



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía
Maestría en Estudios Históricos

Gustavo E. Campa: promotor del modernismo musical en México (1883 – 1908)
Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Maestra en Estudios Históricos

Presenta:
Gabriela Martínez Dorantes

Dirigida por:
Dr. Jesús Iván Mora Muro

Dr. Jesús Iván Mora Muro
Presidente

Dra. Ilse Mayte Murillo Tenorio
Secretaria

Dra. Margarita Espinosa Blas
Vocal

Dr. Alejandro Mercado Villalobos
Suplente

Dra. Paulina Lizeth Chávez Santillán
Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Qro.
Noviembre 2023



Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales
de Información



Gustavo E. Campa: promotor del modernismo musical
en México (1883 - 1908)

por

Gabriela Martínez Dorantes

se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional](#).

Clave RI: FIMAC-303039

Resumen

Gustavo E. Campa (1863-1934) compositor y pedagogo oriundo de la Ciudad de México, caracterizándose por su erudición, destacó en la crítica musical desde su juventud. Su labor periodística se dio en la prensa mexicana cuando comenzó a promover una nueva corriente musical: el modernismo musical. Este modelo se contraponía a la escuela italiana que llevaba ya más de cinco décadas dominando la actividad musical del México decimonónico. Campa buscó que el público saliera de su zona de confort y se aventurase a escuchar y conocer nuevas obras musicales, así como a compositores desconocidos con influencias estéticas alemanas y francesas y, de esta manera, poder generar una renovación en el gusto musical en México. Esta tesis parte de la hipótesis de que gracias a las estrategias de posicionamiento en el campo musical mexicano y a la obtención paulatina de capital simbólico, Gustavo E. Campa promovió el modernismo musical, entendido como un periodo puente entre el romanticismo musical (en el que predominó el estilo de la ópera italiana) y el nacionalismo musical que llegó después de la Revolución Mexicana. El objetivo principal de esta investigación es averiguar y analizar las estrategias de Campa para introducir y promover el modernismo musical en México. Para dar cuenta de lo anterior se revisaron fuentes documentales hemerográficas, así como epistolares. Se partió de la Historia Intelectual a partir de las categorías de análisis el campo musical y el campo literario, determinadas desde la teoría de campo de Pierre Bourdieu. Finalmente, se propone en esta tesis, además, la categoría de modernismo musical con base en el contexto histórico, pero, sobre todo, por los datos obtenidos en las propias fuentes primarias.

Palabras clave: Gustavo E. Campa, modernismo musical, campo musical, campo literario, crítica musical.

Abstract

Gustavo E. Campa (1863-1934) composer and pedagogue, born in Mexico City, was known for his erudition. He participated in the Mexican press, when he decided to introduce a new musical current: Musical modernism. This model was opposed to the Italian school, which dominated Mexican musical activity in the 19th century for over fifty years. Campa wanted to get the public out of their comfort zone so that they would seek to know new musical works and unknown composers who had German and French aesthetic influences. Consequently, the musical taste in Mexico could be renewed. In this thesis, our hypothesis is that thanks to Campa's strategies and the gradual acquisition of symbolic capital, Campa promoted musical modernism, which is understood as a period between musical romanticism (where Italian opera predominated) and musical nationalism, after the Mexican Revolution. The main objective of this research is to figure out and analyze Campa's strategies to introduce and renew musical modernism in Mexico. To achieve this, newspaper and epistolary documentary sources were reviewed. Intellectual History was used, and applied the categories of analysis of the musical field and literary field, which are defined by Pierre Bourdieu's field theory. Finally, in this research we propose the category of musical modernism, in accordance with the historical context and mostly for the primary sources.

Key words: Gustavo E. Campa, musical modernism, musical field, literary field, music criticism.

Agradecimientos

Agradezco primeramente al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología (CONAHCyT) por la beca de manutención proporcionada durante la maestría, gracias a ese apoyo se pudo llevar a cabo la realización de este trabajo de investigación. De igual manera agradezco a la Universidad Autónoma de Querétaro por permitirme haber sido parte de este programa de maestría.

Al doctor Jesús Iván Mora Muro, por su acompañamiento y guía en la realización de este trabajo de investigación. Su consejo, comentarios, correcciones y sobre todo paciencia me ayudaron a culminar esta tesis, además de nutrir el deseo de continuar por este camino de la investigación.

