.*, “Luis G. Jordá”, [En línea] Consultado el 30 de noviembre del 2017 en <https://www.slideshare.net/Aavmvazquez/luis-g-jorda-biografia-y-musica>, “Disco. Obras de Luis G. Jordá”, [En línea] Consultado el 30 de noviembre del 2017 en <http://www.silvianavarrete.com/discografia.php?id=3>.

	del Colegio Teresiano				
Señorita Josefina Camorlinga	“”		Piano	Valzer, de H. Hofman, ejecutado a dos pianos junto con María Victoria Navarro, Elena Vallejo y Clotilde Tinajero.	“”
Srita. María Victoria Navarro	“”		Piano Voz	Valzer, de H. Hofman. Dúo cantado junto con María Muñiz.	“”
Señorita Elena Vallejo	“”		Piano	Valzer, de H. Hofman.	“”
Señorita Clotilde Tinajero	“”		Piano	Valzer, de H. Hofman.	“”
Señorita María Muñiz	“”			Dúo cantado junto con María Victoria Navarro.	“”
Señorita Ana Mejía	Noviembre de 1904 Fiesta llevada a cabo con motivo de la conclusión del año escolar. Evento organizado en el colegio de San Nicolás por la Sra. Elodia Romo v. de Adalid, directora de la Escuela Práctica Pedagógica.		Piano	“Le sirene”, de Thome.	“Fiesta infantil”, en <i>El centinela. Semanario de Política y Variedades</i> , Tomo XII, Núm. 19, Morelia, 27 de noviembre de 1904, p.1
Sra. Esther Ortiz v. de Tovar	Marzo de 1905 Evento realizado en el teatro Ocampo en homenaje a D. Jaime Nunó durante su visita a la ciudad.		Voz	Romanza “Sin ti”. Dúo del tercer acto de Gounod, cantado junto con el Sr. Francisco Martínez Flores. “Himno Nacional Mexicano”, estrofas cantadas a dúo con el sr. mencionado –tomado de la	“Velada artístico-literaria”, en <i>El centinela. Semanario de política y variedades</i>, Tomo XII, Núm. 34, Morelia, 19 de marzo de 1905, p.2. “Éxito de la velada artístico-literaria...” en <i>El centinela. Semanario de política y variedades</i>, Tomo XII, Núm.

				segunda nota periodística.	35, Morelia, 26 de marzo de 1905, p. 2. ⁸⁶²
Señorita Elena Padilla	Octubre de 1905 Entrega de premios a los alumnos del Instituto científico del Sagrado Corazón.		Piano	Pieza de piano.	“Distribución de premios”, en <i>El centinela. Semanario de política y variedades</i> , Tomo XIII, Núm. 1, Morelia, 22 de octubre de 1905, p. 3
Varias señoritas	Octubre de 1905 Festival escolar organizado con motivo de la terminación de clases de la Escuela Práctica Pedagógica y escuelas oficiales. El evento se llevó a cabo en el teatro Ocampo.	Profesoras de la Escuela Práctica Pedagógica y oficiales.	Voz	Cantaron a coro “Las tarjetas postales” de Jordá.	“Próxima fiesta escolar”, en <i>Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo</i> , Tomo XIII, Núm. 87, Morelia, 29 de octubre de 1905, p. 6.
Señorita María Navarro	“”		Voz	Romanza “Non m’ma piu”	“”
Alumnas internas	Octubre de 1905 Examen recepcional de la señorita Guadalupe Madrigal, llevado a cabo en el aula mayor del Colegio Teresiano de Santa María de Guadalupe.	Colegio Teresiano	Voz	“Plegaria”.	“Brillante examen”, en <i>El progreso Cristiano</i> , Tomo II, Núm. 44, Morelia 29 de octubre de 1905, pp. 5-6.
Señorita Elvira Murga	“”	Alumna Colegio Teresiano	Piano	“Marche triunfale”, ejecutada junto con su	“”

⁸⁶² En este número se señala: “La bella y simpática dama, Sra. Ester Ortiz v. de Tovar, tanto en la romanza “Sin ti” que ejecutó sola, como en el dúo de la ópera Fausto que cantó en unión del estimable Sr. Francisco Martínez Flores y en las estrofas del himno, deleitó a la concurrencia con la dulzura y expresión de su magnífica voz y se ganó justo y calurosos aplausos.

