



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO  
FACULTAD DE HUMANIDADES**

**LICENCIATURA EN HISTORIA**

**T E S I S**

**"Monótona hasta el fastidio". La ópera *El rey poeta* de Gustavo Ernesto Campa, una propuesta controversial para la elite porfiriana, 1901**

Que para obtener el título de:  
**Licenciada en Historia**

Presenta:  
**Julieta Sofía López Díaz**

Asesora:  
**Mtra. Magdalena Pacheco Régules**

Co-asesor:  
**Dr. Gerardo González Reyes**

**Toluca, Estado de México, 2026**

|                                                                                                         |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introducción .....                                                                                      | 1   |
| 1. La ópera romanticista en México .....                                                                | 15  |
| 1.1. La ópera como mecanismo de distinción social .....                                                 | 18  |
| 1.1.1. Los asistentes a las óperas .....                                                                | 24  |
| 1.1.2. Las sociedades musicales y filarmónicas .....                                                    | 25  |
| 1.1.3. Principales representantes de la ópera romanticista mexicana .....                               | 27  |
| 1.1.3.1. Aniceto Ortega del Villar .....                                                                | 27  |
| 1.1.3.2. Melesio Morales .....                                                                          | 29  |
| 1.1.3.3. Ricardo Castro .....                                                                           | 29  |
| 1.2. El Conservatorio Nacional de Música .....                                                          | 31  |
| 1.2.1. Enseñanza musical en el Conservatorio .....                                                      | 32  |
| 1.3. La ópera romanticista europea .....                                                                | 35  |
| 1.3.1. Centros operísticos: Alemania, Italia y Francia .....                                            | 35  |
| 1.3.2. Géneros musicales .....                                                                          | 36  |
| 1.3.2.1. La ópera y la zarzuela .....                                                                   | 36  |
| 2. Gustavo Ernesto Campa .....                                                                          | 43  |
| 2.1. Primeros contactos con el mundo artístico y formación en el Conservatorio Nacional de Música ..... | 45  |
| 2.1.1. La curricula de los planes de estudio .....                                                      | 46  |
| 2.1.2. Necesidad de reformas (1896) .....                                                               | 49  |
| 2.2. Su labor docente .....                                                                             | 53  |
| 2.2.1. Docente en la Escuela Normal .....                                                               | 53  |
| 2.2.2. Modernización del Conservatorio Nacional de Música .....                                         | 55  |
| 2.3. “El sueño dorado de Campa”: los viajes al extranjero .....                                         | 57  |
| 2.3.1. Primer viaje a Europa .....                                                                      | 59  |
| 2.3.1.1. Comisionado musical en la Exposición de París .....                                            | 60  |
| 2.3.1.2. La travesía por otras ciudades europeas .....                                                  | 62  |
| 2.3.2. Segundo viaje a Europa .....                                                                     | 72  |
| 2.3.2.1. Nuevo vistazo a las ciudades europeas .....                                                    | 74  |
| 2.3.2.1.1. Nuevas propuestas para los estudios en el Conservatorio Nacional de Música .....             | 91  |
| 2.3.3. El contacto con compositores europeos .....                                                      | 92  |
| 2.3.3.1. Jules Massenet, compositor francés .....                                                       | 93  |
| 2.3.3.2. Giacomo Puccini, compositor italiano .....                                                     | 94  |
| 2.3.3.3. Camille Saint-Saëns, compositor francés .....                                                  | 95  |
| 2.3.3.4. Felipe Pedrell, compositor español .....                                                       | 95  |
| 3. Los sueños de un compositor .....                                                                    | 101 |
| 3.1. “México, terreno favorable, pero poco culto en cuestión de Bellas Artes” .....                     | 102 |
| 3.1.1. La postura crítica de Gustavo Ernesto Campa previa a su primer viaje a Europa .....              | 103 |
| 3.1.1.1. Deficiencias en la enseñanza musical .....                                                     | 103 |

|          |                                                                                           |     |
|----------|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.1.1.2. | El sueño de un espectáculo permanente en México .....                                     | 105 |
| 3.1.1.3. | La crítica musical mexicana .....                                                         | 108 |
| 3.2.     | El imaginario prehispánico: argumento central de la ópera <i>El rey poeta</i> .....       | 110 |
| 3.2.1.   | Corriente nacionalista .....                                                              | 111 |
| 3.2.2.   | Construcción del indigenismo .....                                                        | 116 |
| 3.2.2.1. | La ópera <i>Guatimotzin</i> (1871) .....                                                  | 119 |
| 3.2.2.2. | La ópera <i>Atzimba</i> (1900) .....                                                      | 120 |
| 3.3.     | La ópera <i>El rey poeta</i> .....                                                        | 121 |
| 3.3.1.   | El libretista Alberto Michel .....                                                        | 122 |
| 3.3.2.   | El libreto .....                                                                          | 122 |
| 3.3.2.1. | La exaltación de la figura de Nezahualcóyotl .....                                        | 126 |
| 3.3.3.   | La empresa López-Pizzorni y los ensayos de la ópera .....                                 | 128 |
| 3.4.     | El estreno (1901) .....                                                                   | 131 |
| 3.4.1.   | La Segunda Conferencia Panamericana .....                                                 | 131 |
| 3.4.2.   | Obsequios para los delegados .....                                                        | 132 |
| 3.4.3.   | Primera y única presentación de <i>El rey poeta</i> en el siglo XX .....                  | 135 |
| 3.4.4.   | Dos visiones, una crítica: Las reseñas de <i>El Imparcial</i> y <i>El Universal</i> ..... | 136 |
| 3.4.4.1. | Crítica de Ricardo Castro en <i>El Imparcial</i> .....                                    | 136 |
| 3.4.4.2. | Crítica anónima del periódico <i>El Universal</i> .....                                   | 138 |
| 3.4.4.3. | Comparación de las reseñas de <i>El Imparcial</i> y <i>El Universal</i> .....             | 140 |
| 3.4.4.4. | Controversias posteriores a la crítica .....                                              | 142 |
| 3.5.     | La nueva visión de Gustavo Ernesto Campa .....                                            | 143 |
| 3.5.1.   | La frágil situación de los artistas mexicanos .....                                       | 143 |
|          | Reflexiones finales .....                                                                 | 150 |
|          | Fuentes consultadas .....                                                                 | 156 |

## **“Monótona hasta el fastidio”. La ópera *El rey poeta* de Gustavo Ernesto Campa, una propuesta controversial para la élite porfiriana, 1901**

A lo largo de nuestras vidas estamos rodeados de la música, pues es una parte fundamental para las personas y la sociedad al ser una creación artística y cultural. En la actualidad, disfrutamos de distintos espectáculos musicales en espacios públicos y en nuestros dispositivos personales. En el caso de la sociedad porfiriana, sobre todo de la élite, asistir al teatro a presenciar espectáculos de ópera era relevante para demostrar que eran civilizados.

La ópera en la Ciudad de México de finales del siglo XIX y principios del XX, a la que identificamos como romanticista siguiendo a Yolanda Moreno Rivas,<sup>1</sup> fue popular dentro de los grupos de élite del porfiriato, estuvo influenciada por la escuela italiana, la alemana y la francesa. En el país, con las continuas rupturas en la vida política y social, se logró un desahogo afectivo mediante la poesía y la música romántica<sup>2</sup> y, como en Europa, en México el nacionalismo fue un concepto ligado a la corriente romántica.<sup>3</sup> Entre sus exponentes encontramos a Melesio Morales, Ricardo Castro o Felipe Villanueva.

En este contexto, el compositor, docente y crítico musical mexicano Gustavo Ernesto Campa fue uno de los principales impulsores de la modernización musical en México entre los años de 1880 a 1910. Nació en la Ciudad de México en 1863 y su formación musical tuvo lugar en el Conservatorio Nacional de Música.

Campa compartía ideología con jóvenes compositores que centraban sus esfuerzos en una renovación del arte musical en una época donde imperaba la corriente italiana. Fue así como surgió el Grupo de los Seis, integrado por Ricardo Castro, Felipe Villanueva, Carlos J. Meneses, Juan Hernández Acevedo, Ignacio Quesada y el propio Campa. Este grupo tenía por objetivo la introducción de las nuevas corrientes de las escuelas francesa y alemana, así como crear un arte verdaderamente nacional.<sup>4</sup> Durante la mayor parte del siglo XIX la

---

<sup>1</sup> Moreno Rivas, *La composición en México en el siglo XX*, p. 18.

<sup>2</sup> Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la música en México*, p. 909.

<sup>3</sup> Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la música en México*, p. 909.

<sup>4</sup> Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la música en México*, p. 454.

sociedad mexicana disfrutaba de las óperas italianas;<sup>5</sup> sin embargo, a los compositores del Grupo de los Seis les interesaba introducir nuevas propuestas de otras escuelas europeas como una forma de renovar o modernizar la música mexicana.

Gracias a su labor docente y como crítico musical, Campa contó con medios para difundir sus ideas. Por un lado, la docencia le permitió proponer una educación de carácter enciclopédico en la Escuela Normal y realizar reformas en el Conservatorio Nacional de Música; por otro, su papel como crítico musical le permitió expresar su opinión acerca de la situación artística en México, la enseñanza en el Conservatorio y las diferencias entre el arte musical mexicano y en otros países.

Como compositor, Campa creó obras como canciones estilo *melodie*<sup>6</sup> y *lied*,<sup>7</sup> piezas para canto, piano, orquesta,<sup>8</sup> y la ópera *El rey poeta*. Esta fue escrita por Alberto Michel, musicalizada por Campa y se estrenó en México el 9 de noviembre de 1901 en el Teatro Principal de la Ciudad de México bajo la dirección de Carlos J. Meneses. La presentación fue un regalo para los congresistas de la Segunda Conferencia Panamericana que se celebraba en la capital del país. Esta obra figura como la segunda ópera de temática indígena escrita en el siglo XX, la primera fue *Atzimba* de Ricardo Castro.<sup>9</sup> Su trama se desarrolla alrededor de 1427 en Texcoco, cuando Nezahualcóyotl era asediado por el gobernante de Azcapotzalco.

Después de la presentación de *El rey poeta*, el periódico *El Universal* la consideró un resumen de fragmentos de otras obras donde se plagiaba a grandes autores y la calificó de "monótona hasta el fastidio y fastidiosa hasta el bostezo y narcótica hasta el letargo, la ópera del señor Campa debe ser inmediatamente arrojada a la sombra y al polvo del archivo de las obras fracasadas".<sup>10</sup> Campa pidió que la acusación fuese comprobada, pero no se llegó a ninguna conclusión.

---

<sup>5</sup> Ibarra Groth, *Orquesta de la Universidad Nacional Autónoma de México (1936-2006): historia y desarrollo en el contexto cultural del país*, p. 28.

<sup>6</sup> Canción lírica francesa. Se caracteriza por su relación entre el texto y la melodía.

<sup>7</sup> Canción característica del romanticismo alemán, escrita para voz y piano.

<sup>8</sup> Álvarez Meneses, "La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la coresponsalía de Gustavo E. Campa", p. 129.

<sup>9</sup> Hajar Guevara, Mariana, "El rey Poeta -Ópera en un acto- Versión en concierto a piano", en <https://inba.gob.mx/actividad/9145/el-rey-poeta> Consultado el 21 de abril de 2023.

<sup>10</sup> Anónimo, "En el Principal, El rey poeta", en *El Universal*, (10 noviembre 1901).

Vale la pena mencionar a la ópera *Atzimba* de Ricardo Castro, también recuperó un tema indígena: la conquista de Michoacán. Esta obra se presentó por primera vez el 20 de enero de 1900, tuvo una buena recepción y continuó con presentaciones; sin embargo, *El rey poeta* de Campa tuvo una única presentación.

Lo anterior, nos lleva a preguntarnos ¿Cuáles fueron los factores por los que la ópera no se siguió presentando después de su estreno?, ¿Cómo era la vida musical de México mientras Campa se desempeñó como compositor? Y, finalmente ¿Cuál era la propuesta de Campa en *El rey poeta* que no gustó a otros compositores y a los grupos de élite de la época?

Consideramos que la presentación de la ópera *El rey poeta* tenía la intención de mostrar la grandeza del México antiguo, como ya se venía haciendo con los descubrimientos de la arqueología, y fomentar una identidad mexicana romántica entre los grupos de élite, formada a partir de la idealización del pasado indígena.

Sostenemos que *El rey poeta* no solo buscaba recuperar temáticas indígenas para resaltar el México antiguo, sino que también esperaba modernizar el arte mexicano al presentar en su obra nuevas propuestas musicales como la francesa y la alemana, a las cuales se inclinaba Campa. Su ópera solo se presentó en una ocasión durante el siglo XX debido a que no logró conmovir a los distinguidos asistentes internacionales y al entonces presidente Porfirio Díaz. El poco entusiasmo mostrado por los invitados a la presentación provocó que las críticas descalificaran a la obra. Además, es posible que existieran personas que no estaban de acuerdo con las ideas modernizantes de Campa, no solo con su ópera y las corrientes que seguía, sino también con las propuestas del compositor hacia la educación musical y a la situación del arte en México.

La ópera de Campa proponía una modernización en las óperas al unir en su obra modelos de las escuelas alemana y francesa, además de tratar un tema del pasado indígena al tomar a Nezahualcóyotl como protagonista; sin embargo, su composición causó controversia al ser percibida como “aburrida” y ni las élites ni las compañías de ópera pensaron en presentar nuevamente su obra.

Nuestro principal objetivo es analizar la ópera *El rey poeta* de Gustavo Ernesto Campa, a fin de advertir la propuesta modernizante que enfrentó los modelos musicales de su época. Para alcanzarlo, hemos definido los siguientes objetivos específicos: recuperar el contexto de la ópera romántica en México, de 1871 a 1901, a fin de mostrar su relevancia para los grupos de élite de la sociedad porfirista; examinar la trayectoria académica y profesional de Gustavo Ernesto Campa para entender su propuesta modernizante en el arte musical de México que incide en su ópera *El rey poeta*; y distinguir las circunstancias en torno de la composición y el libreto de la ópera *El rey poeta*, atendiendo a la propuesta modernizante de Gustavo Ernesto Campa.

Nos interesa estudiar las condiciones artísticas y musicales de la Ciudad de México desde 1871 a 1901. Estos años nos parecen esenciales pues en 1871 se estrenó *Guatimotzin*, ópera que retomó la conquista de México en su argumento, y 1901 se presentó *El rey poeta*, obra que es objeto de nuestra investigación. A pesar de que estudiaremos una creación musical como es la ópera y nos acercaremos al libreto y a conceptos relacionados con la música, este estudio no pretende ser uno musicológico.

La historiografía sobre la música en México se ha ocupado poco de las óperas creadas en el porfiriato (de finales del siglo XIX y principios de XX). Las investigaciones se han enfocado en los compositores más destacados. De los primeros estudios sobre música tenemos a Otto Mayer-Serra con su obra *Panorama de la Música Mexicana* (1941). Su trabajo es una revisión de las principales corrientes de la música en México, nos ofrece una exposición sintetizada de la música mexicana de principios del siglo XIX a mediados del siglo XX; de la misma manera, busca estudiar problemas musicológicos donde predominan los relacionados con el nacionalismo y la sociología musical. Para el autor, el principal propósito de su obra es la síntesis y la interpretación por medio de la selección de los hechos más decisivos en el desarrollo de la música mexicana; de manera especial Mayer-Serra señala que la ópera italiana se convirtió en un género musical estandarizado y comercializado, y las óperas escitas en México solo eran imitaciones del estilo italiano.

Mayer-Serra considera a Gustavo Ernesto Campa y a Ricardo Castro representantes de una fase donde los procedimientos de la música francesa y alemana llegaron a México, desplazando a la hegemonía italiana en el arte musical europeo. Resalta el gusto de Campa

por el lirismo francés, además nos menciona amistades extranjeras del compositor (Saint-Saëns y Massenet).

Otro de los trabajos relevantes es el de Pablo Castellanos, *El nacionalismo musical en México* (1969). Castellanos identifica en su trabajo cómo la música adquirió rasgos “mexicanos” al integrar en las composiciones elementos indígenas. Identifica el primer melodrama de argumento mexicano en la época independiente: *México libre* de José María Bustamante. A este melodrama siguieron zarzuelas de ambiente mexicano y culmina con la ópera de Aniceto Ortega *Guatimotzin* y la ópera de Ricardo Castro *Atzimba*, de las cuales identifica sus temáticas y menciona las características de su composición y propone que estas dos últimas óperas son de argumento indigenista.

En 1984 se publica el libro *Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)* de la musicóloga Gloria Carmona. La autora realiza un recorrido por la música en México, sobre todo centrada en los conciertos que se ofrecieron, recitales, programas y estrenos de ópera de compositores nacionales y extranjeros. Algo que resulta relevante de este libro y que los anteriores trabajos no poseen son las citas de periódicos y de otros compositores sobre las recepciones que tuvieron estas presentaciones musicales. Para las presentaciones que se dieron en el país de óperas por parte de compañías nacionales y extranjeras nos ofrece información sobre el lugar, cantantes, directores y la opinión de la prensa de la época.

Respecto a la propuesta de la música nacionalista, Yolanda Moreno Rivas publica en 1989 su obra *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: Un ensayo de interpretación*. La autora realiza una definición y descripción de la música mexicana calificada como nacionalista. Comenta que el nacionalismo mexicano inició como una búsqueda de una identidad sonora excluyente y diferenciada: “numerosas veces lo indígena, lo mestizo, lo popular y lo culto han tratado de integrarse en una obra significativa”.<sup>11</sup> A diferencia de los trabajos anteriores, Moreno Rivas toma en cuenta la temática indígena. Para la música del siglo XX, la autora propone que la nueva ideología liberal quiso expresarse por medio de temas románticos y patrióticos, recuperando héroes del “pasado mítico indígena”.

---

<sup>11</sup> Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, p. 19.



Además, Moreno Rivas ofrece una visión de los aspectos formales presentes en las obras representativas de la tendencia nacionalista. Su estudio resulta interesante debido al interés que tiene la autora sobre la relación entre la ideología y un estilo de composición. Ella se pregunta qué representación de lo nacional transmitieron los compositores a través de un determinado manejo de las formas sonoras; sobre la ópera refiere la obra *Atzimba* de Ricardo Castro y la considera como un drama romántico cuya originalidad reside en su condición de melodrama dentro de un marco histórico mexicano (la Conquista de Michoacán); además, considera que el episodio operístico de Aniceto Ortega intenta una incorporación de lo indígena más serio y trascendental.

De Moreno Rivas también identificamos *La composición en México en el siglo XX* (1994). Este libro comprende la evolución de la música mexicana de concierto durante las últimas décadas del siglo pasado. La autora propone que el siglo XIX en México está definido por la búsqueda de una expresión moderna de lo mexicano y la asimilación de las tendencias estéticas que sigue la composición en Europa. Menciona que los primeros intentos de esa asimilación del estilo europeo tenían una ideología liberal y colocaban a “indigenistas” frente a “europeizantes”. Identifica a Campa como uno de los representantes de la segunda mitad del siglo XIX junto a Julio Ituarte, Ernesto Elorduy, Felipe Villanueva y Ricardo Castro. También los ubica dentro de un romanticismo tardío, definido por sus valores ornamentales, ligereza de estilo, brevedad y elegancia. Respecto a la ópera señala que debido a su práctica asidua y al interés por su cultivo propició la carrera de cantantes como Ángela Peralta y de autores como Melesio Morales.

Para el año 2007 se publica el *Diccionario Enciclopédico de Música en México* de Gabriel Pareyón. Su obra es un diccionario de conceptos e ideas relacionados con la música. Incluye músicos, sus creaciones musicales y sus vidas. Lo que resulta relevante de esta obra es que nos permite acceder con facilidad a conceptos relacionadas con la música, tales como romanticismo, nacionalismo, ópera romántica, ópera francesa, ópera italiana; también los nombres y actividades de las diversas Sociedades Filarmónicas, biografías de compositores románticos y una síntesis de la ópera *El rey poeta*.

En el año 2011 se publica el trabajo de Rogelio Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo

E. Campa” para la revista *Cuadernos de Música Iberoamericana*. El autor estudia a Campa por medio de un epistolario que mantuvo con el compositor Felipe Pedrell Sabaté y la revista *Ilustración*. Considera que la aportación de Campa puede ser valorada desde diversos ángulos por su perfil multifacético de compositor, docente y crítico musical. La propuesta de Álvarez Meneses resulta novedosa respecto a los trabajos anteriores, pues propone un acercamiento a aspectos poco estudiados de Campa, por ejemplo, su primera etapa en México y los dos viajes que realizó a Europa. El autor resalta el valor del epistolario para revalorar la figura de Campa y propiciar que se renueve el interés en él y otros compositores. Esta obra es fundamental para nuestra problemática pues presenta a Campa como uno de los principales impulsores de la modernización musical en México entre los siglos XIX y XX, propuesta que retomaremos para explicar las ideas de Campa sobre la composición musical frente a otros compositores como Melesio Morales.

Por su parte, Ricardo Miranda y Aurelio Tello publican en el año 2013 *La música en los siglos XIX y XX*. El trabajo hace un recorrido por la música en México, incluye sus características y busca mostrar cómo se conformó el patrimonio musical del país. La obra presenta cómo la música de México en estos siglos adquirió rasgos propios; además menciona la creación de las sociedades filarmónicas y teatros. Lo relevante de esta obra es el horizonte amplio que nos ofrece sobre la música al abarcar dos siglos y los distintos géneros musicales de esos años, los compositores y cantantes de aquellos tiempos, y las influencias en la música creada. De igual manera, resulta interesante las menciones que los escritores hacen de Campa, el libro enuncia sus obras y aportaciones a la música mexicana.

En 2018 Luis de Pablo Hammeken publica *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX (1840-1870)*. En esta obra, el autor hace un estudio social, cultural y político sobre el público que asistía a espectáculos de ópera en la Ciudad de México a mediados del siglo XIX. El autor aborda la ópera para conocer los mecanismos de sociabilidad entre los sectores del público de este género musical. Explora los asistentes a estos espectáculos según sus capacidades económicas y el precio de las entradas. Lo relevante de su obra es la atención que le pone al público de las óperas, o como él lo llama “La república de la Música”, el sector social al que pertenecían los asistentes, el significado social de ese espectáculo y el papel de la ópera como un medio para alcanzar la “civilización”; también

nos ofrece valiosa información relacionada con los teatros, los precios de las entradas según el lugar, las relaciones, discursos y normas en las salas de teatro; el apoyo y los conflictos entre los empresarios y artistas de las óperas y las autoridades políticas.

El trabajo más reciente fue publicado en el año 2019 y lleva por título “La música en México: reflexiones sobre su historia particular” para la revista *Música, Cultura y Pensamientos* del historiador Alejandro Mercado Villalobos. El autor hace una revisión de la música en México para descubrir cómo se han construido los elementos de identidad. Le interesa especialmente resaltar momentos específicos de arribo y adopción de componentes que integran a la música considerada mexicana, que es la que se tiene como representativa del país y que se reconoce así al interior y fuera de México. Mercado Villalobos propone que, por medio de movimientos políticos que permitieron influencias culturales, se incorporaron elementos que enriquecieron a la música mexicana. Alejandro Mercado hace una revisión específica del periodo porfirista donde existió un amplio desarrollo artístico. Otro momento significativo para él es el impulso que se dio en la década de 1920 en materia de desarrollo cultural. Para el autor, en cada periodo de la historia de México ha estado presente el arte y ha servido para dar un sentido de pertenencia.

Debemos mencionar que se han hecho trabajos sobre otros compositores del porfiriato como Melesio Morales, el autor de óperas más relevante del siglo XIX;<sup>12</sup> Ricardo Castro, considerado la figura dominante en el terreno del piano y en la ópera;<sup>13</sup> y Felipe Villanueva, autor de numerosas obras para piano.<sup>14</sup> En el caso de Campa, las investigaciones en torno de su obra son mínimas en comparación con sus contemporáneos antes mencionados, aún más sobre *El rey poeta*. Las investigaciones realizadas en torno a la figura de este compositor se enfocan sobre todo en su papel como docente y en la crítica musical. De la misma manera, la representación de Nezahualcóyotl y la construcción simbólica del indigenismo dentro de la ópera no han sido identificados para explicar el rol que cumplían dentro de la sociedad mexicana del siglo XX. La historiografía se ha limitado a enunciar su única presentación,

---

<sup>12</sup> Miranda y Tello, *La música en los siglos XIX y XX*, p. 31.

<sup>13</sup> Miranda y Tello, *La música en los siglos XIX y XX*, p. 34.

<sup>14</sup> Prieto, *Apuntes sobre la historia de la música en México y algunas notas autobiográficas*, p. 30.

pero no se ha detenido a profundizar en las razones por las que esta ópera ya no fue exhibida en más ocasiones.

La novedad de esta investigación radica en identificar la propuesta modernizante de Campa con su ópera al retomar la temática indígena, de qué manera esta se convierte en representante del imaginario prehispánico y cuál era la situación musical en México que Campa deseaba cambiar a través de su labor como docente, crítico y compositor. Identificamos que el aspecto cultural no ha sido abordado en las investigaciones existentes sobre Campa; por lo tanto, realizar este proyecto contribuirá a llenar los vacíos historiográficos antes señalados. Consideramos que es más estudiado el cine y no otras manifestaciones culturales que son igual de valiosas por la cantidad de información acerca de la cultura de la época que nos puede proporcionar.

Para esta investigación nos resulta útil hacer uso de la historia cultural, fundamentalmente en la cuarta etapa que tiene como máximo representante a Peter Burke. Este investigador refiere que la cultura se ha definido como artefactos, artículos, procesos técnicos, ideas, hábitos y valores heredados. El término ahora comprende una gama más amplia de actividades: arte, cultura material, lo escrito y lo oral, el ritual y las mentalidades de la gente común.<sup>15</sup> La historia cultural nos permite retomar a la ópera como una fuente del acontecer histórico. Nos acerca a sus representaciones, a los aspectos simbólicos y nos otorga la posibilidad de estudiar un momento histórico a través de elementos culturales.

Adicionalmente, es necesario precisar unos conceptos que nos permitirán entender el fenómeno operístico del porfiriato. La obra que nos interesa estudiar se inscribe dentro del romanticismo y entre sus características se encuentra el interés por imitar sonidos de la naturaleza (trueno, viento, ríos u océanos) y los sonidos del “alma humana”, que se entienden como los sentimientos según el pensamiento de Schopenhauer. Este proceso imitativo se apoyó en la armonía funcional y en los alcances instrumentales de la época.<sup>16</sup>

Durante el porfiriato se observó un esfuerzo por revalorar la historia del México antiguo. Enrique Florescano considera que la revaloración del mundo mesoamericano por científicos

---

<sup>15</sup> Burke, *Formas de historia cultural*, p. 244.

<sup>16</sup> Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la música en México*, p. 909.

europeos, historiadores y sabios mexicanos promovieron un proceso de identidad con el mundo indígena. Entre los años de 1890 y 1910 las imágenes que procedían del México antiguo “se convierten en “ícono nacionalista y en emblema del Estado porfiriano”.<sup>17</sup> Esta visión idealizada del pasado, o ese imaginario prehispánico, era la imagen de México que se quería proyectar hacia el exterior.

Podemos considerar que ópera *El rey poeta* es representativa del “imaginario prehispánico” del porfiriato, pues Campa eligió un libreto con Nezahualcóyotl como personaje principal de la obra. Como lo mencionan Sandra Kuntz Ficker y Elisa Speckman Guerra en la *Nueva Historia General de México* (2019), desde la Independencia el pasado prehispánico se idealizó; sin embargo, esa idealización contrastaba con la idea que se tenía entonces del indígena, visto como alguien indiferente, desconfiado, taciturno, mentiroso, con poca inclinación al trabajo, la higiene y la familia.<sup>18</sup>

Conociendo la idealización que se hace del pasado prehispánico, el concepto de “representación” nos ayudará a entenderla. El concepto es desarrollado por Roger Chartier en su obra *El mundo como representación* (1992). Este autor menciona que la representación se entiende “como relacionada con una imagen presente y un objeto ausente, una que vale por la otra porque es homóloga”.<sup>19</sup> Por otro lado, Mónica Szurmuk y Robert McKee en su *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (2009) definen a la representación como la comprensión que le sirve al sujeto para ver su mundo: sus cosmovisiones, su mentalidad y su percepción histórica.<sup>20</sup> Ambas definiciones del concepto nos resultan útiles, pues nos permiten identificar cómo veía el pasado indígena la sociedad porfirista, la relevancia que tuvo destacar este pasado y el rol que cumplió dentro de la sociedad mexicana.

Otro concepto que resulta fundamental para la investigación es “civilización”. En la temporalidad que nos interesa estudiar, la ópera estaba fuertemente asociada con esa idea. Luis de Pablo Hammeken consideraba que la idea de civilización se entendía en México durante el siglo XIX según el término francés e inglés descrito por Norbert Elias, que puede

---

<sup>17</sup> Florescano, “Patria y nación en la época de Porfirio Díaz”, p. 169.

<sup>18</sup> Kuntz Ficker y Speckman Guerra, *Nueva Historia General de México*, p. 520.

<sup>19</sup> Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, p.58.

<sup>20</sup> Szurmuk y McKee, *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, p. 250.

referirse a los logros y realizaciones materiales e intelectuales, pero también a la conducta de los seres humanos.<sup>21</sup>

El método utilizado en esta investigación será el hipotético-deductivo. Mario Bunge, filósofo y científico, ha realizado aportaciones importantes al método hipotético-deductivo. Bunge es conocido por su teoría de la ciencia y su metodología científica; plantea que para confirmar conjeturas se necesitan la observación y experimentación, se debe mirar las cosas, procurar cambiarlas y descubrir en qué medida las hipótesis se adecuan a los hechos; el científico inventa conjeturas fundadas en el saber adquirido y sus suposiciones deben ser puestas a prueba.<sup>22</sup>

El método científico en historia consiste en seguir ciertos procedimientos para plantear problemas y verificar las soluciones propuestas. El historiador debe hacer explícitos sus procedimientos de trabajo de manera que procure presentar de manera exhaustiva los elementos de las fuentes que lo conducen a determinadas conclusiones. Para que un discurso se considere científico debe tener la posibilidad de rebatir sus conclusiones, el resultado no debe considerarse como un conocimiento definitivo.<sup>23</sup>

En nuestro caso, hemos observado que el objetivo de Gustavo Ernesto Campa con la presentación de la ópera *El rey poeta* era mostrar a los invitados de la Segunda Conferencia Panamericana un episodio idealizado de la historia de México, integrando modelos de las escuelas alemana y francesa. La propuesta modernizante del compositor no resultó satisfactoria para los distinguidos invitados que la presenciaron y la prensa de la época la descalificó; por lo tanto, la ópera solo se presentó en una ocasión. Considerando nuestra hipótesis, lo siguiente que debemos hacer será reunir la evidencia que permita contrastar el postulado y descubrir si corresponde a la realidad histórica.

La metodología que se utilizará para reunir información necesaria para la defensa de nuestra hipótesis va en relación directa con los objetivos de la investigación. Tenemos la metodología propia del historiador, que se basa en la consulta de documentos, o fuentes históricas, y su

---

<sup>21</sup> Norbert Elias, citado en Hammeken, *La República de la Música: Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, p. 48.

<sup>22</sup> Bunge, *La ciencia. Su método y su filosofía*, pp. 9-12.

<sup>23</sup> Alía Miranda, *Técnicas de investigación para historiadores. Las fuentes de la historia*, p. 37.

interpretación. Para empezar, conocer la ópera románticista en la Ciudad de México durante los años de 1871 a 1901 nos resulta fundamental para identificar su relevancia en la sociedad. Para recuperar estos datos consultaremos principalmente obras escritas por musicólogos e historiadores acerca del contexto musical de México como: *La música en los siglos XIX y XX* de Ricardo Miranda y Aurelio Tello, *La República de la Música: Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX* de Luis de Pablo Hammeken, el *Diccionario Enciclopédico de la música en México* de Gabriel Pareyón y *La música de México. I. Historia 3. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)* de Gloria Carmona.

Conocer a Campa, su formación musical en el extranjero y en México, las influencias que tuvo y su intención a la hora de hacer sus obras resulta fundamental para nuestra investigación, pero para conocer a Campa no solo basta con indagar en su papel como compositor, vale la pena recuperar su papel como docente y crítico musical. Estos aspectos nos permitirán definir la modernización musical en México de la que fue parte. Para ello consultaremos *Artículos y Críticas Musicales* y *Críticas Musicales* de Gustavo Ernesto Campa y el artículo de Rogelio Álvarez Meneses “La presencia de México en la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana* a través de la correspondencia de Gustavo E. Campa”.

Finalmente estudiaremos el libreto de la ópera *El rey poeta* consultado en la biblioteca del grupo Solistas Ensamble de Bellas Artes. Además, consultaremos las críticas que se hicieron sobre la presentación de la ópera de Campa y la de Castro; para ello revisaremos artículos de los periódicos *El Universal* y *Diario del Hogar* y la *Reseña Histórica del Teatro en México (1538-1911)* de Enrique de Olavarria y Ferrari.

Para desarrollar el análisis propuesto, la investigación sigue la siguiente estructura. En el primer capítulo recuperaremos el contexto de la ópera románticista en la Ciudad de México, de 1871 a 1901, a fin de mostrar su relevancia para los grupos de élite de la sociedad porfirista. Hemos observado que asistir a la ópera resultaba fundamental para ellos porque les permitía mostrarse a los demás asistentes y reafirmaban que eran civilizados. No solo existió un interés por asistir a espectáculos musicales, también existió la preocupación de difundir aquellas composiciones musicales que cautivaban al público europeo y de preparar a los nuevos músicos mexicanos.

En ese capítulo, también revisaremos algunas características de la ópera romántica europea, los centros operísticos más destacados dentro del periodo referido y recuperaremos a tres compositores que fueron sus principales representantes en México. Finalmente, compararemos los dos géneros que estuvieron presentes en el periodo estudiado: la ópera y la zarzuela. A pesar de que la ópera podía resultar la favorita del público mexicano, la zarzuela también gozó de popularidad, entre otras cosas, por el precio de sus boletos y los temas tratados.

La intención del segundo capítulo es examinar la trayectoria académica y profesional de Gustavo Ernesto Campa para entender su propuesta modernizante en el arte musical de México que incide en su ópera *El rey poeta*. En ese sentido, revisaremos la formación musical de Campa en el Conservatorio Nacional de Música y los cambios que enfrentó el plan de estudios mientras era estudiante. También expondremos la labor docente en la Escuela Normal y en el Conservatorio.

De igual manera, analizaremos los dos viajes que el compositor realizó a Europa. Estos representaban un “sueño dorado”, pues viajar al extranjero era una oportunidad de ver y vivir la música que él consideraba moderna. El primer viaje, descrito por Felipe Pedrell como el de las ilusiones, lo realizó en 1901 como comisionado musical en la Exposición de París; el segundo fue en 1908 con el objetivo de estudiar los planes de estudio de conservatorios europeos. En sus dos visitas, Campa tuvo la oportunidad de asistir a diversas presentaciones musicales y pudo relacionarse con compositores europeos como Jules Massenet, Giacomo Puccini, Camille Saint-Saëns y Felipe Pedrell.

En el tercer y último capítulo, tiene como propósito distinguir las circunstancias en torno de la composición y el libreto de la ópera *El rey poeta*, atendiendo a la propuesta modernizante de Gustavo Ernesto Campa. Para esto, nos resulta necesario retomar las opiniones de Campa respecto a diversos aspectos de la situación musical mexicana que esperaba cambiar, como las condiciones de la enseñanza musical, las dificultades que enfrentaban las presentaciones de ópera y el estado de la crítica musical.

Ahora bien, para distinguir las circunstancias en torno de la composición, analizaremos el imaginario prehispánico, que resultó el argumento central de la ópera *El rey poeta*, y la



corriente nacionalista. Más adelante, profundizaremos en el libreto de la obra, escrito por Alberto Michell, quien fue un compositor y dramaturgo mexicano. También, revisaremos el libreto y la exaltación de la figura de Nezahualcóyotl.

Además, describiremos los preparativos que se realizaron para la Segunda Conferencia Panamericana realizada en México en 1901 y los obsequios realizados para los delegados, entre los cuales se encontraba la presentación de *El rey poeta*. Al día siguiente del estreno, dos críticas se publicaron en los periódicos, las cuales analizaremos. La primera vino de parte de Ricardo Castro en *El Imparcial* y la segunda fue de un escritor anónimo para *El Universal*. Llama la atención que el escritor anónimo calificó la obra de Campa como aburrida y consideró que estaba llena de plagios.

Finalmente, revisaremos la percepción de Campa respecto a la situación de los artistas en México. Años después de la presentación de *El rey poeta* y de la crítica recibida, el compositor no volvió a estrenar una ópera; sin embargo, seguía convencido de querer renovar la situación musical mexicana, pero no veía un futuro esperanzador.

A pesar de que *El rey poeta* tuvo una única presentación en el siglo XX, en el siglo XXI ha tenido dos presentaciones. La primera de ellas tuvo lugar en noviembre de 2001 como parte de un concierto en Bellas Artes en conmemoración del centenario de su estreno.<sup>24</sup> Posteriormente, el 12 de septiembre de 2021, la ópera fue nuevamente interpretada en el Palacio de Bellas Artes en su versión en concierto para piano y estuvo a cargo del Grupo Solistas Ensamble del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Su presentación se dio con motivo de la conmemoración de los 500 años de la caída de Tenochtitlan. Se debe señalar que la obra ha sido interpretada únicamente en su versión para piano debido a que la orquestación está desaparecida.<sup>25</sup>

Una vez hechas las anteriores aclaraciones, démosle voz a Gustavo Ernesto Campa y a su rey poeta.

---

<sup>24</sup> Jiménez Bernal, Gabriela, “Recuperan ópera atacada en su época”, en *El Universal*, (28 de abril de 2002).

<sup>25</sup> Vargas, Ángel, “Para recordar 500 años de la caída de Tenochtitlan, regresa ‘El rey poeta’”, en *La Jornada*, (9 de septiembre de 2021).

## Capítulo 1. La ópera románticista en México

Era el día 9 de noviembre de 1901, Gustavo Ernesto Campa estrenaría su ópera *El rey poeta*, considerada como la segunda de temática indígena escrita en el siglo XX.<sup>1</sup> La presentación formaba parte de las funciones preparadas por la Comisión de Festejos Panamericanos como obsequio para los invitados que asistían a las sesiones de la Segunda Conferencia Panamericana. Entre los invitados a este evento se encontraban los delegados Martín García Merou y Antonio Bermejo de Argentina; José Hyginio Duarte Pereira de Brasil; Carlos Martínez Silva y Rafael Reyes de Colombia; Alberto Blest Gona y Emilio Bello de Chile y Juan Cuesta de Uruguay.<sup>2</sup> La presentación de *El rey poeta* se haría en el Teatro Principal de la Ciudad de México y a ella asistieron, además, el entonces presidente Porfirio Díaz, su esposa Carmen Romero Rubio, José Yves Limantour, los secretarios de Estado con sus familias, miembros del cuerpo diplomático y algunos integrantes de la distinguida sociedad porfirista.<sup>3</sup>

Gustavo Ernesto Campa, autor de *El rey poeta*, obra que estudiaremos, buscaba familiarizar al público con la música de las escuelas francesa y alemana después de tantos años de una fuerte presencia de la corriente italiana.<sup>4</sup> Consideramos que la intención de Campa era contribuir a la modernización musical en México dando a conocer nuevas propuestas musicales europeas distintas a la italiana e introducir nuevas temáticas a las óperas, por ejemplo, lo nacional. Su ideología era compartida por otros compositores como Ricardo Castro, Felipe Villanueva, Carlos J. Meneses, Juan Hernández Acevedo e Ignacio Quesadas, conocidos como el Grupo de los Seis.<sup>5</sup>

Campa no solo tomó en cuenta aspectos de las corrientes europeas para su ópera, también buscó tener un argumento nacional, por lo que eligió una temática indígena: un episodio de

---

<sup>1</sup> De acuerdo con Mariana Hjar Guevara la primera fue *Atzimba* de Ricardo Castro, estrenada en 1900. Hjar Guevara, Mariana, “El rey Poeta -Ópera en un acto- Versión en concierto a piano”, en <https://inba.gob.mx/actividad/9145/el-rey-poeta> Consultado el 21 de abril de 2023.

<sup>2</sup> Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, pp. 2150-2151.

<sup>3</sup> Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, p. 2163.

<sup>4</sup> Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, p. 131.

<sup>5</sup> Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la música en México*, p. 454. El Grupo de los Seis buscaba construir una estructura de educación al nivel del país e impulsar una dinámica donde coincidan los presupuestos estéticos de los artistas mexicanos para crear un arte verdaderamente nacional.

la vida de Nezahualcóyotl, figura notable del pasado prehispánico. Debido a que el nacionalismo estuvo ligado a la corriente romanticista, podemos explicar la decisión de Campa por la temática de su ópera. Tras varios obstáculos, el compositor pudo estrenar su ópera; sin embargo, al día siguiente de su presentación, un escritor anónimo del periódico *El Universal* (según se cree, Melesio Morales)<sup>6</sup> la consideró un resumen de fragmentos de otras obras donde se plagiaba a grandes autores y la calificó de "monótona hasta el fastidio y fastidiosa hasta el bostezo y narcótica hasta el letargo".<sup>7</sup> Campa pidió que la acusación fuese comprobada, pero no se llegó a ninguna conclusión.

La ópera es una valiosa manifestación cultural que nos permite advertir diversos aspectos sociales. En el caso de México, la ópera romanticista tuvo un papel notable dentro de una sola clase social participante y consumidora.<sup>8</sup> No todos podían acceder a ella fácilmente, solo la élite de la sociedad mexicana de la época. Conociendo lo anterior, vale la pena preguntarnos: ¿Cuál era la función de la ópera romanticista en los grupos de élite de la sociedad mexicana porfirista?, ¿Cuál era el contexto musical romanticista que vivía la Ciudad de México en los años de 1871 a 1901?, ¿Por qué la ópera estaba relacionada con la idea de civilización? Y ¿Qué tendencias musicales llegaban de Europa y cómo influían en la música mexicana?

La música creada en México en los años que nos interesa estudiar la identificamos dentro del romanticismo, caracterizada por sus valores ornamentales, ligereza de estilo, brevedad y elegancia.<sup>9</sup> La primera corriente que dominó en el romanticismo mexicano fue la italiana, cuyo máximo representante fue Melesio Morales; posteriormente, nuevas tendencias como la francesa o la alemana buscaron restarle importancia a la corriente italiana. La corriente alemana veía a la ópera como un arte total que reunía música, poesía, decoración y acción; la corriente francesa presentó una dicotomía entre la ópera seria y la ópera cómica; y la italiana tenía una preferencia por la melodía y la sencillez.<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> Olavarria y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, p. 2166.

<sup>7</sup> Anónimo, "En el Principal, El rey poeta", en *El Universal*, (10 noviembre 1901).

<sup>8</sup> Moreno Rivas, *La composición en México en el siglo XX*, p. 19.

<sup>9</sup> Moreno Rivas, *La composición en México en el siglo XX*, p. 19.

<sup>10</sup> Martínez Solaesa y Naranjo Lorenzo, *Música y Cultura: perspectiva histórica*, pp. 180-183.

La ópera fue uno de los principales géneros musicales dentro del romanticismo, en su argumento se retomaban temas históricos y tendencias nacionalistas. De acuerdo con Luis de Pablo Hammeken, la ópera fue un “elemento integrador en la sociedad mexicana y una forma de alcanzar el grado de civilización similar a los países desarrollados de la época”.<sup>11</sup> Pero no toda la sociedad mexicana participaba en estas presentaciones operísticas, conocer el tipo de personas que acudían a la ópera y los medios donde se difundía, como en las sociedades filarmónicas, nos permitirá determinar su papel dentro de su dinámica social y cultural. Nos interesa retomar a la ópera como una de nuestras principales fuentes para este trabajo.

