# Teoría y Metolodogía de la enseñanza de los instrumentos de arco en el México del primer siglo de la Independencia*

EVGUENIA ROUBINA
Universidad Nacional Autónoma de México

* Para la realización del proyecto de investigación en torno a los instrumentos de arco en el México decimonónico se recibió el apoyo económico del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, en el año 2001.

**RESUMEN.** El artículo ofrece los resultados de la investigación dedicada a los cordófonos de arco en el primer siglo de la Independencia de México y revisa analíticamente un aspecto nunca antes planteado por la bibliografía especializada: el de la base teórico-metodológica de su enseñanza como uno de los principales elementos formativos de la incipiente escuela nacional. Con el respaldo de fuentes documentales de reciente hallazgo, la autora hace patente la importancia que en aquella época se otorgaba a la base teórica de la instrucción musical, establece las principales influencias que experimentaba la enseñanza de los cordófonos de arco y revela el proceder que adoptaba el profesorado mexicano en el estudio de los métodos y el material didáctico destinado a estos instrumentos.

Entre los temas en los cuales la musicología mexicana hasta la actualidad no ha ahondado con el rigor y sistema correspondiente a la importancia que éstos adquieren en el estudio del pasado cultural del país se encuentran la historia de los instrumentos musicales en México, la observación de las prácticas interpretativas de las que ellos han formado parte y los procesos evolutivos por los que ha transcurrido su ejecución y enseñanza. Uno de los trabajos que inauguró este campo fue una publicación dedicada a los cordófonos de arco en la Nueva España que en 1999 esta autora realizó con el auspicio del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca).[1]

1. Evguenia Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México: Conaculta-Fonca y Ortega y Ortiz Editores, 1999.

En 2001 el Fonca volvió a dar su apoyo a un proyecto de investigación en torno a este grupo de instrumentos que, en esta ocasión, propuso extender su estudio al primer siglo de la Independencia mexicana. Las incesantes pesquisas que durante cuatro años se realizaron en los archivos documentales y musicales, así como en acervos hemerográficos de la ciudad capital y en el resto de la República permitieron crear un nuevo conocimiento sobre esta importante etapa en la historia de los cordófonos de arco en México y,

centrando la atención en aspectos nunca antes enfocados en la bibliografía especializada, conceder mayor realce al aspecto teórico-metodológico de la enseñanza de los cordófonos de arco en el México decimonónico como uno de los principales elementos formativos de la incipiente escuela nacional de estos instrumentos.

La instrucción musical en México se inició en el periodo independiente con el lema del método teórico-práctico, el cual, aunque no descrito en detalle en los documentos de la época, combinaba, como su misma definición lo deja entrever, el ejercicio práctico con los elementos de la teoría musical y fue comúnmente aceptado desde el comienzo del siglo XIX. En 1801 este método fue ponderado por don Ignacio Gómez, "maestro musico" de San Luis Potosí, quien, a la celebración de un contrato con los padres de sus futuros discípulos, se comprometió a no ocultar a "sus aprendices [...] cosa alguna asi de teoria como de practica",[2] y fue esta misma usanza la que, en la segunda década de la centuria, hizo a don Antonio Salot, "primer trompa del Coro" y maestro de escoleta de la Catedral Metropolitana de México, basar su labor pedagógica en el "metodo Teorico y practico de tocar con alguna perfeccion".[3]

En un ensayo dedicado a la metodología de la enseñanza que en 1900 publicó un periódico de Colima se expuso que "la piedra filosofal pedagógica estaria en encontrar el método *invariable* y de mejores resultados [... y] poner en práctica lo más aceptable, teniendo siempre en cuenta el proverbio que dice: 'tanto vale el maestro, cuanto vale su método'".[4] Esta idea, fruto de la evolución propia del pensamiento pedagógico mexicano, aunque formulada fuera del contexto de la educación musical, puede hacerse extensiva a ésta, ya que a lo largo del primer siglo de la Independencia sus preceptores guardaron lealtad a los principios metodológicos de eficiencia probada por sus antecesores y desarrollaron una clara conciencia respecto de la importancia de la base teórica de la enseñanza.[5]

Fuentes documentales y hemerográficas muestran con claridad que las obras de la teoría y didáctica musical, producidas por autores europeos de prestigio reconocido o ideados por los noveles tratadistas mexicanos, fueron parte inajenable de la enseñanza de música en el México decimonónico y, como piedras angulares, se colocaban en su fundamento, sin que se marcara una distinción entre los ámbitos y las formas en que ésta se impartía. Tampoco se promovía diferencia alguna en relación con las finalidades que podía tener la instrucción musical, como la intención de dotar de gracias a las señoritas de buena sociedad,[6] proveer de medios de vida a los niños asilados en los hospicios[7] o atender el loable objetivo de "enseñar a la juventud no solo lo necesario, sino lo útil, para dulcificar las costumbres y procurar su engrandecimiento"[8] (imagen 1).

2. AHESLP. Registro Público de Propiedad. Escribano Silvestre Suárez, ff. 112r y v. 6 de agosto de 1801.

3. ACCMM. Correspondencia, caja 25, exp. 3, [*ca.* 1815].

4. *La Escuela Católica*, primera época, núm. 8, Colima, 1 de noviembre de 1900, p. 66.

5. No únicamente los músicos, también los autores que no pertenecían a este gremio compartían esta idea. De modo que Francisco Sosa, biógrafo de los hombres ilustres del México decimonónico, calificando de "imperfecta" la educación musical de principios del siglo XIX, relacionó su bajo alcance en la preparación de los jóvenes pianistas con que en aquella época en el país, según su opinión, "no había ni un método especial para [...] piano" (véase Francisco Sosa, *Biografías de mexicanos distinguidos*, México: Secretaría de Fomento, 1884, p. 144).

6. En 1884 se invitaba a las personas del sexo femenino de la capital a estudiar el arpa, "un instrumento poético que hace muy interesante a la mujer cuando lo maneja con soltura" (véase *El Álbum de la Mujer*, año 2, t. II, núm. 7, Ciudad de México, 17 de febrero de 1884, pp. 101-102).

7. AHEZ, Ayuntamiento, Festividades, Fiestas Civiles, s.f., 12 de mayo de 1848; AHEM, Educación, Academia de Música, vol. 1, exp. 8, s.f., 4 de agosto de 1894; *El Estandarte*, segunda época, año VIII, núm. 751, San Luis Potosí, 2 de diciembre de 1892, p. 3; *Diario de Jalisco*, año II, núm. 263, Guadalajara, 14 de abril de 1888, p. 3; *El Estandarte*, año I, núm. 75, San Luis Potosí, 11 de octubre de 1885, p.1.

8. AMP, vol. 258, leg. 59, f. 237r, 30 de noviembre de 1875.

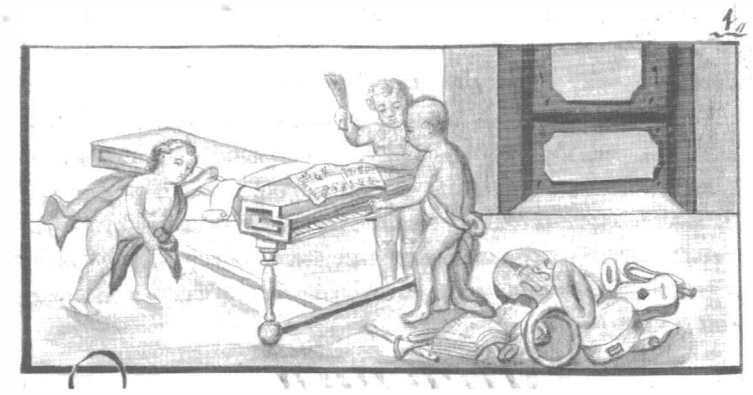


Imagen 1. Un testimonio del empleo del material teórico en el menester pedagógico de los músicos mexicanos lo representa una copia de las *Lecciones de clave y principios de armonía* de Benito Bails (Madrid, 1775), artísticamente elaborada y encuadernada en Oaxaca, que perteneció al violinista, director de orquesta y compositor oaxaqueño José Alcalá (Benito Bails, *Lecciones de clave y principios de armonía*, detalle. Biblioteca "Fray Francisco de Burgoa", Oaxaca).

Evidencias de la integración del conocimiento teórico en la instrucción musical impulsada por la Iglesia mexicana es proporcionada por métodos para canto, piano y órgano publicados o copiados a mano en el siglo XIX y que a la sazón pasaron a ser propiedad de las capillas catedralicias en la Metrópoli, Zacatecas, Morelia, Tulancingo y Ciudad Real de Chiapa, hoy San Cristóbal de las Casas.

Testimonios de la calidad de la base teórica que sostenía a la educación musical impartida por el Estado la ofrecen los programas de escuelas, institutos, colegios y conservatorios de música que en la segunda mitad del siglo XIX funcionaban en Toluca, Durango, Mérida, Morelia y la ciudad capital, por mencionar sólo algunas regiones en donde la juventud mexicana era beneficiada con las enseñanzas de Danhauser, Panserón, Lemoine, Gomís, Bertini, Eslava, Asioli y Arbán, entre otros autores ampliamente acreditados en el país.[9]

Pruebas de la presencia de nociones de la teoría musical en el haber pedagógico de las academias y escuelas particulares existen en publicaciones periódicas, diversas en su cronología y procedencia geográfica, en las que el apego a cierto método u obra didáctica solía interpretarse como garantía de la eficiencia de los servicios de las empresas educativas que alquilaban sus espacios para anunciarlos.

