

Catalina de Guisa, de Cenobio Paniagua

La primera ópera del México independiente

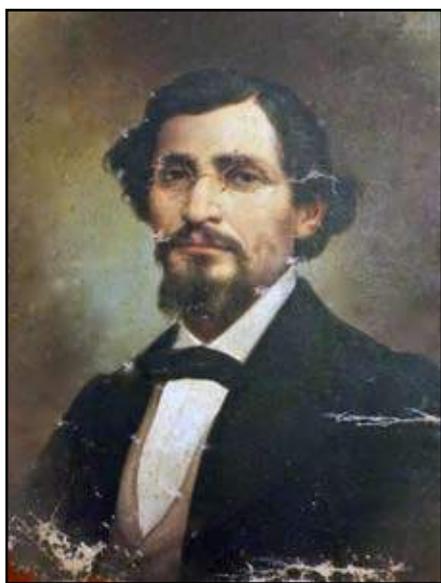
por Verónica Murúa

“Dedicado desde la infancia al arte encantador de la música ha sido mi constante deseo enriquecer el repertorio nacional, con una participación, y lejos de abrigar pretensiones exageradas (sic) ajenas (sic) de mi carácter y en contraposición con la escasez de mi talento, no ha sido mi objeto otro que indicar a la juventud una senda, difícil es verdad, pero de gloria para el artista y de honra para la patria en que nacimos. “Las innumerables dificultades de una empresa de tanta magnitud, la escasez de elementos y todos los obstáculos consiguientes de una obra de este género, no me han arredado (sic), sino antes bien, acrisolando mis deseos me han dado fuerzas para llegar al colmo de mi esperanza. Doy a luz mi participación a instancias de mis amigos y principalmente de las de el ministro de fomento actual el Exmo. Sr. D. Octaviano Muñoz Ledo, y solo fiado en el buen juicio del público que sabrá comprender el entusiasmo de un compatriota amante de los adelantos de su país y le otorgará sin duda su indulgencia, y disculpará su atrevimiento,”

Cenobio Paniagua

Con estas palabras inicia la primera hoja del manuscrito para piano y voz de la ópera *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua Vázquez (1821-1882). En este texto puede observarse no sólo la personalidad del compositor sino la descripción de los quehaceres de todo un grupo de compositores que deseaban triunfar en este género musical. *Catalina de Guisa* fue esa punta de lanza que ayudó posteriormente a estrenar muchas obras de compositores mexicanos en el siglo XIX.

Estos compositores mexicanos, ya desde algunos años antes, habían adoptado el *bel canto* como recurso expresivo y herramienta compositiva para desarrollar un arte lírico que comenzó a proliferar en la escena a partir del estreno de *Catalina de Guisa*, de Cenobio Paniagua, en 1859.



Cenobio Paniagua (1821-1882)

En resumen, podemos decir que durante casi siglo y medio desde el estreno de *La Parténope* del presbítero novohispano Manuel de Sumaya, obra dedicada al 35º Virrey de la Nueva España, Fernando de Alencastre Noroña y Silva, III Duque de Linares, con motivo de las fiestas de Felipe V, no se había estrenado una ópera compuesta por un compositor nacido en estas tierras hasta la *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua, estrenada para las fiestas de cumpleaños del General Miguel Miramón, a la sazón Presidente Interino de México [Revista *La Sociedad*, Septiembre 29, 1859].

Pueden citarse un par de casos como *El extranjero (sic)* y *Ribales de amore (sic)* de Manuel de Arenzana, presentadas en el Teatro Coliseo Nuevo o Principal en 1805 [Spell, J. R. *The Theater in Mexico City 1805-1806*], pero “ni de la obra ni de sus éxitos tenemos noticias y este dato será suficiente para juzgar ambas cosas” [Castillo Ledón, Luis, *Los mexicanos autores de óperas*, 1910]. La zarzuela o los sainetes tuvieron más éxito de programación en este periodo, pero sobre todo las óperas de compositores italianos desbordaron el panorama teatral mexicano.

