
Metrópolis musical de México

José Antonio Robles Cahero

Mucho antes de que los ingleses funden sus primeras ciudades en la costa este de América del Norte, la "muy noble y leal ciudad de México" ya ostenta una vasta experiencia en las artes. En la ciudad tenochca se crean las primeras escuelas de canto, música y danza. En la ciudad virreinal se funda la más antigua capilla musical de una catedral americana, donde se escucha la música sacra de España y Nueva España. En la ciudad barroca se estrenan las primeras óperas y la música orquestal de compositores locales y extranjeros, y allí se mezclan y difunden los cantos y bailes indígenas, europeos y africanos. En la ciudad romántica se forman y destacan los más competentes músicos solistas, grupos y orquestas que le otorgan fama local y nacional.

Ciudad protectora, la metrópoli es refugio de músicos mexicanos que llegan a probar su vocación, foco de atracción con una "fuerza centrípeta" que convoca a los mejores talentos musicales del país (Escorza, 1994: 147). Entre los nacidos en otros estados que residen en ella, están algunos de los compositores más relevantes de la historia de México: Ricardo Castro y Silvestre Revueltas (Durango), Julián Carrillo (San Luis Potosí), Manuel M. Ponce y Candelario Huízar (Zacatecas), Blas Galindo y José Pablo Moncayo (Jalisco) y Arturo Márquez (Sonora).

Ciudad hospitalaria, la capital siempre está abierta a recibir músicos extranjeros que la enriquecen, durante sus viajes cortos o residencias largas, con su labor creativa, interpretativa o pedagógica. Vale recordar, cuando menos, a los músicos españoles vecinos de la ciudad desde el siglo XVI, entre ellos Hernando Franco, Antonio de Salazar, Antonio Juanas, Vicente Mañas, Jaime Nunó, José Rocabrana, Adolfo Salazar, Jesús Bal y Gay, y Rodolfo Halffter.

Ciudad aglutinante, la metrópoli es capital de la música azteca, virreinal y mexicana, espacio urbano en el que convergen compositores, intérpretes y emprendedores, y donde se establecen instituciones públicas y privadas que impulsan la música. Desde el coro de infantes de la Catedral de México (1538) y su escoleta, la ciudad contempla cómo nacen academias y sociedades filarmónicas que difunden la música, escuelas y conservatorios de música, además de solistas, orquestas, coros, grupos de cámara y compañías de ópera y danza.

Su larga historia fundacional explica que la capital logre reunir quizá la mejor infraestructura musical y escénica (teatros y salas de concierto) de América Latina. Al iniciar el siglo XXI la Ciudad de México sigue siendo una "metrópoli musical de primer orden en el continente", sustentada en el apoyo a la creación y difusión musical de instituciones como el INBA, la UNAM, la Secretaría de Cultura y el Gobierno de la Ciudad de México, sin olvidar la valiosa aportación de empresas y asociaciones privadas (Escorza, 1994: 148).

Un paseo histórico por la música en la Ciudad de México

Durante quinientos años la música en la Ciudad de México transita por diversos periodos, corrientes estéticas y estilos, géneros y formas, sin olvidar los dos siglos anteriores a la conquista española. Este paseo histórico-musical en cuatro jornadas comienza en la Ciudad de México-Tenochtitlan con el cuícatl,

grupo de géneros de artes escénicas (canto y poesía, música y baile), continúa en la metrópoli virreinal del siglo XVI con el estilo renacentista, y de los siglos XVII y XVIII con los estilos barroco y clásico. En el siglo XIX la capital romántica recibe la influencia de varios estilos europeos (italiano, francés y alemán). La capital ecléctica del siglo XX inicia con un periodo modernista (1910-1920) y un periodo nacionalista (1920-1950), y en su segunda mitad confluyen diversas corrientes musicales de vanguardia cosmopolita y nuevas estéticas. A través de cinco siglos de historia, la música metropolitana se nutre tanto de estilos y géneros clásicos (basados en la notación), como de los folclóricos, tradicionales y populares para cantar y bailar.

1. México-Tenochtitlan: el cuícatl y las artes mexicas en la ciudad prehispánica

Tal como sucede con civilizaciones clásicas como Grecia o Egipto antiguos, algunos historiadores piensan que “el arte sonoro azteca está irremediadamente perdido” (Escorza, 1994: 149). Similar a otras culturas mesoamericanas, la mexica no escribe su música a la manera occidental, sino que utiliza la tradición oral, basada en una sólida memoria que la conserva y transmite. Es un arte sonoro hoy desconocido, pero que sin duda fue rico en melodías, texturas, timbres y ritmos.