Información sobre la participación de la enseñanza teórica en el quehacer musical del México decimonónico es asequible también en obras didácticas publicadas en el país o en el extranjero, que en aquel entonces se ofrecían en venta "por mayor y al menudeo"[10] en los almacenes de música y las librerías o, a falta de establecimientos especializados, aun en las "alacenas" y vinaterías.[11]

9. AGEP, Beneficencia Pública, Escuela de Artes y Oficios, exp. 16 y 17, 1888 y 1889; AGHPEM, Universidad Michoacana, caja 3, exp. 8, f. 3v, 1887; AIJ, leg. 23, f. 195, noviembre de 1887; AMCNM, Horarios/Planes de Estudio/Propuestas de Métodos, s.f., septiembre de 1886; *Programas generales de la Escuela de Artes y Oficios para varones*, Toluca: Oficina Tipográfica del Gobierno en la Escuela de Artes y Oficios, 1901, pp. 25-37; *Reglamento del Instituto Musical de Mérida de Yucatán*, Mérida: Imprenta "Gamboa Guzmán", 1907, pp. 14-17.

10. *La Razón del Pueblo*, año VII, núm. 941, Mérida, 22 de septiembre de 1873, p. 4.

11. En 1826 un periódico de la Metrópoli hizo saber que "en la vinatería de la esquina de la cuarta calle del Relox [...], se halla de venta á precio cómodo un nuevo método de solfeo y canto, que acaba de dar á luz en París el Sr. Gomiz" (véase *El Sol*, Ciudad de México, año 4, núm. 1147, 4 de agosto de 1826, p. 1666). Dieciséis años más tarde el *Diario del Gobierno* anunció que "en las alacenas de D. Antonio de la Torre, la de D. Secundino García, y la Librería del Sr. Recio [...] se halla en venta [...] el acreditado y necesario *Método de completo de canto*, del Sr. Gomiz, el cual es inútil elogiar, por ser ya bastante conocido, y aprobado por los mejores profesores de esta capital (*Diario del Gobierno de la República Mexicana*, t. XXIV, núm. 2694, Ciudad de México, 7 de noviembre de 1842, p. 388).

La enseñanza de los instrumentos de arco enmarcada dentro de la tendencia señalada tampoco se hallaba desprovista de soporte teórico. Las fuentes documentales han permitido probar que, aún en vísperas de la Independencia, los libreros de la Metrópoli manejaban un acervo de música, impresa y manuscrita, para los cordófonos de arco que, aunque no muy vasto ni destinado a todos los instrumentos de este grupo, al menos al intérprete y pedagogo de violín proveía del material didáctico de calidad y variedad suficientes como para permitirle elegir entre el tratado del español José Herrando[12] y las obras de los más renombrados autores italianos: Geminiani, Tartini, Lolli y Fiorillo.[13]

En las medianías del siglo XIX la creciente competencia entre los proveedores de "instrumentos musicales y música para ellos" los hizo recurrir, cada vez con mayor frecuencia, a la influyente voz de la prensa, insertando sus anuncios en publicaciones de amplia circulación e, incluso, sacando a la luz sus propios periódicos,[14] catálogos y calendarios que integraban una colección de métodos y estudios para toda clase de instrumentos, sin prescindir de los destinados al violín, la viola, el violonchelo y el contrabajo. Ha de pensarse, además, que la difusión amplia y enérgica de estas obras en México respondía a la dinámica del crecimiento de su empleo en diferentes establecimientos educativos.

Tampoco abandona el campo de las suposiciones, pero no por eso merece ser desdeñada la idea de que una gran mayoría, si no es que todas las instituciones en las que en el siglo XIX se practicaba la enseñanza de los instrumentos de arco, señaladas en forma y orden indiscriminados, deben relacionarse con el empleo de literatura didáctica, independientemente de que si hoy contamos o no con pruebas fehacientes de la presencia de ésta en sus programas de estudio. Argumentos en pro de ello son provistos por aquellos testimonios documentales que no fueron consumidos por el tiempo y que, aunados a las similitudes en la organización y los objetivos de la instrucción musical que han tenido entre sí los institutos educativos constituidos en diferentes ámbitos y bajo distintas advocaciones, demuestran con sobrada claridad que el soporte teórico fue un elemento imprescindible de la enseñanza de los instrumentos de arco en el México decimonónico.

Pruebas de la presencia de la literatura didáctica para los cordófonos de arco en los colegios patrocinados por la Iglesia constituyen las solicitudes de su adquisición, como la que, en 1849, fue presentada al Cabildo de la catedral de Morelia por el director de la escoleta del colegio de infantes de ese templo,[15] y también algunas obras teóricas que actualmente integran los acervos musicales de diferentes archivos históricos. Entre éstas se puede señalar dos que pertenecen al caudal de partituras bajo la custodia del Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe: un cuaderno pautado elaborado en 1842 por Franz Zessermayer, en el cual algunas nociones básicas de teoría

12. José Herrando (1680-1762), violinista y compositor español, cuyo *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín* (París, 1756), un tratado contemporáneo de los métodos de Michael Corrette (*L'École d'Orphée*, París, 1738), Francesco Geminiani (*The Art of Playing on the Violin*, Londres: Johnson, *ca.* 1740) y Leopoldo Mozart (*Versuch einer grüindlichen Violinschule*, Augsburg, 1756), participa de la técnica violinística francesa e italiana de su época (véanse Emilio Moreno, "Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): El violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII", *Revista de la Sociedad Española de Musicología*, vol. X, núm. 3, 1988, pp. 611-613). Una copia manuscrita de este tratado señalada como "Herrando Escuela para Violin" se hallaba en venta en uno de los almacenes de música de la Ciudad de México en 1801 (véase AGN, Tierras, vol. 1334, exp. 1, f. 52v).

13. *Ibid.*, 45r y v; *Diario de México*, t.4, núm. 384, Ciudad de México, 19 de octubre de 1806, p. 200.

14. Entre los periódicos con este perfil se puede mencionar a la *Gaceta Musical Literaria* de A. Wagner y Levien Sucesores, que desde 1896 se estableció en Guadalajara, y el *Eco musical* de H. Nagel Sucesores, cuya publicación se inició en la Ciudad de México en 1900.

15. AHCMo, Colegios, Infantes, caja 10, leg. 11, s.f., 10 de mayo de 1849.

musical se combinan con una nutrida colección de piezas musicales en boga en la Europa de la época transcritas para violín y un método impreso para violonchelo que no ofrece posibilidades para su plena identificación por estar ya despojado de su carátula y de una parte de su contenido.[16]

16. AHBG, fondo musical, s.n. La consulta de las obras referidas se realizó en 1998, cuando aún no se había concluido el inventario y la catalogación del acervo al que éste pertenece.

Las obras mencionadas finalizan la breve lista de los testimonios directos que hemos podido acopiar tras un largo proceso de pesquisas en diferentes fondos documentales y musicales. Sin embargo, no se debe perder de vista que, de manera casi tan innegable como la presencia o alusión documentada al material didáctico, el apego de la enseñanza de los cordófonos de arco impartida en el ámbito catedralicio a la teoría prueban los criterios de evaluación que se aplicaban en los concursos de oposición para una plaza vacante en la capilla de alguno de los templos, en los que la palma, y con ella el nombramiento anhelado, se otorgaba a los aspirantes que se distinguían por una mejor "escuela" y por un conocimiento de las "reglas" más firme que el resto de los candidatos. De acuerdo con esta usanza, José Vicente Covarrubias, primer violín y director de orquesta de la Colegiata de Guadalupe, resolvió de la siguiente manera la competencia que en 1844 sostuvieron José María Bustamante y Dimas Otea:

> habiendo presentado el dia de ayer D.n Jose Bustamante y D.n Dimas Otea, pretendientes á la Plaza de Violoncelo, vacante e la Orquesta de ésta Colegiata, al Exámen de estylo [...] à los dos los encuentro en iguales circunstancias de aptitud p.a poder desempeñar los trabajos de nuestra Orquesta; aunque D. Jose Bustamante merezca el primer lugar, respecto á q. como procede de mejor escuela, posehe mayor expresion y mejores reglas de arco.[17]

17. AHBG, Correspondencia General, s.f., 23 de mayo de 1844.

Una situación similar se presenció en 1858 cuando en el concurso de oposición para la plaza de contrabajo en la orquesta del santuario guadalupano la preferencia fue en favor de Cenobio Paniagua, expresándose en el dictamen que éste "tiene muy buena escuela en su instrumento y mucha presicion p.a afinar los tonos, lo q.e se nesecita p.a el desempeño de la plaza a q.e aspira".[18]

18. *Ibid.*, 26 de diciembre de 1858.

Probablemente, de no existir otros recursos para sustentar la tesis que hemos venido exponiendo, los halagüeños calificativos con los que los sinodales de los concursos de oposición definían las aptitudes profesionales de los instrumentistas formados en colegios catedralicios hubiesen bastado para demostrar que la enseñanza de los instrumentos de arco impartida en ellos se guiaba por la conciencia de que la destreza que era capaz de alcanzar un intérprete se hallaba en proporción directa con el conocimiento teórico depositado en el desarrollo de sus habilidades prácticas. Por fortuna, el siglo XIX ha legado a nuestra época algunas fuentes documentales que permiten formar una idea muy nítida sobre las obras teóricas de las que se servían en

su práctica pedagógica los músicos de la Iglesia y a las que recurrían, en su turno, sus discípulos que también se dedicaron a la enseñanza de los cordófonos de arco.