¿Cómo llega el género italiano a la pluma de Paniagua?

Tomando 1810 como el inicio de la Independencia de México y 1824 como fecha de la consumación, podríamos decir con certeza que *Catalina de Guisa* es la primera ópera estrenada en el México independiente.

Como antecedentes, en el artículo escrito por Spell encontramos un listado considerable donde se citan más que nada tonadillas, zarzuelas, óperas extranjeras y piezas teatrales presentadas en el Coliseo. Las obras de compositores italianos como Domenico Cimarosa y Giovanni Paisiello se representaron en teatros de la Nueva España, pero en español.

En octubre de 1826 Manuel del Pópulo García aparece en la escena mexicana, un cantante para quien Gioachino Rossini compuso su *Otello* e *Il barbiere di Siviglia*. La llegada de este personaje fue vital en la vida musical de México porque “reactivó el debate, tan fuerte en España de entonces, de si se debía cantar en castellano o en italiano” [Romero Ferrer, Alberto; Moreno Mengibar, Andrés, *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*, Universidad de Cádiz].

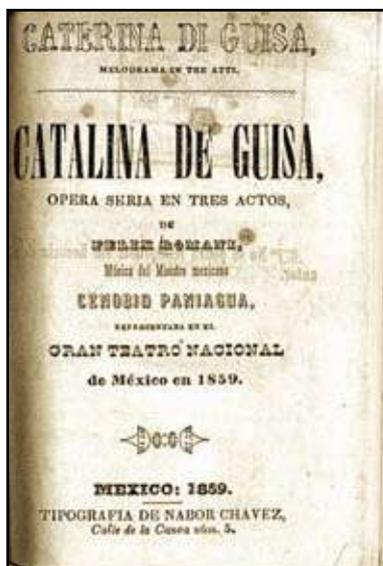
García produce en 1827 sus óperas bufas *Un’ora di matrimonio* y *Zemira ed Azor* y *El Abufar, ossia la Famiglia araba*, representadas en italiano en el Teatro de los Gallos, y en 1828 estrena *Ascendi*. Finalmente, García cede a la presión de representar sus obras en castellano, y presenta *Los maridos solteros*, *Semíramis* y *El gitano por amor*.

Entre 1831 y 1837 se formó también en México la compañía de Filippo Galli (un bajo bufo que había estrenado óperas cómicas de Rossini tan importantes como *La pietra del paragone*, *L’italiana in Algeri*, *Il turco in Italia* y *La gazza ladra*, así como óperas serias como *Maometto II* y *Semiramide*). Pero Galli presentaba sólo obras de compositores italianos.

Manuel Covarrubias y Rafael Palacios escribieron también óperas al estilo italiano: *Reynaldo* y *Elina* o *La sacerdotisa peruana* (en español) y *La vendetta*, respectivamente, pero nunca fueron estrenadas. En 1838 Agustín Caballero formó una academia de



Miguel Miramón (1832-1867)



Libreto de *Catalina de Guisa*

DIVERSIONES PÚBLICAS.

GRAN TEATRO NACIONAL.

ÓPERA ITALIANA.

CATALINA DE GUISA.

OPERA SERIA EN TRES ACTOS,
DE
FELICE ROSSINI,
Música del Maéstro italiano
CENOBIO PANIAGUA,
REPRESENTADA EN EL
GRAN TEATRO NACIONAL
de México en 1859.

MEXICO: 1859.
TIPOGRAFIA DE NABOR CHAVEZ,
Calle de la Catedral núm. 3.

AL PÚBLICO.

“Dedicado desde mi infancia al estudio del arte encantador de la música, ha sido mi constante deseo enriquecer el repertorio nacional con una partición; y lejos de abrigar pretensiones exageradas, ajeno de mi carácter y en contraposición con la escasez de mi talento, no he sido mi objeto otro que el indicar á la juventud estudiosa una senda, difícil es verdad, pero de gloria para el artista y de honor para la patria en que nacimos.