No todos tenían acceso a estas presentaciones de ópera de manera regular, solo las élites debido a los precios de las entradas. Luis de Pablo Hammeken nos proporciona la lista de precios de 1841 por la compañía de ópera italiana de Anaide Castellan-Gianpietro de abonos para 90 funciones: “palcos con asientos: 540 pesos; balcón: 96 pesos; luneta: 86 pesos; galería en primeras filas: 30 pesos; segunda y siguientes: 22 pesos”.<sup>12</sup>

Recuperando lo anterior, en este capítulo estudiaremos el contexto musical que vivía la Ciudad de México entre los años 1871 a 1901 para mostrar las corrientes presentes que provenían de Europa y sus géneros musicales más representativos, como la ópera. Nos interesa definir a la ópera, su importancia y algunos de los principales representantes en México como Aniceto Ortega del Villar, autor de la ópera *Guatemotzin*; Melesio Morales, autor de *Ildegonda* y Ricardo Castro, autor de *Atzimba*. También recuperaremos el papel de la ópera dentro de la sociedad, quiénes asistían a estos espectáculos y cómo promovían su difusión a través de las sociedades filarmónicas.

De igual manera, abordaremos la educación que se impartía en el Conservatorio Nacional de Música. Finalmente, hablaremos de la música romántica europea: las corrientes musicales que llegaron al país (italiana, alemana y francesa) y algunos géneros populares de la época, como la ópera y la zarzuela. A pesar de que esta última no es nuestro objeto de estudio, vale la pena retomarla por su presencia dentro de la sociedad porfirista.

---

<sup>11</sup> Luis de Pablo Hammeken citado en Mercado Villalobos, Alejandro, “La música en México: reflexiones sobre su historia particular”, p. 11.

<sup>12</sup> Hammeken, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, p. 91.

Así, sostenemos que la ópera fue un espectáculo artístico que las élites de la época en la Ciudad de México usaron para mostrar su grado de civilización y estar a la par de las otras naciones europeas. Para estos grupos, asistir a la ópera era el medio idóneo para poder ser vistos por los otros; además, los precios de estos espectáculos no era algo que toda la población se podía permitir. A pesar de que la ópera italiana fue la favorita del público, nuevas influencias europeas como la francesa o la alemana atraían a otros compositores y se retomaron temas nacionales para la creación de sus obras.

### **1.1 La ópera como mecanismo de distinción social**

Gabriel Pareyón<sup>13</sup> define a la ópera como “un género dramático donde la música tiene un papel primordial; los monólogos, diálogos, tríos y coros son cantados en compañía de un grupo instrumental”.<sup>14</sup> Las primeras óperas vinieron desde comienzos del siglo XVII y fueron presentadas en Florencia; a finales de este siglo las óperas italianas fueron imitadas en Francia e Inglaterra y más tarde en Alemania, Rusia y Polonia.<sup>15</sup>

Las primeras óperas presentadas fueron la creación de un pequeño grupo de aristócratas en Florencia, estos espectáculos musicales del siglo XVI se presentaban en teatros armados para la ocasión, pero resultaba costoso. La “intelectualidad” de estas presentaciones limitaba su apreciación a un pequeño círculo de personas.<sup>16</sup>

La primera presentación de ópera en la Ciudad de México fue la obra *La Parténope* de Manuel de Sumaya en 1711. A lo largo del siglo XIX llegaron al país compañías extranjeras de óperas y se fueron conformando compañías nacionales y mixtas. Cenobio Paniagua es considerado como el primer compositor mexicano de ópera, aunque su música aún contenía

---

<sup>13</sup> Compositor y musicólogo. Doctor en filosofía por la Universidad de Helsinki con una tesis sobre el sentido de la auto semejanza en la música. Realizó la licenciatura y la maestría en composición musical en el Conservatorio Real de La Haya, Holanda, además de un diplomado en composición por la Escuela Superior de Música del INBA. UNAM-Posgrado de Música, “Gabriel Pareyón” en [https://posgrado.unam.mx/musica/div/docentes/personal\\_docente/pareyon.html](https://posgrado.unam.mx/musica/div/docentes/personal_docente/pareyon.html) Consultado el 10 de mayo de 2023.

<sup>14</sup> Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, p. 756.

<sup>15</sup> Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, p. 756.

<sup>16</sup> Dent, *Opera*, p. 19.

parte del romanticismo lírico italiano.<sup>17</sup> Más adelante, en 1871, se estrenó *Guatimotzin* de Aniceto Ortega, ópera que intentó incorporar elementos musicales indígenas.<sup>18</sup>

Durante el siglo XIX la presencia de la ópera italiana como espectáculo audiovisual fue la favorita del público mexicano, su repetición intercalada con algunos estrenos determinó el gusto del público por este género.<sup>19</sup> Las obras italianas, a través de la producción de Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi se había convertido en un género musical con gran notoriedad entre todos los públicos del mundo. Estas obras fueron introducidas al público mexicano por medio de las compañías extranjeras y los compositores nacionales probaron fortuna en este género.<sup>20</sup>

Durante el porfiriato y con la presencia de la cultura lírico-dramática francesa en México la ópera italiana fue desplazada. El afrancesamiento influyó en la aparición de una escuela nueva de compositores mexicanos, en ella encontramos a Gustavo Ernesto Campa, Alberto Ricardo Castro, Alvarado, Ernesto Elorduy, Felipe Villanueva, Estanislao Mejía, Arnulfo Miramontes, Rafael J. Tello y Julián Carrillo.<sup>21</sup>

La época porfiriana no solo puso al país en contacto con la industrialización y con el capital extranjero, también llegaron los métodos musicales de las escuelas francesa y alemana, que disminuyeron al predominio de la música italiana. Mayer-Serra consideraba que Gustavo Ernesto Campa y Ricardo Castro fueron los representantes de esta nueva tendencia, “su grado de sensibilidad asimiladora era más completo y perfecto de lo que se había conocido hasta entonces”.<sup>22</sup>

La ópera sirvió para dar una lección educativa al crear una necesidad entre la sociedad media y alta que quería —ante la idea de progreso de “los científicos”<sup>23</sup>— pequeñas dosis de cultura.

---

<sup>17</sup> Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, p. 756.

<sup>18</sup> Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, p. 757.

<sup>19</sup> Ibarra Groth, *Orquesta de la Universidad Nacional Autónoma de México (1936-2006): historia y desarrollo en el contexto cultural del país*, p. 29.

<sup>20</sup> Mayer-Serra, *Panorama de la Música Mexicana*, p. 46.

<sup>21</sup> Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, p. 757.

<sup>22</sup> Mayer-Serra, *Panorama de la Música Mexicana*, p. 92.

<sup>23</sup> Grupo de políticos e intelectuales, hombres de confianza y asesores de Porfirio Díaz. Se hicieron cargo de la aplicación de políticas modernizadoras. Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, p. 454.

La ópera no solo fue un medio de entretenimiento para sus asistentes, fue también un productor de códigos sociales y culturales compartidos por los grupos de élite de la época.<sup>24</sup>

Para explicar esta situación, nos parece prudente retomar las ideas del sociólogo francés Pierre Bourdieu, quien ha definido el concepto de “capital cultural”. Este comprende todas las características, actitudes, cualidades y conocimientos que garantizan el que una persona pueda ser considerada como “culta”.<sup>25</sup>

De acuerdo con Bourdieu, el capital cultural se divide en tres estados: el estado incorporado, que consiste en la transmisión y acumulación de experiencias, valores, saberes y actitudes; el estado objetivado, que se refiere a la posesión de bienes culturales, como libros, instrumentos musicales o esculturas; y, por último, el estado institucionalizado, que son las constancias o certificaciones avaladas por instituciones que legitiman la posesión del capital cultural.<sup>26</sup>

Por lo anterior, podremos advertir que los asistentes a la ópera se consideraban poseedores de capital cultural, es decir, con conocimientos, educación y modales que les permitía sentirse con un estatus superior en la sociedad. Este capital les sirvió como una herramienta de distinción.

Luis de Pablo Hammeken, en su libro *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, hace un estudio social y cultural del entorno y de los asistentes a las funciones de ópera en la Ciudad de México a mediados del siglo XIX. A pesar de que su temporalidad no corresponde con la nuestra, su trabajo nos parece muy ilustrativo a la hora de examinar las características del público que asistía a la ópera, las cuales consideramos que se mantuvieron hasta el año en que fue presentado *El rey poeta*.

En el siglo XIX, la oferta operística creció en el mundo occidental: “en prácticamente todas las ciudades importantes se construyeron, remodelaron y ampliaron cientos de teatros y salas

---

<sup>24</sup> Ceballos, *La ópera (1901-1925)*, p. 20.

<sup>25</sup> Pierre Bourdieu citado en Oliva Abarca, Jesús Eduardo, “El concepto de capital cultural como categoría de análisis de la producción cultural”, p. 344.

<sup>26</sup> Pierre Bourdieu citado en Oliva Abarca, Jesús Eduardo, “El concepto de capital cultural como categoría de análisis de la producción cultural”, p. 345.

de concierto que ofrecían funciones casi todas las noches del año y podían albergar en sus auditorios a un porcentaje significativo de la población urbana”.<sup>27</sup>

En México, desde mediados del siglo XIX ya se contaba con tres “teatros principales” donde se presentaban funciones de ópera, teatro y ballet. El mayor, el Gran Teatro Santa Anna, después conocido como Teatro Nacional y Teatro Imperial, contaba con 2,395 localidades, por lo que albergaba cerca de 200,000 personas.<sup>28</sup>

Desde 1844 a 1854, había dos creencias compartidas por la prensa y por gran parte de las élites mexicanas: la primera era la idea de que presenciar funciones de ópera regularmente era esencial para suavizar las costumbres y refinar el gusto de la población, o bien, civilizarla; la segunda era la idea de que una vez alcanzado cierto grado de civilización, se debía seguir asistiendo a la ópera para demostrarlo.<sup>29</sup>

Hammeken advierte que la relevancia de las presentaciones de ópera se debía a su peso simbólico en la mentalidad de varios sectores de la sociedad mexicana, al espacio que ocupaban en las publicaciones del periódico, a la polémica que causaban entre la opinión pública, a la protección y subsidios que recibían de las instituciones estatales y a estar relacionadas con la idea de civilización.<sup>30</sup>

La ópera estaba asociada a la idea de civilización por las siguientes razones: la primera, el público sabía que las obras vistas eran iguales a las presentadas en Europa, por lo tanto, al asistir a la ópera podían sentirse miembros de una comunidad de naciones civilizadas; la segunda responde a los altos costos de entrada, no solo por la escenografía y los vestuarios, sino también por el alto grado de talento de los artistas; en tercer lugar, estaba la dificultad del público para poder apreciar totalmente el espectáculo, pues supuestamente era necesario un grado de sensibilidad estética y de educación musical y literaria para comprender el lenguaje de la ópera.<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> Hammeken, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, p. 21.

<sup>28</sup> Hammeken, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, p. 21.

<sup>29</sup> Hammeken, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, p. 22.

<sup>30</sup> Hammeken, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, p. 44.

<sup>31</sup> Hammeken, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, pp. 44-45.



Hammeken retoma a Norbert Elias para explicar cómo se entendía la civilización en México durante el siglo XIX. Para Elias, civilización se refiere a los logros y a las realizaciones materiales e intelectuales, a la conducta de los seres humanos, algo que está en constante movimiento y que expresa la conciencia que tienen de sí mismos los pueblos.<sup>32</sup>

La sociedad mexicana tenía un punto de referencia que les aseguraría no perderse en el camino hacia la civilización: Europa. Si alguna ópera había triunfado en un teatro europeo, se podía confiar en que tendría éxito en los teatros mexicanos. Para los autores de estos discursos, lo europeo era civilizado; los mexicanos podían sentirse orgullosos de serlo, siempre y cuando se comportaran, vistieran y pensaran como los europeos.<sup>33</sup>

Como se mencionó anteriormente, el alto costo en las entradas a las funciones de ópera se debía a la escenografía, la utilería, el vestuario y por los artistas, lo que suponía un gasto grande para las empresas de ópera. En México, las compañías que arrendaban los teatros para las presentaciones ofrecían al público abonos para la temporada completa y abarcaba buena parte del año. Hammeken pone el ejemplo de la compañía italiana Anaide Castellan-Gianpietro, que en 1841 puso a la venta abonos para 90 funciones, con dos o tres por semana: “Los precios anunciados eran los siguientes: palcos con seis asientos: 540 pesos; balcón: 96 pesos; luneta: 86 pesos; galería en primeras filas: 30 pesos; segunda y siguientes: 22 pesos”.<sup>34</sup>

Hammeken también menciona que el ingreso anual per cápita de esa época se calculaba en 56 pesos, y de ser correcta esa cifra, significaba que un mexicano promedio debía gastar aproximadamente la mitad de su ingreso anual para asistir a toda la temporada en la sección más económica del teatro. Además, hace mención del sistema monetario que operó durante casi la totalidad del siglo XX, que fue el español, en el cual cada peso valía ocho reales.<sup>35</sup>

El sistema de bonos tenía inconvenientes, pues las compañías no lograban cumplir con la totalidad de las presentaciones ofrecidas. Esto se debía a diversas razones, como lo era la bancarrota de la empresa. Por lo anterior, desde 1844, con la inauguración del Gran Teatro

---

<sup>32</sup> Norbert Elias, citado en Hammeken, *La República de la Música: Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, pp. 47-48.

<sup>33</sup> Hammeken, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, p. 54.

<sup>34</sup> Hammeken, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, p. 91.

<sup>35</sup> Hammeken, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, p. 91.

de la calle Vergara, las compañías decidieron vender bonos más pequeños, desde seis, nueve o 12 funciones. Los últimos eran más frecuentes, pues duraban aproximadamente un mes y le ofrecía al público cierto grado de seguridad.<sup>36</sup>

Para conocer más la composición y los costos de las entradas al teatro, Hammeken describe la distribución de los asientos del Gran Teatro de la calle de Vergara, lugar donde se presentaban espectáculos de ópera, zarzuela, actos de magia y espectáculos circenses desde 1844 a 1900. Este teatro contaba con una sala en forma de herradura y tenía un patio o luneta con 700 butacas. Alrededor del patio y elevado se extendía un balcón con espacio para 120 personas. Individualmente, los boletos de luneta y balcón eran los más costosos: para una función costaban entre uno y dos pesos, en abono de 12 funciones costaban entre 16 y 18 pesos.<sup>37</sup>

Encima del balcón se encontraban tres filas de 25 palcos cada una; además, a la altura del patio había tres palcos a cada lado del proscenio (la parte del escenario más cercana al público) y eran llamados “palcos de platea”. En total, el teatro contaba con 81 palcos con espacio para ocho personas cada uno. El costo de un palco de platea, en primera o segunda fila, tenía un costo de ocho a 16 pesos por una función y entre 100 a 120 pesos en abono de 12 funciones. Los palcos de tercera fila tenían un costo más bajo, entre seis y diez pesos por función y entre 60 a 85 pesos en abono. Los asientos de esta fila se podían comprar individualmente con un costo de entre seis reales a un peso. No ocurría lo mismo con los de primera y segunda fila, pues se debían adquirir los asientos completos.<sup>38</sup>

Por último, sobre la tercera fila de los palcos se encontraba la galería, integrada por 791 asientos. Esta sección era considerada la más incómoda, la más alejada del escenario y la de precios más accesibles. Sus asientos en abono de 12 funciones costaban entre tres y cinco reales.<sup>39</sup>

Respecto a los costos de las secciones, Hammeken menciona lo siguiente: “La característica más importante de cada sección del teatro, la que determinaba el precio de sus localidades,

---

<sup>36</sup> Hammeken, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, p. 91.

<sup>37</sup> Hammeken, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, p. 92.

<sup>38</sup> Hammeken, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, pp. 92-93.

<sup>39</sup> Hammeken, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, p. 93.

no era la comodidad ni la facilidad para ver y escuchar desde ahí lo que ocurría en el escenario, sino más bien la posibilidad de ser visto desde los demás puntos de la sala del teatro”.<sup>40</sup> Por lo tanto, podemos suponer que los lugares en el patio y las primeras filas de los palcos eran más costosos y los preferidos por las élites debido a que les permitían mostrarse a los demás asistentes.

### 1.1.1 Los asistentes a las óperas

Durante el porfiriato se promovieron las diversiones públicas; sin embargo, la ópera era una actividad utilizada para dar una lección educativa al crear una necesidad estética entre sus asistentes (la sociedad media y alta).<sup>41</sup> La élite estaba formada por hacendados, banqueros, industriales y comerciantes que representaban un mínimo de la sociedad; después de las élites estaba la clase media integrada por profesionistas o servidores públicos.<sup>42</sup>

La Ciudad de México tenía a un grupo de personas que, pese a sus diferencias económicas, sociales y culturales, compartían valores y códigos de comportamiento que los identificaban entre sí. Este grupo incluía a banqueros, políticos, terratenientes, pequeños burgueses, tenderos, empleados de administración pública, pintores, músicos, poetas, modistas, actrices y coristas.<sup>43</sup>

A pesar de ser un grupo distinguido, durante el espectáculo de la ópera, los asistentes tenían ciertas costumbres en su actuar, por ejemplo, el estreno de una ópera daba lugar a una gran festividad y la elegancia de los espectadores adquiría mayor importancia que la escenografía o el vestuario de los cantantes. Además, el público acostumbró a llegar tarde a las funciones, entrando cuando se había levantado el telón y molestando a los demás asistentes al buscar sus asientos y al quitarse los abrigos, sombreros y demás accesorios.<sup>44</sup>

No solo el público tenía costumbres marcadas, durante las presentaciones se acostumbraba a que alguien del coro anunciara en el último intermedio la ópera que se cantaría en la siguiente

---

<sup>40</sup> Hammeken, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, p. 94.

<sup>41</sup> Ceballos, *La ópera (1901-1925)*, p. 20.

<sup>42</sup> Kuntz Ficker y Speckman Guerra, “El porfiriato”, pp. 520-521.

<sup>43</sup> Hammeken, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, p. 103

<sup>44</sup> Ceballos, *La ópera (1901-1925)*, p. 34.

ocasión; además, era común interrumpir las escenas con aplausos para pedir el bis,<sup>45</sup> una forma habitual de reconocimiento al artista.<sup>46</sup>

Con el fin de asegurar que el público aplaudiera, la orquesta detenía el final del número para indicar al público que debía aplaudir, incluso cuando ya sabían a quiénes y cuándo debían dar su aprobación. En caso de que los presentes lo olvidaran, en la galería se encontraba la claque,<sup>47</sup> encargada de formalizar las ovaciones o abucheos a cambio de unos pases de cortesía y una suma en efectivo. Otra acción que posteriormente fue mal vista por los extranjeros era la costumbre que tenían los músicos de la orquesta de afinar sus instrumentos momentos antes de iniciar la función; lo mismo ocurría con los golpes de la batuta al atril por parte del director de orquesta al iniciar la ejecución de una obra.<sup>48</sup>

### 1.1.2 Las sociedades musicales y filarmónicas

La sociedad no solo se preocupó de tener espectáculos que la divirtieran, también surgió la necesidad de formar nuevos músicos, por lo que se intentó crear un conservatorio y ofrecer funciones al público con obras diferentes a las que se habituaba. Para esto, hubo una gran cantidad de sociedades filarmónicas, así como de academias y escuelas de música que dieron origen a los actuales conservatorios y escuelas musicales.<sup>49</sup>

El punto de partida de los esfuerzos por organizar la vida musical fue la Sociedad Filarmónica Mexicana, fundada por el compositor, pedagogo y pianista mexicano José Mariano Elizaga en 1824; la organización también le permitió al país contar con una orquesta y coro estables entre 1824 y 1829 y contribuyó a la formación de la primera escuela profesional de música en 1825.<sup>50</sup> El conservatorio y la sociedad no duraron mucho tiempo, pues solo se mantuvieron hasta 1827.<sup>51</sup> Posteriormente, en 1839, el compositor José Antonio Gómez fundó la segunda

---

<sup>45</sup> Repetición de un fragmento ya presentado para agradecer al público los aplausos. Real Academia Española, “bis” en <https://dle.rae.es/bis> Consultado el 19 de mayo de 2023.

<sup>46</sup> Ceballos, *La ópera (1901-1925)*, p. 34.

<sup>47</sup> Grupo de personas a las que se pagaba para aplaudir a un espectáculo. Ceballos, *La ópera (1901-1925)*, p. 34.

<sup>48</sup> Ceballos, *La ópera (1901-1925)*, p. 34.

<sup>49</sup> Miranda, “Identidades y cultura musical en el siglo XIX”, p. 16.

<sup>50</sup> Miranda, “Identidades y cultura musical en el siglo XIX”, p. 19.

<sup>51</sup> Ibarra Groth, *Orquesta de la Universidad Nacional Autónoma de México (1936-2006): historia y desarrollo en el contexto cultural del país*, p. 36.

sociedad llamada Gran Sociedad Filarmónica, la cual tenía un nuevo Conservatorio y sus actividades se extendieron hasta 1847.<sup>52</sup>

Una tercera Sociedad Filarmónica Mexicana fue creada el 14 de enero de 1866 por un notable grupo de compositores, intérpretes y mecenas encabezados por el pianista y compositor Tomás León. Figuraban entre sus miembros Aniceto Ortega, Alfredo Bablot, Melesio Morales, Julio Ituarte, Ignacio Durán, Eduardo Liceaga, Antonio García Cubas y Manuel Payno. Entre los fines de esta sociedad estaba el fomentar el cultivo de las ciencias y la práctica musical, así como procurar el progreso y adelanto de la música en México. Esta sociedad desarrolló una labor promotora de conciertos y fundó en 1867 el Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana, escuela que estuvo dirigida por el presbítero Agustín Caballero. Posteriormente, esta institución se llamó Conservatorio Mexicano de Música y luego Conservatorio Nacional de Música.<sup>53</sup> Para Gloria Carmona “el verdadero mérito; sin embargo, corresponde al padre Caballero que sostuvo la academia a título particular por espacio de 28 años consecutivos”.<sup>54</sup>

En 1888 inició sus actividades la Sociedad de Conciertos del Conservatorio Nacional bajo la dirección del musicólogo, compositor y periodista Alfredo Bablot. La sociedad tenía como propósito “estudiar y dar a conocer a los compositores antiguos y contemporáneos, con el fin de extender y pulir el gusto musical entre las diversas clases sociales del país, y elevar el nivel del arte mexicano”.<sup>55</sup> Las ganancias de sus conciertos se repartían entre sus miembros y una cantidad iba a los ahorros del conservatorio. Esta sociedad mantuvo sus actividades hasta 1891.<sup>56</sup>

En 1892 se creó la Sociedad Anónima de Conciertos de Orquesta para impulsar los conciertos instrumentales y difundir la obra de autores nacionales y extranjeros como Grieg, Beethoven, Wagner y Haydn. La sociedad estaba integrada por Gustavo Ernesto Campa, Carlos J.

---

<sup>52</sup> Miranda, “Identidades y cultura musical en el siglo XIX”, p. 19.

<sup>53</sup> Miranda, “Identidades y cultura musical en el siglo XIX”, p. 19.

<sup>54</sup> Carmona, *La música de México. I. Historia 3. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*, pp. 22-13.

<sup>55</sup> Miranda, “Identidades y cultura musical en el siglo XIX”, p. 21.

<sup>56</sup> Miranda, “Identidades y cultura musical en el siglo XIX”, p. 21.

Meneses, Felipe Villanueva, Ricardo Castro y José Rivas;<sup>57</sup> además, contó con el apoyo de José Yves Limantour, perteneciente a la nueva generación de políticos que se incorporó a la clase gobernante, mejor conocida como “los científicos”.<sup>58</sup>

Una cuarta Sociedad Filarmónica Mexicana la encabezó el compositor y pianista Ricardo Castro, que reunió a maestros y alumnos del conservatorio y otros aficionados que organizaron conciertos hacia 1895. Su propósito fue fomentar el desarrollo y la difusión de la música de cámara.<sup>59</sup>

### 1.1.3 Principales representantes de la ópera romanticista mexicana

Durante el siglo XIX hubo una gran cantidad de compositores que probaron suerte al componer una ópera; sin embargo, solo expondremos a tres tomando en consideración el aspecto novedoso de sus obras al abordar una temática nacional y la relevancia que tuvieron como compositores de óperas. Los compositores que retomaremos son: Aniceto Ortega del Villar y su ópera *Guatimotzin*, que retomó como temática la conquista de México; Melesio Morales, considerado el autor de óperas más relevante del siglo XIX, presentó sus obras en el país y en el extranjero; y Ricardo Castro, figura dominante en el terreno del piano y de la ópera y autor de *Atzimba*, ópera que retoma la conquista de Michoacán y sigue la tradición de recuperar temas históricos y tendencias nacionalistas.

#### 1.1.3.1 Aniceto Ortega del Villar

Aniceto Ortega<sup>60</sup> (1825-1875) fue un pianista, compositor y médico. Proveniente de una destacada familia en el estudio de las humanidades y la ciencia, comenzó sus estudios de piano a temprana edad con profesores privados. Estudió armonía y composición con Felipe Larios y luego ingresó a la Escuela de Medicina, donde se graduó con honores. Además de

---

<sup>57</sup> Carmona, *La música de México. I. Historia 3. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*, p. 146.

<sup>58</sup> Kuntz Ficker y Speckman Guerra, “El porfiriato”, p. 499.

<sup>59</sup> Ibarra Groth, *Orquesta de la Universidad Nacional Autónoma de México (1936-2006): historia y desarrollo en el contexto cultural del país*, p. 45.

<sup>60</sup> La información sobre este compositor fue recuperada de Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, p. 785.

ejercer como médico, fue profesor de esa institución y formó parte del Consejo Superior de Salubridad de la Ciudad de México.

En 1853 viajó a París para actualizar sus conocimientos científicos y recibió lecciones particulares de piano y armonía.<sup>61</sup> Al regresar a México, hizo avances tanto en el ámbito médico como en el musical. Según su biógrafo, Francisco Sosa, Ortega escribía música en sus ratos libres; además, sus composiciones como *Marcha Zaragoza*, nocturnos, melodías y sus vales cautivaban a quienes las escuchaban por su sello de originalidad y sentimentalismo. Ortega participó en la inauguración de la Sociedad Filarmónica Mexicana en 1866 y redactó el primer reglamento del Conservatorio Nacional, donde fue profesor fundador de la clase de composición y, junto a Luis F. Muñoz Ledo, de la clase de historia del arte.

Su obra *Marcha Zaragoza*,<sup>62</sup> escrita en 1867, fue el himno de la República Restaurada y sirvió como canto de guerra entre los prusianos durante las contiendas contra Francia. Otras composiciones famosas incluyen *Marcha potosina* y *Marcha republicana*, presentada en el Gran Teatro Nacional en 1867 junto con *Marcha Zaragoza*. Además de este repertorio de evocación nacionalista, Ortega compuso obras con aires coloniales de origen criollo y mestizo, e incluso de origen indígena, como la *Marcha y danza tlaxcalteca*, que formaba parte de su ópera *Guatimotzin*.

*Guatimotzin* fue estrenada en septiembre de 1871 en el Teatro Nacional con la soprano Ángela Peralta y el tenor Enrico Tamberlick en los papeles principales. Esta ópera evocaba un episodio histórico local: la conquista de México. La presentación no escatimó en gastos para proyectar el pasado prehispánico, los cantantes fueron vestidos según la asesoría de los arqueólogos de la época como Alfredo Chavero; además, la música adquirió en los momentos de los coros indígenas una melodía de origen folclórico.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Ámbito de la música que consiste en la ordenación simultánea de varios tonos o alturas. Los conceptos básicos en la teoría de la armonía fueron definidos conforme eran interpretadas y comprendidas diversas obras. Así, aparecieron en las principales ciudades mexicanas cartillas de música que pretendían facilitar el entendimiento de este panorama teórico. Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, p. 79.

<sup>62</sup> Compuesta en honor al general Ignacio Zaragoza.

<sup>63</sup> Miranda, “Identidades y cultura musical en el siglo XIX”, p. 32.

### 1.1.3.2 Melesio Morales

Melesio Morales<sup>64</sup> (1838-1908) fue un pianista, compositor, director de orquesta y pedagogo mexicano. Comenzó sus estudios de música con su padre, quien era constructor y reparador de guitarras. A los doce años recibió lecciones de piano, armonía y composición con Agustín Caballero, Felipe Larios y Cenobio Paniagua. A los dieciocho años escribió su primera ópera *Romeo y Julieta*, la cual se enfrentó a numerosas dificultades para ser estrenada debido a la situación política y económica del país; sin embargo, la pudo presentar en el Gran Teatro Nacional en 1863 y fue bien recibida.

Su segunda ópera, *Ildegonda*, también tuvo obstáculos para su estreno, pero, logró presentarla en 1866 en el Teatro Nacional durante el imperio de Maximiliano de Habsburgo. La acción de la ópera se ubica en Milán, Italia, en 1225 y trata de dos jóvenes enamorados (Ildegonda y Rizzardo) quienes se ven forzados a huir del castillo donde habitaban. Gracias al buen recibimiento de la ópera se le otorgó una beca para perfeccionar sus conocimientos musicales en Europa.

En su regreso a México, Morales recibió un homenaje y continuó con su carrera musical. Fue profesor en el Conservatorio Nacional de Música, donde impartió clases de armonía, composición, piano y canto; además, fue el autor de *Teoría musical*, texto obligado en el Conservatorio por muchos años. Fundó la Orquesta Sinfónica del Conservatorio y varios coros. Morales, uno de los representantes de la escuela italiana del romanticismo, se enfrentó con críticas por su estilo musical conservador y en 1889 el Grupo de los Seis censuró su influencia en las actividades del Conservatorio.

En 1891 estrenó en el Teatro Nacional su ópera *Cleopatra* y fue recibida con dureza por el público. A pesar de ello, fue reconocido y apoyado por el gobierno porfirista, que valoraba su contribución a la educación musical en México.

### 1.1.3.3 Ricardo Castro

---

<sup>64</sup> La información sobre este compositor fue recuperada de Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, pp. 692-693.



Ricardo Castro<sup>65</sup> (1864-1907) fue un destacado pianista, compositor y pedagogo mexicano. Comenzó sus estudios musicales en 1870 con Pedro H. Cenicerros. En 1877 su familia se trasladó a la Ciudad de México, donde ingresó al Conservatorio Nacional de Música y estudió piano con Juan Salvatierra y composición con Melesio Morales. En 1883 concluyó sus estudios de piano y comenzó su carrera como concertista.

En 1882 ganó un premio en un concurso de piano en la Feria Regional de Querétaro y fue enviado por el Conservatorio a la Exposición Industrial y Algodonera de Nueva Orleans (1884), donde logró triunfos como concertista. Continuó con presentaciones en ciudades como Chicago, Filadelfia, Nueva York y Caracas. De vuelta en México, Castro se unió a un grupo de intelectuales organizados por Gustavo Ernesto Campa, que dio lugar a la fundación de la Academia Campa-Hernández Acevedo en 1886. Castro también fue miembro fundador de la Sociedad Anónima de Conciertos y la Sociedad Filarmónica Mexicana, donde se impulsó la ejecución de obras de compositores clásicos internacionales.

En 1900 estrenó su ópera *Atzimba*. La acción se desarrolla en Pátzcuaro y cuenta el romance entre una princesa purépecha (Atzimba) y el capitán español Jorge de Villadiego. De su estreno se escribió lo siguiente:

El estreno de la obra proporcionó un éxito franco y ruidoso a los señores Alberto Michel y Alejandro Cuevas, autores de la letra y Ricardo Castro compositor de la música. El argumento está basado en una leyenda tarasca, debida a la pluma del señor Eduardo Ruiz y dividido en dos actos y seis cuadros. La parte patriótica del asunto fue manejada con sumo tacto, para no incurrir en exageraciones ridículas.<sup>66</sup>

En 1902 recibió una beca del gobierno mexicano para viajar a París y perfeccionar sus estudios musicales, realizando una gira por todo el país antes de partir. En París tocó en prestigiosos conciertos y estrenó su *Concierto para violonchelo y orquesta*. En 1906 regresó a México y fue designado director del Conservatorio Nacional en 1907, pero su mandato fue interrumpido por su muerte.

---

<sup>65</sup> La información sobre este compositor fue recuperada de Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, pp. 204-205.

<sup>66</sup> “¡Atzimba! Acontecimiento teatral”, en *Diario del hogar* (24 de enero de 1900).

## 1.2 El Conservatorio Nacional de Música

Para asegurar la formación de nuevos compositores, el Club Filarmónico Mexicano conformado por el círculo de Tomás León decidió fundar un conservatorio gratuito y como primer paso para lograr ese objetivo se constituyeron en lo que conocemos como la Sociedad Filarmónica Mexicana, organismo que invitó a distintas personalidades fuera del ámbito musical como abogados, médicos, ingenieros, profesores y particulares para que apoyaran sus ideales y pertenecieran a ella como sus socios.<sup>67</sup>

Uno de los problemas a los que se enfrentó el recién formado Conservatorio fue el local que debía ocupar. Para solucionarlo la Sociedad acudió con el presbítero Agustín Caballero, personaje que contaba con prestigio artístico y el respeto de la sociedad mexicana, quien accedió a fusionar su Academia de Música con el Conservatorio e instalarlo en el local ocupado por la academia. El presbítero Agustín Caballero también aceptó el nombramiento de director del nuevo Conservatorio y este abrió sus puertas el 1º de julio de 1866.<sup>68</sup>

El presbítero contribuyó a la realización de la idea accediendo al deseo manifiesto de la Sociedad, de que fuese incorporada al Conservatorio su academia de Música establecida en una casa de la calle del Factor. Desde luego, la Sociedad se ocupó de formar el reglamento del nuevo plantel y en nombrar los profesores, eligiendo Director, como un acto conveniente y de justicia, al Padre Caballero. Incorporada, además, la Academia de Música que sostenía el Ayuntamiento y dirigía la Srita. Doña Luz Oropeza, el Conservatorio adquirió bastas proporciones.<sup>69</sup>

Entre las tareas de la Sociedad Filarmónica estaba la publicación de un periódico quinquenal titulado *La armonía* que permaneció desde noviembre de 1866 hasta mayo de 1887. El periódico daba a conocer sus tendencias, publicaba composiciones de sus miembros,

---

<sup>67</sup> Ibarra Groth, *Orquesta de la Universidad Nacional Autónoma de México (1936-2006): historia y desarrollo en el contexto cultural del país*, p. 38.

<sup>68</sup> Ibarra Groth, *Orquesta de la Universidad Nacional Autónoma de México (1936-2006): historia y desarrollo en el contexto cultural del país*, p. 39.

<sup>69</sup> Antonio García Cubas citado en Carmona, *La música de México. I. Historia 3. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*, p. 146.

biografías de músicos mexicanos, así como a todo lo relacionado con la enseñanza en el Conservatorio.<sup>70</sup>

En 1873 el Conservatorio contaba ya con un grupo de 43 profesores, 763 alumnos, 260 alumnas y dos orfeones (agrupación de cantantes de coro); desde 1867 contaba con una orquesta formada por profesores y alumnos avanzados, cuyo carácter oficial fue dictaminado por Alfredo Bablot en 1882.<sup>71</sup>

En 1877 el Ministro de Justicia, Ignacio Ramírez, aconsejó a Porfirio Díaz disolver la Sociedad por considerar que albergaba en sus filas a fuertes adversarios políticos partidarios de Iglesias y Lerdo. Como resultado, la institución fue nacionalizada.<sup>72</sup> El 13 de enero de ese año Ignacio Ramírez envió un comunicado al Presidente de la Sociedad Filarmónica, Eduardo Liceaga, para señalar que con esa fecha quedaba nacionalizado el Conservatorio.<sup>73</sup>

Tras la nacionalización del Conservatorio se implementaron cambios administrativos y operativos para ajustarlos a los procedimientos del gobierno federal: se buscó la práctica y enseñanza musical de acuerdo con las corrientes europeas para un mayor desempeño profesional de los músicos mexicanos, tanto en las temporadas de ópera de empresas extranjeras como en los conciertos del Conservatorio.<sup>74</sup>

### **1.2.1 Enseñanza musical en el Conservatorio**

La inclinación artística y académica durante los primeros años del Conservatorio estuvo marcada por los cánones de la ópera italiana, pero con el gobierno de Porfirio Díaz lo francés

---

<sup>70</sup> Carmona, *La música de México. I. Historia 3. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*, p. 99.

<sup>71</sup> Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, p. 267.

<sup>72</sup> Carmona, *La música de México. I. Historia 3. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*, p. 99.

<sup>73</sup> Zanolli, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, p. 125.

<sup>74</sup> Secretaría de Cultura, “El Conservatorio Nacional de Música, referente del desarrollo artístico y educativo musical de México” en <https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-conservatorio-nacional-de-musica-referente-del-desarrollo-artistico-y-educativo-musical-en-mexico> Consultado el 18 de junio de 2023.

se abrió paso no solo en la sociedad, sino también dentro del Conservatorio, lo que ocasionó disputas entre los profesores.<sup>75</sup>

Recién formado el Conservatorio contó, entre otras, con las siguientes materias musicales: Solfeo y canto, Instrumentos de arco, Instrumentos de viento, Composición teórica, Piano, Lengua castellana, Estética e historia comparada de los procesos de arte, Instrumentación y orquestación, entre otras. En cuanto a las materias generales, se impartían: Historia de la música y biografía de sus hombres célebres, Francés, Italiano, Arqueología de los instrumentos de la música, Anatomía, fisiología e higiene de los aparatos de la voz y del oído, entre otras.<sup>76</sup>

A principios de 1867 el Conservatorio estaba integrada por las siguientes materias: Piano, Solfeo, Instrumentos de arco, Instrumentos de viento, Canto, Armonía teórico-práctica, Composición teórica, Idioma castellano, Francés, Italiano, Instrumentación y orquestación, Acústica y Fonografía, Anatomía, Historia Antigua y Moderna, Historia de la Música y Biografía de sus hombres célebres, Fisiología e Higiene de los Aparatos de la Voz y del Oído, Estética, Arqueología de los instrumentos de Música, e Historia Comparada de los Progresos de las Artes.<sup>77</sup>

El plan de estudios del Conservatorio para 1871 fue pensado para impartirse de manera gratuita y se dividió de la siguiente manera:

Para el primer año en la educación musical contaban con: Estudio teórico-práctico de solfeo para niñas y Estudio teórico-práctico de solfeo para niños y adultos; en la educación artístico-literaria: Aritmética elemental, Escritura, Castellano y Gramática. En el segundo año en educación musical se impartía: Música instrumental, Vocalización, Instrumentos de arco, Piano para hombres y para señoritas, Instrumentos de latón, Clarinete, Flauta, 1º de Italiano,

---

<sup>75</sup> Secretaría de Cultura, “El Conservatorio Nacional de Música, referente del desarrollo artístico y educativo musical de México” en <https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-conservatorio-nacional-de-musica-referente-del-desarrollo-artistico-y-educativo-musical-en-mexico> Consultado el 18 de junio de 2023.

<sup>76</sup> Se ha optado por mantener las mayúsculas en los nombres de las asignaturas, como lo refiere Zanolli, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, pp. 80-81.

<sup>77</sup> Zanolli, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, pp. 92-93.

Gráfica Musical, 1º de Geografía, 1º de Declamación, Dibujo Natural y Aritmética superior y elementos de álgebra y geometría. En el tercer año se encontraban: Conjuntos de música instrumental, Vocalización y canto, 2º de Italiano, 2º de Declamación, 1º de Francés, 2º de Geografía, Armonía simple o bajo cifrado, Continuación del dibujo natural y Acústica. Durante el cuarto año impartieron: Armonía transitónica, Canto, 3º de Declamación y Continuación de la música instrumental.<sup>78</sup>

Más adelante, el plan de estudios de 1873 fue redactado por Manuel Peredo y Melesio Morales. Su estructura presentó una mayor complejidad que la de los planes anteriores al establecer que la formación musical y la teatral debían contar con estudios preparatorios y superiores. También se implementaron nuevas asignaturas musicales como: Música clásica y sagrada, Estudio de óperas teatrales, antigua y moderna, Contrapunto, Fuga, Lectura de particiones, Composición libre y Composición a gran número de partes. Esta nueva estructura ponía en práctica lo que Morales había aprendido en Italia, pues introducía la metodología que se aplicaba a la composición musical según el orden pedagógico italiano.<sup>79</sup>

Después la su nacionalización, Alfredo Bablot fue una de las personas que dirigió el Conservatorio después de Antonio Balderas y propuso un nuevo plan de estudios. Su reorganización en 1883 tuvo inspiración en los modelos italianos de Florencia y Milán.<sup>80</sup> La estructura académica de 1883 quedó conformada de la siguiente manera: Solfeo para señoritas, Teoría musical y nociones preliminares de armonía, Solfeo, Canto coral a voces solas (orfeón popular), Canto coral a voces solas (orfeón mixto), Canto coral con acompañamiento, Canto superior y vocalización y nociones de la Anatomía, Fisiología e Higiene de los órganos de la voz, Piano y acompañamiento, Piano, Violín, Violonchelo, Violín y viola, Contrabajo, Oboe y fagot, Flauta, Clarinete y sus congéneres, Instrumentos de latón en general, Trompa, Armonía, contrapunto y composición, Estética teórica y

---

<sup>78</sup> Zanolli, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, pp. 99-100.

<sup>79</sup> Zanolli, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, pp. 101-102.

<sup>80</sup> Zanolli, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, p.148.

aplicada, Acústica y fonografía, Historia de la música y biografías de sus hombres célebres, Gráfica musical, Música de cámara, Lengua francesa y Lengua italiana.<sup>81</sup>

### **1.3 La ópera romanticista europea**

El romanticismo fue un movimiento intelectual nacido en la literatura europea a finales del siglo XVIII y adaptado a la música en los primeros decenios del siglo XIX. Entre las características de la música romántica destacaba el afán por imitar sonidos de la naturaleza (truenos, viento, ríos y océanos) y del “alma humana” entendida como los sentimientos.<sup>82</sup>

La primera preocupación de la estética romanticista que se manifestó en el repertorio mexicano fue el carácter: la música característica se distinguía de la pictórica en que representaba los estados del alma. Otra de las creencias de esta corriente se apoyaba en su regreso a los orígenes, de donde deriva un interés por aquello que es natural u original.<sup>83</sup>

La ópera no es nueva, pero encontró en el romanticismo el contexto ideal al reunir música, literatura y espectáculo. Durante este periodo hubo tres focos operísticos bien diferenciados entre sí: la escuela alemana, la italiana y en menor medida la francesa.<sup>84</sup>

#### **1.3.1 Centros operísticos: Alemania, Italia y Francia**

Alemania buscaba un camino independiente de la influencia italiana. Sus características son: Una concepción suntuosa de la ópera como arte total, integrando música, poesía, decoración y acción; una subordinación de la música al desarrollo del drama argumental; preponderancia de la orquesta frente a la voz, enriqueciendo a la primera; prioridad de la función del coro sobre la del solista y utilización de argumentos de su mitología.<sup>85</sup>

Italia fue el otro gran polo de la ópera romanticista, se caracterizó por ser un arte más espontáneo y natural, tratando temas del día a día, situaciones dramáticas más próximas al

---

<sup>81</sup> Zanolli, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, pp. 152-153.

<sup>82</sup> Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, p. 909.

<sup>83</sup> Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, p. 71.

<sup>84</sup> Martínez Solaesa y Naranjo Lorenzo, *Música y Cultura: perspectiva histórica*, p. 178.