Aunque todavía falta conocer mejor la música de las culturas indígenas (mexica, tlahuica, etc.) que poblaron el valle de México antes de la llegada de los españoles, contamos con valiosas fuentes que nos ofrecen la arqueología (templos, esculturas, pinturas murales), manuscritos (códices), instrumentos musicales originales y descripciones de cronistas de los siglos XVI y XVII.

En la ciudad azteca se cultivan tres tipos de música y danza: ritual –para ceremonias, bodas, nacimientos, sacrificios y funerales–, guerrera –interpretada antes y después de las batallas– y recreativa –ejecutada en bailes (mitotes) y fiestas públicas (netotiliztli)–. En la cultura mexica predomina el concepto de cuícatl, sistema de géneros artísticos que incluye música y danza, canto y poesía. Dioses como Xochipilli Macuilxóchitl (señor de las flores) y las fiestas mexicas se asocian a varios tipos de cuícatl, acompañados de sacrificios, penitencias, ofrendas y drogas rituales.

Los diversos tipos de cuícatl incluyen: Xopancuícatl, canto a la vida, la alegría y la belleza del mundo; Xochicuícatl, “canto florido” que exalta la amistad y la nobleza humana; Yaocuícatl, canto guerrero y heroico; Icnocuícatl y Miccacuícatl, cantos que expresan angustia, tristeza y reflexión sobre la muerte, y Cuecuechcuícatl, “canto travieso” de contenido erótico. Entre ellos están el Xochicuícatl cuecuechtli (canto florido erótico o “de travesura”) y otros recogidos por misioneros como fray Bernardino de Sahagún.

Los templos y palacios sostienen grupos de artistas profesionales (poetas, músicos y danzantes) que actúan en ceremonias religiosas, celebraciones (bautizos, bodas, funerales) y diversiones cotidianas. En las casas de los altos funcionarios está el mixcoacalli, o espacio para los artistas, su vestuario e instrumentos, donde esperan su turno para cantar y bailar. Allí participan varios tipos de artistas: ometochtli (sacerdote y director), tlapizcaltzin (constructor de instrumentos musicales), cuicapicqui (compositor), cuicani (cantores) y macehualicuicani (danzantes).

Los artistas mexicas (músicos, poetas, danzantes) gozan de un elevado prestigio social y ciertos privilegios: exención de impuestos, forman parte del servicio doméstico de los nobles y usan un mécatl o cuerda en la cabeza. Se espera una gran calidad en su interpretación, pero los errores se penan con castigos extremos, como lo recuerda Sahagún: “Si uno de los cantores hacía falta en el canto, o si los que guiaban el baile, o si los que tañen el teponaztli faltaban en el tañer, luego el señor los mandaba prender y otro día los mandaba matar” (Escorza, 1994: 151).

Tenochtitlan sustenta la formación de sus músicos y danzantes, instrucción que se realiza en tres escuelas: calmécac, telpochcalli y cuicacalli. La “casa de cantos” (cuicacalli) tiene alumnos de uno y otro

sexo de entre diez y doce años, que en el día estudian y por la tarde hasta la noche practican las danzas. Sahagún menciona que el cuicacalli de Tenochtitlan pertenece a las casas reales del emperador Moctezuma, quien, según fray Diego Durán, invita a los señores de Anáhuac a disfrutar sus bailes y cantos, y quienes al volver a sus señoríos fundan sus propios cuicacalli.

Los aztecas heredan sus instrumentos musicales de las culturas tolteca y teotihuacana, que son de dos tipos básicos. Los de percusión incluyen huéhuetl (tambor portátil), tlalpanhuéhuetl (tambor grande de piso), teponaztli (xilófono de tronco hueco con dos teclas), omichicahuaztli (raspador de hueso), ayacachtli (sonaja) y áyotl (concha de tortuga). Entre los de aliento están tlapitzalli (flauta de barro), tecciztli y tepuzquiquiztli (trompetas de caracol) y atecocoli (trompeta de madera o caracol), además de variados silbatos y ocarinas.

El huéhuetl y el teponaztli son instrumentos muy apreciados con un gran valor religioso, como representaciones de dioses mexicas. Durante la quinta etapa constructiva del Templo Mayor, hacia 1470, se inaugura el altar izquierdo en honor de Huitzilopochtli (dios de la guerra), y en las ceremonias de su consagración se sacrifican 20 000 cautivos al son de ambos instrumentos.

Ciertas fuentes poéticas nahuas refieren un libro de música llamado cuicámatl (libro de cantos), donde el cuicamatini (cantor) pinta sus cantos y poemas ("cantar pinturas") con imágenes. Por desgracia, no se conserva ninguno de esos valiosos libros de cantos mexicas, quizá porque son eliminados por los misioneros al estar asociados con sus cantos religiosos.