“Las innumerables dificultades de una empresa de tanta magnitud; la escasez de elementos, y todos los obstáculos consiguientes de una obra de este género, no me han arredrado, sino antes bien, acrecentado mis deseos, que han dado fuerza para llegar al colmo de mi esperanza. Doy a luz mi partición á instancias de mis amigos, y solo fido en el buen juicio del público, que sabrá comprender el entusiasmo de un compatriota, y le otorgará sin duda su indulgencia.—Cenobio Paniagua.

El reparto de la ópera es el siguiente:

PERSONAJES.	ACTORES.
Enrique, duque de Guisa, gofo de la Liga.....	Sr. Solares.
Catalina de Cleves, su mujer.....	Sra. Villar de Volpini.
Arturo de Cleves, primo y escudero de la duquesa.....	Sr. Ottaviani.
El conde de San Megriño, favorito del rey de Francia.....	Sr. Volpini.

COROS Y COMPANIAS.

Caballeros.—Damas.—Individuos de la Liga.—Amigos del conde.—Damas de la duquesa.—Oficiales y soldados, &c., &c., &c.

La acción es en París en 1578, en tiempo de la Liga católica contra los hugonotes.

Maestro al cénbalo y director de la orquesta, Sr. D. Cenobio Paniagua.
Primer violín, Sr. D. Eusebio Delgado.

La función comenzará tan luego como el Excmo. Sr. presidente se presente en su palco.

EDITOR RESPONSABLE, FRANCISCO VERA

IMPRENTA DE J. M. ANDRADE Y F. ESCALANTE,
Calle de Cadena núm. 13.

Cartelera del estreno

carácter particular con Joaquín Beristáin y en 1840 cantaron *La sonnambula* de Vincenzo Bellini en un salón de la Ex-Inquisición, hoy en día el Colegio de Medicina del barrio universitario en el centro de la Ciudad de México.

Entre estos tres músicos dedicados a la enseñanza se formó la primera compañía mexicana de ópera que cantó *Norma* y *La sonnambula* de Bellini, así como *Lucrecia Borgia* de Gaetano Donizetti. Por su parte, Luis Baca, hijo de un político de Durango, compuso su ópera *Leonora* en italiano y estrenó algunos fragmentos en París cuando, propio de su estirpe política, se fue a estudiar allá.

En esa época existió también la compañía del italiano Attilo Valtellina, quien presentó las óperas de Verdi por primera vez en México, y en 1852 la compañía de Max Maretzek, cuya *prima donna* era la soprano Balbina Steffenone, quien estrenó en México *La Favorita*, *Lucrezia Borgia* y *Lucia di Lammermoor* de Donizetti. Llama la atención ver que son los mismos títulos de los alumnos de Beristain y Caballero. Valdrá la pena indagar un poco más sobre si hubo colaboración entre ellos para aportar a los personajes comprimarios o partiquinos.

A la tierra que fueres, haz lo que vieres...

En este ambiente italianizado que dominaba la vida musical del siglo XIX transcurrió la formación de Cenobio Paniagua. Nacido en Tlalpujahua, Michoacán, en 1821, desde joven participó en agrupaciones musicales en Morelia. En la Ciudad de México puso su propia academia de música, tocaba varios instrumentos y desde joven ya había compuesto algunas romanzas seculares para piano y guitarra u obras eclesiásticas con textos en latín, español e italiano que estrenó en la catedral. Manuel Murguía lo publicó con obras de salón para piano solo.

No es de extrañar que Paniagua, como casi todos los compositores del siglo XIX, haya abrevado de la corriente imperante de la época. Lo que sí es admirable es que haya sido el primero en estrenar una ópera de tres actos y no claudicar en el intento. Es cierto que la fórmula belcantista no creó en México un género que se metamorfoseara en algo propio, que innovara hacia un lenguaje con tintes nacionalistas, pero Paniagua fue un digno exponente del oficio que había aprendido.

