

DON RAMÓN VEGA, ENIGMÁTICO REBELDE DE LA ÓPERA MEXICANA

EVGUENIA ROUBINA

Resumen

Un fortuito hallazgo del libreto manuscrito de la ópera *El grito de Dolores*, de Ramón Vega, compositor mexicano del siglo XIX, protagonizado por esta autora, desencadenó una serie de preguntas que hasta el presente no han sido respondidas a cabalidad por los estudios dedicados a la historia de la música en México. La investigación desarrollada con el propósito de situar el manuscrito encontrado en el contexto social y cultural del siglo de la Independencia y la exhaustiva pesquisa realizada en diferentes archivos históricos fructificaron en el descubrimiento de un vasto corpus de fuentes documentales actualmente desconocidas. La información que arrojó el análisis de estos documentos completó el conocimiento existente sobre la vida de Ramón Vega, permitió enderezar algunas ideas falibles en torno a su producción operística, así como construir y sustentar la hipótesis de que *El grito de Dolores* puede calificarse como el primer intento de creación de una ópera mexicana “enteramente nacional”.

Palabras clave: Ramón Vega - *Adelaida de Lusan* - *La reina de León* - *El grito de Dolores* - ópera mexicana.

Abstract

A fortuitous finding of the hand-written booklet of the opera *El grito de Dolores* (“*the convening outcry of Dolores*”) by Ramón Vega, Mexican composer of the XIX Century, which fell to the present author, led to a series of questions that, up till now, have not been fully answered by studies dedicated to the history of music in Mexico. The investigation developed towards placing the manuscript in the social and cultural context of the century of Mexican independence and the exhaustive research carried in diverse historical archives gave fruit in the discovery of a vast corpus of documentary sources presently ignored. The information which the analysis of these documents provided completed extant knowledge on the life of Ramón Vega, allowed straightening out some fallible ideas concerning his operatic production, and also facilitated building and sustaining the hypothesis that *El grito de Dolores* may qualify as the first opera representing the national school of Mexico.

Key words: Ramon Vega - *Adelaida de Lusan* - *La reina de Leon* - *El grito de Dolores* - mexican opera

Introducción

La creciente atención que en las últimas décadas diferentes ramas del saber humanístico de los países de la América hispana y lusitana empezaron a prestar al proceso de constitución de la identidad nacional a través del arte ha fructificado en la musicología mexicana con la aparición de trabajos dedicados a la producción musical del siglo de la Independencia. El estudio de expresiones musicales que han cobrado una dimensión significativa como agentes de la construcción identitaria de la sociedad mexicana postindependentista ha puesto en la mira analítica hechos y procesos que contribuyeron a la formación de la ópera nacional, sin que hasta el presente se haya logrado señalar con precisión el momento en que ésta empezó a liberarse de la égida de la estética operística italiana. La consecución de este conocimiento fue posible gracias al encuentro fortuito con el libreto manuscrito de la ópera *El grito de Dolores*, de Ramón Vega, protagonizado por esta autora.

Desde los primeros pasos encaminados hacia el estudio y la contextualización de este opus literario que extraña y venturosamente se adhirió a los legajos documentales del Archivo Histórico del Distrito Federal,¹ se ha precisado la obligatoriedad de verter luz sobre diferentes aspectos de la vida y la obra del músico, para quien fue expresamente escrito el libreto de este “melodrama en tres actos” con un marcado sabor independentista (Imagen 1) y cuyo aporte a la génesis de la ópera nacional en México hasta la actualidad no ha sido valorado en su justa medida.

¹ Según se infiere del expediente que integra el manuscrito en cuestión, el libreto de la ópera fue puesto a disposición del Cabildo del Ayuntamiento junto con su respectiva partitura y, como marca el procedimiento administrativo, tanto éste como aquélla debieron ser devueltos al autor, lo cual, en este caso, aparentemente no se había ejecutado.

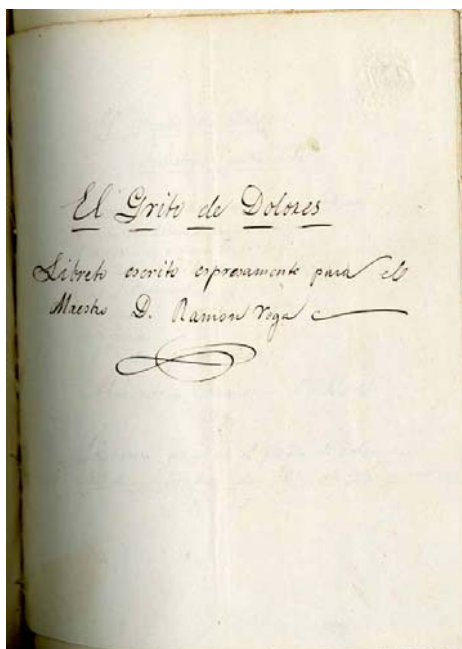


Imagen 1 - Anónimo [1866], *El grito de Dolores*, melodrama en tres actos (carátula), AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 800, exp. 394, f. 3r.

Adelaida y el Ayuntamiento

Don Ramón Vega, compositor mexicano del siglo XIX, hoy escasamente conocido y, en consecuencia, exiguamente apreciado, suele mencionarse en la bibliografía especializada como autor de las óperas *Adelaida y Comingio* y *La reina de León*,² información que casi inevitablemente conlleva el comentario de que la primera de estas obras “fue representada en la ciudad de México en enero de 1835 [... por] la compañía de ópera italiana de Filippo Galli”.³

La veracidad de una parte de esta información es irreprochable, ya que, en efecto, en la década de 1830 el ‘cuadro de ópera’ a cargo de Filippo

² USIGLI, R., 1932: 86; KOEGEL, J., 1999: 780-781.

³ *Ibidem*.

Galli, cantante y empresario originario de Roma,⁴ vino a contribuir al cultivo del gusto por la música italiana en tierras mexicanas. En el año de 1835, aunque trabajando ‘con mucha intermitencia’, esta compañía teatral logró conquistar ‘merecidos aplausos’ de los melómanos de la Ciudad de México con la presentación de las óperas *Moisés en Egipto* y *Adelaida y Comingio*, “de la que se elogiaron mucho la primera y la última aria [...] los dúos [...] un quinteto y algunos coros”.⁵ No obstante opinar ‘varios aficionados’ que *Adelaida y Comingio* “no produjo el efecto que se esperaba por algunas personas que habían presenciado sus ensayos”, una nota insertada en uno de los periódicos de la capital aclaró que “lo que indispuso al público” no fueron las “faltas en la composición musical de esta ópera, puesto que muchos han encontrado mérito y correspondiente ejecución en varias piezas”.⁶

Un público complacido y una reseña complaciente. ¡Qué resultado tan alentador para un artista mexicano! Infortunadamente para los investigadores de diferentes generaciones que han atribuido a Ramón Vega la obra presentada a juicio del público capitalino por la compañía de Galli,⁷ él no es su autor.⁸

Establecer este hecho de manera infalible lo alentó un expediente formado en el Ayuntamiento de la Ciudad de México en 1863 (Imagen 2), año en que Ramón Vega se dirigió a este cabildo para, dedicando a “tan

⁴ Archivo General de la Nación (AGN), Movimientos Marítimo, Pasaportes y Cartas de Seguridad, Cartas de Seguridad, vol. 3, exp. 8, ff. 113r-114r, 10 de mayo de 1832.

⁵ OLAVARRÍA Y FERRARI, E., 1895: 341.

⁶ *La Lima de Vulcano*, 17 de enero de 1835, cfr. REYES DE LA MAZA, L., 1969: 344-345.

⁷ Véanse, por ejemplo, CASTILLO LEDÓN, L. 1910-1911: 336; USIGLI, R., 1932: 86; BAQUEIRO FÓSTER, G., 1964: 199; MAYA, A. y DELGADO, E., 1996: 38-39; SOSA, O., 2005: 344, entre otros autores.

⁸ Las fuentes de la época no se refieren de manera específica al autor de la ópera *Adelaida y Comingio* puesta en escena en la Ciudad de México en 1835. Sin embargo, la publicación realizada con breve antelación a su primera presentación que integra el argumento traducido en español y el libreto impreso en italiano de este “melodrama semiserio en dos actos” (véase *Adelaida y Comingio, Melodrama semiserio en dos actos para representarse en el Teatro Nacional de la Ciudad de México*, México: Imprenta de Miguel González, 1834), han permitido reconocer como su autor a Gaetano Rossi (1774-1855) y atribuir la ópera a Giovanni Pacini (1796-1867), quien se sirvió de esta fuente literaria para una de sus 74 óperas compuesta en 1817 (véase BALTASAR, S. L. y ROSE, M., 1993: 811).

respetable cuerpo” su ópera “Adelaida de Lusan”, de reciente creación, solicitar “su patrocinio” para llevar a cabo el estreno de esta pieza.

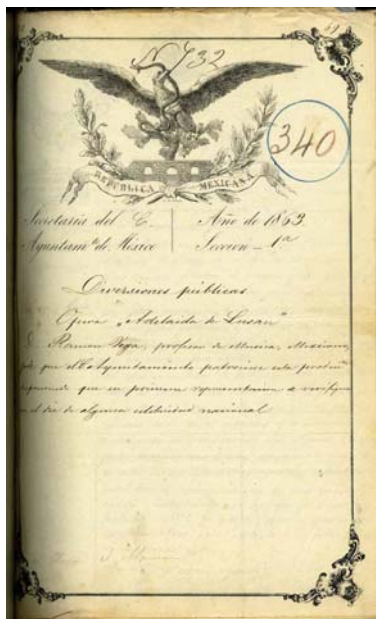


Imagen 2. Expediente formado en torno a la solicitud de patrocinio de la puesta en escena de la ópera *Adelaida de Lusan* de Ramón Vega (carátula), AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 800, exp. 340, julio-agosto de 1863.

La petición de apoyo a la ‘empresa’ del compositor mexicano fue redactada de la siguiente manera:

“Ramon Vega, profesor de música mexicano, y residente en ésta capital, ante la justificación⁹ de V.E. respetuosamente compareco y digo:

Que habiendo compuesto una Opera con el titulo de Adelaida de Lusan, con el fin de ponerla en escena; y no teniendo proteccion de

⁹ Aquí y en adelante se preserva la ortografía de las fuentes citadas.

ningun genero para llevar á cima mi empresa, hè creido conveniente ocurrir á esta Exma. Corporación, á fin de suplicarle que patrocine mi pobre produccion, y disponga su primera presentacion para el dia de alguna solemnidad nacional que mas fuese de su agrado.

Al dedicar mi humilde particion á tan respetable cuerpo, no he tenido otra mira que la de ponerla al abrigo de tan ilustre mescenas, para que el publico mexicano reciba con el entusiasmo y consideración que vuestra proteccion le inspirará sin duda alguna. Por otra parte: convencido como lo estoy de que en esta nueva era de orden, de paz, y verdadero progreso, las autoridades todas han de perseguir el ocio, asi como fomentar el trabajo y la aplicación, por eso es que yo no vacilo en presentar á V.E. mis trabajos y ofrecerlos como una prueba de mis afanes por el adelanto de las bellas artes en mi adorable patria.