Las estrofas [del himno] fueron cantadas a dúo por la expresada Sra. Ortiz v. de Tovar y el Sr. Martínez Flores, con tanta maestría, que el público pidió con insistencia la repetición.”

				hermana Rosario.	
Señorita Rosario Murga	“”	“”	Piano	“Marche triunfale”.	“”
Señorita Josefina Córdoba	“”	“”	Voz	“Mis pensamientos”. “Adiós”, canto a Santa Teresa de Jesús, a dúo junto con Victoria Navarro.	“”
Señorita María Delgado	“”	Alumna del Colegio Teresiano	Piano	“Perpetuum mobile”.	“”
Señorita Victoria Navarro	“”	“”	Voz	“Adiós”, canto a Santa Teresa de Jesús.	“”
Señorita Victoria Navarro	Noviembre de 1905 Distribución de premios a las alumnas del Colegio Teresiano		Voz	Duetto interpretado junto con Josefina Córdoba.	“En el Colegio Teresiano”, en <i>El progreso cristiano</i> , Tomo II, Núm. 45, Morelia, 5 de noviembre de 1905, p. 4.
Señorita Josefina Córdoba	“”			“Duetto”	“”
Señorita María Martínez	“”			“Sonámbula.” Ejecutada a dos pianos junto con Emilia Villanueva, Rosario Murga y María Hernández.	“”
Señorita Emilia Villanueva	“”			“Sonámbula.”	“”
Señorita Rosario Murga	“”			“Sonámbula.”	“”
Señorita María Hernández	“”			“Sonámbula.”	
Varias alumnas	“”	Alumnas internas del Colegio Teresiano	Voz	Orfeón “Dios”	“”
Señorita Esther Baños	Noviembre de 1905 Distribución de premios a los alumnos de las escuelas católicas (de niños, Sagrado Corazón de Jesús, Nuestra señora de los ángeles, Nuestra		Voz	“Pieza de canto”. La nota señala que la señorita fue muy aplaudida.	“Distribución de premios a los alumnos de las escuelas católicas”, en <i>El progreso cristiano</i> , Tomo II, Núm. 47, Morelia, 19 de noviembre de 1905, p. 2.

	Señora de Guadalupe, Nuestra señora del Refugio, Señor San José y San Luis Gonzaga; de niñas, Inmaculada Concepción y Niño Jesús.				
Señora Esther Ortiz v. de Tovar	Diciembre de 1905 Distribución de premios a los alumnos del “Orfanatrofio” (sic) (Asilo de huérfanos) del Sagrado Corazón.		Voz	Pieza de canto. Acompañada al piano por el Sr. profesor Don Ignacio Mier.	“En el orfanatrofio (sic) (asilo de huérfanos) del sagrado corazón”, en <i>El progreso cristiano</i> , Tomo II, Núm. 53, Morelia, 31 de diciembre de 1905, pp. 1-2.
Señoritas y niñas	Mayo de 1906 Acto escolar llevado a cabo en la Escuela Práctica Pedagógica	Alumnas internas tanto de la Academia de niñas como de la Escuela práctica.	Voz	En coro se cantaron las siguientes piezas: “El colibrí”, con acompañamiento de piano. “Glorias de México”.	“Por la escuela práctica. Lucido acto escolar”, en <i>Periódico oficial del gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo</i> , Tomo XIV, Núm. 41, Morelia, 24 de mayo de 1906, p. 6.
Varias señoritas	Noviembre de 1906 Fiesta realizada en el Teatro Ocampo para celebrar el fin de los exámenes escolares de dicho año en las escuelas primarias oficiales.	Alumnas internas, posiblemente de la Academia de Niñas o de la escuela práctica.	Voz	En coro se cantó la pieza: “Tarjetas postales” (Seguramente se trató de la pieza de Jordá antes mencionada)	“La terminación de los exámenes”, en <i>Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo</i> , Tomo XIV, Núm. 88, Morelia, 4 de noviembre de 1906, p. 6
Alumnas internas	Noviembre de 1906 Distribución de premios a las alumnas del Colegio	Colegio Teresiano	Voz Mandolina	“Bendita sea tu pureza”. “Amemos a María”. “Loin du Bal” ⁸⁶³ (mandolina)	“Distribución de premios en el Colegio Teresiano”, en <i>El progreso Cristiano</i> , Tomo III, Núm. 44, Morelia, 11 de