<sup>85</sup> Martínez Solaesa y Naranjo Lorenzo, *Música y Cultura: perspectiva histórica*, pp. 179-180.

pueblo italiano que a la mitología; preferencia por la melodía y la sencillez, predominio de la voz humana sobre la orquesta; su principal foco de atención era el virtuosismo vocal, sobre todo las voces agudas.<sup>86</sup>

Finalmente, la ópera francesa ocupaba un punto estético intermedio entre Italia y Alemania como correspondía a su situación geográfica. Había triunfado la ópera italiana, pero también fue sensible al influjo alemán; siguió fiel a su dicotomía entre ópera seria y ópera cómica o bufa que terminaría como “opereta” donde se alternan pasajes cantados y hablados con temas humorísticos y frívolos.<sup>87</sup>

### **1.3.2 Géneros musicales**

Dos géneros musicales del periodo que estudiamos cobran un auge considerable: la zarzuela y la ópera. Sobre esta última hablamos ampliamente al inicio del capítulo; sin embargo, consideramos que nos hace falta abordar a la zarzuela por ser un género musical que tuvo una presencia notable entre el público mexicano.

#### **1.3.2.1 La ópera y la zarzuela**

Como se ha mencionado anteriormente, la ópera fue un género estimado por el público mexicano y por los compositores. Al país llegaron compañías extranjeras de ópera, se formaron sociedades filarmónicas para su difusión, se crearon instituciones de instrucción musical y se difundió ampliamente la creación de obras de este género musical entre los compositores mexicanos inclinados a las corrientes italiana, alemana o francesa.

Ahora bien, la zarzuela es un tipo de teatro musical español que combina canto y danza. Recibe su nombre del lugar donde fue interpretada por primera vez: el Palacio Real de la Zarzuela.<sup>88</sup> Se diferencia de la ópera porque la música juega con los diálogos, como en la ópera cómica, pero no se limita a la comedia. En México las primeras zarzuelas llegaron en

---

<sup>86</sup> Martínez Solaesa y Naranjo Lorenzo, *Música y Cultura: perspectiva histórica*, pp. 180-181.

<sup>87</sup> Martínez Solaesa y Naranjo Lorenzo, *Música y Cultura: perspectiva histórica*, pp. 182-183.

<sup>88</sup> Hoogen, *El abc de la ópera: todo lo que hay que saber*, p. 530.

el transcurso del siglo XVIII, posteriormente el género evolucionó y llegó a su punto culminante en los últimos años del siglo XIX.<sup>89</sup>

La zarzuela es conocida por ser una pieza escénica de estilo español y con un gran conocimiento teatral de los cantantes, pues gran parte de las obras realizan diálogos prolongados mezclados con movimientos de danza, arias y coros. Sus temáticas incluyen sucesos históricos y amoríos que se ironizan para agradar al público. No recibe el nombre de género chico por la diferencia en la complejidad del drama y la música de las óperas, sino por su corta duración, la cual fue intencionada para bajar los costos de entrada al público.<sup>90</sup>

La zarzuela surgió en España debido al desarrollo y difusión de la ópera italiana, que era parecida a la opereta francesa, y a la necesidad de manifestar las distintas maneras de expresión lírica del ámbito teatral. Sus antecedentes están en el siglo XV y XVI, pero se puede situar su aparición a mediados del siglo XVII con *El Jardín de Falerina* de Pedro Calderón de la Barca y música de Juan Hidalgo. A partir de la segunda mitad del siglo XVII aparecieron notables obras del género; sin embargo, la música se perdió con el auge de la ópera a finales del siglo, a pesar de que se escribieron partituras para conservarla.<sup>91</sup>

Este declive duró hasta mediados del siglo XIX y la tonadilla mantuvo el gusto y la "tradición castiza española". Cuando esta desapareció, los compositores trajeron de regreso a la zarzuela. Este retorno se llamó "zarzuela grande" y se caracterizó por la aparición de compositores como Hilarión Eslava con sus obras *El solitario* y *Las treguas de Tolemaida*, Joaquín Gaztambide con *La mensajera*, Francisco Barbieri con *Jugar con fuego* y *El barberillo de Lavapiés* y Emilio Arrieta con *El grumete* y *Marina*.<sup>92</sup>

A finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX, el género alcanzó difusión en España e Hispanoamérica con autores como Pedro Miguel Marqués con *El anillo de Hierro* y *El monaguillo*, Ruperto Chapí con *La tempestad* y *La revoltosa*, Amadeo Vives con *Maruxa* y *Doña Francisquita*, Tomás Bretón con *La verbena de la Paloma* y *Las nieves*, y José María Usandizaga con *Las golondrinas*. Más adelante, siguieron con el género Federico

---

<sup>89</sup> Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, p. 1225.

<sup>90</sup> Romanova-Shisparynko y Rico-Machuca, *La zarzuela, un retrato emocional de la vida social*, p.53.

<sup>91</sup> Romanova-Shisparynko y Rico-Machuca, *La zarzuela, un retrato emocional de la vida social*, p.54.

<sup>92</sup> Romanova-Shisparynko y Rico-Machuca, *La zarzuela, un retrato emocional de la vida social*, p.54.



Moreno Torroba con *Luisa Fernanda* y *La chulapona* y Pablo Sorozábal con *La del manojito de rosas*, *La tabernera del puerto* y *Katiushka*.<sup>93</sup>

Hay diferencias marcadas entre la ópera y la zarzuela: la ópera tiene un libreto y trata los temas de manera más profunda, con un estilo musical adaptado a la época que representa su descripción histórica; la zarzuela, en cambio, se preocupó por acortar el tiempo de las presentaciones entre sesenta y noventa minutos como máximo, con el objetivo de no causar grandes inversiones a las producciones y reducir el costo de entrada a los teatros. Este fenómeno se llamó “Teatro por horas” y su objetivo era entretener al público poco tiempo y a bajo costo.<sup>94</sup>

En México, la zarzuela había gozado de popularidad durante los últimos días de la Colonia, pero su cultivo se vio interrumpido por la Independencia. A partir de 1855 se presentó en el Teatro Nacional *Jugar con fuego* de Francisco Barbieri y se dio una fiebre por la zarzuela.<sup>95</sup>

El primer compositor mexicano en escribir una zarzuela de género grande con argumento serio y en más de un acto fue Lauro Beristáin en 1879 con *A cual más feo*; fue seguido por José Austri que dio a conocer en 1879 su obra *El paje de la virreina*. Lo siguiente fueron zarzuelas con temas mexicanos: “Antonio Barilli escribió una obra lírica titulada *Un pasaje por Santa Ana* estrenada en 1876, cuando el argumento lo pedía se bailaron el jarabe y otros aires nacionales”.<sup>96</sup> Más tarde, en 1886, el compositor Luis Arcaraz y su guionista Juan de Dios Peza presentaron en las zarzuelas algo distinto pues abordaban un retrato costumbrista de caracteres y tipos locales.<sup>97</sup>

También se dio la creación de zarzuelas con libretos “bien escritos” y la música de autores notables: Luis G. Jordá logró 200 representaciones ininterrumpidas de su obra *Chin-chunchon* y otros autores hicieron de la zarzuela un medio de aspiraciones artísticas más elevadas como Felipe Villanueva con *Keofar* o Ernesto Elorduy con *Zulema*.<sup>98</sup>

---

<sup>93</sup> Romanova-Shisparynko y Rico-Machuca, *La zarzuela, un retrato emocional de la vida social*, p.54.

<sup>94</sup> Romanova-Shisparynko y Rico-Machuca, *La zarzuela, un retrato emocional de la vida social*, p.55.

<sup>95</sup> Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, pp. 34-35.

<sup>96</sup> Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, p. 35.

<sup>97</sup> Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, p. 36.

<sup>98</sup> Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, pp. 36-37.

La ópera y la zarzuela gozaron de popularidad durante el porfiriato, pero pudimos advertir diferencias entre ambas. Para empezar, la zarzuela combina canto con diálogos y gran parte de las obras realizaban diálogos prolongados mezclados con movimientos de danza. Entre sus temáticas se incluían sucesos históricos y amoríos ironizados con la intención de agradar al público.

Consideramos que durante el porfiriato la zarzuela gozó de popularidad por los bajos costos de entrada al teatro y por los temas tratados, pues en la ópera italiana también se tendían a presentar temas de la vida cotidiana; además, los bajos costos de entrada permitían que más miembros de la sociedad gozaran de esos espectáculos. Vale la pena recordar que la ópera italiana gozaba de gran popularidad en esa época, pero otros autores buscaban introducir nuevas corrientes europeas, como Gustavo Ernesto Campa.

Al finalizar este capítulo hemos visto el contexto de la ópera romántica en la Ciudad de México de 1871 a 1901, años que marcan el estreno de la ópera *Guatimotzin* y el estreno de *El rey poeta*, respectivamente. Estos años nos permitieron advertir rasgos generales y distintivos de la ópera romántica en la capital del país, su papel dentro de su público al ser un mecanismo para mostrar su grado de civilización y la relevancia que tenía para los asistentes a estos espectáculos dejarse ver en ellos. En México, durante el siglo XIX la ópera italiana fue la favorita del público mexicano, pero durante el porfiriato, las corrientes alemana y francesa se abrieron paso; sin embargo, no todos podían permitirse asistir a una de estas presentaciones. Los asistentes solo eran las clases medias y altas, un grupo que compartía códigos de comportamiento que los identificaba entre sí, e incluía a banqueros, políticos, terratenientes, pequeños burgueses y empleados de administración pública.

Advertimos que la ópera fue un medio de entretenimiento y productor de códigos sociales y culturales compartidos por los grupos de élite. Presenciar funciones de ópera regularmente era fundamental para mostrar su grado de civilización. Asistir a la ópera estaba asociado a esa idea debido a que las obras presentadas eran iguales a las de Europa, por los altos costos de los boletos de entrada y por la dificultad para entender el espectáculo.

Con la intención de ofrecer más funciones musicales al público se formaron distintas sociedades, como la Sociedad Filarmónica Mexicana, la Gran Sociedad Filarmónica, la Sociedad de Conciertos del Conservatorio Nacional y la Sociedad Anónima de Conciertos de Orquesta.

En México, retomamos a tres autores que consideramos representativos de la ópera romántica. Para empezar, Aniceto Ortega, pianista, compositor y médico. Entre sus composiciones encontramos *Marcha Zaragoza*, *Marcha Potosina* y *Marcha Republicana*, obras de evocación nacionalista. Su ópera *Guatimotzin* fue estrenada en 1871, evocaba un episodio histórico (la conquista de México) y para su presentación los cantantes fueron vestidos según la asesoría de arqueólogos de la época, como Alfredo Chavero.

Seguimos con Melesio Morales, pianista, compositor director de orquesta y pedagogo; a los dieciocho años escribió su primera ópera *Romero y Julieta*. Su segunda ópera, *Ildegonda*, tuvo buen recibimiento y le permitió perfeccionar sus conocimientos musicales en Europa.

Fue profesor en el Conservatorio Nacional de Música y el principal representante de la escuela italiana en México.

Por último, Ricardo Castro, destacado pianista, compositor y pedagogo mexicano. En 1882 ganó un premio en un concurso de piano y fue enviado por el Conservatorio a la Exposición Industrial y Algodonera de Nueva Orleans, donde logró triunfos como concertista. Gracias a esto, tuvo presentaciones en ciudades como Chicago, Filadelfia y Nueva York. En 1900 estrenó su ópera *Atzimba*, la cual relata el romance entre una princesa purépecha y un capitán español, al cual fue bien recibida por la crítica.

Ahora bien, con el objetivo de formar nuevos músicos, el Club Filarmónico Mexicano formado por el círculo de Tomás León decidió fundar un conservatorio gratuito, por lo que se constituyeron en la Sociedad Filarmónica Mexicana; más adelante acudieron con el presbítero Agustín Caballero, quien fusionó su Academia de Música y se instalaron en su local. El Conservatorio fue nacionalizado el 13 de enero de 1877 y buscó la práctica y la enseñanza musical de acuerdo con las corrientes europeas.

Sobre la ópera romántica europea, primero revisamos que el romanticismo fue un movimiento intelectual nacido en la literatura europea a finales del siglo XVIII, adaptado a la música en los primeros decenios del siglo XIX. Entre sus características principales encontramos el afán por imitar los sonidos de la naturaleza y del “alma humana”, entendida como los sentimientos.

Hubo tres corrientes principales: italiana, alemana y francesa. La corriente italiana se caracterizó por ser arte más espontáneo y natural, con argumentos más cercanos al pueblo, con preferencia por la melodía y la sencillez, y por el predominio de la voz sobre la orquesta. La corriente alemana veía una concepción de la ópera como arte total, por lo que integraba música, poesía, decoración y acción; le daba mayor importancia al drama argumental, a la preponderancia de la orquesta frente a la voz, al coro y utilizaba argumentos de su mitología. Por último, la corriente francesa fue un punto intermedio entre lo italiano y lo alemán, una dicotomía entre la ópera seria y la cómica que terminó en “opereta”, donde se alternaban pasajes cantados y hablados con temas humorísticos y frívolos.

Por concluir, revisamos brevemente algunas características de la zarzuela, género que también gozó de popularidad en México. La zarzuela combinaba diálogos con canto y con movimientos de danza; los temas tratados se ironizaban para agradar al público y se procuraba que las presentaciones tuvieran una corta duración, con la finalidad de reducir los costos de entrada para el público y no causar grandes inversiones a la producción.

Recuperamos los siguientes elementos de la ópera romanticista: su funcionamiento como mecanismo de distinción social, el grupo de la sociedad que asistía a las presentaciones, las sociedades filarmónicas que buscaban mejorar el gusto musical del público mexicano, la creación del Conservatorio Nacional de Música y cómo estaba organizada su enseñanza musical, las características de la ópera romanticista europea y de los tres centros operísticos, los tres representantes en México y características de la zarzuela. Todos estos aspectos nos permiten distinguir la situación musical en la Ciudad de México de 1871 a 1901, por lo tanto, podemos reconocer el contexto en el que se desenvolvió Gustavo Ernesto Campa tanto como estudiante, docente y compositor.

Estudiar el contexto de la música romanticista en México y en Europa, así como su papel en la sociedad nos resulta fundamental para comprender más adelante a la figura de Gustavo Ernesto Campa y su papel en la modernización musical de México. Recuperaremos su formación en el Conservatorio Nacional de Música y sus viajes al extranjero, lo que nos permitirá descubrir los contrastes que pudieron existir en los métodos de enseñanza y en la creación musical. También estudiaremos su papel como docente y crítico musical, lo que nos llevará a distinguir al papel que desempeñó en la modernización musical de México al enfrentarse con el predominio de la corriente italiana y tratar de difundir otras corrientes, como la francesa y la alemana. Finalmente abordaremos su contacto con otros compositores relevantes y expositores del romanticismo.

## Capítulo 2. Gustavo Ernesto Campa

En el momento en que alguien piense y escriba como Campa –cuando a los veinticinco años se producen obras como *Soupir*, un lied para mezzo-soprano con acompañamiento de piano y violonchelo– México y los centros más importantes de Europa aprenderán a pronunciar el nombre de este genial y bien dotado artista de nombre Gustavo Ernesto Campa. Este nombre está destinado a representar una gran personalidad dentro del mundo musical europeo.<sup>1</sup>

De esta manera describe Pedrell a Campa en su revista *Ilustración Musical Hispano-Americana*, lo que nos permite advertir el talento que poseía el compositor mexicano. Por medio de las palabras de Pedrell, podemos notar la habilidad de Campa al componer piezas a una corta edad y lo prometedora que resultaba su carrera, pues Europa reconocería su labor musical.

Gustavo Ernesto Campa, compositor, crítico y docente musical mexicano fue un adelantado para su época, buscaba introducir avances modernos en el ámbito musical basándose en el dramatismo chopiniano, caracterizado por su intensidad emocional y expresividad; además, pretendía familiarizar al público mexicano con la música de las escuelas alemana y francesa, pues el gusto italiano era el imperante.

En el capítulo anterior dimos cuenta del contexto de la ópera romántica en la Ciudad de México de 1871 a 1901. Este lapso nos permitió advertir rasgos generales y distintivos de la ópera romántica en el país, y la relevancia para los asistentes a estos espectáculos.

En el presente capítulo examinaremos la formación musical de Campa a fin de entender su propuesta; la cual, enfrentó a los compositores del gusto italiano. Nos interesa conocer este aspecto de Campa en el Conservatorio Nacional de Música de México, lugar donde profesionalizó sus estudios y donde estudió de 1880 a 1883. Durante sus estudios en este lugar, tuvo a Melesio Morales, representante de la corriente italiana en México, como maestro de armonía y composición. También examinaremos su labor docente en la Escuela Normal y en el Conservatorio de México y los cambios que pretendía introducir en la formación musical. Finalmente, nos interesa rescatar el sobresaliente aprendizaje adquirido

---

<sup>1</sup> Pedrell, “Artistas Mexicanos: Gustavo E. Campa”, p. 3.

mediante los dos viajes que el compositor realizó a Europa, teniendo en cuenta la crítica musical de los espectáculos a los que tuvo la oportunidad de asistir y el contacto que estableció con distintos compositores europeos.

Sostenemos que los estudios de Campa en México, aunados a los viajes europeos le permitieron desarrollar una propuesta musical innovadora y original que buscaba integrar elementos de la música mexicana con las tendencias modernas de las escuelas francesa y alemana; de esta manera, buscaba dejar atrás el gusto italiano e intentar crear algo propio. Los medios para aplicar su ideología fueron sus composiciones, su papel como docente y su papel como crítico musical.

Podremos advertir que Campa pretendía crear un estilo musical propio en la ópera con rasgos mexicanos, tomando en cuenta las representaciones de lo indígena, pero integrando aspectos de las escuelas francesa y alemana debido a lo innovadoras que le resultaban por su integración de música y drama. Consideramos que su deseo por introducir una modernización musical en México se encuentra contenido en su ópera *El rey poeta*. En esta, Campa eligió a Nezahualcóyotl como personaje principal e integró aspectos de las corrientes europeas que seguía; asimismo, buscaba un progreso musical a través de la enseñanza y la crítica musical.

Su papel como docente comenzó en 1890 al ser designado profesor de la Escuela Normal. En 1900 se le asignó la cátedra “Estética y sus aplicaciones a la música”. En 1902 fue profesor de composición en el Conservatorio Nacional de Música y fue nombrado Inspector de estudios del Conservatorio. Para 1907 se desempeñó como director del Conservatorio, donde permaneció hasta 1913. Campa, además de docente, fue crítico musical. Escribió artículos para la *Gaceta Musical* sobre la situación musical en México y la correspondencia de sus dos viajes a Europa.

Gustavo Ernesto Campa esperaba tener la posibilidad de viajar a Europa para perfeccionar sus habilidades artísticas y para estudiar los sistemas de enseñanza musical aplicados en sus conservatorios; sin embargo, fue hasta 1900 cuando Campa logró su anhelado sueño, realizando su primer viaje a Europa como comisionado musical del gobierno mexicano en la Exposición de París. Su segundo viaje lo llevó a cabo en 1908. Este tuvo como objetivo estudiar los métodos y planes de estudio de los conservatorios europeos más notables.

Debemos hacer énfasis que durante estos viajes Campa tuvo la oportunidad de relacionarse con compositores europeos de talla internacional como Jules Massenet, Camille Saint-Saëns y Felipe Pedrell, lo que implicó conocer de cerca las propuestas musicales que defendería a ultranza, a su regreso a México.

Las impresiones de sus viajes al extranjero serán recuperadas a partir de sus dos obras, *Artículos y críticas musicales* y *Críticas musicales*, donde se incluyen cartas enviadas a la *Gaceta Musical* durante su estancia en las ciudades europeas. El primer viaje, realizado en 1900, pudo ejercer una influencia en el compositor para crear su ópera *El rey poeta*, estrenada en 1901, pues le permitió estar en contacto directo con las corrientes que él seguía.

## **2.1 Primeros contactos con el mundo artístico y formación en el Conservatorio Nacional de Música**

Gustavo Ernesto Campa<sup>2</sup> nació en la Ciudad de México el 8 de septiembre de 1863. Su padre fue profesor de grabado en la Academia de San Carlos y fundó el Gabinete Cruces y Campa, que produjo varias series fotográficas. Rogelio Álvarez Meneses considera que Campa “creció en un entorno intelectual, económica y políticamente acomodado”.<sup>3</sup> La madre de Campa falleció poco después de su nacimiento; a pesar de ello, su tía y su padre fueron quienes lo acompañaron en sus años de estudio.

A los diez años, Campa inició sus estudios de piano con Juan Nepomuceno Loreto,<sup>4</sup> luego continuó con Julio Ituarte<sup>5</sup> y tomó cursos de armonía con Felipe Larios.<sup>6</sup> Campa tenía la intención de cultivar la música por recreación y años más tarde decidió tomar los estudios preparatorios para la carrera de medicina; sin embargo, los abandonó tiempo después tras

---

<sup>2</sup> La información de su infancia y su educación musical fue recuperada de Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la correspondencia de Gustavo E. Campa”, pp. 127-129; Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, pp. 163-164; Pedrell, “Artistas Mexicanos: Gustavo E. Campa”, pp. 1-2.

<sup>3</sup> Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la correspondencia de Gustavo E. Campa”, p. 128.

<sup>4</sup> Fue un pianista, organista, compositor y profesor de música de origen jalisciense. Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, p. 601.

<sup>5</sup> Pianista, director de coro, compositor y pedagogo. Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, p. 523.

<sup>6</sup> Pianista, organista, violista, director de coro y orquesta, compositor y pedagogo. Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, p. 575.



cursar anatomía. Para él, estos estudios eran contrarios a sus inclinaciones y vocación a la música.

A los quince años, Campa compuso sus primeras obras para piano y fue aceptado en la cátedra de composición con Melesio Morales en el Conservatorio de Música, pero estos cursos no tenían carácter oficial. Para darle valor a sus estudios, Campa decidió inscribirse como alumno en el Conservatorio para presentarse a exámenes anualmente sin la necesidad de asistir a clases. Durante su estancia, que abarcó de 1880 a 1883, destacó por ser un alumno con ideas nuevas. Presentó cinco exámenes y obtuvo la máxima calificación, lo que le permitió recibir el Gran Premio Extraordinario (un diploma y una medalla de oro, al concluir sus estudios). Durante la época en que Campa estudió en el Conservatorio, este ya había sido nacionalizado, lo que implicaba un reconocimiento del Estado. Antes, las escuelas y academias musicales que habían surgido gracias al esfuerzo de particulares no eran consideradas oficiales.

Desde una edad temprana, Campa estuvo en contacto con el mundo artístico gracias a su padre y a sus actividades como docente. Sus habilidades musicales se evidencian en los premios que ganó en el Conservatorio; sin embargo, su inclinación por nuevas ideas podría haberlo enfrentado con su maestro Melesio Morales. Además de ser docente de composición, Morales impartió las clases de armonía, piano y canto, y fue autor de *Teoría musical*, un texto obligado en el Conservatorio por muchos años. Como representante de la corriente italiana en México, Morales tenía afinidades artísticas y académicas en esta escuela, pero con la llegada de Porfirio Díaz al poder, la influencia francesa se fue abriendo paso en el Conservatorio, no solo con sus docentes, sino también con sus alumnos, entre los que se encontraba Campa.

### **2.1.1 La curricula de los planes de estudio**

Un evento que resultó relevante en la historia del Conservatorio Nacional<sup>7</sup> fue su nacionalización en 1877, que introdujo una serie de cambios significativos del contenido del

---

<sup>7</sup> La información de la curricula del Conservatorio fue recuperada de Zanolli, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, pp. 125-131.

plan de estudios, a partir de ese momento se enseñarían las materias de Canto Coral, Solfeo, Contrapunto y Composición, Armonía, Piano, Canto superior, Violín, Violoncello, Viola, Contrabajo, Flauta, Fagot, Clarinete, e Instrumentos de Latón. Además, se ofrecieron materias como Aritmética, Escritura, Gramática Castellana, Teneduría de libros, Francés, Italiano, Historia de México, Geografía y Arte para ministrar los primeros auxilios a los enfermos y heridos<sup>8</sup>. También hubo un cambio en la dirección del Conservatorio, con la designación de Antonio Balderas en lugar del presbítero Agustín Caballero. La nacionalización y la designación de un nuevo director se relacionan con la creencia de que la Sociedad Filarmónica, fundadora del Conservatorio, contaba con miembros de filiación lerdistas.

A finales de 1876 el Conservatorio ofrecía 42 materias en áreas de música, declamación y algunas materias de educación primaria, secundaria y científica. Después de la nacionalización se eliminaron las clases de declamación y otras vinculadas con el arte musical, como las de Gráfica Musical, Órgano, Historia de la Música, Estética, Fisiología e Higiene del aparato de la voz y del oído. Más tarde, en 1880, se dejaron de impartir las clases de Teneduría de Libros de Historia de México y en 1881 la de Aritmética, aunque en ese año se incorporaron nuevamente las clases de Historia del Arte, Estética y una nueva materia, Preparación para la Escena Lírica.

El plan de estudios<sup>9</sup> que Campa siguió en el Conservatorio corresponde al de 1873 con las modificaciones hechas a partir de la nacionalización. Este plan, redactado por Manuel Peredo y Melesio Morales, introdujo una mayor complejidad al establecer que la formación musical y la teatral debían contar con estudios preparatorios y superiores. También incluyó nuevas asignaturas musicales como: Música clásica y sagrada, antigua y moderna, Estudio de óperas teatrales, Fuga, Contrapunto, Lectura de particiones, Composición libre y Composición a gran número de partes. Esta estructura se basaba en la metodología pedagógica italiana que Morales había aprendido en Italia.

---

<sup>8</sup> Se ha optado por mantener las mayúsculas, como lo refiere Zanolli, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*.

<sup>9</sup> Los inicios del Conservatorio y sus planes de estudio anteriores fueron abordados en el Capítulo 1 “La ópera románticista en México”.

Entre los miembros del Conservatorio había una preferencia por la ópera italiana y por los compositores de estilo romántico, pero algunos, como Aniceto Ortega, se inclinaban más por la escuela alemana, lo que los llevó a explorar otros campos no abordados como la música sinfónica.

Después de la nacionalización del Conservatorio y tras la muerte de Antonio Balderas, Alfredo Bablot fue nombrado director del Conservatorio por decreto presidencial en 1882 y fue comisionado para elaborar un nuevo plan de estudios. Su reorganización del Conservatorio tuvo inspiración en los modelos italianos de los conservatorios de Florencia y Milán. Bablot impulsó la adquisición de instrumentos musicales y obras especializadas de consulta regular en los principales conservatorios del extranjero, reunió composiciones clásicas y partituras de diversas escuelas y promovió el acopio de obras de autores nacionales.<sup>10</sup>

El proyecto definitivo de organización para el nuevo plan se estableció en el segundo semestre de 1883. Algunas de las materias incluidas en este nuevo plan fueron: Solfeo, Teoría musical y nociones preliminares de armonía, Canto coral con acompañamiento, Canto coral a voces solas, Canto superior y vocalización y nociones de la Anatomía, Fisiología e Higiene de los órganos de la voz, Instrumentos de latón en general, Piano, Historia de la música y biografía de sus hombres célebres, Estética teórica y aplicada, Gráfica musical, Música de cámara, Lengua italiana y Lengua francesa.<sup>11</sup>

Repasar los planes de estudio del Conservatorio y sus modificaciones hechas nos permiten advertir la formación que recibió Campa en sus años de estudio. Entre las asignaturas notamos que se enseñaban idiomas como el italiano y el francés. El conocimiento de estos le permitió al compositor desenvolverse de mejor manera con los compositores europeos durante sus viajes al extranjero.

---

<sup>10</sup> La información del plan de estudios de 1883 fue recuperada de Zanolli, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, pp. 135-136.

<sup>11</sup> Zanolli, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, pp. 137-153.

### 2.1.2 Necesidad de reformas (1896)

Con la llegada de Porfirio Díaz al poder, París se convirtió en el centro de atención pues varias de las características de la enseñanza musical artística francesa se incorporaron al plan de estudios de 1883 del Conservatorio. Alfredo Bablot asistió a la Exposición de París en 1889 como representante de los académicos del Conservatorio ante la Junta Directiva de Instrucción Pública. Entre sus tareas estaba enviar noticias sobre bibliotecas, museos o sociedades científicas de Europa para fomentar en el país un intercambio cultural y científico.<sup>12</sup>

Cuando Bablot partió a la Exposición de París se designó a José Rivas como director interino. Tras el regreso de Bablot y su posterior fallecimiento, Rivas fue nombrado director titular. Permaneció en el cargo por trece años, de 1893 a 1906 y su gestión se caracterizó por varias disputas dentro de la comunidad del Conservatorio, entre sus consecuencias se dio la renuncia de Carlos J. Meneses a sus cátedras en el plantel en 1898.

Rivas propuso un nuevo plan de estudios en 1893 en el que distinguía a dos tipos de alumnos: aquellos que solo deseaban cultivar la música por afición y los que ingresaban con la intención de hacer de la música su profesión. Este plan indicaba qué personas podrían aspirar a los títulos otorgados al concluir sus estudios y los requisitos necesarios para expedirlos. El plan también introdujo un tronco común que todos los alumnos debían cursar durante dos años antes de continuar con una de las carreras de la institución: Profesor de Composición, Artista de Canto, y de Instrumentos. En 1896 se presentaron tres nuevos proyectos académicos: el del licenciado Juan N. Cordero, el del pianista y compositor Carlos J. Meneses y el del compositor Eduardo Gariel, pero ninguno de estos proyectos se llevó a la práctica.

Carlos J. Meneses, miembro del Grupo de los Seis, al igual que Gustavo Ernesto Campa, expresó su postura sobre la educación en el Conservatorio en un artículo titulado “La enseñanza musical y el Conservatorio Nacional de Música y Declamación; necesidad de reformas” publicado en la *Revista de la Instrucción Pública Mexicana* en 1896. Meneses

---

<sup>12</sup> La información de los cambios hechos a los planes de estudio del Conservatorio posteriores a 1883 fue recuperada de Zanolli, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, pp. 168-186.

compartía las ideas de Campa respecto a la modernización musical de introducir las nuevas corrientes de las escuelas francesa y alemana en lugar de la italiana.

En su artículo,<sup>13</sup> Carlos J. Meneses señaló que su objetivo era destacar todo lo que había constituido un obstáculo para los progresos de los alumnos y la necesidad que había de reformar el Conservatorio. Sus deseos de ver renovada la institución y de combatir los sistemas de enseñanza que se habían puesto en práctica lo motivó a escribir su artículo.

Meneses citó el ejemplo del Conservatorio de París y la educación musical en Francia como modelo a seguir. En Francia, la enseñanza musical se dividía en establecimientos generales de instrucción pública y en escuelas destinadas al perfeccionamiento artístico, como el Conservatorio. La edad mínima exigida para la admisión de los alumnos era la de ocho años y la máxima de veinte. Cada alumno debía firmar un contrato donde se comprometía a asistir a los concursos y exámenes, tomar parte en los conciertos y otras reuniones musicales, acudir durante los tres años siguientes, al término de sus estudios a los ejercicios públicos dados por la escuela y contribuir a la música municipal.

Meneses identificó las deficiencias en la educación musical impartida en el Conservatorio de México. Señaló que se admitía a todos los solicitantes, aun si no habían cursado otro nivel educativo o si las aptitudes musicales del alumno eran pocas. Se recibía a cuantos solicitantes presentaran, por lo que las clases tenían muchos alumnos. Si alguien solicitaba entrar a una clase para perfeccionar y continuar estudios de otra escuela, se le solicitaba cursar las clases de Solfeo y Teoría, esperar un año para presentar un examen de estas materias y después se le daba el pase a la clase del instrumento que deseaba cursar. Por último, los profesores del Conservatorio no tenían la libertad de implantar y desarrollar su método, procedimiento e ideas de la experiencia.

Para Meneses, la educación musical impartida en el Conservatorio era deficiente, pues el tiempo que le dedicaba el profesor al alumno era muy poco; además, no era obligatorio para

---

<sup>13</sup> La postura de Carlos J. Meneses fue recuperada de Meneses, “La enseñanza musical y el Conservatorio Nacional de Música y Declamación; necesidad de reformas”, pp. 433-443.

ellos el estudio de obras musicales hasta el penúltimo o antepenúltimo año de sus estudios, por lo tanto, al terminarlos apenas conocían dos o tres obras.

Para abordar estas deficiencias, Meneses propuso una serie de reformas que incluían recibir un número limitado de alumnos en las clases individuales, elegir entre los aspirantes que demostraran mayores aptitudes, expulsar a los alumnos que después de seis meses no hubiesen hecho progresos, agregar a cada una de las clases de Piano, Violín, Composición y Canto un profesor adjunto y dividir el estudio de cada instrumento en grados y no en años.

En cuanto a los estímulos para los alumnos se incluía hacer los exámenes de técnica privados y establecer concursos públicos para los premios, dar periódicamente audiciones donde participaran los alumnos que más se distinguían, otorgar pensiones a los alumnos por medio de concursos y conceder una pequeña subvención para que pudiera sostenerse en el Conservatorio una Sociedad de Conciertos formada con los profesores, alumnos de la escuela y los artistas extraños a esta, con el objetivo de educar el gusto del público y estimular a los artistas y compositores mexicanos.

En respuesta al artículo de Carlos J. Meneses, Maximiliano Valle publicó un artículo en la *Revista de la Instrucción Pública Mexicana* titulado: “Conservatorio Nacional de Música”.<sup>14</sup> Meneses tomaba como ejemplo el Conservatorio de París, pero Valle consideraba que ciertos avances no se podían obtener si no se permitía que transcurriera tiempo para ver los cambios, por lo tanto, no se podía igualar la experiencia e instrucción de México con la de Francia.

Meneses expresó su deseo de admitir a personas de aptitudes cultivadas en otras escuelas; sin embargo, Valle señaló que la edad para inscribirse a estudios relativos a alguna profesión científica era de 19 años, edad que ya no era adecuada para el inicio de los estudios del arte musical. El obstáculo era que en México no existían escuelas especializadas en formación musical temprana como en Francia.

En cuanto a la cantidad de solicitantes que se recibían en el Conservatorio y la gran cantidad de alumnos en algunas clases, Valle destacó que no todas las cátedras tenían el mismo

---

<sup>14</sup> La postura de Maximiliano Valle fue recuperada de Valle, “Conservatorio Nacional de Música”, pp. 464-474.

número de asistentes y no en todas había años de perfeccionamiento<sup>15</sup>. Valle sostenía que nadie podía exigir que el Conservatorio fuera una escuela de estudios superiores debido a que no había otras escuelas de música.<sup>16</sup> En cuanto a educar el gusto público, Valle cuestionó cuál sería la misión del Teatro si el Conservatorio asumía esa responsabilidad.

Sobre las reformas que Meneses propuso para el Conservatorio, Valle dio las siguientes respuestas: respecto al número limitado de alumnos para las clases individuales cuestionó qué cualidades y condiciones debían tener los aspirantes para que fueran admitidos. Consideró que no se podía elegir a los aspirantes con mayores aptitudes porque había algunas que no se podían determinar en un periodo de tiempo corto; además, no se podía expulsar a los alumnos que no hubieran hecho progresos, pues ellos tenían el deber y el derecho de asistir a sus cátedras y para expulsarlos por negligencia era necesario probarla.

Relativo a los profesores adjuntos, se debía probar que la enseñanza de los años inferiores era menos importante que los superiores. La cuestión de los estímulos a los alumnos ya estaba resuelta; tales estímulos consistían en las calificaciones de las listas de asistencia a sus cátedras y en las calificaciones del examen al final del año escolar. Los exámenes no podían ser privados, se debía estar en condiciones de pedir la derogación de las disposiciones conforme a las cuales los exámenes eran públicos. Las audiciones periódicas ya se daban cada año en el Conservatorio y en ellas participaron varios alumnos de Meneses.

Antes de poder modificar el plan de estudios se debía probar si este era bueno o malo. Respecto a las pensiones, se menciona que el Gobierno ya las había concedido a personas que se juzgaban merecedora de ellas. Por último, respecto a la subvención para sostener una Sociedad de Concierto, Valle menciona que esta Sociedad fue formada en el año de 1887; solo había detenido su trabajo debido a las labores de reorganización del Conservatorio. La subvención que pedía Meneses fue proporcionada a la Sociedad al concedérsele el uso gratuito del teatro y archivo musical del plantel, servidumbre, atriles, alumbrado, salón de orquesta e instrumentos.

---

<sup>15</sup> Los años de perfeccionamiento hacen referencia a grados superiores o avanzados.

<sup>16</sup> Al menos no reconocidas por el Estado.

Conociendo el contenido de los artículos de Carlos J. Meneses y de Maximiliano Valle podemos concluir que Meneses veía en el modelo francés el camino del perfeccionamiento de la educación musical. Desde su punto de vista las medidas aplicadas daban buenos resultados, por lo que debían incorporarse en el Conservatorio Nacional de Música. Para Valle, por el contrario, no valía la pena igualar ambos conservatorios porque sus experiencias habían sido distintas y podemos advertir que la estructura en educación musical también lo era.

## **2.2 Su labor docente**

Desde sus años de estudio en el Conservatorio Nacional de Música, podemos observar que Campa era un compositor que buscaba la introducción de una modernización en el repertorio operístico mexicano, con el objetivo de abrir paso a la música de las escuelas francesa y alemana. Un ámbito que le permitió difundir sus ideas fue la enseñanza. Campa tuvo la oportunidad de ser profesor de la Escuela Normal en 1890, y en 1900 le otorgaron la cátedra de Estética y sus aplicaciones a la música en el Conservatorio Nacional.<sup>17</sup>

Examinar la labor docente de Campa nos permite identificar uno de los medios que utilizó para difundir sus ideas sobre la modernización musical que buscaba introducir en México. Su paso por la Escuela Normal y por el Conservatorio nos permite apreciar los cambios que implementó en ambas instituciones, todo orientado a mejorar la educación musical y a la introducción de nuevas corrientes europeas.

### **2.2.1 Docente en la Escuela Normal**

La Escuela Normal tiene su antecedente en 1887 cuando se le encomendó a Ignacio Manuel Altamirano la creación de una escuela normal en la capital del país. Esta institución estaba destinada a varones y en 1888 se fundó la Escuela Normal para mujeres. El plan de estudios de la normal para varones estaba organizado en cuatro años e incluía las siguientes asignaturas: médicas, biológicas, matemáticas, física, química, cosmografía, geografía, historia, derecho constitucional, lógica, moral, gramática, escritura, gimnasia, canto, ejercicios militares, organización y disciplina escolar, metodología de la enseñanza, francés

---

<sup>17</sup> Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, p. 164.



e inglés.<sup>18</sup> Es notable que entre las asignaturas se encontraba el canto, lo que le permitía a un compositor formado en el Conservatorio Nacional de Música ser elegido para impartir la asignatura.

En marzo de 1890 Campa fue designado profesor de la Escuela Normal y compartió su opinión respecto a esta designación en una carta a Felipe Pedrell:

Hace un mes que el Gobierno me nombró profesor de la Escuela Normal [...]. Creo tener ahí algún campo para explayar mis ideas y espero sacar algún provecho artístico si permanezco el tiempo necesario para ver los frutos de mi enseñanza. El estudio de la música en dicho plantel debe tener, en mi concepto, un carácter enciclopédico, así lo he indicado en el programa que presenté á la dirección y mereció su aprobación. Para la enseñanza elemental he optado, sin vacilar, la *Gramática Musical* escrita por Ud.<sup>19</sup>

Esta carta permite apreciar los objetivos que Campa mantenía durante su estancia en la Escuela Normal; veía la oportunidad de compartir sus ideas y de ver el resultado de su enseñanza. De la misma manera, resulta notable que la Escuela Normal se mostró dispuesta a la idea de un estudio de carácter enciclopédico sugerido por Campa, lo que nos estaría hablando de la apertura que tenía la institución a las nuevas ideas de este compositor.

Durante ese año, en 1890, cuando fue designado profesor, el compositor mexicano compartió con Pedrell sus deseos de contraer matrimonio con su prometida María Aubert: “Pienso activar mi matrimonio, verificarlo cuanto antes, disfrutar por unos meses de la dulce vida del hogar, y después, si la suerte me es propicia, ir yo solo a Europa, en busca de la satisfacción de mis aspiraciones”.<sup>20</sup>

El enlace tuvo lugar en 1891 y la revista *Ilustración musical* publicó una nota del evento:

La concurrencia fue muy numerosa y escogida y se comprendía en la fisonomía de los asistentes el interés que les inspiraba el enlace. El novio, señor Gustavo E. Campa, ocupa una

---

<sup>18</sup> Ducoing, “Origen de la Escuela Normal Superior de México”, pp. 42-43.

<sup>19</sup> Campa, citado en Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, p. 136.

<sup>20</sup> Campa, citado en Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, p. 137.

posición muy elevada en nuestros círculos musicales y literarios, y la novia, Srta. María Aubert, goza de muchísimas simpatías en nuestra sociedad.<sup>21</sup>

Por sus palabras a Pedrell, podemos advertir que el aspecto personal y familiar en su vida era tan relevante como su vida profesional. Formalizar su relación con María Aubert era un aspecto relevante para Campa y esperaba disfrutar de su vida de casado antes de intentar viajar a Europa.

### **2.2.2 Modernización del Conservatorio Nacional de Música**

Diez años después encontramos a Campa iniciando su labor decente en el Conservatorio Nacional de Música, en 1900, cuando se le asignó la cátedra de Estética y sus aplicaciones a la música. En ese año también asistió al Congreso Internacional de Música en París, siendo este el primer viaje que realizó a Europa. A su regreso en 1902 fue nombrado inspector general de música en las escuelas primarias y conservatorios; además, fue nombrado profesor de Composición e historia de la música en el Conservatorio.<sup>22</sup>

Fue designado director del Conservatorio el 1º de diciembre de 1907 después de la muerte de Ricardo Castro y ocupó el cargo hasta el 13 de agosto de 1913. Entre 1908 y 1909 fue comisionado por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes para volver a Europa y estudiar los planes de estudios de los conservatorios de Amberes, Bruselas, Gante y París. A su regreso a México implementó cambios en la estructura pedagógica del Conservatorio.<sup>23</sup> La comisión de Campa nos permite ver la relevancia que las autoridades le daban al Conservatorio, pues buscaban actualizar los planes de estudio siguiendo los modelos de las instituciones musicales europeas.

---

<sup>21</sup> Pedrell, “Extranjero”, p. 485.

<sup>22</sup> Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, p. 575.

<sup>23</sup> Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, p. 575.

Durante su gestión como director<sup>24</sup> Campa continuó la labor iniciada por Ricardo Castro para reparar el repertorio organológico<sup>25</sup> de la institución, importando desde París varios instrumentos, accesorios y métodos correspondientes a las clases de los instrumentos de orquesta. La biblioteca de la escuela también se benefició con mejoras en el mobiliario y la adición de una serie de obras musicales enviadas por la Secretaría de Instrucción. Esta colección se enriqueció con la compra de la biblioteca de Ricardo Castro. Para lograr su adquisición, Campa envió una lista de estas obras a Justo Sierra, entre las que destacaban composiciones de Massenet, Saint-Saëns, Wagner, Schumann, Puccini y Rossini.

Campa también se preocupó por fomentar el sistema de concursos y audiciones entre los estudiantes del Conservatorio. En 1909 se especificó que los concursos debían realizarse por grado y debían ser concedidos premios a los estudiantes que mostraran facultades artísticas excepcionales; también se podían dar “Menciones Honoríficas” a los alumnos con dedicación y estudio. Estos concursos y audiciones fueron criticados pues se consideraba que se podían cometer abusos e injusticias ante la parcialidad subjetiva del jurado. Melesio Morales advertía la falta de seriedad en estos eventos, pues se daba el caso de un concurso donde solo se presentaba un participante.<sup>26</sup> A pesar de las críticas, estas actividades resultaban el medio para impulsar la motivación a perfeccionar las habilidades de los alumnos según la opinión de sus directores.