Los aztecas que habitan la ciudad de México-Tenochtitlan de los siglos XV y XVI recrean y adaptan antiguas tradiciones mesoamericanas para establecer una refinada organización musical, basada en la tradición oral, con el cuicámatl como sistema de géneros poéticos y musicales, con sus propios instrumentos musicales y un riguroso sistema educativo para sus artistas, quienes gozan de prestigio social, pero, a la vez, enfrentan altas exigencias de calidad que ponen en riesgo su vida.

2. La metrópoli virreinal (1521-1821): música sacra y profana en la muy noble y leal ciudad

Ninguna otra ciudad del Nuevo Mundo alcanza el esplendor musical de la muy noble y leal Ciudad de México durante los tres siglos virreinales. Cronistas locales y viajeros atestiguan esa riqueza al recordar lo que ven y escuchan en la ciudad multicultural y cosmopolita, en la que conviven músicas europeas, indígenas y africanas que generan fusiones de ritmos, formas, voces y texturas.

Al terminar la guerra de conquista se inicia una "conquista espiritual" con otras armas artísticas para la evangelización, y los monjes franciscanos enseñan la religión cristiana mediante métodos audiovisuales: pintura, teatro, música, danza y poesía. Fray Pedro de Gante crea la primera escuela de música en Texcoco en 1524, y poco después en la Ciudad de México funda la escuela de San José de Belén, junto al convento de San Francisco, con un internado para cincuenta alumnos de la nobleza indígena, a quienes enseña a leer, escribir, cantar y la doctrina cristiana.

Los cronistas de la evangelización comentan la rapidez con que los mexicas aprenden la música europea, lo cual ayuda a que acepten la nueva religión cristiana. Sus testimonios abundan en su facilidad para asimilar la música sacra, formar coros en pequeños pueblos, aprender a construir y tocar instrumentos, copiar música en la compleja notación europea y hasta componer con ella.

La musicalidad mexicana admirada por los cronistas, se basa en una sólida memoria musical derivada de la oralidad, así como en ciertas semejanzas y coincidencias en la organización de las actividades musicales mexicas y españolas. Por ejemplo, el cargo de director del canto mexicano (tlapizcaltzin) es semejan-

te al de “maestro de capilla” español que dirige la música en iglesias y catedrales.

Según Bernal Díaz del Castillo, los primeros músicos europeos que llegan a la ciudad son misioneros y soldados, entre ellos músicos militares que tocan tambores, trompetas y pífanos, así como cantores, organistas, guitarristas y arpistas, que son los primeros en enseñar de forma privada. Pronto el cabildo metropolitano recibe solicitudes de predios para establecer escuelas de música y danza. En 1526 maese Pedro (arpa) y Benito Bejel (tambor y pífano), que vienen de Italia, solicitan un solar para fundar una escuela de danza, “por ser ennoblecimiento de la ciudad”. Alfonso Ortiz, tañedor de guitarra, vihuela y viola, solicita espacio para una escuela de baile –donde además enseña sus instrumentos–, ubicada en la famosa calle de las Gayas o “mujeres alegres” (hoy Mesones), donde en 1542 se establecen las primeras casas de mancebía (burdeles).

La primera imprenta del Nuevo Mundo se ubica en 1539 en una casa al lado del Templo Mayor, que aún existe en la esquina de Primo Verdad y Moneda. Esa casa se encomienda al impresor italiano Giovanni Paoli (Juan Pablos), quien se encarga de ella por diez años para imprimir libros religiosos, como catecismos y vocabularios bilingües, con el fin de apoyar la evangelización de los mexicanos.

Hacia 1576 hay cerca de 10 000 cantantes de coros en la Nueva España, indios en su mayoría, y la necesidad de música sacra impulsa a los impresores a publicar más libros para satisfacer la demanda de esos coros en iglesias y conventos. Según Robert Stevenson, entre 1566 y 1604 se imprimen en la Ciudad de México catorce libros de música sacra en latín (“canto llano”), algunos de ellos a dos tintas (roja y negra), en espléndidas ediciones que hoy se conservan en bibliotecas de México, Europa y Estados Unidos (Stevenson, 1976; Robles Cahero, 1994).

La música sacra se practica con dos texturas musicales: el “canto llano” o gregoriano (monofonía) y el “canto de órgano” (polifonía). La alternancia de ambas texturas se escucha en las obras que resuenan sutilmente en las estructuras de acústica lenta de las catedrales, diseñadas y construidas para generar esa acústica, así como un efecto místico sobre los oyentes.