De esta manera se pudo saber que José Isabel Heredia, quien debió su formación musical a las enseñanzas recibidas en el colegio de la catedral de Mérida, poseía un amplio conocimiento de la literatura didáctica de mayor difusión en su época. Designado en junio de 1873 como primer violín de la capilla de aquella catedral,[19] este músico desde el mes de agosto del mismo año participó en el diseño del plan de estudios musicales del Instituto Literario de Yucatán, y posteriormente se encargó ahí de la asignatura de "Instrumentos de Cuerda", cuyo programa se basaba en el "Método para el conjunto de violines de orquesta, Berio. -Para viola, Lestan. -Para violonchelo, Miñié. -Para contrabajo, Hause".[20]

Otra demostración del conocimiento teórico que recibían y transmitían los músicos instruidos por los ministros de la Iglesia la ofrece la labor pedagógica de Severiano López, quien halló esta senda en su papel de "Profesor de la Academia de Musica" dirigida por Agustín Caballero[21] y posteriormente prosiguió por el camino de la docencia en el Conservatorio de Música y Declamación de la Sociedad Filarmónica Mexicana. En 1872, año de su admisión en el Conservatorio,[22] López comunicó a la dirección del plantel que "el metodo q.e adopta, para la enseñanza del Alto, ó Viola, es el de B. Bruni el cual contiene todos los principios de es *[sic]* Instrumento, y ademas veinte y cinco estudios de mediana fuerza".[23]

En la década de 1870, cuando el método de Bruni, escrito a principios del siglo XIX, fue propuesto por López como "obra de texto" para su clase y formó parte de las "materias de examen" presentadas por sus alumnos,[24] éste ya no pertenecía a la lista de obras teóricas de mayor difusión en Europa, no se indicaba en los catálogos publicados por los libreros de México y, como han demostrado las fuentes documentales actualmente existentes, tampoco se recomendaba como "texto" en alguna de las instituciones de enseñanza musical que funcionaban en esa época en la República. Todo esto hace pensar que la predilección por los preceptos pedagógicos de este autor que mostraba don Severiano fue encauzada por su mentor, el presbítero Agustín Caballero, prócer de la pedagogía musical mexicana e integrante de la orquesta de la Colegiata de Guadalupe, quien pudo haber empleado la obra teórica en cuestión para el adiestramiento de los infantes de la Colegiata y de sus discípulos particulares en los tiempos en que López aún se hallaba entre ellos.

Las amplias lagunas en la información documental referente a los planes y programas de estudio de numerosas escuelas, academias e institutos particulares que en el siglo XIX frecuentemente eran los únicos portadores y promotores

19. ACCM. AC [1862-1874], s.f., 10 de junio de 1873.

20. *La Razón del Pueblo*, año VII, núm. 916, Mérida, 28 de julio de 1873, p. 4.

21. AHBG. Correspondencia General, s.f., 12 de febrero de 1852.

22. AMCNM. Presupuesto/Fondos/Premios/Contabilidad, s.f., julio de 1872.

23. AMCNM. Academias/Planes de estudio, s.f., 3 de enero de 1872.

24. AMCNM. Exámenes, s.f., noviembre de 1872.

del conocimiento musical en el país no siempre permiten esclarecer la cuestión sobre el material didáctico en el que se basaba la enseñanza de los instrumentos de arco que se impartía en esos establecimientos. Son pocas las noticias que, como la que se dio sobre el examen público presentado en 1889 por los alumnos de la Academia de Música dirigida en San Luis Potosí por don Félix Guerrero, relacionan su progreso en la "Clase de Violin" con la práctica de ciertos "ejercicios y estudios" para este instrumento,[25] o las que, como el anuncio sobre la apertura de la Academia Musical de Jesús Alejandri y Fernando Villalpando en Zacatecas, puntualizan los nombres de los autores cuyas obras teóricas habrían de permitir a los alumnos "de ambos sexos" avanzar en las materias musicales disponibles en esa institución.[26]

En estas condiciones no hay otra manera más certera para reconstruir los hechos históricos que la de sugerir que, al menos en las instituciones de enseñanza que se hallaban a cargo de músicos que se destacaron como intérpretes de cordófonos de arco, algunas de las obras enfocadas a la teoría de la ejecución de estos instrumentos se consideraban entre el material didáctico con cuyo auxilio se inculcaba a sus alumnos la prosapia del arte musical. Tal debió ser el caso de la Academia de Santa Cecilia fundada en 1866 en San Luis Potosí por los hermanos Eusebio y León Zavala (1838-1887), este último pianista, compositor, director de orquesta y, sobre todo, intérprete de violín "en cuya ejecución fue muy admirado".[27]

Ya no a modo de sugerencia, sino con el carácter de un aserto, apuntan a la presencia de la enseñanza teórica de los cordófonos de arco en las academias particulares las noticias sobre su afiliación a las instituciones educativas que participaban de sus bondades. No cabe duda de que de los mismos métodos que fueron adoptados en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación hacía uso su "socio profesor" José Antonio Gómez cuando fundó en la ciudad de Tulancingo una academia de música, con el fin de "propagar los conocimientos científicos musicales [... y] enseñar todo lo relativo á una carrera profesional de musica", no sin antes solicitar su incorporación al Conservatorio.[28]

De manera similar a Gómez debió adecuar el programa del establecimiento a su cargo el "C. Manuel Raso", quien en 1908 dirigió a la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes un escrito con la intención de gestionar "que sea reconocida por el Conservatorio Nacional una academia de música que tiene en Puebla, titulada 'Santa Cecilia', y los discípulos de dicha academia presenten sus exámenes en ese mismo Conservatorio".[29]

Una luz mucho más clara vierten sobre el tópico del material didáctico empleado en la enseñanza de los cordófonos de arco documentos relativos a las instituciones de educación musical cuyo funcionamiento se desarrollaba bajo el manto protector del Estado y que, por razones de su condición,

25. *El Estandarte*, año V, num. 506, San Luis Potosí, 29 de diciembre de 1889, p. 3.

26. *Diario Oficial del Gobierno del* Estado, t. V, núm. 185, Zacatecas, 6 de agosto de 1874, pp. 3 y 4; Jesús C. Romero, *La música en Zacatecas y los músicos zacatecanos*, México: UNAM, 1963, p. 129.

27. Gabriel Saldívar, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, vol. I, México: CNCA, INBA; Cenidim, 1992, p. 340.

28. AMCNM, Correspondencia, s.f., 16 de abril de 1871.

29. AMCNM, Varios, exp. 2-bis, f. 78, 27 de julio de 1908.

estaban obligadas a obedecer las disposiciones que determinadas entidades gubernamentales giraban respecto de la organización del proceso de estudios. De este modo se pudo saber que en la ciudad de Toluca el "Programa de estudios del Conservatorio de música de esta Capital" para el año de 1895 estipuló en su artículo 11° que "los profesores de cada clase, señalarán los métodos que deban seguirse para el estudio de los diferentes instrumentos" y que, en cumplimiento de esta orden, los catedráticos Ernesto Baeza y Filiberto Pineda habían propuesto —el primero para el violín y el segundo para violonchelo y contrabajo— los métodos de Bériot, Lee, Baudiot y Bottesini.[30]

Antes de ser impuesto en el Conservatorio de Toluca, el señalamiento de los "textos" que se proponía adoptar para diferentes asignaturas ya era obligatorio para los profesores del Conservatorio Nacional de Música y Declamación.[31] Uno de los objetivos que desde 1872 se perseguía con estos informes que anticipaban cada nuevo periodo escolar era, obviamente, el de dotar a los alumnos del plantel de la bibliografía requerida por sus mentores. Esta preocupación, incluso, se reflejó en el presupuesto del Conservatorio en el que, a partir de 1886, se había previsto una partida destinada especialmente para la "Compra de métodos".[32]

La necesidad de considerar este gasto obedeció al decreto del Supremo Gobierno de la República que, emitido en 1885, promovía una reforma de estudios y, entre sus principales planteamientos, observaba la adecuación de los libros de texto empleados o propuestos para su empleo en diferentes instituciones de educación pública a las necesidades específicas de diferentes formas de enseñanza.[33] Luego del decreto mencionado a la "Relacion de gastos erogados en compra de métodos y de instrumentos, reparacion de estos últimos", se añadió un justificante de pago de ocho pesos a "Nagel p.r obras de musica",[34] el cual amparaba dos ejemplares del "método de Lee" y que no representaba sino una menuda muestra de las adquisiciones realizadas por el Conservatorio, ya que en la "Memoria de fin de año escolar 1886" firmada por Alfredo Bablot, entonces director del plantel, se expuso que en el periodo señalado

> se aumentó la biblioteca con una considerable dotación de obras clásicas y modernas, de todos los géneros en que se divide el arte musical, para estudios vocales, instrumentales y sinfónicos, que se compraron directamente en el exterior tanto por carecer de ellas los repertorios mercantiles de la capital como porque de estas compras directas resultó una gran economia.[35]

Se ha podido probar que en la década de 1880 la cantidad de ejemplares de los métodos para los instrumentos de arco que pertenecían a la biblioteca

30. AHEM. Educación, Academia de Música, exp. 23, s.f., 1895.

31. AMCNM. Academias/Planes de Estudio, s.f., 3 de enero de 1872.

32. AMCNM. Contabilidad, s.f., 1886.

33. El decreto presidencial del 10 de agosto de 1885 ordenó en su artículo 67 que "las juntas de profesores [...] discutirán sobre la conveniencia de adoptar ó no los textos propuestos" (véase *El Siglo XIX*, novena época, año XLIV, t. 88, núm. 14210, Ciudad de México, 14 de agosto de 1885, p. 2).

