



Yael Bitrán Goren

<https://orcid.org/0000-0003-0882-3928>

[ybitran@cultura.gob.mx](mailto:ybitran@cultura.gob.mx)

Centro Nacional de Investigación, Documentación e  
Información Musical (CENIDIM) / Facultad de Música, UNAM

# Fulgores incipientes: primeras mujeres mexicanas estrellas de ópera (ca. 1830–ca. 1860)

## *Early Splendour: The First Mexican Female Opera Stars (ca. 1830-ca. 1860)*

---

María de Jesús Cepeda y Cosío y María de Jesús Mosqueira fueron dos cantantes mexicanas que figuraron en los teatros de la Ciudad de México entre los años cuarenta y cincuenta del siglo XIX. Se exploran sus trayectorias como pioneras en su área dentro de lo que puede saberse por publicaciones periódicas de la época. Se restituye su presencia en la historia musical de la época como figuras de transición hacia la segunda mitad del siglo, en que, con el establecimiento del Conservatorio Nacional de Música, las mujeres entran de lleno en el campo profesional. Ese discurso silenciado por la condición femenina, mexicana y decimonónica de las cantantes se pone en contexto dentro de la retórica patriótica y paternalista de la prensa mexicana de la época.

Palabras clave: ópera, siglo XIX, musicología de género, México, cantantes mexicanas, historia de la recepción.

*María de Jesús Cepeda y Cosío and María de Jesús Mosqueira were two Mexican singers who appeared in theatres in Mexico City during the 1840s and 1850s. Their careers as pioneers in their field are explored using information from periodicals of the period. They are reinstated into the music history of the period as transitional figures towards the second half of the century when, with the founding of the Conservatorio Nacional de Música, women entered the professional field in earnest. This discourse, silenced by the status of being female Mexican singers during the nineteenth century, is contextualised within the patriotic and patronising rhetoric of the Mexican press of the time.*

*Keywords: opera, 19th century, gender studies in musicology, Mexico, Mexican singers, reception history.*

---

Srita. Da. María de Jesús Zepeda y Cosío. ¿Quién no recuerda agradablemente y con un orgullo patriótico aquella Lucrecia Borgia con que hizo su debut la señorita que nos ocupa? ¿Quién no se conmueve al recordar aquella voz fuerte, pero dulce, la única que se puede decir llenaba el ámbito del gran Teatro Nacional? ¿Quién no quiso tener la honra de escucharle para admirarla y aplaudirla? Nadie será capaz de decir que no la oyó, porque su aparición en la escena artística se

debió a circunstancias de familia, y esto interesó al público mexicano, que nunca ve con indiferencia los sacrificios de una hija por el descanso y bienestar de la madre. Joven de buena cuna y delicada educación, se acogió a la carrera artística, antes que buscar la subsistencia en la deshonra. Murió aún joven, y a pesar de sus esfuerzos, pobre. ¡Era artista!<sup>1</sup>.

## Introducción

Adentrarse en el mundo de las mujeres mexicanas cantantes de ópera en la primera mitad del siglo XIX es como saltar de noche en medio del mar. Su invisibilización ha sido tan potente que las ha borrado sin dejar prácticamente rastros. Podríamos hablar de una triple invisibilización: por haber nacido en el siglo XIX, en México y mujeres, por añadidura. Ese siglo ha sido, tradicionalmente, despreciado en las historias de la música, que narran una época gloriosa de música virreinal y un siglo XX que se estrena con un decisivo —¿y viril?— nacionalismo. Lo cual lleva a preguntarse: ¿en medio qué hay? Y la respuesta más popular en el relato historiográfico tradicional ha sido: una época de música de salón insulsa, ópera italiana y mala imitación de música europea en la que, quizás, se rescata la fundación de una institución canónica: el Conservatorio Nacional de Música y poco más<sup>2</sup>. Buena parte del siglo XIX “peca” de no ser suficientemente “autóctono”, debido a lo cual los musicólogos han construido un discurso en el que se culpa al siglo XIX de inauténtico. El necesitar sonar como “nosotros” y no como “los otros” se convierte en una frustración historiográfica de un afán de autenticidad autoimpuesto, teñido de colonialismo. Como puntualmente señala José Manuel Izquierdo König: “Nos hemos comprado la necesidad de nuestro propio exotismo, mestizaje explícito y sincretismo forzado (tanto en sentido histórico como epistemológico)”<sup>3</sup>. Por lo que, como dice el dicho, hemos tirado al niño junto con el agua de la bañera.

<sup>1</sup> El *Calendario Filarmónico para 1866*, [1865], pp. 59-60.

<sup>2</sup> Otto Mayer-Serra: *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*, [1941], México, INBA-CENIDIM, 1996; Gloria Carmona: *La música de México. I. Historia, 3. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*, Julio Estrada (ed.), México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984; Gerónimo Baqueiro Fóster: *Historia de la música, III. La música en el periodo independiente*, México, Secretaría de Educación Pública / Instituto Nacional de Bellas Artes / Departamento de Música / Sección de Investigaciones Científicas, 1964. Aunque las últimas décadas han visto la paulatina aparición de estudios puntuales que muestran aspectos que nos pintan un siglo XIX musical mucho más rico y plural que lo retratado en las historias mencionadas.

<sup>3</sup> Izquierdo König hace ver cómo en numerosas historias de la música latinoamericana, de por sí marginalizada e incluida frecuentemente como una “cuota” en las historias de la música, el siglo XIX queda marginado si es que no, de plano, anulado, como en el aún ultra utilizado libro *Music in Latin America: An Introduction* (1979) de Gerard Béhague. José Manuel Izquierdo König: “Auto-exotismos, la musicología latinoamericana y el problema de la relevancia historiográfica (con un apéndice sobre música sacra y el siglo XIX)”, *Resonancias*, 20, 38, enero-junio 2016, p. 104.

En este opresivo silencio de los relatos hegemónicos se han acallado las historias de intérpretes, compositores, públicos, *amateurs* que tejieron un paisaje sonoro mexicano pleno de óperas italianas y canciones locales, de piezas de concierto de todas clases tanto nacionales como importadas en aquellas primeras décadas después de la independencia, y sin el cual es imposible entender a cabalidad todo lo que sucedió después, en el llamado “luminoso” siglo XX.

La reorganización política de los países, producto de las independencias latinoamericanas a manos de sus élites criollas y mestizas, perpetuó las estructuras de dominio y las subjetividades de los imperios coloniales, como lo ha demostrado convincentemente Walter Mignolo. A las élites criollas les interesaba “mantener la lógica de la colonialidad”<sup>4</sup>. El *ethos* de esa nueva élite criolla poscolonial se centró en Francia e Inglaterra como modelos, y en ese contexto surgió un colonialismo interno, una nueva forma de colonialismo centrada en ese ente ahora llamado “América Latina”<sup>5</sup>. En consonancia con esa lógica del deseo de la élite de legitimarse como nuevos miembros en el “concierto de las naciones”, se recibía con los brazos abiertos a los músicos extranjeros de gira tanto en México como en otros países del recientemente independizado bloque —aunque la mayoría de esos y esas artistas ya había pasado sus épocas de gloria en el viejo continente y algunos estaban ya en franca decadencia— en la medida en que brindaban legitimidad a ese grupo dominante. Por México desfilaron, entre muchos otros, Henri Herz, Frans Coenen, Ernst Lübeck o Giovanni Bottesini<sup>6</sup>. También compañías de ópera italianas cuyas estrellas encontraban en el “nuevo” continente la oportunidad de tomar un segundo aire y, no menos importante, de ganar unos buenos talegos de oro y plata. Con ellas viajó una de las más grandes cantantes europeas de la época que, debido a una epidemia de cólera, tuvo una muerte trágica en México: Henriette Sontag<sup>7</sup>. En ese contexto se da la experiencia musical de buena parte de las personas del continente hispanoamericano en el siglo XIX, cuyas historias y voces se escuchan en los intersticios del entramado de prejuicios canónicos.

---

<sup>4</sup> Walter D. Mignolo: *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Julieta Barba, Silvia Javerbaum (trads.), Barcelona, Gedisa, 2007, p. 202.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>6</sup> Respecto a Herz en México, véase Yael Bitrán: “Henri Herz and His Mexican Biography: A Response from a Virtuoso”, *Piano Culture in 19th-Century Paris*, Massimiliano Sala (ed.), Turnhout, Brepols, 2015, pp. 385-398; Henri Heinrich: “Enrique Herz: La invención de un artista romántico en el México decimonónico”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXXV, 102, 2013, pp. 33-64; —: “Los que no han oído tocar a Herz no saben lo que es un piano. Un virtuoso europeo en México (1849-1850)”, *Heterofonía*, 134-135, enero-diciembre 2006, pp. 89-108. Bottesini es objeto de la tesis de María Jazmín Montserrat Soto Martínez: *Bottesini en México. Sobre su estancia de 1852 a 1855*, tesis de licenciatura, Conservatorio de Música José Guadalupe Velázquez de Querétaro, México, 2019.

<sup>7</sup> Este caso de una de las cantantes europeas más afamadas y, ciertamente, la más famosa por morir a causa de la fiebre amarilla en tierras americanas, es consignado como ejemplo de los peligros que debían enfrentar las giras de los artistas europeos en América. Véase Michael Walter: *Oper: Geschichte einer Institution*, Stuttgart, Metzler Verlag GmbH, 2016.

Este texto se ocupa de un par de modestas cantantes mexicanas de la primera mitad del siglo XIX. La información, producto de muchos años de investigación, es ciertamente escasa y, sin ser pesimista en exceso, quizás es la que haya sobrevivido<sup>8</sup>. Este artículo se ubica en una amplia ola reciente de estudios en los que la crítica musical, los anuncios y otros textos publicados en los periódicos del siglo XIX nos permiten adentrarnos en lo que Katharine Ellis ha llamado “un formidable subgénero de la musicología –la historia de la recepción– que ha surgido como objeto de estudio musicológico de manera casi simbiótica con el deseo de entender la formación del canon en el siglo diecinueve, así como una ventana a las expectativas de la audiencia, las normas culturales y la transgresión artística”<sup>9</sup>. Ellis afirma que, aun reconociendo que se puede dudar de la verosimilitud de algunos de esos textos, es preciso concederles su utilidad como fuente de opinión emitida por aquellos que eran formadores del gusto de la época. Por otra parte, la autora nos recuerda el peligro de tomar como verdad revelada el mensaje expresado en la crítica musical, pues cada expresión escrita en la prensa es rica en significados de acuerdo a su contexto<sup>10</sup>.