El apoyo que recibió el Conservatorio por parte de Justo Sierra en estos años se puede observar en su solicitud de reforzar la enseñanza musical para que se optimizara la instrucción artística; como ejemplo de estas acciones tenemos el caso de la enseñanza de piano, los dos primeros años se considerarían preparatorios y al término de estos se podría contemplar seguir con estudios superiores. También se otorgaron nuevos apoyos a la

---

<sup>24</sup> La información sobre las reformas de Campa como director del Conservatorio Nacional de Música fue recuperada de Zanolli, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, pp. 243-255.

<sup>25</sup> La organología es la descripción de los instrumentos musicales a lo largo del tiempo. Orquesta Sinfónica de Minería, “Aspectos organológicos en el estudio de los instrumentos musicales (primera parte)”, en <https://mineria.org.mx/aspectos-organologicos-en-el-estudio-de-los-instrumentos-musicales-1/> Consultado el 6 de noviembre de 2023.

<sup>26</sup> Melesio Morales citado en de Zanolli, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, p. 248.

Orquesta del Conservatorio, al Cuarteto y a los de las clases de conjunto de instrumentos de aliento.

Campa tenía la intención de promover un mayor conocimiento sobre la historia de la música, por lo que organizó eventos donde se pudieran difundir entre los estudiantes estos conocimientos de manera teórico-práctica. De igual manera, se promovió la renovación de los programas de algunas asignaturas. Los cambios realizados iban encaminados a la modificación de los textos recomendados, en las clases de Órgano y de Violín se consideraron los nuevos métodos franceses y alemanes.

Otro cambio que se observó durante su administración fue la realización de conciertos en honor a personajes ilustres de otras escuelas nacionales, un ejemplo fue la velada en el Teatro Arbeu en honor a Gabino Barreda. Estos conciertos estuvieron a cargo de sus propios maestros, alumnos y grupos musicales.

Debido al segundo viaje que Campa emprendió a Europa por indicaciones de la Secretaría de Instrucción Pública, Carlos J. Meneses fue nombrado director interino del Conservatorio el 1º de agosto de 1908. En este viaje, Campa debía estudiar los planes de estudio de las principales instituciones musicales, de manera especial al Conservatorio de París. Su estancia en el extranjero duró hasta el 31 de agosto de 1909 y se reintegró al Conservatorio el 1 de septiembre de ese año, manteniéndose en el cargo hasta 1913. Los cambios y las reformas aplicadas al Conservatorio después del viaje que realizó a Europa serán abordados más adelante en el apartado “Segundo viaje a Europa”.

### **2.3 “El sueño dorado de Campa”: los viajes al extranjero**

Una de las máximas aspiraciones de los compositores e intérpretes de la época era contar con el apoyo gubernamental para realizar un viaje a Europa y dedicarse al perfeccionamiento artístico y al estudio de los métodos de enseñanza y pedagogía musical de los conservatorios europeos.<sup>27</sup> Campa no fue la excepción a esta aspiración y siempre tuvo presente el deseo de realizar el viaje, así se lo expresó a Felipe Pedrell en una carta del 5 de marzo de 1889: “mi

---

<sup>27</sup> Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, p. 131.

sueño dorado ha sido emprender un viaje a Europa y vivir por algunos años en Alemania entregado al estudio y la producción; pero desgraciadamente no se han podido realizar mis deseos”.<sup>28</sup> Gracias a sus palabras podemos identificar que su principal propósito era estudiar de primera mano las corrientes musicales europeas y crear composiciones que las retomaran.

En una carta enviada unos días después, Campa compartió con Pedrell la fecha aproximada de su partida de México para comenzar su visita por Europa, que sería el 11 de junio de 1889; sin embargo, el viaje se tornó incierto y su fecha de partida se aplazó indefinidamente. En septiembre de 1889, Campa recibió una negativa a la realización de su viaje por parte del presidente Porfirio Díaz, debido a la imposibilidad del Tesoro de financiar el viaje después de lo invertido para la Exposición de París de 1889.<sup>29</sup>

Fue hasta 1900 cuando Campa tuvo la oportunidad de realizar el tan esperado viaje a Europa como comisionado musical del gobierno mexicano en la Exposición de París. En una carta a Pedrell, fechada el 17 de abril de 1900, comentó lo siguiente:

Hoy la suerte me ha comenzado a sonreír; el horizonte se ha despejado lentamente y parece que vuelvo a renacer. Ya referiré a Ud. todo; por el momento bástele saber que acabo de llegar a esta [París], como comisionado del Gobierno, con la comisión de tomar participio musical en la Exposición.<sup>30</sup>

En 1908 pudo volver a Europa como comisionado del gobierno mexicano para estudiar los métodos y planes de estudio aplicados en los conservatorios europeos.<sup>31</sup> Un año antes del viaje Campa había sido nombrado director del Conservatorio Nacional de Música y su nueva estancia en el extranjero le permitió realizar cambios y reformas a la institución.

Campa compartió su deseo de viajar al extranjero desde 1889, pero no fue hasta 1900 que tuvo la oportunidad de realizar el viaje. Podemos inferir que sus fondos le eran insuficientes

---

<sup>28</sup> Campa, citado en Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, p. 132

<sup>29</sup> Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, pp. 132-133.

<sup>30</sup> Campa, citado en Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, p. 141.

<sup>31</sup> Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, p. 143.

para emprender el viaje por sí solo, por lo tanto, le era necesario contar con el apoyo del gobierno. A pesar de los obstáculos que enfrentó para realizar su primer viaje, tuvo la oportunidad de visitar ciudades del viejo continente en dos ocasiones, lo que le permitió ver presentaciones musicales, conservatorios y entablar relaciones con compositores europeos.

### 2.3.1 Primer viaje a Europa

Gracias a la obra de Campa, *Artículos y críticas musicales*, publicada en 1902, podemos examinar las cartas que envió desde el extranjero a México en su primer viaje. A través de estas podemos identificar lo que el compositor pensó de cada ciudad que visitó, de las presentaciones musicales a las que asistió y de los compositores con los que tuvo la oportunidad de entrevistarse. Su correspondencia nos resulta escritas con un sello particular de Campa; por ejemplo, cuando menciona al compositor Richard Wagner, lo hace como “Ricardo Wagner”, o en su despedida desde Londres escribe “Good by”.

El primer viaje de Campa a Europa lo realizó como comisionado musical en la Exposición de París de 1900; sin embargo, su destino inicial fue la Ciudad de Nueva York, donde llegó el 25 de marzo del mismo año. Durante su estancia asistió a una ejecución de ópera en el teatro Metropolitano, que contaba con un escenario de 29.26 metros de anchura, 23.16 de fondo y 38.70 de altura. Su capacidad era de 6000 localidades con 122 palcos que rodeaban en tres filas el anfiteatro. También se menciona que la acústica del teatro era excelente, su alumbrado profundísimo y su ornamentación severa y sobria. Al igual que en la mayoría de los teatros europeos, la sala del Metropolitano se oscurecía durante la presentación para concentrar la atención en el escenario; sin embargo, esto no le parecía necesario a Campa, pues el público asistía y escuchaba con una atención que no se observaba en México.<sup>32</sup>

No sé, ni puedo juzgar de las aptitudes artísticas del público *yankee*; pero sí puedo garantizar que acude al teatro en pos de un goce intelectual legítimo que se pinta en los rostros, en la actitud decente y moderada de cada cual y en los arranques de entusiasmo, que estallan principalmente en la conclusión de los actos.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 95.

<sup>33</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 95.

Gracias a esta primera carta en el extranjero podemos identificar la impresión que causaron en el compositor las presentaciones musicales fuera de México, el público y la infraestructura con la que se contaba. Llama la atención cómo se refiere al público mexicano, mencionando que necesitaba que la sala del teatro enfocara su atención en el escenario para prestar atención, cosa que no pasaba con el público estadounidense.

### **2.3.1.1 Comisionado musical en la Exposición de París**

Después de su estancia en la Ciudad de Nueva York, el siguiente destino de Campa era París. En su carta del 15 de abril de 1900, Campa revela que su llegada a esta ciudad se dio con retraso, provocando una pausa en sus cartas para la *Gaceta Musical*.<sup>34</sup> Desde su punto de vista, conocer la vida de París superó las expectativas que llegó a tener, tanto en cuestiones materiales como en el movimiento intelectual y artístico: “no puede negarse el alto nivel intelectual de un pueblo que sabe rodearse de atractivos, de encantos y de refinamientos, más o menos artificiales, es lo cierto, más no por eso menos exquisitos”.<sup>35</sup> Resulta interesante la percepción que tiene Campa de la vida parisina, incluso si no había permanecido mucho tiempo en la ciudad ya la consideraba con un alto nivel intelectual y podemos suponer que también con uno artístico.

En cuanto a su experiencia con presentaciones musicales, durante los primeros días después de su llegada, Campa tuvo la oportunidad de encontrarse con el teatro de la República y con un programa de concierto que terminaría siendo de su agrado. Un aspecto que le admirable fue la dirección de este concierto, que estaba encargado a Félix Weingartner, un director alemán que tenía buena reputación y era uno de los compositores contemporáneos más estimados de Europa.<sup>36</sup> El Teatro de la República era pequeño, como la mayoría de los teatros en Europa, pero bien acondicionado y con capacidad para 2400 espectadores. Contaba con gran variedad en sus espectáculos, presentando audiciones orquestales y óperas de repertorios antiguos y modernos.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Publicación periódica oficial de la casa Wagner y Levien editada desde 1897 por Gustavo E. Campa. Incluía crónica y crítica musical y divulgaba las corrientes musicales europeas de la época. Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, p. 432.

<sup>35</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 100.

<sup>36</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, pp. 100-101.

<sup>37</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 101.

En cuanto a la Exposición de París, Campa relata que se celebró su inauguración oficial aun cuando la mayoría de los edificios no estaban terminados o no podían exhibir los productos y obras de los distintos países; a pesar de esta situación, la ceremonia se celebró y contó con un programa musical que incluía obras de Massenet y Saint-Saëns.<sup>38</sup> Con esta noticia y con el anuncio de su próxima reunión con el compositor Massenet, Campa termina su primera carta enviada desde París.

Posteriormente, en la carta del 10 de mayo de 1900, Campa relata un concierto que se celebró en el teatro de la Ópera Cómica en beneficio de la orquesta, coros y empelados. El evento resultó atractivo por el número de los ejecutantes y por las piezas elegidas para presentarse. Notables jóvenes del gremio musical presentaron sus trabajos y al frente de ellos estaba el compositor Saint-Saëns.<sup>39</sup> Además de este concierto, Campa compartió la situación de las presentaciones musicales de la Exposición de París. Como la Exposición aún no estaba terminada, no se podían realizar audiciones; los únicos conciertos eran ofrecidos por la Orquesta Colonne.<sup>40</sup>

La siguiente carta que Campa envió a la *Gaceta Musical* tiene fecha del 26 de mayo de 1900 y escribe sobre la entrevista que tuvo con el compositor Massenet, la cual recuperaremos más adelante en el apartado “El contacto con compositores europeos”. Algunas semanas después, en la carta del 1º de julio, Campa recuperó la celebración de los primeros conciertos oficiales de la Exposición en El Trocadero. El lugar donde se llevaban a cabo las presentaciones era en la sala de fiestas del Trocadero, la cual contaba con una belleza decorativa y grandiosidad, pero no era apta para las presentaciones por su acústica. No se podía acceder a otro sitio porque la Exposición no contaba con otra sala.<sup>41</sup>

Los conciertos sorprendieron a Campa, pues como persona que deseaba el adelanto musical en México, le asombraba que esos festivales bien presentados y con propiedad artística tuvieran como propósito difundir el arte entre las masas a un bajo precio: “Por 50 céntimos —unos 20 centavos de nuestra moneda— se obtiene una butaca numerada de anfiteatro”.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 104.

<sup>39</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, pp. 114-115.

<sup>40</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 122.

<sup>41</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, pp. 131-132.

<sup>42</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, pp. 132-133.



Parece que solo en París se ofrecían conciertos vocales e instrumentales desempeñados por la orquesta del Conservatorio y artistas de la ópera a ese precio. Con esta última carta de julio de 1900, Campa anunció que su estancia en París terminaría para dirigirse a Italia.

### 2.3.1.2 La travesía por otras ciudades europeas

Después de terminar su estancia en París, Gustavo Ernesto Campa se dirigió a Milán, para él uno de los principales centros musicales de Italia. A pesar de estar lejos ya de su primer destino en Europa, recordaba su efervescencia de vida, sus atractivos turísticos que consideraba superiores a los de Milán, que tenía poca vida durante la temporada de verano, “la horrible, insoportable temperatura obliga a huir a los lagos a todo el que lo [*sic*] puede”.<sup>43</sup> A pesar del intenso clima durante su estancia, asuntos artísticos lo obligaron a visitar la ciudad en una época que resultaba poco propicia para estudiarla musicalmente. La mayoría de los teatros se encontraban cerrados, las salas de concierto no ofrecían presentación alguna y algunas compañías solo funcionaban en salones de espectáculos secundarios.<sup>44</sup>

Aunque el Teatro de La Scala, uno de los más famosos, se encontraba cerrado, Campa tuvo la oportunidad de visitarlo. En su carta confiesa que, a pesar su fama universal, esperaba encontrar un teatro que estuviera a la altura de su prestigio. Aunque describió sus inmensas proporciones como únicas y excepcionales, su escenario como soberbio y sus extraordinarias condiciones acústicas, todo eso quedó opacado por las huellas del paso de los años en el edificio. Campa detalla cómo el decorado empolvado y la carencia de elegancia y gusto dejaron una marca negativa en su experiencia. Además, señala la falta de limpieza y comodidad, aspectos que contribuyeron a generar una impresión desagradable.<sup>45</sup>

Al referirse a los teatros italianos, en general, Campa los compara con los mexicanos en términos de aspecto y disposición arquitectónica. Los describe como poco atractivos y carentes de elegancia, con iluminación deficiente, instalaciones descuidadas, decoración modesta y un servicio escénico apenas satisfactorio. Campa sugiere que la antigüedad de estos teatros los había convertido en monumentos a los que no se les introducían mejoras.

---

<sup>43</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 139.

<sup>44</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 140.

<sup>45</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, pp. 140-141.

Señala la presencia de candilejas<sup>46</sup> para la iluminación en algunos casos y destaca la incomodidad y deterioro de los asientos, así como las decoraciones antiguas, comparándolas con las de los teatros mexicanos.<sup>47</sup>

La percepción que Campa nos deja ver sobre los teatros italianos nos resulta reveladora porque no solo describe detalladamente la impresión que le causaron esos edificios europeos, sino que también establece una comparación con los teatros en México. La carta nos permite advertir el estado en que se encontraban los teatros mexicanos y podemos inferir que no consideraba su estado como propicio para albergar presentaciones musicales, por lo tanto, esperaba que los teatros pudieran recibir mayor atención y acondicionamientos con el objetivo de volverse adecuados para expresiones artísticas como la ópera.

Durante su estancia en Milán, Campa tuvo la oportunidad de asistir a la presentación del compositor La Rotella, quien ofreció su drama lírico en tres actos titulado *Ivan*. Asistió a la tercera y última presentación y en sus impresiones señaló que el compositor le pareció muy joven para afrontar una obra como *Ivan* y el público mostró una recepción fría. Para finalizar su estancia en Milán, Campa compartió que su próxima correspondencia referiría sus impresiones sobre el Liceo Musical “Benedetto Marcello” de Venecia y de su director, el maestro Enrique Bossi, considerado por él como un artista extraordinario.<sup>48</sup>

Días después Campa envió una nueva carta desde Lucerna y relata su estancia en Venecia. Él consideraba que era raro que un viajero llegando a Milán no deseara conocer la ciudad “cuya fisionomía [*sic*] es única en el mundo, extraordinario su interés histórico y extraordinarios también los tesoros del Arte que ostenta por doquiera”.<sup>49</sup> Ante tales deseos, el compositor se encaminó en tren hacia Venecia para después dirigirse a surcar las aguas del Gran Canal en las góndolas, que resultaban como ataúdes flotantes para él. Aunque la ciudad resultaba atractiva para él, la percibió con una infinita melancolía, describiéndola como una “ciudad muerta” a pesar de sus palacios y la rica arquitectura que rodeaba los canales.<sup>50</sup>

---

<sup>46</sup> Vaso pequeño usado para iluminar con aceite.

<sup>47</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 140.

<sup>48</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 146.

<sup>49</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 147.

<sup>50</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 148.

Estas impresiones cambiaron cuando Campa llegó al frente del Palacio Ducal de Venecia, donde pudo apreciar la Venecia que en otros siglos cobijaba a los artistas.<sup>51</sup> Este lugar no era su destino, sino el Liceo Musical “Benedetto Marcello”. Una mañana llamó a la puerta del Palacio Pisani en el Campo San Stefano, lugar que albergaba al instituto en dos alas de su segundo piso. Sus departamentos para la enseñanza musical resultaban pequeños, pero suficientes para las necesidades del plantel. En su programa de enseñanza figuraban las materias elementales, el canto superior y el coral, los instrumentos orquestales, el piano, el órgano y la composición. El Liceo, además, contaba con una buena biblioteca y con un salón de conciertos poco vasto, pero adecuado para su objeto. Según sus percepciones, en el Liceo, en México y en la mayor parte de los Conservatorios se favorecían las cátedras de piano, canto e instrumentos de cuerda.<sup>52</sup>

Durante su visita se llevaron a cabo los exámenes parciales y privados a los que nadie tenía acceso, razón por la cual no pudo comprobar personalmente el estado o avance de los cursos y de la práctica de la enseñanza; sin embargo, Enrique Bossi le mostró las pruebas de composición de sus alumnos.<sup>53</sup> Además, Campa no solo tuvo la oportunidad de escuchar a los alumnos de Bossi, sino también al propio compositor; a pesar de que Campa no conocía obra alguna de él, encontró en Bossi un artista grande y de méritos excepcionales.<sup>54</sup>

Según Campa, Bossi, joven aún con no más que 39 años de edad, era una figura simpática con un carácter afable y modesto. Había sido alumno del Conservatorio de Nápoles y posteriormente trabajó en Milán, siendo profesor de órgano en Nápoles durante cinco años y llevando el mismo tiempo al frente del Liceo Musical de Venecia.<sup>55</sup> La carta de Campa finaliza con la despedida de Bossi y con un corazón emocionado a causa del arte.

Varios días después, Campa envió una nueva carta y compartió su visita a dos lugares donde residió Richard Wagner.<sup>56</sup> El primero de ellos se encontraba en Lucerna. Para él, este lugar

---

<sup>51</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 149.

<sup>52</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 150.

<sup>53</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, pp. 150-151.

<sup>54</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 152.

<sup>55</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 157.

<sup>56</sup> Richard Wagner, considerado uno de los representantes del romanticismo, fue un compositor, director de orquesta, poeta y teórico musical alemán.

de residencia del compositor fue propicio tanto para el ocio como para la creación artística; a continuación, la percepción del mexicano:

El amante perpetuo de la naturaleza, el músico poeta por excelencia, que logró transportar al papel los mil susurros de los bosques y pintar con sonido, alboradas y crepúsculos, y fuegos y tempestades, y ráfagas huracanadas, tenía en verdad allí cuanto podía apetecer: divina naturaleza, luces, colores por doquiera, mucho azul en los cielos, mucho azul en los lagos, verduras y flores, inmensas cimas, sombreados bosquecillos poblados por canoras aves; en suma, todos los matices para el deleite de la visión, todos los sonidos para encanto del oído, gran tranquilidad y gran esparcimiento para el alma.<sup>57</sup>

Las descripciones que ofrece Campa sobre los paisajes y el ambiente que rodearon a Wagner durante su estancia en Lucerna resaltan la relevancia de vivir cercanos a la naturaleza. Como uno de los representantes del romanticismo, estar en contacto con todas esas maravillas naturales podía inspirar a Wagner en la creación de sus obras, permitiéndole capturar los sonidos y esencia de la naturaleza, una característica distintiva de esta corriente artística.

Tribschen, uno de los entornos más poéticos de Lucerna, fue descrito por Campa como un lugar de gran belleza. Al seguir a la derecha de los márgenes del lago por una vereda corta, cómoda y limpia, se llegaba a poco andar al extremo de la parte poblada, donde se encontraba la casa habitada por Wagner hacía veintiocho años. En el momento de la visita de Campa, la casa pertenecía a un acomodado propietario de Lucerna, quien conservaba el mobiliario usado por el compositor alemán.<sup>58</sup>

Para acceder a la casa, se ascendía por una pequeña escalinata que conducía al piso de abajo. Tras atravesar una puerta decorada abundantemente con enredaderas verdes se ingresaba a las habitaciones amuebladas. En el primer piso se encontraba el alojamiento de la servidumbre, mientras que, en el superior, al que se accedía por una escalera de madera, se encontraba el salón y un gabinete que había pertenecido al maestro Wagner. La decoración

---

<sup>57</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, pp. 160-161.

<sup>58</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 161.

era sencilla, con pocos adornos y muebles, como un diván, algunas sillas, una mesa, dos libreros y varios cuadros en las paredes que evidenciaban el paso de los años.<sup>59</sup>

La casa de Tribscehn evocaba recuerdos interesantes para Campa, pero la experiencia fue diferente en el Palacio Vendramini de Venecia, segundo lugar de residencia de Wagner que el compositor tuvo la oportunidad de visitar durante su estancia en esa ciudad. Al ingresar a esta mansión, Campa fue recibido por una atmosfera de riqueza y fastuosidad, rebosante de lujo y arte, pero al mismo tiempo melancólica y fría como un mausoleo.<sup>60</sup> Venecia fue el lugar donde Wagner pasó los últimos años de su vida y donde fue sorprendido por la muerte en 1883 en su alcoba.<sup>61</sup> Campa concluye esta carta recordando a dos hombres que admiraban al compositor: su gondolero y el filósofo Nietzsche.

Más tarde, una nueva carta enviada desde París el 12 de septiembre de 1900 relata la asistencia de Campa a varias presentaciones musicales. La primera de ellas fue la de *Luisa*, obra de Gustav Charpentier. Aunque Campa reconoció el talento del autor y la singularidad de la obra, encontró que la exageración de los procedimientos empleados, su preocupación de originalidad y la rudeza del tema tratado restaron disfrute a su experiencia.<sup>62</sup>

Campa también menciona los conciertos de la Exposición de París. Estos conciertos oficiales se celebraban regular y periódicamente en El Trocadero y comprendían audiciones de órgano, música de cámara y orquesta y voces. A pesar del bajo costo de los precios para estas presentaciones –1 franco para patio y 50 céntimos para el anfiteatro– la concurrencia, aunque no era poca, no había podido llenar la sala del Trocadero. Campa no consideraba que la falta de público se debiera al escaso entusiasmo o al comité organizador, sino que había un escaso número de visitantes extranjeros, quienes solían sostener esos espectáculos en París.<sup>63</sup>

Entre los conciertos mencionados se destaca uno de orquesta con obras de jóvenes compositores franceses y otro de órgano a cargo de M. Luis Vierne, organista ciego de Notre

---

<sup>59</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, pp. 161-162.

<sup>60</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 164.

<sup>61</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 164.

<sup>62</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 168.

<sup>63</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 173.

Dame.<sup>64</sup> Campa quedó impresionado de la habilidad de este organista y no pudo evitar recordar la situación de su país, donde no solo harían falta organistas, sino también órganos.

Días más tarde, Campa llegó a Londres y en su carta destaca la riqueza de la cultura musical de los ingleses, comparable con la de cualquier otra nación europea. Campa menciona los magníficos espectáculos de ópera sostenidos en el *Covent-Garden* y en sus doce salas de concierto. Entre estas se encontraban el *Albert Hall*, *St. James Hall*, *The Queen's Hall* y el anfiteatro del Palacio de Cristal. También resalta la presencia de conservatorios privados, sobre todo de sus dos grandes planteles de instrucción: la Real Academia de Música y el Colegio Real de Música, inaugurado en 1894 por el Príncipe de Gales, Albert Edward.<sup>65</sup>

Campa describe el *Queen's Hall* como un espacioso salón bien decorado, ornamentado en la plataforma de la orquesta con vistosas plantas naturales, dotado de un buen órgano y con capacidad para 3000 espectadores. En este salón había dos tipos de presentaciones: los “Conciertos Filarmónicos” se celebraban en mayo y junio, y los conciertos de música clásica llamados “*Promenade Concerts*” durante el otoño o invierno. Los precios de ingreso eran moderados para todas las plazas, pero el lugar que contaba con mayor popularidad era el patio –llamado ahí como arena– que no contaba con asientos, pero su público sereno y silencioso permanecía de pie durante tres horas seguidas. Campa consideraba que esa actitud revelaba también una cultura musical que era diferente a la simple afición decantada de México.<sup>66</sup> Es probable que no viera en el público mexicano la capacidad de permanecer tanto tiempo prestando atención a un espectáculo, como también lo mencionó en su carta desde Nueva York.

Los programas presentados en los salones estaban diseñados para satisfacer todos los gustos, sin perder de vista la educación musical de las masas, que era el objetivo principal de estos conciertos. Se presentaban desde obras clásicas de los grandes maestros, compositores antiguos y contemporáneos hasta producciones ligeras sobre óperas conocidas.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, pp. 174-175.

<sup>65</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 178.

<sup>66</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, pp. 178-179.

<sup>67</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 180.

Para terminar la carta, Campa expresa sus deseos de compartir con los lectores algunas descripciones sobre las maravillas de arte en los museos de Inglaterra, pero el tiempo y el espacio no se lo permitieron. Se despide y promete una nueva carta pronto.

La siguiente carta de Campa fue enviada desde Bruselas el 6 de noviembre de 1900, detallando el estreno de la ópera *La Bohemia* y su entrevista con Puccini, encuentro que veremos a profundidad en el apartado “El contacto con compositores europeos”. El compositor menciona que en esas fechas había empezado la temporada musical de invierno en Europa y en cada ciudad que había visitado se encontraba con atractivos y sorpresas artísticas. Bruselas, la ciudad donde se encontraba, es descrita como una pequeña Atenas por el afán con el que se cultivan las Bellas Artes. Durante su estancia, Campa encontró a la ciudad esencialmente ecléctica y hospitalaria, lo que avivó sus simpatías por ella.<sup>68</sup>

Para evidenciar el activo movimiento musical que existía en Bruselas, Campa menciona varias presentaciones notables: la inauguración de los conciertos populares en una audición dirigida por el compositor Ricardo Strauss, seguidos por los conciertos de Eugene Ysaye en el Teatro de la Alhambra. La Sociedad Artística de Bruselas celebraría sus conciertos en la sala de la Gran Armonía el día 10 de noviembre, y en el Teatro de la Moneda, bajo la nueva dirección de M. Kufferath, se ofrecerían al público las obras de compositores modernos ya reconocidos y aceptados.<sup>69</sup>

Respecto al estreno de la ópera *La Bohemia*, Campa menciona que podía parecer raro que, a pesar de haberse presentado en otras partes del mundo, la obra aún no lo hubiese hecho en Bruselas. Su tardía actuación le brindó un doble regocijo, pues presenció la ejecución cuidadosamente vigilada por el autor en persona y pudo conocer y tratar al maestro Puccini; sin embargo, la presentación dejó mucho que desear y poco le complació al compositor mexicano.<sup>70</sup> A pesar de ello, Campa consideró que *La Bohemia* había triunfado tanto en Bruselas como en otros lugares y pensaba que las próximas funciones serían más perfectas y menos vacilantes que la primera.<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, pp. 184-185.

<sup>69</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, pp. 185-186.

<sup>70</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 186.

<sup>71</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 188.

La última presentación que Campa relató en esta carta ocurrió la noche del 26 de octubre, donde se presentó en el Teatro de la Moneda el compositor Saint-Saëns por la quincuagésima ejecución de su ópera *Samson et Dalila*. El compositor francés asistió a la velada y saludó desde el palco al público que lo aclamaba. Su ejecución sorprendió a Campa, pues la consideró superior en comparación con las que había escuchado en la Grande Ópera<sup>72</sup> de París.<sup>73</sup>

El nuevo destino de Campa fue Leipzig y envió una nueva carta en noviembre de 1900. Se iniciaba la temporada de invierno que activaba la vida del arte en Alemania.<sup>74</sup> El compositor quedó impresionado al percibir el alto nivel intelectual del pueblo alemán, sus progresos y su afán de mejoramiento, así como su capacidad para apreciar todas las manifestaciones de lo bello. Primero describe a Berlín como una ciudad que acaparaba y se apropiaba de todo lo bello que encontraba en los modelos de arte, los imitaba con perfección y los reconstruía con sobriedad exquisita, de ahí que su aspecto fuera grandioso, imponente y severo. Vio sitios dotados de soberbios edificios y monumentos, pero la vista no alcanzaba a elegir alguno para contemplar. Con base en su percepción Leipzig era todo lo contrario, una ciudad comercial antigua y monótona.<sup>75</sup>

Berlín poseía un inmenso movimiento musical, cada noche se verificaban conciertos en la Sala de la Filarmónica, en la “Bechstein” y en la “Beethoven”, y diariamente funcionaba la Grande Opera, el Teatro Kroll y otros secundarios donde la opereta y la comedia se compartían el favor del público.<sup>76</sup>

Durante su corta permanencia en Berlín tuvo la oportunidad de asistir a varias audiciones en la Grande Opera, en el Teatro Kroll y la Sala Filarmónica. Escuchó en la primera la ópera de Siegfried Wagner, *Der Bärenhäuter*, que no llamó mucho su atención; en el segundo a Sambrich, una cantatriz; y en la última presencié varios conciertos populares —con un

---

<sup>72</sup> Este edificio es actualmente conocido como Palacio Garnier u Ópera de París.

<sup>73</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 191.

<sup>74</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 192.

<sup>75</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 193.

<sup>76</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 194.



entusiasta público que bebía cerveza, pero se mantenía en silencio durante la ejecución— y un concierto de la Sociedad Filarmónica bajo la dirección de Arthur Nikisch.<sup>77</sup>

Después de relatar sus percepciones sobre los conciertos a los que asistió en Berlín, Campa comparte las presentaciones a las que asistió en Leipzig en la sala de conciertos Kanphaus-Saal, o antigua Gewandhaus, incluyendo una presentación del pianista ruso Sapellnikoff y un concierto bajo la dirección de Nikisch.<sup>78</sup>

Días más tarde, Campa envía nueva carta el 26 de noviembre de 1900 desde Múnich y describe conciertos y óperas a los que tuvo la oportunidad de asistir en Leipzig, Viena y Múnich. Comienza con el concierto presentado en la Gewandhaus de Leipzig bajo la dirección del director Nikisch, uno de los más notables del mundo musical, y detalla sus impresiones sobre el programa presentado.<sup>79</sup>

Después de este concierto, el compositor se dirigió a Viena para llegar a la Grande Opera. El Teatro de la Opera de la Corte, como así se le llamaba, era un monumental edificio de estilo renacentista francés. Fue construido de 1861 a 1869, decorado en el interior y exterior con un buen gusto y elegancia. Las razones que llevaron a Campa a visitar Viena eran sus deseos de escuchar algunas obras de Wagner; sin embargo, no tuvo suerte de encontrarlas en los carteles. A pesar de esa situación, asistió a una de las primeras ejecuciones de una ópera en un acto titulada *Der Bundschuh*, original del compositor Reiter, y la presentación de *Santa Isabel* del compositor Liszt, montada en escena a manera de drama lírico.<sup>80</sup>

Para finalizar, el compositor mexicano menciona que retomaría su correspondencia hasta que regresara a París, después atravesaría el inmenso océano y finalmente volvería a México. Su país le resultaba un lugar que no cambiaría por todas las grandezas de la cultura europea: “El afán de venir a este mundo desconocido, no es comparable con el que se alienta por regresar a donde hay corazones y vidas que son nuestros, que nos pertenecen”.<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 194.

<sup>78</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, pp. 198-199.

<sup>79</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 201.

<sup>80</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, pp. 206-207.

<sup>81</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 209.

Al regresar a México, Campa recibió la noticia de que las cartas enviadas a la *Gaceta Musical* durante su viaje habían sido recibidas con interés por el público. Este hecho le proporcionó satisfacción al compositor.

Aunque el primer viaje de Campa a Europa había llegado a su fin, vale la pena mencionar que durante su estancia en el extranjero estuvo trabajando en su ópera *El rey poeta*. Este viaje y su estancia en las ciudades europeas pudieron haber desempeñado un papel clave a la hora de escribir su obra, pues le permitieron estar en contacto directo con las escuelas musicales alemana y francesa que él seguía.

Campa compartió con Felipe Pedrell el estado de su ópera a mediados de 1900 y las expectativas que ponía en ella una vez concluida:

Todas mis miras están puestas en una ópera nacional que he escrito y que deseo montar en cualquier escena de Europa. Desde luego hay que retocar el libro, escrito en francés por un mexicano, y naturalmente defectuoso; en seguida debo concluir la instrumentación, de la que aún algo me falta.<sup>82</sup>

Por sus palabras a Pedrell, podemos ver que Campa tenía deseos de presentar su ópera en Europa, incluso consiguió de Jules Massenet una recomendación para el editor Edoardo Sonzogno. Durante su estancia en Milán el compositor mexicano esperaba entrevistarse con el editor, pero el encuentro no se pudo concretar debido a que este último se encontraba fuera de la ciudad.<sup>83</sup> Álvarez Meneses menciona que Campa sí logró entregarle su ópera al editor milanés, pero no logró editarla ni obtener el apoyo para presentarla; también comenta que el compositor entró en negociaciones con el empresario Napoleone Sieni para llevar a escena la ópera en México traducida al italiano.<sup>84</sup>

Antes de finalizar su primer viaje Campa terminó su ópera, así lo relata a Pedrell en una carta enviada desde Lucerna en julio de 1900: “Los calores espantosos que se hicieron sentir en

---

<sup>82</sup> Campa, citado en Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, p. 141.

<sup>83</sup> Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, p. 142.

<sup>84</sup> Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, p. 142.

Milán me hicieron huir en busca de consuelo, y hube de refugiarme en este paraíso a donde ayer escribí la última nota de mi partición de orquesta”.<sup>85</sup> A pesar de los esfuerzos de Campa, sabemos que no pudo presentar *El rey poeta* en Europa, fue hasta su regreso a México que la obra fue estrenada.

### 2.3.2 Segundo viaje a Europa

Cuando Campa regresó a México en 1902 fue nombrado inspector de estudios del Conservatorio Nacional de Música. Más adelante, en 1907, fue nombrado director y aproximadamente un año después fue comisionado por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes para emprender un nuevo viaje a Europa cuyo objetivo era preciso: estudiar los planes de estudios de los conservatorios de Amberes, Bruselas, Gante y de manera especial el de París.<sup>86</sup> Este último era considerado como “el más famoso Conservatorio de la Europa Occidental”.<sup>87</sup>

Al igual que sus predecesores en la dirección –Alfredo Bablot y Ricardo Castro– Campa emprendería el viaje por Europa que ya se había vuelto tradicional, pues el gobierno tenía interés en la importación de influencias europeas.<sup>88</sup> Desde que Campa fue nombrado inspector de los estudios, había ejercido una influencia decisiva en la conducción del Conservatorio y el viaje que realizó para estudiar los métodos de enseñanza de otros conservatorios le permitió implementar nuevos cambios y reformas que más convenían a la institución.

La cercanía de Campa con Pedrell y su correspondencia de septiembre de 1908 nos ofrecen un vistazo al estado de ánimo del compositor mexicano durante su segundo viaje:

He vuelto a Europa hace unos cuantos días para desempeñar una comisión que me ha confiado el Gobierno, pero en el fondo para divagar un poco en mi ánimo [...] Sepa Ud. que hace tres

---

<sup>85</sup> Campa, citado en Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, p. 142.

<sup>86</sup> Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, p. 575.

<sup>87</sup> Baqueiro Foster, G. citado en Zanolli, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, p. 255.

<sup>88</sup> Zanolli, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, p. 255.

meses perdí a mi adorada María [su esposa], a mi buena y dulce compañera que durante diez y siete años compartió conmigo las crueldades de la vida y que se ha llevado tres cuartas partes de la mía. Tengo el alma hecha pedazos; mi desconsuelo es enorme; rodeado allá de ocho hijos, mi soledad era espantosa, y aquí solo, triste, agobiado, esa soledad es más grande todavía.<sup>89</sup>

A través de sus palabras, observamos que la pérdida de su esposa fue un suceso que afectó el estado anímico del compositor; sin embargo, debía cumplir con el viaje que se le había comisionado. Su estancia en Europa no solo serviría para estudiar los planes de estudio de los conservatorios europeos solicitados por la Secretaría de Instrucción Pública, sino también para despejar su mente tras la partida de María.

Una postal enviada al compositor español en septiembre de 1908 nos permite advertir el primer itinerario que Campa tenía pensado para su viaje, pero este sufrió varias modificaciones. El martes 15 de septiembre partió a Bruselas y le escribió a Pedrell que su viaje seguiría de la siguiente manera: Colonia, Bonn, Maguncia, Fráncfort, Berlín, Leipzig, Dresde, Viena, Venecia, Milán, Bolonia, Florencia, Roma, Nápoles, Génova, Niza y París.<sup>90</sup> A finales de octubre de 1908 Campa se encontraba en Berlín y compartió un nuevo itinerario que sufrió cambios debido al invierno: Leipzig, Dresde, Viena, Venecia, Milán, Florencia, Bolonia, Roma y Nápoles para regresar a París por Niza y Marsella.<sup>91</sup> A pesar de estos planes, la estancia del compositor en estas ciudades terminaría cambiando nuevamente.

La correspondencia entre Campa y Pedrell nos permite reparar en aspectos más personales del compositor previo al viaje y los planes que tenía respecto a las ciudades que visitaría, aunque estos cambiaron debido a circunstancias ajenas a él. Para recuperar la perspectiva de Campa sobre las ciudades, los compositores y los conservatorios que visitó, revisaremos su obra titulada *Críticas Musicales* publicada en 1911. La librería Paul Ollendorff de París le

---

<sup>89</sup> Campa, citado en Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, p. 143.

<sup>90</sup> Campa, citado en Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, p. 144.

<sup>91</sup> Campa, citado en Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, p. 144.

había solicitado al compositor la edición de un libro de literatura musical.<sup>92</sup> En esta obra, al igual que en *Artículos y críticas musicales*, se recopilan artículos del compositor con cartas enviadas a México durante sus viajes por Europa.

Pedrell prologó la segunda obra de Campa y calificó al primer viaje a Europa como el “viaje de las ilusiones” por el optimismo del compositor mexicano; mientras que el segundo es llamado el “viaje de las realidades” pues observó que la experiencia y la crítica hicieron que Campa viera que no era verdad toda la belleza que había advertido antes.<sup>93</sup>

### 2.3.2.1 Nuevo vistazo a las ciudades europeas

La primera carta que abre este nuevo viaje fue enviada el 8 de septiembre de 1908 nuevamente a la *Gaceta Musical*, con ella Campa inició una nueva serie de cartas que deseaba fueran la continuación de las enviadas hacía ocho años durante el primer viaje que realizó. Esta vez, las cartas empiezan la travesía desde París, descrita por el compositor como: “una grandiosa capital, centro de ciencia y de arte, y emporio de grandezas y corrupciones”.<sup>94</sup> Podemos observar que esta carta muestra un contraste a la hora de describir a París: es tanto un centro de grandezas como de corrupciones. Es probable que estas descripciones sean lo que transforma a este viaje como el de las “realidades”, pues Campa pudo notar que no todo en las ciudades europeas era como lo imaginó en el pasado.

Campa menciona que su llegada a París se dio en una época poco propicia para poder emitir un juicio sobre sus asuntos musicales debido a la cantidad de teatros abiertos y las presentaciones ofrecidas. La estación del verano provocaba que se buscara refugio en otros sitios con mejor tiempo, incluso los mejores artistas de teatro y concierto se ausentaban. Una vez que pasaba esta estación, los teatros comenzaban a reabrir sus puertas, pero los conciertos no reanudaban sus trabajos. Todos se estaban preparando para la temporada de invierno y los grandes teatros mantenían la curiosidad de los viajeros al ofrecer espectáculos medianos, óperas comunes, comedias o dramas que eran presentados por artistas de segundo orden.<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, p. 146.

<sup>93</sup> Pedrell, *Críticas musicales*, p. X.

<sup>94</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 1.

<sup>95</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 2.

Para probar sus afirmaciones, Campa comparte su crítica sobre dos presentaciones a las que asistió en París. La primera de ellas fue una ejecución de *Lohengrin* de Richard Wagner en la Grande Ópera, donde el compositor mexicano se cuestionó frecuentemente cómo era posible que esta se permitiera y se aplaudiera en el principal teatro de Francia. Ningún cantante le pareció sobresaliente; sin embargo, la orquesta sí fue algo que le agradó por su precisión, unidad y claridad. Gracias a esta pudo afirmar que, en el dominio de los instrumentos de madera, en su escuela y en la pureza de timbres, los franceses no tenían rival.<sup>96</sup>

A pesar de la decepción que experimentó con esa presentación, Campa encontró consuelo al saber que siendo extranjero podía comparar los adelantos y la situación artística de su país con los progresos de Europa y en especial de París:

Es verdad que nosotros no poseemos un teatro como la Grande Ópera, ni una orquesta tan perfecta y disciplinada, ni una masa coral tan nutrida; pero tenemos sobrada intuición, gusto musical innato y cierta conciencia artística, que no nos permitiría tolerar un cuadro de cantantes tan mediano como el que anoche se ensañó contra la inspirada partitura de Wagner.<sup>97</sup>

Podemos notar una diferencia notable entre las primeras impresiones que Campa tiene de París con las que hace en su segundo viaje. Durante su primera visita a la ciudad le pareció rico en su movimiento intelectual y artístico, y las presentaciones a las que asistió fueron de su agrado; sin embargo, durante el segundo viaje resalta las deficiencias que observó en la presentación de *Lohengrin*. A pesar de que admite los progresos artísticos de París, su público no le pareció lo suficientemente crítico con las ejecuciones que se presentaban, consideraba que el público mexicano tendría más conciencia artística para no tolerar a los cantantes que interpretaron la obra de Wagner. No podemos evitar preguntarnos si su estado de ánimo, producto de la muerte de su esposa, influyó en sus percepciones.

La segunda presentación que Campa menciona en su carta fue la ejecución de *Afrodita* del compositor Camille Erlanger en la Ópera Cómica. Fue la primera vez que presenció la obra

---

<sup>96</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 2-3.

<sup>97</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 4.

y aunque no le provocó gran entusiasmo sí le proporcionó entretenimiento.<sup>98</sup> Para finalizar el compositor prometió una nueva carta y artículo para la *Gaceta Musical* desde Bruselas donde esperaba tener más suerte con las presentaciones musicales.

Tras unos días, Campa escribió desde Bruselas una nueva carta donde relata su encuentro con el compositor Saint-Saëns, a quien admiraba y respetaba. También compartió algunos detalles sobre su relación con el compositor francés a lo largo de los años, los cuales abordaremos con más detalle en el apartado “El contacto con compositores europeos”.