34. AMCNM. Contabilidad, s.f., marzo de 1886.

35. AMCNM. Circulares/Minutas/Avisos, exp. 50, s.f., 27 de abril de 1886.

del Conservatorio fue suficiente como para operar un sistema de préstamo. Lo hace ver, por ejemplo, un recibo signado por la señorita Luz Vargas a quien en febrero de 1885 se le prestó "un método de violoncelo de Lee (n°. 9)", un documento que, como garantía por el suministro de la misma obra firmó Dolores Couto, alumna y posteriormente profesora del plantel, o un justificante de devolución expedido a nombre del estudiante José Ochoa quien, en octubre de 1886, tuvo temporalmente en sus manos "un Bottesini n° 8 método de Contrabajo".[36]

36. AMCNM. Biblioteca y Copistería, s.f., 14 de febrero de 1885 y 2 de octubre de 1886.

La manera en que el material didáctico para los cordófonos de arco se integraba en los programas de diferentes institutos educativos —la parte que constituía y el sistema con que se aplicaba— ha podido elucidarse con el auxilio de fuentes documentales que pormenorizan los requerimientos establecidos para la enseñanza de estos instrumentos en algunas de esas instituciones. De modo que el programa de estudios para el año de 1884 diseñado por Ángel Campillo (?-1908), profesor de contrabajo del Conservatorio Nacional de Música, basándose enteramente en el método de Bottesini, adoptó el siguiente procedimiento:

> Primer año/ Estudios relativos al mecanismo del Contrabajo, con las esplicaciones correspondientes, hasta la página 40 del Método de Bottesini. Los estudios señalados para este año corresponden igualmente á la clase para Señoritas y á la de adultos./ Segundo año/ Ejercicios para tales posiciones desde la página 40 hasta la 80 etc. etc. del mismo método de Bottesini.[37]

37. AMCNM. Academias, s.f., 17 de enero de 1884.

El avance previsto por A. Campillo para el tercer y último año de este nivel de instrucción musical comprendía el estudio y la presentación en los exámenes anuales "de la página 81 á la 85 del mismo Método".[38]

38. *Ibid.*, 4 de octubre de 1885.

El programa de examen que en 1885 presentaron en el Conservatorio Nacional ocho de los 32 alumnos inscritos en la clase de violín dirigida por José Rivas comprendía: "1° y 2° año por Beriot y la Escuela del mecanismo por Dancla./ 6° año Beriot desde la pag.a 161 hasta la 175./ 7° año Beriot desde la pag.a 174 hasta la 187 y la Escuela del mecanismo por Dancla".[39]

39. AMCNM. Exámenes/Audiciones, s.f., 9 de octubre de 1885.

Hoy no poseemos suficientes elementos para decidir en forma concluyente si la adhesión al pie de la letra a un método elegido constituía una particularidad de la enseñanza de los cordófonos de arco impartida en el Conservatorio Nacional de Música o era más bien la usanza imperante en la época, pero los testimonios que detallan el programa de estudios del Conservatorio del Estado de México en Toluca, institución bastante disímil de su homóloga metropolitana en sus tradiciones, estructura y objetivos, y que no obstante estas diferencias hacen patente su apego a la misma práctica, conceden

mayor credibilidad a la segunda de las sugerencias. El programa ideado por Ernesto Baeza, profesor a cargo de la clase de violín esa institución, y aprobado por sus superiores en 1895, precisa las etapas de aquella travesía educativa que, guiados por el *Método* del violinista belga, sus alumnos debieron realizar en cinco años de estudio, distribuyéndola de la siguiente manera:

> Primer año de Violín. Metodo de Beriot./ Desde el principio hasta la página 35 y 10 Estudios por Wohllhart./[40] Segundo año./ Desde la página 36 hasta la 69./ Tercer año./ Desde la página 70 hasta la 100./ Cuatro año./ Desde la página 101 hasta la 123./ Quinto año./ Desde la página 124 hasta la 145.[41]

40. Pensamos que el documento citado se refiere a la parte inicial de la colección de los *258 Estudios diarios para violín*, op. 43, de Franz Wohlfahrt.

41. AHEM, Educación, Academia de Música, exp. 23, s.f., 30 de julio de 1895.

A su vez, el "Programa para las Clases de Violoncello y Contrabajo" desarrollado en el mismo año por otro catedrático del Conservatorio de Toluca, Filiberto Pineda, señalaba los siguientes pasos en el camino que seguían sus discípulos:

> Violoncello/ Metodo Lee 1er año./ Desde el principio hasta la pagina 29./ 2° año./ id. Desde la pagina 30 hasta la 43./ Baudiot. Desde el principio hasta la pagina 37./ 3er año./ id. Desde la pagina 38 hasta 73./ 4° año./ Buchler. 24 Estudios para el desmangue por este autor./ 5° año./ Lee y Baudiot. Estudios para el pulgar, conclusion de estos dos Metodos./ 6° año./ Perfeccionamiento. Contravajo/ 1er año./ Metodo Botezini. Desde el principio hasta la pagina 56./ 2° año./ id. Desde la pagina 57 hasta la 85./ 3 año/ id. desde la pagina 86 hasta la 93 que comienza la 2ª parte y de esta, hasta la pagina 103./ 4° año/ Metodo Botezini. Desde la pagina 104 hasta el fin./ 5° año/ Perfeccionamiento.[42]

42. *Ibid.*, s.f., 30 de agosto de 1895.

Como permiten juzgar los programas y protocolos de exámenes que año tras año presentaban los educandos del Conservatorio Nacional y el Conservatorio del Estado de México, algunos catedráticos cumplían con rigor los objetivos planteados para cada periodo escolar. Entre ellos se encontraba Arturo Aguirre, un joven profesor del Conservatorio Nacional de Música y Declamación quien, estando a cargo de la instrucción en el violín de las señoritas cursantes, se esmeraba en alcanzar el mayor grado de igualdad en el progreso de sus discípulas. Con ahínco aun mayor que el de Aguirre, se apegaba a la letra de la obra didáctica elegida otro de los profesores del Conservatorio Nacional, Luis G. Morán (*ca.* 1830-1887), violinista ampliamente reconocido por la experiencia adquirida en la senda pedagógica[43] y famoso entre sus colegas por la vehemencia con que defendía sus convicciones. Una vez ideado el programa, este catedrático se encargaba de su más estricta observancia, sin permitir ajuste alguno en relación con el

43. *La Época Musical*, t. I, núm. 9, Ciudad de México, 31 de mayo de 1885, p. 69.

número de alumnos inscritos en su clase ni considerar las diferencias en las aptitudes de sus discípulos. La constancia en el proceder de L. G. Morán es puesta de manifiesto por sus informes de dos años consecutivos. El primero de los documentos, correspondiente a 1885, hace saber que

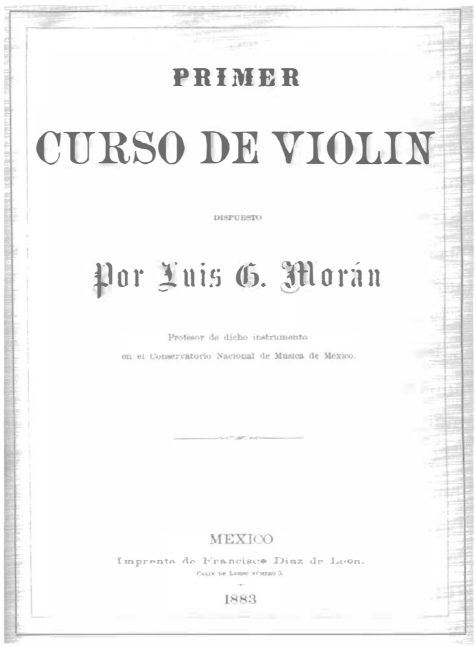
> para los alumnos de primer año de ambos sexos el examen comprende las primeras siete lecciones del método.[44] Para los de segundo año comprende desde la Lección No. 8 hasta la lección No. 16. Para los de tercer año [...] desde la lección No. 17 hasta el fin del Metodo.[45]

El segundo informe revela que en 1886 todos los estudiantes de este profesor habían proseguido con el estudio del *Primer Curso de Violin* de la autoría del propio Morán (imagen 2) y presentaron para su examen el siguiente material: los del primer año "la posición y las primeras siete lecciones", los del segundo "desde la lección octava hasta la decima séptima", los del tercero, "desde la lección decima octava hasta el fin del libro".[46]

44. Como "el método" Luis G. Morán se refería a su *Primer curso de violín* (México: Imprenta de Francisco Díaz de León, 1883).

45. AMCNM, Exámenes/Audiciones, s.f., 8 de octubre de 1885.

46. AMCNM, Exámenes, exp. 30, s.f., septiembre de 1886.


PRIMER

CURSO DE VIOLIN

DISPUESTO

Por Luis G. Morán

Profesor de dicho instrumento en el Conservatorio Nacional de Música de México.

MEXICO

Imprenta de Francisco Diaz de Leon.

1883

Imagen 2. El *Primer curso de violín* de Luis G. Morán fue concebido a partir de la compilación de los métodos de Bériot, Alard y Dancla y dispuesto en sustento de la "enseñanza colectiva" promovida por su autor (Luis G. Morán, *Primer curso de violín*, México: Imprenta de Francisco Díaz de León, 1883, carátula, colección particular, Ciudad de México).

No obstante los ejemplos traídos a colación, no faltan otros de distinta índole que prueban que la exactitud con que se trazaba la ruta del avance en el estudio de los cordófonos de arco nunca fue un obstáculo para que los estudiantes con mayor ventaja en sus habilidades o en su empeño progresaran de manera más rauda de la que inicialmente se había previsto por su mentor, como lo hizo Roberto Jiménez, quien siendo alumno de A. Campillo, "en dos meses aprendió 16 lecciones mas que las del programa de la clase de

1er año",[47] ni tampoco se convertía en referencia de carácter prohibitivo cuando se otorgaban algunas concesiones a los alumnos que no podían seguir el paso de sus condiscípulos más provechosos.