La recuperación y puesta en papel de los ecos de vida y trayectorias de estas músicas tiene un sentido concreto: mostrar que en la primera mitad del siglo XIX, pese a todo pronóstico, hubo cantantes mexicanas que fueron profesionales, que cantaron hombro con hombro con las y los cantantes de las compañías de ópera italiana que vinieron, que dieron clases, que participaron en funciones especiales para causas benéficas y en funciones de beneficio propio y de colegas, que fueron sujeto de admiración y veneración, y que se erigieron como símbolo de la nación emergente. Queremos visibilizar a estas mujeres que efectivamente existieron antes de la primera figura femenina representada en nuestras historias de la música, la extraordinaria Ángela Peralta que, quizás, logró ascender varios peldaños más en su trayectoria profesional gracias a figuras como María de Jesús Cepeda y Cosío y María de Jesús Mosqueira, quienes vinieron antes y de quienes trata este texto<sup>11</sup>. El surgimiento y florecimiento

---

<sup>8</sup> Empecé y he continuado la investigación a partir de mi tesis doctoral. Yael Bitrán Goren: *Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)*, tesis doctoral, Royal Holloway, University of London, 2012.

<sup>9</sup> “In the meantime, it has spawned a formidable sub-genre of musicology –reception history– emerging as an object of musicological study almost symbiotic with the desire to understand nineteenth-century canon formation, and as a window onto audience expectation, cultural norms, and artistic transgression”. Katharine Ellis: “Music Criticism, Speech Acts and Generic Contracts”, *Nineteenth-Century Music Criticism*, Teresa Cascudo (ed.), Turnhout, Brepols, 2017, p. 3. Traducción de la autora.

<sup>10</sup> Katharine Ellis sugiere el uso del “speech act” como un posible antídoto al uso indiscriminado, o apresurado, de los textos de la crítica musical decimonónica. K. Ellis: “Music Criticism...”.

<sup>11</sup> Me encuentro trabajando las trayectorias de otras figuras de la época como Eufrosia Amat, Guadalupe Barroeta y Antonia Aduna.

de estas cantantes se ubica en una época de expansión del Romanticismo en México al tiempo de una consolidación del medio cultural y literario hacia mediados del siglo XIX<sup>12</sup>.

Debe subrayarse la idea de que estas cantantes ejercieron como músicas profesionales en un momento en que la mujer no tenía una vía reconocida para hacerlo, que formaron parte del mundo laboral junto a hombres, y que fueron producto de escuelas de música privadas –principalmente las de José Antonio Gómez y Agustín Caballero– sin las cuales no puede entenderse la activa vida musical de las primeras décadas postindependentistas. En 1866, con la fundación del Conservatorio se inicia una nueva etapa de la historia de la música profesional en el país y para la participación de las mujeres. Seguimos la pregunta que se hacía la teórica decolonial india Gayatri Spivak en su ya clásico ensayo del mismo título<sup>13</sup>: “¿Puede hablar el subalterno?”. En la episteme occidental el discurso del subalterno es sistemáticamente silenciado. Hay una violencia epistémica que empuja a los “otros” (las “otras”) a los márgenes del discurso. Todo proyecto que hable en términos esencialistas acentúa ese silenciamiento, señala Spivak<sup>14</sup>. La crítica feminista ha deconstruido y confrontado las condiciones que crearon el discurso silenciado de las mujeres y ha construido espacios de resistencia al cuestionar la ética de los modelos patriarcales dominantes. Desde esa óptica e intención se genera también mi trabajo.

### María de Jesús Cepeda y Cosío

María de Jesús Cepeda y Cosío –cuyo apellido se escribe Cepeda o Zepe-da, aunque a lo largo de su corta carrera se transforma solo en “Cosío” o “Cossio”– fue una cantante con importante presencia a mediados del siglo XIX<sup>15</sup>. A pesar de eso, en las fuentes secundarias se encontró escasa informa-

---

<sup>12</sup> Esta idea se apoya en el libro de Montserrat Galí Boadella: *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

<sup>13</sup> Gayatri Chakravorty Spivak: “Can the Subaltern Speak?”, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson, Lawrence Grossberg (eds.), Chicago, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.

<sup>14</sup> Mucha tinta ha corrido respecto a los estudios subalternos y su inutilidad en el campo de estudios sobre América Latina. Estos surgieron a partir de la década de 1990 de un grupo de simpatizantes de las ideas marxistas decepcionado con el devenir de los regímenes socialistas. Con altas y bajas, con la disolución de un grupo de estudios y otros avatares, es innegable que intelectuales como Walter Dignolo, Fernando Coronil e Ileana Rodríguez, entre otros, han continuado dentro del área de estudios de decolonialidad haciendo grandes aportes que siguen vigentes. Véase, por ejemplo, la revista *Dispositio*, 25, 52, 2005, pp. 127-146.

<sup>15</sup> Poco se había escrito sobre ella en fuentes antes de la investigación para mi tesis doctoral, realizada fundamentalmente en folletos, libros, periódicos y revistas de la época.

ción de la cantante<sup>16</sup>. Por mi parte, debo confesar que fue al investigar al pianista Henri Herz y su visita a México cuando advertí que Cepeda y Cosío aparecía frecuentemente en los periódicos, y decidí investigar más sobre ella y rastrearla. Junto con ella, emergió también la figura de su colega María de Jesús Mosqueira.

Cepeda y Cosío fue una música completa: cantante, maestra y compositora de algunas piezas de salón para piano. Una de sus primeras presentaciones fue a la edad de 19 años con la orquesta y el coro en los servicios de la Cuaresma de 1840 en la catedral de la Ciudad de México. Su ejecución vocal debe haber sido notable, ya que la contralto italiana Adele Cesari, de visita en el país como parte de una compañía de ópera, ofreció tomarla como estudiante, una oferta que la mexicana aceptó seguramente encantada. Cesari había adquirido gran fama en Italia, donde había estrenado la ópera más famosa de Vaccai, *Giuletta e Romeo*, en el Teatro alla Canobbiana de Milán en 1825. Después de esta primera ejecución pública de Cepeda, pasarían cinco años hasta su primera presentación profesional: el 20 de septiembre de 1845, Cepeda y Cosío llevó a cabo su debut oficial en el papel de Lucrezia, en la ópera *Lucrezia Borgia* de Donizetti, y tan solo unos días después, Imogene en *Il Pirata* y Beatrice en *Beatrice di Tenda*, ambas óperas de Bellini.

Después de estas que resultaron ser exitosas presentaciones, la cantante hizo una función a beneficio propio, dado lo cual se publicó una biografía suya. Estos dos honores, el de la función de beneficio y el de la publicación de una biografía, no habían sido concedidos a cantantes mexicanas anteriormente, pues hasta ese momento estaban reservados para las divas italianas que llegaban con las compañías de ópera. Fue la revista *El Museo Mexicano o Miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas*, editada por el famoso editor afecto a la música, Ignacio Cumplido, quien publicó la biografía de la joven cantante de 23 años. Cabe mencionar que el artículo da como fecha de nacimiento el 8 de julio de 1823, aunque sabemos ahora que su fecha de nacimiento es dos años anterior, el 9 de julio de 1821, en la Ciudad de México. Su nombre completo se proporciona como María de Jesús Guadalupe Ysabel Sepeda Cosío, hija de Luis Sepeda y Mariana Cosío<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Laureana Wright de Kleinhans: *Mujeres notables mexicanas*, México, Tipografía económica, 1910, pp. 356-358; Gabriel Pareyón: *Diccionario enciclopédico de música en México*, Zapopan, Universidad Panamericana, 2007, p. 1128; Esperanza Pulido: *La mujer mexicana en la música: hasta la tercera década del siglo XX*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1958; M. Gali Boadella: *Historias del bello sexo...*

<sup>17</sup> Está registrada en un libro de partidas de bautismos de la iglesia de San Miguel Arcángel, “en que se asientan las partidas de bautismo españoles”, según anuncia la portada del libro. No es de sorprender que la muchacha, aún a tan temprana edad, se quitara años tanto como señal de coquetería femenina como para resaltar su “temprano” ascenso a los escenarios. Información obtenida en “México bautismos, 1560-1950”, FamilySearch, <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:939D-X3W2-2?i=440&cc=1615259> (consulta 18-12-2020).

La biografía de *El Museo Mexicano*, que viene acompañada de un retrato, está atravesada por el orgullo patrio derivado de tener una cantante mexicana que colaboraba con compañías extranjeras por primera vez de manera notoria. Logra matizar la incomodidad de que fuera una compatriota decente, mujer de buena familia, la que se presentara sobre el escenario. El artículo se subtituló orgullosamente, “Prima donna de la compañía de ópera italiana del Teatro Nacional de México”. La biografía de *El Museo Mexicano* comienza así:

Si es siempre grato elogiar el mérito sea la que fuere su patria, si fácil corre la pluma para los encomios y alabanzas de todas aquellas personas que de cualquiera manera sobresalen en medio de la sociedad en que vivimos y contribuyen a nuestro bienestar; esto es mucho más satisfactorio cuando el objeto de nuestros aplausos nos está unido por los vínculos de la patria, y abre en ella una carrera antes desconocida. Acaso hay entonces en nuestra admiración algo de amor propio y de orgullo, por el que nos creemos partícipes del triunfo de nuestros conciudadanos y asociados a su gloria, y tal es lo que acaba de pasar a los mexicanos con la joven, cuyo retrato adorna la página que está al frente del artículo<sup>18</sup>.



Ilustración 1. Retrato de María de Jesús Zepeda Cosío publicado en *El Museo Mexicano* en 1845<sup>19</sup>

*El Museo Mexicano* consigna la fecha gloriosa del 20 de septiembre de 1845 en que la señorita Cepeda cantó como solista en el Teatro Nacional, al cual el público “corrió” a verla “movido de la curiosidad que inspira un

<sup>18</sup> *El Museo mexicano o Miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas*, México, 1845, p. 255.

<sup>19</sup> *Ibid.*, lámina no paginada entre pp. 254 y 255, Biblioteca Digital Hispánica, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004623384> (consulta 24-01-2021).

espectáculo nuevo e inclinado a aplaudir, porque se habían tocado en el corazón de cada espectador las cuerdas que hace sonar siempre un interés más notable, a saber: el amor a la desgracia, a la juventud y a la patria'<sup>20</sup>. Se une, pues, una especie de imperativo patriótico de apoyo a la connacional, tanto por su origen como por su juventud y, muy importante, su desgracia. Sin embargo:

[...] ¿cuál sería nuestra sorpresa al ver que no se necesitaba nuestra benevolencia, sino que la justicia sola debía arrancar como un homenaje merecido nuestros vivas y nuestros aplausos? El público aplaudió, aplaudió con entusiasmo y orgullo, aplaudió no para alentar a una joven que llena de esperanzas presentaba estas como su única prenda; sino que aplaudió al triunfo de las bellas artes, a la gloria de México, y al honor y orgullo nacional<sup>21</sup>.

Cosío y Cepeda no necesitaba conmiseración, su calidad de artista era suficiente para llevarla al sitio que ocupaba. Si bien la cantante venía de una familia más bien acomodada, al accidentarse el padre, Mariana, la madre, se dedicó a poner todo su empeño en la educación de la hija, que desde edad muy temprana mostró una habilidad notable en la música. Comenzó a tomar lecciones con José María Oviedo y al presentarse en reuniones privadas, la muchacha demostraba sus grandes habilidades vocales. El dinero del padre se depositó en una casa de comercio que tuvo un mal final y la viuda perdió fortuna y bienes. En suma, la tragedia rondaba, pero un golpe de suerte cambió su destino:

Una célebre artista, la Sra. Cesari, la oyó; prendose de su excelente voz, se propuso realzar su mérito, perfeccionando las eminentes dotes que la había prodigado la naturaleza y que su primer maestro había tan ventajosamente desenvuelto. Aún no había llegado el tiempo que esta especie de habilidades pudiesen lucir en México en el gran teatro, y cuando alguna señora descollaba entre sus compañeras, brillaba su voz en las funciones piadosas para las que acaso no era tan propia<sup>22</sup>.