Por todas razones espuestas

A V.E. suplico encarecidamente acepte la dedicatoria que le hago de mi humilde composicion, y preste todo el apoyo y proteccion que está en sus facultades [...] Mexico 16 de Julio de 1863 [...] Ramon Vega” [Rúbrica]¹⁰

Al parecer, el Cabildo del Ayuntamiento recibió con beneplácito la dedicatoria pues, aunque el dictamen de los expertos que habían sido convocados para juzgar ‘sobre el mérito de la ópera’ no fue del todo favorable, don Joaquín de Mier y Terán, ‘regidor encargado del ramo de diversiones públicas’, expresó que ‘hubiera querido recomendar’ al Cabildo que se “patrocinara al Sr. Vega en los terminos que este Sr solicita”. Sin embargo, “atendiendo à la escasez de los fondos p.r una parte”, y por la otra, tomando en consideración que “à la municipalidad” no le competía “arreglar lo relativo à las fiestas nacionales” que deberían “verificarse en el proximo Setiembre”, sugirió se enviara “[...] este espediente à la junta encargada de las festividades nacionales, para que en su vista resuelva lo conveniente”.¹¹

Nunca, después de aquel verano de 1863, Ramón Vega se había encontrado tan cerca de lograr su cometido y no fue sino un inoportuno contratiempo lo que le impidió disfrutar las mieles del éxito. El regidor Mier y Terán signó el oficio con la recomendación de apoyo a *Adelaida de*

¹⁰ Archivo Histórico del Distrito Federal (AHDF), Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 800, exp. 340, ff. 1r y v, 16 de julio de 1863.

¹¹ *Ibid.*, f. 2v, 31 de agosto de 1863.

*Lusan*¹² el 31 de agosto de 1863; su ‘proposicion’ fue aprobada “con dispensa de trámites” en el Cabildo del 4 de septiembre y el día 15 del mismo mes el expediente referente a la ópera de Vega retornó al escritorio donde se inició un vía crucis burocrático. La posibilidad de su puesta en escena por cuenta del erario público fue negada y el asunto se dio por terminado con la siguiente resolución:

“No se pudo tomar en consideración por la Comision patriótica de esta capital, la solicitud de D. Ramon Vega, que se sirvió pasarle el Exmo. Ayuntamiento, porque cuando esto tuvo lugar, estaban ya dispuestas todas las funciones acordadas para solemnizar las festividades nacionales de este año”.¹³

No sabemos si, frustrado su plan, Vega emprendió un nuevo intento de llevar su obra al escenario con un auspicio distinto. Sin embargo, la exhaustiva revisión de la prensa periódica del siglo XIX que hemos realizado nos faculta para afirmar con responsabilidad que *Adelaida de Lusan*, la primera de las óperas de Ramón Vega,¹⁴ no se presentó en 1863 y no engalanó los programas de las festividades nacionales en los años subsecuentes, como tampoco tuvo oportunidad de anunciarse en los carteles de algún teatro de la capital.¹⁵ Y es ésta la única razón por la cual, aun habiendo enderezado las ideas erróneas expresadas en torno a la más

¹² Tomando en cuenta que las traducciones españolas del siglo XIX varían la grafía del nombre de este personaje (véase GARCÍA GARROSA, M. J., 1992: 365, 353-375), optamos por preservar la manera en que lo transcribe el propio autor de la ópera.

¹³ AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 800, exp. 340, f. 3v, 15 de septiembre de 1863.

¹⁴ En 1866 el compositor se referirá a esta obra como su “primera partición” (véase *ibid.*, exp. 394, f. 1r, 17 de julio de 1866).

¹⁵ A la misma conclusión hace llegar un escrito de puño y letra del propio don Ramón en que, haciendo una remembranza del trámite hecho en 1863, el compositor hace ver que su primera ópera había sido aceptada para ser puesta en escena en el marco de fiestas septembrinas de aquel año, “no habiendo tenido verificativo” su presentación “por falta de tiempo” (véase AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 800, exp. 394, f. 2r, 17 de julio de 1866). A la luz de la pesquisa realizada, no podemos sino calificar de gratuita la aseveración de que *Adelaida*, de Vega, se estrenó en 1863 “en el teatro Nacional, por la Compañía Mexicana de Ópera que dirigía Paniagua” (véase PAREYÓN, G., 2007: 1080).

temprana producción operística de Ramón Vega, no hemos podido despejar el cúmulo de incógnitas e interrogantes que rodean a esta obra.

¿Se había basado el compositor mexicano en uno de los dramas de la famosa trilogía del napolitano Gualzetti?¹⁶ ¿Elegió, como Rossi y Pacini, a la segunda de estas tres piezas?¹⁷ ¿Se sirvió del libreto publicado en la Ciudad de México en 1834 (Imagen 3) o empleó una versión realizada *ad hoc* para su composición? En este último caso, ¿en qué idioma se escribiría el libreto?

Se puede pensar que la decisión de Vega de dar a su obra un título distinto al de la ópera presentada por la compañía de Filippo Galli obedeció a su deseo de advertir la existencia de una distancia entre el argumento de su *Adelaida de Lusan* y el del *melodramma semiserio* de Rossi-Pacini. Por otra parte, la perseverancia con la que el compositor insistía en celebrar su puesta en escena como parte del programa de festividades nacionales” permite suponer que el texto literario que dio sustento a esta ópera fue escrito en castellano. Empero, los únicos datos certeros de los que por ahora disponemos en relación con esta obra son el número de personajes y la tesitura de cada uno de ellos, los cuales figuran en el “Presupuesto de una representación de ópera nueva”, elaborado en 1863 “por una persona entendida” a petición del regidor Mier y Terán, a saber: “[...] Soprano principal [...] / Soprano segundo [...] / Tenor [...] / Barítono principal [...] / Barítono partiquino [...] / Bajo profundo [...] / Bajo Carichato [...] / Cuerpo de coros [...]”.¹⁸

¹⁶ Giacomo Antonio Gualzetti (1772-1800) basó su trilogía *Gli amori di Comingio* en “la primera parte de la novela de Claudine de Tencin (1682-1749) *Mémoires du comte de Comminges*, publicada anónimamente en 1735” (véase TEJERINA, Belén, 1999: 487).

¹⁷ De los tres dramas de Gualzetti, fue el segundo —*Adelaide maritata ossia Comingio pittore*— el que gozó de mayor popularidad, aunque, en opinión de la crítica literaria del siglo XIX, tampoco éste se encontraba “lejos de ser libre de los peculiares defectos de los que ha sido acusada la escuela sentimental; defectos que se derivan de un total desconocimiento de las costumbres nacionales de otros países y las leyes del verdadero honor” (véase SIMONDE DE SISMONTI, J. Ch. L., 1823: 421).

¹⁸ AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 800, exp. 340, f. 3r, [ca. 31 de agosto de 1863].

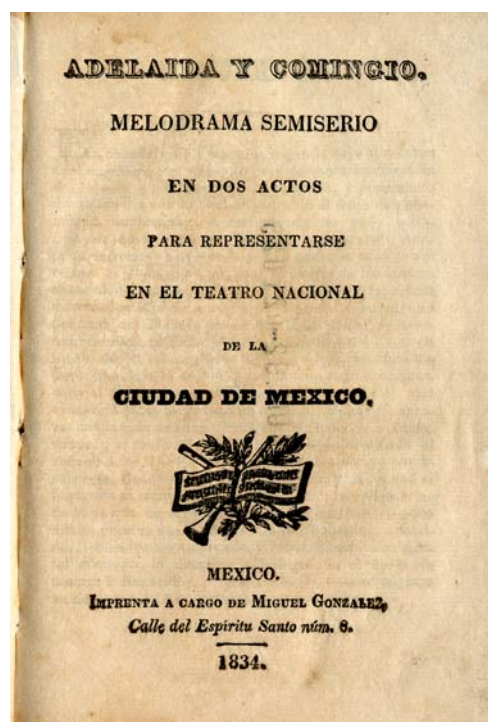


Imagen 3. *Adelaida y Comingio, Melodrama semiserio en dos actos para representarse en el Teatro Nacional de la Ciudad de México* (portada), México: Imprenta de Miguel González, 1834.

La reina de León para la emperatriz de México

Un cendal de misterio aún más denso envuelve a *La reina de León*, la segunda ópera de Ramón Vega. Hasta el presente, los autores que han señalado su existencia se limitaban a citar la suposición de Rodolfo Usigli —ya, igualmente, en forma hipotética, ya a manera de aseveración— de que “‘La Reyna de León’ parece haber sido puesta en escena en enero de 1871 por la Sociedad Católica de México”.¹⁹ Descorrer el velo de desconocimiento que cubre la historia de esta ópera ha permitido una atenta lectura e interpretación de algunos escritos que pertenecen a los fondos documentales del Segundo Imperio Mexicano.

¹⁹ USIGLI, R. , 1932: 86; KOEGEL, J., 1999: 780-781; SOSA, O., 2005: 344; PAREYÓN, G., 2007: 1080.

El primero de este grupo de documentos, jamás publicados o comentados en el contexto de un estudio musicológico, es una solicitud de Ramón Vega que el 11 de octubre de 1865 el secretario del Gabinete Civil del Emperador, Juan Devincetus, puso a consideración de la emperatriz y en la que, como el primero de ‘tres puntos’ que requerían de su augusta intervención, se solicitaba que se hiciera una recomendación “á la Compañía de Opera del Teatro Imperial para que ponga en escena su ópera ‘La Reina de Leon’”.²⁰ El secretario hizo hincapié en que la referida era ‘una nueva petición’ del compositor. La primera, de similar contenido, le antecedió por un par de semanas. Una distancia casi de un año separó a ambas del día en que Ramón Vega envió “la particion para piano de ‘La Reyna de Leon’” como obsequio para el cumpleaños que la emperatriz Carlota celebró en junio de 1864.²¹

La intención del compositor de buscar un caudal financiero más abundante que los raquícos fondos municipales era del todo comprensible, como también lo era su deseo de dedicar y poner su nueva ópera bajo la protección de quien, se creía, mostraba gran preocupación por “la suerte de los mexicanos honrados y [...] los adelantamientos de nuestra patria”.²² Parecería que en esta ocasión la estrategia de Vega no podía fallar, máxime que para allanar el camino hacia su objetivo el compositor, prudentemente, se había asegurado el apoyo del mismísimo Juan Nepomuceno Almonte, gran mariscal de la corte y ministro de la Casa Imperial, por cuyo conducto pretendió hacer llegar la “partición” de *La reina de León* a las manos de la noble cumpleañera.²³

Pasaron meses antes que Vega se enterara ‘con sentimiento’ de que el alto funcionario no había “hallado la oportunidad de prestarle este servicio”, por lo que la partitura de la ópera había sido abandonada entre los papeles del Gabinete Civil del Emperador²⁴ y la soberana protectora de las artes no pudo saber de la existencia de tan lisonjera ofrenda musical hasta después de que, “fundándose en prudentes razones”, el Ministerio de Gobernación decidió que la petición de Vega no podía satisfacerse.²⁵

²⁰ AGN, Segundo Imperio, Ministerio de Gobernación, caja 65, exp. 6, f. 5r, 11 de octubre de 1865.

²¹ *Ibid.*, f. 5r-6r, 11 de octubre de 1865.

²² *Ibid.*, f. 3v, 1 de octubre de 1865.

²³ *Ibid.*, f. 7v, 11 de octubre de 1865.

²⁴ *Ibid.*, exp. 4, ff. 2r y v, 3 de noviembre de 1865.