47. AMCNM. Exámenes de Alumnos, s.f., 1884.

Obviamente, las similitudes en el empleo del material didáctico que hemos podido advertir dentro del quehacer de dos conservatorios no se circunscribían únicamente a la forma de su aplicación al proceso de estudio. De mucho mayor relieve para la recuperación de la historia de los cordófonos de arco en el México decimonónico resultan las coincidencias en la selección del soporte teórico de la enseñanza de estos instrumentos que ponen al descubierto los programas de las instituciones ya mencionadas y varios otros establecimientos educativos. A la explicación de esas analogías, al igual que de algunas desemejanzas que también estaban a la orden del día, no se puede llegar sino a través de la comprensión de diversos factores que orientaban las decisiones respecto de los "textos" que se colocaban en el sustrato de la formación profesional de los jóvenes violinistas, violistas, violonchelistas y contrabajistas mexicanos.

En principio debe considerarse aquí la relación intrínseca que tradicionalmente ha existido entre la enseñanza de la música en México —y antes, en la Nueva España— y las principales tendencias en la pedagogía musical peninsular que, como parte de las importaciones culturales, se difundían en el país por medio de los libros manuscritos o impresos que arribaban a sus puertos como componente del bagaje intelectual de los músicos inmigrantes de Europa.[48] Es por eso que, atenta a los movimientos en el arte violinístico europeo, la enseñanza de violín en México en la segunda mitad del siglo XIX abandonó a los astros de la escuela italiana que alumbraron su nacimiento para seguir a las estrellas ascendientes de la escuela franco-belga. De esta manera, en 1874, a la apertura de una academia de música fundada en Zacatecas por Fernando Villalpando, se apuntó a D. J. Alard como autor del método en que se propuso basar la enseñanza del violín impartida en sus flamantes aulas;[49] la enseñanza en la "Clase de instrumentos de cuerda" en el Conservatorio Yucateco en el año escolar 1875-1876 se basó en los "textos" de Alard y Bériot[50] y los mismos dos autores figuraron en el programa propuesto del año 1883 para la cátedra de música del Primitivo y Nacional Colegio de San Nicolás de Hidalgo en Morelia.[51] La sapiencia de Bériot guió a los alumnos de violín y viola de la Escuela de Artes y Oficios para varones en Toluca.[52] y fue la "escuela francesa" cuyas enseñanzas se inculcaron a los jóvenes violinistas que se aleccionaban en la Academia de Música establecida en la ciudad de Puebla, en 1901, por Agustín Dimarías.[53]

48. Como uno de los ejemplos del aporte de los músicos europeos residentes en la Nueva España el desarrollo de la didáctica musical del virreinato, se puede señalar el "Vecerro de lecciones Solas y con Basso [...] de los S.r Maestros a.e son el S.r Feo, el S.r Leo, y el S.r Jerusalem", manuscrito que antaño perteneció a la escolcta del Colegio de San Miguel de Belén (véase AHCVSIL, 026-1-018). A una época cercana a 1820 es atribuida la "Teoría de música" que, a juicio de Sort de Saenz, músico español del Regimiento de Dragones de la Reina en Guadalajara y autor de este compendio, recogía las nociones teóricas "que todo músico debe saber" (véase G. Saldívar, *op. cit.*, p. 126).

49. J. C. Romero, *op. cit.*, p. 129.

50. *La Razón del Pueblo*, segunda época, año VIII, núm. 123, Mérida, 27 de agosto de 1875, p. 4.

51. G. Saldívar, *op. cit.*, p. 259.

52. *Programas generales de la Escuela de Artes y Oficios para varones*, Toluca: Oficina Tipográfica del Gobierno en la Escuela de Artes y Oficios, 1901, pp. 37-38.

53. G. Saldívar, *op. cit.*, vol. II, p. 10.

Obviamente, en la cuestión de la elección del sustento teórico de la enseñanza de los cordófonos de arco influía el comercio musical que con prodigalidad y diligencia difundía los preceptos de los principales exponentes de la escuela franco-belga por todo lo ancho y largo de la República, a través de

publicaciones realizadas en Europa y Estados Unidos y, tras ellas, por medio de la producción de la incipiente imprenta musical mexicana[54] (imagen 3).

Sin embargo, estas estrategias nunca eran tan determinantes como las políticas

Imagen 3. Independientemente del vasto surtido de obras didácticas que se hallaban en venta en México a finales del siglo XIX, el copiado de este repertorio siguió siendo un ejercicio recurrente. (Abraham Mancera, *36 Estudios para Violin por Kreuzer*, 1881, carátula, colección particular, Ciudad de México).

educativas del Gobierno de la República, que en las últimas décadas del siglo XIX con especial insistencia promovía la homogeneidad de la instrucción artística.[55] La manera en que los establecimientos de educación musical respondían a estas importantes iniciativas oficiales es revelada por documentos relacionados con el funcionamiento del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, donde en junio de 1885 se convocó la "Junta preparatoria de Violinistas del Establecimiento" cuyo objetivo era "designar las obras que [...] uniformaran [... la] enseñanza haciendola fructuosa en el menor tiempo posible". El protocolo de esta reunión hace saber que, después de una larga y áspera disputa, durante la cual Alfredo Bablot, entonces titular de esa institución, obtuvo ventaja de la autoridad que lo investía para imponer como obligatorio el *Primer curso de violín* de Luis G. Morán, el "Plan de estudios y textos para la enseñanza del Violin en el Conservatorio Nacional de Música" quedó constituido de la siguiente manera:

> 1er Curso./ Su duracion, 3 años. Texto, 1er Curso de Violin por Luis G. Moran.
> 2º Curso./ Su duracion, 4 años. Texto, desde la 2ª posicion

54. De acuerdo con la información que poseemos, la primera obra didáctica dedicada a un cordófono de arco y publicada en México era el *Método de violín* de Ch. A. Bériot *(Méthode de Violon... divisée en trois parties*, op. 102) impreso en 1878 por Rivera e Hijos Editores.

55. Aunque los hechos aquí descritos tienen relación con el decreto presidencial promulgado en el mes de agosto de 1885, con casi cincuenta años de antelación a esta tentativa el Ministerio de lo Interior de la República se ha mostrado "resuelto á dictar las medidas mas urgentes [...], con el laudable objeto de mejorar el decadente estado [...] de la educación pública", encontrando el más seguro remedio a tal situación en la uniformidad de la instrucción que se impartía en "todos los colegios y establecimientos literarios" y que se pretendía alcanzar "designando los autores y libros por los que se clá la enseñanza" (véase AHCSILV, 014-IV-006).

> hasta concluir la 2ª parte del método de Violin por Beriot.
> 3er Curso./Estilo y Perfeccionamiento./ Su duracion mínima,
> 3 años. Texto, 3ª parte del método de Violin por Beriot.[56]

El acuerdo al que llegó la "Junta preparatoria" confería a "los Sores. Profesores de Violin" el derecho de "aumentar el número de los textos anteriores, según las necesidades y aptitudes especiales de sus respectivos alumnos".[57]

56. AMCNM. Borradores de actas, exp. 1, 22 de junio de 1885.

57. *Ibid.*

Los escritos enviados a la dirección por Pedro Manzano y José Rivas a unos días de la reunión mencionada demuestran que ambos se sirvieron de esa libertad para que, en principio, renegaran del empleo del *Primer curso de violín* de Luis G. Morán, y, una vez cumplido esto, rompieran con la exclusividad del método de Bériot como única "obra de texto" prevista en el programa diseñado por Bablot y Morán. Las ventajas de las sugerencias hechas por los dos catedráticos frente al raquítico índice del material didáctico comprendido en el programa autorizado debieron resultar lo suficientemente obvias, incluso, para el director del Conservatorio, para que ya en el año siguiente la "Junta General de Profesores" legalizara sus propuestas que, aunque no estructuradas de una manera del todo uniforme, se mostraran solidarias en respaldar la enseñanza de violín en el Conservatorio Nacional de Música en la experiencia pedagógica de las principales autoridades europeas.

A pesar de que ninguna de las propuestas referentes a los "textos" para el estudio de violín especificaba el año o el nivel de avance de alumnos al que se destinaban las obras seleccionadas por los docentes, los protocolos de exámenes contribuyen a elucidar esta incógnita. Así es como se ha podido establecer que Antonio Figueroa para el primer año de estudios adoptó el "Método de Alard" ; que Pedro Manzano y José Rivas, en cambio, guiaron a sus alumnos principiantes con el *Método* de Bériot; que en el programa de exámenes del segundo año ambos catedráticos, además de esta obra, incluyeron la "Escuela del mecanismo por Dancla"; que sus discípulos del tercero al séptimo año cursaron el mismo método al que se añadieron "18 Estudios por David" y "36 Estudios por Kaiser", y que los dos años de "Perfeccionamiento" permitían a los estudiantes del Conservatorio acceder al "Gimnazio de H. Leonard" y "varios Estudios por Kreutzer".[58]

¿A qué podían deberse las predilecciones que mostraban los docentes del Conservatorio Nacional por ciertos autores o determinadas obras didácticas? En esto deben considerarse, principalmente, dos variables, a saber: la formación que cada uno de estos catedráticos había recibido en sus años mozos y las experiencias que en el transcurso de su vida profesional habían ido refinando su pericia pedagógica y enriqueciendo las herramientas de

58. AMCNM. Exámenes/Audiciones, s.f., 9 de octubre de 1885 y 30 de septiembre de 1886: Exámenes, exp. 30, s.f., 20 de septiembre de 1886.

enseñanza. En relación con el primero de los factores, probablemente, debería recordarse el singular aprecio que mostraba al método de B. Bruni don Severiano López, profesor del Conservatorio desde 1872 y otrora discípulo y colaborador de Agustín Caballero. El segundo puede ilustrarlo el ejemplo de Pedro Manzano, alumno del Conservatorio Nacional de Música y Declamación en Europa,[59] cuyo regreso a su *alma mater* hizo aparecer en los programas de estudio de violín y viola los nombres Dancla, David, Kreutzer, Fiorillo y Cavallini.