La institución musical más relevante de la Nueva España es la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, cuyo cabildo eclesiástico inicia en 1528. La tradición hispánica exige que se provea la mejor música para la liturgia de la iglesia más importante del virreinato: la Misa y el Oficio Divino. El cabildo tiene la difícil misión de crear una capilla musical que provea la mejor calidad de sus servicios litúrgicos, cuyo modelo es la Catedral de Sevilla, patrona y guía de la de México.

Fundar y mantener una capilla musical es una empresa costosa que requiere contratar músicos profesionales (cantores y ministriles), comprar instrumentos (entre ellos el más caro: el órgano), crear y mantener un archivo musical y encontrar un “maestro de capilla”, entre cuyas obligaciones está dirigir el coro y los instrumentos, componer obras originales, seleccionar el personal de la capilla, enseñar a los niños del coro y coordinar los servicios musicales fuera de la catedral. Para obtener tal puesto se aplica un difícil examen de oposición, a fin de evaluar las habilidades de los candidatos como compositores e intérpretes.

El maestro de capilla dirige el coro con sus hábiles manos, lo que permite un sutil juego que alterna el canto llano y la polifonía. El sonido vocal e instrumental se eleva hacia las cúpulas de la catedral, para luego caer sobre los fieles, que lo escuchan extasiados en un momento místico.

El coro incluye sólo voces masculinas: niños cantores (“mozos” o infantes) con voces blancas para cantar las voces agudas (soprano y alto) y cantores adultos para las voces medias y graves (tenor y bajo), que se acompañan con el órgano y otros instrumentos. El coro de la Catedral de México está rodeado

por una reja y custodiado por dos grandes órganos del siglo XVIII, cuyos registros y timbres dan magnificencia a la música sacra, y en cuyo centro se coloca el facistol que sostiene los pesados libros de coro con grandes notas que leen los cantores.

El esplendor musical de la Catedral de México, entre los siglos XVI y XVIII, se fundamenta en sus maestros de capilla, siendo Juan Xuárez el primer contratado en 1539. La mayoría son españoles, dos italianos y al menos dos nacidos en la Ciudad de México (López Capillas y Sumaya), y entre ellos destacan seis: Hernando Franco, Francisco López Capillas, Antonio de Salazar, Manuel de Sumaya, Ignacio Jerusalén y Stella y Matheo Tollis della Rocca.

La música compuesta por estos maestros de capilla remite a géneros y formas de la música sacra, heredados de los estilos renacentista, barroco y clásico europeos: magníficos, misas, himnos, motetes y otras formas de la polifonía renacentista en contrapunto imitativo, mientras villancicos y cantadas se componen según las técnicas barrocas de las obras policorales (dos o más coros), el uso del bajo continuo (acompañamiento armónico) e instrumentos solistas.

Los recursos vocales e instrumentales de la capilla musical de la Catedral de México varían desde cinco músicos hasta cincuenta, entre los siglos XVI y XVIII. Hacia 1750 su orquesta se beneficia con los maestros italianos Jerusalén y Tollis della Rocca, que aportan instrumentos como violines, oboes, flautas, fagotes, clarines, trompas y timbales. Esta orquesta mediana está vigente de 1760 a 1820 y continúa hasta mediados del siglo XIX, la cual acompaña obras litúrgicas, pero también interpreta el repertorio clásico europeo, como las sinfonías de Haydn y Mozart.

La música profana se practica en la Ciudad de México en el teatro, en la corte y en la casa, y se cultiva en los ámbitos aristocrático y popular. La ópera barroca se inaugura en el palacio virreinal, con el joven compositor Manuel de Sumaya, quien allí estrena *El Rodrigo* (1708), *El Zeleuco* (1710) y *La Parténope* (1711). Los bailes europeos se enseñan desde el siglo XVI y se acompañan con guitarra, arpa, flauta y violín. Danzas barrocas como el minuetto y la contradanza aparecen en un cuaderno manuscrito para violín (1772), que quizá pertenece a un maestro de baile. Los libros de guitarra barroca del siglo XVIII encontrados en México, uno recopilado por el guitarrista español Santiago de Murcia (1673-1739), incluyen danzas cortesanas y bailes populares, tanto españolas (jácara y chacona) como francesas (minuet) y hasta bailes de ritmos negros (zarambeques y Cumbés).

En una metrópoli festiva como la de México, ya sea barroca o ilustrada, los cantos, músicas y bailes son habituales en sus fiestas públicas y privadas, civiles o religiosas, en los palacios y en las calles. Así se describe en los relatos impresos de las fiestas y se advierte en los cuadros que ilustran las fiestas para recibir a un virrey o las religiosas como Corpus Christi. La música y el baile populares también están presentes en los paseos y jamaicas que ofrece la ciudad, como el famoso paseo acuático de La Viga e Iztacalco.