A mis profesores de la maestría, a doctores y doctoras: Iván Mora, Patricia Pérez, Óscar Ávila, Francisco Meyer, Blanca Gutiérrez, Magdalena Díaz, Mayte Murillo y Domingo Schievenini, por compartirme sus conocimientos y encaminarme en esta nueva disciplina de la historiografía que hoy abrazo con cariño.

A mis lectores: doctoras Paulina Chávez, Mayte Murillo, Margarita Espinosa y doctor Alejandro Mercado, por sus acertados comentarios y observaciones que contribuyeron a este trabajo de investigación enriqueciéndolo grandemente.

A mis compañeros de generación: Karla, Sara, Gina, Dante, Leo, Rodrigo y Óscar, gracias por recorrer este camino a mi lado y convertirlo en una experiencia increíblemente enriquecedora. La multidisciplinariedad del grupo se reflejó en cada clase y ayudó a que estos dos años fueran interesantes y sugestivos.

A mis tutores durante el programa: Dra. Blanca Gutiérrez y Dr. Domingo Schievenini, por estar ahí para escucharme y apoyarme con sus consejos.

Dedicatorias

Quiero dedicar esta tesis a mis padres quienes siempre me han apoyado de todas las maneras posibles. Gracias por inculcarme el deseo a siempre intentar superarme, de ir más allá y de no conformarme. Siempre les dedicaré mis logros y siempre estaré en deuda con ustedes.

A mi amiga Jazmín Soto, gracias a ti tomé la decisión de aplicar para este programa de maestría. Eres una gran amiga a quien quiero y admiro.

A mis compañeras: Sara Mandujano, Gina Rodríguez y Karla Galván. Además de mis compañeras, se han convertido en mis grandes amigas a quienes respeto, admiro y espero tener siempre en mi vida.

A mis amigos: Carolina Gutiérrez y Eduardo H. Urquiza, a ustedes que han estado conmigo desde hace más de 15 años celebrando mis logros y compartiendo su amistad leal y su música.

A mi colega y amigo Ángel Espino, a ti que has estado compartiendo tu música conmigo en nuestro ensamble musical, pero también tu sincera amistad en estos años de trabajo juntos.

A la Mtra. Lucia Tapia, a ti que estuviste escuchándome por todo este tiempo, pero, sobre todo, porque me has vuelto a maravillarme con mi voz.

A la familia de Gustavo E. Campa, pues veo en su antecesor al sujeto de estudio a quien espero dedicar muchas de mis investigaciones. El mundo merece reconocer a este grandísimo personaje.

Y alguien que no leerá esto, pero de quien no dudo su sincero e incondicional amor hacia mí es mi gato Bola. A ti mi leal compañerito durante toda la maestría, durante esas noches de desvelo, lecturas y redacción. No sé qué haría sin ti en mi vida.

ÍNDICE

Introducción	8
I Preludio: La conformación del campo musical en México en el siglo XIX.....	22
I. 1 El romanticismo musical.....	23
I. 2 El modernismo musical.....	29
I. 3 La prensa y la crítica musical.....	38
I. 4 El Grupo de los Seis, primera entidad opositora al italianismo	44
I. 5 El Instituto Musical	53
II Interludio: La crítica musical como estrategia para la renovación del gusto.	58
II. 1 Las primeras críticas musicales de Campa y sus primeras polémicas	59
II.1.1 Carmen	59
II.1.2 El Guarany	67
II. 2 Polémicas con partidarios del italianismo	77
II.2.1 La Música en México.....	79
II.2.2 Mefistofele	92
II.2.3 Más críticas y más polémica en la prensa	99
II.2.4 La llegada de Wagner y la ópera moderna a México.....	105
III. Postludio: Otras estrategias para obtención de capital y posicionamiento	118
III. 1 El certamen literario–musical.....	119
III. 2 El viaje frustrado a Europa.....	122
III. 3 Escuela Normal de Profesores.....	125
III. 4 La Sociedad Anónima de Conciertos	127
III. 5 La <i>Gaceta Musical</i>	135

III. 6 La Exposición Universal Internacional de París de 1900.....	139
III. 7 Ópera El Rey Poeta	147
III. 8 Estrategia principal: llegar el Conservatorio Nacional.....	163
Anexo I.....	176
Fuentes consultadas.....	185
Bibliografía.....	185
Recursos de la red.....	188
Archivos y hemerotecas	194

