Los músicos conservatorianos como destinatarios titulares de la alta cultura en México. El caso de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio (1882-1917)

José-Angel Beristáin-Cardoso

RESUMEN

Este artículo[1] tiene como principal objetivo analizar a los músicos del Conservatorio como "destinatarios titulares" de la "alta cultura", los cuales configuraron un "campo" artístico con elementos de pertenencia y propiedades específicas dentro de un complejo contexto histórico permeado por el porfiriato y la irrupción de la Revolución mexicana. El Conservatorio de Música se convirtió en una instancia de legitimación, y su orquesta sinfónica en el medio a través del cual se difundieron obras musicales nacionales e internacionales; todo esto dentro de un espacio social con prácticas culturales en donde se educaba no sólo a sus ejecutantes, sino también al público, en un interesante proceso de acercar la alta cultura a las nuevas clases burguesas y, posteriormente, a las clases populares, donde además, ciertos espacios de sociabilidad incentivaron la vida musical. Desde la perspectiva de la historia cultural se estrecha un lazo entre las disciplinas de la historia y la sociología como recurso metodológico, para lograr sostener una mirada diacrónica y crítica en un tema que comienza a ser estudiado con mayor ímpetu en nuestro país.

Palabras clave: campo, conservatorio, alta cultura, destinatarios titulares, orquesta sinfónica, músicos, sociabilidad, México.

José-Angel Beristáin-Cardoso jose_angelb@hotmail.com

Mexicano. Doctor en Historia y Etnohistoria, Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), México. Estancia posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Méxixo. Temas de investigación: patrimonio, instituciones y política cultural en México siglos XIX y XX. ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-2677-8350.

[1] Este artículo se desarrolló durante el programa de "Estancias posdoctorales vinculadas al fortalecimiento de la calidad del posgrado nacional" del Conacyt, y en apoyo a la Coordinación de Maestría en Historia Moderna y Contemporánea de la Dirección de Docencia del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, como parte del proyecto de investigación "Los músicos del Conservatorio y su legitimación como destinatarios titulares de la alta cultura en México (1866-1917)", asesorado por la doctora Laura Suárez de la Torre, durante el año académico 2019-2020.

RIES
Revista Iberoamericana de Educación Superior

Os músicos conservatorianos como destinatários titulares da alta cultura no México. O caso da Orquestra Sinfônica do Conservatório (1882-1917)

RESUMO

O objetivo principal deste artigo é analisar os músicos do Conservatório como "destinatários titulares" da "alta cultura", que configuraram um "campo" artístico com elementos de pertencimento e propriedades específicas dentro de um contexto histórico complexo permeado pelo Porfiriato e pela irrupção da Revolução Mexicana. O Conservatório de Música tornou-se uma instância de legitimação, e a sua orquestra sinfónica o meio através do qual foram divulgadas obras musicais nacionais e internacionais; Tudo isso dentro de um espaço social com práticas culturais onde não só seus intérpretes eram educados, mas também o público, em um interessante processo de trazer a alta cultura para as novas classes burguesas e, posteriormente, para as classes populares, onde, além disso, certos espaços de sociabilidade incentivavam a vida musical. Na perspectiva da história cultural, fortalece-se um vínculo entre as disciplinas de história e sociologia como recurso metodológico, a fim de sustentar um olhar diacrônico e crítico sobre um tema que começa a ser estudado com maior impulso em nosso país.

Palavras chave: campo, conservatório, alta cultura, destinatários titulares, orquestra sinfônica, músicos, sociabilidade, México.

Conservatory musicians as titular recipients of high culture in Mexico. The case of the Conservatory Symphonic Orchestra (1882-1917)

ABSTRACT

The main purpose of this article is to analyze the musicians of the Conservatory as "titular recipients" of "high culture", who configured an artistic "field" with elements of identity and specific properties within a complex historical context permeated by Porfirio Díaz' long-lasting presidency and the irruption of the Mexican Revolution. The Music Conservatory became an instance of legitimization, and its symphonic orchestra became the vehicle for the dissemination of national and international musical works; all this within a social space with cultural practices that educated not only its performers, but also the audience, in an interesting process of bringing high culture closer to the new urban middle classes and, later, to the popular classes, where, in addition, some spaces of social interaction encouraged musical life. From the perspective of cultural history, a link between the disciplines of history and sociology is created as a methodological resource, in order to sustain a diachronic and critical approach to a subject that is being studied with greater emphasis in our country.

Key words: field, conservatory, high culture, titular addressees, symphonic orchestra, musicians, sociability, Mexico.

Recepción: 29/10/21. **Aprobación:** 19/05/21.

Introducción

El Conservatorio de Música se fundó en 1866, teniendo como base de origen a la Sociedad Filarmónica Mexicana, la cual se había constituido como resultado de las "tertulias"[2] de la época y, principalmente, del reconocimiento de las élites a los músicos mexicanos por el hecho de rodearlos y recrearlos de sus habilidades artísticas, siendo de esta manera como estos últimos pudieran ser más productivos y contribuir a su bienestar con la profesionalización de su actividad; así lo argumentaron y redactaron en su reglamento orgánico. Cabe mencionar que estas élites que se conformaron de intelectuales, políticos, militares, financieros y científicos cristalizaron normas, acuerdos y proyectos; además, pugnaron siempre por articular un proyecto específico de Estado nacional, a cuyos valores tenían que ajustarse los demás grupos y comunidades que coexistían en el país. El Conservatorio de Música se nacionalizó el día 13 de enero de 1877 por decreto firmado por Ignacio Ramírez, y por disposición del Poder Ejecutivo comenzó a figurar entre los colegios nacionales para que su presupuesto se cubriera por la Tesorería general (*El Siglo Diez y Nueve,* 17/I/1877).

Para contribuir al lucimiento de las festividades nacionales se fundó en 1882 la Orquesta del Conservatorio, en el contexto de un nacionalismo impulsado por las élites para insertar a nuestro país en la burbuja del progreso, a través de la inversión extranjera y la industrialización. Esta agrupación musical no tuvo un arranque promisorio, la madurez y consolidación de los músicos en sus filas (alumnos y maestros) requirió de muchos años de trabajo ante la impronta de un Estado nacional que requería de orquestas sinfónicas y bandas mejor conformadas que se pudieran incorporar rápidamente a las exposiciones universales; ante este panorama, en 1884 se organizó una "Orquesta Típica" dirigida por el maestro Carlos Curti, agrupando en su mayoría a estudiantes y maestros del conservatorio, la cual se presentó oficialmente en el Teatro del Conservatorio, contando con la asistencia del general Manuel González y del presidente de la República Porfirio Díaz. Ese mismo año, la Orquesta Típica fue enviada a la Exposición Universal de Nueva Orleans, y de ahí a extensas giras por el interior de la República mexicana y los Estados Unidos de Norteamérica, disolviéndose finalmente en 1887. Esta efímera agrupación musical se destacó por incorporar bailes en parejas y hasta un coro. Sus integrantes vestían trajes típicos, y en la dotación musical se incluyeron instrumentos mestizos como el arpa y la marimba, así como también prehispánicos, entre estos el huéhuetl, teponaztle y raspadores.

La Orquesta del Conservatorio comenzó a vivir sus mejores momentos hacia una década de su fundación, logrando adquirir mayor prestigio bajo la batuta del célebre maestro Carlos J. Meneses (1863-1929), músico mexicano fruto de aquellas generaciones formadas en la secularización de la práctica musical decimonónica a través de las lecciones adquiridas con los maestros de capilla, y que posteriormente se legitimaban integrándose y destacando dentro del conservatorio nacional (Beristáin, 2020: 50). Para los críticos de su época, el maestro Meneses no sólo había formado a los mejores concertistas como Villaseñor, Marrón y Ogazón, sino también había logrado "educar" a la orquesta del Conservatorio, precisando la técnica de los músicos, el eclecticismo y estética en su interpretación, y, sobre todo, abriendo paso en el repertorio a las obras de Wagner y las sinfonías de Beethoven (*El Arte musical*, 1906).

El maestro Meneses logró conseguir una subvención económica para la Orquesta del Conservatorio por parte del Estado mexicano, no como resultado de una política cultural bien articulada, sino gracias

[2] Las tertulias o veladas musicales formaron parte del ámbito de la "opinión pública" del México decimonónico. En esta época la prensa política era abundante, con pocos lectores, aunque "lo importante, desde luego, no eran los lectores, sino las tertulias y los comentarios callejeros" (Escalante, 1992: 268-270). Las noticias resonarían entonces en las tertulias, cafés, cuarteles y la plaza pública.

a las redes de relaciones de amistad que se estrechaban en las "tertulias o veladas musicales" entre los músicos y las élites porfiristas. El apoyo del melómano ministro de Finanzas José Ives Limantour fue fundamental en la labor de esta agrupación musical y la carrera del maestro Meneses. En este sentido, es importante mencionar que las tertulias o veladas musicales, junto con las impresiones de partituras, fundación de academias, bailes lujosos, publicación de periódicos y revistas, celebración de conciertos de música y ópera, así como de teatro de comedia y otros espectáculos, se erigieron como actividades que permitieron que las nuevas clases pequeño burguesas estuvieran a la altura de las sociedades europeas y, principalmente, como espacios de "sociabilidad"[3] que se diversificaron tras la guerra de Independencia en nuestro país como un símbolo de los nuevos tiempos (Rodríguez, 2020: 112-115).