La siguiente carta recibida a la *Gaceta Musical* fue enviada desde Colonia, pero en ella Campa relata su estancia en Bruselas y su convivencia con tres compatriotas: el entonces ministro mexicano Francisco L. de la Barra, un viejo amigo de su niñez; Manuel Luna, pensionado del gobierno para perfeccionar sus estudios de violín; y Manuel Calderón. Estos dos últimos eran exalumnos del Conservatorio de México. Su encuentro le trajo felicidad al compositor al estar rodeado de brazos amigos y al escuchar palabras reconfortantes y de bienvenida en su lengua materna.<sup>99</sup>

Entre sus conversaciones hablaron de México, pero también de Bruselas, de su rico ambiente artístico, de su Conservatorio y del triunfo de Luna en ese plantel. Luna es descrito por Campa como alguien modesto y sencillo, débil y de constitución enfermiza, pero con un gran talento y energía para el trabajo. Había resaltado en el Conservatorio como uno de los alumnos más perseverantes para el estudio y tomaba clases privadas con el profesor Thomson.<sup>100</sup>

Gracias a Luna, y debido a que quería presenciar una lección de Thomson, Campa tuvo la oportunidad de visitar su casa. Después de las presentaciones entablaron una larga conversación donde el arte fue el tema principal, pero también hablaron de la enseñanza de los conservatorios y las cualidades de los profesores. Thomson, un gran artista y un admirable profesor, era respetado dentro y fuera del Conservatorio y en toda Bélgica, por lo tanto, Campa recibió sus palabras como consejos útiles.<sup>101</sup> Podemos suponer que las sugerencias

---

<sup>98</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 4.

<sup>99</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 13.

<sup>100</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 14.

<sup>101</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 15.

estaban relacionadas con la enseñanza musical en los conservatorios y pudieron resultar útiles para el compositor mexicano a la hora de plantear reformas en su país.

La agradable plática que tuvieron quedó opacada por el orgullo que sintió Campa al escuchar los halagos que Thompson dio a Luna:

Si en su país hay muchos muchachos como este, deben Uds. los mexicanos estar satisfechos. Yo los creía indolentes y perezosos a los individuos de esta raza; pero Luna me ha demostrado todo lo contrario: es un trabajador a toda prueba y ha hecho en un año lo que otros no logran en cuatro. Verdaderamente estoy orgulloso con su triunfo.<sup>102</sup>

No sorprende la reacción que tuvo Campa al escuchar aquellas palabras hacia el alumno mexicano; a pesar del trabajo que había logrado en el extranjero con Thomson, las bases musicales las había adquirido en el Conservatorio Nacional de Música de México. Lo que llama la atención es la percepción que Thomson tenía de los mexicanos. Si Thomson los consideraba “indolentes y perezosos”, podemos inferir que no consideraba que tuvieran un alto nivel artístico y musical, aunque Luna parece haber cambiado su percepción.

Para evaluar los avances de Luna, Thomson interpretó junto a él *La Ciacona* de Bach y el compositor mexicano tuvo la oportunidad de presenciar a un profesor que escuchaba atentamente y aconsejaba a su estudiante. Su expresión se caracterizaba por el uso de figuras poéticas, comparaciones adecuadas y ejemplos para complementar. Impresionado y deseoso de seguir estudiándolo, Campa asistió dos días después a una de las clases de Thomson en el Conservatorio. Aunque la mayoría de los alumnos eran belgas, también había otros de distintas nacionalidades. Una vez más, el compositor mexicano pudo ver una gran energía en Thomson al desempeñarse como profesor, haciendo demostraciones y corrigiendo a sus alumnos.<sup>103</sup>

De todas las gratas impresiones que tuvo en Bruselas, la visita a esas clases resultó la más inolvidable, pues gracias a las mismas pudo confirmar la influencia que puede ejercer un profesor en sus discípulos:

---

<sup>102</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 15-16.

<sup>103</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 16.



Cuando la personalidad artística se impone, cuando el consejo y el ejemplo son sanos y deben ser fructuosos, todos los medios son buenos para llegar al fin, siempre que entre los alumnos y el maestro se establezca una corriente de amor y de confianza, dentro de los límites del respeto mutuo.<sup>104</sup>

En sus palabras podemos apreciar lo relevante que fue el encuentro con Thomson, pues le permitió convencerse de lo significativo que podía resultar el ejemplo y la influencia del profesor en los alumnos y los buenos resultados que se podían obtener, siempre y cuando se mantuviera una relación de respeto entre todos. Podemos suponer que la conclusión a la que llegó le permitió proponer cambios respecto a las clases en el Conservatorio de México, siguiendo el ejemplo que vio con Thomson.

A los pocos días en el siguiente artículo escrito para la *Gaceta Musical*, Campa comparte sus percepciones sobre Paul Gibson, un compositor belga. Aunque el nombre podía resultar desconocido para algunos, se consideraba que poseía una gran creatividad y originalidad, gran dominio en la técnica de la composición y gran erudición. Campa lo conoció a través de una lectura de su ópera *Princesa Rayo de Sol*, la cual consideró novedosa y despertó su interés por el músico y sus obras. Conocer a Gilson le parecía imposible, pero pudo hacerlo durante este viaje.<sup>105</sup>

Campa tuvo la oportunidad de conocer al Gilson durante sus visitas al Conservatorio de Bruselas, donde este último era profesor de armonía. El compositor mexicano pudo asistir a una de sus clases y de ese encuentro obtuvo una invitación para asistir a su domicilio con el objetivo de entablar una conversación más extensa sobre temas artísticos.<sup>106</sup>

Campa describe a Gilson como alguien que enfrentaba dificultades económicas, pues sus obras poco le retribuían y vivía mayoritariamente de sus clases; a pesar de ser profesor de los Conservatorio de Bruselas y Amberes, el sueldo que recibía solo alcanzaba los 3,600 francos

---

<sup>104</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 17.

<sup>105</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 19-20.

<sup>106</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 20.

mensuales y eso le dificultaba dedicarse a la composición con constancia. Su hogar, humilde y pequeño, estaba situado en un barrio alejado de Bruselas.<sup>107</sup>

Durante su encuentro, el compositor belga le compartió a Campa algunos aspectos de su trayectoria artística. Reveló que no escribía tanto como deseaba porque debía trabajar para sobrevivir, no siempre era comprendido y la crítica, a pesar de haber sido benévola, malentendía sus intenciones. Campa intentó animarlo mencionando la ópera *La Princesa Rayo de Sol* y el poema *La Mer*, obras que pudieron compensar las decepciones que había sufrido, pero Gilson se lamentó al considerarlos solo éxitos efímeros. Otros temas de su conversación incluyeron sus percepciones sobre algunos compositores y su interés sobre la música mexicana, pero el mexicano tenía especial interés en conocer más sobre las obras y proyectos de Gilson; sin embargo, solo obtuvo en respuesta algunas sonrisas de indiferencia.<sup>108</sup>

La carrera artística de Gilson, descrita por Campa, nos permite advertir que incluso en un país europeo era difícil asegurarse el éxito como compositor; a pesar sus habilidades, no había sido capaz de dedicarse completamente a la composición porque era una actividad que no le permitía mantenerse económicamente. Otro factor que pudo desalentarlo fue el público y la crítica al no comprender ni entender sus obras la mayoría de las veces.

Gracias a una carta enviada a Pedrell durante su estancia en Berlín, identificamos otro objetivo que Campa esperaba cumplir durante el viaje:

Respecto de música pienso publicar varias cosas; en París y Bruselas dejé algo para editar y probablemente haré lo mismo en Leipzig; en cuanto a volver a escribir... ¡qué difícil me parece! ¿En qué podría inspirarme careciendo de la fuente principal de inspiración?<sup>109</sup>

Sus palabras nos permiten identificar su deseo de publicar las obras que había compuesto anteriormente, pero también sugieren que no había escrito por mucho tiempo y que incluso le hacía falta inspiración. Consideramos que esta falta de motivación podía atribuirse a dos

---

<sup>107</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 21.

<sup>108</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 21-23.

<sup>109</sup> Campa, citado en Álvarez Meneses, "La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa", p. 144.

situaciones: por un lado, la crítica que recibió su ópera *El rey poeta* podría haberle desalentado a componer nuevas piezas, incluso después de siete años; por el otro, la pérdida de su esposa, un acontecimiento que lo afectó anímicamente, pudo ser otro motivo por el que se encontraba desmotivado. A pesar de los deseos de Campa, no encontramos confirmación en la correspondencia con Pedrell de que haya logrado publicar algo.

La siguiente carta para la *Gaceta Musical* fue enviada desde Berlín el 8 de noviembre y en ella Campa comparte sus impresiones sobre la vida musical en esa ciudad. Esta parte del mundo le parece extraordinaria, pues dudaba que en cualquier otro lugar la música tuviera un culto tan ferviente como el que se manifestaba ahí. En todas partes se podían observar manifestaciones de progreso, de civilización y de cultura intelectual, pero lo que más sobresalía, era la predilección de los alemanes por el arte musical en todas sus formas.<sup>110</sup>

Un aspecto que sorprendió al compositor fue que la actividad musical no se concentraba solo en la capital, sino que estaba presente en todas las provincias con la misma intensidad y con un éxito similar; las obras que se escuchaban en Berlín también podían apreciarse en los teatros o salas de concierto de Fráncfort, Leipzig, Múnich, Stuttgart o Colonia. Esta situación era muy diferente a la de Francia, donde ocurría lo contrario.<sup>111</sup>

Durante su estancia en Berlín, Campa observó que funcionaban 24 teatros de variada importancia y nueve salas de conciertos. Cada noche se ofrecían espectáculos de todo tipo: ópera, ópera cómica, opereta, tragedia, drama y comedia; también se presentaban audiciones de solistas, música de cámara, orquesta y coros. Aunque reconoce en esta ciudad la presencia de figuras destacadas, el compositor admite que no todos los espectáculos eran de igual importancia. Según su opinión, había teatros buenos y medianos y era difícil clasificar los conciertos porque la mayoría eran de artistas desconocidos que buscaban la consagración del público y de la crítica. Clasifica a Berlín como una ciudad cosmopolita que podía ser hospitalaria con todos, pero recibía a pocos con entusiasmo; sin embargo, llama la atención

---

<sup>110</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 26.

<sup>111</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 26.

que sus presentaciones musicales no contaban con muchos artistas alemanes, sino que los extranjeros representaban la mayoría.<sup>112</sup>

Para finalizar esta carta, Campa admite tener algunas notas relativas a varios conciertos a los que tuvo oportunidad de asistir, pero el compositor deseaba repasarlas antes de utilizarlas y compartirlas a los lectores de la *Gaceta Musical*, por lo que promete retomarlas en sus próximas cartas.

Unos días más tarde, el 25 de noviembre de 1907, envía la siguiente carta nuevamente desde Berlín y comienza hablando sobre la crítica musical en la ciudad. Debido a la activa vida musical, los críticos y cronistas musicales apenas podían cumplir su labor, pues debían informarse de varios conciertos que eran celebrados al mismo tiempo. El compositor concluye que, tanto en Berlín como en México, la crítica no siempre era acertada y los juicios no eran sólidos, y a menudo esta terminaba siendo temida.<sup>113</sup>

En el caso del compositor, cuando quería expresar sus opiniones, se le dificultaba seleccionar acertadamente los apuntes de las presentaciones a las que asistió. Entre sus notas rescató el concierto del pianista Godowsky, celebrado el 3 de noviembre, a quien consideró extraordinario en su dominio técnico derivado de una precisión, claridad y energía insuperables.<sup>114</sup>

La siguiente presentación mencionada es una audición de la ópera *Salomé* de Richard Strauss. Campa menciona que su obligación como músico de aprender y conocer lo llevaron a escuchar esta obra; sin embargo, expresó su decepción. Al finalizar, el compositor se preguntaba si aquello podía ser considerado música, canto o un drama musical. Su inconformidad se debía a la interpretación que hicieron de ella los cantantes y a la orquesta, que no logró despertar alguna emoción del alma. Campa consideró que, para los latinos, acostumbrados a obras comprensibles, *Salomé* resultaba indescifrable.<sup>115</sup>

---

<sup>112</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 26-27.

<sup>113</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 33-34.

<sup>114</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 34-35.

<sup>115</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 37-38.

Dejando atrás estas notas, Campa menciona la presencia en Berlín del compositor francés y director del Conservatorio de París, Gabriel Fauré. Durante su estancia, el compositor mexicano estableció una relación afectuosa con Fauré, gracias a su participación en las recepciones organizadas en su honor. Al final de la carta, anuncia su asistencia a un concierto donde se interpretarían las obras de Fauré, a quien considera el segundo compositor más serio y avanzado de Francia, después de Saint-Saëns.<sup>116</sup>

Más adelante, la nueva correspondencia para la *Gaceta Musical*, enviada el 6 de diciembre desde Leipzig, relata las impresiones de Campa sobre el concierto de Fauré, que tuvo lugar el 26 de noviembre. No lo consideró un éxito porque el auditorio estaba conformado en su mayoría por franceses. El compositor no deseaba profundizar en sus reflexiones, pero sí compartió su opinión respecto a la actitud que podía presentar el público alemán. Para él, su actitud fría y reservada se debía a la rápida evolución que sufría su gusto musical por las obras de arte nuevo, por los modernistas que se iban imponiendo a la moda. Aquello que no siguiera esa corriente, que no fuera ruidoso, confuso o incomprensible, podía ser considerado superficial. Campa concluye que la música atravesaba un periodo de cambio y no sabía a dónde conducía.<sup>117</sup> Por sus comentarios, podemos inferir que la ausencia de público alemán en el concierto de Fauré pudo deberse al temor de una reacción negativa hacia sus obras, que quizá no se alineaban con las tendencias musicales contemporáneas.

Además del concierto anterior, también asistió a uno de la cantatriz Lilli Lehmann en la Sala de la Filarmonía el 27 de noviembre y a uno de Nikisch, verificado en la misma sala el 30 de noviembre. El 3 de diciembre asistió en Leipzig al octavo concierto de la Gewandhaus, bajo la dirección de Nikisch, en él pudo notar la buena interpretación del pianista húngaro Dohnányi, pero también consideró que le faltaba personalidad.<sup>118</sup>

Tiempo después, Campa escribió sus impresiones sobre Viena en una carta enviada el 22 de diciembre. El compositor compartió pocas opiniones, pues para poder describir acertadamente su vida musical necesitaba de más tiempo para estudiar a sus artistas y sus instituciones. Le parecía que la ciudad demostraba ampliamente su temperamento artístico,

---

<sup>116</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 38-39.

<sup>117</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 40-41.

<sup>118</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 41-44.

presumía de sus tradiciones y rendía culto a la buena música, sin excluir alguna nacionalidad ni escuela. La belleza y la grandiosidad de sus monumentos, museos, palacios y templos correspondían a la cultura musical y al desenvolvimiento estético de los austriacos.<sup>119</sup>

Desde el punto de vista musical, Viena tenía cualidades de buen gusto y sentimiento que ofrecían a los latinoamericanos atractivos de afinidad y consonancia. Los concertistas, cantantes y orquestas interpretaban con una emoción que el compositor había extrañado en las ejecuciones alemanas. El público de Viena era comprensivo, además de refinado; buscaba personalidad en el artista y se complacía cuando se sobreponía el sentimiento a la técnica. En Viena se cantaba bien, las orquestas formaban un conjunto realmente homogéneo y era sentido con emoción.<sup>120</sup>

En esa ciudad tuvo la oportunidad de asistir a la presentación de *La Flauta Encantada* de Mozart, una Sinfonía de Bruckner, y la primera de Brahms, bajo la dirección de Weingartner; también a un concierto popular consagrado a Beethoven.<sup>121</sup> Para finalizar la carta, Campa anuncia que pronto escucharía un concierto de los alumnos del Conservatorio, pero no compartió sus impresiones de este para la *Gaceta Musical*.

En una carta enviada el 28 de diciembre al compositor español Felipe Pedrell, podemos advertir los deseos de Campa de visitar España próximamente:

No tiene Ud. idea de los deseos que tengo de ir a España; se me antoja que allí estaré como en país hermano y dejaré de sentir la frialdad del techo extranjero, como hasta aquí la he sentido, con especialidad en Alemania.<sup>122</sup>

No nos extraña que Alemania sea el lugar donde Campa percibió más frialdad, pues en sus cartas a la *Gaceta Musical* ya había expuesto que la actitud del público alemán era reservada y fría; además, no le parecieron comprensibles algunas obras y sus interpretaciones carecían de emoción, producto del carácter de la población.

---

<sup>119</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 46.

<sup>120</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 47.

<sup>121</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 49.

<sup>122</sup> Campa, citado en Álvarez Meneses, "La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la correspondencia de Gustavo E. Campa", p. 144.

Otro aspecto que le revela a Pedrell en esa carta es su opinión de la enseñanza musical: “He recibido mis desengaños porque, entre la aureola de celebridad que rodea a todo lo alemán desde el punto de vista musical, me ha parecido descubrir una explotación malsana y un afán de lucro que conduce hasta el engaño”.<sup>123</sup> En otra carta enviada unos días después –el 8 de enero– vuelve a compartir su decepción, pues consideraba que en las ciudades europeas, a la par de los progresos del arte, también había decadencia: “Sería muy adecuado que se llamasen a los Conservatorios no Escuelas Nacionales de Música, sino Escuelas Comerciales”.<sup>124</sup>

En las cartas enviadas a México no había expuesto su opinión acerca de los conservatorios que había visitado, pero consideramos que el carácter más personal de su correspondencia con Pedrell le dio la confianza para hacerlo. Llama la atención que nuevamente Alemania es la protagonista de su decepción, pues para él la enseñanza musical había adquirido un carácter comercial.

La correspondencia a la *Gaceta Musical* continúa el 8 de enero de 1909. Desde Milán compartió su visita al museo de Franz Liszt en Weimar. Sus riquezas consistían en un gran número de manuscritos originales del compositor, autógrafos de célebres contemporáneos y en obras de arte y objetos de valor que le fueron obsequiados.<sup>125</sup>

La siguiente carta, enviada el 22 de enero, relata la estancia de Campa en Milán. Le parecía que la entrada a Italia se asemejaba a un inmenso templo de arte donde cada siglo había dejado huella con grandes creaciones y modelos eternos. Su nivel musical era menor que el de Alemania, pero eso no significaba una deficiencia de cultura, sino una diferencia en las tendencias. Los esfuerzos de Italia en cuestiones musicales se mostraban por doquier y le ameritaban una simpatía mayor.<sup>126</sup>

Su anterior viaje a Italia, hacía ocho años, lo había realizado en verano, una época poco favorable para las presentaciones musicales; sin embargo, esta vez podía afirmar que las

---

<sup>123</sup> Campa, citado en Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, p. 145.

<sup>124</sup> Campa, citado en Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, p. 145.

<sup>125</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 55.

<sup>126</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 58-59.

presentaciones en el teatro de La Scala estaban a la altura de las primeras capitales del mundo. Su orquesta era de primer orden, los coros eran de lo mejor que había escuchado en Europa, incluso los consideró superiores a los de la Grande Ópera de París, pero los solistas no le parecieron tan notables.<sup>127</sup>

Campa también compartió sus impresiones sobre el público italiano. Le parecía que este se comportaba incorrecto y necio. En una ejecución de *Los Espectros* pudo apreciar que una parte del público bromeó y las damas de los palcos esbozaron una maliciosa sonrisa. El compositor se explicó su comportamiento al pensar que el público veía al protagonista como una simple persona ebria. Su consuelo fue recordar al público mexicano, pues pensaba que ni siquiera en el Teatro Hidalgo pasaría algo así. En México se reían si los actores eran malos, pero en Italia reían y gritaban hasta cuando los artistas eran buenos.<sup>128</sup>

Unas semanas más tarde, el compositor mexicano comparte sus impresiones desde Roma en la carta del 22 de febrero. El poco tiempo que pasó en la ciudad le parecía insuficiente para juzgar la importancia de su vida musical, pero consideraba que en ella la ópera era la presentación favorita. En Italia no existía provincia o ciudad de mediana importancia que no contara con algún teatro destinado a la ópera y el drama.<sup>129</sup>

Otro aspecto que rescata de esta ciudad fueron los conciertos populares donde se ejecutaban obras sinfónicas y vocales de compositores clásicos y contemporáneos. La sala donde se realizaban estas ejecuciones era el Anfiteatro Corea. Este era un lugar cómodo y elegante, tenía un aforo de cuatro mil personas y sus precios eran bajos; sin embargo, sus condiciones acústicas no eran las mejores.<sup>130</sup>

La organización de estos conciertos estaba a cargo del conde de San Martino, “amante del arte y protector de los artistas.” El conde también era quien presidía el consejo del Conservatorio y manejaba el teatro Constanzi. Campa tuvo la oportunidad de conversar con él y quedó sorprendido de su cultura musical.<sup>131</sup>

---

<sup>127</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 60.

<sup>128</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 64-65.

<sup>129</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 75.

<sup>130</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 77.

<sup>131</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 78.



Para Campa, que el público acudiera semanalmente a los conciertos y que se agotaran los boletos en las zonas altas, demostraba que los propósitos artísticos se iban logrando, que su cultura musical se desenvolvía y que el gusto de las personas se modificaba. Aunque la ópera seguía siendo el espectáculo favorito de los italianos, la música sinfónica no se ignoraba como en otros tiempos, sino que comenzaba a ganar terreno entre las personas y les permitiría favorecer su cultura.<sup>132</sup>

Días después, Campa se dirigió a Francia y el 8 de marzo de 1909 envió una nueva carta desde Niza. Su estancia en esa ciudad, que parecía un reflejo de la vida parisina, le permitió refugiarse brevemente de la temporada de invierno. En ese momento funcionaban varios teatros de ópera, ópera cómica, opereta y drama y a diario se presentaban conciertos sinfónicos y vocales de artistas reconocidos mundialmente.<sup>133</sup>

En un teatro del palacio La *Jettée*, el compositor pudo asistir al concierto del violinista Isaye. Calificó al programa como atractivo y selecto, a comparación de Italia, donde los conciertos no siempre se presentaban ni con discreción ni con cordura. Isaye resultó un artista superior por no imitar a algún violinista contemporáneo; poseía una buena técnica, pero no pretendía ser presuntuoso con ella. Este artista le brindó a Campa aquello que había extrañado en las presentaciones alemanas e italianas, pues pudo escuchar a alguien que despertara su espíritu con una genuina emoción. La interpretación estuvo llena de un sentimiento profundo, verdadero, amoroso y contemplativo.<sup>134</sup>

La orquesta de ese mismo concierto también recibió elogios del compositor mexicano: “La afinación, el timbre y la finura que poseen los instrumentistas franceses, otorgan a las orquestas una superioridad que, mal que me pese, debo consignar”.<sup>135</sup> Relativo a las orquestas mexicanas, menciona que solo podrían envidiar un poco a los alemanes, pero deberían estar muy celosos de los franceses.

Unos días después, Campa llegó a París y en su carta del 23 de marzo compartió sus impresiones sobre unos conciertos a los que asistió. La ciudad le pareció diferente,

---

<sup>132</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 79.

<sup>133</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 81-82.

<sup>134</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 82-85.

<sup>135</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 86.

comparada con la que vio hacía siete meses, cuando el movimiento musical era apenas visible; sin embargo, en ese momento, la actividad artística era notoria. En esta nueva estancia, el compositor pudo valorar nuevos progresos musicales hechos de hacía ocho años –de su primer viaje a la ciudad– a esa fecha. París le parecía un lugar netamente artístico y sus progresos musicales no solo se verificaban en la mejoría de las ejecuciones y en las tendencias de refinamiento, sino también en la promoción artística y en el apoyo del público.<sup>136</sup>

Durante esta nueva estancia en París Campa pudo apreciar que existían más de cinco instituciones para conciertos, había más sociedades corales que en el pasado y se contaba con nuevas salas de concierto. También había aumentado el número de teatros líricos: además de la Ópera y la Ópera Cómica, también funcionaban la *Gaîté-Lyrique*, el *Trianon-Lyrique* y la *Renaissance*.<sup>137</sup>

Para finalizar sus apreciaciones, en cuanto a los progresos que observó, el compositor consideraba que la cultura musical iba ganando terreno y parecía llegar hasta las capas más bajas de la sociedad. Aunque la producción musical no correspondía en calidad y cantidad a la del pasado, no significaba algún retroceso o decadencia, pues aquello perdido en producción se había ganado en extensión y refinamiento.<sup>138</sup>

Pocos días después de enviar esta carta a la *Gaceta Musical*, Campa envió una a Pedrell, el 29 de marzo donde compartió haber recibido un mensaje de Jules Massenet y expresó sus deseos de reunirse pronto con el compositor francés.<sup>139</sup> El encuentro sucedió los primeros días de abril, pero lo recuperaremos en el próximo apartado “El contacto con compositores europeos.”

Unas semanas después, Campa comparte nuevamente desde París su opinión de dos conciertos a los que asistió. Aunque ya era primavera, la temporada musical no había decaído y diariamente se celebraban audiciones de artistas destacados o menos conocidos que

---

<sup>136</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 88-89.

<sup>137</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 89-90.

<sup>138</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 90.

<sup>139</sup> Campa, citado en Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, p. 145.

buscaban la consagración del público parisino. Al ser Francia un lugar con alta cultura y que mantenía lo artístico y lo musical en un lugar central, ser aplaudido ahí tenía un gran valor.<sup>140</sup>

Los dos conciertos a los que asistió y que llamaron su atención fueron los de la Sociedad de Instrumentos Antiguos, patrocinada por Saint-Saëns, y el de clavecín<sup>141</sup> y piano de Wanda Landowska. Enrique Casadesus fundó la Sociedad de Instrumentos Antiguos y desde hacía ocho años su reputación había crecido por la elección de las obras que interpretaban y por la ejecución en los instrumentos de la época; los conciertos de la Sociedad le brindaron satisfacción a Campa, pues las piezas presentadas le parecieron bien ejecutadas. El concierto de Wanda Landowska fue para el compositor un complemento del anterior. Ella era una pianista polonesa y se había consagrado desde hacía unos años al clavecín, inclinándose a las obras de los viejos maestros.<sup>142</sup>

Poco tiempo después, Campa se dirigió a Madrid y envió una carta el 8 de mayo compartiendo sus impresiones sobre una escuela libre musical de París, la *Schola Cantorum*. La escuela era un pequeño conservatorio fundado por iniciativa privada y era dirigido por el compositor francés Vincent d'Indy, que era profesor de composición. Campa tuvo la oportunidad de asistir a algunas de sus clases, que le parecieron de estética e historia, y también presencié varias audiciones de la escuela destinadas a interesar, instruir y educar a los alumnos y al público.<sup>143</sup> Uno de los conciertos de la escuela le hizo reflexionar sobre el futuro del arte musical y sobre su progreso que se basaba en la novedad extravagante y no en un ideal de belleza. Campa pensaba que no era difícil contrarrestar las corrientes ultramodernistas si se recurría a los compositores de otras épocas, como lo hacía la *Schola Cantorum*.<sup>144</sup>

Tras unos días, Campa se trasladó a Sevilla y en la carta del 24 de mayo compartió su encuentro con el compositor español Felipe Pedrell, que retomaremos en el apartado “El contacto con compositores europeos”. Álvarez Menses menciona que en esta ciudad el

---

<sup>140</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 103-104.

<sup>141</sup> Instrumento musical de cuerdas y teclado que se caracteriza por el modo de herir dichas cuerdas desde abajo por picos de pluma que hacen el oficio de plectros. Real Academia Española, “Clavecín” en <https://dle.rae.es/clavecín> Consultado el 1 de mayo de 2024.

<sup>142</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 103-107.

<sup>143</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 110-111.

<sup>144</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 115.

compositor mexicano pudo visitar a personalidades del mundo artístico gracias a recomendaciones de Pedrell. Después de su estancia en España se dirigió a Burdeos y finalmente a París. En esta última recibió un mensaje del gobierno mexicano donde autorizaba su permanencia en Europa por dos meses más.<sup>145</sup>

Más adelante, el 15 de junio, envió una nueva carta desde París. En ese momento la vida musical parecía decaer, pero se organizaban festivales de caridad que eran patrocinados por la aristocracia. Casi diario se celebraban estos festivales en la sala del Trocadero y los programas eran muy largos, debido a que las presentaciones se ceñían a la llegada de los artistas o agrupaciones. El compositor consideraba que todo esto podía ser poco serio, pero se permitía por la naturaleza de la buena obra.<sup>146</sup>

Otro tema tratado en la carta fueron las celebraciones en honor al centenario del nacimiento del compositor Frédéric Chopin. Uno de los eventos que más le llamó la atención se llevó a cabo el 11 de junio en la Sala Pleyel organizada por el pianista Raúl Pugno y el escritor Camilo Maclair. Para terminar la carta, anuncia otra celebración a Chopin que se celebraría el día 22 de ese mes, bajo el patrocinio del subsecretario de Bellas Artes y el compositor Saint-Saëns.<sup>147</sup>

Unos días después, el 1 de julio, Campa relata el Festival Chopin que había mencionado en su anterior carta. El festival se celebró en el Trocadero el 22 de junio y estuvo patrocinado por M. Dujardin-Beaumetz, subsecretario de Bellas Artes, y por el compositor Saint-Saëns. Para el compositor mexicano el evento resultó exitoso gracias a la calidad de los artistas y al programa presentado.<sup>148</sup>

Además del festival, Campa también compartió en la carta la noticia sobre el cambio de local del Conservatorio de París. La capilla del edificio adquiriría para los exámenes y para la clase de órgano, en el jardín se construiría un edificio para instalar la biblioteca, el museo y los archivos; además, se construiría un edificio para que fuera la sala de conciertos del

---

<sup>145</sup> Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, p. 146.

<sup>146</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 124-125.

<sup>147</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 127-130.

<sup>148</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 132.

Conservatorio. El compositor decidió compartir la noticia al recordar que el Conservatorio de México se estaba reconstruyendo en ese momento y que los datos del de París podían dar una idea de las necesidades comunes a estas instituciones.<sup>149</sup>

A los pocos días, el 15 de julio, Campa envía la que sería su última carta desde París. En ella, el compositor compartió sus impresiones sobre los concursos del Conservatorio de París, celebrados en la Ópera Cómica que ofrecía comodidad, amplitud y elegancia. Los concursos despertaban el interés del público y de los artistas, pero la libertad para expresar la opinión y protestar al jurado ocasionaban conflictos que amenazaban la seriedad de los actos.<sup>150</sup>

Gracias a su asistencia a todos los concursos, el compositor se pudo hacer una idea de su organización, los resultados, las ventajas y las irregularidades. Los concursos le dejaron una impresión desfavorable por la manera en que se llevaron a cabo, complicado además por el poco escrúpulo de los jueces. Pudo observar que se daban recompensas injustamente y también los rostros decepcionados de los alumnos. Advirtió que se otorgaban los primeros premios a quienes habían obtenido el segundo lugar el año anterior y alguna recompensa a los que más resaltaban entre los que presentaban por primera vez la prueba.<sup>151</sup>

Para concluir con esta carta, Campa reflexionó sobre los resultados de las enseñanzas encomendadas a buenos profesores, produciéndole un poco de envidia, pero encontró consuelo al considerar que sus esfuerzos en México conducirían al progreso y, aunque fuera de manera lenta, lo haría de manera sólida. También pensó en los concursos celebrados en México, no tan famosos como los del Conservatorio de París, pero que habían probado la conciencia de los jurados, la disciplina de los alumnos y la cultura y educación del público.<sup>152</sup>

Con esta última carta concluye su correspondencia con la *Gaceta Musical*, donde compartió las impresiones del compositor de su segundo viaje a Europa. Campa regresó a México el 14 de agosto de 1909.<sup>153</sup> Esta travesía por Europa la realizó siete años después de que se estrenara su ópera *El rey poeta*; a pesar de las críticas que recibió, el compositor aún estaba

---

<sup>149</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 137-138.

<sup>150</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 130.

<sup>151</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 140-141.

<sup>152</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 146.

<sup>153</sup> Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la correspondencia de Gustavo E. Campa”, p. 147.

comprometido en mejorar la situación musical de su país desde su labor como docente y crítico musical. Como director del Conservatorio de México realizó el viaje al viejo continente con el objetivo de estudiar los planes y métodos de enseñanza de conservatorios europeos para aplicar lo más adecuado a su país.

A través de su correspondencia con la *Gaceta Musical* advertimos el papel de crítico musical del compositor mexicano. En este nuevo viaje pudo reafirmar las conclusiones de su primer viaje y también pudo apreciar con una nueva perspectiva la vida musical de las diferentes ciudades que visitó. Consideramos que este viaje fue valioso para él porque le permitió apreciar la vida artística europea de manera más realista. De igual manera, algunos contrastes que pudo advertir entre Europa y México le permitieron identificar las mejoras que podría implementar en su país.

#### **2.3.2.1.1 Nuevas propuestas para los estudios en el Conservatorio Nacional de Música**

Después de concluir el segundo viaje a Europa, Campa se encontró con el Conservatorio de México en un mal estado. Álvarez Meneses refirió el pesar que rodeaba a Campa: “En completo abandono, en grave estado de indisciplina y en la decadencia que ha encauzado el caudal de mis tristezas. Estoy trabajando con empeño en reparar males pasados y en preparar el terreno para las innovaciones que pienso implantar”.<sup>154</sup> Debido a la su cercanía con el entonces ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Justo Sierra, obtuvo apoyo para realizar mejoras materiales en el Conservatorio.<sup>155</sup>

Campa realizó el segundo viaje a Europa con el objetivo de estudiar los modelos pedagógicos del Conservatorio de Francia, pues era el modelo musical que se debía seguir. La intención del compositor después del viaje era crear un proyecto de transformación a gran escala para el Conservatorio y el resultado de sus propuestas se plasmó en el Plan de Estudios del

---

<sup>154</sup> Campa, citado en Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, pp. 147-148.

<sup>155</sup> Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, p. 148.

Conservatorio Nacional de Música y Declamación de 1910, que entró en vigor en julio de ese año.<sup>156</sup>

Las modificaciones curriculares propuestas para 1910 se centraron en los siguientes puntos: ser más estrictos en la selección de alumnos y elaborar un plan que permitiera desarrollar rápidamente las habilidades, avanzar paulatinamente en el caso de las personas con menores facultades y excluir a los alumnos medianamente dotados.<sup>157</sup>

Las principales propuestas fueron las siguientes: la suspensión de los estudios preliminares o elementales de música –llamados complementarios– y en su lugar aplicar un examen de admisión para seleccionar a los alumnos con mayor potencial. También se sugería que las escuelas primarias enseñaran un estudio elemental de música. Se propuso sustituir la división de estudios en años por la de grados para reducir el tiempo de estudio para los alumnos talentosos. Al igual que el Conservatorio de Bruselas, se consideró que los estudios complementarios debían llamarse paralelos, pues se cursaban simultáneamente con otros principales. Finalmente, recomendaba otorgar a los alumnos diplomas, medallas y obras de interés pedagógico musical en el grado inicial y otorgar una pensión a Europa, solo a partir del grado medio.<sup>158</sup>

### **2.3.3 El contacto con compositores europeos**

Durante sus viajes a Europa, Campa tuvo la oportunidad de entrevistarse con varias personalidades destacadas del medio musical. En su primera visita a las ciudades europeas pudo conocer a Jules Massenet y a Giacomo Puccini; durante su segundo viaje pudo entablar conversaciones con Camille Saint-Saëns, con Felipe Pedrell y nuevamente con Massenet. Durante su encuentro con estos compositores europeos pudo dialogar sobre las obras que

---

<sup>156</sup> Zanolli, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, pp. 257 y 261.

<sup>157</sup> Zanolli, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, p. 259.

<sup>158</sup> Zanolli, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, pp. 260-261.

habían compuesto, sus impresiones sobre la situación musical en sus respectivos países y sobre su opinión acerca de México.

### 2.3.3.1 Jules Massenet, compositor francés

En la carta del 26 de mayo de 1900, enviada a la *Gaceta Musical*, Campa compartió que, después de establecerse en París, su intención era entrar en contacto con los compositores franceses Saint-Saëns y Massenet, a quienes respetaba y admiraba. Saint-Saëns no se encontraba en París, pero Massenet había regresado de un viaje y Campa le expresó en una carta su deseo de visitarlo. Poco tiempo después recibió la respuesta del compositor: “Con el mayor placer. Martes 24 de abril. En Le Ménestrel a las 6 ¼ horas. Con gran simpatía Massenet”.<sup>159</sup>

Massenet prefería recibir a sus visitas en la casa de su editor Heugel, donde tenía reservado un gabinete. Cuando Campa llegó al lugar acordado tocó la puerta, presa de una natural timidez. El compositor francés abrió la puerta, lo llenó de preguntas y le agitó la mano con una amabilidad y afecto inolvidables para Campa. Massenet le preguntó sobre México, sus progresos, sus costumbres y su situación musical. También preguntó por sus teatros, las compañías de ópera que los habían visitado, su Conservatorio y la organización de sus orquestas. Finalmente, preguntó si el público mexicano conocía sus obras, pues sabía que poseían un buen gusto musical, pero no conocía los detalles y le interesaba saber de países jóvenes como México. Campa apenas pudo responder a sus preguntas.<sup>160</sup>

Cuando Campa le compartió sus impresiones sobre las interpretaciones de las orquestas francesas, en especial las de la Grande Opera y Opera Cómica, Massenet comentó que, aunque eran excelentes, no sabían acompañar ciertas obras; ejecutaban dándole más importancia al elemento sinfónico y descuidando el elemento vocal. La situación con los alemanes era diferente, pues ellos se preocupaban por el drama y la claridad de la vocalización.<sup>161</sup>

---

<sup>159</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 124, traducción de la investigadora.

<sup>160</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 125.

<sup>161</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 127.



Su encuentro con el compositor francés terminó al ver que su visita se había prolongado, por lo que Campa le pidió permiso al Maestro para retirarse y le solicitó otra entrevista para disfrutar de la conversación amena e instructiva.<sup>162</sup> Después de este primer encuentro, el compositor mexicano tuvo la oportunidad de entrevistarse nuevamente con Massenet, nueve años después durante el segundo su viaje a Europa.

Durante su segunda estancia en París, en 1909, Campa le manifestó a Massenet su deseo de visitarlo y recibió una respuesta positiva. El compositor llegó puntualmente a la cita y fue recibido por el Maestro haciendo referencia a varias obras que le había enviado desde Leipzig.<sup>163</sup> Podemos advertir que ambos tenían una relación cercana y reconocían el talento en sus composiciones, pues Campa le envió algunas de sus obras a Jules Massenet y este pudo escucharlas y hablar positivamente de ellas.

Al igual que en su primer encuentro, Massenet le preguntó a Campa sobre México, pues se sentía atraído por él y sentía reconocimiento al saber que sus obras eran bien recibidas. El compositor mexicano le confirmó que era muy querido y admirado, y una de las obras más aplaudidas era el oratorio de *La Virgen*; su comentario agradó a Massenet y este le regaló una obra similar, *Tierra Prometida*, un oratorio más severo y que era más de su agrado. Para finalizar su encuentro, el Maestro le indicó que podía visitarlo cuando quisiera y Campa aprovechó en varias ocasiones la invitación.<sup>164</sup>

### **2.3.3.2 Giacomo Puccini, compositor italiano**

Campa compartió el encuentro que tuvo con Giacomo Puccini en su carta del 6 de octubre de 1900 a la *Gaceta Musical*. El compositor se presentó en la sala del Gran Hotel en Bruselas gracias a la carta de introducción de M. Kufferath, director del teatro de la Moneda. Campa y Puccini entablaron una corta, pero agradable conversación, mitad en italiano y mitad en francés. Hablaron de la simpatía que tenía el compositor italiano por México; además, Puccini lo consideraba un país joven, progresista y donde había grandes aptitudes musicales.

---

<sup>162</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, pp. 128-129.

<sup>163</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 97.

<sup>164</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 98 y 101.

Otro tema que discutieron fue el buen recibimiento que tuvo su obra *La Bohemia* en México y lo agradecido que se sintió Puccini.<sup>165</sup>

#### **2.3.3.3 Camille Saint-Saëns, compositor francés**

Durante el segundo viaje de Campa a Europa, pudo visitar al compositor francés Camille Saint-Saëns. En su carta del 23 de septiembre de 1908 para la *Gaceta Musical* compartió que hacía 15 años le había escrito al compositor adjuntando algunas de sus composiciones publicadas en Alemania. Saint-Saëns le respondió con una carta compartiéndole sus ideas, consejos y análisis de algunos fragmentos de sus composiciones. La carta del compositor francés terminaba con la invitación de mantener correspondencia; Campa aceptó y estrecharon sus relaciones. Cuando el compositor mexicano hizo su primer viaje a Europa en 1900, uno de sus mayores deseos era ver a Saint-Saëns, pero este se encontraba de viaje. Cuando llegó a París, el compositor francés invitó al mexicano a un concierto en la casa del profesor Diemer y pudieron entablar una conversación breve.<sup>166</sup>

Después de su primer encuentro, Campa no volvió a comunicarse con el compositor y fue hasta su segundo viaje que decidió restablecer su comunicación. Temía que lo hubiera olvidado, pero Saint-Saëns le respondió a su carta con las siguientes palabras: “Querido colega. La semana que viene volveré a París donde espero encontrarnos de nuevo; estaré encantado de verte de nuevo. B. S. M. C. *Saint Saëns*”.<sup>167</sup>

Campa asistió a la casa del compositor, que estaba ubicada en la calle Longchamp número 17, y fue recibido por Saint-Saëns con una amable sonrisa y con los brazos abiertos. Hablaron de arte, de sus viajes, de sus obras y de las simpatías que tenía por México. Después de algunas horas, el compositor mexicano comprendió que era momento de partir, se despidió y salió de la casa con un obsequio: un retrato y un autógrafo musical.<sup>168</sup>

#### **2.3.3.4 Felipe Pedrell, compositor español**

---

<sup>165</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 189.

<sup>166</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 7.

<sup>167</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 8, traducción de la investigadora.

<sup>168</sup> Campa, *Críticas musicales*, pp. 9-12.

El último compositor que Campa visitó en su segundo viaje a Europa fue Felipe Pedrell. Sus relaciones se remontaban a 20 años atrás, cuando el compositor español dirigía en Barcelona la publicación *Ilustración Musical*. Por medio de esta revista buscó la colaboración y el reconocimiento musical y literario de los compositores y escritores de América Latina. Campa fue el primero en acudir a ella y en una correspondencia Pedrell le solicitó sus datos biográficos, alguna composición inédita y los datos de otros artistas que considerara sobresalientes. De esta manera se publicaron en la *Ilustración Musical* las biografías y composiciones de Campa, de Ricardo Castro y de Felipe Villanueva.<sup>169</sup>

Para Campa, ese “bautismo de la crítica europea” apadrinado por Pedrell, representó uno de los mayores estímulos que recibió al inicio de su vida artística. Aunque las palabras del compositor español fueron invaluable para él, su constante afecto, su cariñosa solicitud y su interés con él fueron igualmente valiosos. Campa guardaba para Pedrell un profundo cariño y habían entablado una fuerte amistad que no se había modificado ni por influjo del tiempo.<sup>170</sup>

Cuando Campa llegó a España en 1909, tal como lo relata en su carta del 24 de mayo del mismo año, Pedrell ya lo estaba esperando en el andén de la estación de Barcelona. Compartieron juntos tres días conversando sobre arte, escuchando las observaciones del compositor español sobre la situación musical en España; se expresó decepcionado de los suyos, pero con palabras de aliento para Campa y para el arte en México.<sup>171</sup>

Campa consideraba que Pedrell no era comprendido ni admirado lo suficiente en su país: “La ignorancia de la mayoría, su escasa o nula cultura, la corrupción general del gusto, la mala fe de algunos, el rencor y la envidia de otros, han relegado a Pedrell [...] a un ostracismo voluntario”.<sup>172</sup> También consideraba que, aunque se respetara al compositor como un sabio y se le considerara un erudito, olvidaban que quería dotar al país de un arte propio y genuino. A falta del reconocimiento español, Pedrell disfrutaba de la admiración y el aplauso de los

---

<sup>169</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 117.

<sup>170</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 118.

<sup>171</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 118.

<sup>172</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 119.

extraños; en el extranjero gozaba de honores, distinciones, tributos de admiración y homenajes.<sup>173</sup>

A través de sus dos viajes a Europa, Campa tuvo la oportunidad de entrevistarse con notables figuras del mundo musical y todos mostraron su simpatía e interés por la situación artística de México. Consideramos que estos compositores eran admirados por Campa e incluso pudieron servir de inspiración para el mexicano; sin embargo, podemos observar que con Felipe Pedrell estableció una relación más cercana, pues no solo compartió detalles más íntimos con él, sino que también compartían la idea de cambiar la situación musical de su país.