Manuel Revilla, su biógrafo, comenta que el músico Antonio Gómez, maestro de Luis Baca, le negó la instrucción que necesitaba, pero que con ayuda del manual de armonía (se cree que fue el de Antonio Reicha), y una gran sensibilidad y conocimiento tímbrico por haber tocado varios instrumentos, Paniagua concibió un lenguaje italianizado muy atractivo. (Manuel Revilla cuenta la anécdota casi novelada de un manual que llega a manos de Paniagua por un alumno que se lo compra en Europa y lo envía en un buque a México porque él no puede partir aún. El manual llega pero el alumno no porque el buque que toma se hunde en el Atlántico.)

Todo parecido con la realidad es mera coincidencia...

Como se mencionó anteriormente, *Catalina de Guisa* se estrenó en los festejos del cumpleaños del general Miguel Miramón, en plena Guerra de Reforma (1858-1861). Ni en las partituras ni en el libreto encontramos la dedicatoria al Presidente, pero sí un agradecimiento a Muñoz Ledo, secretario de Fomento en el gobierno de Miramón.

“Por la primera vez desde que hay teatro en México se ofrece al público la partición de un maestro mexicano. Este acontecimiento, sin necesidad de recomendaciones ni comentarios, basta para mover el patriotismo y la indulgencia del ilustrado público de esta capital. Después de innumerables obstáculos y penosos sacrificios, y merced á la deferencia de los artistas, se logra poner en escena la ópera seria en tres actos, música del maestro Cenobio Paniagua...”

reza el afiche de *La Sociedad* de 1859.

El libreto que utiliza Paniagua es de Felice Romani, libretista de Bellini, mismo que usara Carlo Coccia para su ópera homónima. Traducido e impreso en la Calle de la Canoa Número 5 por Nabor Chávez para las funciones ciudadinas.

La obra teatral en la cual se basó Romani es *Henri III et sa cour* (*Enrique III y su corte*) de Alexandre Dumas (padre). La trama se sitúa en 1578, en París, en tiempo de la Liga Católica contra los hugonotes, estos últimos, creyentes escindidos del cristianismo católico y rechazados con ese mote por los primeros.

Quizá Paniagua haya escogido esta historia por la similitud que se vivía en México entre los liberales y conservadores, y su veta republicana está expresada en el destino que recibe el Conde de San Megrino, personaje por demás encantador a los ojos del rey y sus congéneres.

La ópera está estructurada en tres actos a la manera de una ópera seria, por números. Los recitativos comentan las acciones y las arias revelan las emociones de los personajes. Salvo el gran concertante final, donde todos los personajes presencian la muerte del conde, la ópera es más bien íntima, con recitativos acompañados y un desarrollo dramático a través de arias y duetos que en algunos casos son comentados por el coro.

Paniagua desarrolla la personalidad de cada personaje a través de líneas melódicas bellas y generosas. Cada aria tiene dos partes: la cavatina que tiene una cadencia de cierre sobre la séptima de dominante ornamentada ascendentemente, al estilo de Donizetti, Verdi o Bellini, que resuelve para liberar tensión a la tónica y dar paso a la cabaletta a solo o a dúo.