Después, Anaïs Castellan de Giampietro, otra cantante de ópera italiana que estuvo en México de 1840 a 1844, le dio lecciones y además cantaron juntas. En esa coyuntura, la carrera de la cantante mexicana dio un paso decisivo hacia la profesionalización:

Cepeda fue solicitada, y accedió por fin a los insistentes ruegos que se le hicieron para que aceptase su gloria. Resuelta a presentarse en la escena, su fama la precedía y no apareció como una principiante que va a estudiar, a adelantar y a perfeccionarse, sino como la artista ya formada, que se sienta en su trono y coloca la corona sobre su frente.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 255

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 255-256.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 256.

México la vio en una sola noche aparecer con todo su brillo, la aplaudió por afecto, por orgullo y por un sentimiento invencible de justicia. Todas las alabanzas que antes se le habían tributado, se hallaron realizadas, y lo que sucede tan raras veces, la verdad superó a la expectación<sup>23</sup>.

En consonancia con la expectativa del comportamiento de una señorita decente de la época en el imaginario colectivo, hay que rogarle para que venza su reserva. Y como una profecía autocumplida, no podía haber más que éxito y admiración ante la aparición de la talentosa joven mexicana. De aquí se resalta su mérito al interpretar *Norma* y *Beatriz* en *Beatrice di Tenda*. El artículo se refiere a “el beneficio” que se dio en favor de la cantante:

La beneficiada escogió la hermosa ópera de Bellini, *La Sonámbula*, en que fue estrepitosamente aplaudida, y cantó, además de ella, una aria de *Parisina* y dos canciones, composición de D. Vicente Blanco, *A Una calavera* y *Despedida*, que merecieron también numerosos aplausos y que se hicieron repetir. La segunda de ellas, cuya preciosa letra es del apreciable joven D. Juan N. Navarro, ha sido sin duda la mejor recibida del público<sup>24</sup>.

Los editores alaban en particular a Cepeda y Cosío por haberse “atrevido aún a hacer sonar en sus labios los dulces tonos de la música italiana”, a pesar de haber nacido en México. Pero “la Srita. Cepeda fue la que nos mostró que la dulce voz de las mexicanas podía expresar los acentos tristes o alegres, frívolos o sentimentales, apasionados o delirantes de Beatriz, Lucrecia, Antonina y Norma”<sup>25</sup>. En efecto, María de Jesús era una mexicana que se atrevía a pisar territorio vocal europeo. *El Museo Mexicano* consideraba que aquellas épocas en que se consideraba degradante la práctica profesional de la música por mujeres debían quedar atrás por ser “oscuras”<sup>26</sup>. Revistas como *El Museo Mexicano* forman parte de una expansión literaria de gran aliento dentro de la relativa estabilidad que proporciona el gobierno de Antonio López de Santa Anna en los años cuarenta, periodo en que se da, según señala Montserrat Galí, una “compactación del grupo de empresarios y comerciantes en torno al proyecto conservador [lo cual] favorece el desarrollo de la cultura nacional y la consolidación de revistas y periódicos”<sup>27</sup>.

Pioneras como Cosío, al presentarse en los escenarios, funcionaron como punta de lanza para comenzar a modificar la opinión pública respecto a la actuación de mujeres mexicanas sobre el escenario. Sin embargo,

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>26</sup> *Ibid.*: “Pero como todas las oscuridades tienen un término y el día de gloria en todos los ramos llega al fin, este se presentó para México el 20 de septiembre de 1845, y la Srita. Cepeda fue la que nos mostró que la dulce voz de las mexicanas podía expresar los acentos tristes o alegres, frívolos o sentimentales, apasionados o delirantes de Beatriz, Lucrecia, Antonina y Norma”.

<sup>27</sup> M. Galí Boadella: *Historias del bello sexo...*, p. 30.

estaba aún lejos el tiempo en que las mujeres mexicanas pudieran presentarse en un teatro con facilidad y con aceptación social. Una vez que Cepeda comenzó a cantar públicamente fuera del salón y la iglesia, logró traer fondos para la empobrecida casa. De este modo, la satisfacción de la necesidad económica de ella y su madre desvalida, resulta la principal justificación, que aún era necesaria para preservar la reputación de una mexicana que se enrolara en una carrera de cantante profesional. La misma Cepeda y Cosío pagó un anuncio en el periódico más popular en la época para anunciar su beneficio.

Gran Teatro Nacional

Función extraordinaria

Que ha de verificarse el martes 9 del corriente, a beneficio de la que suscribe.

*La Sonámbula,*

Ópera del maestro Bellini.

En la octava escena de la segunda parte del primer acto cantaré la romanza de *La Parisina* [Donizetti], *Sogno talor di correre*, acompañándome yo misma al piano.

Primer entreacto.

La señorita Borghese<sup>28</sup>, que se ha ofrecido generosamente a favorecerme, empleando en mi obsequio sus conocidos talentos, cantará la tirolesa francesa *Ouvrez c'est nous*.

Enseguida cantaré yo misma una bella plegaria enteramente nueva, compuesta por el acreditado profesor Don Vicente Blanco, intitulada *A una calavera*.

El mismo profesor se presta graciosamente a acompañarme al piano esta plegaria.

Segundo entreacto.

Una canción de despedida.

La pérdida de mis bienes, en la que yo no tuve parte alguna, me condujo necesariamente a una situación bien desgraciada: esto es notorio en México.

En tales circunstancias los señores de la empresa de este teatro, primero por la mediación de algunos amigos de mi familia, y después por sí mismos, se sirvieron hacerme proposiciones para que me resolviese a pertenecer a la compañía de ópera italiana en clase de prima dona.

No se me puede ocultar cuán difícil era el desempeño de un cargo tan superior a mis débiles fuerzas, no teniendo más escuela dramática ni más condiciones favorables, que las pocas que podía reunir una persona aficionada al canto.

Sin embargo, la persuasión de aquellos buenos amigos, la de los señores de la empresa, y más que todo, la confianza que me inspiraba un público ilustrado y benévolo, que en su mayor parte sabía mis tristes circunstancias, me decidieron a servirlo, esperándolo todo de su indulgencia.

---

<sup>28</sup> Eufrosia Borghese era una reconocida soprano coloratura italiana con fama europea por sus interpretaciones de *La sonnambula* (en Roma, 1835) y *Lucia di Lammermoor* (en Nápoles, 1838). Llegó a México después de exitosas temporadas en los Estados Unidos con la Palmo's Opera Company de Nueva York, habiendo cantado antes en La Habana. No es, pues, despreciable la formación que tuvo Cepeda y Cosío, tanto de Borghese como de la Cesari y la Castellan.

¡Cuál sería mi sorpresa, cuál mi emoción al ver el modo tan extraordinariamente halagüeño con que me recibió al ingresar yo al teatro, y con que ha continuado acogiendo mis pequeños trabajos! Esto apenas puede sentirse, pues que no hay expresiones bastantes para explicarlo.

Como una pequeña muestra de mi profunda gratitud, he ansiado vivamente por presentar en esta función, destinada a mi beneficio, una ópera nueva y digna de tan ilustre Mecenas; mas ya que a pesar de mis esfuerzos y empeño no lo he podido lograr, por diversas e insuperables dificultades, espero que acepte tan benigno como hasta aquí, lo único que puedo ofrecerle con mi eterno reconocimiento.

México, diciembre 5 de 1845.  
María de Jesús Cepeda y Cosío<sup>29</sup>.

El texto, lleno de disculpas por la osadía de presentarse en un escenario, justificada solamente por la desgracia familiar, es, sin embargo, muestra ya de una cantante de ópera *profesional* que ofrenda sus dones al público. Notable es, de por sí, que una señorita respetable ponga un anuncio en el diario hablando por su propia voz. Es justamente en la década de los cuarenta cuando surgen las primeras publicaciones para las mujeres, fenómeno asociado a “la consolidación de la mujer como un público lector que generó el interés de los principales editores de la época e inauguró un fructífero mercado editorial. Pero no solo ello, el surgimiento de este conjunto de revistas representó también la apertura de un escenario a través del cual las mujeres se introdujeron abiertamente al universo de la palabra escrita”<sup>30</sup>. No solo como lectoras, sino como escritoras e interlocutoras, las mujeres encontraron un espacio donde hacer oír su voz. Es dentro de ese ambiente de paulatina apertura a la voz femenina donde Cepeda y Cosío pudo, si bien con todas las limitaciones y convenciones de la época, expresarse en el periódico y sobre el escenario.

Empezaba la promisoriosa carrera de la soprano mexicana cuando estalló la guerra entre México y EEUU a principios de 1846. En ese entonces Cepeda y Cosío participó en una función que se dio en la Catedral de México para la “Bendición de la Bandera del Batallón Victoria de la Guardia Nacional”<sup>31</sup>. Un testimonio posterior a la guerra da cuenta de la actitud patriótica que sostuvo Cepeda y Cosío, “cuya cuna, educación y sentimientos de honor unidos a una voz verdaderamente privilegiada la colocan a una distancia inmensa de las cantantes comunes, ha tenido la virtud de rehusarse a cantar al gobierno americano, habiéndola este invitado y hecho

---

<sup>29</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 8-12-1845, p. 4.

<sup>30</sup> Lucrecia Infante Vargas: “De lectoras y redactoras. Las publicaciones femeninas en México durante el siglo XIX”, *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, Belem Clark de Lara, Elisa Speckman (coords.), Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 187-188.

<sup>31</sup> Se menciona que Cosío interpretó “un aria coreada”. *El Monitor Republicano*, 11-1-1847, p. 4.

lisonjeros ofrecimientos”<sup>32</sup>. La cantante se erige aún más como un símbolo de orgullo patrio, que la envuelve en un aura de legitimación. Este comentario funciona como una especie de publicidad previa al concierto que brindó la cantante junto con María de Jesús Mosqueira. Desafortunadamente para Cosío tuvo que suspender su participación por problemas con la voz, a media función. Este será el primero de varios bochornosos episodios en que la cantante no logró terminar su presentación. Cosío volvió a publicar una extensa y detallada disculpa en el periódico, acompañada de informes médicos. En ella se nota la desesperación que siente la susodicha por no poder satisfacer las expectativas existentes:

La bondadosa acogida que he debido al público siempre, y especialmente al presentarme anoche en la ópera de *Norma*, me estrecha de una manera imprescindible a manifestarle justamente, con mi más cordial y sincero agradecimiento, que atacada repentinamente mi salud, sentí menos aún el riesgo que corría mi vida, que el tener que privar al público, de una parte de la función que tenía derecho de esperar. Imposibilitada de hablar y de moverme, no me era dado continuar la ópera, en la opinión de los señores facultativos, que se sirvieron asistirme. Ruego, pues, al público añada a los favores con que me ha colmado, el de disculpar una falta enteramente involuntaria y en la que quizá alguna parte tuvo la conmoción que esos mismos favores no pueden menos de causarme.