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Representación de ópera en el Teatro Nacional, litografía	25
Imagen 2. Ricardo Castro y Gustavo E. Campa en 1883.....	52
Imagen 3. Dedicatoria de crítica musical a Melesio Morales, 1883.....	67
Imagen 4. Estreno de Lohengrin en el Théâtre National de l'Opéra, París, 1891.....	111
Imagen 5. Lista de costos para las locaciones del teatro, 1893.....	134
Imagen 6. Tarjeta de presentación de Gustavo E. Campa en París.....	144

Introducción

Durante mi formación musical y en mi recorrido como cantante surgió en mí una enorme pasión hacia las canciones artísticas, en especial del *Lied* alemán y la *mélodie* francesa¹ de los siglos XIX y principios del XX. Recordaba perfectamente que las canciones artísticas mexicanas que conocía hasta hace cinco años habían surgido en el siglo XX con compositores nacionalistas, pero, además de esos datos, me di cuenta que musicalmente hablando realmente sabía casi nada del XIX y comienzos del XX en México. Durante mi Licenciatura en Música había aprendido toda la evolución musical histórica europea, sus periodos artísticos, estilos y compositores. Pero de mi país solamente había estudiado la evolución musical a partir del siglo XX, no conocía la historia musical de México antes del nacionalismo. Y en el año 2018 me surgió la pregunta: ¿Qué ocurrió en México durante el siglo XIX y qué corrientes musicales había entonces?

Comencé a investigar sobre compositores mexicanos influenciados por las formas musicales que me encantan y surgieron nombres como Ricardo Castro y Gustavo E. Campa. Me di cuenta entonces que no reconocía los nombres por lo que comencé a buscar bibliografía respecto a ellos y su música. Encontré entonces algunos libros sobre Castro, pero sobre Campa solo algunas pequeñas y muy resumidas biografías integradas en otros volúmenes y un único artículo biográfico realmente completo. En el material que encontré lo definían como un compositor, pedagogo, pero también como crítico musical. En ese momento Gustavo E. Campa se convirtió en mi verdadera misión.

Aproveché entonces un viaje a la Ciudad de México durante aquel 2018 y realicé una visita a las bibliotecas del Conservatorio Nacional de Música y de la Facultad de Música de la UNAM. Pude hallar ahí algunas canciones en francés y alemán. También encontré los tres libros de sus críticas musicales por lo que regresé a casa con algún material para comenzar a estudiar al compositor.

¹ *Lied*, cuyo significado es canción, y melodía para *mélodie*, son formas musicales pertenecientes al género del romanticismo musical llamado canción artística. Composición para voz con acompañamiento de piano en donde la poesía y la música se fusionan.

Gustavo E. Campa, cuyo nombre de pila fue Gustavo Ernesto Francisco José María Campa Best,² nació el 8 de septiembre de 1863 en el hoy desaparecido “Callejón Frías, a un paso de la Alameda”³ de la hoy Ciudad de México. Perteneció a una familia pequeña compuesta por su padre, su tía –quien fungió como su segunda madre después de la muerte de la biológica al darlo a luz–⁴ y él, Gustavo. Su familia era económicamente acomodada, lo que le permitió tener un desarrollo intelectual y artístico considerado exquisito para la época. Su padre don Luis Sebastián Campa Montiel⁵ fue distinguido profesor de grabado de la antigua Academia de San Carlos por cuarenta años y también fundó el gabinete de fotografía “Cruces y Campa”, el cual llegó a ser el favorito de la élite mexicana. Su clientela comprendía mayormente militares, políticos, familias adineradas, altos miembros del clero e incluso la realeza extranjera.⁶ Luis Campa, también fue accionista en la compañía de ferrocarril que se construyó en Chalco,⁷ por lo que es fácil suponer que su poder adquisitivo era muy alto.

Probablemente Gustavo E. Campa al pertenecer a la élite por medio de su familia, desde niño pudo haber formado lazos y conexiones con intelectuales de su época y sobre todo con artistas. Desde muy joven recibió clases particulares de música con los mejores maestros de su tiempo. Comenzó entre los nueve y los diez años en el piano recibiendo consejos y supervisión de Juan Loretto (1831-1924), posteriormente continuó con el estudio del piano

² Family Search, Iglesia de Jesucristo de los últimos días, “Registro de Bautismo de Gustavo Ernesto Francisco José María Campa Best”, <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:NKY2-S6P>

Debido a las fuentes primarias que se lograron localizar para la investigación, se pudo cotejar que éste firmaba como Gustavo E. Campa, por lo que se tomó la decisión llamarlo y citarlo de este modo en la tesis.