Para la enseñanza de violonchelo el mismo efecto benéfico se obtuvo con la integración al cuerpo docente del Conservatorio de Rafael Galindo, quien puso fin a la hegemonía absoluta del "método Lee", nutriendo a sus alumnos de las bondades del "Metodo de Violoncello por Bodiot" [60] y poniendo a su disposición el material didáctico de reciente implantación en México, al que integró en el programa de estudios sugerido para el año lectivo de 1894 de la siguiente manera:

> Primer año. – Primera parte del metodo de "Lee" que contiene lo siguiente: Posicion del Violoncello. – Posicion de la mano izquierda y de los dedos. – Posicion de la mano derecha. – Posicion y movimiento del arco. Afinacion del instrumento. – Ejercicios sobre las cuatro cuerdas. – Escalas, ejercicios y lecciones en varios tonos en la primera posicion. – Golpes de arco. – Ejercicios para la agilidad de los dedos. Ejercicios para la mano derecha./ Segundo año. – Primera parte del metodo "Baudiot" que contiene una serie de intervalos, ejercicios y lecciones en todos los tonos y posiciones./ Tercer año. – Estudios por "Bükheller" que comprenden diferentes golpes de arco y varias posiciones.[61]/ Cuarto año. – Metodo de "Baudiot" de la pagina 56 á la 108 y contiene lo siguiente. De la manera de conducir el arco. Estacato. Semiposicion. – Diferentes golpes de arco. – Diferentes posiciones del pulgar. / Quinto año. – Metodo "Baudiot" de la pagina 109 á la 155 y contiene: Ejercicios para el pulgar y escalas ascendientes./ Sexto año. – Metodo "Baudiot" de la pagina 156 á la 299 y contiene. – Cuerdas dobles. – Cromaticas. – Extenciones inferiores del pulgar. – Extenciones superiores del pulgar. – Arpegios. – Armonicos. – Pizzicatto. / Perfeccionamiento. – Grandes estudios por Battanchon. – Caprichos por el mismo. – Preludios dedicados á los artistas por Battanchon.[62]/ Preludios y fugas por Campagnoli transcritas para el Violoncello por R.E. Bochmüll.[63] Grandes Conciertos para Violoncello por varios autores,[64]

59. AGN, Instrucción Pública y Bellas Artes, caja 59, exp. 65, f. 5, 1882.

60. AMCNM, Obras de Textos, exp. 6, s.f., 28 de junio de 1887.

61. Se trata, sin duda, de la colección anunciada en el catálogo de A. Wagner y Levien como "Büchler. Op. 21. Veinticuatro estudios de mediana fuerza. 2 cuadernos" (véase *Gran Catálogo de A. Wagner y Levien*, parte III, México: A. Wagner y Levien, 1886, p. 72).

62. La obra referida en el escrito es *25 préludes, dédiés aux artistes op. 10* del violonchelista francés Felix Battanchon (1814-1893). En la década de 1890 en la Ciudad de México se podía adquirir una extensa colección de los estudios de este autor (véase *ibid.*, p. 72) y es notable que un joven pedagogo mexicano supo escoger de ella sólo aquellos *opus* que correspondían a los objetivos de su programa.

63. El repertorio A. Wagner y Levien anunciaba la obra sugerida como "Bockmühl. [...] 2 preludios y fugas, compuestas para violin por Campagnoli" (véase *ibid.*). El haberse señalado en el escrito de Galindo las iniciales del violonchelista alemán descarta cualquier duda respecto de que si el joven pedagogo mexicano tenía conocimiento sobre las obras didácticas comprendidas en su programa y no sólo se dedicaba a citar los catálogos de las casas de música de la capital.

64. AMCNM, Planes de Estudio, s.f., 23 de febrero de 1894.

Un caso distinto lo exponen los adelantos pedagógicos de otro catedrático del Conservatorio Nacional, Ángel Campillo, cuyas limitaciones —¿de criterio o de conocimiento?— lo impulsaron a enarbolar como su bandera y guía única el método de Bottesini. Sin poner en tela de juicio la validez de las enseñanzas del gran virtuoso italiano, se debería, quizá, cuestionarse la eficacia que tenía su método dedicado al contrabajo tricorde para la adquisición de la destreza en el instrumento de cuatro cuerdas en el que se ejercitaban los alumnos de A. Campillo.[65]

La integración del contrabajo de cuatro cuerdas en diferentes agrupaciones orquestales y su presencia en varios establecimientos educativos de México, en las últimas décadas del siglo XIX, obliga a preguntar si la insistencia con la que se desdeñaba el profesorado mexicano en el Conservatorio Nacional de Música en la Metrópoli, el Conservatorio del Estado de México en Toluca o la Escuela de Artes y Oficios para varones en la misma ciudad a favor de Bottesini en abandono de otros destacados representantes de la escuela italiana —cuyas obras didácticas, contemporáneas o posteriores a su método— en la época referida gozaban de gran aceptación en Europa,[66] obedecía a la seguridad que ellos depositaban en la superioridad pedagógica de esta obra, provenía de la loable prudencia con la que estos profesores se abstenían de sugerir un método inexistente en las bibliotecas de los planteles educativos de su adscripción y, por ende, de difícil alcance para los alumnos de sendos establecimientos,[67] o bien se originaba por la falta de conocimiento del repertorio didáctico para el contrabajo que poseían estos educadores musicales.

Probablemente ninguna de estas sugerencias debería desconsiderarse. Sin embargo, los escuetos testimonios documentales que hemos podido recoger en relación con la teoría de la enseñanza del contrabajo en el México decimonónico apuntan a la última de éstas como la más cercana a la realidad, pues hacen ver que en 1887, cuando el Gobierno de la República tomó la decisión de distribuir las obras didácticas "como premios a los alumnos [...] de las Escuelas Nacionales" y el director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación solicitó a los catedráticos del plantel que "se sirvan indicarle las obras que, en su concepto, llenen aquel objeto",[68] Ángel Campillo, profesor de contrabajo, fue el único de los catedráticos que no presentó ninguna propuesta, excusándose con que "no hay cosa propia para el instrumento con lo que se pueda premiar a los alumnos de mi clase".[69]

La premiación de los alumnos que mejores resultados han mostrado en sus exámenes se practicaba en el Conservatorio aún en los tiempos cuando éste funcionaba bajo los auspicios de la Sociedad Filarmónica Mexicana.[70] Pero si en un principio la distinción al desempeño de un alumno podía consistir

65. Hemos podido probar que, en la época señalada, en el Conservatorio Nacional de Música se hacía uso tanto del contrabajo de tres cuerdas, referido con este nombre o como "contrabajo de concierto" y el cordófono cuadricorde mencionado siempre como contrabajo (véase AMCNM, Gastos/Recibos/Pagos, s.f., 15 de julio, 14 de septiembre, 17 de octubre y 4 de noviembre de 1883 y 5 de marzo de 1884; Exámenes/Audiciones, s.f., 4 de octubre de 1885).

66. Para los adeptos a la escuela italiana, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, buenas opciones podrían representar, por ejemplo, *Elementi per il contrabasso con una nuova maniera de digitare* (Milán, G. Ricordi, 1820) de Bonifazio Asioli (1769-1832), o en su caso, la *Scuola pratica per il contrabasso a 4 corde* (F. Lucca, 1884) de Luigi Negri (1837-1892).

67. Un periódico de Morelia en un artículo que trataba el asunto de "los textos en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo" hacía saber que "hasta hoy se ha acostumbrado elegir los textos que deben estudiarse en las cátedras, al fin del año natural: resulta de ahí que muchas veces los alumnos no encuentran dichos libros con oportunidad y pierden bastante tiempo al principio del año escolar; otras veces acontece que el texto designado no se encuentra ni aun en la capital, y consiguientemente hay que cambiarlo en el segundo mes de trabajos escolares ó quizá antes" (véase *La Libertad*, t. I, núm. 31, Morelia, 12 de agosto de 1893, p. 3).

68. AMCNM, Circulares/Minutas, s.f., 10 de septiembre de 1887.

69. AMCNM, Premios (Libros de texto), exp. 1, s.f., 20 de abril de 1887.

70. El Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana fue inaugurado en la ciudad capital en 1866 (véase Jesús C. Romero, *José Mariano Elízaga*, México: Secretaría de Educación Pública, 1934, pp. 71-73).

en un libro de interés general,[71] desde la década de 1780 el esfuerzo académico de los alumnos se premiaba, ya fuera con una obra musical que podía ser de su utilidad, ya con una pequeña remuneración monetaria mensual. En 1887 las sugerencias de las obras que en opinión de los catedráticos del Conservatorio podían rendir provecho a sus discípulos de violín, viola y violonchelo en su futuro ejercicio profesional, incluyeron, junto con las piezas de concierto, un amplio repertorio de métodos y el material didáctico para los instrumentos de su especialidad.[72]

Pedro Manzano distribuyó los títulos considerados obsequios útiles para sus alumnos en tres apartados: "Conciertos, compuestos por violinistas", "Conciertos compuestos por autores que no son violinistas", iniciando su propuesta con los "Estudios para violin" de los siguientes autores:

> Tartini, Bach, Locatelli, B. Campagnola, Fiorillo, Gaviniés, R. Kreutzer, Rode, Baillot, Habeneck, Alard, Ch. Dancla, Meerts, Beriot, Vieuxtemps, Léonard, J. T. Masset, Paganini, Spohr, David, Ernst, Dont, Wieniawski, Sivori, Guhr, Prume, Hermann, Schradieck, White, Sauzay, Monasterio, Masas, Guichard.[73]