México, septiembre 28 de 1848  
María de Jesús Cepeda y Cosío<sup>33</sup>.

En el informe médico se da fe de que la Srita. Cosío tuvo “una congestión sanguínea al cerebro, dependiente de un fuerte trastorno en la digestión [...] que la imposibilitó totalmente de moverse o cantar, lo que le expresaron al juez del teatro”<sup>34</sup>. Hasta qué punto su voz fallaba como producto de las experiencias traumáticas de su vida o como producto de una enfermedad del aparato vocal es imposible saberlo. Como ha señalado Emily Wilbourne, en el mundo postfreudiano sabemos que cuando la voz falla y se quiebra es una manifestación del cuerpo de eventos traumáticos alojados en el subconsciente. Como auditores nos hacemos entonces conscientes “del cuerpo del que habla y de su historia presumiblemente traumática”<sup>35</sup>. Los modelos psiquiátricos actuales nos

<sup>32</sup> *El Monitor Republicano*, 27-9-1848, p. 4.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 29-9-1848, p. 4.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> “Experienced by the body, traumatic events become logged in the unconscious, only to emerge as sound: sound that betrays its traumatic origins by its resistance to mental control”. Emily Wilbourn: “Demo’s Stutter, Subjectivity, and the Virtuosity of Vocal Failure”, Martha Feldman, Emily Wilbourn, Steven Rings, Brian Kane, James Q. Davies: “Why Voice Now?”, *Journal of the American Musicological Society*, 68, 3, 2015, p. 659, doi:10.1525/jams.2015.68.3.653 (consulta 20-1-2021). Traducción de la autora.

han enseñado que: “La voz promete acceso a la experiencia interior de nosotros mismos y otros, una escritura en el cuerpo que puede representar tanto el mundo material como nuestra experiencia encarnada de materialidad”<sup>36</sup>.

Para febrero de 1849 encontramos a Cosío participando en un concierto a beneficio de la Beneficencia Española, en la que se ejecutan números variados, muy al gusto de la época. La función incluía “Una brillante sinfonía”, “una comedia”, “unas variaciones para violín”, “un terceto de baile”, “una tragedia en un acto” y el primer acto de la ópera *Lucrezia Borgia* de Donizetti, con nuestra cantante en colaboración con otros solistas. La interpretación de Cepeda y Cosío fue sumamente alabada: “pocas veces ha cantado tan bien como esa: su armoniosa voz, que expresaba los más dulces afectos de ternura penetraba los corazones, llenándolos de ese placer indefinible que produce la música...”<sup>37</sup>. Nótese que a pesar de tener Cepeda y Cosío ya una trayectoria como profesional del canto, la retórica de la cantante *amateur* con énfasis en el agrado y la dulzura que provoca su ejecución, producto del recato esperado en una joven, es ante todo lo que se resalta.

Susan Rutherford ha señalado que, para la primera mitad del diecinueve, los y las cantantes de ópera lograban en los públicos teatrales un estado catártico, que era lo que las audiencias buscaban al asistir a la ópera. Se subraya el “poder afectivo” que tenían cantantes como Giuditta Pasta (1797-1865) —una de las máximas exponentes del *bel canto* junto a María Malibrán y para quien Bellini escribió el papel de Norma en la ópera homónima— más allá de su voz, en el público. El público sentía que escucharla era como una “revelación”; Stendhal describió la “magia” que se producía en las interpretaciones de la cantante<sup>38</sup>. Esa experiencia emocional movilizaba por la sensibilidad romántica, era también la que se percibe en las audiencias a las que Cosío se brindaba. Dados los difíciles tiempos que se vivían afuera del teatro, la experiencia teatral, y operística en particular, jugaba un papel social catártico importante. En palabras de un cronista que asistió a las funciones de Cepeda y Cosío: “¡Cuán dulce es entonces acudir a un hermoso teatro a embriagarse en esas emociones que únicamente la música puede hacer sentir!”<sup>39</sup>.

Cuando al mes siguiente cantó en *Il Pirata*, el cronista fue muy cuidadoso en la elección de las palabras utilizadas, pues quedaba claro que no todos compartían el entusiasmo por sus ejecuciones:

<sup>36</sup> “Voice promises access to the interior experience of ourselves and others, a writing on the body that can represent both the material world and our embodied experience of materiality”. *Ibid.*, p. 660. Traducción de la autora.

<sup>37</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 12-2-1849, p. 171.

<sup>38</sup> Susan Rutherford: “La cantante delle passioni”: Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance”, *Cambridge Opera Journal*, 19, 2, 2007, pp. 107-138.

<sup>39</sup> *El Monitor Republicano*, 27-2-1849, p. 3.

En su desempeño la señorita Cossio se esforzó de tal manera, que supo sostener el interés y el agrado del público. Y esto mismo debía ser un motivo para que se sofoquen las humoradas de alguno que otro cócora\*, que son injustas como pudo notarse anoche. La señorita Cossio fue aplaudida varias veces, pero especialmente en la aria última.

Algunos defectos hubo en la ejecución de esta difícil ópera; pero es preciso recordar que ni se jactan de maestros los mexicanos que componen hoy la compañía, ni debe olvidarse que manifiestan sus esfuerzos por complacer<sup>40</sup>.

Cosío, más que como específicamente mujer, es identificada como mexicana a la que deben perdonarse sus defectos en su afán por complacer. Un paternalismo patriótico de doble estigma cubre la figura de Cosío. No es difícil constatar qué tan diferente era la crítica mexicana contemporánea cuando se refería a figuras. Por ejemplo, al describir la actuación de Eufrosia Borghese, maestra y colega de Cosío, en su papel de Lucia en *Lucia di Lammermoor*.

¿Es posible pintar con más verdad el delirio amoroso del último acto, cuando Lucía delante de su hermano, con la distracción propia de una enajenación mental, fija la vista y juguetea con las borlas de su traje, nos parece ella misma una verdadera demente, no la actriz que ha comprendido el carácter que desempeña, y que lo ha estudiado hasta en sus más imperceptibles y delicados pormenores?<sup>41</sup>.

En esta descripción se da por sentada su calidad como cantante y se halaga la verosimilitud de su actuación en el papel.

En el caso de la cantante inglesa Anna Bishop, en cuya compañía también cantó Cepeda y Cosío, la crítica mexicana se refiere a ella con un énfasis en –y entusiasmo por– su manera de cantar a través del cual los críticos despliegan su conocimiento operístico. No es la vida de Bishop y sus desgracias, que sí las tuvo, lo que más interesa, sino su excelencia como cantante de estándares internacionales y lo apropiado de su vestuario. Naturalmente tampoco hay términos patrióticos referidos al acto de cantar, omnipresentes en la breve carrera de Cepeda y Cosío.

Contrayéndonos ahora a la encantadora Anna Bishop, ¿qué diremos de ella cuando por espacio de tres horas ha podido ocupar la atención del público, atrayéndose en el acto las simpatías de todos? ¿Hablabamos de la voz de verdadero *soprano sfogato*, de esa voz tan pura y expresiva en que tan pronto parece oírse el ruiseñor como los dulces sonidos de la flauta? ¿Hablabamos de la asombrosa facilidad con que sabe presentarse en una sola función en tres o cuatro caracteres de diversos géneros y distinta escuela? ¿Haremos el elogio de su brillante vocalización y de la precisión de sus entonaciones?... Tememos, en verdad, que por la insuficiencia de nuestra pobre pluma no podamos hacer la debida justicia del mérito de

<sup>40</sup> *El Monitor Republicano*, 17-3-1849, p. 4. \*Cócora: persona impertinente y molesta en demasía.

<sup>41</sup> *El Monitor Constitucional*, 11-9-1845, citado en M. Galí Boadella: *Historias del bello sexo...*, p. 341.

la célebre artista, y por tanto nos limitaremos a decir que su mérito musical es muy superior a lo que de él se nos había referido, lo que comprueba las demostraciones de general aprobación que hizo el público.

La manera de vestir de Madama Anna Bishop es tan propia, que llena completamente la ilusión, y se penetra tanto del papel que ejecuta que no es la Bishop a quien se ve en el de Norma, sino a la misma sacerdotisa que, olvidando que lo era, se entrega al amor de Polión; o bien a la gentil Linda di Chamounix, que bajo el traje de una bella dama de París, tiene toda la simplicidad de una aldeana [...] <sup>42</sup>.

Podría abundarse en el contraste de la crítica entre cantantes extranjeras y nacionales, pero lo que es claro es que existe un doble estándar. Es este espacio liminal hacia la profesionalización plena, ese fue el precio que pagaron las pioneras por ir abriendo nuevos espacios para las músicas profesionales de las siguientes décadas.

En agosto de 1849, Cepeda y Cosío fue contratada por Bernard Ullman, el agente del pianista Henri Herz, para cantar como invitada en un par de conciertos, quien lo hizo con la clara intención de sumar una atracción más a los conciertos de Herz, a sabiendas del patriotismo del público mexicano. En el segundo concierto, la cantante hubo de suspender nuevamente la función.

La señorita Cosío tenía inflamada la garganta y además estaba anoche un poco afectada de los nervios. Estas circunstancias le produjeron un temor extraordinario: este temor, más que su salud misma, la embargaron la primera vez la voz, y la segunda, la emoción le impedía no solo cantar, sino aun hablar, pues mucho tiempo después de haberse retirado del foro, no podía ni aun responder a los que procuraban animarla.

El público, aunque no sabía esto, parece que lo adivinaba, y sus aplausos generosos aliviaron algún tanto la angustia de la joven.

Vestida con mucho gusto y elegancia, tímida, conociéndose en su semblante cuánto sufría, se presentó en seguida en el carácter de Rosina. El público con sus palmoteos, la animó, con lo que pudo cantar perfectamente, ostentando la fuerza y lozanía de su voz, sin embargo, de estar, como hemos dicho, con la garganta inflamada.

Este suceso no debe desanimar a la señorita Cosío. Hemos dicho otras veces, y repetimos ahora, que su voz es hermosa, fresca y armoniosa. La perfección en el estilo, el desembarazo en la escena, vendrán con el tiempo y el estudio, y entonces tendremos mucho que admirar la habilidad y talento de la señorita Cosío, la que no dudamos llegará a ser una notabilidad <sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> *El Monitor Republicano*, 17-7-1849, p. 4.

<sup>43</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 23-8-1849, p. 4. Aunque no tenemos los documentos, sabemos que Ullman contrató tanto a Mosqueira como a Cepeda y Cosío por referencias en la prensa. Por ejemplo: "Habiéndose contratado a las Sritas. Mosqueira y Cosío, por enfermedad de cualquiera de las cantantes ninguna función se suspenderá", *El Monitor Republicano*, 27-8-1849, p. 4.