²⁵ *Ibid.*, exp. 6, f. 5v, 11 de octubre de 1865.

Los documentos de la época no han querido revelar en qué términos se comunicó a Vega la indisposición del poder imperial para recomendar la puesta en escena de *La reina de León*, pero es pertinente suponer que las “prudentes razones” que llevaron a inclinarse por esa negativa no debieron ser distintas a las que en el mismo año de 1865 decidieron el cese de “[...] la subvencion que tenia asignada [...] la compañía dramática del Teatro principal”,²⁶ o las que dejaron sin efecto las disposiciones giradas por el emperador al ministro de Instrucción Pública y Cultos sobre la concesión de “[...] una subvencion de cinco mil pesos mensuales á la empresa de ópera italiana [...] bajo la direccion de D. Annibal Biacchi”²⁷ y que eran “la[s] circunstancias poco favorables” en que se encontraba el erario.²⁸

El punto final a las aventuras de *La reina de León* en la corte imperial de México lo puso el secretario Devinentus, quien dejó a consideración de su Excelentísima Señora un escrito en que, al tiempo que sugería aceptar la “partición” de Vega, esbozaba una propuesta de una justa retribución que podría otorgarse a ese fiel súbdito y que, en opinión suya, pudiera consistir en “[...] un obsequio pecuniario que corresponda á indemnizarle el costo del regalo”.²⁹

²⁶ *Ibid.*, f. 1r, 18 de agosto de 1865.

²⁷ *Ibid.*, Acuerdos Ministerio de Gobernación, caja 35, exp. 26, f. 20r, [ca. 1865]. El mencionado subsidio no se hizo efectivo debido a que “el nuevo Sr. Ministro de Gobernacion, por una medida de economía, habia mandado retirar las dotes señaladas” (véase *ibid.*, Audiencias, caja 43, exp. 45, f. 9r, 15 de noviembre de 1865), misma razón por la que algunos años antes el Presidente de la República negó la petición de un subsidio pecuniario a la empresa de ópera italiana representada por el ciudadano francés Amilcare Casali (véase *ibid.*, Movimiento Marítimo, Pasaportes y Cartas de Seguridad, Cartas de Seguridad, vol. 220, exp. 122, f. 139r, 2 de abril de 1860; Justicia, cont. 131, vol. 675, exp. 19, ff. 63r-64r, 1861).

²⁸ *Ibid.*, Segundo Imperio, Ministerio de Gobernación, caja 65, exp. 6, f. 1r, 18 de agosto de 1865.

²⁹ *Ibid.*, exp. 4, ff. 2r y v, 3 de noviembre de 1865. Por insignificante que pudiera parecer la recompensa concedida a Ramón Vega, ésta fue mucho más generosa que la que había recibido otro compositor mexicano, Miguel Meneses (1832-ca. 1892), en respuesta a su petición de “la gratificacion [...] por la composicion y dedicatoria hecha á S.M. [...] de la opera ‘Agorante’”, que ha sido declarada “sin lugar”, en atención “á las difíciles circunstancias del Erario” y en vista de que no había sido “previamente aceptada la dedicatoria” (véase *ibid.*, caja 48, exp. 50, f. 30r, [ca. 4 de octubre de 1865]).

Aun cuando hemos podido probar que las candilejas del Teatro Imperial no se iluminaron en 1865 para *La reina de León*, tendríamos que determinar si el Teatro Nacional levantó su telón en 1871 para presentarla al público y si la hazaña de su puesta en escena se debió al denuedo de la Sociedad Católica, como lo sugirió R. Usigli,³⁰ o éstos también son datos que deben corregirse.

La amable ayuda de los diarios y semanarios capitalinos que pormenorizaron detalles de festejos, celebraciones y actos solemnes realizados en diferentes recintos de la Ciudad de México, así como la publicación periódica de la propia Sociedad Católica, han permitido establecer sin el menor atisbo de duda que esta asociación no realizó actividad alguna en enero de 1871, sino en diciembre de 1870. Fue entonces cuando se solicitó al Ayuntamiento el permiso para disponer del Teatro Nacional para la “solemnidad de premios de la Escuela Preparatoria de la Sociedad Católica”.³¹

El corresponsal de *El Siglo XIX*, al comunicar que en la noche del 6 de diciembre “tuvo lugar la repartición de premios á los alumnos de la escuela preparatoria de la Sociedad católica”, hizo énfasis en que “las lecturas” que formaron parte del acto “tuvieron un carácter apropiado á las ideas dominantes de la Sociedad, mas que á la naturaleza de la reunion”.³² A su vez, el vocero de la Sociedad, quien se empeñó en pormenorizar los detalles de esta entrega de premios, destacó que el programa constaba de un “magnífico discurso” pronunciado por uno de los profesores de la escuela y “dos composiciones poéticas” recitadas por los alumnos del plantel. Asimismo, se informó al público lector que el acta de entrega de premios concluyó “[...] con la reseña que el señor Director hizo de los trabajos escolares [...] llenándose los intermedios por la orquesta y cantantes”.³³

³⁰ USIGLI, R. , 1932: 86.

³¹ AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 800, exp. 460, s.f., 5 de diciembre de 1870. Cabe señalar que la resolución aprobatoria puesta al calce de esta petición lleva, seguramente de manera errónea, la fecha del 5 de diciembre de 1871.

³² *El Siglo XIX*, Ciudad de México, séptima época, año 29, t. 8, núm. 341, 7 de diciembre de 1870, p. 3.

³³ *La Sociedad Católica*, año 2, t. III, México: Imprenta de Ignacio Escalante, 1870, p. 439.

Si no la ópera completa, ¿algunos trozos sueltos³⁴ de *La reina de León* podían haber contribuido a darle lustre al solemne acto mencionado?

En el entendido de que no sólo los discursos pronunciados, también las obras que fueron escogidas para llenar espacios entre éstos debieron hallarse en consonancia con la filosofía promovida por la Sociedad Católica, tenemos que formular la respuesta a esta pregunta más bien en un sentido negativo, ya que la audición de arias operísticas difícilmente podía responder al exhorto de preparar “[...] los caminos á la regeneracion de la música, á fin de que corresponda á su legítima mision, la gloria de Dios y la edificacion del hombre”, expresado por uno de los ideólogos de esta agrupación.³⁵

“María, pastorcilla”, y la gesta de la Independencia

Ramón Vega, como se ha podido constatar, no era persona dispuesta a rendirse fácilmente ante la adversidad. Derrotado por segunda ocasión, se dedicó afanosamente a acrecentar su producción operística, por lo que aún no había transcurrido un año desde la última correspondencia que el compositor había enviado a la efímera corte imperial cuando redactó una nueva misiva dirigida al “muy ilustre” Ayuntamiento de la Ciudad de México, que a la letra decía:

Ramon Vega profesor de musica y vecino de ésta capital con el debido respeto espone: que habiendo compuesto una opera sobre un argumento original y del pais titulado el Grito de Dolores, suplico al M.I.A. se digne aceptarla para ponerla en esena el diez y seis del proximo Setiembre, por ser una obra enteramente nacional.³⁶

En esta ocasión, Vega había ideado una estratagema a todas vistas infalible: su nueva composición se hallaba en perfecta sintonía —en cuanto

³⁴ En 1865 el Ministro de Gobernación, firme en su decisión de no subsidiar la puesta en escena de la ópera *Agorante* de M. Meneses —“probablemente de mediocre composicion”—, sugirió “escoger algunos trozos sueltos” de esta partitura para presentarlos “en alguna ceremonia musical como concierto o festival” (véase AGN, Segundo Imperio, Gabinete Civil del Emperador, caja 48, exp. 50, f. 31r, 8 de octubre de 1865).

³⁵ DÍAZ, J., 1871: 135.

³⁶ AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 800, exp. 394, f. 1r, 17 de julio de 1866.

a la temática que abordaba y la estética que proyectaba— con las obras dramáticas de autores “célebres” o totalmente desconocidos que en las épocas cercanas a los aniversarios de las fechas memorables para la joven nación mexicana avasallaban los escenarios de los principales recintos teatrales de la República.³⁷ Por esta razón, confiado de conseguir el apoyo para su presentación, el músico, incluso, encontró oportuno insistir en que, si el Ayuntamiento se dignara a satisfacer su solicitud, la decisión se le comunicara “inmediatamente” para así evitar que se diera un penoso contratiempo, similar al que, en su entender, no había permitido llevar a cabo el estreno de *Adelaida de Lusan* en 1863.³⁸ Aunque el dilatado expediente que integran los comunicados referentes a la tercera y última —de las que hoy conocemos— ópera de Ramón Vega (Imagen 4) pone de manifiesto que, si bien su petición recibió una resolución pronta y expedita, las radiantes expectativas del compositor se esfumaron con su emisión.

Con la finalidad de “consultar [...] si debía admitirse o nó, la opera que ha compuesto Don Ramon Vega, titulada el ‘Grito de Dolores’”, la comisión de diversiones públicas sometió la obra a consideración de dos instancias: la ‘Junta de Censura’, que debía dar su opinión sobre el contenido del libreto, y “una comision científica compuesta de los profesores D.n Octaviano Valle y Pro. D.n Agustin Caballero”, quienes juzgarían la calidad artística de la obra.³⁹

³⁷ Especialmente representativo en este sentido fue el año de 1867, en el que “en celebridad del aniversario de la independencia mexicana, hecha en el pueblo de Dolores el 16 de Septiembre de 1810, por el inmortal caudillo D. Miguel Hidalgo y Costilla”, en el Gran Teatro Nacional se estrenó “el drama nuevo en tres actos, escrito en verso por los célebres poetas dramáticos D. Antonio Hurtado y D. Gaspar Núñez de Arce, intitulado: El Sitio de Zaragoza” (véase *El Siglo XIX*, Ciudad de México, séptima época, año 24, t. V, núm. 63, 15 de septiembre de 1867, p. 4), mientras que el Teatro Iturbide se iluminó para dar a conocer el “drama en tres actos: El grito dado en Dolores por el cura Hidalgo en 1810” (véase *La Orquesta*, Ciudad de México, t. I, núm. 25, 18 de septiembre de 1867, p. 4). Se puede creer que esta última es la misma obra a la que Reyes de la Maza se refiere como “*El grito de Dolores*. Comedia en tres actos y en verso por autor mexicano anónimo” (véase REYES DE LA MAZA, L., 1959: 213).

³⁸ AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 800, exp. 394, f. 1r, 17 de julio de 1866.

³⁹ *Ibid.*, f. 16r, julio-agosto de 1866

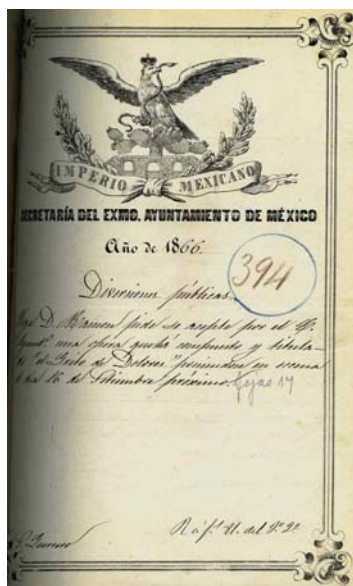


Imagen 4. Expediente formado en torno a la solicitud de subsidio para la puesta en escena de la ópera *El grito de Dolores*, de Ramón Vega (carátula), AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 800, exp. 394, julio-agosto de 1866.