Rafael Galindo encontró que a los propósitos de la premiación de los alumnos de violonchelo correspondían "Baudiot Metodo de Violonchelo/ Battanchon [...] 13 estudios dobles cuerdas/ Forberg, op. 33 Estudios sin uso del pulgar/ Kupfer Escalas con y sin uso del pulgar/ [...] Dotzauer Metodo practico de Violonchelo".[74] A su vez, José Rivas propuso "6 Estudios para Violin por J. Withe/ 10 Estudios Melódicos Alard/ 10 Id. Brillantes Id./ 10 Id. Artísticos Id./ 10 Id. Característicos con acompañamiento de piano Id./[...] Estudios Clásicos por Leonard".[75]

Una vasta colección de piezas de concierto y, sobre todo, el selecto y diverso repertorio de obras didácticas para los instrumentos de referencia señalado en cada uno de los escritos citados no sólo ponen de manifiesto la competencia pedagógica de los catedráticos del Conservatorio Nacional, sino que también descubren la facilidad con la que éstos se orientaban entre diversas propuestas metodológicas, dándoles cabida en su labor docente. Ese derecho de aplicar su libre arbitrio en la elección del sustrato teórico de sus clases que, desde 1885, habían ganado los profesores de violín del Conservatorio Nacional de Música y Declamación fue seriamente amenazado en la década de 1900, cuando por parte de la dirección del plantel provino la iniciativa de "lograr la debida uniformidad en la enseñanza del Violín".[76]

Es preciso recordar en esta relación que la pretensión de subordinar la enseñanza del violín a una sola corriente teórico-metodológica y proveerla del soporte didáctico de calidad y de fácil alcance para los profesores del

71. Los documentos relativos a la operación del Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana manifiestan que, en 1870, en el examen de los alumnos de la clase de violín a cargo de José Rivas "obtuvo el prémio C. Francisco Mendoza y lo lleva en la obra 'Historia de Cárlos 5°'" (véase AMCNM, Calificaciones /Exámenes/Premios, s.f., 1870).

72. En la primera década del siglo XX la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes restringió aún más el número de posibilidades, exigiendo que "los libros que según la ley debe recibir el alumno premiado" deben ser aquellos con los que éste puede "hacer sus estudios en el grado siguiente" (AMCNM, Concursos, exp. 17, s.f., 18 de enero de 1908).

73. AMCNM, Premios (Libros de Texto), exp. 1, s.f., 2 de septiembre de 1887.

74. *Ibid.*, 19 de septiembre de 1887.

75. *Ibid.*, 2 de septiembre de 1887. Al calce de la lista de obras sugeridas, José Rivas dejó una nota en la que comentó: "Creo, que mas contentos quedarían los alumnos si el premio lo recibieran en dinero, y tal vez de este modo tomarían mas empeño por ganarlo" (véase *ibid.*).

76. AMCNM, Circulares, exp. 19, s.f., 6 de abril de 1908.

Conservatorio Nacional y sus discípulos tenía antecedentes largos e irresueltos. Por primera ocasión una iniciativa de homogeneización de estudios, a todas vistas benéfica para el alumnado del Conservatorio, fue propiciada por las autoridades de la institución en 1883 y, aunque no logró la totalidad de los objetivos propuestos, en el mismo año se coronó con la publicación de la obra titulada *Teórica de Ch. de Bériot para violin. Dedicada a los alumnos del Conservatorio Nacional de Música*[77] que la mayoría de los catedráticos de violín del plantel adoptó como obra didáctica básica y obligatoria. El segundo intento de esta índole tuvo lugar en 1885 pero no prosperó, debido a la decidida oposición de los violinistas del Conservatorio de sujetar sus clases al estudio del *Primer curso de violín* de Luis G. Morán y los principios de la "enseñanza colectiva" [78] que éste promovía y que se les ofreció como panacea para todos los males que entonces padecía la enseñanza del violín en el Conservatorio. En la tercera ocasión la reforma del programa de estudio se inició con una circular, por medio de la cual Gustavo E. Campa, director en funciones del Conservatorio, en el mes de abril de 1908 hizo del conocimiento de los profesores encargados de la enseñanza del violín que

> esta Dirección ha tenido á bien disponer que los alumnos de esas clases inscritos en años anteriores deberán seguir en el actual los programas respectivos que hasta el próximo pasado han estado vigentes, y los que han empezado sus estudios en el año actual, los harán conforme al programa, cuya vigencia ha empezado en este año.[79]

Los cambios que en esta oportunidad se pretendía implantar en el programa de estudios de violín no apuntaban a la parte teórica, sino al aspecto metodológico de la enseñanza y, no obstante ceñirse, en esencia, al método "teórico-práctico", en cuyo sustento Luis G. Morán dispuso su *Primer curso* y cuya "máxima" se formuló en este trabajo como la unión del precepto con el ejemplo,[80] su idea provenía de una fuente distinta. A su descubrimiento conduce el informe que en el mes de marzo de 1908 rindió a la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública Manuel L. Luna, egresado del Conservatorio Nacional de Música y becario del Gobierno de México, después de cursar su primer año en el Conservatorio Real de Bruselas. En el escrito que la Secretaría remitió a Gustavo E. Campa el violinista pensionado advertía que, por lo que pudo observar en tiempo de su permanencia en la afamada casa de estudios,

> el método de enseñanza de los profesores, en general, es siempre en forma práctica, es decir: que ellos tocan al mismo tiempo que el alumno, lo que este último estudia ó toca en la clase; de este modo el discípulo se forma una idea más ó menos completa sobre las dificultades de los que deba ejecutar, lo mismo que las diferentes formas de dedeos.[81]

77. La portada de esta edición hace saber que ésta fue "aprobada por el Sr. Director del Conservatorio Nacional de México D. Alfredo Bablot y el Sr. Pablo Sánchez" (véase *Teórica de Ch. de Bériot para violin. Dedicada a los alumnos del Conservatorio Nacional de Música*. México: Juan y Rafael Rosas, 1883).

78. Hasta ahora no hemos podido hallar una descripción detallada del "método de enseñanza colectiva" pero, como permiten juzgar documentos de la época, éste se refería a la organización de estudios a la manera en que el profesor realizaba su trabajo con un grupo de alumnos, en vez de impartirles clases individuales (véase AMCNM, Borradores de Actas, exp. 1, s. f., 22 de junio de 1885).

79. AMCNM, Circulares, exp. 19, s.f., 6 de abril de 1908.

80. Luis G. Morán, *Primer curso de violín*. México: Imprenta de Francisco Díaz de León, 1883, [f. II].

81. AMCNM, Correspondencia, exp. 24, s.f., 3 de marzo de 1908.

La invitación hecha por la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública al director del Conservatorio Nacional de Música de aprovechar la experiencia positiva de la renombrada institución homóloga pareció surtir un efecto inmediato y se reflejó en el siguiente acuerdo:

> Digase á los Profesores de Violín del Conservatorio que, en lo sucesivo deberán sujetar su enseñanza á las prácticas que se enumeran á continuación: 1ª. Dentro del Programa de estudios tienen libertad los Profesores para emplear los textos que juzguen utilizables; pero en todo caso, su enseñanza deberá ser esencialmente práctica, de suerte tal que su ejemplo personal —en técnica é interpretación— normarán los trabajos de los educandos. = 2ª. Los Profesores deberán ejecutar los acompañamientos de los estudios ó lecciones escritos para un segundo violín, para adiestrar á los alumnos en la precisión rítmica y las buenas cualidades de estilo. = 3ª. Se dará gran preferencia á los estudios de conjunto á tres y cuatro partes, turnándose en este ejercicio á los alumnos, y procurando que tempranamente se despierte en ellos el gusto por ejercicios tan provechosos.[82]

82. AMCNM. Circulares. exp. 19. 28 de mayo de 1908.

Es notable que, unos días antes de pronunciar la libertad de los profesores de aplicar sus propios criterios en la elección del material didáctico de apoyo a sus clases, Gustavo E. Campa tuvo la precaución de dirigir a Julián Carrillo, uno de los catedráticos de violín a su mando, un escrito que a la letra decía:

> Tengo la honra de adjuntar á V. tres volúmenes que comprende el "Tratado para Violin", por Joseph Joachim y Andreas Moser,[83] á efecto de que, poniéndose de acuerdo con los profesores de este Conservatorio, Sres. Pedro L. Manzano y José Rocabruna, se sirva hacer un estudio detenido de dicho método para su implantación en la enseñanza de ese instrumento en el referido Plantel.[84]

83. Huelga precisar que el documento citado se refiere a Hans Joachim y Andreas Moser. *Violinschule*, vols. I-III (Berlín. 1905).

84. AMCNM. Circulares. exp. 19, s.f., 18 de mayo de 1908.

Un segundo ejemplar de "Joachim Moser, método Violín Vol. I. II. III" se integró al acervo de la biblioteca del Conservatorio en 1910.[85] anunciando el inicio de una activa actualización y enriquecimiento del soporte teórico de la enseñanza de los cordófonos de arco, que se volvió distintivo de la instrucción musical en México en los primeros decenios del siglo XX. Por esos años la clase de violonchelo del Conservatorio Nacional recibió el apoyo de la *Escuela de violoncelo para la enseñanza primaria* de F. A. Kummer y de "Grutzmaker, Estudios diarios/ id. Técnica I" [86] (imagen 4). La enseñanza de viola se apuntaló con el "Firket, Método para Viola/ Meyers, Estudios para Viola" [87] y empezó a servirse del "Campagnoli 41 Caprichos/ Sitt Método para Viola",[88] innovaciones que no tardaron en reflejarse en los respectivos programas de estudio.

85. AMCNM. Contaduría, s.f., 8 de noviembre de 1910.

86. *Ibid.*

87. *Ibid.*, 22 de diciembre de 1910.

88. *Ibid.*, 26 de enero de 1911.