³ Carlos González Peña, “La vida batalladora de Campa” en *El Hechizo Musical* (México: Editorial Stylo, 1946), 168.

⁴ Biblioteca de Cataluña (en adelante BC), Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felip Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, f. 3. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 5 de junio de 1889. Su madre llevó por nombre María Feliciano Jesús Sofía Best Monterde véase: Family Search, Iglesia de Jesucristo de los últimos días, “Registro de matrimonio de Luis Sebastian Campa y Sofía Best” <https://www.familysearch.org/tree/person/sources/MQGD-81R>, Geneanet, “Árbol Genealógico de Gustavo E. Campa” <https://gw.geneanet.org/sanchiz?n=campa+best&oc=&p=gustavo>

⁵ Seguramente también llevó el nombre de Gustavo como su hijo, pues en las fuentes primarias y secundarias que se encontraron de él aparece como Luis Campa algunas veces y otras como Luis G. Campa.

⁶ Patricia Massé Zendejas, *Cruces y Campa. Una experiencia mexicana del retrato tarjeta de visita* (México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000), 10.

⁷ “Ferrocarril de México a Chalco”, *La Ciudad*, 7 de septiembre de 1864.

con Julio Ituarte (1845-1905) y con Felipe Larios⁸ (1817-1875).⁹ Campa realizó estudios de lenguas extranjeras –francés y alemán– y en literatura durante su formación en la Escuela Nacional Preparatoria.¹⁰ Sin embargo, debido a que su mayor deseo era estudiar armonía y composición, recibió la enseñanza de dichas materias por el maestro Melesio Morales (1838–1908)¹¹ del año 1880 a 1883. Campa también fue alumno del Conservatorio Nacional, se presentó a exámenes anuales para no tener la obligación de asistir a las clases diarias y así, después de los cinco exámenes obtuvo la máxima calificación además del “*gran premio extraordinario*”, el cual consistió en un diploma y una medalla de oro.¹²

Gustavo E. Campa se vinculó con artistas nacionales y del extranjero como Felipe Pedrell¹³ (1841 – 1922), Camille Saint-Saëns (1835 – 1921) y Jules Massenet¹⁴ (1842 – 1912) con quienes mantuvo correspondencia periódica. Además de llegar a codearse con grandes personalidades en las visitas que éstos realizaron a México, y durante sus viajes al extranjero en 1900 y 1908 como comisionado por el gobierno de México. El primero de ellos como representante musical en la Exposición Universal Internacional de París, y el segundo, para estudiar los planes de estudio y adquirir las obras didácticas utilizadas en los Conservatorios europeos.

De modo que, decidida a realizar mi tesis sobre algún aspecto de la vida de Campa, me dediqué en reunir aún más bibliografía sobre la historiografía musical mexicana del siglo XIX para conocer su contexto y me di cuenta de que el romanticismo europeo había sido

⁸ Véase Anexo I para conocer los datos biográficos de los profesores.

⁹ Felipe Pedrell, “Artistas Mexicanos”, *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Torres y Seguí, Editores), Barcelona Año II, Número 24, enero (1889): 2.

¹⁰ Alfonso Pruneda, “El maestro Campa”, en *Tres grandes músicos mexicanos* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1949), 15, 18.

¹¹ Melesio Morales (1838 – 1908), Es considerado el compositor mexicano con mayor número de óperas ya que compuso ocho óperas al estilo italiano de las que se conservan seis. Fue gracias a su ópera *Ildegonda* estrenada en 1866, que ganó una beca para ir a estudiar a Italia de 1866 a 1869. Morales fue el introductor de la escuela italiana al Conservatorio y principal defensor de la corriente. Véase: Francisco Moncada García, “Melesio Morales” en *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos* (México: Ediciones Framong, 1966), 183-186.

¹² Felipe Pedrell, “Artistas Mexicanos”, *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Torres y Seguí, Editores), Barcelona, Año II, Número 24, enero (1889): 2.