3. La capital romántica (1810-1910): música citadina de la Independencia a la Revolución

A partir de la independencia de México, la capital inicia un cambio gradual en sus tradiciones de componer, interpretar y difundir la música. Entre 1800 y 1820 se percibe una baja de calidad en las actividades musicales de la ciudad virreinal, como observan los cronistas locales y viajeros en la catedral y el coliseo, en el pobre nivel de sus orquestas y en la escasez de conciertos no religiosos y teatrales. Una notable excepción es el Colegio o Real Seminario de Minería (1792-1813), cuyos mineros e ingenieros ofrecen "academias de música", diversas actividades musicales de grupos de música de cámara, recitales de piano, conciertos para orquesta y discusiones sobre la música.

Consumada la independencia en 1821, surge el deseo de mejorar la situación en que se encuentra la

música en la ciudad entre algunos de sus mejores músicos, quienes deciden crear instituciones para impulsar actividades musicales de calidad. La solución que encuentran es fundar "sociedades filarmónicas" para convocar y reunir apoyos de los "amantes de la música" (filarmonía): músicos, aficionados, empresarios y funcionarios. Estas sociedades privadas obtienen recursos mediante suscripciones y donaciones, que se usan para financiar proyectos, como crear escuelas de música y difundirla entre sus socios mediante veladas, partituras impresas y conciertos.

Se conocen al menos cuatro sociedades filarmónicas de la ciudad durante el siglo XIX. La Sociedad Filarmónica Mexicana (1824-1829), que funda José Mariano Elízaga (1786-1842) con conciertos, escuela de música, imprenta y revista musical. La Escuela Mexicana de Música (1838-1866), que funciona como una sociedad establecida por Joaquín Beristáin (1817-1839) y Agustín Caballero (1815-1886), para formar cantantes y difundir la ópera. La Gran Sociedad Filarmónica (1839-c.1864) de José Antonio Gómez (1805-1870), con un conservatorio que ofrece conciertos dos veces al mes. Y la Sociedad Filarmónica Mexicana (1865-1877), fundada por un grupo de músicos, médicos y escritores de la tertulia del pianista Tomás León, que crea un conservatorio privado (1866), que más tarde será el Conservatorio Nacional de Música (1877), financiado por el gobierno federal.

En la primera mitad del siglo XIX la música se difunde en la Ciudad de México mediante cuadernos manuscritos con una variedad de obras, desde canciones de amor o patrióticas hasta piezas para guitarra y fortepiano, aunque también se inicia la impresión de piezas breves para aficionados. El salón romántico se convierte en el entorno ideal para la música, pues en las tertulias y fiestas de las clases medias y ricas se cultiva la música y la danza de salón, con los nuevos géneros europeos y americanos de moda (vals, mazurka, polka, chotís, habanera) y locales (jarabe y sones del país).

La gran pasión musical de la capital romántica son géneros escénicos como la ópera, la opereta y la zarzuela, representados en varios teatros de la ciudad con nutrida asistencia. A partir de 1830 la ciudad se convierte en una plaza obligada de la ópera en América, a donde llegan las giras de las compañías de ópera de Europa y América Latina. De las casi noventa compañías que actúan en la ciudad en el siglo XIX, la mayoría son italianas, francesas, españolas y varias mexicanas.

A partir de 1831 el teatro Principal presenta una temporada anual de ópera italiana, al igual que los teatros más importantes de la capital. Las obras célebres del repertorio operístico se estrenan poco después de su estreno europeo, con cantantes famosos, como la soprano Henriette Sontag (quien muere de cólera en México en 1854), el tenor Enrico Tamberlick (que estrena Guatemotzin, de Ortega, en 1871) y la soprano Adelina Patti. La fiebre por la ópera italiana incluye directores y compositores que llegan con sus compañías, como Lauro Rossi (1836), Giovanni Bottesini (1854) y Antonio Barilli, que vive doce años en la ciudad (1850-1862) y abre una academia musical (1852).

Artistas y compañías extranjeros que actúan en la capital ejercen influencia en la ópera local, ya que ciertas escuelas se dedican a formar cantantes y músicos de ópera, y varios compositores mexicanos crean a partir de la estética operística italiana. Los cantantes mexicanos hacen sus carreras en producciones locales de ópera y zarzuela, pero pocos logran destacar fuera de México. Entre los más notables está la famosa soprano Ángela Peralta (1845-1883), "El ruiseñor mexicano", diva que triunfa en teatros de Italia y funda una compañía de ópera italiana como empresaria.