Como había de esperarse, en el contenido que emanaba el más puro espíritu patriótico no se hallaron ideas censurables, por lo que su aprobación se resumió en una lacónica nota puesta al calce de la última página del libreto y signada por Luis G. Pastor, “el primer Vocal Srío de la Junta de Teatros”: “No encuentro inconveniente en representacion de este libreto”.⁴⁰

En consideración de que el manuscrito en cuestión actualmente constituye el único vestigio tangible de la malhadada producción operística de Vega, hemos optado por narrar su argumento de forma tal que permita no sólo justipreciar el mérito literario de este “melodrama en tres actos”, sino también formar una idea suficientemente clara sobre los aspectos estilísticos o sintácticos del texto versificado.

⁴⁰ *Ibid.*, f. 15r, 16 de agosto de 1866.

El manuscrito avalado por el censor consta de portada, una página preliminar o portadilla y doce fojas dobles, de las cuales de la dos a la siete están foliadas en su anverso.⁴¹ En la portada, además del título “El Grito de Dolores”, se anota, como ya hemos comentado, que ese libreto se compuso “espresamente para el Maestro don Ramón Vega”, en tanto que la página preliminar enumera a los personajes, sin precisar, desafortunadamente, la tesitura de cada uno, a saber: “El cura de Dolores D. Miguel Hidalgo/ El capitán de lanceros de la Reyna Don Ignacio Allende/ María, Pastorcilla/ Una criada/ Un criado/ Cuerpo de coros/ Aldeanos - Serenos - Pueblo, etc.”

En la misma foja se comunica que ‘la exena pasa’ en el pueblo de Dolores “en 15 de Setiembre de 1810 de feliz memoria”. El resto del cuaderno manuscrito corresponde a los tres actos del melodrama divididos en quince escenas, como sigue:

ACTO I

“Un campo de viñas á orillas del Pueblo de Dolores”. La escena representa “chozas, arboles, una Iglesia á la derecha. Es la caída del Sol”.

Escena⁴² primera

Los aldeanos finalizan el día del agobiante trabajo, levantando sus quejas al cielo. (“El canto del esclavo/ Resuena en la llanura”).

Escena segunda

María entra llorando. Uno de los aldeanos la pregunta por la razón de sus lágrimas. María muestra la huella del látigo que atraviesa su rostro y se queja de que la castigaron “sin piedad” por abandonar a su rebaño para “ponerse a orar”. Los aldeanos claman por la justicia (“Justicia de los cielos/ Descienda aquí á la tierra”).

Escena tercera

Entra “el cura leyendo”. Los aldeanos le piden interceder por ellos ante el cielo —“prestanos el sagrado acento de tu voz”— para vengar a María. El cura trata de calmar los ánimos enardecidos invocando soportar la opresión y el sufrimiento con la esperanza de que llegue la hora en que “un ángel de exterminio [...] Derribe falsos ídolos/ Sacrilegos altares/ E impere solo Dios”.

⁴¹ *Ibid.*, ff. [3r-15v].

⁴² En el manuscrito escrito siempre como “Exena”.

“Suenan la campana llamando a la oración”. Los aldeanos se dirigen a la iglesia para, con su “fervoroso” rezo, adelantar el momento en que resplandecerá la “luz de redención”. “Entran al templo precedidos por el cura. María se detiene al oír tres toques que darán con vocina de caza”.

Escena cuarta

“María y Allende”. Allende nota “el llanto” en los ojos de María y la herida en su rostro. La pastorcita le confiesa que sufre “mil pesares” porque se ha rehusado a corresponder las pretensiones amorosas del español terrateniente. Allende estalla de furia (“Infamia [*sic*], maldición!”) y, cifrando sus esperanzas en Dios, se compromete a ser “su brazo” para defender a su amada y “libertar” a sus hermanos campesinos con la fuerza del “acero”.

Escena quinta

“Dichos y el cura”.

Allende expresa su deseo de hablar con el cura. María se muestra preocupada por las futuras acciones que intuye (“No se por que yo tiemblo/ Su acento es misterioso”). En el diálogo sostenido con Hidalgo el capitán manifiesta su decisión de entrar en la lucha en contra de los opresores.

Allende confiesa a Hidalgo su amor por María y su deseo de esposarla (“Bien pronto en los altares/ De flores coronada/ La llevaré entusiasta”). El cura bendice a los amantes (“El cielo los unirá”), no sin advertir a Allende que no olvide “á la patria”.

Escena sexta

“Dichos y pueblo”. Hidalgo exhorta a los aldeanos pedir a Dios que apoye su causa (“Doblad vuestra rodilla/ A Dios un himno alzado”). Todos unidos cantan (“Se acerca ya la hora”).

ACTO II

“Habitación del Cura Hidalgo. Puertas laterales y ventana al fondo. Un librero, una lacena [*sic*] donde estarán guardadas botellas de vino y basos, una mesa á la derecha con carpeta de cuero, un sillón. Es de noche”.

Escena séptima

“María y Luiza”.⁴³ María narra la historia de su encuentro con Allende, “un capitán gallardo y deslumbrante”, a quien vio por vez primera cuando

⁴³ Se ha de entender que es este personaje el que se mencionó antes como “una criada”.

aqueél, cabalgando a la cabeza de “un tropel de gente armada”, detuvo a su corcel para preguntar por “el Cura de Dolores”. Desde aquel primer encuentro se encendió su amor y cada anochecer, “cuando el Sol desmaya”, Allende le da pruebas de su constancia “relatando” en un canto “de su amor las ansias”. Allende canta “a las rejas de la ventana” (“Entre nuves la luna aparece/ Alumbrando el estenso safir”).

Escena octava

“Maria y Allende”. El encuentro de dos amantes lleno de tiernas declaraciones de amor. María confía a Allende que siente amarlo “con el corazón”, aun antes de haberlo conocido, y abandona la escena con una solemne promesa de amor.

Escena novena

“Allende y el Cura”. Hidalgo entra con “un papel” que anuncia su sentencia (“La muerte en mi mano/ Ya la tengo”) y evoca a Allende a dejarlo para salvar su “cara existencia”. Allende se muestra ofendido con la sola idea de que pudiera abandonar la causa (“No arrojéis en mi frente el baldon”) y se compromete en el combate por la libertad, aunque la muerte fuera su destino. “¡O la Patria ó la muerte!”, exclama Hidalgo. Ambos, entusiasmados, asumen la misión de “trazar” con su sangre “una pagina santa” en la historia de su país.

“El cura toca la campanilla entra un moso al cual le habla al oido y [aquel] parte”. Hidalgo, “sacando botellas y dinero que pone en la mesa”, brinda con Allende por la patria y el porvenir.

Escena décima

“Dichos [y] el criado”. El criado le informa al cura que la conspiración se había descubierto y que “bien pronto huesta hispana/ Numerosa é inhumana” llegará al pueblo. Le comunica que los serenos ya tienen la orden de su aprehensión. Hidalgo parte, pidiendo a Allende que distraiga a sus captores con “cualquier cosa” para darle el tiempo de hacer “que estalle presto/ La insurreccion gloriosa”.

Escena onceava

“Dichos (menos el cura) [y] serenos”. Allende recibe a los serenos sentado a la mesa. Uno de ellos le explica que tiene la “orden de agarrarlos/ A usted y al Señor cura” y llevarlos a la cárcel. Allende manifiesta desconocer el motivo pero, ya que se encuentra cenando, les invita a unírsele. Los serenos rápidamente “comienzan á estar briagos”, al grado de que se les olvida el propósito de su visita (“Oigan: ¿á que vinimos?”) y cuando recobran la

conciencia de ello, el capitán pronuncia un fervoroso discurso en que exhorta a los hijos de México, “opresos bajo el yugo/ Del despota verdugo,/ del barbaro español”, a levantar la frente y derrocar “del solio á la maldad”. Se descubre la fractura entre los serenos. Una parte de ellos se resiste a aceptar las ideas del capitán (“Seducirnos procura”), mientras que la mayoría une sus voces a las exclamaciones “¡Viva Mexico libre! ¡Viva la Livertad!” y se levanta en defensa de los patriotas (“Sucumbiremos por él [Allende] y el sinor [*sic*] cura”).

Escena doceava

“Dichos [y] el cura (con un estandarte de nuestra Señora de Guadalupe)”. Hidalgo proclama una “guerra sin tregua” para que el “sacro pendon” que enarboló pueda ondear “en el palacio de los Virreyes”. Entre exclamaciones de “¡Viva!” todos “parten para la plaza”.

Escena treceava

“Maria”. María ve a la multitud alejarse y, preocupada por el destino de Allende, decide seguir a su “adorado”.

ACTO TERCERO

“Vista de la plaza del pueblo de Dolores, es medianoche”.

[Escena catorceava]

La multitud “se va aproximando”. Con los ánimos enardecidos el pueblo se compromete a luchar contra “el perfido opresor”.

Escena final

“Dichos [y] Maria”. El feliz reencuentro de los enamorados. María ofrece fervientemente siempre seguir a su amado “a la fiera batalla”. El cura bendice la unión de Allende y María (“Hijos quedais unidos”). La felicidad de los amantes entona con el júbilo patriótico y la entusiasta consigna de Hidalgo: “¡Triunfar o perecer!”

Incluso si optáramos por imputar la responsabilidad de la totalidad de un sinnúmero de fallas ortográficas y estilísticas al autor de la copia manuscrita del libreto,⁴⁴ no puede haber la más mínima duda de que esta

⁴⁴ El espacio que se dejó en la página preliminar del manuscrito para el señalamiento de “Artistas” que, de decidirse la puesta en escena de *El grito de Dolores*, representarían a cada uno de los personajes (véase AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 800, exp. 394, f. 4r, julio de 1866), nos hace creer que la copia que se envió al Ayuntamiento fue elaborada para fines de impresión del

fuentes literarias pertenece a la pluma de una persona escasamente letrada y, por lo mismo, debe descartarse de raíz su atribución a Juan Antonio Mateos (1831-1913) sugerida por Jesús C. Romero.⁴⁵ La lectura de este opus inspirado por una musa torpe y enemistada tanto con Melpómene como con Clío deja grandes sinsabores y un cuantioso índice de interrogantes. Algunas de éstas se aproximan peligrosamente al lado oscuro de la frágil línea divisoria entre una interpretación libre y la tergiversación de los hechos históricos, otras se expanden con soltura entre las incongruencias de la trama. Pero, anticipando todo tipo de reclamos y reconvenciones que nuestro culto tiempo pudiera hacer al autor del libreto de *El grito de Dolores* en cuanto a su estructura, el desarrollo de líneas argumentales y hasta aun a la personificación lingüística de los principales actores del melodrama,⁴⁶ entre otros aspectos, debemos hacer ver que también su propia época le asestó una feroz crítica. De tal manera que el dictamen emitido sobre esta obra, en 1866, pone de manifiesto que la “comision científica” llamada a valorar sus méritos encontró que “ni hay en esa composición desarrollo ni ilación en las ideas, que carece de la práctica de Teatro [...] así como también de la novedad necesaria p.a llenar las exigencias de un Público tan ilustrado como el de Mejico”.⁴⁷

La parte del veredicto, “poco lisonjero para el autor de la Opera”, emitido sobre la música de *El grito...*, que, a juicio de Octaviano Valle⁴⁸ y

libreto y papeletas para la función, como la usanza teatral decimonónica lo exigía (véase AGN, Segundo Imperio, Audiencias, caja 43, exp. 45, f. 8r, [octubre de 1865]).