---

<sup>173</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 119.

A lo largo de este capítulo pudimos examinar la trayectoria académica y profesional de Gustavo Ernesto Campa, su formación en el Conservatorio Nacional de Música, su papel docente en la Escuela Normal y en el Conservatorio, y los dos viajes que realizó a Europa, donde pudo apreciar su desarrollo artístico europeo y establecer contacto con compositores notables.

Como hemos visto, desde que era pequeño, Campa tuvo acercamientos al mundo artístico gracias a que su padre fue profesor de grabado en la Academia de San Carlos. A los diez años inició sus estudios musicales privados y años más tarde se inscribió al Conservatorio de México, donde permaneció de 1880 a 1883. Durante su estancia, obtuvo la mayor calificación en los cinco exámenes que presentó y recibió el Gran Permiso Extraordinario. A pesar de ser un alumno destacado, sus ideas de introducir las propuestas de las escuelas alemana y francesa lo enfrentaron con Melesio Morales, principal representante de la escuela italiana en México.

Después de sus estudios, Campa tuvo la oportunidad de difundir sus ideas en la enseñanza. Fue designado docente en la Escuela Normal en 1890 y en 1900 en el Conservatorio Nacional. Su estancia en la Escuela Normal le brindó un campo oportuno para difundir sus ideas y logró establecer en el estudio de música un carácter enciclopédico.

En cuanto a su labor en el Conservatorio, en 1900 tuvo la oportunidad de impartir la cátedra de “Estética y sus aplicaciones a la música”; en 1902 fue nombrado inspector general de música en las escuelas primarias y conservatorios, y profesor de “Composición e historia de la música”; y en 1907 fue designado director de la institución. Su estadía en el Conservatorio no solo le permitió difundir sus ideas modernizantes, también realizó mejoras en la enseñanza musical al implementar métodos de estudio de los conservatorios europeos y al adquirir nuevos instrumentos, libros y mobiliario.

El último aspecto que pudimos examinar en este capítulo fue la realización de dos viajes a Europa. Para Campa, contar con apoyo gubernamental para realizar un viaje al extranjero y tener la oportunidad de perfeccionar los estudios musicales representaba su “sueño dorado”. Campa compartió con Felipe Pedrell su deseo de emprender una travesía por ciudades europeas en el año de 1889, pero solo pudo emprender el primer viaje hasta 1900. Sabemos

que en el año de 1892 contó con el respaldo de José Yves Limantour para formar la Sociedad Anónima de Conciertos de Orquesta junto a otros compositores, este hecho nos da cuenta del apoyo que le ofrecían personas cercanas al gobierno.

En 1900 viajó a Europa como comisionado musical del gobierno mexicano en la Exposición de París. Pedrell calificó a este viaje como “el de las ilusiones”, por el alto optimismo de Campa. Esto lo pudimos comprobar a través de su correspondencia a la *Gaceta Musical*, donde expresaba sus impresiones sobre la vida musical de las ciudades que visitó –París, Milán, Bruselas, Londres y Leipzig–. Durante ese viaje, también tuvo la oportunidad de relacionarse con algunos compositores notables, como Jules Massenet y Giacomo Puccini, expositores del romanticismo.

El segundo viaje a Europa lo realizó ocho años después del primero y siete años después del estreno de su ópera *El rey poeta*. Su objetivo era estudiar los planes y métodos de estudio de los conservatorios europeos, en especial el de París; sin embargo, pudimos advertir que en este viaje Campa no se encontraba bien anímicamente debido a la muerte de su esposa. Para Pedrell, este segundo viaje fue “el de las realidades”.

Nuevamente fue a través de su correspondencia en la *Gaceta Musical* que pudimos apreciar las nuevas impresiones de Campa sobre las ciudades que visitó; algunas opiniones se mantuvieron, pero en varias ocasiones se mostró decepcionado. Durante este viaje pudo visitar nuevamente a Massenet y se entrevistó con Camille Saint-Saëns y con Felipe Pedrell. Después de sus dos viajes a Europa, Campa adquirió más elementos para enriquecer su propuesta modernizante y pudo plasmarlos en sus creaciones musicales y en otros campos, como la enseñanza o en la difusión de nuevos repertorios musicales para el público mexicano.

Conocer la trayectoria académica y profesional de Campa nos permitió acercarnos a sus ideas de modernización –el deseo de introducir al público acostumbrado a la música de la escuela italiana, las nuevas propuestas de las escuelas alemana y francesa–. La docencia y la crítica musical le permitieron difundir sus ideas, pero los dos viajes a Europa le permitieron estar en contacto con aquellas corrientes que seguía. Estar rodeado de la música que él esperaba introducir en México y el contacto con los compositores europeos ejerció influencia en la

composición de su ópera *El rey poeta*, en los cambios que implementó en el Conservatorio de Música y en las propuestas para renovar el arte musical en México.

Conocer estos aspectos sobresalientes de la trayectoria académica y profesional de Gustavo Ernesto Campa nos dará una mayor comprensión de las circunstancias que dieron lugar a la creación de la composición y del libreto de la ópera *El rey poeta*. En esta obra, Campa logró plasmar las corrientes musicales europeas que seguía y retomó una temática indígena; sin embargo, después de su estreno, fue calificada como “aburrida y monótona” por el periódico *El Universal*.

### Capítulo 3. Los sueños de un compositor

En los capítulos anteriores hemos conocido el proyecto de Gustavo Ernesto Campa: la introducción de propuestas de las escuelas francesa y alemana al público mexicano, acostumbrado a la escuela italiana. Advertimos cómo su papel como docente y crítico musical le dieron la oportunidad de difundir sus ideas; además, desde su función como compositor le permitió crear la ópera *El rey poeta* y unir en una obra aquellas corrientes que seguía. En su obra, Campa siguió la tendencia de retomar temáticas indígenas y con ello buscó fomentar la identidad mexicana romanticista, como lo había hecho Ricardo Castro con *Atzimba* (1900); sin embargo, la crítica desaprobó la ópera. La trama de la obra se desarrolla cuando Nezahualcóyotl era asediado por Maxtla, el gobernante de Azcapotzalco y finaliza con la formación de una alianza para derrotarlo.

*El rey poeta* fue presentada en 1901 en la Segunda Conferencia Panamericana, donde asistieron representantes de varios países latinoamericanos, la élite porfiriana y el presidente Porfirio Díaz y su esposa. Después de la actuación, el público permaneció reservado. Del lado de los artistas y críticos presentes, consideramos que la opinión de Campa hacia la crítica y la situación musical de México le hizo enemistarse con varios de ellos. Estos aprovecharon la presentación de *El rey poeta* para descalificarla, sobre todo musicalmente.

En este capítulo evaluaremos las circunstancias en torno de la composición y el libreto de la ópera de Gustavo Ernesto Campa, *El rey poeta*, identificando la propuesta musical modernizante y la crítica que recibió. El capítulo consta de cinco apartados. En el primero recuperaremos la postura de Campa acerca de la enseñanza musical en México, las presentaciones de ópera en el país y la crítica musical mexicana a través de algunos artículos escritos en la *Gaceta Musical*.

En el segundo apartado revisaremos el imaginario prehispánico de la época que sirvió de argumento central para la ópera, y la construcción del indigenismo a través de otras obras que le antecedieron, como *Guatimotzin* (1871) de Aniceto Ortega y *Atzimba* (1900) de Ricardo Castro.



En el tercer apartado examinaremos la creación de la ópera *El rey poeta* a través de su libretista, Alberto Michel, y de la exaltación de la figura de Nezahualcóyotl, protagonista de la obra. De la misma manera, revisaremos el libreto de la ópera y su argumento. Finalmente, examinaremos las circunstancias que le permitieron a Campa presentar su obra en la Segunda Conferencia Panamericana a través de la empresa López-Pizzorni y los ensayos previos a su estreno.

En el cuarto apartado recuperaremos el estreno de la ópera en 1901 durante la celebración de la Segunda Conferencia Panamericana y algunas presentaciones que formaron parte de los obsequios para los invitados; así mismo, revisaremos la opinión de la prensa a través de los periódicos de *El Imparcial* y *El Universal* y la respuesta que dio el compositor a la crítica.

Finalmente, en el último apartado, daremos cuenta de las últimas propuestas musicales de Campa siete años después del estreno de su ópera. Su punto de vista se centró en la frágil situación que vivían los artistas en México y el poco éxito que podían alcanzar. Su postura vino acompañada de la experiencia adquirida como docente y director en el Conservatorio Nacional de Música y del segundo viaje que realizó a Europa.

### **3.1 “México, terreno favorable, pero poco culto en cuestión de Bellas Artes”**

Gustavo Ernesto Campa, como compositor, docente y crítico musical, pudo advertir la situación artística en la que se encontraba México en la última década del siglo XIX. Su obra *Artículos y críticas musicales* no solo contiene las cartas enviadas durante su primer viaje a Europa, también fue un medio donde pudo exponer su opinión acerca del arte musical mexicano y algunas propuestas que pudieran mejorarla.

Recuperaremos aquellos artículos donde el compositor mostró las deficiencias en la enseñanza musical, la imposibilidad de establecer a la ópera como un espectáculo permanente y las características de la crítica en el país. Campa consideraba que México era un terreno favorable, pero poco culto en las Bellas Artes, sobre todo por el poco apoyo del público hacia los artistas.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 232.

### **3.1.1 La postura de Gustavo Ernesto Campa previa a su primer viaje a Europa**

Las propuestas musicales de Campa incluidas en su obra *Artículos y críticas musicales*, escritas antes de su primer viaje a Europa, se centraron en dos puntos: la educación musical y el establecimiento de presentaciones de ópera como un espectáculo permanente. En la cuestión educativa, Campa consideraba que era necesario cursar los estudios de música sinfónica o de cámara junto al ejercicio de la lectura a primera vista. En cuanto a los espectáculos de ópera, no le resultaba muy viable establecerlos como algo permanente, debido a que el público se cansaba rápido de presenciar las mismas obras y porque las empresas no siempre cumplían con los compromisos contraídos.

Otro aspecto que aborda es la situación de la crítica musical en el país. Consideraba que esta era fundamental para revelar los adelantos musicales, pero México no contaba con escritores comprometidos con esa misión y la crítica se veía rodeada de reportajes que solo complacían a los favoritos.

#### **3.1.1.1 Deficiencias en la enseñanza musical**

En el artículo titulado: “Algunas deficiencias en la enseñanza musical”, Campa expuso un vacío que observó en la enseñanza de la ejecución instrumental. Para él, hacía falta la aplicación de estudios de conjunto: cursar música sinfónica o de cámara y combinarlo con el ejercicio de la lectura a primera vista.<sup>2</sup>

Campa comentaba que se había encontrado con instrumentistas de gran talento en el Conservatorio, pero no eran capaces de descifrar de manera correcta un fragmento sencillo o un acompañamiento. El compositor atribuía esta deficiencia a que la enseñanza musical había puesto más énfasis en el brillo inmediato de los jóvenes, característica que el público estimaba, y no en los ejercicios que podían brindar experiencia y ventajas prácticas a los estudiantes.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 37.

<sup>3</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, pp. 38-39.

Campa no proponía que se cursaran los estudios elementales de un instrumento y la lectura simultáneamente, pero consideraba oportuno que esta última se cursara tan pronto como el alumno hubiera superado las primeras dificultades técnicas, siempre que el profesor propusiera un trabajo adecuado y en proporción a las habilidades del estudiante. Desafortunadamente, el compositor consideraba que había pocas obras satisfactorias que enseñaran lectura, por lo que toda la responsabilidad de la enseñanza recaía en el profesor. Adicionalmente, pensaba que el ejercicio de la lectura debía ir acompañado del conocimiento de las obras clásicas y de la escuela moderna con el propósito de interesar, fortalecer, educar y ofrecer una especie de revisión histórica del arte apoyada en explicaciones y breves datos biográficos.<sup>4</sup>

Para llevar a cabo sus propuestas del estudio de conjunto, el compositor planteó para los pianistas la ejecución a cuatro manos; después de varios ejercicios, el alumno podía iniciarse en el estudio de la armonía. Si la curiosidad lo conducía a averiguar la estructura de las composiciones y el desenvolvimiento de la melodía, la lectura ya no supondría un obstáculo. Campa insistía en el papel de los profesores para comunicar a sus alumnos estos conocimientos, pero consideraba que la mayoría del cuerpo docente no se inclinaba por los estudios teóricos e incluso carecía de la habilidad para transmitirlos.<sup>5</sup>

Otro aspecto relevante expuesto en este artículo es su opinión respecto a los estudios de conjunto, donde menciona de manera especial al grupo de profesores que componía el cuerpo de orquestas. Campa consideraba que los adelantos en interpretación, estilo, firmeza y unidad hasta donde se podían obtener en México, remontaban a la época de la fundación de la Sociedad Anónima de Conciertos. Los progresos que se alcanzaron a meses de la creación de la Sociedad fueron evidentes pues avivaron el ánimo y entusiasmo del público adormecido por la influencia de la zarzuela, además, elevó el crédito de ese cuerpo de profesores.<sup>6</sup>

La Sociedad Anónima de Conciertos de Orquesta se formó el 7 de abril de 1892 con el objetivo de impulsar los conciertos instrumentales y difundir la música clásica. Gustavo Campa, Carlos J. Meneses, Felipe Villanueva, Ricardo Castro y José Rivas

---

<sup>4</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 39.

<sup>5</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, pp.40-41.

<sup>6</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, pp. 41-42.

obtuvieron el respaldo de José Yves Limantour, presidente del congreso entonces y ministro de Hacienda al año siguiente, para formarla.<sup>7</sup>

La orquesta de esta Sociedad marchaba por buen camino pues se emprendieron los estudios con esmero, se llevaron a cabo los ensayos con ánimo, el director era habilidoso y contaban con la aprobación del público; sin embargo, no lograron alcanzar el éxito debido a la disolución de la Sociedad después de dos temporadas debido al poco éxito que tuvo entre el público, pues estaba acostumbrado a espectáculos de teatro, ópera y zarzuela.<sup>8</sup> Para Campa, este suceso representó un retroceso en la actividad y adelantamiento de la orquesta, y en la disminución del entusiasmo del público mexicano por obras que cautivaban al europeo.<sup>9</sup>

El compositor consideró que, si los estudios colectivos se implementaran en la enseñanza oficial y si se llevaban a cabo de manera adecuada, despertaría el interés en los alumnos y conseguirían un buen hábito para un profesor de orquesta; de otra manera, se podría formar una generación de profesores incapaces para el trabajo y para la práctica de la música.<sup>10</sup>

Por medio del artículo, podemos advertir que Campa veía la falta de estudios de conjunto y lectura a primera vista en la formación instrumental. Observó que muchos instrumentistas talentosos carecían de la habilidad en lectura musical, debido a un enfoque educativo que priorizaba el brillo inmediato sobre el desarrollo práctico. Propuso introducir la lectura musical después de superar las primeras dificultades técnicas, acompañada del estudio de obras clásicas y modernas. Campa también destacó la importancia de los estudios en conjunto para mejorar la interpretación orquestal y advirtió que, sin ellos, se corría el riesgo de formar profesores ineficaces.

### **3.1.1.2 El sueño de un espectáculo permanente en México**

En el artículo: “Las empresas de ópera en México” Campa mencionó la propuesta de establecer a la ópera como espectáculo permanente. La idea le parecía buena, pero dudaba

---

<sup>7</sup> Carmona, *La música de México. I. Historia 3. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*, p. 146.

<sup>8</sup> Ibarra Groth, *Orquesta de la Universidad Nacional Autónoma de México (1936-2006): historia y desarrollo en el contexto cultural del país*, pp. 43-45.

<sup>9</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, pp. 42-43.

<sup>10</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p.43.

de su éxito. El compositor consideraba que en el país no podían sostenerse espectáculos serios y artísticos por largas temporadas, tanto por capricho del público, que se cansaba pronto de escuchar las mismas obras, como por las empresas de ópera que no siempre cumplían con los compromisos contraídos; y aunque estas lo intentaran, no podrían ofrecer en sus espectáculos tanta variedad como el género chico, la zarzuela.<sup>11</sup>

Para Campa, a la zarzuela poco se le exigía y el precio para estos espectáculos no se discutía, incluso se podían pagar grandes cantidades por los lugares. Bastaban cosas simples como el rostro agraciado de un artista o una actitud indecorosa para agradar al público y garantizar el éxito de su empresa. En estos espectáculos, no se discutía el precio elevado de una luneta impuesto por una celebridad.<sup>12</sup>

Otro aspecto que no agradaba al compositor respecto a las zarzuelas era su público. Quien asistía a este espectáculo no dudaba de su precio y aprobaba todo de él, mirando mal al que expresara una mala opinión. En cuanto a la prensa, llenaba de elogios a los artistas y empresarios encargados de estas presentaciones, pero no ocurría lo mismo con la ópera.<sup>13</sup>

En cuestión del reparto en los espectáculos: “Desde luego es de fatal augurio el elenco en el que se hacen figurar artistas mexicanos”.<sup>14</sup> Para el público no resultaba bueno lo que procedía del país y era inferior. Aunque los artistas extranjeros tuvieran fallos, estos podían ser eximidos; el clima, la altura o las condiciones del medio podían justificar sus faltas.<sup>15</sup> Campa advertía que el público mexicano prefería artistas extranjeros antes que locales; consideramos que esto dificultaba su éxito en el país y su participación en los espectáculos musicales.

Para Campa, los artistas mexicanos no prosperaban debido a la falta de estímulo y protección, pues no contaban con el apoyo necesario para impulsarlos, y el público los juzgaba con severidad. Esta situación limitaba sus opciones a dos: el fracaso o integrarse al género chico. Como ejemplo, el compositor mencionó a Ángela Peralta, destacada cantante y compositora mexicana que, a pesar de ser motivo de orgullo para los mexicanos, no contaba con un

---

<sup>11</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, pp. 65-66.

<sup>12</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p.65.

<sup>13</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p.66.

<sup>14</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 66.

<sup>15</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 67.

monumento en su honor.<sup>16</sup> Si una figura tan exitosa como ella no recibía el reconocimiento merecido, las expectativas para otros artistas eran bajas.

Siguiendo con las dificultades para establecer a la ópera como espectáculo permanente, el compositor dudaba de su éxito debido al público: “Estimamos la calidad de objetos y espectáculos proporcionalmente a sus precios, e indefectiblemente aseguramos que objetos y espectáculos corren parejas con el monto de su valor”.<sup>17</sup> Si las presentaciones se ofrecían a bajos precios, atraía a cierto público, pero se podía menospreciar el mérito de los artistas.

En los espectáculos se exigía una indumentaria perfecta, un cuerpo de coros hábil, una orquesta admirable y presentaciones novedosas, pero estas peticiones resultaban imposibles si no se podía garantizar la asistencia constante del público por un largo periodo de tiempo. Los asistentes a estos espectáculos se cansaban rápidamente de ellos y no podían mantener una asistencia constante.<sup>18</sup>

El último obstáculo planteado por Campa eran los teatros. Una compañía de ópera solo podía arrendar un teatro con malas condiciones para las presentaciones porque no podía imponerse al monopolio de las empresas de zarzuela. Esta situación se debía a la falta de un teatro propio en la ciudad, a diferencia de otros países. El compositor pensaba que, si el Teatro Nacional hubiera estado en propiedad del Ayuntamiento, este podría haberlo cedido a las empresas de espectáculos legítimamente artísticos y habría significado un impulso al movimiento artístico y al cultivo intelectual.<sup>19</sup>

A lo largo del artículo de Campa, podemos identificar los obstáculos para establecer a la ópera como espectáculo permanente en el país. A pesar de aprobar la idea, dudaba de su éxito debido a la falta de interés del público y al poco compromiso de las empresas operísticas. Campa contrastó la exigencia hacia la ópera con la crítica favorable hacia la zarzuela, género que contaba con mayor aceptación por parte del público. Además, mencionaba la situación de los artistas mexicanos, que normalmente eran subestimados frente a los extranjeros.

---

<sup>16</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p.67.

<sup>17</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 69.

<sup>18</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 69.

<sup>19</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 70.

Finalmente, destacaba que la ausencia de un teatro propio en la ciudad de México dificultaba contar con un espacio adecuado para los espectáculos.

### **3.1.1.3 La crítica musical mexicana**

Campa consideraba, en su artículo titulado “La crítica musical”, que esta práctica competente y seria resultaba fundamental porque a través de ella se podían revelar los adelantos musicales de un país, corregir sus defectos, resaltar sus méritos y estimular sus aspiraciones. Desafortunadamente, para él, en México se carecía de escritores consagrados a esa misión, los esfuerzos aislados de la crítica no habían tenido la fuerza suficiente para imponerse, de ahí que esta se viera suplida por reportajes que complacían a sus favoritos.<sup>20</sup>

De acuerdo con Campa, algunas personas que podían emitir sus opiniones por sus habilidades y conocimientos musicales se rehusaban a expresarse y solo escribían cuando alguien les disputaba un poco de sus méritos. En esos casos, el compositor consideraba que se le daba más peso al individuo que al adelanto del arte; además, pensaba que la crítica perdía importancia y se le daba más valor a la polémica que se generaba.<sup>21</sup>

Caso contrario ocurría con las personas que, debido a sus conocimientos limitados, temían disminuir su prestigio artístico por adentrarse en un terreno desconocido; por lo tanto, limitaban sus juicios a un reducido número de personas. Estos críticos resultaban prudentes y cautos, pero tampoco fomentaban el progreso del arte.<sup>22</sup>

En otra categoría se situaba a los aficionados que buscaban la oportunidad de informar al público sus opiniones, sus placeres estéticos y su erudición. Estos escritos solían señalar la falta de afinación de un instrumento, los gestos del director o la falta de voz de un cantante. Aunque estos artículos aportaban poco y no corregían nada, lograban convencer al público de que el escritor aficionado era alguien conocedor. Así, este llegaba a alcanzar un buen lugar

---

<sup>20</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, pp. 56-57.

<sup>21</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p.57.

<sup>22</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, pp. 57-58.

en la prensa y terminaba por ser temido y respetado.<sup>23</sup> Para Campa, estos escritores eran “más nocivos que útiles, puesto que trafican, en bien propio, con la ignorancia de las masas”.<sup>24</sup>

El compositor consideraba que la crítica podía ser beneficiosa o dañina para el arte, podía impulsar o ser un obstáculo que se interpusiera en su camino hacia el progreso. Esto dependía de las tendencias del escritor, de sus habilidades, de su independencia y de sus puntos de vista al ejercer su cargo de crítico.<sup>25</sup> Profundizando en el papel de la crítica, Campa comentó lo siguiente:

La crítica será supérflua [*sic*] cuando nada demuestre ni nada enseñe; nociva cuando engañe [...] y beneficiosa siempre que, bajo el amparo de autoridades reconocidas, imponga ideas fecundadas en resultados, persiga ideales indiscutibles, anhele el progreso basado en hechos y principios legítimos, aquilate con acierto relativo los méritos ajenos, aplauda entusiasta aclamando lo que vale y merezca estímulo, y combata y censure con severidad, si preciso fuere, [...] el pernicioso influjo de una torcida educación artística y de los malos espectáculos.<sup>26</sup>

Campa pensaba que en la buena crítica la cualidad más estimada y difícil de probar era la imparcialidad absoluta, pero esta se oponía a la naturaleza humana. En la crítica artística era necesario recurrir al sentimiento individual para emitir sus juicios. Exigir una completa imparcialidad al crítico equivalía a negarle una tendencia de la que nadie estaba desprovisto.<sup>27</sup>

Un crítico no podía desprenderse de sus emociones a la hora de juzgar una obra artística. El compositor consideraba que esta situación generaba la idea de que el trabajo de artista y crítico eran incompatibles; sin embargo, no estaba de acuerdo con esta opinión, pues estaba convencido de que los defectos de un crítico quedaban compensados por las virtudes de un artista honesto.<sup>28</sup>

---

<sup>23</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, pp. 58-59.

<sup>24</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 59.

<sup>25</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 60.

<sup>26</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 60.

<sup>27</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 61.

<sup>28</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 62.



Para finalizar, Campa comentaba que podía ser excesivo pedir crítica cuando apenas se tenía arte; reconocía que el comentario podía ser válido, pero consideraba que tendrían más desarrollo artístico si la crítica hubiera rechazado a los aficionados y se hubieran impulsado las iniciativas de progreso con el apoyo tanto oficial como social. El compositor aceptaba que el arte en México apenas comenzaba a desarrollarse; por lo tanto, consideraba necesario apoyarlo con la crítica para fomentar su crecimiento.<sup>29</sup>

Podemos advertir que el compositor le daba un papel fundamental a la crítica, pues podía lograr un adelanto musical y artístico en México; debía enseñar y anhelar el progreso, valorar los méritos ajenos y no dejarse llevar por preferencias a ciertas personas. Aunque el arte musical de México no estuviera tan desarrollado como en los países europeos, la crítica serviría para mejorarlo y estimularlo.

### **3.2 El imaginario prehispánico: argumento central de la ópera *El rey poeta***

La ópera *El rey poeta*, musicalizada por Campa y con argumento de Alberto Michel, coloca en el centro a Nezahualcóyotl como el personaje principal de la obra. La trama se desarrolla alrededor de 1427, durante el asedio de Texcoco por parte de Maxtla, el gobernante de Azcapotzalco; además, aborda la relación romántica entre Nezahualcóyotl y Citlalin. Esta obra ha sido catalogada como la segunda ópera de temática indígena y prehispánica escrita en el siglo XX,<sup>30</sup> la primera fue *Atzimba* de Ricardo Castro.

La ópera de Gustavo Ernesto Campa buscó exaltar la grandeza del pasado indígena, al igual que lo hicieron otros compositores, como Aniceto Ortega con *Guatimotzin* (1871) o Ricardo Castro con *Atzimba* (1900). Campa recuperó temas indígenas y su obra se convirtió en una representativa del imaginario prehispánico del porfiriato. Como señala Tomás Pérez Vejo: “el mito prehispánico indigenista fue la base de la construcción nacional mexicana”.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, pp. 62-63.

<sup>30</sup> Híjar Guevara, Mariana, “El rey Poeta -Ópera en un acto- Versión en concierto a piano”, en <https://inba.gob.mx/actividad/9145/el-rey-poeta> [Consultado el 21 de abril de 2023].

<sup>31</sup> Pérez Vejo, “Los hijos de Cuauhtémoc: El paraíso prehispánico en el imaginario mexicano decimonónico”, p. 97.

El imaginario prehispánico fue el argumento central de la ópera *El rey poeta*, además, esta obra ha sido catalogada como nacionalista por Gabriel Pareyón.<sup>32</sup> Consideramos relevante revisar brevemente la música nacionalista en México y sus características para determinar si podemos incluir la ópera de Gustavo Ernesto Campa dentro de esta categoría.

### 3.2.1 Corriente nacionalista

Yolanda Moreno Rivas sostiene que, a principios de la segunda década del siglo XX, surgió en México una corriente estética claramente identificable que designó como nacionalismo. Dentro de esta tendencia se incluye la obra de compositores como Manuel M. Ponce, José Rolón, Carlos Chávez, Candelario Huízar, Silvestre Revueltas, José Pablo Moncayo y Miguel Bernal Jiménez.<sup>33</sup> Para Moreno Rivas, el nacionalismo mexicano comenzó como una búsqueda de una identidad sonora propia.

Por su parte, Pablo Castellanos menciona que el movimiento nacionalista se puede rastrear desde la Independencia; sin embargo, considera que el nacionalismo musical plenamente consciente fue producto de la época revolucionaria. Este último tipo de nacionalismo se caracterizó por el estudio previo del folklore en cuanto a ritmo, melodía y armonía, elementos que luego se incorporarían en grandes estructuras musicales. Debido a esto, Castellanos afirma que no se puede hablar de un nacionalismo consciente antes de Manuel M. Ponce.<sup>34</sup>

Retomando la propuesta de Yolanda Moreno Rivas, señala que el nacionalismo surgido en México durante los años veinte replanteaba, dentro de un nuevo contexto, una síntesis artística que ya se había intentado en épocas anteriores:

La persecución de una identidad sonora, excluyente y diferencial se manifestó en diversas épocas como una tendencia muy definible hacia la incorporación de los variados elementos que conforman la realidad y la pluralidad nacional. Numerosas veces lo indígena, lo popular y lo culto han tratado de integrarse en una obra significativa [...] esto se observó en numerosas obras de nuestros tardíos autores románticos.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la música en México*, p. 721

<sup>33</sup> Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, p. 17.

<sup>34</sup> Castellanos, *El nacionalismo musical en México*, p. 10.

<sup>35</sup> Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, p. 19.

Como ejemplos de estas obras, menciona la marcha con motivos tlaxcaltecas de Aniceto Ortega en su ópera *Guatimotzin*, que intentó integrar lo indígena de manera seria y transcendental. También destaca *Atzimba* de Ricardo Castro y considera que su originalidad residía en ser un melodrama dentro de un marco histórico mexicano: la conquista de Michoacán.<sup>36</sup>

Si bien Yolanda Moreno Rivas identifica el origen del nacionalismo musical mexicano en la década de los veinte del siglo XX, reconoce que durante el siglo XIX la música mexicana ya buscaba integrar temas nacionales en las obras musicales para fomentar una identidad: “La nueva ideología liberal que surgió en las nuevas clases ilustradas quiso expresarse también a través de los grandes temas románticos o patrióticos, hacer referencia a los héroes del pasado mítico indígena, proyectar nuevos valores capaces de integrar las conciencias individuales en una identidad colectiva llamada Patria”.<sup>37</sup>

Esta autora considera que el siglo XIX mexicano estuvo marcado por la asimilación de las tendencias estéticas de la composición europea y por la búsqueda de una expresión moderna de lo mexicano: “Los primeros intentos surgieron teñidos de la ideología liberal e iniciaron ese largo proceso hispanoamericano que ha colocado a “indigenistas” frente a “europeizantes” en una lucha por la originalidad, la validez y actualización del discurso sonoro”. En este contexto, surgieron obras “patrióticas” como *Guatimotzin* (1871) de Aniceto Ortega, que buscaba trazar una identidad nacional.<sup>38</sup>

El compositor José Antonio Alcaraz, por su parte, señala que el nacionalismo musical europeo surgió como una corriente decisiva en el siglo XIX, donde el romanticismo predominaba como eje central en un arte en el que se manifestaban con fuerza las “ansias hegemónicas de la burguesía”.<sup>39</sup> Para Alcaraz, el nacionalismo del siglo XIX inició con la toma de conciencia de varios compositores sobre el valor de la riqueza y fuerza de algunos elementos en la música popular; más tarde, se integrarían estos elementos de forma estética para ser presentados en salas de concierto. Este autor también consideraba que la meta del

---

<sup>36</sup> Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, pp.19-20.

<sup>37</sup> Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, p. 72

<sup>38</sup> Moreno Rivas, *La composición en México en el siglo XX*, p. 18.

<sup>39</sup> Alcaraz, *Reflexiones sobre el nacionalismo musical mexicano*, p. 18.

nacionalismo era reafirmar que el compositor pertenecía a una sociedad con una identidad clara.<sup>40</sup>

En México, el periodo posterior a la Revolución de 1910 proporcionó el terreno propicio para el surgimiento del nacionalismo musical de manera “natural”, como parte del deseo de reafirmar la identidad nacional. Manuel M. Ponce es uno de sus principales exponentes y el nacionalismo musical mexicano se extiende, según Alcaraz, desde 1928 con la fundación de la Orquesta Sinfónica de México, hasta 1958, con la muerte de José Pablo Moncayo. Entre sus principales representantes incluye a Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Candelario Huízar, José Rolón, Luis Sandi, Blas Galindo y Miguel Bernal Jiménez.<sup>41</sup>

Los autores mencionados consideran que el nacionalismo musical mexicano surge durante la segunda década del siglo XX; sin embargo, advierten que compositores anteriores retomaron en sus obras temas nacionales con la intención de construir una identidad sonora propia, uniendo el pasado indígena con las tendencias contemporáneas de la música europea, como fue el caso de Campa.

Jorge Velazco plantea una visión distinta del nacionalismo musical mexicano. Para él, el compositor Mariano Elizaga (1786-1842) fue uno de los primeros músicos que se preocupó por el desarrollo de una música nacional y veía en la frágil base pedagógica un obstáculo para el florecimiento del talento mexicano. A pesar de sus preocupaciones, la obra de Elizaga seguía modelos europeos. Velazco menciona que varios compositores mexicanos de la primera mitad del siglo XIX intentaron crear temas que pretendían formar una música nacional y ser distinta de la europea, pero sus resultados fueron cortos y parciales.<sup>42</sup>

El referente central de estos compositores fue Aniceto Ortega por sus creaciones de corte nacionalista, como su *Marcha Republicana*, *Marcha Zaragoza*, *Vals jarabe* para piano y su ópera *Guatimotzin*, “primer drama lírico poseedor de un tema mexicano”.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Alcaraz, *Reflexiones sobre el nacionalismo musical mexicano*, pp. 19-20.

<sup>41</sup> Alcaraz, *Reflexiones sobre el nacionalismo musical mexicano*, p. 24.

<sup>42</sup> Velazco, “El nacionalismo musical mexicano”, p. 68.

<sup>43</sup> Velazco, “El nacionalismo musical mexicano”, p. 69.

Aunque hubo composiciones con temas nacionales, Velazco señala que estas seguían un modelo italiano, lo que llevó a la siguiente generación de compositores mexicanos, a la que pertenecieron Gustavo Ernesto Campa y Ricardo Castro, a considerar el italianismo como obstáculo para el avance de la música mexicana. Estos compositores retomaron la búsqueda de un arte nacional por medio de la imitación de otros modelos europeos, como los franceses o los alemanes. De este modo, surgieron óperas con temáticas mexicanas, pero con libretos en francés. El nacionalismo que buscaban se basó en negar el modelo italiano de sus antecesores y adoptar cualquier otro modelo europeo.<sup>44</sup>

Velazco también destaca que esta generación de compositores escribió obras con temas folklóricos o con títulos nacionalistas. Hubo algunas con mayor trascendencia y con un alcance más claro, pero seguían siendo composiciones con influencias europeas que lograban integrar temáticas nacionales.<sup>45</sup>

De manera similar a los autores anteriores, Velazco considera a Manuel M. Ponce y a Carlos Chávez como autores nacionalistas relevantes en el país; sin embargo, coloca a la obra de Silvestre Revueltas en el punto máximo del nacionalismo musical mexicano, al haber logrado incorporar procedimientos típicos de la música popular más auténtica.<sup>46</sup>

Similar a la postura de Jorge Velazco, encontramos las ideas de Gabriel Pareyón. Este compositor considera que el nacionalismo musical mexicano se originó del concepto “nacionalidad”. Este tiene sus antecedentes en la Ilustración y fue adaptado a la sociedad mexicana por intelectuales como Francisco Javier Clavijero, Joaquín Velázquez de León, José Antonio Alzate y fray Servando Teresa de Mier. Posteriormente, el nacionalismo tuvo su paralelismo en la música de la mano de compositores como Manuel Delgado y José Manuel Aldana. Las obras de estos dos compositores reflejaron temáticas católicas. Posteriormente, al consumarse la Independencia, la música mostró los cambios sociales desde los teatros líricos en obras como *México libre* de José María Bustamante.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Velazco, “El nacionalismo musical mexicano”, p. 69.

<sup>45</sup> Velazco, “El nacionalismo musical mexicano”, p. 69.

<sup>46</sup> Velazco, “El nacionalismo musical mexicano”, pp. 71-74.

<sup>47</sup> Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, p. 721.

De acuerdo con Pareyón, el nacionalismo musical con un sustento “popular, republicano y liberal”, tomó forma con José Antonio Gómez, autor de obras como el *Vals de las gorditas de horno* (1838), las *Variaciones sobre temas del Jarabe mexicano* (1839) y la cantata<sup>48</sup> *La Independencia* (1840-1842). Posteriormente este catálogo se amplió con obras de salón, sinfónicas y operísticas. En estas últimas destacan *Guatimotzin* de Aniceto Ortega y *El rey poeta* de Gustavo Ernesto Campa. Estos compositores fueron el antecedente para que la nueva generación produjera una versión más original de música nacionalista inspirada, sobre todo, en la Revolución Mexicana.<sup>49</sup>

Estos dos últimos autores consideran que el nacionalismo musical mexicano fue un proceso marcado por la búsqueda de una identidad propia a través de diversas influencias extranjeras, particularmente europeas. Diversos compositores sentaron las bases de una música con temas nacionales, como Mariano Elizaga, Aniceto Ortega, Ricardo Castro o Gustavo Ernesto Campa. Posteriormente, figuras como Manuel M. Ponce, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas consolidaron una versión más auténtica del nacionalismo.

Hemos identificado dos posturas acerca del nacionalismo musical mexicano. Por un lado, algunos autores como Yolanda Moreno Rivas y José Antonio Alcaraz consideran que este movimiento surgió hasta la segunda década del siglo XX con compositores como Manuel M. Ponce, José Rolón, Carlos Chávez, Candelario Huízar, Silvestre Revueltas y José Pablo Moncayo. No obstante, reconocen que músicos anteriores ya tenían la intención de crear una identidad sonora propia e incorporaron en sus obras temas nacionales.

Por otro lado, una segunda postura de Jorge Velazco y Gabriel Pareyón sostiene que el nacionalismo musical mexicano puede rastrearse desde la época de la Independencia, cuando los compositores comenzaron a integrar temas nacionales en sus obras, buscando una identidad distintiva al fusionar elementos locales con tendencias europeas. Desde esta perspectiva, figuras como Mariano Elizaga y Aniceto Ortega establecieron las bases de una música con temáticas nacionales y, más adelante, compositores como Manuel M. Ponce,

---

<sup>48</sup> Pieza compuesta para una o más voces con acompañamiento instrumental.

<sup>49</sup> Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, p. 721.

Carlos Chávez y Silvestre Revueltas consolidaron esta corriente, dándole una forma más auténtica.

A pesar de que la obra de Gustavo Ernesto Campa es considerada dentro del nacionalismo musical mexicano por Jorge Velazco y Gabriel Pareyón, consideramos que su ópera *El rey poeta* sí fue un antecedente relevante en la búsqueda de una música mexicana auténtica e identitaria; sin embargo, no la denominaremos una obra nacionalista. Siguiendo la primera postura que identificamos, la ópera de Campa no se encuentra dentro de la temporalidad del nacionalismo; además, el compositor eligió un libreto que recuperó un tema nacional, pero su música siguió corrientes europeas.

### 3.2.2 Construcción del indigenismo

A lo largo del siglo XIX se observa un interés de construir una nación y una nacionalidad. Carlos Monsiváis considera que el primer nacionalismo cultural, que pretendía dotar a un país nuevo de formas expresivas que le fueran propias y le configuraran una identidad intransferible, “es una petición de reconocimiento universal y una encomienda política concreta”.<sup>50</sup>

En este sentido, en el porfiriato existió un interés por parte del gobierno de recuperar el pasado prehispánico como signo de identidad nacional. Se buscaba que la sociedad reconociera y recordara a los antepasados de México; también hubo una inclinación de resaltar los logros culturales y artísticos de las antiguas culturas indígenas y a mostrar su grandeza.

Según Sandra Kuntz Ficker y Elisa Speckman Guerra, desde la Independencia se idealizaba el pasado prehispánico, pero esta idealización contrastaba con la imagen que se tenía del indígena, quien era percibido como: “indiferente, servil, desconfiado, taciturno, mentiroso, sanguinario, con poca inclinación al trabajo, la higiene y la familia, y mucha a la vagancia y al alcoholismo”.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, p. 963.

<sup>51</sup> Kuntz Ficker y Speckman Guerra, “El porfiriato”, p. 520.

Enrique Florescano señala que la revalorización del mundo mesoamericano por científicos europeos y por un grupo de historiadores mexicanos promovió un proceso de identidad con el mundo indígena. Esta representación idealizada del pasado también se proyectó hacia el exterior, como fue el caso de la Feria Internacional de París de 1889. En este evento, el gobierno de Porfirio Díaz buscaba, por un lado, participar en la Feria donde se exhibirían los avances científicos e industriales de las naciones, y por otro, mostrar sus propios logros para posicionar a México como parte de los países encaminados hacia el “progreso”.<sup>52</sup>

El gobierno de Díaz manifestó un interés por apoyar el estudio del pasado del país y buscó una revaloración de las culturas indígenas. A través de la pintura, la litografía, el grabado, la narración histórica, el museo y los medios de difusión modernos se construyó una nueva imagen del país.<sup>53</sup>

La historiadora María del Rocío Ramírez Sámano considera que la imagen del indígena que se quería mostrar era la siguiente: “No vistos ya, como los indígenas bárbaros conquistados o como los ordinarios indios que deambulan por las calles decimonónicas. Por el contrario, los indios del pasado lejano eran grandes guerreros y constructores de lo que sería la nación mexicana, que esperaba ocupar un lugar entre las más civilizadas del mundo”.<sup>54</sup>

Esta historiadora también comenta que la representación que se hizo de los indígenas del pasado era la de guerreros altos, de facciones fuertes y con cuerpos atléticos. Esta imagen de idealizada de belleza podría no corresponder con la realidad física, pero sí respondía a la construcción que se quería hacer del pasado y de los personajes que debían integrarlo. Con estas representaciones, se buscaba crear en el imaginario colectivo la idea de un pasado que los unificaba, los identificaba y los hacía diferentes respecto de otras naciones.<sup>55</sup>

Esa unificación del pasado también se observó en obras como *México a través de los siglos*, dirigida por Vicente Riva Palacio y publicada entre 1884 y 1889, y *México: su evolución*

---

<sup>52</sup> Florescano, “Patria y nación en la época de Porfirio Díaz”, p. 167.

<sup>53</sup> Florescano, “Patria y nación en la época de Porfirio Díaz”, pp. 169-170.

<sup>54</sup> Ramírez Sámano, ““El nacimiento de una ciencia” La arqueología mexicana durante el porfiriato”, p. 156.

<sup>55</sup> Ramírez Sámano, ““El nacimiento de una ciencia” La arqueología mexicana durante el porfiriato”, pp. 156-157.



social, dirigida por Justo Sierra y publicada en 1900. En la primera, México fue visto como el resultado de dos pasados y de dos grupos, el indígena y el español.<sup>56</sup>

El conocimiento del pasado no solo se dio a través de estas obras, también se difundió la historia mediante la educación, en fiestas cívicas, en los nombres de las calles, en las esculturas de las avenidas y podía observarse en los museos o centros arqueológicos, pues aumentaron los esfuerzos por conservar los vestigios prehispánicos.<sup>57</sup>

En este contexto de recuperación y exaltación del pasado indígena, la música mexicana también se unió a esta labor. El caso que más nos interesa es el de Gustavo Ernesto Campa con su ópera *El rey poeta*, y antes de él encontramos la ópera *Atzimba* de Ricardo Castro.

Rogelio Álvarez Meneses considera que Campa deseaba crear un arte verdaderamente nacional y para ello, Campa sostenía que en el arte lírico era recomendable recurrir a leyendas y tradiciones populares.<sup>58</sup> Al elegir a Nezahualcóyotl como personaje principal de su obra, Campa recupera temas indígenas y convierte a su ópera en una representativa del imaginario prehispánico del porfiriato; como lo menciona Tomás Pérez Vejo, el mito prehispánico indigenista fue la base de la construcción nacional mexicana.<sup>59</sup>

La ópera *El rey poeta* de Gustavo Ernesto Campa tenía la intención de fomentar la identidad mexicana romanticista entre los grupos de élite, la cual entendemos como una identidad formada a partir de la idealización del pasado prehispánico con la intención de crear una historia que unificaba e identificaba a estos grupos.