¹³ Felipe Pedrell Sabaté nació en Tortosa, Tarragona el 19 de febrero 1841 y falleció en Barcelona el 20 de agosto de 1922. Compositor, musicólogo y pedagogo español. Véase: Real Academia de la Historia, “Felipe Pedrell Sabaté”, <https://dbe.rah.es/biografias/8205/felipe-pedrell-sabate>

¹⁴ Véase Anexo I para conocer los datos biográficos de los compositores.

muy distinto al mexicano. Si bien la ópera fue muy favorecida en Europa desde su aparición en el siglo XVII, en México se había convertido en el espectáculo preferido por la sociedad mexicana inmediatamente después de la consumación de la Guerra de Independencia. A lo largo del siglo XIX México se había convertido en el principal destino de numerosas compañías de ópera extranjeras siendo la mayoría de procedencia italiana y para la mitad de siglo, la ópera italiana era el espectáculo favorito de la sociedad mexicana. Había encontrado entonces la problemática de mi investigación...

El encargado de introducir esta escuela italiana¹⁵ al Conservatorio Nacional fue Melesio Morales (1838–1908). Posteriormente, la escuela compositiva italiana se propagó ejerciendo hegemónicamente el control sobre la producción musical en el país, por lo que cualquier rama musical se componía mayormente bajo esta influencia italiana. La predilección del público hacia esta corriente originó que toda la música que se compusiera y que se interpretara tuviera influencia directa de la ópera italiana. Por ejemplo: en los espectáculos teatrales, la música de salón, en las tertulias, e incluso la música religiosa. Pero entonces en las últimas dos décadas del siglo XIX llegó una generación de jóvenes músicos nacidos en la década del sesenta que, hastiados del italianismo buscaron introducir una nueva corriente: el modernismo musical para deshacerse de la influencia italiana, su líder intelectual fue Gustavo E. Campa.

Así, Gustavo comenzó la empresa de hacerle frente a la corriente italiana valiéndose de varias estrategias. Una de ellas fue publicando críticas musicales que la cuestionaban e introducían compositores y obras desconocidas en México. Campa tuvo polémicas periodísticas con su antiguo profesor Morales, quien era el principal defensor de la escuela italiana, así como con otros partidarios de dicha corriente por varios años. También tuvo polémicas y discrepancias ideológicas con otros agentes del campo musical como Alfredo

¹⁵ Las diferentes fuentes revisadas tanto primarias como secundarias hacen referencia a la corriente italiana utilizando diferentes nominaciones: escuela italiana, influencia italiana, corriente italianizante, escuela belcantista o italianismo se refiere a lo mismo, a la escuela compositiva cuyos cánones se rigen por las composiciones de las óperas de Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti.

Bablot (1818–1892),¹⁶ director del Conservatorio de 1882 a 1892, quien a pesar de ser francés era partidario del italianismo.

Otra de las estrategias utilizadas por Gustavo E. Campa para la introducción del modernismo musical fue compartir su ideología por medio de la docencia. Fue así como se dedicó a la enseñanza de composición, apreciación e interpretación de obras de la escuela moderna, la cual contenía principalmente las influencias francesa y germánica, aunque también la de otros países europeos. Así, con dinero de su bolsillo se asoció con uno de sus amigos para fundar una fugaz institución musical que se rigió bajo los estándares de esta escuela moderna. Después fue designado como profesor de música en la Escuela Normal de Profesores y más tarde se convirtió en profesor del Conservatorio Nacional hasta llegar a la dirección de la institución.

Campa también buscó y aprovechó sus buenas relaciones para así poder mostrar su música en espacios de sociabilidades tanto privados (tertulias) como públicos. Formó parte de la Sociedad Anónima de Conciertos financiada por el ministro de Hacienda y Crédito Público José Yves Limantour en la que se buscó que se interpretaran las obras modernas mexicanas además la música de los compositores clásicos y modernos europeos. También se escuchó su música en París durante las exposiciones de 1889 y 1900.

Esta investigación se ha enfocado principalmente en estudiar el campo musical mexicano a finales del siglo XIX y principios del XX, el inicio y evolución de esta disputa ideológica entre Campa y la corriente musical italiana en México, así como la culminación de esta campaña promotora del modernismo musical por parte de Campa y las instituciones, medios impresos y espacios artísticos que albergaron a las facciones del conflicto.