⁴⁵ ROMERO, J. C., 1947a: 70. Este señalamiento, probablemente, no tuvo otra base más que la similitud entre el título de la ópera de Vega y una de las obras del destacado literato y político mexicano (véase Juan Antonio Mateos, *La campana de Dolores: romance histórico*, México: Filomeno Mata, 1880).

⁴⁶ Especialmente inconsistente resulta en este sentido el lenguaje de María que combina el discurso grandilocuente (“Tiembla su voz, su corazón se agita/ Y loca ho [sic] Dios la tempestad airada/ Que á un abismo tal vez lo precipita”) con las expresiones que rayan incluso en la vulgaridad (“Me enloqueces capitán”), ambos estilos igualmente impropios para el personaje de la “pastorcilla”.

⁴⁷ AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 800, exp. 394, f. 2r, 10 de agosto de 1866.

⁴⁸ Octaviano Valle (1827-1863), miembro de la dinastía musical que por un espacio de cerca de un siglo prestó sus servicios a la Colegiata de Guadalupe (véase MAYER-SERRA, O., 1947: 1024; ROUBINA, E., 2006: 37), autor de un considerable número de obras litúrgicas y la ópera *Clotilde de Coscenza* (1863). Al legado artístico de este compositor pertenece también la ópera *Matilde di Scozia*

Agustín Caballero,⁴⁹ carecía “de la filosofía musical que una Opera requiere”,⁵⁰ decidió el destino de esta obra. El “ilustre” Ayuntamiento, constante en su apego a la idea de que un tema patriótico excusa sobradamente cualquier defecto que pudiera hallarse en su realización, adoptó la resolución en que se expresó que, a pesar de que

“[...] a la Comisión de Diversiones públicas le cabe el sentimiento de opinar por que no es de accederse á la solicitud del referido Vega, y tanto mas lo siente, cuanto que se trata de un autor mejicano, nuevo, y que por lo mismo, cualquier contratiempo puede desanimarlo en sus trabajos artisticos, que con un poco de mas estudio, vendran a tener el grado de perfeccion, que se requiere para esta clase de obras. Y aunque pasado el libreto, a la Junta de Censura, opina ésta por que no hay inconveniente en su representacion; desgraciadamente no basta este requisito [...] por que el libreto podrá ser de un merito literario indisputable, pero no siendolo la parte musical, no puede producir el efecto que se desea”.⁵¹

En el documento citado se señaló, además, que en las fechas en las cuales se estaba tomando la decisión sobre la posibilidad del estreno de *El grito de Dolores* existía “otra razon muy poderosa” que impedía “llenar los deseos del solicitante” y que consistía en que la mencionada comisión ignoraba

“[...] si en el presupuesto de las funciones civicas del prócsimo 16 de Setiembre cábe el que pudiera tener montar una opera nueva porque habria que pagar, o cuando menos gratificar á los artistas que la desempeñen, y que

que, aparentemente, escapó a la vista de los estudiosos en el ramo. Con la ejecución de la obertura de esta ópera se inició la “variada y extraordinaria funcion [...] a beneficio de la viuda” del extinto “maestro mexicano” que tuvo lugar el 22 de agosto de 1869 en el Gran Teatro Nacional (véase *La Orquesta*, Ciudad de México, tercera época, t. II, núm. 111, 21 de agosto de 1869, p. 4).

⁴⁹ Agustín Caballero (1815-1886), músico polifacético y pedagogo, uno de los fundadores del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana, institución que dio vida al actual Conservatorio Nacional de México (PAREYÓN, G., 2007:155).

⁵⁰ AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 800, exp. 394, f. 2r, 10 de agosto de 1866.

⁵¹ *Ibid.*, ff. 16r y v, 16 de agosto de 1866.

tambien habria necesidad de buscarlos, y saber si actualmente existen en esta Capital los suficientes para el desempeño de esa Opera”.⁵²

Probablemente, observando el mismo loable propósito de no lastimar la susceptibilidad del compositor y no reprimir con ello su impulso creativo, el Ayuntamiento se escudó detrás de una piadosa y siempre creíble excusa de “la escasez del fondo municipal”, acordando se le comunicara “á Don Ramon Vega” que ésta fue la razón por la que no había podido “aceptarse por ahora, la opera [...] titulada ‘El grito de Dolores’ para que sea representada la noche del diez y seis de Setiembre prócsimo, en el gran Teatro Imperial”.⁵³

¿Un grito de rebeldía?

Tres óperas. Tres legajos documentales cargados de las ilusiones frustradas de un compositor mexicano. Tres proyectos que no pudieron concretarse en la vida musical del diecinueve. Pero, por muchos y grandes que fueran los infortunios de Vega, en honor a la verdad se debe hacer ver que reveses similares a los que sufrió su carrera de compositor de “obras líricas para el teatro” los experimentó más de un colega, ya que apenas la mitad de cerca de cincuenta piezas de géneros músico-teatrales en el México decimonónico han podido ver la luz.⁵⁴ La imposibilidad de montarlas en el escenario o retrasar su retiro de la cartelera la mayoría de las veces no ha sido consecuencia del insuficiente talento literario del

⁵² *Ibidem.*

⁵³ *Ibid.*, ff. 16v-17r y 18r, 17 y 21 de agosto de 1866.

⁵⁴ Los números que ofrecemos forman parte de los resultados que arrojó la investigación en torno a la vida y la obra de Ramón Vega y de ninguna manera pueden considerarse definitivos. Cabe señalar en esta relación que, no obstante aseverar Malena Kuss que ha podido elaborar un listado de noventa óperas mexicanas (véase KUSS, M., 1992: 302), la novedosa información que hemos podido recabar apunta a la obligatoriedad de hacer un riguroso recuento de las obras creadas para el teatro lírico en México y, antes de hacer el balance entre las que han sido estrenadas y las que jamás se presentaron al público, establecer cuántas y cuáles de éstas pueden ser llamadas óperas en un sentido no corrompido por la vanidad del autor, la euforia patriótica del periodismo decimonónico o el juicio apresurado de un investigador.

libretista o el efecto de la falta de ‘genio melódico’ del compositor, sino más bien del ejercicio de los contadores de las compañías de ópera.⁵⁵

La orfandad institucional⁵⁶ y la paupérrima economía del teatro en el México del siglo XIX ponía a las empresas que se dedicaban a “un negocio tan cuantioso como aventurado” como el de la ópera⁵⁷ ante la disyuntiva de tambalearse al borde de la bancarrota, cuando recibían algún tipo de subsidio gubernamental, o morir de inanición cuando no percibían ninguna especie de inyección pecuniaria.⁵⁸

⁵⁵ Un ejemplo de esta situación lo ofrece la fugaz historia escénica de *Clotilde de Coscenza*, “primera composición lírica” de Octaviano Valle. Los anuncios insertados en las páginas de un periódico de la capital decían que, para poder llevar a cabo su estreno, se venderían abonos para cuatro funciones. No obstante esta medida preventiva, el ciclo no pudo ser completado, por lo que el compositor, quien en este estreno también fungía como “maestro director”, dio un aviso al público en el que le comunicaba que, después de sufrir una pérdida considerable en las dos primeras funciones, había tomado la decisión de suspender la presentación y devolver el dinero de las dos restantes (véase *La Sociedad*, Ciudad de México, tercera época, t. I, núms. 27 y 41, 15 y 29 de julio de 1863, p. 4).

⁵⁶ Pese a que, en 1865, el emperador Maximiliano opinó que en México, “lo mismo que en París el teatro debe estar bajo la dependencia del ministerio de la Casa Imperial y así quiero que sea” (véase AGN, Segundo Imperio, Acuerdos Casa Imperial, caja 35, exp. 33, f. 1r, 28 de noviembre de 1865), el subsidio a las empresas teatrales durante su breve gobierno tuvo carácter intermitente. Las subvenciones que en las últimas décadas del siglo XIX la Secretaría de Justicia, Negocios Eclesiásticos e Instrucción Pública solía otorgar a la ópera mexicana —de *Catalina de Guisa*, de Cenobio Paniagua, en 1882, o de *Cleopatra*, de M. Morales, en 1891 (véase *ibid.*, Instrucción Pública y Bellas Artes, caja 233, exp. 59, ff. 1r y v, 1882; caja 229, exp. 57, ff. 1r y v, 1891)— tampoco fueron sistemáticas ni planificadas.

⁵⁷ *Ibid.*, Segundo Imperio, Audiencias, caja 43, exp. 45, f. 9r, 15 de noviembre de 1865.

⁵⁸ Es sumamente representativa en este sentido la situación en que, en la época cercana a la odisea protagonizada por Vega, se encontró la compañía de ópera italiana a cargo de Giovanni (Juan) Zanini (véase *ibid.*, Movimiento Marítimo, Pasaportes y Cartas de Seguridad, Cartas de Seguridad, vol. 189, exp. 46, f. 105r, 16 de febrero de 1856). Realizando una gira por la provincia mexicana esta empresa sufrió grandes pérdidas económicas, ya que “la gente de alto coturno [estaba] reacia” a asistir a las funciones ofrecidas por ésta, no obstante la fama de su principal estrella, Ángela Peralta, y a pesar de que la crítica consideró que no sólo la diva, también “el resto de la compañía”, había estado “inmejorable” (véase *La Idea Republicana*, Guanajuato, t. I, núm. 6, 2 de febrero de 1873, p. 3).

Un compositor mexicano que, con el anhelo de ver cobrar vida en el escenario a su nueva ópera se decidiera producir por su cuenta y riesgo tan ‘costoso espectáculo’ inevitablemente tenía que enfrentarse a la ciclópea figura de Su Majestad el Número y, a menos que contase, como Paniagua, con una compañía de ópera dispuesta a obedecer a su mandato,⁵⁹ o tenía, como Melesio Morales,⁶⁰ el respaldo de aguerridas huestes decididas a acometer contra cualquier obstáculo y adversario,⁶¹ estaría fatalmente destinado a no salir ileso de este encuentro.

Para este caso resulta muy ilustrativa la experiencia que vivió “Don Leonardo Canales, compositor de la Ópera Pirro,⁶² dedicada a la Emperatriz”, cuyos “fuertes sacrificios” emprendidos para ponerla en escena no han sido recompensados, ya que, según relató un escrito de su esposa, “el día que esta se dio, la concurrencia al Teatro fue tan corta, que

⁵⁹ La permanencia a la cabeza de la Compañía Mexicana de Ópera permitió a Cenobio Paniagua llevar a buen puerto el estreno de *Pietro d'Abano*, su segunda ópera, que, como se consideró entonces, ciñó en sus sienes no una sino tres coronas: “una de laurel, otra de violetas y de pensamientos la tercera” (véase BRACHO, A., 1863: 130).

⁶⁰ Melesio Morales (1838-1908), pianista, pedagogo, director de orquesta y compositor mexicano, autor de una abundante obra en la que destaca —por su valor artístico y la resonancia que tuvo— su ópera *Ildegonda* (1865), a la que la crítica de la época se refirió como una “brillante producción” (véase *La Orquesta*, Ciudad de México, tercera época, t. IV, núm. 58, 22 de julio de 1871, p. 3).