Durante el porfiriato se consolidó una visión idealizada del pasado prehispánico que fue promovida tanto a nivel nacional como internacional. Esta revalorización, impulsada por el gobierno y apoyada por artistas, buscaba construir una identidad nacional que unificara la historia del país. La música, al igual que otras expresiones artísticas, jugó un papel clave en

---

<sup>56</sup> Kuntz Ficker y Speckman Guerra, “El porfiriato”, p. 527.

<sup>57</sup> Kuntz Ficker y Speckman Guerra, “El porfiriato”, p. 529.

<sup>58</sup> Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, pp. 139-140.

<sup>59</sup> Pérez Vejo, “Los hijos de Cuauhtémoc: El paraíso prehispánico en el imaginario mexicano decimonónico”, p. 97.

este proceso, como lo demuestra la obra de Gustavo Ernesto Campa, quien integró un tema nacional en su ópera.

### 3.2.2.1 La ópera *Guatimotzin* (1871)

A partir de lo anterior, podemos decir que entre las óperas que incluyeron temáticas nacionales en sus argumentos destacamos dos: *Guatimotzin* de Aniceto Ortega, estrenada en 1871, y *Atzimba* de Ricardo Castro, presentada en 1900. De acuerdo con Ricardo Miranda y Gabriel Pareyón, consideramos que estas dos obras resultaron relevantes al ser las primeras en recuperar temas prehispánicos para sus composiciones.

La ópera *Guatimotzin*, estrenada el 13 de septiembre de 1871, tenía su libreto en italiano y estaba basada en la novela del mismo nombre escrita por Gertrudis Gómez de Avellaneda. Fue presentada en el Teatro Nacional de la ciudad de México por la compañía de Ángela Peralta, en una función de beneficio del maestro director y concertador de la misma, Enrico Moderatti. El elenco estuvo conformado de la siguiente manera: “Guatimotzin” por el tenor Enrico Tamberlick, “Malinzin” por la soprano Ángela Peralta y “Cortés” por el barítono Luigi Gassier.<sup>60</sup>

Ricardo Miranda señala que la obra no escatimó en recursos durante su presentación para proyectar el pasado prehispánico: “Los cantantes fueron vestidos según la asesoría de los incipientes arqueólogos de la época, tales como Alfredo Chavero; mientras que la música misma adoptó en los momentos de los coros de indígenas alguna melodía de origen folclórico”.<sup>61</sup>

Áurea Maya menciona que en las crónicas periodísticas se nombraron a varios intelectuales de la época como Manuel Orozco y Berra, Alfredo Chavero, Manuel Payno, Ignacio Manuel Altamirano y Antonio García Cuba como participantes de la puesta en escena:

Todos los artistas pusieron el mayor esmero en vestirse hasta los más mínimos detalles, consultando antiguos códices, las crónicas y a cuantas personas enteradas estuvieron en

---

<sup>60</sup> Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, p. 461.

<sup>61</sup> Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, p. 32.

México. Las decoraciones estaban igualmente basadas en reproducciones, dibujos y publicaciones de templos aztecas auténticos.<sup>62</sup>

Ricardo Miranda considera a *Guatimotzin* como la primera ópera que evocó un episodio de la historia local, la Conquista de México.<sup>63</sup> Para Gabriel Pareyón, fue el único esfuerzo del siglo XIX por hacer una obra con elementos precortesianos, musicales y plásticos, pero aún quedaba involucrada con la estética romántica europea.<sup>64</sup>

### 3.2.2.2 La ópera *Atzimba* (1900)

*Atzimba* es una ópera en tres actos y siete cuadros con música de Ricardo Castro y libreto de Alberto Michel. Se estrenó en el Teatro Arbeu por su Compañía de Zarzuela el 20 de enero de 1900. El 9 de noviembre del mismo año, una recomposición de la obra cerró la temporada del Teatro Renacimiento.<sup>65</sup>

La acción se desarrolla en Pátzcuaro en 1522 y relata el romance entre la princesa purépecha, Atzimba y el capitán español, Jorge de Villadiego. Su música estuvo escrita dentro de la corriente romántica francesa del último cuarto del siglo XIX. El elenco estuvo formado por Soledad Goyzueta como “Atzimba”, Eduardo Luján y Ricardo Pastor como “Jorge”, Esperanza Dimarías como “Sirunda” y Luis G. Parra como “Hirepan”.<sup>66</sup>

Después de su estreno, el periódico *El Diario del hogar* escribió lo siguiente:

El estreno de la obra [*Atzimba*] proporcionó un éxito franco y ruidoso a los señores Alberto Michel y Alejandro Cuevas, autores de la letra, y Ricardo Castro, compositor de la música. El argumentó está basado en una leyenda tarasca, debida a la pluma del Sr. Lic. Eduardo Ruiz y dividido en dos actos y seis cuadros. La parte patriótica del asunto fue manejada con sumo tacto, para no incurrir en exageraciones ridículas.<sup>67</sup>

---

<sup>62</sup> *El Siglo Diez y Nueve* (25 de septiembre de 1871) en Maya, “La herencia cultural de la ópera mexicana del siglo XIX”, p. 101.

<sup>63</sup> Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, p. 32.

<sup>64</sup> Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, p. 461.

<sup>65</sup> Carmona, *La música de México. I. Historia 3. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*, p. 145.

<sup>66</sup> Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, p. 87.

<sup>67</sup> “¡Atzimba! Acontecimiento teatral”, en *Diario del hogar* (24 de enero de 1900).

La ópera contó con buena recepción por parte de este periódico, pues consideraba que Castro no había escrito una obertura como los demás compositores modernos y la instrumentación había sido delicada. Desde los primeros compases, advirtieron los alcances de la música y el público estalló en aplausos al concluir el coro de los “soldados tarascos”; sin embargo, ciertas deficiencias en la orquesta produjeron una mala impresión entre el público.<sup>68</sup>

Gustavo Ernesto Campa, por su parte, elogió a Castro afirmando:

Tiempo es de declarar, para orgullo y amor patrio, que poseemos en Ricardo Castro un compositor serio y levantado, instruido sin afectación, impulsado sin servilismo en las corrientes modernas, ingenioso sin rebuscamiento, correcto sin pedantería, y que su *Atzimba* modestamente titulada opereta, es una pequeña ópera cómica en la cual se esbozan los legítimos méritos de un drama lírico moderno; con el empleo del recitado musical *Atzimba* sería una verdadera ópera que nada tendría que envidiar a muchas de las contemporáneas europeas.<sup>69</sup>

Las óperas de Aniceto Ortega y la de Ricardo Castro integraron temas prehispánicos y nacionales en sus obras. Ambas muestran un interés por recuperar episodios históricos del país y por construir una identidad nacional a través de la música, aunque lo hicieron dentro de los modelos del romanticismo europeo. *Guatimotzin* destaca por su evocación de la Conquista de México, con un intento por proyectar el pasado prehispánico. Por su parte, *Atzimba* retoma nuevamente una temática nacional, recibiendo una buena recepción por parte de la crítica.

### 3.3 La ópera *El rey poeta*

*El rey poeta*, ópera musicalizada por Gustavo Ernesto Campa y con argumento de Alberto Michell, fue presentada el 9 de noviembre de 1901 en la Segunda Conferencia Panamericana. Campa decidió retomar la obra Alberto Michel y componer su música. Consideramos que eligió la obra de este dramaturgo debido a que el personaje principal era Nezahualcóyotl, figura destacada del pasado indígena; además, es posible que Campa conociera a Michel por

---

<sup>68</sup> “¡Atzimba! Acontecimiento teatral”, en *Diario del hogar* (24 de enero de 1900).

<sup>69</sup> Gustavo E. Campa en Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, p. 1977.

medio de Ricardo Castro, pues el libreto de su ópera *Atzimba* había sido escrito por el dramaturgo. Daremos cuenta de los aspectos de la ópera en el apartado “La exaltación de la figura de Nezahualcóyotl”.

### 3.3.1 El libretista Alberto Michel

Alberto Michel (1867-1947) fue un compositor y dramaturgo mexicano. Nació en Sombrerete, Zacatecas, pero su familia se estableció en la ciudad de México, donde realizó sus estudios en la Escuela Nacional Preparatoria hasta 1885, año en que tuvo que abandonarlos por asuntos personales. Ocupó la cátedra de comedia en el Conservatorio Nacional y fungió como actor y director de escena en varios teatros de la ciudad de México.<sup>70</sup>

Tomó cursos de piano con Julio Ituarte, pero se dedicó sobre todo a la dramaturgia, al periodismo y a componer piezas de salón.<sup>71</sup> Ejerció el periodismo, primero en la redacción y después en la crónica teatral. Publicó en los periódicos *El Renacimiento*, *El Nacional*, *El Universal*, *La Ilustración Semanal*, *El Mundo Ilustrado* y *Excélsior*. Perteneció a la Sociedad Mexicana de Autores, a la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, a la Sociedad Antonio Alzate y al Liceo Mexicano. Su primer libro, *Narraciones y confidencias. Memorias de un naturalista*, fue publicado en 1889 y contiene artículos de divulgación científica en la rama de la zoología.<sup>72</sup>

En 1898 se presentó por el Club Dramático de aficionados el drama de Alberto Michel, *El Rey Poeta*. El tema le pareció apropiado a Gustavo Ernesto Campa para una ópera y le pidió a Michel el arreglo de la obra para un libreto y trabajar con este. Una vez con él, el compositor fue compartiendo la partitura entre sus amigos. La obra de Campa y Michel debió estrenarse en 1900, pero debido a varias dificultades en los ensayos se presentó hasta el año siguiente.<sup>73</sup>

### 3.3.2 El libreto

Por medio del grupo Solistas Ensamble de Bellas Artes, que presentaron *El rey poeta* en 2021, pudimos recuperar el libreto de la ópera. La obra cuenta con ocho escenas y tiene los

---

<sup>70</sup> Escorza, *El rey poeta*, p. 7.

<sup>71</sup> Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, p. 671.

<sup>72</sup> Escorza, *El rey poeta*, p. 7.

<sup>73</sup> Olavarria y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, pp. 2162-2163.

siguientes personajes: Nezahualcóyotl, Citlalin, Ocelotzin, Tilmatzin y Coatzilotl. Para este apartado, retomaremos la versión del argumento que realizó Juan José Escorza y algunos diálogos del libreto.

La primera escena comienza en la habitación de Ocelotzin, situada en las cercanías de Texcoco. Ocelotzin está ocupado afilando las puntas de unas flechas y su hija, Citlalin, compone un carcaj. El hombre le dice a su hija que esa tarea es muy dura para sus delicadas manos, pero ella le responde que el trabajo siempre es una bendición.

Después de algunas frases, Citlalin le pregunta a su padre la razón de sus preparaciones con las armas. Ocelotzin le responde que los guerreros de Maxtla, tirano de Azcapotzalco, recorrían los bosques persiguiendo al destronado rey de Texcoco, Nezahualcóyotl, el rey poeta. A pesar de ser un guerrero que ha envejecido, Ocelotzin estaba dispuesto a pelear. Ambos retoman sus tareas cuando perciben un ruido lejano. Citlalin le advierte a su padre del posible peligro y este, temiendo la presencia de guerreros tepanecas, trata de obligar a su hija a que se oculte, pero ella se rehúsa.

La segunda escena presenta a Nezahualcóyotl en traje de guerrero y jadeante. Se presenta en el umbral de la puerta, Ocelotzin le pregunta quién es y qué quiere, el rey poeta le responde que busca refugio, pero oculta su identidad y menciona que es un soldado, un guerrero texcocano perseguido por los tepanecas enviados por Maxtla. Al oír su respuesta, Ocelotzin le ofrece entrar, Nezahualcóyotl rechaza su oferta temiendo poner en peligro su casa, pero termina aceptando por petición de Citlalin.

Citlalin le pide que repose un momento y al escuchar su voz, Nezahualcóyotl descubre con asombro y emoción que aquella chica era la doncella que en una de las festividades del Teocalli le había causado una gran impresión y había desaparecido después, dejando grabada su imagen en el corazón del joven rey.

Nezahualcóyotl le pregunta su nombre, “Citlalin”, responde ella; posteriormente le hace la misma pregunta a su padre, y Ocelotzin le dice su nombre y agrega que es un viejo capitán de las huestes texcocanas que combatió al lado del rey Ixtlilxóchitl. “¿Qué oí? ¡Mi padre!”

dice en voz baja Nezahualcóyotl y jura vengarlo arrancando el corazón de Maxtla, asesino del difunto rey.

El viejo guerrero le dice al rey que permanezca en casa mientras él explora el bosque. A pesar de las protestas de los jóvenes para que no lo haga, él sale armado para reconocer las inmediaciones y escucha a Nezahualcóyotl implorando protección a los dioses para el viaje que emprenderá Ocelotzin.

Durante la tercera escena, Nezahualcóyotl y Citlalin se quedan solos. Atraído por la bondad y belleza de la joven, comienza a entrever su amor por ella. Citlalin, asombrada por sus sentimientos, le cuestiona la razón de su afecto. Él le confiesa que ya la había conocido antes, en la fiesta del gran Teocalli en Tenochtitlan. Al oír aquello de un guerrero, ella le vuelve a preguntar sobre su identidad. Nezahualcóyotl vuelve a responder que solo es un guerrero y decide confesarle su amor a Citlalin, que comienza a conmoverse. Ella le cuestiona qué sentimiento es aquel que experimentaba, él le responde “es el amor”, “amor” replica ella. El diálogo continúa hasta que Citlalin le pregunta “¿tú me amas?” y él responde “sí, yo te amo”.

La cuarta escena inicia con la llegada precipitada de Ocelotzin a la casa. Los guerreros tepanecas se acercaban y eran dirigidos por Tilmatzin, hermano de Nezahualcóyotl. El viejo guerrero y su hija le ruegan al rey que se oculte, este se resiste, pero accede al convencerse que debía conservar su vida para la venganza.

Durante la quinta escena, se escucha a Tilmatzin ordenar a sus guerreros cercar la casa y capturar a todo aquel que saliera. Después, entra y le ordena a Ocelotzin que entregue al hombre que está ocultando, Ocelotzin responde que no había nadie en casa y el hermano del rey le replica que ha seguido las huellas del fugitivo y sabe que le está mintiendo. El viejo guerrero se mantiene firme y Tilmatzin se lanza sobre él sin escuchar los ruegos de Citlalin.

En la sexta escena aparece Nezahualcóyotl increpando a Tilmatzin, que grita triunfante al verlo. Nezahualcóyotl confiesa que no es un soldado, sino el rey de Texcoco. Ocelotzin y Citlalin caen de rodillas ante él, pero este los levanta y se dirige nuevamente a Tilmatzin acusándolo de traidor. Su hermano le responde con desdén que, a pesar de ser hijos del mismo padre, lo odia porque él solo es un soldado y Nezahualcóyotl un rey, aunque sin trono.

Tilmatzin les ordena salir, pero todos se niegan. Citlalin pide compasión y Nezahualcóyotl la toma en sus brazos y le pide no humillarse ante su hermano, quien responde que la joven será su esclava como presa de guerra y después convoca a sus soldados.

Durante la séptima escena se presenta Coatzilotl, un guerrero mexica a quien escoltan cuatro hombres, y le pide a Tilmatzin su rendición. La llegada del guerrero causa sorpresa y júbilo. El recién llegado hizo prisioneros a los guerreros tepanecas y ordena a sus hombres atar a Tilmatzin. Nezahualcóyotl le pregunta a Coatzilotl su procedencia y el guerrero se identifica como un enviado de Itzcóatl, emperador de México-Tenochtitlan. Le informa a Nezahualcóyotl que se ha formado una alianza con Tlacopan y Acolhuacan para derrocar a Azcapotzalco y a Maxtla y hacer valer los derechos de Nezahualcóyotl para ocupar su trono. Se escuchan voces de los guerreros y del pueblo texcocano, quienes lo alaban: “salud al rey, honor al rey poeta”.

En la última escena, varias personas se reúnen en la casa de Ocelotzin debido a que los últimos acontecimientos provocaron gran entusiasmo. Doncellas texcocanas le ofrecen al rey ramos de flores y los guerreros entonan cantos bélicos que expresan sus sentimientos para castigar al usurpador y restablecer la justicia.

Conmovido, Nezahualcóyotl manifiesta fidelidad a su pueblo, pero toma la decisión de liberar a Tilmatzin y deja asombrados a todos. A pesar de que le mencionan que es un traidor, él responde que es su hermano. Tilmatzin es liberado, pero la advierte a su hermano que no tardará en arrepentirse de su decisión. Nezahualcóyotl le responde advirtiéndole que pronto estará frente a Maxtla para vengar a Ixtlilxóchitl.

Todos los sucesos ocurridos no hicieron olvidar a Nezahualcóyotl que había adquirido un compromiso de amor con Citlalin; su intención era hacerla su esposa y regresaría por ella para hacerla reina. Ocelotzin aprueba sus pretensiones y Nezahualcóyotl se despide de Citlalin expresándole su devoción. Coatzilotl le indica a Nezahualcóyotl que ha llegado el momento de partir, él se desprende con dificultad de los brazos de Citlalin y entre las



aclamaciones del pueblo arrodillado a su paso, se marcha, seguido de los guerreros mientras Citlalin llora en los brazos de Ocelotzin.<sup>7475</sup>

### 3.3.2.1 La exaltación de la figura de Nezahualcóyotl

Nezahualcóyotl ha sido una figura notable en la historia antigua de México y su biografía ha sido recuperada por múltiples autores. La relevancia de este personaje y la exaltación que se estaba haciendo del pasado prehispánico durante el porfiriato llevaron al libretista Alberto Michel a escribir el libreto de la ópera *El rey poeta*, y al compositor Gustavo Ernesto Campa a componer su música.

Tras examinar el libreto de la ópera, identificamos varios aspectos que se tratan en ella; el primero de ellos es la lealtad que se muestra hacia Nezahualcóyotl, mostrándose por primera vez con el guerrero Ocelotzin, que había peleado al lado de Ixtlilxóchitl y estaba dispuesto a pelear contra Maxtla. Lo notamos nuevamente al final de la obra cuando las voces de los guerreros y del pueblo texcocano alaban a Nezahualcóyotl y expresan sus sentimientos para castigar a Maxtla.

El segundo es la exaltación del protagonista de la obra, Nezahualcóyotl. Al principio se nos muestra como un guerrero que oculta su verdadera identidad para no poner en peligro a otros; también lo vemos decidido a vengar a su padre arrancando el corazón a Maxtla y a denunciar a los traidores, como su hermano Tilmatzin. Después de revelar su verdadera identidad se manifiesta fiel a su pueblo, pero muestra su bondad perdonando la vida de su hermano. Al final de la obra, Nezahualcóyotl reafirma su compromiso con su gente y su venganza al advertirle a Tilmatzin que iría a enfrentar a Maxtla.

Un tercer aspecto es la derrota del enemigo. Durante la obra se nos presenta a Maxtla como un tirano, del cual Nezahualcóyotl busca vengarse; sin embargo, Tilmatzin también resulta un personaje antagónico debido a que persigue al rey poeta hasta la casa de Ocelotzin y demuestra odiar a su hermano.

---

<sup>74</sup> Esta información fue recuperada del libreto escrito por Alberto Michel para la ópera *El rey poeta*, estrenada el 9 de noviembre de 1901.

<sup>75</sup> La versión del argumento fue recuperada de Escorza, Juan José, *El rey poeta*, pp. 2-6.

El cuarto es la relación amorosa que se da entre Nezahualcóyotl y Citlalin. El rey poeta se muestra sensible al recordar que ya había conocido a la chica en el pasado y le había dejado una gran impresión. Después de pasar tiempo juntos, Nezahualcóyotl decide confesarle sus sentimientos a Citlalin. Al final de la obra, refuerza el compromiso amoroso contraído al expresar su intención de hacerla su esposa.

El último aspecto es la alianza que se forma para derrotar a Azcapotzalco y Maxtla. Con la llegada del guerrero mexica Coatzilotl a la casa de Ocelotzin, se frustran los planes de Tilmatzin de capturar a Nezahualcóyotl y le informó a este último sobre la alianza con Tlacopan y Acolhuacan para derrotar a Maxtla y hacer valer los derechos del rey poeta para ocupar su trono.

Los aspectos mencionados anteriormente son una adaptación que se hace para la ópera; sin embargo, la figura de Nezahualcóyotl ha sido estudiada y recuperada por varios escritores a lo largo del tiempo. Ernesto Lemoine hace el recuento de algunos de ellos.

Nezahualcóyotl es descrito como un “guerrero victorioso, estadista, legislador, constructor, urbanista, [...] educador, impulsor de la alta cultura, melómano, cultivador de las musas, orador, atlético, buen mozo, galante, padre prolífico, gobernante muy querido y popular entre sus súbditos”.<sup>76</sup> Lemoine menciona que este retrato hablado fue lo primero que conocieron los españoles del pasado inmediato de los pueblos conquistados. Posteriormente, los ancianos de Texcoco escribieron sobre Nezahualcóyotl; así se preservó su imagen por autoridades como Motolinía, Pomar, Torquemada y Alva Ixtlilxóchitl.<sup>77</sup>

Entre los que realizaron una labor de rescate de la historia de Nezahualcóyotl destaca Fernando de Alva Ixtlilxóchitl. Sus obras históricas, publicadas hasta finales del siglo XIX, ya eran conocidas desde la primera mitad del XVII y daban cuenta de la imagen del rey poeta y de su corte. Lemoine considera que Alva Ixtlilxóchitl configuró el retrato físico y moral de Nezahualcóyotl que ha llegado hasta nosotros: “Fue el más poderoso, valeroso, sabio y venturoso príncipe y capitán que ha habido en este Nuevo Mundo”.<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> Lemoine, “Prologo”, En María Vigil, José, *Nezahualcóyotl*, p. IX.

<sup>77</sup> Lemoine, “Prologo”, En María Vigil, José, *Nezahualcóyotl*, pp. IX-X.

<sup>78</sup> Alfredo Chavero citado En Lemoine, “Prologo”, En María Vigil, José, *Nezahualcóyotl*, p. X.

Intelectuales destacados del siglo XVIII trabajaron con las fuentes disponibles sobre Nezahualcóyotl. Algunos de ellos fueron Lorenzo Boturini, Mariano Veytia, Francisco Javier Clavijero y José Joaquín Granados y Gálvez. Este último fue el primero en publicar poemas de Nezahualcóyotl y advertir su valor literario, y Veytia dio un orden a los textos de Alva Ixtlilxóchitl.<sup>79</sup>

En 1821, Carlos María de Bustamante publica su *Galería de príncipes mexicanos*. Lemoine considera que con esta obra se extiende y afianza, de manera popular y didáctica, el culto cívico a Nezahualcóyotl.<sup>80</sup> Más adelante, Manuel Orozco y Berra relató con gran detalle la historia del reinado de Nezahualcóyotl y concluyó diciendo que, a su juicio, “es la figura más grande y amorosa de nuestra historia antigua”.<sup>81</sup>

Ernesto Lemoine ha señalado que, a lo largo de los siglos, varios escritores han mostrado interés constante en rescatar y exaltar la biografía de Nezahualcóyotl, considerada una figura destacada del pasado prehispánico. Este interés revela la alta estima en que se le tenía, siendo descrito como alguien valiente, sabio y cultivador de las artes.

Consideramos que, al conocer la exaltación de Nezahualcóyotl, Alberto Michel decidió realizar una obra retomándolo como personaje principal. Gustavo Ernesto Campa, a su vez, consideró que la obra sería apropiada para ser adaptada en formato operístico; de este modo, podía presentar una obra con temática nacional, incorporando las tendencias alemanas y francesas y resaltando una figura emblemática del pasado antiguo de México, donde lo tolteca y lo chichimeca está presente.

### **3.3.3 La empresa López-Pizzorni y los ensayos de la ópera**

Antes de su presentación durante la Segunda Conferencia Panamericana, la ópera *El rey poeta* tenía planeado su estreno en 1900 por la Compañía Sieni-Pizzorni-López, que había trabajado ese año en el Teatro Renacimiento durante los meses de septiembre, octubre y noviembre; sin embargo, en los primeros ensayos, los artistas italianos comentaron que la partitura no se acomodaba a sus voces, incluso se dijo que el director Arturo Bovi se había

---

<sup>79</sup> Lemoine, “Prologo”, En María Vigil, José, *Nezahualcóyotl*, p. XV.

<sup>80</sup> Lemoine, “Prologo”, En María Vigil, José, *Nezahualcóyotl*, p. XVI.

<sup>81</sup> Manuel Orozco y Berra citado En Lemoine, “Prologo”, En María Vigil, José, *Nezahualcóyotl*, p. XVIII.

declarado hostil a Campa. *El rey poeta* fue retirada y en su lugar se presentó *Atzimba*, de Ricardo Castro.<sup>82</sup>

Sobre este mismo hecho, Juan José Escorza menciona que la Compañía Sieni-Pizzorni-López había acordado estrenar una ópera de un autor mexicano. Entre las óperas *Atzimba* y *El rey poeta*, eligieron la primera y se llevó al escenario el 10 de noviembre de 1900 en el Teatro Renacimiento.

Se eligió *Atzimba* por dos razones: por haber sido presentada anteriormente, aunque como zarzuela, y por la simpatía de la que gozaba Castro. Escorza consideraba que la actitud hacia Campa era distinta: “Sin antecedentes en la música teatral, adusto en su personalidad y antipático por su oficio como crítico, tenía ya una gratuita animadversión de los cantantes italianos de la compañía, y especialmente la del director Bovi”.<sup>83</sup>

Tiempo después, cuando Campa regresó a México de su primer viaje a Europa, supo que algunos amigos gestionaban el estreno de su ópera. Con el objetivo de conseguir el apoyo del abogado Joaquín D. Casasús, considerado como protector de los músicos mexicanos, a mediados de septiembre de 1901 se organizó una función privada de *El rey poeta* en la residencia de Casasús. Se obtuvo un buen resultado y se determinó el estreno de la obra.<sup>84</sup>

La encargada de llevar la ópera a escena era la Compañía López Pizzorni de los empresarios López y Pizzorni. Esta comenzó su temporada el jueves 26 de septiembre de 1901 en el Teatro Principal de la ciudad de México. Durante la noche de su estreno interpretaron la ópera *Aída* de Verdi, que fue del agrado de los asistentes del Teatro Principal.<sup>85</sup>

Después de revisar la buena crítica que recibió, Olavarría y Ferrari concluye que la compañía de ópera López-Pizzorni obtuvo una serie de varios éxitos artísticos durante su temporada en el país. La soprano Aída Alloro, la mezzosoprano Margarita Julia y la soprano ligera

---

<sup>82</sup> Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, p. 2163.

<sup>83</sup> Escorza, *El rey poeta*, p. 14.

<sup>84</sup> Escorza, *El rey poeta*, pp. 14-15.

<sup>85</sup> Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, pp. 2140-2141.

Esperanza Clasenti; el tenor Manuel Izquierdo, el barítono Virgilio Bellati y el bajo Alfonso Mariani formaban parte de la compañía y agradaron al público mexicano.<sup>86</sup>

Como hemos mencionado antes, el estreno de la ópera estaba previsto como parte de los obsequios hacia los delegados de la Segunda Conferencia Panamericana. La decisión estaba respaldada por altos funcionarios del gobierno; sin embargo, su estreno estaría a cargo de la Compañía López-Pizzorni, que era la anterior Sieni-Pizzorni-López con ligeros cambios, la cual contaba con varios cantantes que anteriormente habían mostrado poca simpatía por Campa.<sup>87</sup> Dejando de lado las antipatías, la Comisión de Festejos logró que la compañía iniciara los ensayos. Campa logró que Carlos J. Meneses, una persona de su confianza, fuera el director musical de la ópera.

Los ensayos comenzaron y el 2 de octubre se efectuó la prueba vocal y al piano en la Sala Wagner. El ensayo general se realizó el 8 de noviembre. Rubén M. Campos lo presenció y dijo lo siguiente: “Asistí con el compositor Ernesto Elorduy y el violinista Pedro L. Manzano, y a los tres nos dejó una profunda impresión como poema orquestal, pues los cantantes italianos solamente subrayaron a media voz sus partes”.<sup>88</sup>

Un aspecto que llama la atención es la reacción de los cantantes al idioma de la obra. Como *Atzimba*, *El rey poeta* tuvo que ser traducido al italiano. Alejandro Cuevas, abogado, escritor, músico y discípulo de Campa, realizó la traducción.<sup>89</sup>

El proceso para estrenar la ópera *El rey poeta* no estuvo exento de dificultades. Podemos advertir que la reacción de la Compañía Sieni-Pizzorni-López y después la López-Pizzorni dificultaron su presentación. La antipatía de los cantantes hacia Campa podría atribuirse a las críticas del compositor y a su oposición a la corriente italiana.

A pesar de los obstáculos, Campa logró obtener el respaldo del gobierno y la posibilidad de estrenar su obra en un evento internacional; sin embargo, los ensayos no se realizaron sin contratiempos. Los enfrentamientos con los cantantes de la compañía de ópera no se

---

<sup>86</sup> Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, p. 2148.

<sup>87</sup> Escorza, *El rey poeta*, p. 15.

<sup>88</sup> Rubén M. Campos, citado En Escorza, *El rey poeta*, p. 15.

<sup>89</sup> Escorza, *El rey poeta*, pp. 15-16.

mantuvieron durante los ensayos y el estreno, sino que llegaron hasta la crítica que se hizo de la ópera.

### **3.4 El estreno, (1901)**

Hemos advertido que el camino de la ópera *El rey poeta* hacia su presentación no estuvo exento de desafíos. No se pudo estrenar en la primera fecha prevista debido a unos desacuerdos con la compañía López-Pizzorni. Posteriormente, cuando Campa logró que la obra se incluyera dentro de los obsequios para los delegados de la Segunda Conferencia Panamericana, nuevamente hubo diferencias con la empresa López-Pizzorni durante los ensayos. A pesar de las dificultades, la ópera de Campa se estrenó el 9 de noviembre de 1901 durante la Segunda Conferencia Panamericana, de la mano de la empresa López-Pizzorni y de Carlos Meneses como director de orquesta.

#### **3.4.1 La Segunda Conferencia Panamericana**

La Segunda Conferencia Panamericana tuvo lugar en la Ciudad de México y se celebró aproximadamente 11 años después del Primer Congreso Internacional en Washington. Entre sus invitados encontramos a delegados de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, El Salvador, Estados Unidos de América, Guatemala, Haití, Honduras, Nicaragua, Paraguay, Perú, Uruguay, Venezuela y México.<sup>90</sup>

El lugar destinado a las sesiones fue el departamento del Ministerio de Hacienda en el Palacio Nacional. Fue necesario construir un salón y su decorado de este resultó muy elegante, según lo refiere Olavarría y Ferrari: “Los muros fueron cubiertos en su parte inferior por un lambrín de madera roja de California, primorosamente tallado, embellecido con adornos de bronce. Formó el *plafond* del techo un soberbio artesonado con magnificas pinturas y cuatro grandes águilas”.<sup>91</sup>

La sesión inaugural se celebró el 22 de octubre y estuvo presidida por Ignacio Mariscal, Ministro de Relaciones. Cuando finalizó el acto, el ministro pasó con los delegados a saludar al entonces presidente de la República, Porfirio Díaz. Durante la noche se les ofreció la

---

<sup>90</sup> Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, pp. 2150-2151.

<sup>91</sup> Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, p. 2251.

primera fiesta que consistió en una serenata interpretada por profesores de bandas militares de artillería, estado mayor y zapadores, acompañado de una cena y fuegos artificiales.<sup>92</sup>

La ciudad también había sido decorada y preparada para la ocasión: la Catedral tenía en el centro un águila iluminada y el escudo de armas nacional formados con focos tricolores; además, se estrenó un alumbrado del quiosco central. En este lugar se repartieron tarjetas de invitación para una serie de presentaciones de la Compañía de Teresa Mariani en el Teatro Renacimiento.<sup>93</sup>

### 3.4.2 Obsequios para los delegados

En su libro, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, Enrique Olavarría y Ferrari relata detalladamente los eventos que formaron parte de los regalos para los delegados de la conferencia. El autor sigue un orden cronológico para los banquetes, las interpretaciones musicales y las presentaciones de Teresa Mariani; sin embargo, las fechas de estas últimas no aparecen en orden. Olavarría y Ferrari comenta que la primera tuvo lugar el día 23, la segunda el 25, la tercera el día 27, la cuarta el 29 y la última la sitúa el 21.<sup>94</sup> Retomaremos este orden más adelante cuando enunciemos los obsequios para los delegados.

Las presentaciones como regalo comenzaron el 23 de octubre, cuando se ofreció la primera función de Teresa Mariani en el Teatro Renacimiento; donde se reservaron los palcos y lunetas para los congresistas. Su segunda función la dio el día 25, la tercera el 27, la cuarta el 29 y la última el 24 de octubre; sin embargo, la compañía no se limitó a las cinco presentaciones que contrató el gobierno, sino que ofrecieron tres más.<sup>95</sup>

El día 24 se recibió a los delegados en el Palacio Municipal y se les ofreció un banquete acompañado de un programa interpretado por las bandas de artillería e ingenieros. El Ministro de Relaciones ofreció el 26 una fiesta en el palacio destinado a las oficinas de la Secretaría de Estado e incluyó un concierto. El día 28 el presidente Porfirio Díaz ofreció un banquete donde se estrenó el comedor y una vajilla de plata. El 3 de noviembre se ofreció

---

<sup>92</sup> Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, p. 2152.

<sup>93</sup> Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, p. 2152.

<sup>94</sup> Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, pp. 2153-2154.

<sup>95</sup> Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, pp. 2153-2154.

una presentación de *La Bohemia* de Leoncavallo en el Teatro Principal por parte de la Compañía López-Pizzorni. Al día siguiente, los congresistas asistieron a una fiesta en el castillo de Chapultepec.<sup>96</sup>

Con el objetivo de que los invitados a la conferencia pudieran apreciar los avances culturales logrados en el país, la Comisión de Festejos organizó dos veladas literarias, una para las letras angloamericanas y otra a las hispanoamericanas. Para esto se destinó la nave principal de la Biblioteca Nacional, que estaba ubicada en la antigua iglesia del Convento de San Agustín.<sup>97</sup>

La primera velada tuvo lugar el 6 de noviembre y se prepararon asientos de honor, una plataforma destinada para la orquesta y otra para los oradores y poetas; sin embargo, su éxito no fue el esperado, pues el clima resultó muy frío y no se pudo disfrutar de la música ni de los oradores por las condiciones acústicas del lugar. Debido al resultado, no se celebró una segunda velada.<sup>98</sup>

Otro de los regalos para los delegados fue hecho por la Secretaría de Guerra y Marina. La mayoría de ellos, acompañados de sus familias, se presentaron el 9 de noviembre a las once de la mañana en la Maestranza Nacional. Los visitantes fueron recibidos por el Licenciado Alfredo Chavero y su familia, el Director de la Maestranza, el Director de la Fábrica de Armas, el Director del Parque Nacional de Artillería y los Jefes y Oficiales que componían sus plantas.<sup>99</sup>

El primer lugar visitado fue el Museo de Artillería, que había recibido una reforma y causó buena impresión entre los delegados. En su visita, pudieron observar estanterías que conservaban colecciones de armas como “martillos de combate”, usados en la lucha cuerpo a cuerpo, espadas, pistolas, carabinas, fusiles y cañones.<sup>100</sup>

---

<sup>96</sup> Olavarria y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, pp. 2153-2154.

<sup>97</sup> Olavarria y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, p. 2157.

<sup>98</sup> Olavarria y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, pp. 2157-2163.

<sup>99</sup> Anónimo, “Los Establecimientos Militares. Visita de los Congresistas”, *El imparcial. Diario de la mañana*, (10 de noviembre de 1901).

<sup>100</sup> Anónimo, “Los Establecimientos Militares. Visita de los Congresistas”, *El imparcial. Diario de la mañana*, (10 de noviembre de 1901).



Los visitantes, sobre todo aquellos que habían desempeñado cargos militares en sus países, examinaron con detenimiento las armas mientras los oficiales les mostraban su mecanismo. Recibieron especial atención los siguientes objetos: “Los antiguos cañones de los insurgentes, y los que recuerdan las victorias de nuestras huestes, los uniformes de personajes notables, las armas de Iturbide y los fusiles que se emplearon en su ejecución, y con especialidad la colección de banderas y estandartes, unos históricos como el de Cortés y el Cura Hidalgo, y otros arrancados de manos del enemigo”.<sup>101</sup>

Los delegados ampliaron su visita a los tres establecimientos que se encontraban en el mismo edificio de la ciudadela, el cual recibió elogios por su extensión, su arquitectura y la disposición que tenía para que todos los departamentos estuvieran unidos por un ferrocarril. Pasaron al Parque de Artillería y pudieron observar en su primer patio un ejemplar del mortero "Mondragón" y dos de los cañones de batalla de sistema y montaje que se usaban en la época. También visitaron los depósitos de ametralladoras, carruajes, arneses, cañones, armas y municiones que llamaron la atención por su número y por el orden en que estaba todo almacenado.<sup>102</sup>

Finalmente, los delegados terminaron su visita en la Fábrica de Armas. También visitaron los talleres de carpintería y armería, y las fraguas con máquinas movidas por electricidad, que contaban con motores de vapor de reserva, para que no tuvieran que interrumpir sus labores.

Durante la Segunda Conferencia Panamericana, observamos que se tuvo por invitados a delegados de naciones como: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, El Salvador, Estados Unidos de América, Guatemala, Haití, Honduras, Nicaragua, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela. Se destinaron diversos establecimientos para distintas actividades, entre ellas: las sesiones de los delegados, conciertos, interpretaciones musicales, banquetes y veladas literarias. Estos establecimientos fueron finamente decorados, y no solo estos, también la ciudad; incluso se estrenó un alumbrado para el quiosco central.

---

<sup>101</sup> Anónimo, “Los Establecimientos Militares. Visita de los Congresistas”, *El imparcial. Diario de la mañana*, (10 de noviembre de 1901).

<sup>102</sup> Anónimo, “Los Establecimientos Militares. Visita de los Congresistas”, *El imparcial. Diario de la mañana*, (10 de noviembre de 1901).

Los regalos ofrecidos a los delegados no se limitaron a presentaciones musicales, también hubo banquetes y veladas literarias; sin embargo, estas últimas no resultaron según lo planeado. El clima y las condiciones acústicas del lugar solo permitieron realizar una, en vez de las dos que se tenían planeadas.

Al revisar los preparativos y los obsequios organizados para la Segunda Conferencia Panamericana, advertimos que el gobierno quería mostrar su grado de avance. A través de la Comisión de Festejos, los conciertos, veladas, banquetes y los arreglos estructurales hechos en la Ciudad de México, se buscaba que los invitados de las diversas naciones vivieran el progreso cultural, tecnológico y social que se tenía en el centro del país.

### **3.4.3 Primera y única presentación de *El rey poeta* en el siglo XX**

Advertimos que la Comisión de Festejos tenía la intención de mostrar el talento mexicano a través de los obsequios a los invitados; por lo tanto, también decidió presentar una obra de un autor nacional. Como hemos visto a lo largo de este capítulo, el compositor que resultó elegido para esta tarea fue Gustavo Ernesto Campa con su opera *El rey poeta*.<sup>103</sup>

Como se mencionó en apartados anteriores, la Compañía López-Pizzorni fue la encargada de estrenar *El rey poeta* el sábado 9 de noviembre de 1901 en el Teatro Principal. Entre el público se encontraba: “el señor Presidente de la República y su esposa doña Carmen Romero Rubio de Díaz; los Ministros de Estado con sus familias; los miembros del Cuerpo Diplomático; los Delegados de la Segunda Conferencia Panamericana, en cuyo obsequio se daba la función, y lo más granado de la mejor sociedad de la capital”.<sup>104</sup>

La presentación inició con la obra *El Maestro de Capilla* y después fue el turno de *El rey poeta*. La primera fue aplaudida por el público, pero se mantuvo callado ante la ópera de Campa. Olavarría y Ferrari refiere que, al terminar la presentación, los amigos del compositor no pudieron romper el silencio que se asentó.<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, p. 2162.

<sup>104</sup> Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, p. 2163.

<sup>105</sup> Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, p. 2163.

### 3.4.4 Dos visiones, una crítica: Las reseñas de *El Imparcial* y *El Universal*

Siguiendo a Olavarría y Ferrari, podremos observar que el estreno de *El rey poeta* no obtuvo una reacción positiva por parte de los asistentes a su estreno; sin embargo, la recepción negativa no se limitó al público, sino que, al día siguiente de su presentación, los críticos no esperaron para expresar su opinión.

Ricardo Castro no dudó en felicitar a su amigo por el estreno de su ópera; sin embargo, también advirtió aspectos en donde la obra pudo mejorar. A pesar de la felicitación de Castro, no toda la crítica fue positiva, pues un crítico anónimo del periódico *El Universal* demeritó el trabajo de Campa, afirmando que su obra era “monótona hasta el fastidio y fastidiosa hasta el bostezo y narcótica hasta el letargo”<sup>106</sup> y estaba llena de plagios, y calificó como deficiente el trabajo de Carlos Meneses al dirigir la orquesta. Además de *El Universal*, el periódico *El Tiempo* consideró que la ópera era fría e insípida; incluso Campa se vio envuelto en una polémica cuando se pensó que sus seguidores habían intentado sabotear al tenor Manuel Izquierdo.

#### 3.4.4.1 Crítica de Ricardo Castro en *El Imparcial*

El día siguiente de la presentación de *El rey poeta*, Ricardo Castro publicó una crítica en el periódico *El Imparcial*. Comenzó reconociendo que un público culto y selecto había aplaudido con entusiasmo la obra de Campa. Para Castro, la música que su amigo había creado era insinuante y apasionada; además: “Una de sus cualidades dominantes, es el cuidado, la fidelidad en interpretar musicalmente el texto; la unión íntima del libro y de la música; la manera de tratar los personajes, delineados con motivos y dibujos orquestales”.<sup>107</sup>

Castro hace mención en su crítica de un coro dentro de la ópera escrito a manera de la escena del Jardín de Otelo de Verdi. Afirmó que la influencia del compositor italiano se sentía en varias ocasiones, pero no lo consideraba negativo, pues veía en Campa a un compositor

---

<sup>106</sup> Anónimo, “En el principal, “El rey poeta”, *El Universal*, (10 de noviembre de 1901”.

<sup>107</sup> Castro, “En el Principal “El Rey Poeta””, *El imparcial. Diario de la mañana*, (10 de noviembre de 1901).

instruido, conocedor de todos los estilos, con talento e inspiración para conservar su personalidad y producir sus propias obras con rasgos únicos.<sup>108</sup>

El compositor también observó un exceso de “progresivas armónicas y melódicas”, lo que provocó cansancio o monotonía. También consideró que había debilidad en algunas escenas debido a que se desarrollaron excesivamente, como ejemplo puso los diálogos intercalados en el concertante final. A pesar de ello, Castro consideraba que estos aspectos se explicaban al entender que era el primer acercamiento de Campa al teatro.<sup>109</sup>

Por último, Castro felicitó a los artistas por el desempeño de la obra. Para él, todos cantaron de manera excelente, en especial "La Julia". No se olvidó de Carlos Meneses, a quien felicitó por obtener cohesión y uniformidad que contribuyeron al éxito de su compositor.

En respuesta a la crítica de Castro, Campa le respondió: “Emocionado, y cuando aún resuenan en mis oídos los bondadosos aplausos con que se sirvió acoger el público mi modesto ensayo lírico-dramático, cumplo con el grato deber de manifestarle mi profunda gratitud”.<sup>110</sup>

A la primera persona que felicitó fue a la cantante Margarita Julia, quien desempeñó de manera sobresaliente su papel; además, menciona que: “luchó y venció, encontrándose poco menos que aislada, en una atmosfera que, lamento decirlo, era verdaderamente hostil a la producción de la obra”.<sup>111</sup> Nos parece oportuno resaltar las palabras de Campa respecto al ambiente hostil a la producción de la obra. En apartados anteriores revisamos el periodo de ensayos de la Compañía López-Pizzorni y pudimos advertir que dentro de esta no existía mucha simpatía por Campa; por lo tanto, no resulta extraño que el compositor refiera un ambiente poco favorable para el estreno de su ópera.