Uno de los autores mexicanos pioneros de la ópera romántica es Cenobio Paniagua (1821-1882), que compone las óperas Catalina de Guisa (1859) y Pietro d'Avano (1863). Su alumno más destacado es Mellesio Morales (1838-1908), el compositor mexicano de ópera más prolífico del siglo XIX, autor de seis óperas en italiano, de las que se estrenan Ildegonda (1866), Gino Corsini (1877) y Cleopatra (1891).

Algunos compositores capitalinos emprenden la búsqueda de una ópera nacional mediante un indigenismo romántico. Aniceto Ortega (1825-1875) estrena *Guatimotzin* (1871), que presenta al líder azteca Cuauhtémoc como héroe romántico. También se estrenan dos óperas indigenistas importantes de Gustavo E. Campa (1863-1934), *El rey poeta* (1900), sobre el rey Nezahualcóyotl, y *Atzimba* (1901) de Ricardo Castro (1864-1907), una *Aída mexicana en tierra purépecha*.

En la segunda mitad del siglo XIX la capital enriquece su oferta musical con repertorios musicales más ambiciosos en forma y género; se consolida el pianismo mexicano, se desarrolla la música de cámara y de orquesta, y continúa la creación de una infraestructura musical moderna con nuevos teatros, salas de concierto, orquestas y escuelas de música (el conservatorio de 1866). Al incorporar la música folclórica y popular mexicana a la música de concierto germina un nacionalismo romántico en obras para canto, piano y guitarra.

La otra gran pasión musical del siglo XIX es el piano, instrumento que logra su perfección técnica y que impulsa a la industria europea internacional. Muchas familias de clase media y alta de la capital compran un piano como mueble infaltable en el salón, lo que ayuda al desarrollo de la musicalidad familiar y genera un mercado de venta de pianos, partituras y métodos. Surge un amplio grupo de diletantes que tocan el piano por placer y cantan en tertulias familiares, pero también emergen pianistas y autores profesionales que dan conciertos y se ganan la vida con lecciones de piano.

Los pianistas aficionados apoyan el desarrollo de un mercado de composición, edición y venta de partituras que hace prosperar a varias editoriales de la Ciudad de México: M. Murguía, J. Rivera, Wagner y Levien, H. Nagel, C. Godard, etcétera. El entusiasmo pianístico se fortalece con la actuación de pianistas extranjeros que lucen su virtuosismo en salas y teatros de la capital, como el austriaco Henri Herz (1849), el holandés Ernest Lubeck (1854), el alemán Alfred Friedenthal (1884), el cubano Ignacio Cervantes (1891) y la venezolana Teresa Carreño (1901).

Los virtuosos extranjeros ayudan a formar públicos de la capital y también sirven de modelo para estimular el desarrollo técnico e interpretativo de sus músicos. Entre los pianistas y compositores destacados de la ciudad están José Mariano Elízaga, José Antonio Gómez, Felipe Larios, Tomás León, Julio Ituarte, Ernesto Elorduy, Felipe Villanueva, Ricardo Castro y Carlos J. Meneses, y compositoras como Ángela Peralta, María Garfías y Guadalupe Olmedo. El piano y la guitarra son los instrumentos favoritos de los capitalinos, que enriquecen su musicalidad y les ofrecen oportunidades para cantar, bailar y tocar, es decir, divertirse con la música.

En la primera década del siglo XX culmina el desarrollo musical de la Ciudad de México y se escriben algunas de las mejores obras de los compositores capitalinos, como la *Suite para piano* (1904) de Ricardo Castro, la *Primera sinfonía en Re mayor para orquesta* (1905) de Julián Carrillo, y el *Concierto para piano y orquesta* de Manuel M. Ponce (1910). También se estrenan las óperas *El rey poeta* (1901) de Gustavo Campa, *Atzimba* (1901) y *La leyenda de Rudel* (1906) de Ricardo Castro, y *Matilde o México en 1810* (1910) de Julián Carrillo.

En esa década, la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, a cargo de Justo Sierra, otorga becas a los mejores artistas para viajar al extranjero, entre ellos Castro, Carrillo y la cantante Fanny Anitúa. En la crítica musical destacan las crónicas y críticas de un compositor que sabe escribir sobre música, como Gustavo Campa, y de escritores que aman la música, como Luis G. Urbina y Pedro Henríquez Ureña. En la década siguiente, de los años sangrientos de la Revolución mexicana, la capital sufre la crisis social y política mientras contempla la caída de los logros artísticos y musicales de la última generación porfiriana.