⁸⁶³ Posiblemente se trate de la obra de Ernest Guillet (13 de septiembre de 1856 – 6 de mayo de 1940). Véase “Loin du bal (Guillet, Ernest)”, [En línea] Consultado el 30 de noviembre del 2017 en [http://imslp.org/wiki/Loin_du_bal_\(Guillet%2C_Ernest\)](http://imslp.org/wiki/Loin_du_bal_(Guillet%2C_Ernest)).

	Teresiano.			“Avec-Aplomb”. (mandolina)	Noviembre de 1906, p. 5.
Señorita Esperanza Sáenz	“”		Piano	“Elixir de amor”, fantasía ⁸⁶⁴ ejecutada a dos pianos junto con Dolores Chávez, Concepción del Río y Loreto Cervantes.	“”
Señorita Dolores Chávez	“”		“”	“Elixir de amor”, fantasía ejecutada a dos pianos.	“”
Señorita Concepción del Río	“”		“”	“Elixir de amor”, fantasía ejecutada a dos pianos.	“”
Señorita Loreto Cervantes.	“”		Piano	“Elixir de amor”, fantasía ejecutada a dos pianos	“”
Señorita Elena Vallejo	“”		Piano	“Marche triomphale” ejecutada a dos pianos junto con María Delgado.	“”
Señorita María Delgado	“”		“”	“Marche triomphale”	“”
Señorita Carmen Espinosa	Distribución de premios a los alumnos del orfanatorio del Sagrado Corazón de Jesús.		Voz	Waltz “El extasis”, acompañada al piano por la señora profesora María del Río de del Río.	“Distribución de premios y árbol de navidad”, en <i>El progreso cristiano</i> , Tomo III, Núm. 51, Morelia, 30 de diciembre de 1906, p. 2.
Alumnas de la cátedra de solfeo.	Febrero de 1907 Distribución de premios a los alumnos del Colegio de San Nicolás, Escuela de Jurisprudencia, Medina, Práctica pedagógica y Academia de Niñas. Llevada a cabo en el teatro Ocampo.	Academia de Niñas	Voz	Coro “Marcha escolar”	“Solemnes distribuciones de premios...” en <i>Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán</i> de Ocampo, Tomo XV, Núm. 11, Morelia, 7 de febrero de 1907, p. 6

⁸⁶⁴ Tal vez se trate de una fantasía basada en la ópera “Elixir de Amor” de Donizetti. Recordemos que en estos años era común la realización de transcripciones y fantasías de grandes obras operísticas.