En la memoria de la constitución de la Sociedad Filarmónica que dio origen al Conservatorio de Música se hizo énfasis, desde un principio, en que esta institución enfocaría sus energías no sólo al recreo o entretenimiento, sino también a practicar el bien y mejorar las clases sociales, a través de una utilidad práctica y civilizadora; lo cual podemos considerar como uno de los elementos que legitimarán a los músicos conservatorianos como destinatarios titulares de la alta cultura y, que, con la irrupción de la Revolución mexicana, comenzarán a acercar con mayor difusión a las clases populares.

El periodo de estudio de esta investigación inicia desde 1882 con la creación de la Orquesta del Conservatorio, y culmina en 1917, año en que este recinto musical es insertado en el seno de la Universidad Nacional.[4] Este periodo es por demás interesante, pues tanto en lo político, lo económico y lo social el porfiriato se va consolidando, para posteriormente debilitarse ante la irrupción de la gesta revolucionaria y el posicionamiento de sus principales corrientes (zapatismo, villismo y constitucionalismo).

Corpus teórico-metodológico

El enfoque de análisis de este artículo se sustenta en el supuesto de los músicos mexicanos conservatorianos como "destinatarios titulares" en su acercamiento a la "alta cultura" para proyectarla a las "masas populares" en el contexto de un periodo de efervescencia nacionalista, a través de la formación profesional de músicos mexicanos y su proyección a través de orquestas sinfónicas, las cuales formaron parte de un "campo" con propiedades específicas. Entenderemos como "alta cultura" a la fase más elevada de la cultura occidental desarrollada y consagrada en los siglos XVIII y XIX, en la cual se incluye a la ópera, polifonía, danza, escultura, pintura y novela. La alta cultura en el último tercio del siglo XIX en México fue promovida por las élites y el Estado a través de la creación de recintos nacionales, conciertos conmemorativos y orfeones;[5] mientras que la "cultura popular" se abrió espacio en los bailes

[3] El historiador francés Maurice Agulhon, apoyado en la herramienta metodológica del sociólogo George Gurvitch, logró insertar el término de "sociabilidad" en el vocabulario histórico a partir de sus estudios desarrollados en los años 1960 acerca de las sociabilidades en la Francia Meridional del siglo XVIII. De entre las características de las formas de "sociabilidad" que menciona Agulhon en su libro *El círculo burgués* (2009), me atrevo a mencionar que en las sociedades de concierto que dieron origen al Conservatorio de Música éstas se cumplen, puesto que estos grupos de personas que se reunieron pasaron de una organización "informal" a una "formal"; además, en las tertulias musicales se establecieron "redes de lugares de reunión" (otras de las características) tanto privadas como en conciertos al público. Recomiendo, además, otro libro de Agulhon titulado *Historia vagabunda* (1994), en el cual se analizan los círculos de campesinos (*chambrées*) de los pueblos-ciudades que aspiraron a la vida burguesa francesa.

[4] El tema del conservatorio universitario en los años posteriores 1917-1929, puede conocerse y comprenderse mejor en el artículo de Beristáin (2019); mientras que algunos aspectos del desarrollo de la política cultural en México a partir del binomio educación y cultura, gestado desde el vasconcelismo, pueden revisarse en su artículo "Política cultural en México. De la educación al entretenimiento" (2018). En lo concerniente al movimiento estudiantil de autonomía y su impacto en el campo de los músicos del conservatorio universitario, puede revisarse a Beristáin (2021).

[5] En junio de 1912 la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, en acuerdo con la Dirección General de Educación Primaria, aprobó la organización de 37 orfeones establecidos en igual número de escuelas nocturnas para obreros en la ciudad de México. A través de estos orfeones o agrupaciones se impartieron clases de solfeo, así como canto coral (*El Arte musical*, VI/1912).

de salón, los casinos, teatros de revista y conciertos en los kioscos. Estamos hablando de una época en donde las fronteras entre la alta cultura y la cultura popular (o de masas), estaban muy marcadas. Como señala Tomás Peters (2020: 78), haciendo alusión a las ideas del filósofo alemán Andreas Huyssen acerca del paso de la tradición del modernismo europeo hacia la cultura de masas, será hasta la segunda mitad del siglo XX cuando se disuelva la histórica separación entre alta y baja cultura (gran división); el arte volverá culto lo popular y lo popular culto.

Los conceptos de "destinatarios titulares" y "campo" están sustentados en la producción de las obras del filósofo y sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2002), [6] quien nos habla de un "espacio social" basado en la noción de un conjunto de posiciones distintas y coexistentes (2011: 28), en donde la vida social se reproduce en "campos", tales como el económico, científico, político, y, en nuestro caso particular de estudio, el campo artístico en la educación musical superior. Peters (2020: 104) apunta que las salas de concierto, teatros y museos son consideradas por Bourdieu como dispositivos de mediación que han contribuido a la "reproducción social", como generadores de una lógica de "distinción social". En cuanto al término de formas de "sociabilidad", principalmente en lo concerniente a los vínculos o redes de relaciones entre los músicos y las élites, retomaremos dos características de sociabilidad que el historiador francés Maurice Agulhon (1926-2014) hace énfasis en sus principales obras (2009; 1994): a) el paso de lo informal a lo formal (en nuestro caso serían las sociedades filarmónicas) y, b) las redes de lugares de reunión, privadas y públicas (como sucedió con las tertulias o veladas musicales decimonónicas y de fines del porfiriato). De las tertulias o veladas musicales se derivaron prácticas asociacionistas o formas de sociabilidad como las sociedades filarmónicas, las cuales generaron lugares orgánicos para la creación de instancias como el Conservatorio y su orquesta representativa dentro de la configuración de un campo educativo y cultural.

Retomando la teoría sociológica y la cultura en Bourdieu (1990: 19), el campo artístico de los músicos se constituyó de un "capital común" (habilidades y conocimientos), y de la "lucha" por la apropiación o disputa entre quienes detentaban el capital, y aquellos que aspiraban a poseerlo (1990: 19). Para Bourdieu, la "historia del campo es la historia de la lucha por el monopolio de la imposición de las categorías de percepción y de valoración legítimas" (1995: 237). Posicionando a los músicos del conservatorio en este rubro, me atrevo a mencionar casos de músicos que hicieron época y que, además, querían seguir perdurando ante los cambios que se gestaron al interior del campo musical; como aconteció con el caso del maestro Carlos J. Meneses, quien como director de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio logró recibir en 1902 una subvención económica por parte del Estado, además de dotarla de un gran prestigio y, posteriormente, en su etapa como profesor del conservatorio dentro de su inserción en la Universidad Nacional (1917-1929), continuar con su labor de docente y además dirigir agrupaciones de música de cámara.

La perspectiva historiográfica con la que se revisará y analizará el campo musical en este artículo será la historia cultural, no sólo porque aborda el contexto político, social y económico de la época, sino también por que alude al entorno cultural en el que se emprendieron acciones humanas dentro de un marco de referencia común (Serna, 2013: 8). El conservatorio como "academia" (y en este aspecto estrecha un fuerte lazo con la educación superior)

[6] Coincido con Tomás Peters (2020) en que Bourdieu, a mediados de la década de 1960, en un contexto de posguerra y florecientes nuevas políticas culturales en Francia, con sus publicaciones cambió la forma de pensar las variables del éxito académico, así como las determinantes del acceso a las artes. Su obra *Los herederos. Los estudiantes y la cultura* (2008) develó que las instituciones escolares actuaban de modo predominante legitimando y reforzando desigualdades sociales de origen.

fue componente de un campo intelectual que incluyó a los artistas, editores,[7] críticos y también al público; en este espacio social se mantuvieron relaciones de interdependencia y se consagró a un tipo de hombre cultivado: "Todo acto cultural, creación o consumo, encierra la afirmación implícita del derecho de expresarse legítimamente" (Bourdieu, 2002b: 33). Por otro lado, a través de las sociedades filarmónicas se buscó atender a un público cada vez más amplio, que dentro de las concepciones del sociólogo francés Pierre Bourdieu (2015: 20) no es otra cosa que organizar la producción de bienes simbólicos destinados a "no productores" —el gran público—, al cual pertenecen otras fracciones de la sociedad más allá de la clase dominante. A través de estas sociedades se crearon lugares orgánicos que se convirtieron en referentes educativos y en cimientos de instituciones (o "instancias" como las denomina Bourdieu) nacionales.

La presente investigación se suma a todas aquellas en donde he intentado develar aspectos del *habitus*[8] de los músicos del conservatorio, enfocándome específicamente en el campo educativo y artístico, espacio social en donde comenzaron a construir su identidad a través de un conjunto de propiedades establecidas como: a) pertenencia (nombramientos, conciertos, subvenciones económicas, reglamentos); b) formas de titulación[9] (planes de estudio), y c) posiciones de poder y autoridad (distinciones, debates, reconocimientos y homenajes).

Aunque este artículo se soporta sustancialmente en las teorías del concepto de campo de Bourdieu, es importante precisar que no sucederá lo mismo con la definición de "cultura", puesto que en su obra *La distinción* (2002a), Bourdieu fue contundente en enfatizar que la cultura se manifestaba ante todo como un instrumento útil concebido a conciencia para marcar diferencias de clase y salvaguardarlas; como diría Zygmunt Bauman (2013: 11), como una "tecnología inventada para la creación y la protección de divisiones de clase y jerarquías locales". En el periodo de estudio de esta investigación (1882-1917), aún permea el concepto de "cultura" derivado de la Ilustración, en donde su misión "proselitista" aún consistía en educar a las masas y refinar sus costumbres. Como señala Bauman (2013: 86) "Tras la abolición de la monarquía francesa, el gobierno revolucionario se apoderó de la noción [cultura…] Ahora el propósito de la misión pasaba a ser la reconstrucción de la sociedad desde sus cimientos, la creación de un hombre nuevo, el rescate del pueblo de los abismos en los que había estado sumergido durante siglos de ignorancia y superstición".