4. La capital ecléctica (1910-2010): nacionalismos, eclecticismos y tecnologías musicales

La música en la Ciudad de México del siglo XX se caracteriza por el eclecticismo: el uso de soluciones intermedias y mixtas, al combinar varios estilos o fusionar corrientes musicales. La búsqueda de un estilo propio mediante la mezcla estilística aprovecha diferentes corrientes estéticas de la música europea y americana. La mayoría de los compositores que trabajan en la capital transitan un camino ecléctico que les permite explorar varios estilos y conciliar (o confrontar) elementos musicales locales, nacionales e internacionales.

Entre 1910 y 1960 los estilos musicales en juego son: posromántico o modernista, nacionalista, impresionista, expresionista y neoclásico. A partir de la Revolución mexicana se favorece la estética nacionalista en las instituciones culturales y educativas que apoyan y difunden la obra de los artistas mexicanos. Mientras el nacionalismo musical disminuye su importancia en las capitales europeas hacia 1930, en la Ciudad de México continúa vigente hasta después de 1950. En su búsqueda de una música nacional, los compositores nacionalistas recrean o se apropian de las músicas populares y folclóricas de una manera directa e indirecta, explícita o sublimada, y así surgen dos fases nacionalistas con varios estilos eclécticos.

Manuel M. Ponce emerge como el pionero del nacionalismo musical mexicano a partir de su conferencia "La música y la canción mexicana", leída en una librería de la ciudad en 1913. Ponce es el líder del nacionalismo romántico (1910-1930) que enfatiza el rescate de la canción popular como base de la música nacional, y lo siguen compositores como José Rolón y Estanislao Mejía. Carlos Chávez es el guía del nacionalismo indigenista (1920-1950), que intenta recrear o sublimar la música indígena y folclórica en la música orquestal, y entre sus seguidores están Candelario Huízar, Luis Sandi, Daniel Ayala y Blas Galindo. También se cultivan estilos eclécticos (1920-1960), como el nacionalismo impresionista (Ponce, Rolón, José Pablo Moncayo), el nacionalismo expresionista (José Pomar, Chávez, Silvestre Revueltas), y hasta un nacionalismo neoclásico (Ponce, Miguel Bernal Jiménez, Rodolfo Halffter).

La Ciudad de México se describe musicalmente en algunas obras nacionalistas, como *Barcarola mexicana Xochimilco* (piano, 1915) y *Chapultepec* (orquesta, 1934) de Ponce, *Penumbas en el Paseo de la Reforma* (nocturno para piano, 1928) de J. Carrillo, y *El niño perdido* (fantasía para piano y orquesta, 1960) de Eduardo Hernández Moncada. Hacia 1960 se debilita el nacionalismo musical, merced a la influencia de nuevas corrientes cosmopolitas que llegan a la ciudad. Varios compositores capitalinos estudian en Europa y Estados Unidos, donde conocen y practican otras corrientes estéticas.

La obra de Julián Carrillo transita del romanticismo germánico al atonalismo (música no tonal) y luego hacia el microtonalismo (sonidos inferiores al medio tono), y su teoría del "Sonido 13" le da fama internacional. Después de una sólida etapa nacionalista, Chávez pasa el resto de su vida componiendo música inspirada por diversas vanguardias cosmopolitas.

En la capital de la segunda mitad del siglo XX, la música experimenta tendencias de continuidad y ruptura que producen nuevos estilos musicales. Como no es fácil publicar, interpretar y grabar su música, los compositores viajan a Europa, Estados Unidos y otras ciudades de América Latina, a buscar nuevas posibilidades. La situación empieza a cambiar en los años setenta, cuando la llamada "música nueva" encuentra apoyos de instituciones nacionales y organizaciones internacionales, se estudia en escuelas de música y universidades, y se difunde en festivales y estaciones de radio, mientras se fundan grupos, asociaciones y laboratorios de música electroacústica.

La ruptura con el nacionalismo (1960-1980) se inicia con una generación de compositores con estéticas tan diversas como Manuel Enríquez, Joaquín Gutiérrez Heras, Alicia Urreta y Héctor Quintanar. La

generación siguiente avanza en las búsquedas vanguardistas y cosmopolitas, con autores como Mario Lavista, Julio Estrada, Federico Ibarra y Daniel Catán. Los músicos nacidos en la mitad del siglo XX continúan la apertura hacia nuevas estéticas, con una mayor tendencia a la fusión de varios estilos en Arturo Márquez, Marcela Rodríguez, Eugenio Toussaint y Javier Álvarez.

Las nuevas corrientes experimentales (1980-2000) incluyen la "nueva complejidad" (Estrada), el "renacimiento instrumental" (Lavista), la música electroacústica y la informática musical (J. Álvarez, Antonio Russek y Roberto Morales). Algunos compositores exploran estilos eclécticos que recrean de forma novedosa las músicas populares urbanas y étnicas de México (Márquez, Federico Álvarez del Toro). Otros autores proponen una emotividad musical más directa, que convoca a públicos más amplios, un tanto ajenos a los experimentos vanguardistas (Gabriela Ortiz, Ana Lara, Juan Trigos, Víctor Rasgado).