Alumnas de las escuelas oficiales.	Abril de 1907 Evento, para recaudar fondos para las víctimas del temblor de Guerrero, organizado por la directora de la Escuela Práctica Pedagógica y profesoras de las escuelas oficiales de niñas de la ciudad.	Escuelas oficiales de Niñas	Voz	En coro cantaron las piezas: “Amor” y “El colibrí”	“Para las víctimas del estado de Guerrero”, en <i>La actualidad. Diario de la mañana. Verdad y justicia</i> , Año II, Núm. 306, 26 de abril de 1907, p. 2.
Srita. María Sobreya	“”		Mandolina	En la fuente sólo se señala que tocó una pieza en mandolina junto con Josefina Sobreya.	“”
Srita. Josefina Sobreya	“”		Mandolina	Tocó una pieza en mandolina	“”
Srita. María Manríquez Ortega	“”		Voz	Melopea “Hojas secas”.	“”
Varias jovencitas		Escuela Oficial para Niñas No. 3.	Mandolinas	No se especifica qué pieza tocaron.	“”
Blanca Pérez	“”		Voz	Romanza “Música prohibita”	“”
Señorita María de los Dolores Ortiz	Mayo de 1907 Inauguración de un nuevo oratorio en el Instituto del Sagrado Corazón de Jesús.		Piano	Pieza de piano.	“En el instituto del sagrado corazón de Jesús”, en <i>El progreso cristiano</i> , Tomo IV, Núm. 18, Morelia, 5 de mayo de 1907, p. 3.
Sra. Esther Ortiz v. de Tovar	Mayo de 1907 Velada literario musical organizada por la Sociedad Mutualista y Cooperativa de		Voz	“La bohème”, Racontto di Mimí. G. Puccini. Interpretada junto con el profesor Ignacio Mier Arriaga (piano).	“Entre dos jueves...velada literario-musical”, en <i>La actualidad. Diario de la mañana. Verdad y justicia</i> . Año II, Núm. 334, Morelia, 30 de mayo de 1907, pp. 1-2.

	Empleados para celebrar el primer año de su fundación.				
Sra. María Villaseñor de Herrera Moro.	“”	Artista de zarzuela de la compañía “Herrera Moro”, la cual se estaba presentando en Morelia durante las mismas fechas.	Voz	Aria de las joyas de la ópera <i>Fausto</i> de Gounod.	“”
Señorita María de los Dolores Ortiz	Agosto de 1907 Celebración llevada a cabo por los colegios católicos para celebrar el Santo de Monseñor Silva. El Instituto Científico del Sagrado Corazón de Jesús fue una de las escuelas participantes –en ésta se destaca la participación de la señorita.		Piano	Mazurca de concierto de O. Mussin. Violín y piano por el Sr. Presbítero Don Eduardo Ortiz y la señorita Ortiz.	“Los colegios católicos de Morelia...”, en <i>El progreso cristiano</i> , Tomo IV, Núm. 31, Morelia, 4 de agosto de 1907, pp. 1-2
Posibles alumnas del colegio	Agosto de 1907 Velada literaria organizada por el Colegio Teresiano para conmemorar el Santo de Monseñor Silva.	Colegio Teresiano	Piano	Vals a cuatro manos.	“Festival en el Colegio Teresiano de esta ciudad”, en <i>El progreso cristiano</i> , Tomo IV, Núm. 32, Morelia 11 de agosto de 1907, p. 1.
Alumnas	“”	“”	Piano <i>Armónium</i>	“Der Hirit”.	“”
Alumnas	“”	“”	Mandolina	“Serenade spagnole”.	“”
	Septiembre de 1907			Acompañando en el piano	“En el instituto del sagrado