Más adelante felicita y le agradece a su amigo Carlos Meneses por haber ejecutado y mejorado sus ideas. Menciona que Meneses hizo un estudio cuidadoso de la ópera, superando la indisposición que enfrentó durante el periodo de ensayos. Enuncia las habilidades artísticas

---

<sup>108</sup> Castro, “En el Principal “El Rey Poeta””, *El imparcial. Diario de la mañana*, (10 de noviembre de 1901).

<sup>109</sup> Castro, “En el Principal “El Rey Poeta””, *El imparcial. Diario de la mañana*, (10 de noviembre de 1901).

<sup>110</sup> Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, p. 2165.

<sup>111</sup> Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, p. 2165.

que mostró en los estudios e interpretación de la obra; además, menciona que Meneses “salvó a la obra de un fracaso seguro, provocado, con toda alevosía y ventaja, por alguien a quien el público, por respeto a sí mismo, tuvo la benevolencia de no castigar. Debido a la energía de Meneses, a su experta batuta y a la docilidad de la orquesta, púdose llegar al final, no obstante el decidido empeño que existía de provocar el más ridículo de los desaires”.<sup>112</sup> Podemos suponer que la persona que intentó sabotear la obra estaba entre los asistentes a la presentación y que incluso pudo ser la misma que escribió la crítica anónima de *El Universal*.

Las últimas palabras de Campa para cerrar su respuesta a Castro son utilizadas para agradecer el apoyo que se le había brindado, pues en México se minimizaba el estímulo del artista y no se le consideraba como un hombre trabajador, sino como un criminal que hacía una mala acción y merecía el castigo de la sociedad.<sup>113</sup>

#### 3.4.4.2 Crítica anónima del periódico *El Universal*

La primera nota del periódico *El Universal* del 10 de noviembre de 1901 fue una crítica anónima hecha a *El rey poeta*. Empieza mencionando que la Delegación Mexicana invitó a la “mejor sociedad de México” al estreno de la ópera de Campa, en honor de los delegados de la Segunda Conferencia Panamericana. El Teatro Principal había sido decorado con unas guirnalda de rosas blancas y hojas verdes, y al frente de escenario colocaron banderas de las naciones americanas invitadas.<sup>114</sup>

Después de mencionar pocos detalles de los asistentes y del teatro, el crítico anónimo afirmó que la ópera de Campa había resultado mala, como si fuera un eficaz remedio contra el insomnio; además, la consideró llena de plagios:

La ópera del Sr. Campa es una especie de cajón de sastre: hay en ella retazos de todos los tamaños y todos los colores. Tiene plagios descarados de Lohengrin, en el coro interno, de Otello, de I Pagliacci, de Cavallería Rusticana, de la Hebreá, y hasta ostenta como cosa suya una vulgar canción napolitana. Ayunta de personalidad, carente de inspiración, monótona hasta el fastidio y fastidiosa hasta el bostezo y narcótica hasta el letargo; la ópera del Sr.

---

<sup>112</sup> Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, p. 2165.

<sup>113</sup> Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, p. 2165.

<sup>114</sup> Anónimo, “En el principal, El rey poeta”, *El Universal*, (10 de noviembre de 1901).

Campa debe ser inmediatamente arrojada a la sombra y al polvo del archivo de las obras fracasadas.<sup>115</sup>

El crítico mencionó que el autor de la letra, Alberto Michel, ponía a un personaje en escena y lo dejaba ahí hasta aburrir a los espectadores; para él, no tenían continuidad. El siguiente en recibir su crítica fue Carlos Meneses, quien, a pesar de ser un famoso contrapuntista, pianista y concertista, no mostró ninguna aptitud para dirigir orquestas, según el escritor anónimo.<sup>116</sup>

Para el crítico, algunos fragmentos de la ópera de Campa hubieran resaltado si otra batuta hubiera dirigido la orquesta. A pesar de que la orquesta estuvo formada por profesionales y que se habían duplicado algunos instrumentos, la dirección de Meneses también resultó monótona. En cuanto a los cantantes, Manuel Izquierdo cantó *Africana*, olvidando a *El rey poeta*; Torres Ovando parecía un “ave de corral” y solo Margarita Julia sabía su papel.<sup>117</sup>

Cierra el crítico mencionando a la distinguida concurrencia que asistió al principal, entre ellos: “El Gral. Díaz, su señora esposa y su hija Amada, el Gral. Reyes y señora, el Lic. José Ives Limantour y familia, el Lic. Ignacio Mariscal y familia, el Gral. Pedro Rincón Gallardo y familia, Dr. Fernando López y señora, Dr. Julian Villarreal y señora; Diputado Ignacio M. Luchichí y señora...”<sup>118</sup>

En respuesta a la nota de *El Universal*, Gustavo Ernesto Campa pidió que la acusación de plagio fuese comprobada por el crítico. Este, por su parte, solicitó la partitura original para poder hacer la revisión; Campa accedió a entregarla en el despacho del repertorio musical de los señores Wagner y Levien para que la pudiera consultar el crítico, pero este no accedió, “pues asistir a un sitio público para la consulta podía revelar su identidad”, a lo que el compositor respondió que solo en la casa Wagner dejaba sus originales.<sup>119</sup>

Más adelante, Olavarría y Ferrari refiere que *El Universal* le propuso a Campa varias condiciones para analizar su ópera, las cuales eran: “una nueva audición en circunstancias

---

<sup>115</sup> Anónimo, “En el principal, El rey poeta”, *El Universal*, (10 de noviembre de 1901).

<sup>116</sup> Anónima, “En el principal, El rey poeta”, *El Universal*, (10 de noviembre de 1901).

<sup>117</sup> Anónimo, “En el principal, El rey poeta”, *El Universal*, (10 de noviembre de 1901).

<sup>118</sup> Anónimo, “En el principal, El rey poeta”, *El Universal*, (10 de noviembre de 1901).

<sup>119</sup> Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, p. 2167.

especiales, permiso para desintegrar compases, exclusión de amigos y discípulos del maestro, y envío de la partitura del director del Conservatorio de París en solicitud de un laudo técnico”.<sup>120</sup> Campa no se negó a algunas de las condiciones, pero insistió en un tribunal formado por seis compositores mexicanos, con tres designados por su contrincante, revisara el asunto, y afirmó que imitar procedimientos musicales no convertían su obra en un plagio.<sup>121</sup> Al final, ninguna de las partes logró ponerse de acuerdo, por lo que no se pudo llegar a ninguna conclusión.

#### 3.4.4.3 Comparación de las reseñas de *El Imparcial* y *El Universal*

Comparando la crítica de *El Imparcial* y *El Universal*, observamos que coinciden en algunos puntos y tienen opiniones distintas en otros. Para empezar, ambas críticas resaltan lo destacado del público que asistió al estreno de *El rey poeta*. No solo se encontraban los congresistas y delegados a la Conferencia, también asistió el entonces presidente Porfirio Díaz y su familia.

Castro señaló que no era posible juzgar los méritos de la obra con una sola presentación, pero *El Universal* no dudó en señalar sus defectos. El compositor consideraba que, aunque no podía analizar fríamente la ópera, observaba buenos conocimientos técnicos, una música apasionada y la unión del libro y de la música. Además, aunque advirtió influencia de Verdi en la música, no lo consideró negativo, pues no veía a Campa como un imitador; sino como una persona con la habilidad y talento para conservar su estilo y producir su propia música con rasgos únicos.

Castro también advirtió un exceso de progresivas armónicas y melódicas, lo que pudo causar monotonía; también observó debilidad en algunas escenas por su desarrollo excesivo, pero consideró que todo se explicaba por ser el primer acercamiento del autor al teatro. El crítico de *El Universal* también usó la palabra “monótona” para calificar a la ópera y resaltar que causó sueño entre los espectadores, pero no explicó la razón.

---

<sup>120</sup> Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, p. 2167.

<sup>121</sup> Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, p. 2167.

Por último, Castro felicitó a Carlos Meneses por dirigir la orquesta y consideró que contribuyó al éxito del compositor. Opinión contraria tuvo *El Universal*, pues pensaba que Meneses no tenía la suficiente habilidad para dirigir; incluso planteó que algunas partes de la ópera habrían resaltado si otra persona dirigía los instrumentos.

Podemos advertir que Ricardo Castro, persona cercana a Campa, observó fallos en la ópera de Campa, pero también advirtió su causa y dejó abierta la oportunidad de mejora; mientras que la crítica de *El Universal* solo enunció los defectos de la ópera y la calificó con adjetivos negativos; además consideró deficiente el desempeño del compositor, del libretista, del director de orquesta y de los cantantes.

En la crítica que recibió *El rey poeta*, tuvieron más alcance las opiniones negativas y nos atrevemos a afirmar que estas provenían de los rivales de Campa o de personas que no compartían sus ideas en cuanto a las escuelas musicales que seguían. Olavarria y Ferrari menciona que la crítica de *El Universal* pudo estar escrita por un “viejo maestro y compositor muy conocido y acreditado”.<sup>122</sup> Nos parece posible que esta persona fuera Melesio Morales, pues hemos advertido en apartados anteriores la enemistad que había entre ellos y la diferencia de las escuelas musicales que seguían.

En el capítulo dos, pudimos advertir que Campa podía ser un crítico severo en cuanto a las presentaciones de México, pues consideraba que las compañías de ópera no eran comprometidas y el público se cansaba rápidamente de ver el mismo espectáculo. Por estas razones, no veía posible que existieran presentaciones permanentes de ópera. Además, su preferencia por otras escuelas europeas, como la francesa y alemana, lo enemistaron con los seguidores de la escuela italiana, que era la predilecta entre los compositores tradicionalistas.

Estas enemistades no perdieron la oportunidad de desacreditar los esfuerzos de Campa en su primera ópera y no le dieron oportunidad alguna para mejorar aquellos aspectos donde había debilidades. Como dijo Campa, la crítica debía servir para realzar méritos, pero también para

---

<sup>122</sup> Olavarria y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, p. 2166.



corregir los defectos;<sup>123</sup> sin embargo, la crítica de *El Universal* no contribuyó a mejorar el arte de Campa.

#### 3.4.4.4 Controversias posteriores a las críticas

Un crítico anónimo más expresó su opinión acerca de *El rey poeta* en el periódico *El Tiempo* diciendo que la ópera de Campa era “fría e insípida”, y sin méritos, pues su autor había sido enviado a Europa con una comisión oficial durante la Exposición de París de 1900 y no logró que algún teatro europeo aceptara su obra; incluso en México había sido rechazada por la compañía italiana del Teatro Renacimiento.<sup>124</sup>

Olavarría y Ferrari consideraba que Campa estuvo solo en esa polémica, pues no recordaba que muchos salieran en su defensa, solo Luis Jordá, profesor de música dedicado a la enseñanza particular en México. En palabras de Jordá: “Las imperfecciones de forma de la ópera de Campa eran hijas de la falta de ambiente de que adolece el país, joven en materia de arte, y de la desgraciada estructura del libreto”.<sup>125</sup>

Otra polémica se dio cuando se quiso hacer al tenor Manuel Izquierdo responsable del poco éxito de *El rey poeta*. Con esa suposición se afirmó que algunos partidarios de Campa quisieron sabotear al cantante durante una presentación de *Fedora*. El hecho fue condenado, entre otros, por el periódico *El Entreacto*, escrito por Manuel Caballero, que afirmó: “Algunos discípulos del señor Gustavo E. Campa que, aunque aprenden música con el estimable maestro, debieron nacer con el privilegio merecido del rebuzno, se sintieron indignados por la alusión transparente que su vencido profesor hizo en una carta abierta, designando como responsable del fracaso de *El Rey Poeta* al tenor izquierdo”.<sup>126</sup>

Campa también desaprobó el incidente contra el tenor Manuel Izquierdo; afirmó que no habían sido discípulos suyos los que mostraron hostilidad al cantante y tampoco formó parte o aprobó sus acciones.

---

<sup>123</sup> Campa, *Artículos y Críticas musicales*, p. 56.

<sup>124</sup> El tiempo, en Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, p. 2168.

<sup>125</sup> Luis Jordá en Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, p. 2168.

<sup>126</sup> El Entreacto, en Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tomo III, p. 2168.

### 3.5 La nueva visión de Gustavo Ernesto Campa

Gustavo Ernesto Campa fue consciente de la situación que vivían los artistas en México y consideraba que su éxito podía ser complicado. El compositor advirtió que en México era difícil cumplir el sueño de ser reconocido, pues aún era un terreno poco culto en cuestión de bellas artes. Además, la educación musical era deficiente por la falta de profesores competentes y bibliotecas que complementaran las lecciones. No se contaba con asociaciones filarmónicas o conciertos populares para despertar el gusto artístico y cultivarlo; y tampoco se contaba con una sana crítica que aplaudiera los esfuerzos de los artistas.

Campa también observó que dentro del círculo de los artistas existía poca fuerza moral por la faltaba compañerismo, por la preferencia que se daba a quienes cultivaban un mismo arte y debido a las personas que se creían “jueces de los artistas” solo por el derecho que tenían de expresar su opinión. El compositor consideraba que el público debía ser el juez supremo, pero se dejaba influenciar por las opiniones de los artistas o críticos, quienes le daban prioridad a aquellos que se habían ganado su simpatía.

#### 3.5.1 La frágil situación de los artistas mexicanos

En un artículo escrito en marzo de 1901, que forma parte del libro *Artículos y críticas musicales*, Campa describe cómo ve la situación de los artistas en México. El compositor consideraba que un artista anhelaba ser comprendido, estimado, adquirir renombre y alcanzar la realización completa o parcial de sus ideales. Todo eso lo podía obtener en Europa, pero en México, “en este terreno favorable, pero aún poco culto en cuestión de Bellas Artes” la situación era menos esperanzadora.<sup>127</sup>

Después de largos sacrificios soportados durante años, el artista podía obtener cierto puesto honroso en la sociedad y algunas relativas comodidades de una mediana posición social, pero no lograba la satisfacción del triunfo artístico o del aplauso de la multitud. En Europa era fácil conseguirlo, pero no en México, y era debido al medio en que vivían, a su carácter flexible, al pequeño campo de acción en que se movían y a su atraso musical.<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, pp. 231-232.

<sup>128</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 233.

Además, Campa observaba que en la educación se carecía en muchas áreas de profesores competentes y de bibliotecas que pudieran suplir las deficiencias de la enseñanza. No se contaba con asociaciones filarmónicas y una sala adecuada para ofrecer conciertos que despertaran el gusto artístico y cultivarlo. Tampoco se había levantado un edificio destinado al teatro lírico para satisfacer las exigencias de los pocos entusiastas del arte y no se contaba con una sana crítica para estimular buenas ideas y aplaudir los esfuerzos de los artistas “honrados y progresistas”.<sup>129</sup>

Campa consideraba que en México existían varios campos que se podían mejorar para fortalecer la creación musical; sin embargo, el compositor no se mostraba optimista con el futuro de los artistas:

Ni el pintor, ni el escultor, ni el poeta, podrán nunca reputarse felices ante la perspectiva poco halagadora que les ofrece el medio en el que viven [...] A nadie pretendo hacer responsable de ella porque creo que a todos más o menos nos incumbe, y estoy persuadido de que remonta su origen a nuestros peculiares defectos y a la absoluta falta de iniciativa privada. El Gobierno hace lo que puede; pero nosotros, la masa de mexicanos cultos, no hacemos lo que deberíamos.<sup>130</sup>

Esta opinión de Campa fue escrita antes del estreno de *El rey poeta* y después de su viaje a Europa. Consideramos que los adelantos musicales que vio en las ciudades europeas le permitieron reparar en lo que le hacía falta a su país. Aunque podía resultar difícil de admitir, el compositor observaba que el arte musical en México estaba atrasado y eso dificultaba el éxito de sus artistas.

Diez años después de la presentación de *El rey poeta*, en 1911, se publicó *Críticas musicales*. En esta obra, Campa también compartió su opinión sobre la situación musical en México, pero esta no había cambiado mucho de la que había hecho en 1901, después de su primer viaje a Europa.

---

<sup>129</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 233.

<sup>130</sup> Campa, *Artículos y críticas musicales*, p. 238.

Campa afirmaba que el cultivo desinteresado del arte tendía a ser una práctica imposible en México, pues los medios artísticos y sociales eran desfavorables e incluso llegaban a ser hostiles.<sup>131</sup>

Nuevamente, consideraba que las condiciones de la enseñanza musical eran deficientes y observaba que la poca fuerza moral dentro del círculo de artistas no se debía tanto a la falta de solidaridad o compañerismo; sino que se debía a dos factores: la preferencia que se tenían quienes cultivaban un mismo arte; y por las personas que se declaraban jueces de los artistas solo por costumbre o por el derecho que tenían de emitir su opinión. Estas personas invalidaban la obra del artista, sus esfuerzos, sus ideales y sus aspiraciones.<sup>132</sup> Por las palabras de Campa, observamos que el mundo artístico encontraba su primer obstáculo desde la educación y seguía con los otros artistas y críticos que podían mostrar preferencia por sus amistades y no por el mérito y los esfuerzos de cada uno.

Aunque el público debía ser el juez supremo que calificara a los artistas, su cultivo no se había hecho en un medio adecuado; debido a eso, se dejaba influenciar fácilmente por las opiniones que consideraba competentes, como la de los artistas o de las personas que se presentaban como críticos, pues “al fin y al cabo, se escucha y se cree en México la palabra de los periodistas como la palabra de Dios”.<sup>133</sup>

Para Campa, los periodistas o críticos le daban prioridad a los artistas que se habían ganado su simpatía y a los que no, los demeritaba. Con algunas excepciones, el escritor emitía su crítica basándose en sus preferencias personales y solo veían entre amigo o enemigo. Campa consideraba que, si en la crítica no imperaba un sentimiento de equidad y justicia basado en competencia, no servirían de nada las exposiciones de arte, los concursos o los premios, pues los artistas se enfrentarían a envidias.<sup>134</sup>

En distintos momentos de su carrera, Campa pudo advertir que la situación musical en México no era alentadora para los artistas, quienes, después de largos años de esfuerzo no

---

<sup>131</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 164.

<sup>132</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 165.

<sup>133</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 165.

<sup>134</sup> Campa, *Críticas musicales*, p. 166.

lograba tener el aplauso de la multitud. Esto no lo conseguía en México debido al carácter flexible del público y a su “atraso musical”.

En la enseñanza no se contaba con buenos profesores en todas las áreas y no había suficientes bibliotecas que pudieran solventar las deficiencias. Además, no se podía despertar el gusto artístico ni hacerlo crecer por la falta de asociaciones filarmónicas, conciertos populares y una sala adecuada para ellos. Tampoco se contaba con una crítica sana que estimulara y aplaudiera los esfuerzos de los artistas.

En cuanto al círculo de artistas, observaba poca unidad debido a la falta de compañerismo, a la preferencia que existía entre los que practicaban el mismo arte y a la influencia que ejercían los que se creían “jueces de los artistas”, que solo beneficiaba a sus favoritos. En cuanto al público, Campa consideraba que debía ser el juez supremo del trabajo de los artistas, pero se dejaba influenciar por la opinión de otros, como de los críticos, que solían dar prioridad a aquellos que se había ganado su simpatía.

Consideramos que, debido a su primer viaje por Europa, Campa pudo advertir las deficiencias musicales de México, y observó que era difícil para un artista conseguir ser exitoso. No solo por las deficiencias en la educación musical, también por el poco gusto artístico del público y por la crítica musical que favorecía a pocos. Años después pudo advertir que, dentro del círculo de artistas se les daba preferencia a las amistades y no al esfuerzo de cada uno. Consideramos que después de la presentación de *El rey poeta*, Campa pudo experimentar de primera mano lo difícil que era enfrentarse a una crítica negativa que se dejaba llevar por las enemistades que existían entre los artistas y no por los méritos musicales de cada obra.

A lo largo de este capítulo hemos advertido varias propuestas de Gustavo Ernesto Campa hacia la música mexicana antes de realizar su primer viaje a Europa. Él consideraba que la enseñanza musical en el país era deficiente; también dudaba que se pudiera tener a la ópera como espectáculo permanente, tanto por el cansancio del público como por el poco compromiso de las empresas de ópera; por último, consideraba que la crítica musical complacía a sus favoritos o le daba más peso a la polémica y no estimulaba el arte musical mexicano. La postura de Campa hacia la situación musical del país nos da cuenta de que el compositor esperaba mejorarla a través de la enseñanza, la crítica y sus obras, como *El rey poeta*.

También recuperamos el nacionalismo musical mexicano, pues nos pareció relevante debatir si la ópera de Campa entraba dentro de esta corriente. A pesar de retomar a Nezahualcóyotl como personaje principal y de exaltar la grandeza del pasado indígena, no consideramos que *El rey poeta* sea una ópera nacionalista. Sostenemos que esta ópera sí es un antecedente relevante, pero no una obra nacionalista en virtud de que siguió modelos europeos.

Sobre el nacionalismo encontramos dos posturas: aquellos que consideran que surgió en la segunda década del siglo XX, aunque existieron intentos anteriores de crear una identidad sonora propia con temas nacionales; y aquellos que lo rastrean desde la Independencia, fusionando elementos locales con tendencias europeas.

Además, advertimos que durante el porfiriato existió un interés por recuperar la historia del México antiguo como signo de identidad nacional; se buscaba que la sociedad reconociera y recordara los antepasados de México. La música tuvo un papel relevante en esta tarea, como lo podemos observar con Campa y *El rey poeta*.

Otras obras, además de *El rey poeta*, también buscaron exaltar el pasado indígena, como *Guatimotzin* (1871) de Aniceto Ortega y *Atzimba* (1900) de Ricardo Castro. Ambas contaron con una buena recepción, integraron temas nacionales y tuvieron un interés por construir una identidad con la música, pero con influencia musical del romanticismo europeo.

En cuanto a *El rey poeta*, su libretista fue Alberto Michel, compositor y dramaturgo mexicano. Presentó su drama y Gustavo Ernesto Campa le solicitó un arreglo para poder

componer su música. Al examinar el libreto pudimos identificar varios aspectos, sobre todo la exaltación de Nezahualcóyotl, quien es visto como un guerrero fiel a su pueblo, decidido a vengar a su padre, comprometido con Citlalin y bondadoso al perdonar la vida de su hermano. A pesar de que la obra es una adaptación, Nezahualcóyotl y su historia han sido estudiados y recuperados por varios escritores a lo largo del tiempo.

En cuanto a los preparativos antes del estreno de la ópera, recuperamos a la compañía de ópera López-Pizzorni, que era la encargada de presentarla durante la Segunda Conferencia Panamericana; sin embargo, varios cantantes de esta compañía habían tenido desacuerdos con Campa un año antes. Los ensayos de la ópera no se dieron sin dificultades, incluso el libreto se tuvo que traducir al italiano para los cantantes.

Durante la Segunda Conferencia Panamericana se invitaron a delegados de diversos países como Argentina, Brasil, Colombia, Ecuador, Perú, entre otros. Se destinaron diversos establecimientos, que fueron finamente decorados, para distintas actividades como las sesiones de los delegados, conciertos, interpretaciones musicales, banquetes y veladas literarias. Con los preparativos y los obsequios para los invitados, pudimos advertir que se buscaba mostrar el grado de avance cultural y social de México.

Entre los obsequios para los delegados se encontraba la ópera de Campa, *El rey poeta*, que fue estrenada el 9 de noviembre de 1901 por la compañía de ópera López-Pizzorni y con Carlos Meneses como director de orquesta; sin embargo, después de su presentación no recibió una reacción positiva ni de parte del público ni de la crítica.

Por un lado, Ricardo Castro no dudó en felicitar a su amigo, pero también mencionó aspectos donde su ópera podía mejorar. Advirtió en su obra la influencia de otros compositores, pero no lo veía como imitación, pues veía en Campa un compositor con habilidad y talento para conservar su estilo. También observó que la música podía resultar aburrida, pero se explicaba por ser el primer acercamiento de su autor al teatro. Por último, Castro felicitó a Carlos Meneses por dirigir la orquesta y contribuir al éxito de la obra.

Por otro lado, el crítico anónimo de *El Universal* solo enunció los puntos negativos que encontró en la obra. La calificó como un método eficaz contra el insomnio y llena de plagios

de varios compositores. También expresó que el libretista de la obra ponía a un personaje en escena y no lo retiraba hasta que aburría a los espectadores. No se olvidó de Carlos Meneses, pues consideró que no tenía habilidad alguna para dirigir orquestas; incluso expresó que algunas partes de la ópera habrían resaltado si alguien más dirigía.

Entre otras polémicas después del estreno *El rey poeta* encontramos la crítica anónima de *El Tiempo*, que calificó a la obra como fría e insípida; y cuando se quiso hacer responsable a los seguidores de Campa de un sabotaje hecho en contra del tenor Manuel Izquierdo por considerarlo responsable del poco éxito de la ópera.

Por último, observamos que años después de la presentación de su ópera, Campa escribió sobre el complicado medio artístico de México, pues los artistas tendían a darle prioridad a sus amistades y el público se dejaba influenciar por la opinión de los críticos, que hablaban positivamente de aquellos que les agradaban. No era la primera vez que Campa advertía esta situación. Después de su primer viaje a Europa, también advirtió que en México era difícil alcanzar el éxito, pues aún era un terreno poco culto en cuestión de bellas artes. Además, su público no había cultivado su gusto musical, la educación era deficiente y la crítica no valoraba el esfuerzo de los artistas honrados y progresistas.



## Reflexiones finales

Para concluir, podemos afirmar que Gustavo Ernesto Campa, con su ópera *El rey poeta*, esperaba introducir al público mexicano una obra moderna, pues utilizó corrientes francesas y alemanas, dejando de lado la italiana. Además, al recuperar un libreto con temática indígena para su argumento, seguía con la tendencia de buscar resaltar el México antiguo. Campa buscaba modernizar las composiciones mexicanas, pues consideraba que ya llevaban tiempo influenciadas por la corriente italiana y era necesario un cambio. Desde que fue estudiante en el Conservatorio Nacional de Música, en su tiempo como docente y posteriormente director en esa misma institución, como compositor y como crítico musical, Campa mostró su clara inclinación por las corrientes alemana y francesa.

A través de la correspondencia que Campa envió a México expresando su opinión sobre la vida musical de Europa, podemos identificar el deseo del compositor de traer esas costumbres o hábitos artísticos a su país. Él buscaba mejorar la educación en el Conservatorio y esperaba mejorar el gusto artístico del público para que pudieran apreciar mejor las obras de los distintos compositores mexicanos y tener la posibilidad de que las compañías de ópera ofrecieran más presentaciones en el país.

Las ideas modernizantes de Campa se enfrentaban a las ideas de los representantes de la corriente italiana en México, sobre todo de Melesio Morales. Esta corriente llevaba ya tiempo en el país, los compositores y el público estaban habituados a ese estilo y los cantes de las compañías de ópera realizaban sus presentaciones en italiano. Me parece pertinente comentar que, aquellos que seguían la escuela italiana se veían reticentes a aceptar la entrada de nuevas corrientes para la composición musical. Al ser un modelo que ya había funcionado tantos años a la hora de crear óperas y otras composiciones, no consideraban que valiera la pena integrar nuevas corrientes, pues no podían asegurar que la música nueva fuera del gusto del público o de la crítica.

Debido a lo anterior, consideramos que la crítica negativa que recibió Campa después del estreno de *El rey poeta* provino de una persona que veía en la corriente italiana la única a seguir. Nos parece acertado concluir que esa persona fue Melesio Morales, maestro de Campa y el principal representante de la corriente italiana en México. A pesar de que la ópera se presentó frente a un grupo distinguido de invitados, como los delegados de distintos países y

el entonces presidente Porfirio Díaz, su reacción no tuvo tanto peso en la decisión de no volver a presentarla, sino que las palabras de Melesio Morales en *El Universal* fueron suficientes para que más personas, como otros compositores o el público, decidieran menospreciar esa ópera.

La decisión de Campa de crear una ópera no fue fortuita, pues como pudimos observar en el primer capítulo, asistir a espectáculos de ópera era fundamental para las élites de la sociedad porfirista. Presenciar este tipo de actos les permitía demostrar que eran civilizados, sobre todo porque las obras que veían era las mismas que las presentadas en Europa; por los costos de los boletos, pues no todos podían permitirse un asiento en las mejores zonas; y por la dificultad que existía para entender la obra. Además, se crearon distintas sociedades para ofrecer al público varios espectáculos de música y se creó el Conservatorio Nacional de Música con el objetivo de formar nuevos músicos siguiendo las corrientes europeas.

En México, recuperamos a tres compositores representantes de la ópera romántica en el periodo estudiado: Aniceto Ortega, Melesio Morales y Ricardo Castro. Aniceto Ortega compuso varias obras con evocación nacionalista y su ópera *Guatimotzin* evocó la conquista de México; además, durante su presentación, los cantantes fueron vestidos según la asesoría de arqueólogos. Melesio Morales fue el principal representante de la corriente italiana en México y el éxito de su ópera *Ildegonda* le permitió perfeccionar sus estudios en Europa. Por último, Ricardo Castro logró dar conciertos en el extranjero y su ópera *Atzimba* retomó una temática indígena al relatar el romance entre una princesa purépecha y un capitán español.

En cuanto a la ópera romántica, pudimos observar que su objetivo era imitar los sonidos de la naturaleza y del “alma humana”, entendida como los sentimientos. En Europa, existieron tres corrientes principales, la italiana, la alemana y la francesa. A pesar de que las tres ejercieron su influencia en México, las últimas dos fueron vistas como propuestas modernas por el compositor Gustavo Ernesto Campa.

A pesar de que la ópera era afamada en México, la zarzuela también fue un espectáculo que el público disfrutaba, pues en sus obras combinaban canto y danza, los temas tratados se ironizaban y sus presentaciones era de una corta duración para reducir los costos de entrada al público.

Dentro de ese contexto, examinamos la trayectoria académica y profesional de Gustavo Ernesto Campa. Revisamos brevemente sus estudios musicales particulares y en el Conservatorio Nacional de Música, donde resultó ser un alumno destacado y con ideas innovadoras. Después de sus años como estudiante, Campa se desempeñó como docente en la Escuela Normal y posteriormente en el Conservatorio. En este último impartió varias asignaturas y en 1907 fue designado como director. Su estancia en el Conservatorio le permitió compartir sus ideas modernizantes tanto con el personal docente como con los estudiantes y mejoró la enseñanza musical al implementar métodos de estudio de los conservatorios europeos.

También recuperamos dos momentos relevantes en la historia personal y profesional de Campa: sus dos viajes a Europa. Estos representaron “el sueño dorado” del compositor, pues los realizó con el apoyo del gobierno y con el objetivo de perfeccionar sus conocimientos de la música europea.

El primer viaje lo realizó en 1900 como comisionado musical del gobierno en la Exposición de París. A través de la correspondencia de Campa publicada en la *Gaceta Musical* pudimos advertir su opinión al visitar por primera vez las ciudades europeas y experimentar su vida musical. Durante este viaje, Campa tuvo la oportunidad de relacionarse con otros compositores como Jules Massenet y Giacomo Puccini.

Ocho años después del primer viaje, tuvo la oportunidad de realizar un segundo, esta vez con el objetivo de estudiar los planes y métodos de estudio de los conservatorios europeos, en especial el de París. Es nuevamente a través de su correspondencia en la *Gaceta Musical* que pudimos dar cuenta de la nueva valoración de Campa sobre las ciudades que visitó. En este viaje se entrevistó con Camille Saint-Saëns y con Felipe Pedrell.

A pesar de que los viajes a Europa resultaron provechosos para Campa por todo lo que pudo observar de las presentaciones musicales y por el contacto que tuvo con varios compositores, la situación artística en México siempre fue un tema que le preocupó. En el tercer capítulo pudimos advertir que el compositor consideraba deficiente la educación musical impartida en el país, observaba las dificultades que enfrentaban las presentaciones de ópera para ser un espectáculo permanente y veía en la crítica musical un medio para complacer a los favoritos

y no para estimular la mejora de los artistas. Teniendo en cuenta esa frágil situación, Campa estaba decidido a mejorarla a través de la enseñanza, la crítica y sus obras, como *El rey poeta*.

El drama de *El rey poeta* fue presentado por Alberto Michel, compositor y dramaturgo mexicano, y Campa le solicitó un arreglo para poder componer su música. Al analizar el libreto, pudimos advertir que la obra recuperó a un personaje del México antiguo y buscó resaltar ese pasado. En el contexto de su creación, nos pareció relevante recuperar la corriente nacionalista y dos posturas principales: una considera que surgió en la segunda década del siglo XX, pero existieron intentos anteriores de crear una identidad sonora propia; y otra que la ubica desde la Independencia, con obras que fusionaban elementos locales con tendencias europeas. Teniendo esto en cuenta, no consideramos a *El rey poeta* como una obra nacionalista debido al año en que fue compuesta y porque aún siguió modelos europeos.

La oportunidad de estrenar la ópera llegó con la Segunda Conferencia Panamericana en 1901. Para la ocasión, llegaron al país distinguidos invitados de distintas naciones del continente americano, se decoró la capital y se prepararon diversos regalos para los delegados. *El rey poeta* fue uno de los obsequios para los invitados a la Conferencia y se estrenó el 9 de noviembre de 1901 por la compañía López-Pizzorni y con Carlos Meneses como el director de la orquesta, pero no logró una reacción positiva por parte del público.

El día siguiente de la presentación encontramos dos críticas: la primera, del compositor Ricardo Casrtro, quien felicitó a su amigo y advirtió en qué aspectos podía mejorar la ópera; la segunda, de un escritor anónimo en el periódico *El Universal* que calificó a la obra como aburrida, monótona y llena de plagios. A pesar de que Campa pidió que las acusaciones fueran probadas, no se logró llegar a ninguna solución.

Años después de la presentación de *El rey poeta*, Campa no volvió a presentar otra ópera y se centró en la docencia y en la crítica musical. En estos aspectos, Campa siguió observando deficiencias: consideraba que los artistas y críticos les daban prioridad a sus amistades, que en México era difícil alcanzar el éxito y el público no había cultivado su gusto musical. Para él, el país era “un terrero poco culto en cuestión de bellas artes”.

Por último, a partir de los hallazgos obtenidos, nos resulta pertinente sugerir algunas líneas de investigación que podrían enriquecer el estudio de la música en nuestro país. Debido a que nuestro trabajo se centró en la ópera romántica en la Ciudad de México de 1871 a 1901, sugerimos profundizar el estudio de la situación musical dentro de otros estados de la república. Así, se podrá comprobar si estaban presentes las mismas corrientes que en la capital o cuál imperaba, los compositores destacados y el papel de la ópera dentro de la sociedad.

De igual manera, consideramos relevante indagar más sobre el grupo de compositores que compartía las ideas de Campa, es decir, el Grupo de los Seis. Este estuvo integrado por Felipe Villanueva, Ricardo Castro, Juan Hernández Acevedo, Carlos J. Meneses, Ignacio Quesada y Gustavo Ernesto Campa. Nuestra atención fue para este último; sin embargo, valdría la pena investigar más a este grupo, sus ideas modernizantes, si lograron algún cambio como grupo en la música mexicana y por cuánto tiempo se mantuvieron juntos. Nuestra investigación se enfocó en Gustavo Ernesto Campa y mencionamos a Ricardo Castro, pero consideramos relevante estudiar al resto de los integrantes del grupo y sus logros, tanto individuales como colectivos.

Ahora bien, sabemos que Campa no fue el único compositor que tuvo la oportunidad de viajar al extranjero, Ricardo Castro y Melesio Morales también lo hicieron debido al éxito de sus obras. Por esta razón, consideramos que se puede estudiar sobre estos y otros compositores que viajaron a otros países, qué ciudades visitaron, si realizaron el viaje como representantes de algún evento, para perfeccionar sus estudios musicales o para presentar sus obras. Además, valdría la pena investigar si estos compositores si establecieron contacto con músicos europeos, como fue el caso de Campa, y si existe algún registro de sus opiniones respecto de la vida musical en el extranjero.

También consideramos relevante profundizar el estudio de la crítica musical en la prensa. Valdría la pena estudiar si escribían músicos o personas ajenas a ese grupo, a quiénes se favorecía y el impacto de la crítica en el éxito de los compositores, músicos o cantantes. Lo anterior, con la finalidad de comprobar las afirmaciones de Campa, pues en esta investigación solo dimos cuenta de su opinión y no revisamos a detalle las distintas críticas musicales en los periódicos del periodo estudiado.

Estas recomendaciones buscan abrir nuevas rutas de investigación que complementen y amplíen los hallazgos de este trabajo, contribuyendo a una comprensión más integral del papel de los compositores en la historia de la música de México y sus contribuciones en la modernización musical de la que fue parte Gustavo Ernesto Campa.

## Fuentes Consultadas

### Bibliografía

- Alía Miranda, Francisco, *Técnicas de investigación para historiadores. Las fuentes de la Historia*, Madrid, Editorial síntesis, 2008.
- Alcaraz, José Antonio, *Reflexiones sobre el nacionalismo musical mexicano*, México, Editorial Patria, 1991.
- Álvarez Meneses, Rogelio, “La presencia de México en la revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, en *Cuadernos de música Iberoamericana*, 22 (2011), pp. 123-150.
- Bernal, Ignacio [et al.], *Historia general de México Versión 2000*, (18ª reimp.), México, El Colegio de México, 2022.
- Bunge, Mario, *La ciencia. Su método y su filosofía*, México, Patria Sudamericana, 2007.
- Burke, Peter, *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- Campa, Gustavo E., *Críticas musicales*. Poemio y selección de Felipe Pedrell, México, Conaculta-Instituto Nacional de Bellas Artes-Cenidim, 1992.
- Campa, Gustavo E., *Artículos y Críticas Musicales*, México, A. Wagner y Levien Sucs, 1902.
- Carmona, Gloria, *La música de México. I. Historia 3. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*, México, UNAM-IIIE, 1984.
- Castellanos, Pablo, *El nacionalismo musical en México*, México, Seminario de cultura mexicana, 1969.
- Ceballos, Edgar, *La ópera 1901-1925*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Escenología, 2002.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1992.
- Dahlhaus, Carl, *Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona, Gedisa, 1997.

- De Olavarría y Ferrari, Enrique, *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*, México, Porrúa, 1961, tomo III.
- Dent, Edward J., *Opera*, Inglaterra, Penguin Books, 1940.
- Ducoing, Patricia, “Origen de la Escuela Normal Superior de México”, en *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, 6:6 (2004), pp. 39-56.
- Escorza, Juan José, *El rey poeta*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001.
- Florescano, Enrique, “Patria y nación en la época de Porfirio Díaz” en *Signos Históricos*, 13 (2005), pp. 152-157.
- Hammeken, Luis de Pablo, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, México, Bonilla Artiga Editores, 2018.
- Ibarra Groth, Federico, *Orquesta de la Universidad Nacional Autónoma de México (1936-2006): historia y desarrollo en el contexto cultural del país*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Martínez Solaesa, Adalberto y Naranjo Lorenzo, Luis, *Música y cultura: perspectiva histórica*, España, Ediciones Aljibe, 2004.
- Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la Música Mexicana. Desde la independencia hasta la actualidad*. México, Conaculta, INBA, Cenedim, 1996.
- Meneses, Carlos J., “La enseñanza musical y el Conservatorio Nacional de Música y Declamación; necesidad de reformas”, en *Revista de la Instrucción Pública Mexicana*, 1:14 (1896), pp. 433-443.
- Mercado Villalobos, Alejandro, “La música en México: reflexiones sobre su historia particular”, *Música, Cultura y Pensamiento*, 8: 8, (2019), pp. 5-24.
- Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio (Coords.), *La música en los siglos XIX y XX*, México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
- Moreno Rivas, Yolanda, *La composición en México en el siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.



- Moreno Rivas, Yolanda, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Oliva Abarca, Jesús Eduardo, “El concepto de capital cultural como categoría de análisis de la producción cultural”, en *Análisis. Revista Colombiana de Humanidades*, 50: 93 (2018), pp. 337-353.
- Pareyón, Gabriel, *Diccionario Enciclopédico de la música en México*, México, Universidad Panamericana, 2007, vol. I y II.
- Pérez Vejo, Tomás, “Los hijos de Cuauhtémoc: El paraíso prehispánico en el imaginario mexicano decimonónico”, en *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 5: 9 (2003), pp. 95-115.
- Pedrell, Felipe, “Artistas Mexicanos: Gustavo E. Campa”, en *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II:24 (1889), pp. 1-8.
- Pedrell, Felipe, “Extranjero”, en *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV:76 (1891), pp. 477-488.
- Prieto, Carlos, *Apuntes sobre la historia de la música en México y algunas notas autobiográficas*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 2018.
- Ramírez Sámano, María del Rocío, ““El nacimiento de una ciencia” La arqueología mexicana durante el porfiriato”, en *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, número especial (2008), pp. 152-170.
- Szurmuk, Mónica y McKee, Robert, *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI, 2009.
- Valle, Maximiliano, “Conservatorio Nacional de Música”, en *Revista de la Instrucción Pública Mexicana*, 1:15 (1896), pp. 464-474.
- Van Den Hoogen, Eckhardt, *El abc de la ópera: todo lo que hay que saber*, traducción Anna Coll, México, Santillana, 2005.

Velásquez García, Erik [et al.], *Nueva Historia general de México*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2010.

Velazco, Jorge, “El nacionalismo musical mexicano”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 6 (1998), pp. 65-78.

Vigil, José María, *Nezahualcóyotl*, Edición facsimilar del original de 1972, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 2013.

Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *La profesionalización de la enseñanza*  
Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura-Conservatorio Nacional de Música, 2017, vol. I.

## **Hemerografía**

Anónimo, “En el principal, El rey poeta”, en *El universal*, (10 de noviembre 1901).

Anónimo, “Los Establecimientos Militares. Visita de los Congresistas”, *El imparcial. Diario de la mañana*, (10 de noviembre de 1901).

Castro, Ricardo, “En el Principal “El Rey Poeta””, *El imparcial. Diario de la mañana*, (10 de noviembre de 1901).

R. N. Montante, “Atzimba! Acontecimiento teatral”, en *Diario del hogar* (24 de enero de 1900).

## **Cibergrafía**

Hijar Guevara, Mariana, “El rey Poeta -Ópera en un acto- Versión en concierto a piano”, en <https://inba.gob.mx/actividad/9145/el-rey-poeta> Consultado el 21 de abril de 2023.

UNAM-Posgrado de Música, “Gabriel Pareyón” en [https://posgrado.unam.mx/musica/div/docentes/personal\\_docente/pareyon.html](https://posgrado.unam.mx/musica/div/docentes/personal_docente/pareyon.html) Consultado el 10 de mayo de 2023.

Orquesta Sinfónica de Minería, “Aspectos organológicos en el estudio de los instrumentos musicales (primera parte), en <https://mineria.org.mx/aspectos-organologicos-en-el-estudio-de-los-instrumentos-musicales-1/> Consultado el 6 de noviembre de 2023.

Real Academia Española, “Clavecín” en <https://dle.rae.es/clavecín> Consultado el 1 de mayo de 2024.

Real Academia Española, “bis” en <https://dle.rae.es/bis> Consultado el 19 de mayo de 2023.

Secretaría de Cultura, “El Conservatorio Nacional de Música, referente del desarrollo artístico y educativo musical de México” en <https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-conservatorio-nacional-de-musica-referente-del-desarrollo-artistico-y-educativo-musical-en-mexico> Consultado el 18 de junio de 2023.