La "cultura" integra valores comunes e incorpora evidencias que no discutimos, y en las cuales hemos sido educados; la cultura es la principal actividad humana en donde hemos transitado de ser creadores de texto, imágenes y música hasta ser usuarios (Serna y Pons, 2013: 11). En el campo artístico de los músicos del conservatorio, como academia, se dilucidaron fuerzas internas que incorporaron sus evidencias, y son estas pugnas para Bourdieu lo que constituye la historia del campo:

> A través de la lucha se temporaliza. El envejecimiento de los autores, de las obras o de las escuelas es algo muy distinto del producto de un deslizamiento mecánico hacia el pasado: se engendra en el combate

[7] En este ámbito se pueden consultar interesantes aportaciones, tales como las de Laura Suárez de la Torre (2014), con sus investigaciones acerca de los "libretos", las "imprentas" e "impresores" como Juan Ojeda, Antonio Díaz, Nabor Chávez, entre otros; y de Ricardo Miranda (2010) con las "partituras" musicales del México decimonónico.
[8] El *habitus* es una de las propiedades del "campo", y además implica el conocimiento y reconocimiento de las leyes o reglas del juego a su interior.
[9] En la titulación académica, Bourdieu encuentra un fuerte vínculo entre la familia, la escuela y la cultura; una especie de correlación entre la música y el capital escolar (saber acumulado), es decir, entre la transmisión cultural asegurada por la familia y la transmisión escolar asegurada por la escuela.

> entre aquellos que hicieron época y que luchan por seguir durando, y aquellos que a su vez no pueden hacer época sin remitir al pasado a aquellos a quienes interesa detener el tiempo, eternizar el estado presente; entre los dominantes conformes con la continuidad, la identidad, la reproducción, y los dominados, los nuevos que están entrando y que tienen todas las de ganar con la discontinuidad, ruptura, la diferencia, la revolución. Hacer época significa indisolublemente *hacer existir una nueva posición* más allá de las posiciones establecidas, por *delante* de estas posiciones, en *vanguardia*, e introduciendo la diferencia, producir el tiempo (1995: 237).

El lector podrá revisar en este artículo algunos fragmentos de la correspondencia entre José Ives Limantour, ministro de finanzas del porfiriato, y el célebre músico mexicano Carlos J. Meneses; esto para ejemplificar el vínculo entre el Estado mexicano y los músicos del conservatorio como destinatarios titulares de la alta cultura en nuestro país, a través del subsidio a la Orquesta Sinfónica del Conservatorio —más como resultado de las formas de sociabilidad que permeaban la época que de una política cultural articulada hacia la educación artística—, así como de la reconfiguración del campo de los músicos de esta institución, principalmente con la renovación de sus planes de estudio en 1903, en donde desde el director del recinto hasta los profesores serían designados directamente por el presidente de la República, entre otros cambios. La correspondencia se consultó en el Fondo CDLIV del Archivo del Centro de Estudios de Historia de México-CARSO (ACEHM-CARSO).

Sociedades filarmónicas y creación del Conservatorio de Música

Hacia finales del virreinato en la Nueva España se inició un fenómeno de secularización en la práctica musical, los músicos de la Catedral[10] —ministriles, cantores y maestros de capilla— intensificaron su actividad fuera de sus muros para atender las necesidades de la clase pequeño burguesa naciente. Los "coliseos", que es como se les denominaba a los teatros novohispanos, tuvieron que solicitar a los ministros de la iglesia la participación de sus músicos por sus reconocidas habilidades y destrezas para ejecutar sainetes. Posteriormente, tras la guerra de Independencia se liberó un comercio de productos que transformaron las necesidades culturales influidas por las modas europeas, entre estos podemos mencionar la venta de instrumentos musicales como los "pianos",[11] de tal manera que "los agentes indicados para la enseñanza musical eran los prestigiosos músicos de Catedral" (Nieves, 2013: 248-249).

La primera sociedad filarmónica en el México independiente fue fundada el 14 de febrero de 1824 por el músico José Mariano Elízaga (1786-1842),[12]

[10] La *Capilla musical* era un conjunto de músicos supeditados al Cabildo de la Catedral, cuerpo colegiado conformado por clérigos, del cual percibían un salario por prestar sus servicios en ésta, así como en las colegiatas, iglesias y conventos. Los maestros de capilla encabezaban a los músicos (ministriles y cantores), componían y dirigían la música que se ejecutaba en las celebraciones, presidian los ensayos de la escoleta de los músicos y enseñaban canto figurado a los niños del Colegio de Infantes (Torres, 2015: 70-73). Esta tradición se instauró en la Nueva España desde el siglo XVI, la enseñanza del canto y la música instrumental suministraron músicos para el culto, facilitaron la adaptación de los indios y fungió como medio de cristianización. El término náhuatl para los músicos que participaron en las capillas indígenas era *teopantlaca* (Ruiz, 2010: 109-110). De esta época virreinal sobrevive hasta nuestros días un importante acervo de música religiosa, guardada en repositorios como los archivos catedralicios, conventuales y colegiales (Tello, 1997: 93).

[11] Los pianos se comenzaron a manufacturar en México a finales del virreinato, invadieron los hogares de las clases pudientes, y de esta manera los "salones" de las casas se convirtieron en un espacio privilegiado; estas reuniones alrededor del piano eran variopintas: salón, *soirée*, tertulia, baile o velada (Miranda, 2010: 16-17).

[12] Mercedes De León Granda (2013), musicóloga y profesora del Conservatorio de las Rosas, ha encontrado y aportado nuevos datos acerca de la educación musical del maestro José Mariano Elízaga, entre éstos sobresale su ingreso en octubre de 1793 en el Colegio de Infantes de la Catedral de México, presentando examen de admisión y permaneciendo sólo un año. Por decisión de su padre y no del cabildo metropolitano regresa a su ciudad natal para inscribirse al Colegio de Infantes de la Catedral de Valladolid.

formado en el Colegio de Infantes de la Catedral de Valladolid, quien también llegó a impartir lecciones privadas de piano y que entre sus alumnas figuraba doña Ana María Huarte, esposa de Agustín Iturbide. La creación de esta sociedad fue respaldada por su amigo Lucas Alamán, entonces ministro de Relaciones Interiores y Exteriores del gobierno de Guadalupe Victoria. La pretensión de la sociedad filarmónica de Elízaga consistió en formar un coro y una orquesta sinfónica que se pondrían al servicio de conventos, catedrales e iglesias; realizar dos conciertos mensuales, establecer una imprenta de música profana y la apertura de una escuela de enseñanza musical, para que los jóvenes músicos —como el mismo Elízaga prologara en su obra *Elementos de música* (1823)— pudieran ponerse al lado de los "mozares y los betóvenes".

El maestro Elízaga envió el 7 de enero de 1824 su solicitud al supremo Poder Ejecutivo para recibir un apoyo oficial para la fundación de esta asociación; ese mismo día Lucas Alamán —influyente miembro del gabinete— emitió un acuerdo manuscrito manifestando que el gobierno protegería este establecimiento como todos los que contribuyeran a la ilustración y cultivo intelectual (Dultzin, 1982: 14-15). Entre los socios contribuyentes destacaron personalidades como los generales Miguel Barragán y Antonio López de Santa Anna, los doctores José María Luciano Becerra y Jiménez, y Sotero Castañeda, entre otros. La cuota mínima mensual para sostenimiento de la sociedad era de dos pesos.

Después de un año de haberse fundado la Sociedad Filarmónica, la academia musical del proyecto se inauguró el 17 de abril de 1825 en el salón general de la Real y Pontificia Universidad de México ante la presencia del presidente Guadalupe Victoria, en una velada en donde Elízaga dirigió una orquesta. Las primeras clases se impartieron en la casa de Elízaga —número 12 de la calle de las "Escalerillas"—, y posteriormente se logró conseguir un edificio de la antigua universidad prestado por el gobierno. El gran anhelo de José Mariano Elízaga residió en que la música se cultivara y desarrollara con el mismo progreso que otras disciplinas ilustradas y de "buen gusto" lo habían logrado, tales como la pintura, escultura y arquitectura a partir del establecimiento de la Academia de San Carlos. La duración de esta academia musical fue efímera, puesto que Elízaga —oriundo del Valladolid del conde de Revillagigedo— dos años más tarde abandonaría la capital del país por razones que aún no han quedado claramente documentadas.

En 1838, año en el que se celebraron las honras fúnebres de Agustín de Iturbide en la Catedral metropolitana y los franceses atacaron el puerto de Veracruz, se fundó la "Escuela Mexicana de Música"[13] de Joaquín Beristáin y Agustín Caballero,[14] la cual inmediatamente comenzó a dar frutos, entre éstos se pueden mencionar la presentación de la ópera *La Sonámbula* de Bellini en el Palacio de la Antigua Inquisición, y la generación de un semillero de artistas como María Jesús Cepeda y Cosío, Eufrasia Amat, Antonio Aduna, Agustín Balderas y Melesio Morales.[15] Por motivo del fallecimiento de Joaquín Beristáin, la escuela quedó a cargo del presbítero Agustín Caballero, quien finalmente la incorporó al proyecto del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana de 1866 (Zanolli, 2017: 65-66).