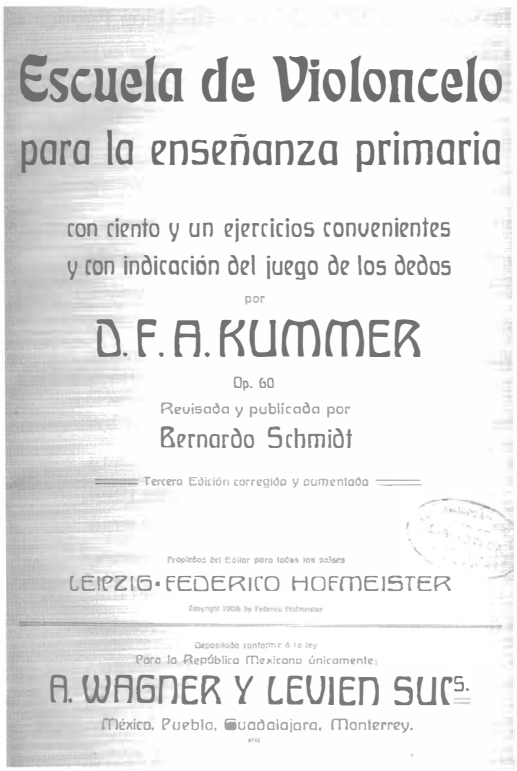



Imagen 4. El comercio musical contribuyó a la ampliación y diversificación del repertorio didáctico a través de las obras importadas de Europa o publicaciones realizadas especialmente para la República mexicana (Friedrich August Kummer, *Escuela de violoncelo para la enseñanza primaria*, México: A. Wagner y Levien Sucs., 1906, carátula. Biblioteca del Conservatorio Nacional de México. Ciudad de México).

En cuanto a la enseñanza de violín, ni el ya referido método de Moser, "Krickbrom Método I, II", como tampoco el "Método para Violin por J. Piot" adquirido en dos ocasiones "para uso de las clases de violin en el referido Plantel",[89] pudieron desplazar los nombres de Bériot, Alard y Dancla del honroso lugar que éstos ocupaban en el índice de los "textos del Conservatorio Nacional de Música y Declamación" aprobados por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes.

La situación que se ha observado en el Conservatorio Nacional de Música no era distinta de la tendencia general dentro de la cual, finalizando el primer siglo de la Independencia, se inscribían los programas de otras instituciones de educación musical, cuyos contenidos ponen de manifiesto que las nuevas propuestas pedagógicas procedentes de Alemania no habían podido desviar la enseñanza de violín en México de la senda trazada por las autoridades de la escuela franco-belga, ni habían menguado la reverencia que se prodigaba a los preceptos de Alard y Bériot en diferentes regiones del país.[90]

Las ideas de Bériot, Alard y Dancla permearon los primeros trabajos que en las últimas décadas del siglo XIX autores mexicanos dedicaron a la teoría de la enseñanza de violín[91] y no dejaron de ejercer su avasalladora influencia sobre la joven escuela violinística de México hasta que ésta, a mediados de

89. *Ibid.*, 12 de noviembre de 1910 y 26 de enero de 1911.

90. En 1921 un periódico veracruzano ofreció un curioso testimonio de la popularidad que en aquella época tenían estos dos autores cuando llegó a referirse a ellos como una sola persona y anunció la existencia en el almacén de instrumentos "Emporio musical" del método de "D. Alard Beriot para violín" (véase *El Arte Musical*, tomo IV, num. 132, Veracruz, 18 de diciembre de 1921, p. 3).

91. Más sobre esto véase en E. Roubina, "Los instrumentos de arco en el México del primer siglo de la independencia: obras teóricas y repertorio didáctico de los autores mexicanos", *Perspectiva Interdisciplinaria en Música*, núm. 1, México: UNAM-AMCATH (en prensa).

la siguiente centuria, encontró el camino a seguir en las "observaciones y advertencias del gran maestro Leopoldo Auer".[92]

La revisión analítica de la parte teórico-metodológica de la enseñanza de los cordófonos de arco en el México decimonónico permite acceder a una cabal comprensión de los fenómenos y procesos que tuvieron lugar en la escuela mexicana en el periodo que antecedió a su independencia, la que se consumó a través de la exposición y aplicación de la teoría y el método de estudio propios. Se puede esperar, además, que los resultados que arrojó la investigación en torno a la teoría y metodología de la enseñanza de los cordófonos de arco (no obstante estar ésta enfocada a la problemática propia de la música en México) podrán ser de utilidad para los estudiosos de otros países, en primera instancia, de los del mundo hispanoamericano que, por razón de las analogías históricas en su desarrollo socio-cultural, han formado sus escuelas nacionales de interpretación en condiciones y bajo influencias similares a las que experimentaba el arte del México del primer siglo de su Independencia.

92. La cita forma parte del título de una publicación realizada en 1946 por Simón Rodríguez Tagle, un modesto profesor de música de San Luis Potosí (véase S. Rodríguez Tagle, *Consideraciones sobre la técnica del violín por... con observaciones y advertencias del gran maestro Leopoldo Auer y otros destacados maestros*, San Luis Potosí: Talleres Gráficos "Evolución", 1946). Antes que este autor, se había afiliado a la escuela rusa Samuel Martí, quien combinó las reglas de la escuela franco-belga con las "mejores ventajas" del "método Auer" para construir sobre este fundamento su "Escuela Americana" o "Método Martí" (véase S. Martí, *Técnica básica para violín y viola*, Mérida, Yuc.: Orquesta Sinfónica de Yucatán, 1937, pp. 31-32).

**Bibliografía**


Bernal Jiménez, Miguel. *La música en Valladolid de Michoacán*, Morelia: Ediciones de Schola Cantorum, 1962.

*Gran Catálogo de A. Wagner y Levien.* México: A. Wagner y Levien, 1886.

Martí, Samuel. *Técnica básica para violín y viola*, Mérida, Yuc.: Orquesta Sinfónica de Yucatán, 1937.

Morán, Luis G. *Primer curso de violín*, México: Imprenta de Francisco Díaz de León, 1883.

*Programas Generales de la Escuela de Artes y Oficios para Varones.* Toluca: Oficina Tipográfica del Gobierno en la Escuela de Artes y Oficios, 1901.

*Reglamento del Conservatorio Yucateco de Música y Declamación.* Mérida, Yuc.: Imprenta del Gobierno, 1873.

*Reglamento del Instituto Musical de Mérida de Yucatán.* Mérida, Yuc.: Imprenta "Gamboa Guzmán", 1907.

Romero, Jesús C. *José Mariano Elízaga*, México: Secretaría de Educación Pública, 1934.

____. *La música en Zacatecas y los músicos zacatecanos*, México: UNAM, 1963.

Saldívar, Gabriel. *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, 2 vols., México: CNCA, INBA; Cenidim, 1992.

Sosa, Francisco. *Biografías de mexicanos distinguidos*, México: Secretaría de Fomento, 1884.

**Hemerografía**

Moreno, Emilio. "Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): El violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII", *Revista de la Sociedad Española de Musicología*, vol. X, núm. 3, 1988.

*Álbum de la Mujer, El.* Año 2, t. II, núm. 7, Ciudad de México, 17 de febrero de 1884.

*Arte Musical, El.* T. IV, núm. 125, Veracruz, 30 de octubre de 1921.

*Escuela Católica, La.* Primera época, núm. 8, Colima, 1 de noviembre de 1900.

*Estandarte, El.* San Luis Potosí: año I, núm. 75, San Luis Potosí, 11 de octubre de 1885; año V, núm. 506, 29 de diciembre de 1889; segunda época, año VIII, núm. 751, 2 de diciembre de 1892.

*Diario de Jalisco.* Año II, núm. 263, Guadalajara, 14 de abril de 1888.

*Diario de México.* T.4, núm. 384, Ciudad de México, 19 de octubre de 1806.

*Diario del Gobierno de la República Mexicana.* T. XXIV, núm. 2694, Ciudad de México, 7 de noviembre de 1842.

*Diario Oficial del Gobierno del Estado.* T. V, núm. 185, Zacatecas, 6 de agosto de 1874.

*Época Musical, La.* T. I, núm. 9, Ciudad de México, 31 de mayo de 1885.

*Libertad, La.* T. I, núm. 31, Morelia, 12 de agosto de 1893.

*Razón del Pueblo, La.* Mérida: año VII, núms. 916 y 941, 28 de julio y 22 de septiembre de 1873; segunda época, año VIII, núm. 123, 27 de agosto de 1875.

*Siglo XIX, El.* Novena época, año XLIV, t. 88, núm. 14210, 14 de agosto de 1885.

*Sol, El.* Ciudad de México: año IV, núm. 1147, Ciudad de México, 4 de agosto de 1826.

**Índice de Abreviaturas**

AC: Actas de Cabildo
ACCM: Archivo del Cabildo de la Catedral de Mérida
ACCMM: Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México
ACCP: Archivo del Cabildo de la Catedral de Puebla
AECG: Archivo Eclesiástico de la Catedral de Guadalajara
AGEP: Archivo General del Estado de Puebla
AHBG: Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe
AGHPEM: Archivo General Histórico del Poder Ejecutivo de Michoacán
AGN: Archivo General de la Nación
AGPEEO: Archivo General del Poder Ejecutivo del Estado de Oaxaca
AHCM: Archivo Histórico de la Catedral de Morelia
AHCMo: Archivo Histórico Casa Morelos

AHCSILV: Archivo Histórico del Colegio San Ignacio Loyola (Vizcaínas)
AHCT: Archivo Histórico de la Catedral de Tulancingo
AHCZ: Archivo Histórico de la Catedral de Zacatecas
AHEM: Archivo Histórico del Estado de México
AHESLP: Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí
AHEZ: Archivo Histórico del Estado de Zacatecas
AIJ: Archivo del Instituto Juárez
AMCNM: Archivo Muerto del Conservatorio Nacional de Música
AMP: Archivo Municipal de Puebla