Señorita María de los Dolores Ortiz. ⁸⁶⁵	Fiesta dramático-musical por el Santo del presbítero Nicolás Corona, rector del Sagrado Corazón de Jesús.		Piano	al presbítero Eduardo Ortiz con las piezas: Serenata de Franz Drdla ⁸⁶⁶ y Zigeunerweinsen de Sarasate.	Corazón De Jesús”, en <i>El progreso cristiano</i> , Tomo IV, núm., 37, Morelia, 15 de septiembre de 1907, p. 3. Esta misma noticia se encuentra en “Fiesta en el Instituto del Sagrado Corazón de Jesús”, en <i>La actualidad. Diario Católico, Verdad y Justicia</i> , Año II, Núm. 418, Morelia, 13 de septiembre de 1907.
Sra. Esther Ortiz v. de Tovar	Septiembre de 1907 Velada literario musical, realizada en el teatro Ocampo organizada por los periódicos locales a iniciativa de <i>La actualidad</i> , en conmemoración del XCVII aniversario de la Independencia.		Voz	“Eternamente” de A. Macheroni. ⁸⁶⁷ Acompañada en el piano por Ignacio Mier. Este número fue organizado por el <i>Boletín de la Sociedad Mutualista y Cooperativa de Empleados</i> .	“La velada literario-musical de la prensa”, en <i>La actualidad. Diario Católico. Verdad y justicia</i> , Año II, Núm. 421, Morelia, 18 de septiembre de 1907, p.2 “Velada patriótica”, en <i>El progreso cristiano</i> , Tomo IV, Núm. 38, Morelia, 22 de septiembre de 1907, p. 3.
Coro de alumnas	“”	Escuela Práctica Pedagógica	Voz	“Himno a Hidalgo”	“La velada literario-musical de la prensa”, en <i>La actualidad. Diario Católico. Verdad y Justicia</i> , Año II, Núm. 421, Morelia, 18 de

⁸⁶⁵ La señorita Dolores Ortiz, ejemplo de la buena sociedad moreliana, también empuñó la pluma para escribir algunos dramas. Uno de ellos, llamado “Angustias”, fue presentado en el Teatro Ocampo. Véase: “Un acontecimiento literario”, *La actualidad. Diario Católico, verdad y justicia*, Año II, Núm. 445, Morelia, 24 de octubre de 1907, pp. 1-2.

⁸⁶⁶ Se trató de la obra del músico Frantisek Alois Drdla. Sobre este violinista y compositor véase “Frantisek Alois Drdla sheet music”, [En línea] Consultado el 30 de noviembre del 2017 en <https://musopen.org/sheetmusic/composer/frantisek-alois-drdla/>.

⁸⁶⁷ Una de las piezas más famosas del pianista y compositor italiano Angelo Mascheroni.

					septiembre de 1907, p. 2.
Sra. María del Río de del Río.	Octubre de 1907 Fiesta organizada para celebrar el cumpleaños del Licenciado Francisco Herrejón, llevada a cabo en la casa habitación del licenciado.		Piano	Acompañó a la orquesta del maestro Aulet en varios de los números musicales.	“Fiesta lírico-dramática”, en <i>La actualidad, Diario católico, verdad y justicia</i> , Año II, Núm. 434, Morelia, 6 de octubre de 1907, pp. 2-3.
Sra. Esther Ortiz v. de Tovar.	“”		Voz	Interpretó el papel de “O” en la zarzuela <i>La gallina ciega</i> y el de Juanita en la “zarzuelita” <i>Un caballero particular</i> . “...voz limpia y poderosa... nos arrancó muchos y calurosos aplausos.”	“”
Srita. Carmen Páramo	“”		Voz	Interpretó el papel de Circuncisión en la zarzuela <i>La gallina ciega</i> , y el de Amparo en la de <i>Un caballero particular</i> . “...tiene [...] una voz dulce y hermosa; y esto, unido a su declamación, que fue propia del papel que desempeñaba, le conquistaron también los elogios del público.	“”
Señorita profesora Carmen Valdés.	Noviembre de 1907 Distribución de premios a los alumnos de las escuelas católica. Evento realizado en el Seminario		Piano	Waltz John T. Hell. “Enlace de séfiros”.	“Solemne distribución de premios en el seminario conciliar”, en <i>El progreso cristiano</i> , Tomo IV, Núm. 46, Morelia, 17 de noviembre de 1907, p.3.