La revista de espectáculos *El Tío Nonilla* presenta su visión del siguiente episodio en este drama. Ullman rescindió el contrato a Cosío después de esta fallida aparición sin compensarla, puesto que consideraba que ella había roto su contrato unilateralmente, y acto seguido contrató a otra cantante mexicana para cantar como solista, la señorita Mosqueira, quien a partir de ese momento, se quedó permanentemente en los conciertos de Herz<sup>44</sup>. El reportero estaba indignado con la ruptura del contrato de Cepeda y Cosío, y furioso con el famoso arpista Charles Bochsa quien, de gira en México, había asistido al concierto de Herz.

Lo que nos llenó de indignación fue solamente que el señor Bochsa dejase asomar a sus labios una sarcástica sonrisa tan imperdonable en un corazón de artista, en un corazón de hombre. Cuando la señorita Cosío derramaba abundantes lágrimas en la escena por un accidente que no estaba en sus manos evitar y el público conmovido la animaba con sus aplausos, el señor Bochsa se sonreía maliciosamente. Semejante conducta no podemos menos de condenar, mucho más, cuando el señor Bochsa, que como artista debía comprender la angustiada situación de la señorita Cosío, debía tenerle más consideración siquiera porque es hija de un pueblo en que tan buena acogida se le ha dado y tan buenos doblones le ha facilitado<sup>45</sup>.

Vemos nuevamente términos basados en factores extramusicales y paternalistas: “la hija” del pueblo y la “caballerosidad” requerida, primero del público y luego de alguien que le había sacado el jugo (monetario) al pueblo de México en su gira de conciertos. Hay que decir que, además, María de Jesús se vio envuelta en una competencia desleal entre los *tours* de Herz y Bochsa. Pero eso es otra historia.

Después de los desafortunados eventos de la participación de la cantante en la gira de Herz, desaparece del radar durante el año 1850, pero la hemos vuelto a encontrar en enero de 1851, en un importante evento organizado por el Liceo Artístico y Literario. Esta institución se había fundado en diciembre de 1850 por el literato José María Lacunza, y a ella pertenecieron literatos prestigiados de la época como José Tomás de Cuéllar, Francisco González Bocanegra, Marcos Arroniz, Luis G. Ortiz y Emilio Rey. Al expandirse las actividades del instituto hacia lo musical, Agustín Caballero, en cuya escuela habían estudiado nuestras cantantes, tomas las riendas de esa sección. En la crónica del concierto inaugural de la sección musical de dicho Liceo encontramos que María de Jesús Cepeda y Cosío figura como “socia facultativa”. Otras cantantes que también figuran como socias son Eufrosia Amat y Eulalia Ciris. No es menor el hecho de que

<sup>44</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 27-8-1849, p. 3.

<sup>45</sup> *El Tío Nonilla*, vol. I, 2, 26-8-1849.

existió una participación activa de mujeres en una sociedad artística en el año 1851. Si bien “los literatos” son todos varones, en el área musical existe prácticamente paridad de socios.

Gran aria de *Atila* [de Verdi], ejecutada primorosamente por la señorita socia facultativa, Doña María de Jesús Cepeda y Cosío. ¿Quién no conoce a la linda Chucha? Su indispensable mérito es un hecho sancionado por los numerosos y justos aplausos que ha recibido siempre, y su hermosa entonación su gusto y su maestría, prestan a todo cuanto ejecutó un valor que saben estimar sus admiradores, y de que recoge siempre las más gloriosas muestras, cuando lanza al viento sus gratos acentos<sup>46</sup>.

Ya se da por sentado que “Chucha”, que para este momento tenía 26 años, era una cantante que no requería presentación.

El tono eufórico se ve reflejado en la conclusión del artículo. La música era cosa de mujeres, según se había establecido ya desde las primeras décadas del México independiente. Florencio Galli, al publicar una partitura de una mujer en *El Iris* en 1826, había consignado lo siguiente: “Damos música con tanto más gusto, cuanto que devolvemos a las damas lo que es de las damas”<sup>47</sup>. Pero el rol musical de la mujer había pasado de la intimidad del hogar a la vida artística pública adentro de un liceo que las considera como socias paritarias, y “notabilidades”, dentro del área musical. Un paso irreversible hacia lo que sería, en la década siguiente, la posibilidad de la profesionalización femenina en la música.

El Liceo marcha con pasos rápidos y gloriosos, por una senda triunfal: el Sr. Caballero, cada día se hace más acreedor a la gratitud y aprecio de él y de su patria. Las Sritas. Cosío, Amat y Ciris, verdaderas reinas del festín, deben estar altamente satisfechas y complacidas de sus triunfos, y es bien seguro que una institución que cuenta en su seno esas notabilidades, ha de rivalizar sin duda, con las más acreditadas de Europa, porque el acento de tan poderosas voces, conserva el entusiasmo, y enciende el amor de gloria. ¡Loor, una y mil veces al Liceo! ¡Honor y gloria a las célebres Sritas., sus socias facultativas, que son su más bello laurel, y su brillante corona de triunfo! Los aplausos, los homenajes que han recibido antes de anoche, deben quedar marcados en su corazón, pues aunque sea un justo homenaje al mérito, es siempre la expresión sublime del más noble entusiasmo<sup>48</sup>.

David Kennerley ha argumentado, en relación con las mujeres cantantes en la época victoriana en Inglaterra, que la aceptación relativamente temprana de la profesionalización de estas músicas está ligada a varios factores: a su género y al hecho de no poder ser sustituidas por hombres; por otra parte, mientras las pintoras o escritoras podían quedarse en casa y compatibilizar su arte con las labores domésticas, las cantantes debían vincularse a proyectos que las llevaban al ámbito público en conciertos, ya fuera en recintos o

<sup>46</sup> *El Monitor Republicano*, 6-1-1851, p. 4.

<sup>47</sup> *El Iris. Periódico crítico y literario*, 2, 11-2-1826, p. 16.

<sup>48</sup> *El Monitor Republicano*, 6-1-1851, p. 4.

teatros<sup>49</sup>. Esto resulta ser cierto en los países latinoamericanos en que, podríamos agregar, la temprana circulación de compañías de ópera italiana con mujeres cantantes de fuerte presencia cuya actividad se consideraba respetable, tuvo también el efecto de condonar la aparición de las connacionales en el escenario antes que, digamos, las mujeres instrumentistas.

El 18 de enero de 1851 se dio una función del Liceo Artístico y Literario donde participaron nuevamente las socias cantantes (ilustración 2).



*Ilustración 2. Programa de la función del Liceo Artístico y Literario, El Siglo Diez y Nueve, 18-1-1851, p. 4*

<sup>49</sup> David Kennerley: "Debating Female Musical Professionalism and Artistry in the British Press, c. 1820-1850", *The Historical Journal*, 58, 4, diciembre 2015, pp. 987-1008. A diferencia de Inglaterra, donde desde la década de 1820 circulaban varias revistas especializadas en música, en México esto no ocurrirá sino hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX y con existencias muy cortas, y en toda forma solo en el siglo XX. La existencia de este tipo de prensa, como demuestra Kennerley, juega un papel crucial en la consolidación del campo musical profesional.

Este fue el comentario que apareció en el periódico respecto a la ejecución de Cosío, donde se la percibe ya como una artista consumada, se mencionan adjetivos profesionalizantes como “facilidad”, “maestría” y “aplomo”:

Vino su vez a la socia facultativa y fundadora Srita. Da. María de Jesús Cepeda y Cosío, para cantar el aria de la *Fausta*. Si no conociéramos a nuestra Chucha, habríamos temblado al ver poner tan complicada y magnífica aria; ¿pero qué cosa es difícil al genio? La facilidad, la maestría, el aplomo, la gracia de Chucha, dominan la armonía, y la vibración sonora y firme de su voz, la fijeza con que sostiene las notas prolongadas en que parece extasiarse contemplando el efecto mágico que producen, la franqueza con que recorre las diversas entonaciones, hacen que aquellas mismas piezas que ya conocemos parezcan nuevas, y sean siempre sorprendentes al emitir con sus sonidos el pensamiento del autor, que interpreta con tanta felicidad, que parece una sibila en su trípode al explicar el oráculo a los profanos: tal y tanta es la expresión que causa, y la salva de aplausos con que fue coronada, la demostraron el juicio y justo tributo rendido a su mérito. Conmovida hasta el extremo se presenta siempre: temor propio del gran mérito, pero que debe deponer, segura como ha de estar, de que la armonía es su elemento<sup>50</sup>.

En mayo de ese año cantó junto a María de Jesús Mosqueira en un dúo de la ópera *Maria Padilla* de Donizetti y en el tercer acto de la ópera *Ermani* de Verdi, con otros cantantes de la compañía. El crítico vuelve al terreno conocido respecto a las cantantes mexicanas, utilizando adjetivos asociados a la femineidad, a lo dulce, lo sentimental, lo tierno, lo cual nos habla tanto de una retórica arraigada, como de una falta de especialización de los cronistas musicales de la época.

En cuanto al dúo cantado por las Sritas. Mosqueira y Cosío, ¿qué se puede decir después de haber estampado estos dos nombres? ¿México no ha admirado mil y mil veces sus talentos? ¿No nos hemos extasiado mil y mil veces con el cantar dulcísimo, tierno y armonioso de esas dos bellas jóvenes, cuyo acento nos arrebata? Pues bien: el sábado hemos vuelto a tener uno de esos momentos tan escasos por desgracia: la voz de nuestras jóvenes y hábiles paisanas ha resonado en nuestros oídos, ha penetrado a nuestra alma, y conmoviéndonos dulcemente nos arrancó unánimes y estrepitosos aplausos<sup>51</sup>.

Podemos concluir que el desaguisado de Cepeda y Cosío durante el *tour* de Henri Herz, aunado a la calidad irregular de sus ejecuciones, no impactó de manera definitiva en el resto de su breve carrera. Para el año siguiente, durante la gira del guitarrista español Narciso Bassols, cantó un solo y un dueto de tiple y tenor de *Attila* de Verdi<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> *El Monitor Republicano*, 20-1-1851, p. 3.

<sup>51</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 27-5-1851, p. 487.

<sup>52</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 16-6-1852, p. 4.

Cosío no vuelve a presentarse sino hasta finales de año. Participa en el papel de Maffio Orsini en la ópera *Lucrezia Borgia* con la compañía de ópera italiana, presentándose en el ahora llamado “Gran Teatro de Santa-Anna”. El texto la menciona brevemente, sin mayor entusiasmo, en una crónica deslucida, como al parecer lo fue la presentación. Nótese la reiteración de la timidez inicial de Cosío, que es vencida por el apoyo del público.

Anoche estaba el teatro nacional enteramente lleno, pues la primera salida de la señorita Cosío había inspirado grande interés en el público.

La ópera *Lucrecia Borgia*, fue perfectamente bien desempeñada, distinguiéndose muy especialmente la Sra. Steffenone y los Sres. Marini y Salvi.

La señorita Cosío es sin duda un buen contrato. En el primer acto salió un poco conmovida; pero pronto la animaron los entusiastas aplausos que la acogieron.