⁶¹ En la historia de la ópera en México —si ésta habrá de escribirse algún día—, seguramente ocupará un lugar de privilegio la descripción de los pormenores de la hazaña emprendida, en 1865, por los amigos y allegados de don Melesio Morales, quienes no desdeñaron ningún medio a su alcance: desde una inocente mistificación hasta un chantaje velado o abiertas manifestaciones de su descontento con el proceder del empresario italiano a cargo de la “compañía lírica” del Teatro Imperial, para hacer posible la puesta en escena de su ópera *Ildegonda*. Es preciso hacer ver que los documentos, hasta ahora inéditos, del expediente formado en el Gabinete del Emperador en torno al estreno de esta obra (véase AGN, Segundo Imperio, Audiencias, caja 43, exp. 45, ff. 5r-11r) añaden varios interesantes y significativos detalles a esta anécdota, alguna vez narrada por Jesús C. Romero (ROMERO, J. C., 1947b: 156-161).

⁶² El documento alude a la ópera *Pirro de Aragón*, estrenada el 12 de julio de 1864 en el Teatro Nacional (véase OLAVARRÍA Y FERRARI, E., 1895: 361).

casi estaba vacío: no se cubrieron siquiera los gastos de alumbrado y casa”.⁶³

Ramón Vega, “una persona infeliz”, para quien aun la suma que desembolsó para la elaboración de la copia de la reducción a piano de su ópera representaba un gasto digno de recompensa de parte de la augusta persona a la que ofreció esta “partición”,⁶⁴ ¿podría arriesgar su frágil economía⁶⁵ o, mejor dicho, tendría suficientes recursos para embargarse en una aventura que le podría costar entre un mil setecientos ochenta y seis pesos, según el presupuesto hecho en 1863 para el estreno de su *Adelaida de Lusán*,⁶⁶ y siete mil pesos en que se cotizaron en 1865 las tres funciones de *Ildegonda* de Morales⁶⁷ y que, con toda seguridad, le hubiese dejado, como a su compañero Canales, en “una verdadera ruina”?⁶⁸

En las fuentes documentales de la época no abunda la información sobre los compromisos laborales y el círculo de amistades de Vega y se guarda un total hermetismo en relación con sus orígenes y las raíces de su sapiencia musical.⁶⁹ Su nombre afloró a la superficie de la vida cultural de la capital mexicana en la década de 1860 para sumergirse en las oscuras aguas del olvido al cabo de un par de lustros.

⁶³ AGN, Segundo Imperio, Ministerio de Gobernación, caja 65, exp. 6, f. 8r, [ca. 12 de julio de 1864].

⁶⁴ *Ibid.*, Gabinete Civil del Emperador, caja 65, exp. 4, ff. 2r y v, 3 de noviembre de 1865.

⁶⁵ Para ofrecer una idea sobre los ingresos que podían devengar los músicos de la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX podemos señalar que, a la sazón, el salario de un integrante de la orquesta de la Colegiata de Guadalupe que “desempeñaba” de dos a tres instrumentos podía ascender a doscientos cuarenta y dos pesos anuales (véase Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe, Correspondencia General, s. exp., f. 1r y v, 15 de enero de 1852).

⁶⁶ AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 800, exp. 340, f. 3r, [ca. 31 de agosto de 1863].

⁶⁷ AGN, Segundo Imperio, Audiencias, caja 43, exp. 45, f. 10r, [ca. 26 de noviembre de 1865].

⁶⁸ *Ibid.*, Ministerio de Gobernación, caja 65, exp. 6, f. 8r, [ca. 12 de julio de 1864].

⁶⁹ Pensamos que la aseveración de que Ramón Vega fue “formado en la academia de Cenobio Paniagua” (véanse SOSA, O., 2005: 344; PAREYÓN, G., 2007: 1080) proviene de una interpretación demasiado libre de las fuentes bibliográficas que destacan el papel de Paniagua como impulsor de la ópera mexicana, cuyo ejemplo estimuló a varios compositores —entre ellos a Vega— a hollar esta difícil e ingrata senda (véanse CASTILLO LEDÓN, L., 1910-1911: 336; MAYER-SERRA, O., 1947: 733; BAQUEIRO FÓSTER, G., 1964: 199).

Hoy no podemos opinar sobre las causas que propiciaron su desaparición de la vista pública más que en forma de especulaciones. ¿Habría el compositor abandonado la metrópoli para hallar un mejor empleo a sus talentos en la provincia? ¿Había renunciado a su vocación musical a favor de un oficio que le proveyó de una economía más segura? ¿Habría dado la vida de Vega un giro final?

La observación hecha en 1866 en el sentido de que “un poco de mas estudio” hubiera podido beneficiar su arte de compositor⁷⁰ hace pensar que en aquel tiempo Ramón Vega aún no había alcanzado una edad avanzada. El hecho es que tenemos pruebas de que para entonces él ya contaba con una reconocida trayectoria musical y gozaba del aprecio de sus colegas. De lo primero habla su pertenencia a la Capilla Imperial,⁷¹ y lo segundo está implícito en el documento que apunta a Vega como promotor del proyecto de una “asociación filarmónica” cuyos estatutos, en 1865, habían sido sometidos a “la aprobacion y proteccion Imperial”.⁷²

Un indiscutible testimonio de que la música de Vega era valorada por sus colegas lo constituye el manuscrito de “Tota Pulkra./Canto Religioso para Tenor, Barítono/ y Bajo con acompañam.to/ de Piano/ por/ R. Vega”, que, según el ex libris adherido a la carátula del cuaderno pautado, antaño se hallaba en poder de la Academia de Música del compositor, pedagogo y teórico mexicano del siglo XIX Juan Nepomuceno Loretto. Es de suponerse que al archivo musical de esta institución perteneció también la partitura original de esta obra,⁷³ que es el más tardío opus de Ramón Vega que hoy conocemos (Imagen 5).

⁷⁰ AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 800, exp. 394, ff. 16r y v, 16 de agosto de 1866.

⁷¹ Documentos de reciente hallazgo han permitido establecer que la efímera corte imperial tenía a su servicio dos orquestas: la “música austriaca”, también referida como Capilla Imperial o Capilla del Palacio, y la “música nacional mexicana” (véase AGN, Segundo Imperio, Gabinete Civil del Emperador, caja 65, exp. 4, f. 2r, 3 de noviembre 1865 y caja 7, exp. 39, f. 4r, 31 de octubre de 1866). A mediados del año de 1865, a consecuencia de las medidas de austeridad promovidas por el comandante Rudolph Günner, director del servicio interior del Palacio, la “música austriaca” que se hallaba a cargo del francés Emilio Palant (Palland) fue suprimida, por lo que “Vega y sus compañeros [...] fueron separados [...] del servicio filarmónico de la Capilla Imperial” (véase *ibid.*, caja 65, exp. 4, f. 2r, 3 de noviembre 1865).

⁷² *Ibid.*, Ministerio de Gobernación, caja 65, exp. 6, f. 5v, 11 de octubre de 1865.

⁷³ En 1911 el archivo musical en que J. N. Loretto atesoró las obras de los autores mexicanos más representativos de su época fue vendido al Conservatorio Nacional

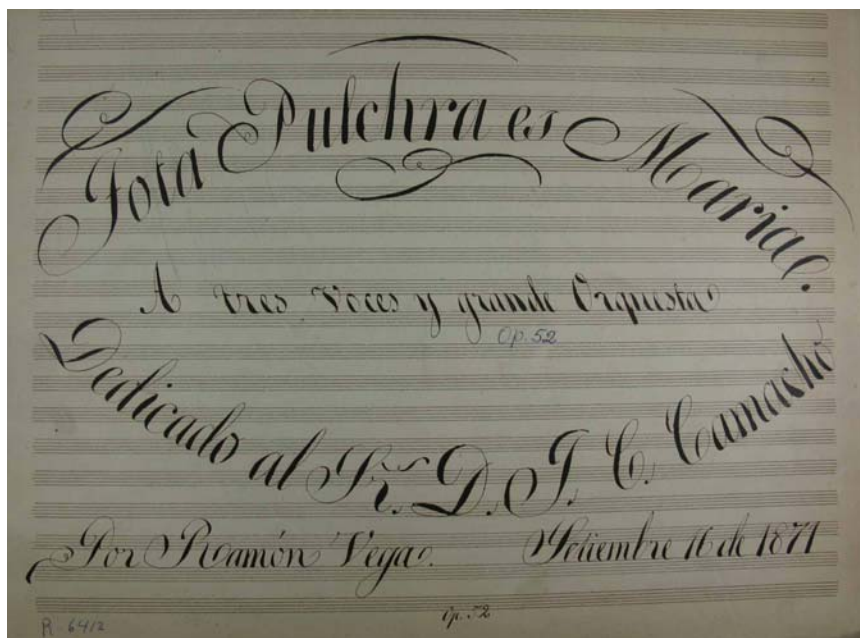


Imagen 5. Ramón Vega, 1871, *Tota Pulchra es Maria* [...] op. 52 (carátula), Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música, fondo reservado, núm. R 6412.

Los testimonios ofrecidos precisan la pregunta sobre el motivo por el cual los dictámenes emitidos en relación con sus óperas van en desacuerdo con las muestras de respeto a la persona y la obra de Vega. La respuesta o, al menos, una parte de ella es asequible en los propios veredictos de los que hoy disponemos y que ponen de manifiesto el distanciamiento entre la ‘filosofía’ de la música que profesaba este compositor y la estética musical imperante en la ópera mexicana del siglo XIX. De manera que, en 1863, Felipe Larios⁷⁴ y Cenobio Paniagua,⁷⁵ cumpliendo con el encargo del

de Música (véase *ibid.*, Instrucción Pública y Bellas Artes, caja 69, exp. 26, 7 ffs., 1910) para, posteriormente, integrar el fondo reservado de la biblioteca del plantel.

⁷⁴ Felipe Larios (1817-1875), músico ampliamente dotado, se desempeñó como organista de la Colegiata de Guadalupe y formó parte de dos importantes empresas educativas: la Academia de Música de Agustín Caballero, con quien se asoció en 1952 (SALDÍVAR, G., 1991: 28), y el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica

regidor del Ayuntamiento, Joaquín Mier y Terán, de emitir su juicio sobre la *Adelaida de Lusan*, coincidieron en que

“[...] la partitura del Sr Vega está artísticamente bien escrita, en cuanto a las reglas de armonía y contrapunto; pero carece en su mayor parte de eso que se llama gusto popular y de la época [subrayado], cuya circunstancia para el público profano que es la mayoría, podrá perjudicar al Sr. Vega pues calificará dicha mayoría de mala la obra, sin apercibirse del mérito científico que contiene”.⁷⁶

El gusto del público a cuyo juicio apelaban aquellos dos distinguidos músicos, el ‘buen gusto’ que en el siglo de la Independencia se inculcaba a la sociedad mexicana por medio “del contacto con el extranjero”, en opinión de uno de los representantes de la más alta alcurnia intelectual del México decimonónico, “[...] comenzaba a manifestarse en muebles y trajes, servicio de banquetes y útiles usuales en el interior de las casas [...] las reformas introducidas en el teatro y sobre todo en la ópera, en que figuraban con aplauso la Pellegrini, Sirletti, Valle, Galli y otros”.⁷⁷

Llámense como se llamaran los que levantaban las empresas operísticas en la joven República,⁷⁸ los que salían a consentir los poco educados oídos

Mexicana, a cuya planta docente se integró desde su fundación en 1866 (véase PAREYÓN, G., 2007: 575).