	Conciliar –fueron tres escuelas de niñas y seis de niños.				
Señora Inés O. de Iturbe.	Diciembre de 1907 Entrega de premios por aprovechamiento y puntualidad al catecismo. Por el gran número de alumnos se hicieron celebraciones en varios días y en diferentes parroquias. La señorita participó en la del templo de Nuestra Señora del Carmen.		Voz	“Ave María” de Saverio Mercadante.	“La congregación de la doctrina cristiana, su estado floreciente. Distribución de premios”, en <i>El progreso cristiano</i> , Tomo IV, Núm. 48, Morelia, 1° de diciembre de 1907, p. 1.
Señorita Dolores Ortiz	Diciembre de 1907		Piano	Acompañando en el piano una pieza de violín ejecutada por el presbítero Eduardo Ortiz.	“En el orfanatorio del sagrado corazón de Jesús”, en <i>El progreso cristiano</i> , Tomo IV, Núm. 5, Morelia, 29 de diciembre de 1907, p. 3. También se puede ver la noticia en: “En el orfanatorio del S. Corazón de Jesús”, en <i>La actualidad. Diario católico. Verdad y justicia</i> , Año II, Núm. 495, Morelia, 29 de diciembre de 1907, p. 3.
Srita. Guadalupe Paulín	Enero 1908 Concierto llevado a cabo en el “Centro Recreativo de Morelia”.		Voz	Interpretó una romanza italiana “que gustó mucho y fue muy celebrada. Alentamos a dicha señorita con nuestros humildes aplausos a que prosiga	“Concierto en el ‘Centro recreativo de Morelia’”, en <i>La actualidad. Diario católico, verdad y justicia</i> , Año II, Núm. 497, Morelia, 1° de enero de 1908, p. 2.

				educando tan felices disposiciones para el arte.”	
Señorita Campuzano	Enero de 1908 Concierto particular		Piano	La señorita Campuzano y la señorita Paulín tocaron a cuatro manos, junto con su maestro Juan B. Fuentes, un primoroso vals – seguramente la primera– y la “Rapsodia Húngara” de Lizt.	“Concierto en la casa del Sr. D. Eduardo Aiken”, en <i>La actualidad. Diario católico, verdad y justicia</i> , Año II, No. 499, Morelia, 4 de enero de 1908, p. 2.
Señorita Paulín	“”		Piano, Voz	Además de su participación en el piano también interpretó con “su argentino timbre de voz” una bella romanza “Mignon” de una ópera de Thome.	“”
Señorita Inés Campuzano	Febrero de 1908 Distribución de premios a los alumnos del Colegio de San Nicolás, Escuelas de Jurisprudencia, Medicina, Práctica pedagógica y Academia de Niñas. Llevada a cabo en el Teatro Ocampo ante numerosa y selecta concurrencia.		Piano	“Andante favorito” para piano de Beethoven. “Preludio”, de Rachmaninov. Sobre su participación la prensa señaló: “se mostró como una verdadera Profesora en el piano, ejecutando música de Beethoven tan difícil como inspirada”	“Distribuciones de premios”, en <i>Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo</i> , Tomo XVI, Núm. 11, Morelia, 6 de febrero de 1908, p. 6. “Distribución de premios”, en <i>Periódico oficial del gobierno del estado de Michoacán de Ocampo</i> , Tomo XVI, Núm. 13, 13 de febrero de 1908, p. 6.
Señorita María Luisa Cortés	Junio de 1908 Audición musical en un domicilio particular por parte del club Julián Carrillo.			La nota expresa que ella, y los otros jóvenes participantes miembros del club, ejecutaron “escogidos trozos musicales”.	“Festivales familiares”, en <i>El centinela. Semanario de política y variedades</i> , Tomo XV, Núm. 48, Morelia, 21 de junio de 1908, p. 3.
Amparo Aldeco	Agosto de 1908	Miembro del Club		Se señala que ella y los	“Club Julián Carrillo”, en <i>El</i>

	Concierto en la casa del Sr. Coronel D. Leonardo Aldeco a cargo del club Julián Carrillo. Al evento asistió selecta y numerosa concurrencia.	Julián Carrillo.		jóvenes integrantes de la asociación “desempeñaron su cometido a las mil maravillas”.	<i>centinela. Semanario de política y variedades</i> , Tomo XVI, Núm. 6, Morelia, 23 de agosto de 1908, p.4.
--	--	------------------	--	---	--