¹⁶ Alfred Jean-Baptiste Louis Bablot D'Olbreusse (nacido en Bordeaux, Francia en 1818 y fallecido en Tacubaya, México el 7 de abril de 1892) fue un crítico musical, periodista y compositor que llegó a México en 1849 como secretario de la cantante inglesa Anna Bishop. Fue censurado por Santa Anna y tuvo una gran amistad con Benito Juárez. Participó en la fundación de del Conservatorio Nacional en 1866 donde enseñó francés y estética. En 1877 se naturalizó mexicano. Continuó como profesor y recibió el nombramiento de director en 1882 y lo fue hasta su muerte en 1892. Véase: Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, (Vol. 1) (México: Universidad Panamericana, 2007), 99.

La temporalidad en la que se enfocó esta investigación fue desde 1883, año en que Campa publicó sus primeras críticas musicales en la prensa nacional. Por ende, considero que fue a partir de ese hecho cuando comenzó la lucha por el posicionamiento y obtención de capital simbólico dentro del campo musical mexicano. El combate continuó durante las dos últimas décadas del siglo XIX haciéndose cada vez menor durante los primeros años del XX. Fue a partir de 1900 que el modernismo musical fue integrándose a la cultura musical cada vez más. Esto debido a que las compañías de ópera que llegaban del extranjero presentaban con mayor frecuencia óperas modernas en sus temporadas, además de que ese año Campa comenzó su labor catedrática en el Conservatorio Nacional. En 1902 fue nombrado Inspector de Estudios Musicales aprovechando así su posición para que el modernismo musical formara parte de la educación musical de la capital, conjuntamente, las polémicas periodísticas de Campa fueron cada vez menores. Terminó la temporalidad de mi investigación en 1908, año en que Gustavo E. Campa inició su gestión como director del Conservatorio en la cual terminó su contienda pues renovó completamente el plan de estudios para que se enseñara siguiendo el modelo del modernismo musical. Al respecto, Zanolli Fabila se refiere en su libro al subcapítulo de la administración de Gustavo E. Campa (y la efímera gestión de Ricardo Castro anterior a Campa) como: “Influencias francesistas en la enseñanza musical conservatoriana” en su libro sobre la Historia del Conservatorio Nacional.¹⁷ Asimismo, 1908 es el año en que murió Melesio Morales, introductor y mayor defensor de la escuela italiana en México, por lo que consideré que este periodo italianizante llegó a su fin.

La presente investigación buscó llenar algunos huecos respecto al sujeto histórico Gustavo E. Campa. Pues, aunque ya ha sido abordado antes por algunos investigadores, estos únicamente se han centrado en la recopilación de datos biográficos y listado de algunas obras compositivas. En algunos casos, tales trabajos incluyen análisis musicológicos de algunas de ellas, pero no existe aún ningún estudio de Campa desde la perspectiva histórica. La finalidad de esta tesis jamás ha sido estudiar, desde el enfoque biográfico, al compositor ni su obra

¹⁷ Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *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: secretaria de Cultura/INBA/Conservatorio Nacional, 2017), 234.

musical como tal. Más bien se trata de un acercamiento a Campa desde la historia intelectual, conocer sus posturas ideológicas y disputas debido a éstas. Sus vínculos con las élites, con otras personalidades del arte, con literatos y con otros intelectuales. Todo esto dentro de un contexto en el que dos corrientes estilísticas musicales se enfrentaron. Esta investigación es pertinente y relevante, ya que abonará a la historiografía artística mexicana.

Y justo en este punto, me dedicaré ahora para referirme a las investigaciones de autoras y autores que me ayudaron a conocer los antecedentes y el contexto en donde se inserta mi tesis. En el libro *La música en México, periodo de la Independencia a la Revolución*¹⁸ de Gloria Carmona pude revisar una síntesis de la actividad musical durante la época de estudio. La autora hace un recorrido cronológico por los hechos más importantes ocurridos en la escena musical mexicana, aunque no ahonda demasiado en ellos, sin embargo, es una buena referencia inicial para conocer la cronología musical de la época.