[13] Esta institución también es denominada en algunas publicaciones como la "Academia Beristáin-Caballero".
[14] Posterior a la invasión norteamericana, el presbítero Agustín Caballero dirigió también la primera compañía nacional de ópera en México (*El Nacional*, 27/III/1949).
[15] La profesora y musicóloga Alba Herrera y Ogazón, en su publicación *El arte musical* en México (1917), enfatizó la gran proyección que le dio Melesio Morales (1838-1908) a nuestro país como pensionado de Antonio Escandón para estudiar en Florencia, estrenar su ópera "Ildegonda" en el gran Teatro Pagliano y provocar los vítores del público: ¡Viva México! ¡Viva Juárez!; no obstante, es importante mencionar también sus aportaciones y servicios para el Conservatorio de Música, tales como reglamentos para clases, métodos de solfeo y teoría, cursos de composición y los primeros intentos para impulsar una orquesta para la institución en 1872.

Imagen 1. Joaquín Beristain

Fuente: *Biblioteca Nacional, del Archivo de Iconoteca, Archivo de Expedientes.*

Otra organización que intentó contribuir al impulso de la enseñanza de la música fue la "Gran Sociedad Filarmónica", fundada en 1839 por José Antonio Gómez y Olguín (1805-1876), talentoso organista y pianista que compaginó su tiempo entre la Catedral metropolitana y la vida musical secular. Gómez y Olguín[16] se integró en 1820 a la capilla musical de la Catedral de México como tercer organista —a la edad de 15 años—, y hasta 1835 ocupó la plaza de "primer organista", apelativo que usó para firmar sus manuscritos musicales y su correspondencia (Lazos, 2013: 55-57).

El 15 de diciembre de 1839, en un acto solemne en el Palacio de Minería, Jose Antonio Gómez y Olguín presentó su iniciativa "Prospecto y reglamento de la Gran Sociedad Filarmónica y Conservatorio Mexicano de Ciencia y Bellas Artes", en un contexto en donde el buen gusto por la música se refinaba en medio de las "disensiones civiles"[17] que desgarraban las entrañas de la patria, como él mismo sostenía. El proyecto era ambicioso, prometía ofrecer conciertos cada 15 días, canto, composición, todos los instrumentos y además se contaría con tres horarios a escoger para varones y uno para señoritas y niñas. Finalmente, poco se sabe de esta sociedad filarmónica puesto que su duración fue efímera.

La creación de las primeras sociedades filarmónicas, así como de las reuniones de distintas personalidades vinculadas con las élites en las tertulias o veladas literarias, germinaron la idea de formar un gran "club filarmónico" a la altura de los existentes en Europa. Los obstáculos que tuvo la ópera *Ildegonda* del compositor Melesio Morales para ser estrenada en México, pese al éxito que tuvo en Italia, fueron los detonantes para que un grupo de músicos y aficionados entusiastas redactaran un reglamento base para constituir el 14 de enero de 1866 una nueva Sociedad Filarmónica Mexicana. "Conforme al artículo 2º del expresado reglamento, la Sociedad determinó como sus principales objetivos: I. Fomentar el cultivo de las ciencias y de la práctica musicales. II. Procurar el progreso y adelantos de la música en México. III. Atender al bienestar de los profesores de música" (Zanolli, 2017: 72).

Esta última sociedad filarmónica mexicana contempló en su proyecto la creación del Conservatorio de Música, que aún pervive en nuestros días, y el cual comenzó a funcionar el 1º de julio de 1866[18]

[16] Gómez Olguín compuso obras como la "Gran pieza histórica de los últimos gloriosos sucesos de la guerra de Independencia", exaltando la figura de Iturbide, un "Te Deum Laudamus" (1835) para la entrada triunfal a la capital del general Antonio López de Santa Ana, y otro "Te Deum" (1840) para la consagración del primer arzobispo del México independiente Manuel Posada y Garduño, dirigiendo la orquesta de la capilla musical de la Catedral metropolitana, entre otras más.

[17] En 1839 se firmó en Veracruz el Tratado de Paz entre México y Francia, con el compromiso del gobierno mexicano de anular los préstamos forzosos contra ciudadanos franceses, así como de pagar 600 mil pesos de indemnización, dando por finiquitada la primera intervención francesa.

[18] El Conservatorio abrió sus puertas durante el mes en el cual Maximiliano y Carlota acordaron postergar la abdicación del trono de México, y Napoleón III mandó retirar las tropas francesas de Nuevo León y Tamaulipas, provocando el avance de los republicanos en esas posiciones.

dentro de una modalidad de enseñanza mixta y gratuita, en donde los requisitos de admisión eran ser mayores de 8 años, tener buenas costumbres, estar vacunados y saber cuándo menos, leer, escribir y las cuatro primeras reglas de la aritmética. El primer director del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana fue el presbítero Agustín Caballero, quien ocupó el cargo como agradecimiento de los socios de ésta por permitir anexar su academia (Moreno, 2009: 38).

Imagen 2. Agustin Caballero

Fuente: *Biblioteca Nacional, del Archivo de Iconoteca, Archivo de Expedientes.*

La Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional

En 1882 se le concedió a Alfredo Bablot la dirección del Conservatorio, quien el 30 de noviembre de ese mismo año envió a la secretaría de Justicia e Instrucción Pública un proyecto para la organización de la institución, tomando como referencia los reglamentos de los conservatorios de París, Milán, Viena, Madrid, Leipzig, Boston, entre otros (*El Siglo Diez y Nueve*, 14/XII/1882). Como resultado del proyecto se fundó la *Orquesta del Conservatorio Nacional*, la cual se conformaría de maestros y alumnos del recinto, así como de las entonces existentes *Orquesta de Santa Cecilia* y de la *Ópera* (Zanolli, 1997: 177-179). La fundación de esta agrupación respondió a la inquietud de contar con la realización de magnos festivales como los que se acostumbraban en Europa y los Estados Unidos de Norteamérica (EUA); tradición que se extenderá hasta el siglo XX con la participación de cientos de instrumentistas y coristas en la programación de distintos orfeones.

Para 1883, el camino hacia la profesionalización del músico era inminente, puesto que, en el proyecto de organización del conservatorio nacional, en el artículo 44°, se destacó que los alumnos que terminaran sus estudios escolares tendrían la opción a los siguientes títulos profesionales: I. Artista de canto; II. Profesor de canto; III. Profesor Instrumentista; IV. Maestro: Jefe de Banda, Director de Orquesta y Compositor. Los cambios que Bablot introdujo en el conservatorio no pasaron desapercibidos por los principales diarios, los cuales no cesaron en colmar de elogios el nuevo plan en la formación del gusto musical:

> ¿Cuáles fueron la vida, las obras y la época en que florecieron Rossini, el regularizador del ritmo; Haydn, el revelador del estilo que llamamos independiente; Beethoven, su noble compañero; Mozart, creador de la orquesta actual; Bellini, defensor de la melodía; Meyerber, el rey del drama lírico en el

> cual brilló también como estrella cintilante Glück, ¿y tantos como honran el suelo del viejo continente? Pronto lo sabrán los alumnos del conservatorio, como pronto sabrán también los misterios del arte, gracias al Sr. Bablot, a su empeño constante y a sus vivos deseos de progreso. Las reformas introducidas en el plantel nacional de música comienzan a surtir sus efectos, el desorden a que daba margen la creencia de ser el Conservatorio la escuela no importante de un pasatiempo efímero ha desaparecido (*El Siglo Diez y Nueve*, 24/I/1883).

Durante el porfiriato[19] podemos encontrar interesantes esfuerzos por parte del Estado mexicano y las élites para legitimar una institución musical que incluyera una orquesta y, que a la vez, pudiera dotarse de un carácter nacional; ése fue el caso de la creación de la Orquesta del Conservatorio, una agrupación con un carácter académico que promoviera la incursión de nuevos repertorios para moldear el gusto de sus propios músicos integrantes y el público; y, además, que participara en los múltiples eventos conmemorativos de las fiestas nacionales y en los pabellones de las exposiciones internacionales.

Las élites encontraron en el porfiriato el acceso a la burbuja del progreso a través de la inyección de inversión extranjera, industrialización, construcción de obras de gran magnitud, así como la extensión de ramos férreos. Las ferias internacionales no solamente sirvieron como vitrina para exhibir el avance de las potencias capitalistas, sino también fueron escaparates para países como el nuestro que deseaban ser medidos con la vara del progreso; en estos eventos internacionales también se impulsó y promovió la restauración de los monumentos históricos y artísticos; así sucedió en los casos de la exposición de París en 1889, y la de Londres en 1906.

La Orquesta del Conservatorio Nacional no tuvo el arranque promisorio que esperaban sus promotores, lo cual provocó que dentro del *Teatro del Conservatorio*[20] —inmueble que abrió sus puertas desde el 28 de enero de 1874—, se organizaran otras agrupaciones en una búsqueda de lo "original"; incorporando a maestros y alumnos conservatorianos que pudieran representar a nuestro país en los eventos internacionales, como sucedió en 1884 con la presentación oficial de una *Orquesta Típica* ante la presencia del general Manuel González y el presidente de la República Porfirio Díaz.