Cantó muy bien su papel y con bastante expresión; y dijo el brindis con la mayor soltura y desembarazo<sup>53</sup>.

La siguiente noticia de Cepeda y Cosío es durante la venida simultánea de la famosísima Henriette Sontag y su compañía, así como la compañía de Balbina Steffanone, en abril del año 1854. Existe una presión de la prensa, específicamente del periódico *El Universal*, para que se contrate a la cantante mexicana como parte del elenco de la compañía de Steffanone. Finalmente, esta última se decantó por Eufrosia Amat, a pesar de la presión del periódico. Este hecho redundó finalmente en una consecuencia afortunada para la cantante, pues las giras de ambas compañías terminaron en tragedia, con la muerte de la mayoría de los cantantes, incluyendo la de Henriette Sontag el 17 de junio, debido a una epidemia de cólera morbus que se desató por todo el país.

María de Jesús Cepeda y Cosío, al mismo tiempo que desarrolló su carrera como cantante, compuso y publicó algunas piezas musicales. Tenemos noticia de cuatro composiciones suyas: el *Wals de los lamentos* para piano, publicado por el *Semanario de las Señoritas II* (1841); el *Valse para piano* dedicado a “mi querida amiga y mentora Adela Cesari de Roca”, publicado en el *Panorama de las Señoritas. Periódico pintoresco, científico y literario* (1842); *Un recuerdo de Antonia Aduna*, una ‘plegaria’ dedicada a la prematura muerte de una colega cantante, publicada por Murguía (1849), y *La Carmelita*, polca para piano dedicada a la señorita Carmen Dosamantes publicada por el periódico *El Daguerrotipo* (1850)<sup>54</sup>. Todas estas piezas son composiciones sencillas para piano solo. Ofrecemos aquí el *Valse* (1842), en Do Mayor, que más que invitar a bailar ostenta un aire marcial, que nos recuerda el ambiente cargado de enfrentamientos militares y de furor patriótico en que fue compuesto.

<sup>53</sup> *Ibid.*, 20-12-1852, p. 3.

<sup>54</sup> De estas hemos localizado tres, falta encontrar, ojalá, la dedicada a Antonia Aduna.



Ilustración 3. María de Jesús Cepeda y Cosío: Valse. Compuesto por la señorita Da. María de Jesús Zepeda, quien lo dedica a su querida maestra y amiga la Sa. Da. Adela Cesari de Roca, p. [1]. *Publicada en Panorama de las Señoritas. Periódico pintoresco, científico y literario, México, Imprenta de Vicente García Torres, 1842, primera de dos páginas no numeradas entre pp. 296 y 297*

Cepeda y Cosío falleció a la temprana edad de 35 años; desconocemos la causa<sup>55</sup>. En el *Diario de Avisos* apareció el siguiente obituario, que nos permite colegir que en sus últimos años dejó de cantar por una dolencia de la garganta:

DEFUNCIÓN.- Con verdadero sentimiento anunciamos la sensible pérdida de la apreciable Srita. Da. MARIA DE JESUS CEPEDA Y COSÍO, acaecida el domingo anterior. Aunque hacía tiempo se hallaba acometida de una enfermedad, esta no era tan grave que hiciera temer por su vida y, por consiguiente, su muerte inesperada y casi repentina, ha sido doblemente sensible para su familia y sus numerosos amigos.

La Srita. Cosío era jóven muy estimada por sus bellas prendas, y su talento músico fue justamente apreciado por todos sus compatriotas, que mil veces tuvieron ocasión de aplaudirla. Aún se conserva en México viva la memoria de los triunfos

<sup>55</sup> "México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970", FamilySearch, <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:QKHH-XZRC> (consulta 1-12-2020). En este se consigna que era "soltera, se confesó y oleó, y murió ayer", por lo cual su fecha de fallecimiento sería el 16 de marzo de 1857. Fue enterrada en el panteón de San Fernando.

que la Srita. Cosío adquirió hace algún tiempo, antes de que una tenaz enfermedad de la garganta la hubiera privado de cantar; y aquella época en que embelesaba a los habitantes de México, que acudían presurosos al gran teatro a escuchar su hermosa voz, no se olvida ni se olvidará en mucho tiempo.

La muerte ha venido a cortar antes de tiempo los hilos de la vida de una persona apreciable por mil títulos; y nosotros que correspondemos al dolor en que tal pérdida ha venido a hundir a la familia y a los sinceros amigos de la Srita. Cosío, los acompañamos en él, y rogamos al Ser Eterno les dé la resignación necesaria para sobrellevar tan funesto golpe<sup>56</sup>.

Como las divas italianas que pasaban por el país, Cepeda y Cosío fue homenajeada con un poema. Un momento de gloria efímero en su corta y accidentada carrera, que reprodujo *El Museo Mexicano*.

A la señorita Doña María de Jesús Cepeda y Cosío

Suena tu voz, y al encanto  
de tan mágica armonía,  
¡Cuán dulce melancolía  
se siente en el corazón!  
¡Cómo el alma con tu acento  
muellemente adormecida,  
se deja llevar perdida  
por un mundo de ilusión!  
Mundo de paz deliciosa,  
do reina placer divino,  
al dejarse oír el trino  
de tu sonoro cantar.  
Donde calla la tormenta  
de frenéticas pasiones,  
donde van los corazones  
de placer a palpar.

¡Hija de México amada!  
En tu niñez inocente  
¡soñaste ver en tu frente  
una corona lucir?  
Hoy la realidad contempla  
de aquel sueño de ventura,  
que por siempre te asegura  
un felice gobernar.  
Canta, que si en el camino  
de la vida hay sinsabores,  
la gloria te esparce flores  
para transitar por él.  
Y ya un pueblo que te adora  
de tu talento admirado,  
tus sienes ha circundado  
de inmarcescible Laurel.

Diciembre 9 de 1845<sup>57</sup>

### María de Jesús Mosqueira

Fue contemporánea de Cepeda y Cosío, y también una de las primeras cantantes mexicanas profesionales con presentaciones en el Teatro Nacional. Muy poco sabemos de su vida, aún menos que de Cepeda y Cosío.

<sup>56</sup> *Diario de Avisos*, 19-3-1857, p. 3, citado en Fernando Carrasco: “María de Jesús Zepeda y Cosío (1821-1857), cantante y compositora del siglo XIX”, *Musicologiacasera*, <https://musicologiacasera.wordpress.com/2018/07/10/maria-de-jesus-zepeda-y-cosio-1821-1857-cantante-y-compositora-mexicana-del-siglo-xix-por-fernando-carrasco-v/> (consulta 18-8-2021).

<sup>57</sup> *El Museo Mexicano o Miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas*, segunda época, tomo I, 1845, p. 265.

Algunos anuncios, reportes en periódicos y revistas dan cuenta de su breve carrera profesional, que estuvo ligada a la de Cepeda y Cosío. No se tiene hasta la fecha un retrato suyo. Algo que podemos deducir en términos generales de las crónicas encontradas es que su voz era, al parecer, más dulce, menos potente que la de Cosío, así como su personalidad, menos desenvuelta en escena.

Mosqueira fue también estudiante de la academia de Agustín Caballero. Con motivo de la celebración de la independencia de México el 16 de septiembre de 1848, el profesor Caballero presentó a sus alumnos y alumnas avanzados. La crónica publicada en *El Siglo Diez y Nueve* da por sentado que el público ya conocía a Mosqueira y demás estudiantes en conciertos previos de música de cámara. Sin embargo, esta era la primera vez que presentaban una ópera completa, y en el Teatro Nacional. La crítica, aunque positiva, es muy breve. Mucho más detallada fue la crónica aparecida en *El Monitor Republicano*. Esta llama la atención pues no es exactamente condescendiente, si no que se enfoca más bien en la interpretación musical. Es detallada particularmente en cuanto a Mosqueira y su apreciación es más bien negativa en cuanto al desempeño de la cantante.

La ejecución estuvo tan bien como era posible en sus pormenores. La señorita Mosqueira en el papel de Lucrecia, manifestó como siempre la envidiable flexibilidad de garganta que la distingue, y una dulzura y un sentimiento tal vez algo en disonancia con su carácter, pero de hermoso efecto. Sin embargo, su voz no tuvo la extensión que otras veces ni la seguridad necesaria en el principio de la ópera; defectos que es preciso atribuir al temor que debía inspirar aquel público. Su acción no era tampoco bastante despejada, y se resintió de monotonía. Estaba, como llaman los franceses verdaderamente *gênée, mal à son aise*<sup>58</sup>.

Unos meses después encontramos a la señorita Mosqueira cantando en el beneficio de un actor. En este caso, cantó “Casta Diva”, y el crítico del periódico *El Universal* estaba verdaderamente complacido con su desempeño; hacen aparición tanto el elemento de orgullo patriótico como la inocencia virginal asociada a una joven decente:

La Srita. Mosqueira fue vivamente aplaudida, y con justicia. La Srita. Mosqueira es una artista que honra al país que la vio nacer; tiene un timbre de voz suave y melodioso, y de una gran extensión; conmueve, entusiasma, y en el todo de la ejecución de la *Casta Diva*, habla con el corazón, arrebató el alma, eleva la mente al cielo con su postura angelical en la oración, y despierta los más sublimes sentimientos<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> *El Monitor Republicano*, 20-9-1848. \**Gênée, mal à son aise*: incómoda, cortada.

<sup>59</sup> *El Universal*, 6-1-1849, p. 4.

En la repetición de la función, el crítico dirigió sus baterías a los coros: “El canto de la Srta. Mosqueira, aunque atrocemente acompañado por los coros, gustó bastante, y sirvió de descanso al fatigado espectador”<sup>60</sup>.

Cepeda y Cosío y Mosqueira cantaron juntas en numerosas ocasiones y, naturalmente, se volvieron objeto de comparación. Durante la época de predominio del *bel canto* a nivel mundial durante el siglo XIX, comparar a las cantantes y manifestar la preferencia por una u otra, era un deporte favorito tanto del público como de la crítica de ópera. Aunque esto fue común en Europa y en México en lo referente a cantantes europeas que tenían sus giras de manera simultánea en la ciudad (como en el caso de Marietta Albini y Adele Cesari), esta es la primera vez que tenemos noticia de que la prensa se haya enfrascado en un debate concerniente a dos cantantes mexicanas. Esto se debe a que era inaudito el hecho de que dos *prime donne* mexicanas se presentaran en público simultáneamente y por lo tanto fueran sujetas a escrutinio comparativo.

El 27 de septiembre de 1848, unos días después del concierto de alumnos del profesor Caballero, Cepeda y Cosío y Mosqueira cantaron juntas la ópera *Norma*. Cosío cantaba el papel principal, pero al concluir el primer acto, se anunció que no continuaría por hallarse enferma. Mosqueira tomó su lugar para concluir la ópera, aunque hubo de quitarle algunas arias<sup>61</sup>. Las dos siguieron colaborando a pesar del tropiezo, pues la ópera se presentó varias veces aún después de eso, con la participación de ambas<sup>62</sup>.