El libro *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis... El romanticismo en México, siglo XIX*¹⁹ es un conjunto de ensayos creados a partir de la historia cultural el cual fue coordinado y editado por Laura Suárez de la Torre. La autora divide el libro en tres partes, aunque solo dos abonaron a esta investigación, la primera destinada a la prensa y la segunda: a la música. Estos artículos nos ayudaron a contextualizar ciertos periodos y conocer situaciones aisladas dentro del campo musical durante el siglo XIX en México. Y aunque algunas de ellas están estrechamente ligadas al modernismo musical, todos los artículos se desarrollan dentro de la consigna de que todo el siglo XIX en México fue romanticismo.

La siguiente investigación titulada *El Modernismo en la obra de Castro, Elorduy y Villanueva*²⁰ de Miriam Vázquez Montano, define el modernismo en otras artes y cómo se pudo haber desarrollado en la música. Vázquez en un inicio intenta plantear un periodo anterior al nacionalismo en el que floreció música con influencia romántica alemana y

¹⁸ Gloria Carmona, *La Música de México, periodo de la Independencia a la Revolución* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984).

¹⁹ Laura Suarez de la Torre, *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis... El romanticismo en México, siglo XIX* (México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2020).

²⁰ Miriam Vázquez Montano, “El Modernismo en la obra para piano de Castro, Elorduy y Villanueva”, Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana, 2006.

francesa, influenciada por la ideología del modernismo literario, así como cosmopolita (influenciada de otros países europeos), llena de exotismo, además de moderna buscadora de progreso. Se centra en tres contemporáneos de Campa que compartieron su ideología, analiza pasajes específicos de obras de dichos compositores y los compara con pasajes de obras de compositores europeos, demostrando así inspiración e influencia sobre los mexicanos. Sin embargo, no logra realizar como tal la propuesta de un periodo en sí, ya que no llega a discernir del todo al modernismo en la música sin aislarlo de los demás modernismos, no comprende la corriente desde la perspectiva de estos compositores mexicanos. Asimismo, cuando la autora habla del cosmopolitismo (influencia de varios países europeos) menciona al italianismo como parte de esas influencias sin mencionar la hegemonía de medio siglo de éste en la música mexicana, ni la lucha del modernismo musical para sobreponerse al estilo italiano. Otra de las cuestiones es que Vázquez termina concluyendo que el modernismo musical forma en realidad parte del romanticismo musical puesto que realiza su análisis desde la perspectiva del romanticismo europeo, no del romanticismo que se dio en México pues no sucedió ni al mismo tiempo, ni de la misma forma. Finalmente, hay que mencionar que en la tesis no se hace tratamiento de información de primera mano de ninguna fuente primaria. Toda la información brindada es bibliográfica, sin embargo, es una buena fuente de información.

Otra obra que nos ayudó a comprender por qué la crítica musical fue una de las principales estrategias de Campa para la introducción del modernismo musical es la tesis doctoral de Armando Gómez Rivas llamada *Crítica musical en México, 1892*.²¹ En ella, Rivas deconstruye la crítica musical por lo que nos dejó ver la importancia de ésta en el siglo XIX y su función como intérprete y traductora del lenguaje musical de obras musicales. El autor realizó un análisis de las críticas y crónicas musicales que se dieron en el año de 1892 en la capital en torno a la primera temporada de conciertos de la Sociedad Anónima de Conciertos (de la que formó parte Campa y la cual fue financiada por Limantour).

²¹ Armando Gómez Rivas, "Crítica musical en México, 1892", Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

Carlos González Peña publicó en 1946 un compendio de ensayos musicales. Entre ellos se halla uno llamado “La vida batalladora de Campa”²² escrito en 1925, este ensayo nos ayudó a conocer aspectos más íntimos de la vida de nuestro sujeto de estudio. En él, se narran varias anécdotas de la infancia y desacuerdos intelectuales entre un joven Gustavo E. Campa incomprendido en sus gustos e ideales musicales. Por la forma en la que se habla de éste y los detalles en las anécdotas que comparte este autor, no es difícil suponer que cultivaron una amistad. Carlos González Peña (1885–1955) seguramente conoció a Campa, pues colaboraron en los mismos periódicos.