Ésta es una historia de amor malhadada, contada en italiano. Catalina de Cleves (Caterina di Cleves), católica y casada con el duque Enrique de Guisa (Duca Enrico di Guisa), ama en silencio al Conde de San Megrino, pero su amor es imposible. El drama se desata cuando el Duque encuentra el pañuelo de su esposa tirado en el suelo, en el lugar donde ella y San Merino tuvieron antes una conversación. A la manera de Otello, estalla en furia y obliga a la duquesa a escribir una misiva de falso amor para engañar al Conde, aprestándolo a reunirse con ella en sus aposentos, para asesinarlo. Esta misiva es llevada por Arturo, primo de Catalina, escudero y joven confidente de buenas intenciones. Enamorado de nuestra desafortunada heroína, Arturo inicia el segundo acto cantando un recitativo que cuenta cómo fue que desde niño, y habiendo crecido en el Palacio al lado de Catalina, su amor por ella ha crecido, sabiendo que no será nunca de él. Arturo duda en llevar la carta, pero Catalina le ruega hacerlo y, al cumplir su cometido, Arturo promete autodesterrarse por el mal hecho al Conde y por el amor mal correspondido que siente por Catalina.



Catherine de Clèves (1548-1633)



Henri de Guise (1550-1588)

La mujer juega un papel preponderante en el devenir de los libretos de los compositores mexicanos. Catalina goza de las más bellas melodías, de duetos conmovedores, de cadencias y notas rápidas. Paniagua la convierte en un personaje entrañable para el público, pero la historia la castiga por su condición de mujer casada. Durante una noche en vela, Catalina canta una bella aria, rogando a Dios que el Conde no venga y que encuentre el horror que le espera.

Después de esta aria, con un puente de recitativo acompañado, el Conde entra subrepticamente encubierto con una capa de la corte de Guisa e inicia un dueto que continúa en forma de cabaletta. Cercano al final de la ópera se libraré un duelo entre rivales, del cual el Conde resulta mortalmente herido.

Interesante es descubrir en el libreto que los duelos no podían llevarse a cabo si los rivales no eran del mismo nivel social. El coro informa a Guisa que el rey ha elevado al Conde a categoría de duque para que la justa pueda llevarse a cabo.

El coro, siempre presente a lo largo de toda la obra, es un personaje importante que sirve de testigo crítico y de soporte a los personajes principales. A modo de coro griego, las *donne* y los *cavaliere* comentan siempre la acción y conforman el espacio público de la trama. El coro juega un papel capital para la verosimilitud del libreto. No es sólo para apoyar a Enrique en su furia, sino también están presentes para consolar a Catalina, para ensalzar las virtudes del Conde de San Megrino, para cuchichear las decisiones del Rey y para dolerse de la desgracia ajena al final de la ópera.

El Conde, herido de gravedad en el duelo, es llevado ante Catalina y la ópera termina con un concertante donde San Merino se extingue poco a poco. Catalina ruega a su marido que la mate, pero su destino será terriblemente decretado por Enrique: “Vive, para que tengas siempre ante tus ojos la venganza del ultrajado Guisa... No es bastante para calmar la rabia de mi corazón la sangre vertida... Él quiere llanto eterno y lo tendrá”.

Los dos manuscritos para voz y piano encontrados hace algunos años por la maestra Áurea Maya y Eugenio Delgado —y que ahora están en poder del acervo del Cenidim— presentan una pequeña discrepancia de numeración contra el libreto que se encuentra en el Instituto Mora. El primer manuscrito anuncia el *fine del atto primo* en su última hoja y el segundo anuncia el inicio del acto III. Revisando libreto y manuscritos, nos damos cuenta de que la escena VII del segundo acto es la misma que en el manuscrito está identificada como la escena onceava del final del primer acto. Por ello, se deduce que sólo falta una escena coral que, según el libreto, se sitúa en la Plaza del Louvre al inicio del tercer acto.

El Cenidim también cuenta con la partitura orquestal del tercer acto, pero aquí encontramos exactamente la escena coral que abre el mismo. Con este material se puede afirmar que se tiene la ópera completa de Paniagua, aunque sea una parte en reducción a piano y otra orquestal.

El rescate de este material que se está realizando gracias a una beca de investigación de la UNAM que nos irá permitiendo poco a poco ir tomando decisiones para reconstituir una partitura olvidada y, no sólo eso, sino dar voz nuevamente a sus personajes. 📍