⁷⁵ Cenobio Paniagua (1821-1882), compositor, pedagogo y empresario musical, ampliamente reconocido por su papel de impulsor de la ópera en México (véase ROMERO, J. C., 1957a: 419-420).

⁷⁶ AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 800, exp. 340, f. 2r, 29 de agosto de 1863.

⁷⁷ PRIETO, G., 1906: 66.

⁷⁸ No obstante lo erróneo de la idea comúnmente aceptada de que, en la segunda mitad del siglo XIX, eran “las compañías de ópera extranjeras, únicas que se presentaban en los teatros del país” (véase MAYA, A. y DELGADO, E., 1996: 39), la ópera que se colocó en el pedestal del gusto popular y que en aquella época ha sido modelo a seguir para los creadores mexicanos ha sido italiana por excelencia (véase *La Orquesta*, Ciudad de México, segunda época, t. I, núm. 83, 15 de septiembre de 1865, p. 2). Con insuperable elocuencia rinden testimonio de ello fuentes hemerográficas de la centuria decimonónica en que la noticia sobre actividades de una compañía mexicana de ópera italiana (véase *La Orquesta*, Ciudad de México, t. I, núm. 89, 15 de septiembre de 1863, p. 4) colinda con el aviso de la puesta en escena de una nueva ópera italiana compuesta por un

de los melómanos mexicanos o los que figuraban como autores de las obras que causaban expectación y revuelo, todos ellos formaban parte de uno y mismo fenómeno artístico. El italianismo era el nombre de éste, que aún reinaba libremente en el teatro musical europeo⁷⁹ y que, como una de sus conquistas más tardías, adjuntó a su corona regiones transatlánticas, sometiendo al público y a los artistas mexicanos al dulce cautiverio del *bel canto*.

En el siglo de la Independencia el apego a los preceptos de este arte se ha convertido en la única medida fiel de la destreza de un compositor y la incipiente crítica musical del país afilaba su pluma en comparaciones lisonjeras de la producción musical de sus coetáneos con la “melodía fluida, dulce, expresiva” y “los motivos modernos de Rossini, Bellini, etc.”⁸⁰ Reflexionando sobre las razones del “inmejorable” resultado artístico que tuvo la puesta en escena de *Catalina de Guisa*, de Cenobio Paniagua, Luis Castillo Ledón muy atinadamente apuntó que el compositor supo complacer el gusto musical, “formado hasta hace poco”, del público capitalino, “encontrando algunas bellas melodías á la manera de las de Donizetti á quien se dice tomaba por maestro supremo, y que logró encender el entusiasmo de un público hecho á las fáciles concepciones de la predominante escuela melódica”.⁸¹ No es de sorprender, pues, que con el mayor entusiasmo se recibieran en el país las composiciones de aquellos discípulos de este “primer autor mexicano de ópera italiana”,⁸² quienes, como Miguel Planas,⁸³ se confesaban seguidores “de la escuela italiana, que

“maestro mexicano” (véase *La Orquesta*, Ciudad de México, t. IV, núm. 33, 9 de mayo de 1863, p. 132).

⁷⁹ La universalidad del gusto decimonónico por la ópera italiana o “ital’yanshchina” (“italianismo”) pone de manifiesto un periódico ruso en que se comenta que “en todas las capitales europeas los más ricos atavíos, el tono más alto, todos los refinamientos de la sociedad” se puede encontrar en este arte que en Rusia no sólo satisfacía antojos musicales, también nutría el orgullo nacional (cfr. TARUSKIN, R., 1997: 197).

⁸⁰ Calendario Filarmónico para 1866. Arreglado de Meridiano de México, México: Imprenta Económica, [1865], p. 55.

⁸¹ CASTILLO LEDÓN, L., 1910-1911: 333.

⁸² ROMERO, J.C., 1957b: 419.

⁸³ Además de la *Venta encantada*, “una ópera buffa, dividida en tres actos” que se presentó en el Teatro Nacional el 9 de febrero de 1871 y que aun antes de su estreno fue honrada con el calificativo de “magnífica” (véase *La Orquesta*, tercera época, t. IV, núm. 11, 8 de febrero de 1871, p. 4), Gabriel Saldívar señala la

se ha distinguido por su ritmo armonioso, que viene á ser una cuerda del corazon interpretada por las cuerdas de la música”.⁸⁴

Ramón Vega, como ya hemos indicado, no nutrió su inspiración en las enseñanzas de Paniagua y, al parecer, tampoco perteneció a la cohorte de los itálólatras encabezada por este prócer de la ópera en México. Si bien es cierto que la única partitura de Vega de la que hoy disponemos, y que fue destinada para el servicio litúrgico, no proporciona elementos para calificar su producción operística, también es innegable que los ofrecen opiniones verdidas a este respecto por las principales autoridades en la materia: O. Valle, Caballero, Larios y el propio Paniagua, y que son unánimes en apuntar que, no privado de talento ni de conocimientos, este compositor centró su atención en la armonía y la instrumentación de sus obras antes de ocuparse de su parte melódica, como lo estipulaba la estética operística italiana.⁸⁵ ¿O, quizá, se trataba de una melodía distinta a la italiana?⁸⁶

Adoptando la idea de que “la emancipación de la melodía del estilo universal europeo que constituía la herencia del cosmopolitismo de la ópera italiana” en la música del siglo XIX equivalía a “la búsqueda de lo nacional”,⁸⁷ ¿deberíamos considerar que las óperas de Ramón Vega estaban haciendo realidad el sueño de la creación de “una escuela de ópera puramente nacional” que anhelaban los intelectuales mexicanos?⁸⁸

existencia de otras dos óperas de Planas y que, aparentemente, “no llegaron a representarse” (véase SALDÍVAR, G., 1991: 337).

⁸⁴ *El Siglo XIX*, Ciudad de México, séptima época, año 29, t. 8, núm. 340, 6 de diciembre de 1870, p. 3.

⁸⁵ El pensamiento musical del México decimonónico a menudo pone en evidencia la impronta de ese mandato, especialmente cuando señala a la melodía, “sujeta á las alternativas del gusto dominante”, como una vía infalible para, “en muy pocos momentos, conquistarle [al compositor] una gran popularidad” (MUÑOZ LEDO, L. F., 1866: 17).

⁸⁶ Aunque no podemos negar la justeza de la idea expresada por Emilio Casares en el sentido de que una instrumentación elaborada y el predominio de la armonía sobre la melodía, en el siglo XIX podían haber sido términos que denotaban la influencia wagneriana (véase CASARES, E., 1995: 109), es difícil imaginar que Vega o uno de los compositores mexicanos de su generación podían ser susceptibles a ésta por no coincidir —según el sentir popular— la música del maestro alemán con el gusto, las costumbres y las inclinaciones musicales del público mexicano (véase *La Voz de Guanajuato*, tomo II, num. 44, Guanajuato, 27 de noviembre de 1892, p. 2).

⁸⁷ KONEN, V., 1975: 297.

⁸⁸ BUSTAMANTE, G. F., 1867: 73.

Cuando, a mediados del siglo pasado, Jesús C. Romero se ocupó en trazar la vía por la que debería transitar la ópera en México para conseguir su carácter nacional, con la sagacidad y perspicacia que le eran propias, puntualizó cuatro hitos o “pasos” que deberían seguirse para llevar a la cima este noble objetivo, esto es: “conseguir que la ópera se cante en español [...] musicalizar libretos en castellano [...] elegir libretos en castellano escritos acerca de asuntos nacionales [...] y utilizar música nacional”, comprendiendo este último punto la existencia de una “gran cultura musical de parte del compositor”.⁸⁹

Como es de entenderse, la responsabilidad de inaugurar este camino —presentar en español las óperas creadas en otros suelos y en otros idiomas— no les competía a los músicos mexicanos. El primero que saboreó la experiencia de trabajar con un libreto escrito a su petición por un poeta mexicano fue Manuel Covarrubias —en 1838—, autor de la ópera *Reynaldo y Elina o la sacerdotisa peruana*, un músico aficionado cuya extraordinaria laboriosidad subsanaba las deficiencias de su formación.⁹⁰ Ramón Vega había llegado a la meta de crear una ópera “sobre un argumento original y del país”.⁹¹ ¿Sería él también el primero en servirse de la música del país?

Jesús C. Romero estaba decidido a no concederle este mérito. Emitiendo su severo juicio sobre la ópera que, recordemos, nunca se había estrenado, el musicólogo escribe:

“En *El Grito de Dolores*, de Ramón Vega, compuesta en 1870 [*sic*] y por ende en pleno italianismo, el venerable Hidalgo entona melodías italianas

⁸⁹ ROMERO, J. C., 1947: 88-89. Los “cuatro pasos” ideados por Romero no difieren en esencia de las opiniones pronunciadas en el siglo XIX en relación con otra escuela operística en formación, la de España. Señalándose que la verdadera ópera española “ha de ser escrita por maestros españoles y cantada en idioma castellano”, se enfatizaba que ésta debería ser “una ópera cuyo asunto es español por todos conceptos, y cuyo espartito está escrito por un maestro español” (Guzmán, “La ópera española”, *La ópera española*, núm. 2, 4 de octubre de 1875, cfr. IBERNI, L. G., 1995: 71).

⁹⁰ En una reseña publicada en 1842 se comentó que en la música de “La sacerdotisa peruana” se advertía que su autor carecía “de los conocimientos del contrapunto” (cfr. MAYER-SERRA, O., 1941: 41).

⁹¹ AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 800, exp. 394, f. 2r, 17 de julio de 1866.

cada vez que habla, porque el compositor desconocía el carácter de la música novohispana, que es la que debió utilizar”.⁹²

Sin la intención de entablar disputa alguna sobre las propiedades de la música novohispana del siglo XIX⁹³ o abocarnos a la tarea, ingrata por inútil, de reseñar una partitura que no hemos podido ver ni oír, debemos sostener con toda firmeza que, aferrado a su ilusión de llevar su ópera a las tablas del Teatro Nacional, Ramón Vega se afanó conscientemente en la creación de “una obra enteramente nacional”⁹⁴ por lo oportuna que podría resultar su inclusión en el programa de la celebración de las fiestas patrias. Si logró o no cumplir con ese papel mesiánico no se podrá saber a ciencia cierta, a menos que las futuras pesquisas nos deparen el encuentro con la partitura de *El grito de Dolores*, que bien podría aspirar al título de la primera ópera de corte nacional en México.

Consideraciones finales

La idea de lo nacional en la ópera, por supuesto, no se reduce a unas cuantas condiciones a las que deban adecuarse el argumento literario y el estilo musical. Gabino F. Bustamante,⁹⁵ uno de los actores y teóricos del movimiento operístico de la postindependencia, enumeró tres condiciones que han sido indispensables para ‘llenar el objeto’ de la creación y el fomento de “una nueva escuela de ópera mexicana”, y que son: la “aptitud en músicos y poetas para la formación de la obra; fluidez y sonoridad en el idioma en que debe escribirse; y la capacidad suficiente en las personas que

⁹² ROMERO, J. C., 1947a: 90.