La Mosqueira empezó el año cantando en dos “beneficios” de actores. El primero fue el del señor Viñolas. Si bien la actuación (en la obra de teatro) fue severamente criticada por el periodista: “Lo que sí causó verdadero placer fue la aria de *Casta Diva* cantada por la señorita Mosqueira. Esta señorita tiene muy felices disposiciones para este arte encantador, y los mexicanos le aconsejan que lo cultive con esmero, para que aún volvamos a tener el gusto de oír los divinos acentos de su garganta”<sup>63</sup>.

Cosío y Mosqueira participaron en el beneficio de la actriz Peluffo y fueron, por primera vez, comparadas abiertamente en la prensa. Mosqueira cantó un aria de *Betty* de Donizetti, y Cepeda y Cosío cantó un aria de *I Puritani* de Bellini. A la Mosqueira el cronista de *El Siglo Diez y Nueve* le hace notar: “la coquetería y la gracia andaluza que le faltan”, encontró que estaba “cortada”<sup>64</sup>. Por su parte, el periodista de *El Monitor Republicano* relata que se formaron partidarios de una y otra cantante, mientras que él opinaba lo siguiente:

<sup>60</sup> *El Monitor Republicano*, 12-1-1849, p. 3.

<sup>61</sup> *El Monitor Republicano*, 29-9-1848, p. 4.

<sup>62</sup> *Ibid.*, 12-10-1848.

<sup>63</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 5-1-1849, p. 19.

<sup>64</sup> *Ibid.*, 27-1-1849, p. 3.

Querer formar un paralelo entre las señoritas Mosqueira y Cosío es un absurdo: la voz de la primera es dulce, suave, modulada, es el trino del ruiseñor, la armonía de la calandria, el arrullo de la tórtola; al paso que la de la señorita Cosío es viva, extensa, clara, nerviosa, llena de majestad; es el genio que llena con su acento los desiertos: la voz de la primera, encanta, entenece; la de la segunda domina. ¿Cuál de las dos es más hermosa? No puede decirse: las dos han recibido un don del cielo que deben cultivar, y yo les aconsejo que no abandonen un momento el estudio.

La señorita Cosío, como la señorita Mosqueira, recibieron numerosísimos y sinceros aplausos<sup>65</sup>.

El tono condescendiente y paternal más bien les recomienda seguir sus estudios. Debe decirse que las fallas en la voz que enfrentaba con cierta frecuencia Cepeda y Cosío, la colocaron en una posición de debilidad frente a su colega, presumiblemente más joven. Cuando repitieron la *Norma* al mes siguiente, el cronista alabó a Cepeda y Cosío por su “Casta Diva”, la cual ejecutó “con toda perfección”, pero tuvo “algunos ligeros desafinamientos”. De Mosqueira, en cambio afirmó: “como siempre, la hizo brillar la limpieza de ejecución y su juego de garganta”<sup>66</sup>.

A partir de ese momento Mosqueira fue invitada para participar en importantes conciertos y eventos diversos. Llama la atención una función extraordinaria en el Gran Teatro Nacional, en la que cantó un aria, no identificada, y la canción mexicana “El butaquito” acompañándose ella misma al piano<sup>67</sup>. Este toque patriótico encaja bien con la imagen de la joven mexicana orgullosa de su patria. Cabe señalar que la ejecución de sonecitos mexicanos en el teatro fue una práctica común de los virtuosos visitantes en el país, los cuales buscaban agradar al público del teatro; en boca de una cantante local adquirirían un sentido diferente.

El 20 de junio de ese año se llevó a cabo un “Concierto vocal e instrumental” en el Gran Teatro Nacional, nada menos que con la presencia del presidente de la República. En este, la Mosqueira cantó un aria de *Nabuco* y el terceto de la ópera *Ernani* de Verdi, junto a los señores Sierra y Solares, y el famoso cuarteto de *I puritani* de Bellini, junto a los señores Sierra, Solares y Zanini<sup>68</sup>. Al mes siguiente participó en un concierto organizado por el violinista Eusebio Delgado y el pianista José María de Aguilar en que se le invita a cantar un dúo de *L’elisir d’amore* junto al señor Zanini, así como el dúo de la *Gemma di Vergy*. Esta es una ópera en dos actos de Donizetti, poco conocida hoy en día pero bastante popular en la época.

---

<sup>65</sup> *El Monitor Republicano*, 26-1-1849, p. 4.

<sup>66</sup> *Ibid.*, 27-2-1849, p. 3.

<sup>67</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 15-2-1849, p. 184.

<sup>68</sup> *El Monitor Republicano*, 19-6-1849, p. 4.

El resto del año, la carrera de la Mosqueira verdaderamente despegó pues fue contratada por la cantante inglesa Anna Bishop durante su *tour* en México. Sus participaciones recibieron invariablemente comentarios positivos en la prensa. Dio varias funciones en un papel ya conocido y practicado por ella: la Adalgisa, junto a la Bishop como la Norma<sup>69</sup>. Al mismo tiempo, tomó el rol principal de cantante en los conciertos del pianista Henri Herz, debido a la salud quebrantada de Cepeda y Cosío que, a pesar de sus buenas intenciones y deseos, le impidió presentarse, lo cual se lamentaba en las crónicas. El hecho de que Ullman, agente de Herz, decidiera terminar la contrata de Cepeda y Cosío y sustituirla por la Mosqueira se comentó en los periódicos; si bien se justificaba el hecho por razones artísticas, no así por la descortesía con la Cepeda y Cosío.

La crónica del concierto de Mosqueira junto a Bishop justificaba la ausencia por enfermedad de Cosío, mientras aconsejaba a Mosqueira “imitar” al detalle lo hecho por Anna Bishop, pues a ella le faltaba “expresión”. La condición de discípula pesaba sobre las cantantes mexicanas a perpetuidad, con el consecuente permiso de sugerir el curso de acción después de sus presentaciones.

La aria coreada de la *Semiramis* estuvo muy bien cantada, y la voz fresca, sonora y firme de la señorita Mosqueira lució perfectamente. Una vez que se ha dedicado al teatro, quisiéramos ver en su fisonomía la expresión de la música. El prestigio que comunica al canto la expresión, lo que podemos llamar estilo, es increíble. Particularmente de esta circunstancia han dependido los brillantes triunfos que ha obtenido Ana Bishop; y la señorita Mosqueira, que ha cantado con ella, que ha sido dirigida en los ensayos por Mr. Bochsa, debía hacer un estudio minucioso de las piezas que canta, e imitar hasta donde le fuera posible, la manera primorosa de cantar de Ana Bishop<sup>70</sup>.

La Mosqueira, que canta sobre el escenario del Gran Teatro, junto a Henri Herz, Frans Coenen y el gran violinista mexicano Eusebio Delgado, parece haberse desempeñado con soltura. El tono, como suele suceder, sigue siendo el de promesa de una gran cantante:

A la Srita. Mosqueira le debemos no una lisonja galante, sino la justa alabanza que merecen el talento y la aplicación: la aria de *La Sonámbula* fue divinamente ejecutada; y esperamos que muy pronto sea esta joven artista una notabilidad en el círculo de la filarmonía mexicana<sup>71</sup>.

Mosqueira se codeaba no solo con Anna Bishop, Charles Bochsa y Henri Herz, si no también con el violinista de los Países Bajos Frans Coenen, a quien Herz invitó a sumarse a sus conciertos<sup>72</sup>. En los conciertos de Herz, Mosqueira cantó arias de *La sonnambula* e *I puritani* y *Attila*<sup>73</sup>.

<sup>69</sup> *Ibid.*, 6-8-1849, p. 4.

<sup>70</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 27-8-1849, p. 231.

<sup>71</sup> *El Monitor Republicano*, 9-9-1849, p. 4.

<sup>72</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 7-9-1849, p. 276.

<sup>73</sup> *Ibid.*, 29-8-1849, p. 240.

Un evento interesante donde vemos la participación de Mosqueira es en los exámenes públicos y distribución de premios de los alumnos de la Escuela de San Felipe de Jesús, de la Compañía Lancasteriana, que se llevaron a cabo en enero del año 1850. En los entreactos del evento hubo participación de una orquesta y una banda militar, y también otras piezas de canto desempeñadas por la señorita Mosqueira<sup>74</sup>. Participó también en la distribución de premios que el presidente otorgó a los alumnos más destacados del Colegio de San Ildefonso. Como parte de una extensa crónica del evento, leemos lo siguiente:

La orquesta, dirigida por nuestro antiguo conocido D. José María Chávez, estuvo perfectamente desempeñada: lo selecto de las piezas y su buena ejecución, nos hizo tener un rato verdaderamente delicioso. Sobre todo, las arias de *Attila* y *Nabuco* ejecutadas por la Srta. Mosqueira, a quien más de una vez hemos tenido el gusto de tributarle los debidos homenajes de nuestra admiración. El Sr. Sierra desempeñó su parte con demasiada maestría principalmente en la aria final de *Lucia*, que hubiera lucido demasiado, si el entusiasmo no se hubiera apoderado de los mozos del establecimiento con tanto fervor que los obligó a interrumpirlo con un repique a vuelo, que no dejó oír la parte más hermosa de esa pieza<sup>75</sup>.

Notable resulta su participación en una:

*Función extraordinaria a beneficio de la Sra. Adela Monplaisir, primera bailarina absoluta de los principales teatros de Europa y América.*

Esta representación que la Sra. Monplaisir ofrece al público, es una prueba del deseo que la anima de agradar a todos los que quieran honrarla.

Al mismo tiempo el Sr. Monplaisir da las gracias a los Sres. y Sras. artistas de la compañía dramática, a los Sres. Martínez, Coenen, y a las señoritas Mosqueira y Sánchez por la manera amable con que voluntariamente se han prestado a secundarlo<sup>76</sup>.

El 15 de enero del año siguiente nos encontramos una noticia tan sorprendente como escueta, la Srta. Mosqueira estaba dando funciones en la ciudad de Puebla, como *prima donna* de la compañía de ópera en el teatro principal de aquella ciudad<sup>77</sup>. En marzo está de regreso en la capital de la república dando un “gran concierto vocal e instrumental” en el Teatro Nacional, nuevamente junto al violinista Eusebio Delgado, a los cantantes Taffanelli y Zanini, dirigidos por Antonio Barili<sup>78</sup>. Encontramos una interesante crítica a su ejecución, donde se le recomienda que, por su voz más bien débil, se dedique a la música de salón donde seguramente triunfará. Por supuesto, de paso se alude a su hermosura.

---

<sup>74</sup> *El Monitor Republicano*, 24-1-1850, p. 2; *El Siglo Diez y Nueve*, 24-1-1850, p. 94.

<sup>75</sup> *El Monitor Republicano*, 28-11-1850, p. 4.

<sup>76</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 6-2-1850, p. 148.

<sup>77</sup> *Ibid.*, 15-1-1851, p. 60.

<sup>78</sup> *Ibid.*, 14-3-1851, p. 292.