La Orquesta Típica logró ser invitada a la Exposición Universal de Nueva Orleans en 1884, y de ahí a extensas giras por los EUA, en las cuales se destacó porque sus integrantes portaban vistosos trajes de charro —estamos hablando de muchos años atrás de lo que se llegó a denominar como el "mexican curious" y la configuración del estereotipo de "lo mexicano", me refiero a esa imagen del charro y la china poblana que se difundió a través del llamado "cine de oro mexicano" del siglo XX—, Esta agrupación se caracterizó por incluir bailes alegres en parejas, mientras que en su dotación instrumental incorporaba elementos tradicionales mestizos como el arpa y la marimba —de origen africano— así como instrumentos prehispánicos tales como el huéhuetl, teponaztles y raspadores. Esta Orquesta Típica se disolvió en 1887, pero en un intento de sus ex integrantes por reanimarla, y sin éxito, fue finalmente en 1901 cuando el músico mexicano Miguel Lerdo de Tejada —sobrino de Sebastián Lerdo, expresidente de México, del cual se dice siempre esperó una herencia que

[19] Durante este periodo el gobierno mexicano patrocinó la excavación de ruinas no sólo para institucionalizar e impulsar el desarrollo de la disciplina arqueológica (Xochicalco, Monte Albán, Mitla y Teotihuacán), sino también para convertirla en un símbolo de la identidad nacional; véase Litvak y López (1997).

[20] La Sociedad Filarmónica Mexicana que dio origen a la fundación del Conservatorio de Música, desde 1866 organizaba sus conciertos en el edificio de la antigua Universidad Pontificia. No cubriendo completamente sus expectativas, los miembros de esta sociedad decidieron construir un nuevo teatro para el conservatorio, integraron una comisión y recabaron fondos de los miembros más adinerados, encargando el proyecto de construcción al ingeniero Antonio García Cubas, para finalmente inaugurar el nuevo recinto situado en la calle de Puente de Alvarado en la ciudad de México el 28 de enero de 1874.

nunca llegó y lo dejó en la calle— logró conformar la famosa *Orquesta Típica de Lerdo de Tejada*, conocida así y contratada constantemente para amenizar fiestas patrióticas, bailes de salón y comidas en restaurantes elegantes. Como reconocimiento a su fama, Miguel Lerdo de Tejada fue comisionado durante la Revolución por el gobierno del general Huerta para formar la Banda Típica de los Cuerpos Rurales, aunque —contrastantemente— no corrió con la misma suerte al ser descartado años atrás para animar la gran celebración del centenario de la Independencia en Palacio Nacional en 1910 (Beristáin, 2010: 32-33).[21]

Imagen 3. Miguel Lerdo de Tejada con integrantes de su orquesta típica

Fuente: AHUNAM, FENM, *Caja 10, expedientes 123-130.*

En 1902, la Orquesta del Conservatorio Nacional fue entregada a la batuta del músico mexicano Carlos J. Meneses y subvencionada económicamente por parte del Estado. Esta retribución, más que resultado de una política cultural, se debió a las redes de relaciones de amistad entre los célebres músicos mexicanos y la élite porfirista. En los meses posteriores a esta designación, el campo de los músicos del conservatorio comenzó a reconfigurarse, y, sobre todo, a extender un puente más estrecho con el Estado. El 17 de enero de 1903 se dio a conocer el nuevo *Plan de Estudios del Conservatorio Nacional de Música y Declamación*,[22] con una *planta de empleados* incluida en el presupuesto de egresos federales hasta el 30 de junio del mismo año, y entre los cuales destacan los *gastos para subvención a la Orquesta del Conservatorio* por $20 000.00, muy por encima de los *gastos para organizar los coros y conjuntos vocales*, $1 200.85, *gastos para organizar la enseñanza del canto*, $3 000.00, y los *gastos para el establecimiento* $3 000.00. En esta planta de empleados también se incluye un director de la Orquesta del Conservatorio con un sueldo para este periodo por $1 200.85. En el artículo 66° de este mismo plan se señala que "Habrá en el Conservatorio Nacional de Música, un director, un subdirector, un secretario, un bibliotecario y los profesores y empleados que sean indispensables. Todos serán nombrados por el Presidente de la República, de conformidad con las leyes vigentes".

En cuanto a las audiciones de los alumnos del conservatorio y la participación de la orquesta, el nuevo plan de estudios en su artículo 29, del capítulo X, de las audiciones de los alumnos en las disposiciones reglamentarias, fijó que el director del instituto debía consultar con el director de la agrupación musical su participación y avisar a la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública. De esta manera, el campo de los músicos conservatorianos se comenzaría a sincronizar cada vez más con las acciones del Estado en los umbrales del siglo XX.

[21] En la noche de la gran fiesta del "Centenario" de la Independencia cerca de 30 mil lámparas eléctricas iluminaron el Palacio Nacional y sus alrededores; se abrieron los espacios del recinto para un gran baile en el cual el músico español Rafael Gascón dirigió una orquesta de 150 músicos, y además compuso una marcha titulada "Del Centenario". La gran sorpresa para la mayoría de los asistentes fue enterarse días antes que el maestro Lerdo de Tejada había sido excluido.

[22] Desde la creación del conservatorio su plan de estudios original se fue adaptando a las nuevas necesidades musicales, sufriendo cambios en 1867, 1871, 1873, 1877, 1883, 1893, 1900, 1903, 1910, 1914 y 1916. Para una revisión más en detalle de los artículos de estos planes recomiendo revisar el libro sobre la profesionalización de la enseñanza musical en México de Zanolli (2017).

Políticos melómanos y músicos legitimados: el vínculo Limantour-Meneses

José Ives Limantour, brazo financiero del presidente Porfirio Díaz y megalómano, vislumbró en el nombramiento de Meneses el final de las disensiones entre talentosos músicos mexicanos desde la creación de la agrupación sinfónica del Conservatorio. El propio Limantour intercedió ante don Joaquín Baranda, secretario de Justicia e Instrucción Pública, para que el maestro Meneses pudiera viajar con goce de sueldo a Europa y perfeccionar sus conocimientos musicales. Meneses no fue el único en recurrir a la poderosa influencia de Limantour —el cual era agasajado incluso con conciertos de carácter privado como los ofrecidos por el famoso cuarteto "Saloma"—,[23] esto se puede verificar y constatar en la correspondencia entre Limantour y la empresa de fabricación de pianos y repertorio Wagner y Levien, quien siempre acudía al influyente ministro de finanzas para ser favorecida en las licitaciones de ventas de piano destinadas al conservatorio.

Limantour, secretario de Hacienda, aficionado y probable partícipe de las veladas musicales, sin ser funcionario de Instrucción Pública, se convirtió así en una especie de poderoso interlocutor entre el Estado y la orquesta del conservatorio, en un ejemplo palpable del apoyo de las élites y el reconocimiento de éstas al talento artístico de los músicos mexicanos. Limantour no formó parte de la Sociedad Filarmónica Mexicana de 1866, aquella que diera origen a la fundación del conservatorio; sin embargo, en la práctica y sin saberlo —tal vez— se mostraba como un socio protector de primer orden, como lo sería un socio de esta condición según el reglamento de la extinta sociedad: "Art. 4° El primer orden de los socios es el de los individuos amantes de las bellas artes y de los adelantamientos del país, que quieran pertenecer a la Sociedad, y tendrán el nombre de "Protectores de la Sociedad Filarmónica".[24]

Las tertulias o veladas musicales pervivieron en el siglo XIX en nuestro país como formas de sociabilidad que se desarrollaron desde la Nueva España a partir de la influencia de la Ilustración; en estas sociabilidades se permeó la reflexión, la discusión, doctrinas políticas y hasta corrientes literarias. Estas redes de relaciones cobraron mucho vigor durante el porfiriato, en donde la modernidad significaría la instauración plena del capitalismo, en un régimen en donde la idea de un mundo moderno se adaptaría a los propios intereses de las élites. De esta manera, los músicos del conservatorio aprovecharon estas sociabilidades para entrar en contacto con políticos y empresarios melómanos y, por qué no, gozar de su apoyo.

Fue entonces que, desde la dirección musical del maestro Carlos J. Meneses y su fuerte vínculo con el ministro Limantour, la Orquesta del Conservatorio Nacional de Música volvió a recibir una subvención económica por parte del Estado mexicano:

> Cuando don José Ives Limantour se hizo cargo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, llamó a Carlos J. Meneses, su verdadero amigo, al cual admiraba como pianista y director de orquesta, invitándole a hacer un viaje a Europa […] 1902 fue un año grande para la vida musical del país. La Orquesta del Conservatorio, fundada en 1883 por don Alfredo Bablot, a sugestión de Melesio Morales y José Rivas, y dirigida alternativamente por varios profesores del establecimiento […] se le entregó a don Carlos J. Meneses […] el 19 de septiembre de 1902, pasadas las fiestas patrias; Meneses comenzó en el Teatro Arbeu la incomparable obra de cultura que se propuso y para la cual nació (*El Nacional*, 1/V/1949).

[23] Este cuarteto de música de cámara fue fundado en 1896 por el violinista Luis G. Saloma (1866-1956), para 1907 se renovó manteniendo al maestro Saloma, e integrando a los músicos Pedro Valdéz Fraga, Rafael Galindo y Francisco Baltazares.
[24] Reglamento Orgánico de la Sociedad Filarmónica Mexicana de 1866 (Zanolli, 1997: 12).