Las costosas tareas de extensión y difusión musical en la capital las ejercen instituciones con presupuesto oficial, como el gobierno federal, el Gobierno de la Ciudad de México y las universidades (UNAM, UAM, UACM). El gobierno federal, ubicado en la capital, lo hace a través del Departamento de Bellas Artes (1921-1946) de la SEP, el INBA desde 1947, el Conaculta desde 1988 y la Secretaría de Cultura desde 2015. El gobierno local lo hace a través de la Secretaría de Cultura del Departamento del Distrito Federal, ahora de la Ciudad de México. La UNAM realiza y difunde sus actividades musicales desde 1928, las incluye después en la Dirección General de Difusión Cultural (1947) y en la Coordinación de Extensión Universitaria (1977), y las fusiona en la Coordinación de Difusión Cultural (1986) con su Dirección General de Música.

El sector privado también aporta recursos y organización a la difusión musical capitalina, con ciertas empresas, fundaciones y asociaciones civiles, tales como Conciertos Daniel (desde los años veinte), Conciertos Mexicanos A.C. (desde los años cuarenta), Ópera Nacional A.C. y algunas universidades privadas, como la Iberoamericana y la Anáhuac.

Desde los años treinta la música popular urbana florece como una poderosa industria cultural, con sus propios medios de difusión en compañías de grabación, radio (XEW) y televisión (Televisa y Televisión Azteca). En contraste, la música clásica tiene poca presencia en la radio, la televisión y las grabaciones, con la excepción de organismos con presupuesto federal como Radio Educación (SEP), Radio UNAM, Canal Once (IPN) y Canal 22. Entre las radiodifusoras privadas destaca el caso de XELA (AM), Radio Metropolitana, S.A. (1940-2002), la estación comercial de música clásica más longeva de la capital, cuyo lema es "Buena música desde la Ciudad de México". Las grabaciones de música clásica mexicana son producidas de forma directa o indirecta por la UNAM, el INBA, el Conaculta (Fonca) y el DDF, y también gracias a la producción comercial de empresas privadas discográficas como Discos Musart (1948), Urtext Digital Classics (1995) y Quindecim Recordings (2001).

La gran metrópoli cultural que es la Ciudad de México, en el siglo XX y al inicio del XXI, incluye una infraestructura musical poco común en otras ciudades de México y América Latina. Pocas ciudades cuentan con espacios para conciertos desde el siglo XIX, una red de teatros como el Principal, el Arbeu, el Hidalgo, el Renacimiento y el Fábregas, y salas de concierto como la del Conservatorio (hoy Sala Silvestre Revueltas del CNM), el anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria (hoy museo de San Ildefonso, UNAM), la Sala Wagner (después Schieffer), y el nuevo auditorio del Centro Cultural Roberto Cantoral (SACM).

Entre los mejores recintos para música y ópera de la capital están el Teatro de la Ciudad de México Esperanza Iris (1918), el Palacio de Bellas Artes del INBA (1934), el Auditorio Nacional (1953) y la Sala Nezahualcóyotl de la UNAM (1976), así como el Teatro de las Artes y el Auditorio Blas Galindo del Centro Nacional de las Artes (1995).

En el siglo XX cambian las formas de producir, conservar y difundir la música en la capital. Las letras de canciones populares se imprimen en hojas sueltas y libros al iniciar el siglo (J.G. Posada), y pronto aparecen las primeras grabaciones en cilindros de cera y discos de pasta. La radio, el cine y la industria discográfica potencian la difusión de la canción popular mexicana, en especial la canción ranchera y el bolero, en toda América. En la segunda mitad surgen nuevas formas masivas de consumir la música mediante nuevos formatos de discos (EP, LP), casetes, videos y la televisión.

Movimientos musicales como el folclorismo y la nueva canción popular favorecen la búsqueda de identidades, tanto mexicanas como latinoamericanas. Además, se crean versiones locales y globales, mezclas y fusiones, de géneros populares como rock, pop, jazz, salsa, cumbia, rap, world music, etcétera. A finales del siglo XX e inicios del XXI las nuevas tecnologías digitales de producción y consumo musical (DAT, CD, DVD) inauguran un veloz camino global en la Ciudad de México, que posibilita nuevos tipos de creación, distribución y consumo mediante una variedad de dispositivos móviles, programas informáticos, redes sociales, música en línea y música electrónica.