⁹³ Anteriormente hemos tenido la oportunidad de establecer la importancia que había adquirido la estética del clasicismo vienés en la música virreinal a finales del siglo XVIII y principios de la siguiente centuria (véase ROUBINA, E., 2009: 199, 201-206). No podría aceptarse la sugerencia de que Ramón Vega desconocía este estilo si hacia mediados del siglo de la Independencia las sinfonías de Haydn, Pleyel y Mozart “cubrían los intermedios de las comedias” en los teatros de la capital mexicana (véase *Calendario Filarmónico...*, p. 66).

⁹⁴ AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 800. exp. 394, f. 2r, 17 de julio de 1866.

⁹⁵ Gabino F. Bustamante (1816-1871), médico, político y literato, escribió el libreto de la ópera *Reynaldo y Elina* (1838), de M. Covarrubias, y el “juguete lírico” *Una riña de aguadores* (1859), musicalizado por Cenobio Paniagua (véase PAREYÓN, G., 2007: 153 y 1058).

deben ejecutarla”.⁹⁶ Vista desde esta perspectiva, la labor de Vega no resulta suficiente para atribuirle el encomiástico título del creador de la primera ópera nacional, ya que, ni aun suponiendo que utilizara citas de la música popular para sonorizar los ‘ayes’ de los aldeanos o dar voz a la tierna y heroica ‘pastorcilla’, el denuedo del compositor no podría exculpar la ínfima calidad de la fuente literaria en la cual abrevó.

Pero, ¿quién de los compositores mexicanos del siglo XIX llegó tan cerca del objetivo de traducir al lenguaje de la ópera las páginas más gloriosas de la historia de su país, de ofrecer la Imagen musical de su pueblo?⁹⁷ ¿Quién lo hizo antes que Vega?

El estado actual de estudio de la música mexicana del siglo de la Independencia no nos permite adentrarnos en estas y otras acuciantes incógnitas de la etapa en que empezaron a cobrar vida los esfuerzos germinales de la creación de la ópera nacional.⁹⁸ Como hasta ahora la investigación musicológica tampoco ha sido capaz de despejar numerosas interrogantes sobre el origen y el funcionamiento de los organismos musicales con los que se entreveró la biografía de Vega: la Capilla del Palacio Imperial, de la que él fue integrante, la orquesta de la Sociedad de Santa Cecilia, a la que probablemente perteneció,⁹⁹ o una capilla al servicio de algún templo a cuyo repertorio podía haberse sumado la única obra de este compositor que el pasado ha legado a nuestro tiempo.

“Los manuscritos no pueden perderse en el fuego”, dice uno de los personajes de la novela *El maestro y Margarita*. Mijail Bulgakov, autor de esta obra clásica, asentó en esa frase el valor sempiterno e indestructible de las creaciones del genio artístico. Esta visión optimista nos hace

⁹⁶ BUSTAMANTE, G. F., 1867: 73.

⁹⁷ El libreto de *México libre*, “melodrama heróico” en un acto que, con música de José María Bustamante (1777-1861), se estrenó en 1821 (véase AZAR, H., 1992: 101-108), no ofrece elementos para referirse a esta obra como una ópera.

⁹⁸ La observación hecha en el sentido de que “la investigación musical aún está por aclarar las condiciones que hicieron propicios el surgimiento y la consolidación en México del movimiento operístico” (véase MAYA, A. y DELGADO, E., 1996: 38), hoy, a un lustro de haberse externado, desafortunadamente, no ha perdido su vigencia.

⁹⁹ El haber consagrado Vega la partitura de su *Tota pulchra* a José Cornelio Camacho (1831-1918) nos hace suponer que don Ramón pudo haber tenido alguna especie de nexo laboral con este compositor, pedagogo y, en la época de disolución de la “música austriaca” del Segundo Imperio, director de orquesta de Santa Cecilia.

comprometernos en una nueva investigación confiando en que así como la música para el teatro de Ignacio Jerusalem que se creía perdida, obras instrumentales de José Manuel y José Francisco Delgado, cuya existencia se desconocía,¹⁰⁰ o muestras del sifonismo mexicano del siglo XIX de las que no se tenían registros documentales, las óperas de Ramón Vega resurgirán de las llamas de la historia que las redujeron a etéreos recuerdos. Sólo entonces tendremos argumentos sustanciales sobre si su rebeldía había sido encaminada hacia la liberación de la estética del italianismo y si fue esta “persona infeliz” quien felizmente inauguró la gesta de la independencia de la ópera mexicana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZAR, Héctor (comp.)
1992 *Teatro mexicano: historia y dramaturgia*, Vol. XII: Escenificaciones de la Independencia (1810-1827). México: Conaculta.
- BALTASAR, Scout L. y ROSE, Michael
1993 “Pacini, Giovanni”, en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. III, Londres: The Macmillan Press Ltd.
- BAQUEIRO FÓSTER, Gerónimo
1964 *Historia de la música en México*, III. La música en el periodo independiente. México: SEP-INBA.

¹⁰⁰ Los resultados de la investigación dedicada a las obras instrumentales de dos violinistas y compositores novohispanos, José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes, se hicieron públicos en 2009 (véase E. ROUBINA, E., 2009: 1-378). Las obras para el teatro de Ignacio Jerusalem forman parte del libro que reúne un vasto corpus de nuevas fuentes sobre la vida y la obra del insigne maestro de capilla de la Catedral Metropolitana de México, trabajo que actualmente se prepara para su edición.

- BRACHO, Alberto
1863 “¡Ama corazón!”, *La Orquesta*, Ciudad de México, t. IV, núm. 33 (9 de mayo), p. 130.
- BUSTAMANTE, Gabino F.
1867 “Ópera mexicana”, *Armonía*, año II, t. I, núm. 10, (15 de marzo), Ciudad de México: Sociedad Filarmónica Mexicana, p. 73-76.
- CASARES, Emilio
1995 “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”, en Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso Gonzáles (eds.), *Música española en el siglo XIX*, Colección Estudios Sociales Iberoamericanos No. 4. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 13-122.
- CASTILLO LEDÓN, Luis
1910-1911 “Los mexicanos autores de óperas”, *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, t. II, núms. 6-8, (noviembre-enero), Ciudad de México: MNAHE, pp. 313-354.
- DÍAZ, Joaquín
1871 “Santa Cecilia o La misión de la música”, *Sociedad Católica*, año 3, t. V, Ciudad de México: Imprenta de Ignacio Escalante, pp. 129-135.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús
1992 “El conde de Comminge: fortuna literaria de un mito dieciochesco en Francia y en España”, *Epos*, núm. 8. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 353-375.
- IBERNI, Luis G.
1995 *Ruperto Chapi*, Música Hispana, Textos. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

KOEGEL, John

1999 “Vega, Ramón”, en Emilio Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 9. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 780-781.

KONEN, Valentina

1975 *Teatr i simfonia* [El teatro y la sinfonía]. Moscú: Muzyka.

KUSS, Malena

1992 “Identity and Change: Nativism in Operas of Argentina, Brazil, and Mexico”, en Carol E. Robertson (ed.), *Musical Repercussions of 1492, Encounters in Text and Performance*. Washington: Smithsonian Institution Press, pp. 299-335.

MAYA, Áurea y DELGADO, Eugenio

1996 “El archivo musical de Cenobio Paniagua: nuevas posibilidades de investigación a partir de su descubrimiento”, *Heterofonía*, núms. 114-115, (enero-diciembre), Ciudad de México: Cenidim, pp. 38-41.

MAYER-SERRA, Otto

1941 *Panorama de la música en México: desde la Independencia hasta la actualidad*. México: El Colegio de México.

1947 *Música y músicos de Latinoamérica*, 2 vols. México: Atlante.

MUÑOZ LEDO, Luis F.

1866 “Observaciones sobre el carácter de las obras musicales y motivos de su éxito”, *Armonía*, año I, t. I, núm. 3, (1 de diciembre), Ciudad de México: Sociedad Filarmónica Mexicana, pp. 17-18.

OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique

1895 *Reseña histórica del teatro en México.*, México: La Europea.

PAREYÓN, Gabriel

2007 *Diccionario enciclopédico de música en México*, 2 vols.,
Guadalajara, Jal.: Universidad Panamericana.

PRIETO, Guillermo

1906 *Memorias de mis tiempos, 1840 á 1853*. París-México:
Tipografía de la Viuda de Francisco Díaz de León.

REYES DE LA MAZA, Luis

1959 “El teatro en México durante el Segundo Imperio (1862-
1867)”, *Estudios y Fuentes del Arte en México X*. México:
Imprenta Universitaria.

1969 *El teatro en México durante la Independencia (1810-1839)*.
México: UNAM.

ROMERO, Jesús C.

1947 *La ópera en Yucatán*. México: Guión de América.

1957a “Cenobio Paniagua”, *Carnet Musical*, año XIII, vol.
XIII, (septiembre), Ciudad de México: XELA Radio
Metropolitana, pp. 419-420

1957b “Un gran acontecimiento musical mexicano”, *Carnet
Musical*, año XIII, vol. XIII, (septiembre), Ciudad de
México: XELA Radio Metropolitana, pp. 417-419.

ROUBINA, Evguenia

2006 “Los instrumentos de arco en el México del primer siglo de
la Independencia: obras teóricas y repertorio didáctico de
los autores mexicanos”, *Perspectiva Interdisciplinaria de
Música*, vol. 1, núm. 1, Ciudad de México: UNAM, pp. 19-
39.

2009 “Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José
Francisco Delgado y Fuentes”, *Joyas musicales de la
catedral de Valladolid-Morelia*. México: Ediciones EÓN-
AMCATH.

SALDÍVAR, Gabriel

1991 *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*,
2 vols., México: CNCA, INBA, Cenidim.

- SIMONDE DE SISMONDI, Jean Charles Léonard
1823 *Historical View of the Literature of the South of Europe*,
vol. II. Londres: Henry Colburn and Co. (trad. Thomas
Roscoe). Original [1813] en francés: De la littérature du
midi de l'Europe, 4 vols.
- SOSA, Octavio
2005 *Diccionario de la ópera mexicana*, Teoría y práctica
del arte. México: Conaculta.
- TARUSKIN, Richard
1997 *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical
Essays*, Princeton: Princeton University Press.
- TEJERINA, Belén
1999 “La traducción de Comella de *Gli amori di Comingio* de G.
A. Gualzetti”, en Francisco Lafarga (ed.), *La traducción en
España (1750-1830)*. Lengua, literatura, cultura. Lérida:
Universitat de Lleida edicions, pp. 487-496.
- USIGLI, Rodolfo
1932 *México en el teatro*. México: Imprenta Mundial.

Evguenia Roubina. Violonchelista e investigadora mexicana de origen bielorruso, Doctora de Filosofía en Ciencias de Arte por el Conservatorio Estatal de San Petersburgo (Rusia). Es Profesora Titular de la Escuela Nacional de Música (Universidad Nacional Autónoma de México), miembro del Sistema Nacional de Investigadores y miembro regular de la Academia Mexicana de Ciencias. Su trabajo en el campo de la historia de la música en México que consta de cerca de treinta artículos y cuatro libros ha sido galardonado con el Premio Robert Stevenson de Musicología e Investigación en Música Latinoamericana, 2000-2001 (Washington), mención en el I Concurso Internacional Gourmet Musical de Investigación sobre Música de Latinoamérica (Buenos Aires, 2003), mención honorífica en la novena edición del Premio de Musicología Casa de las Américas (La Habana, 2003) y el Premio de Musicología Latinoamericana Samuel Claro Valdés 2004 (Chile).