Esta subvención no se debió a política cultural alguna del Estado, por lo contrario, fue el resultado de un estrecho vínculo de amistad entre Meneses y el entonces ministro de Hacienda, desde 1893, don José Ives Limantour:

México, agosto 2 de 1900.
Señor Lic. don Joaquín Baranda.
Secretario de Justicia e Instrucción Pública.
Presente.

Muy estimado y amigo colega:
Ha llegado a mi conocimiento que se propone usted dar al Sr. don Carlos Meneses el nombramiento de Director de la orquesta del Conservatorio, lo que mucho me ha agradado, no sólo porque se trata de una persona cuyos méritos como artista estimo en mucho, sino porque se conseguirá, de esa manera, que desaparezcan las disensiones que desgraciadamente surgieron, hace algún tiempo, entre varios de nuestros músicos más distinguidos.

¿No sería posible que el Sr. Meneses obtuviera su nombramiento en estos días, y que se le concediese una licencia con goce de sueldo, por seis meses, para que pueda realizar el viaje a Europa que todos deseamos para él?

Si pudiera usted prestarle su valiosísimo apoyo en este particular, mucho se lo agradecería su afectísimo amigo que bien lo estima.

[Rúbrica de Limantour] (ACEHM-CARSO, Fondo CDLIV, serie 2ª, año 1900, caja 2, núm. 14810).

Cuando don José Ives Limantour dejó de contribuir con sus aportaciones y apoyo como "aficionado" a la sociedad filarmónica (lo había hecho cuando era presidente del Congreso en 1892), decidió designar una subvención económica de carácter "oficial" a la Orquesta del Conservatorio De Música, de cierta manera, y probablemente, para garantizarle una mayor perdurabilidad, alejándola de los fantasmas de la extinción que precedieron a las anteriores sociedades musicales:

México julio 19 de 1907.
Sr. Lic. José Ives Limantour.

Muy respetable y distinguido amigo:
Hoy, dirijo una solicitud al Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, pidiendo se me conceda un subsidio cuya inversión será comprobada, para ayuda de los crecidos gastos que tengo en la próxima temporada de conciertos, con el objeto de poder gratificar a los solistas cantantes, a los solistas instrumentistas, a las masas corales, y a todas aquellas personas que no forman parte de la Orquesta, y a quienes estoy haciendo trabajar desde hace más de un mes con perjuicio de sus intereses y sin retribución alguna, y cuyo contingente es indispensable para darle mayor atractivo y variedad a los programas. Como tengo la certeza, por los resultados de las anteriores temporadas, de que me encontraré en un gran conflicto para cubrir mi presupuesto, le suplico a usted se digne interponer su influencia con el Sr. Sierra para que me conceda la pequeña ayuda que solicito, favor que mucho le agradecería.

Su respetuoso amigo y admirador.
Carlos J. Meneses (ACEHM-CARSO, Fondo CDLIV, serie 2ª, año 1902, caja 17, núm. 66).

En 1902, con los auspicios de Justo Sierra[25] como ministro de Instrucción Pública, la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, acompañada por un coro monumental de 100 voces, presentó el oratorio *La virgen* de Massenet, contando con la presencia oficial

[25] En 1906, la prensa llegó a criticar algunas decisiones y acciones del presidente Díaz que nulificaban la labor cultural de su propio ministro de Instrucción Pública, como el permitir las corridas de toros: "Desgraciadamente, mientras por el lado de Bellas Artes, prepara templos al arte, subvenciona compañías, establece concursos dramáticos y hace otras muchas obras meritorias y de marcado impulso para la cultura nacional, por el lado de Gobernación consiente las lides de toros; y éstas se llevan la palma en la lucha de la civilización contra la barbarie, nulificando casi los esfuerzos del flamante ministerio" (*El entreacto*, 21/VI/1906).

de don Porfirio Díaz. En 1903, se repitió esta misma obra, y se estrenaron *María Magdalena y Eva*, dramas líricos también de Massenet; además se presentó un breve ciclo de ocho conciertos de música de Wagner, Vieuxtemps, Charpentier y Liszt. El primer concierto mencionado tuvo resonancia en los años posteriores. La revista *El Arte musical*, en su edición de septiembre de 1907, hizo alusión a este evento y no reparó en elogios hacia el maestro Meneses:

> No vale ser virtuoso, sentir la belleza del arte, darle culto, oficiar en sus aras y enamorado de él, vivir por él y para él. No, es preciso hacer adeptos, apostolar; dar la comunión a los demás, y del mismo amor que llevamos dentro, hacer una piadosa donación a las almas que puedan sentir y puedan amar. Ése es el mayor mérito de Carlos Meneses, el artista, solemne, que año a año nos convoca para la fiesta de la belleza. Los conciertos de Arbeu han sido en esta vez una manifestación más completa de lo que vale el talento del artista, de lo que puede esa batuta mágica que derrama encantos […] Los fervorosos de la música debemos mucho al maestro Meneses y el público le debe aún más: la educación musical, el gusto por el arte culto.

Imagen 4. Carlos J. Meneses, director de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio

Fuente: AHUNAM, FENM, *Caja 10, expedientes 123-130.*

El músico y crítico musical Gerónimo Baqueiro Foster,[26] llegó a sostener en sus publicaciones que no se sabe cómo se conocieron el ministro de Finanzas Limantour y el músico y compositor Meneses; pero si se puede deducir que probablemente en alguna de las veladas literarias y musicales, o algún salón de baile, o ceremonia cívica:

> Claro que en nuestros primeros brotes sinfónicos lo nacional aún no se ve ni se siente […] El señor don José Ives Limantour, que nació en México el 26 de diciembre de 1854, era un verdadero amante de la música y tocaba también el piano. No se sabe cómo se conocieron, pero hay indicios de que el abogado, que era nueve años mayor que el músico, se fijó en Meneses con atención en 1881. En ese tiempo, el profesor de Economía Política en la Escuela Nacional de Comercio —nombrado en diciembre de 1876— y de Derecho Internacional en la de jurisprudencia —nombrado interino en 1878— era regidor del Ayuntamiento de México. Es probable que, primero, los dos apasionados por la música se tratasen sólo superficialmente. En 1888, cuando Limantour fue electo diputado al Congreso de la Unión, ya entre él y Meneses la amistad era más estrecha. Es posible que Limantour, hábil en cuestiones diplomáticas, pero más todavía en asuntos financieros, haya sido el inspirador de la Sociedad Anónima de Conciertos, lo cual no será difícil esclarecer. Cuando Villanueva, Campa y Meneses habían formulado tal vez sus planes, Limantour fue nombrado subsecretario de Hacienda y veinticinco días más tarde se inició la histórica temporada. Apunto el hecho, sin ahondar, tratando sí de llamar la atención de los biógrafos de Meneses. En mayo de 1893 (día 9) fue nombrado Limantour ministro de Hacienda. Viendo a lo lejos, aquel estado de cosas, se ocurre esta

[26] El maestro Gerónimo Baqueiro Foster (1892-1967), originario de Hopelchén, Campeche, además de arreglista, director de orquesta, docente, editor, crítico y cronista musical podemos considerarlo como un gran documentalista musical. "Creó un fichero donde se encuentra registrada la información obtenida en sus investigaciones de campo, que utilizaría para realizar una obra de 24 volúmenes, con el nombre de Geografía de la Música. Recopiló los artículos periodísticos sobre la música y la cultura de México, mismos que pegó, organizó cronológicamente, y encuadernó en 59 volúmenes" (Mendoza, 2006: 3).

pregunta: ¿por qué el ministro de Hacienda melómano no dio inmediatamente el dinero necesario para crear la Orquesta Sinfónica permanente? He aquí otro punto de estudio para los investigadores. Mi creencia es, hasta nueva orden, que el ministerio de Hacienda estaba viviendo su edad histórica antes de Limantour (*El Nacional*, 8/V/1949).

Limantour, por la posición y fortuna que poseía, llegó a presidir mesas directivas como la del Jockey Club y el Club de Automovilistas. El ministro de Finanzas logró reglamentar los intereses que controlaban los ferrocarriles Interoceánico, Nacional Mexicano y Central Mexicano, y mediante decretos promulgados en 1906 y 1907, logró combinarlos en los Ferrocarriles Nacionales de México. Hacia 1908, el ministro mostraba una gran preocupación por el dominio económico extranjero.

José Ives Limantour no solamente sobresalió en su círculo por ser uno de los más influyentes políticos positivistas del gabinete porfirista, ni aun por convertirse en el "dueño de las finanzas públicas" en su gestión hacendaria;[27] sino por ser un aficionado melómano, un "oyente activo" típico de su tiempo, es decir un aficionado que tenía que "saber leer música", "que tomaba parte", es decir, que debía crearla por sí mismo.

La megalomanía del ministro Limantour se puede corroborar en los documentos de su correspondencia con músicos relevantes de la época:

México, diciembre 19 de 1896.
Señor Don Luis David.
Presente.

Muy estimado amigo:
Mucho tengo que agradecer a los ilustrados miembros del Cuarteto Saloma sus bondadosos propósitos de dedicarme su audición de carácter enteramente privado y aunque por mi luto me encuentro en la imposibilidad de asistir a toda clase de diversiones, por corresponder a la exquisita amabilidad de los expresados señores y por tratarse de una audición reservada, con mucho gusto concurriré con mi familia. El día lo señalaremos de común de acuerdo después del primero de año.

Dejo contestada su carta de ayer, y concluyo suscribiéndome su siempre afmo. amigo y S.S.

[Rúbrica de Limantour] (ACEHM-CARSO, Fondo CDLIV, serie 1ª, año 1883, caja 17, Núm. 4474).