La Srita. Mosqueira arrancó también numerosos aplausos. Son muy visibles los adelantos que hace cada día esta joven; su voz adquiere poco a poco robustez y extensión con el ejercicio; sin embargo, creemos que jamás llegará a ser una voz poderosa; el trino dulcísimo del ruiseñor no está destinado a conmover profunda y violentamente los oídos. En nuestro concepto, para apreciar debidamente la voz de la Srita. Mosqueira, debe escuchársela en un salón, allí donde no se pierden los juegos de su garganta, fáciles, dulces, arrulladores, como el murmurio de una fuente... La pieza mejor ejecutada por nuestra hermosa paisana fue la cavatina de la ópera de Verdi, *El Corsario*, que tan bien se presta para su voz dulce, tierna, amorosa.

No podemos menos de excitar a la Srita. Mosqueira a que siga adelantando por la hermosa carrera que ha escogido, y en la cual no la faltarán por cierto los triunfos; sin embargo, la aconsejamos que se presente con más aplomo en las tablas, y que no salga corriendo de la escena. Bien conocemos que este es un gracioso defecto de su carácter vivo, que no ha perdido aún el candor de la infancia; pero es un defecto, y cumple a nuestro deber rogarle que lo corrija<sup>79</sup>.

Es probablemente el mismo crítico de *El Monitor Republicano* el que, al mes siguiente, comenta una interpretación de Mosqueira en un concierto organizado por un señor Montel. Allí critica la poca soltura de movimientos de Mosqueira en traje de carácter en el dúo de *I due foscari*. Le da consejos que espera disculpe, desde una óptica paternalista de orgullo nacional que desea la superación del talento nacional.

La señorita Mosqueira se hizo aplaudir como siempre. He manifestado ya en otra vez el juicio que tengo formado de esta cantatriz mexicana; creo que con aplicación y una buena escuela, llegará a ser una artista de primer orden.

Entiendo que es la primera vez que la señorita Mosqueira se presenta ante el público vestida de carácter; acaso por este motivo sus movimientos eran algo exagerados. El deseo que como mexicano me anima porque mis paisanos lleguen a ejecutar con perfección todo lo que emprenden, me servirá de disculpa para con la repetida cantatriz, si me atrevo a darla consejos.

La señorita Mosqueira gana mucho en hermosura vistiendo trajes de carácter, sus ojos lucen más vivos, más chispeadores, bajo el traje de duelo, por ejemplo, que sacó en el dúo de *Foscari*; pero sin embargo, no debe vestirse de esa manera, sino hasta que haya adquirido algunas reglas de declamación, porque para saber expresar las pasiones, no basta solamente con mover con arte los brazos y dar pasos contados a uno y otro lado.

Por lo demás, ella no debe estar descontenta del público, quien la noche del domingo la hizo repetir el dúo de *Foscari*, que había cantado con tanta alma, con tanta, dulzura, acompañada del Sr. Taffanelli<sup>80</sup>.

A pesar de lo que hoy nos resulta el tono protector, podemos ver cómo para este momento la Mosqueira se ha posicionado ya como una artista considerada al nivel de las y los artistas visitantes extranjeros, pues se le invita a cantar en

<sup>79</sup> *El Monitor Republicano*, 18-3-1851, p. 3. Se llevan a cabo varios conciertos más, véase por ejemplo *El Siglo Diez y Nueve*, 27-3-1851, p. 244.

<sup>80</sup> *El Monitor Republicano*, 3-4-1851, p. 1.

los principales eventos artísticos que estaban llevándose a cabo en la capital mexicana en ese momento. Al mes siguiente, como consignamos al referirnos a Cepeda y Cosío, cantó con dicha actriz el dúo de *María Padilla* así como el tercer acto de *Ernani* junto a Taffannelli, Zanini, Solares y Díaz y con el cuerpo del coro<sup>81</sup>. Nunca antes una cantante mexicana había sido contratada y considerada de ese modo, absolutamente profesional, codéandose con los músicos más encumbrados del momento, así como con la élite del país, incluyendo su participación en eventos a los que asistía el presidente.

Lo último que sabemos de ella unos meses después es a través de un anuncio en el cual ofrece clases de piano y canto en su domicilio. Es el único testimonio directo, si así podemos llamar a un anuncio, de su autoría:

Habiéndome decidido por invitación de algunas personas de esta ciudad a dar lecciones de música de piano y canto, lo hago presente por este y a efecto, de que los señores padres de familia y señoritas que se dignen honrarme con su confianza, puedan ocurrir a la casa de mi habitación, calle de la Cerca de Sto. Domingo núm. 12, en la que me ofrezco a servirla en hora oportuna. Comprometiéndome a darlas también en las casas de las personas que se dignen ocuparme.

María de Jesús Mosqueira<sup>82</sup>

Es verdaderamente desconcertante, y frustrante, que una carrera en ascenso como parecía la suya, se desvanezca en el aire. Se puede especular que quizás en algún punto contrajo matrimonio, adoptó un nuevo apellido, y se retiró de la vida pública. No hemos localizado un registro de defunción suyo. Solo nos queda esperar que, en algún momento, alguna fuente no localizada hasta ahora nos proporcione mayor información de esta notable cantante mexicana de las primeras décadas del siglo XIX.

## Conclusión

Las cantantes objeto de este artículo, María de Jesús Cepeda y Cosío y María de Jesús Mosqueira, dieron un paso firme del salón al teatro, de lo *amateur* a lo profesional, abriendo una brecha para las mujeres músicas mexicanas que vinieron después. Ambas, junto con muchas mujeres más, fueron formadas profesionalmente en la escuela de Agustín Caballero. Ambas tuvieron la necesidad de justificar su paso a los escenarios públicos debido a desgracias familiares e ingente necesidad económica. Fueron asociadas con la patria recién constituida y revestidas de orgullo patrio, como símbolos, en el contexto de la

---

<sup>81</sup> Anuncio en *El Monitor Republicano*, 24-5-1851, p. 4 y crónica en *El Siglo Diez y Nueve*, 27-5-1851, p. 487.

<sup>82</sup> *El Monitor Republicano*, 5-7-1851, p. 4, y *El Siglo Diez y Nueve*, 5-7-1851, p. 646.

construcción identitaria musical de la nueva nación, y fueron envueltas en una retórica paternalista por parte de los cronistas musicales. Desaparecieron de los escenarios siendo jóvenes, por muerte temprana o, presumiblemente, por matrimonio. Las fuentes para investigar sobre sus vidas son sumamente escasas. No existen cartas, diarios u otro tipo de documento *de ellas*. La escasez se extiende a las imágenes.

Tenemos la necesidad urgente de escuchar los ecos en los huecos dejados por su presencia, de leer entre las líneas que dejaron las escasas huellas en los artículos periodísticos que las mencionan. No se trata de idealizar su vida, ni pensar si realmente tuvieron libertad o fueron plenas, pues no podemos saberlo. Nos consta, no obstante, que picaron piedra, sufrieron y fueron utilizadas por empresarios como talismán para atraer público al teatro. Cautelosamente podemos afirmar también su triunfo, en la medida en que lograron cantar de manera profesional sobre los escenarios de los teatros, en un mundo en que las mujeres profesionales de la música en México aún no tenían cabida oficial.

“¿Puede hablar el sujeto subalterno?” Retomamos la pregunta de Spivak. No puede, concluimos con ella, pero es a nosotros, nosotras, que nos toca hablar de “el trayecto parcialmente borrado del sujeto subalterno”, que aparece “doblemente desmarcado” en el caso de las mujeres, en aquellos “fulgores incipientes” o “ecos fugitivos”, en que restituimos sus trayectorias, con paciencia y diligencia cultivada por siglos de silencio, y las difundimos para darles nueva voz, desde nuestra voz, y las plasmamos en una historia musical que las ha ignorado.

## Bibliografía

- BAQUEIRO FÓSTER, Gerónimo: *Historia de la música, III. La música en el periodo independiente*, México, Secretaría de Educación Pública / Instituto Nacional de Bellas Artes / Departamento de Música / Sección de Investigaciones Científicas, 1964.
- BITRÁN GOREN, Yael: “Los que no han oído tocar a Herz no saben lo que es un piano. Un virtuoso europeo en México (1849-1850)”, *Heterofonía*, 134-135, 2006, pp. 89-108.
- : *Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)*, tesis doctoral, Royal Holloway, University of London, 2012.
- : “Henri, Heinrich, Enrique Herz. La invención de un artista romántico en el México decimonónico”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 35, 102, 2013, pp. 33-64.
- : “Henri Herz and His Mexican Biography: A Response from a Virtuoso”, *Piano Culture in 19th-Century Paris*, Massimiliano Sala (ed.), Turnhout, Brepols, 2015, pp. 385-398.
- CARMONA, Gloria: *La música de México. I. Historia, 3. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*, Julio Estrada (ed.), México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.
- CHAKRAVORTY SPIVAK, Gayatri: “Can the Subaltern Speak?”, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson, Lawrence Grossberg (eds.), Chicago, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.

- ELLIS, KATHARINE: "Music Criticism, Speech Acts and Generic Contracts", *Nineteenth-Century Music Criticism*, Teresa Cascudo (ed.), Turnhout, Brepols, 2017, pp. 3-21.
- FELDMAN, Martha; WILBOURNE, Emily; RINGS, Steven; KANE, Brian; DAVIES, James Q.: "Why Voice Now?", *Journal of the American Musicological Society*, 68, 3, 2015, pp. 653-685, doi:10.1525/jams.2015.68.3.653.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat: *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
- INFANTE VARGAS, Lucrecia: "De lectoras y redactoras. Las publicaciones femeninas en México durante el siglo XIX", *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, Belem Clark de Lara, Elisa Speckman (coords.), Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 187-188.
- IZQUIERDO KÖNIG, José Manuel: "Auto-exotismos, la musicología latinoamericana y el problema de la relevancia historiográfica (con un apéndice sobre música sacra y el siglo XIX)", *Resonancias*, 20, 38, enero-junio 2016, pp. 95-116.
- KENNERLEY, David: "Debating Female Musical Professionalism and Artistry in the British Press, c. 1820-1850", *The Historical Journal*, 58, 4, diciembre 2015, pp. 987-1008.
- MAYER-SERRA, Otto: *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*, [1941], México, INBA-CENIDIM, 1996.
- MIGNOLO, Walter D.: *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Julieta Barba, Silvia Jawerbaum (trads.), Barcelona, Gedisa, 2007.
- PAREYÓN, Gabriel: *Diccionario enciclopédico de música en México*, Zapopan, Universidad Panamericana, 2007.
- PULIDO, Esperanza: *La mujer mexicana en la música: hasta la tercera década del siglo XX*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1958.
- RUTHERFORD, Susan: "'La cantante delle passioni': Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance", *Cambridge Opera Journal*, 19, 2, 2007, pp. 107-138.
- WALTER, Michael: *Oper: Geschichte einer Institution*, Stuttgart, Metzler Verlag GmbH, 2016.
- WRIGHT DE KLEINHANS, Laureana: *Mujeres notables mexicanas*, México, Tipografía Económica, 1910.

Recibido: 30-1-2021

Aceptado: 28-5-2021