La intervención de Limantour también fue decisiva en la adquisición de instrumentos musicales para las distintas actividades del conservatorio:

México, julio 23 de 1901.
Señor Lic. José Ives Limantour.
Presente.

Muy estimado señor y amigo nuestro:
Nos permitimos molestar a usted, para pedirle un favor que creemos no nos negará, teniendo en cuenta que siempre nos dispensa su amistad y nos imparte su valiosa ayuda.

Supimos por varios profesores del Conservatorio Nacional de Música, que se tenía la idea de dotar al plantel mencionado de un órgano flautado. Escribimos al señor Lic. Justo Sierra, dándole la distribución de un órgano y pidiéndole el favor de que nos dijera la cantidad que se tenía dispuesta para este gasto, con el objeto de mandarle detalles y condiciones precisas.

[27] En 1910, durante la inauguración de la Universidad Nacional, Don Porfirio Díaz hace política interna otorgando el *doctorado honoris causa* a José Ives Limantour, como un gran gesto de aprecio y confianza a la labor que este venía desempeñando (Garcíadiego, 2006: 30).

Dicho señor Lic. Sierra, con la corrección que lo caracteriza, nos contestó que el asunto de que le hablábamos lo iba a consultar con el señor Director del Conservatorio Nacional de Música. Nuestro objeto al molestar a usted es suplicarle encarecidamente interponga su valiosa influencia, a fin de que podamos entrar a concurso, es decir, que podamos ofrecer un órgano para que, en vista de él, se dé la preferencia al que ofrezca mayores ventajas. No es el afán de lucro el que nos impulsa a solicitar formar parte de un concurso, sino que como usted sabe, todo lo que se relaciona con el arte nos interesa mucho y ahora que se trata de implantar en el Conservatorio Nacional de Música una mejora como de la que le hemos hablado, quisiéramos tener el gusto de dotar al plantel referido de un órgano que estamos completamente seguros ninguno podría traer ni por el mismo precio ni en las mismas condiciones que nosotros.

Si como indicamos al señor Lic. Sierra, pudiéramos conseguir del Ministerio que usted con tanto acierto desempeña, la libre introducción del órgano mencionado, estamos completamente seguros de que daremos un órgano que no sólo llenara su objeto para la enseñanza, sino que ayudará poderosamente a ella.

Suplicándole una vez más nos dispense esta nueva molestia que le inferimos, quedamos a sus órdenes como attos. S.S. y afmos. Amigos.

[p.p. A. WAGNER y LEVIEN Sucs] (ACEHM-CARSO, Fondo CDLIV, serie 2ª, año 19, caja 17, Núm. 27220).

La influencia del ministro Limantour en la petición de la empresa Wagner y Levien fue notable. En los meses posteriores la Casa Wagner y Levien recomendaría al ministro de Instrucción Pública el tipo de órgano para instalarse en el conservatorio:

S.C. México, Agosto 30 de 1901.
Sr. Lic. Justo Sierra.
Subsecretario de Instrucción Pública
P R E S E N T E

Muy estimado señor y amigo nuestro:
Hacemos referencia a su muy grata fecha 22 del mes p.p. y le manifestamos que con el objeto de obtener un buen consejo que solamente nos podía dar una persona bastante práctica, dirigimos varias preguntas a la Fábrica de órganos de Walker, que goza de mayor reputación en Europa, a fin de que nos ilustrara en el asunto del órgano que intentamos instalar en el Conservatorio Nacional de Música y para que procediera a la construcción del mencionado instrumento.

Hemos recibido contestación y tenemos el gusto de adjuntar a Ud. el proyecto del órgano, cuyas combinaciones, mixturas, &.&., están basadas en un estudio concienzudo de las necesidades de un Conservatorio y en la práctica adquirida por los resultados obtenidos en algunos planteles Europeos, en donde hay instalados órganos similares al que proponemos.

Creemos inútil decir a Ud. algo sobre la fábrica de Walker, pues sus instrumentos son muy conocidos y están reputados como los mejores del mundo.

Ahora bien, suplicándole muy encarecidamente dispense las molestias con que interrumpimos sus laboriosos trabajos, le rogamos que en vista de la distribución y precio que le adjuntamos, nos diga (sin ningún compromiso para el gobierno) si tenemos algunas probabilidades de entrar a concurso, para cablegrafiar a Europa a fin de que se active la construcción del instrumento, a fin de que llegue a México, a fines del presente año (…) están a sus órdenes sus attos. S. y afmos. Amigos. […] Proyecto de un órgano para el Conservatorio Nacional de Música de México […]) PRECIO $7 000.00 (ACEHM-CARSO, Fondo CDLIV, serie 2ª, año 1901, caja 17, Núm. 27229).

El vínculo Limantour-Meneses puede considerarse como un precedente muy particular del acercamiento entre el Estado, las élites y una agrupación instrumental musical en la vida independiente de nuestro país; más allá de planes, reglamentos y ordenamientos diseñados en el campo de los músicos conservatorianos, sino directamente desde un agente que maneja las finanzas y su afición melómana que lo estrecha con un compositor, nos coloca en contexto de una época que se caracterizó por sus fuertes intentos de insertar a nuestro país en la burbuja mundial del progreso capitalista, y que como bien apunta Moreno (2020: 174), "educar al público mexicano significaba hacerlo copartícipe del progreso musical del país y responsable, junto al Estado y la élite empresarial, del sostenimiento económico de la actividad concertística. Y es que, sin ésta, a los músicos le seguiría faltando el "alimento" material y espiritual.

Finalmente, la Orquesta Sinfónica del Conservatorio ofreció en 1910 el concierto de las nueve sinfonías de Beethoven, en donde la última, en particular, fue por primera vez escuchada en México (Estrada, 1984: 167-168). En este mismo año la Revolución mexicana saltaría a escena, conflicto que interferirá en el desarrollo del conservatorio y su orquesta. En los siguientes años, a la par de los múltiples enfrentamientos, las corrientes revolucionarias protagonistas de este conflicto armado (zapatistas, villistas, constitucionalistas o carrancistas) "elaboraron un cuerpo de ideas básicas, centrales, más o menos sistematizadas, que orientaron su actividad y que formó parte integral de su práctica revolucionaria" (Ávila, 2014: 175).

En 1915, año decisivo en el proceso de la Revolución mexicana, prevaleció una "lucha inevitable de facciones y la consolidación del proyecto político carrancista" (De Giuseppe, 2013: 166). El siguiente año, y por acuerdo de la Dirección General de las Bellas Artes, la Orquesta del Conservatorio Nacional de Música cambió al nombre de *Orquesta Sinfónica Nacional,* mientras que el Conservatorio Nacional de Música se convirtió en la *Escuela Nacional de Música y Arte Teatral*. Finalmente, en 1917, con el decreto de la nueva ley de secretarías de Estado por parte del gobierno carrancista, desapareció la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes; por otro lado, la Universidad Nacional y sus escuelas de Jurisprudencia, Ingeniería y Medicina se incorporaron al Departamento Universitario y de Bellas Artes. El Conservatorio, a partir de este momento, quedaría insertó en el seno de la Universidad Nacional hasta su separación tras el conflicto estudiantil de 1929. De esta manera, el campo de los músicos del conservatorio se comenzó a reconfigurar bajo los planes y programas del Departamento de Extensión Universitaria, en sincronía con las acciones culturales y educativas de los gobiernos posrevolucionarios. La figura y presencia del maestro Carlos J. Meneses continuará en esta nueva etapa, así como la incorporación de nuevas propiedades en el campo y la disputa a su interior. Los músicos del conservatorio universitario seguirán siendo los destinatarios titulares de la alta cultura, la cual ahora acercarán con mayor apoyo y difusión a las masas populares.

Conclusiones

La creación del Conservatorio de Música y su orquesta representativa fue fruto de viejas formas de sociabilidad que se desarrollaron desde la Nueva España, a través de la influencia de la Ilustración, y que lograron pervivir durante el siglo XIX en nuestro país, tales como las tertulias o veladas literario-musicales, las sociedades y las academias. Las tertulias o veladas, de acuerdo con las características de formas de sociabilidad de Agulhon, pasaron de la informalidad a la formalidad al convertirse en sociedades filarmónicas; además, se tejieron una serie de redes de lugares de reunión, tanto públicas como privadas, en donde los músicos conservatorianos lograron entrar en contacto con políticos y empresarios melómanos.

Las distintas sociedades filarmónicas que se esbozaron nutrieron un terreno fértil para la edificación de una institución musical de educación superior, y, desde el punto de vista Bourdieano, permitieron que el Conservatorio se erigiera en una instancia acreditada para cumplir con una función de consagración y legitimación. Por otra parte, la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, también como instancia específica, se convirtió en la plataforma para difundir las obras nacionales e internacionales, educando a sus ejecutantes (músicos conservatorianos) y a un gran público en un proceso de acercar la alta cultura; primero, a las nuevas clases medias burguesas, y, posteriormente, sobre todo en la última etapa del porfiriato, hacia las clases populares.

La profesionalización en 1903 de los planes de estudio del Conservatorio se dio dentro de un contexto en donde el régimen porfirista se medía con la vara del progreso, y la idea de lo moderno era plenamente adaptada por las élites. La asignación de directivos, empleados y profesores de este recinto era directamente realizada por el presidente de la República; mientras que la participación de la Orquesta del Conservatorio se articulaba en las políticas de una instancia genérica como la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública. La correspondencia que se ha presentado en este artículo, entre el maestro Meneses y Limantour, así como de representantes de las principales casas de música, es un claro testimonio del ambiente político de la época, las redes de relaciones, del alcance de las sociabilidades, y de algunos elementos que pueden visibilizarse como propios del campo artístico.

La Orquesta Sinfónica del Conservatorio, bajo la dirección del profesor Carlos J. Meneses, no solamente logró trascender con sus notables presentaciones e influir en el gusto musical de la época, sino que también constituía ciertos elementos particulares del campo. El maestro Meneses era una clara muestra de aquellos músicos, fruto de aquellas generaciones formadas en la secularización de la práctica musical de las capillas musicales, y que, después encontrarían en el Conservatorio los elementos para su legitimación; todo esto respaldados por su talento, loable labor docente y trayectoria artística. A los músicos del conservatorio, plenos de talentos, habilidades y conocimientos (capital común) —como sucedió en el caso del maestro Meneses—, les valió el reconocimiento de políticos melómanos como Limantour y de la renovación de sus planes de estudio en sincronía con las acciones del Estado para afianzarse como los destinatarios titulares de la alta cultura en nuestro país. ■

Referencias

Aguhlon, Maurice (2009), *El círculo burgués*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

Aguhlon, Maurice (1994), *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

Ávila Espinosa, Felipe Arturo (2014), *Las corrientes revolucionarias y la soberana convención*, México, INEHRM.

Baqueiro Fóster, Gerónimo (1949), "Carlos J. Meneses, el Forjador de Nuestra Gran Orquesta Sinfónica II parte", *Suplemento El Nacional*, 1o de mayo.

Baqueiro Fóster, Gerónimo (1949), "Carlos J. Meneses, el Forjador de Nuestra Gran Orquesta Sinfónica III y última parte", *Suplemento El Nacional*, 8 de mayo.

Bauman, Zygmunt (2013), *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, México, Fondo de Cultura Económica.

Beristáin Cardoso, José Angel (2021), "Educación artística y autonomía universitaria en México: orígenes de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional (1929-1936)", *Revista Iberoamericana de Educación Superior (RIES)*,

núm. 33, vol. XII, pp. 77-100.

Beristáin Cardoso, José Angel (2020), "Pilares de la educación musical en México. Alba Herrera y Ogazón, Carlos J. Meneses y Carlos Chávez", *Revista BiCentenario. El ayer y hoy de México*, núm. 50, vol. 13, pp. 50-57.

Beristáin Cardoso, José Angel (2019), "La Orquesta del Conservatorio en el seno de la Universidad Nacional (1917-1929)", *Revista Iberoamericana de Educación Superior (RIES)*, núm. 27, vol. X, pp. 93-113.

Beristáin Cardoso, José Angel (2018), "Política cultural en México. De la educación al entretenimiento", en Javier Tobar, Alberto Zárate y Javier Grosso (compiladores), *El patrimonio cultural en tiempos globales*, Popayan, Colombia, Editorial Universidad del Cauca, pp. 201-220.

Beristáin Cardoso, José Angel (2010), "De la Independencia a la Revolución. La gran celebración", *Alas para la equidad*, Conafe, núm. 21, pp. 32-33.

Bourdieu, Pierre (2015), *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, México, Siglo XXI Editores.

Bourdieu, Pierre (2011), *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, Siglo XXI editores.

Bourdieu, Pierre (2009), *Homo academicus*, México, Siglo XXI editores.

Bourdieu, Pierre (2008), *Los herederos: los estudiantes y la cultura*, México, Siglo XXI.

Bourdieu, Pierre (2002a), *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, México, Taurus.

Bourdieu, Pierre (2002b), *Campo de poder, campo intelectual*, Tucumán, Editorial Montressor.

Bourdieu, Pierre (1995), *Las reglas del arte*, México, Editorial Anagrama.

Bourdieu, Pierre (1990), *Sociología y cultura*, México, Editorial Grijalbo.

De Giuseppe, Massimo (2013), *La rivoluzione messicana*, Bologna, Società Editrice il Mulino.

De León Granda, Mercedes (2013), "José Mariano Elízaga: el prodigio michoacano. Nuevos datos de su educación musical", *Boletín Rosa de los Vientos* (Archivo Histórico Municipal de Morelia), núm. 4, pp. 15-21.

Dultzin, Susana (1982), *Historia social de la educación artística en México: notas y documentos, 4. La educación musical en México, nivel profesional*, México, Conservatorio Nacional de Música, Escuela Nacional de Música, SEP/INBAL.

Elízaga, Mariano (1823), *Elementos de Música*, México, Imprenta del Supremo Gobierno.

Escalante Gonzalbo, Fernando (1992), *Ciudadanos imaginarios*, México, El Colegio de México.

Estrada, Julio (ed.) (1984), *La música en México*, México, UNAM.

Garcíadiego, Javier (2006), *Cultura y política en el México posrevolucionario*, México, INEHRM.

Herrera y Ogazón, Alba (1917), *El arte musical en México*, México, Departamento Editorial de la Dirección General de las Bellas Artes.

Lazos, John G. (2013), "La música y la política: ámbitos que se entrecruzan en el periodo del México independiente en la obra de un tal Gómez", en Lourdes Turrent (coord.), *Autoridad, solemnidad y actores musicales en la Catedral de México (1692-1860)*, México, CIESAS, pp. 55-93.

Litvak, Jaime y Sandra L. López Varela (1997), "El patrimonio arqueológico. Conceptos y usos", en Enrique Florescano (coord.), *El patrimonio nacional de México II*, México, Fondo de Cultura Económica/ Conaculta, pp. 172-197.

Mendoza Castillo, Herlinda (2006), "Gerónimo Baqueiro Foster y su legado documental", *Revista Digital Universitaria*, núm. 2, vol. 7, pp. 2-10.

Miranda, Ricardo (2010), "La seducción y sus pautas", *Artes de México*, vol. 97, pp. 14-25.

Moreno Gamboa, Olivia (2020), "Un nuevo espacio para la audición musical. La sala Wagner de la Ciudad de México", en Laura Suárez de la Torre (coord.), *En distintos espacios, la cultura Ciudad de México, siglo XIX*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, pp. 171-201.

Moreno Gamboa, Olivia (2009), *Una cultura en movimiento. La prensa musical de la Ciudad de México (1860-1910)*, México, UNAM-INAH.

Nieves Molina, Alfredo (2013), "Diálogos entre la Catedral y el salón", en Lourdes Turrent (coord.), *Autoridad,*

solemnidad y actores musicales en la Catedral de México (1692-1860), México, CIESAS, pp. 241-260.

Peters, Tomás (2020), *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.

Rodríguez Piña, Javier (2020), "Bailes de élite, espacios lúdicos de sociabilidad en la ciudad de México a mediados del siglo XIX", en Laura Suárez de la Torre (coordinadora y editora), *En distintos espacios, la cultura: Ciudad de México*, siglo XIX, México, Instituto Mora, pp. 112-135.

Ruiz Torres, Rafael (2010), "Los indios como músicos en las parroquias y en las fiestas durante la Colonia", en Jesús Alfaro Cruz y Raúl Torres Medina (coords.), *Música y Catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, pp. 109-124.

Serna, Justo y Anaclet Pons (2013), *La historia cultural. Autores, obras, lugares*, Madrid, Ediciones Akal.

Suárez de la Torre, Laura (2014), "Los libretos: un negocio para las imprentas. 1830-1860", en Laura Suárez de la Torre (coord.), *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, pp. 100-142.

Tello, Aurelio (1997), "El patrimonio musical de México. Una síntesis aproximativa", en Enrique Florescano (coord.), *El patrimonio nacional de México*, vol. II, México, FCE/Conaculta, pp. 76-110.

Torres Medina, Raúl Heliodoro (2015), *Los músicos de la catedral metropolitana de México (1750-1791). Transgresión o sumisión*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Velazco, Jorge (1988), *La música por dentro*, México, UNAM.

Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora (2017), *La profesionalización de la enseñanza musical en México. El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)*, volumen II, México, Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Bellas Artes.

Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora (1997), "La profesionalización de la enseñanza musical en México. El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)", Tesis de doctorado, México, UNAM, Doctorado en Historia.

Fuentes documentales

Archivo del Centro de Estudios de Historia de México CARSO (ACEHM-CARSO), Fondo CDLIV, serie 2ª, años 1900-1902.

Archivo Histórico de la UNAM, Fondo Escuela Nacional de Música (AHUNAM-FENM).

Biblioteca de las Artes, CENART, Fondo Gerónimo Baqueiro Foster.

Biblioteca Nacional, del Archivo de Iconoteca, Archivo de Expedientes.

Hemeroteca Nacional de México.

Fuentes Hemerográficas

El Arte musical, 1906, 1907, 1912.

El entreacto, 1906.

El Nacional, 1949.

El Siglo Diez y Nueve, 1877, 1882, 1883.

Plan de Estudios del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, 1903.

Reglamento Orgánico de la Sociedad Filarmónica Mexicana, 1866

Cómo citar este artículo:
Beristáin-Cardoso, José-Ángel (2023), "Los músicos conservatorianos como destinatarios titulares de la alta cultura en México. El caso de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio (1882-1917)", *Revista Iberoamericana de Educación Superior (RIES)*, vol. XIV, núm. 39, pp. 78-98, DOI: https://doi.org/10.22201/iisue.20072872e.2023.39.1530 [Consulta: fecha de última consulta].