Finalmente, nos ayudamos mucho del artículo biográfico de Rogelio Álvarez Meneses que lleva por título: “La presencia de México en la Revista Ilustración Musical Hispano–Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”.²³ Este artículo fue nuestro primer acercamiento biográfico a la vida de Campa, fue realizado a partir de los datos brindados por la bibliografía existente sobre el compositor además de un epistolario de Campa. Hablando del autor, éste realizó su tesis doctoral haciendo un tremendo estudio de toda la vida y obra de Ricardo Castro y aunque se ha citado varias veces en esta tesis, es su artículo sobre Campa el que más nos compete. Estas fueron las principales obras que, como dije antes, me ayudaron a insertar mi investigación a la actual historiografía, pero hay muchas más fuentes secundarias que fueron de ayuda en la realización de esta tesis.

Con respecto al abordaje teórico, realicé esta investigación con un acercamiento desde la historia intelectual siguiendo la perspectiva del latinoamericano Elías José Palti, quien menciona que se deben tomar los discursos desde el momento de su enunciación y en su concepción es necesario el diálogo entre varias tradiciones de historia intelectual para llegar a la “nueva historia intelectual”. Como la escuela alemana con Reinhart Koselleck (pues Palti considera su historia conceptual como una vertiente misma de la intelectual), además de la escuela anglosajona con Quentin Skinner, John Pocock, y la francesa con Pierre Rosanvallon.

²² Carlos González Peña, “La vida batalladora de Campa” en *El Hechizo Musical* (México: Editorial Stylo, 1946), 167-177.

²³ Rogelio Álvarez Meneses, “La presencia de México en la Revista Ilustración Musical Hispano – Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 22, Madrid, julio – diciembre (2011).

Estas corrientes en una reflexión de discursos, se apartan de “la vieja tradición de la historia de las ideas”²⁴ hacia una “nueva historia intelectual” la cual llegó a problematizar “la relación entre el autor y su obra [y] entre la obra y el lector”²⁵ y dado que eso es lo que atañe a la presente investigación, es la razón por la que se tomó esta teoría historiográfica.

Una categoría que se abordará será la de “campo” de Pierre Bourdieu. Su teoría de los campos dice a grandes rasgos que un campo es prácticamente un espacio de juegos, estrategias y relaciones entre los participantes (agentes) para lograr objetivos específicos (del campo mismo), estos agentes luchan entre sí pues buscan un posicionamiento dentro del campo, para así conseguir un capital específico.

Bourdieu argumenta que la estructura de este “espacio estructurado de posiciones”, es decir, del campo, “es un *estado* de la relación de fuerzas entre los agentes [...] que intervienen en la lucha[...]”. Estas relaciones quedan definidas por la posesión y producción de una forma específica de capital propio del campo en cuestión. Dicho campo requiere también de un *habitus*, que son las estrategias y predisposiciones adquiridas a través de la experiencia que generan los agentes conforme a los intereses y necesidades del campo mismo.²⁶

Sobre el campo intelectual, Pierre Bourdieu menciona que la noción del campo elimina esas ambigüedades de la sociología. Rompe con esas vaguedades para referir al contexto social que describe la historia social del arte y de la literatura.²⁷ Bourdieu hace referencia al campo de producción cultural específicamente, es decir, como el campo artístico y el campo literario. Menciona que el campo intelectual es más que nada una estructura social que se forma entre un autor (de diversas obras o ideas que comparten un mensaje) y la

²⁴ Héctor Andrés Echeverría y Yorluis Guzmán Toro, “Entrevista a Elías Palti. El estado de la historia intelectual en Latinoamérica”, *Tzibtzun. Revista de estudios históricos*, Michoacan, no. 70, jul-dic (2019): <http://tzintzun.umich.mx/index.php/TZN/article/view/774/808>

²⁵ Elías José Palti, “*Giro lingüístico*” e historia intelectual (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998).

²⁶ Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual* (Tucumán; Montessor, 2002), 119-121.

²⁷ Pierre Bourdieu, *Cosas dichas* (Barcelona: Gedisa, 2000), 143.

sociedad. Es un sistema de relaciones establecidas entre estos autores que actúan como agentes productores (emisores) y el público (receptores).²⁸

Las categorías de análisis que se utilizaron en la investigación fueron justamente la de campos literario y musical, dado que tanto Campa (a quien tomamos como representante del modernismo musical) como Morales (a quien tomamos como representante de la corriente italiana) pertenecían a los dos campos: al literario por sus labores en la prensa con su crítica musical y de igual manera, al campo musical al ser compositores los dos.

En ambos campos se presentó este conflicto por el posicionamiento interno y, sobre todo, por la obtención de capital simbólico, que va a constar de reconocimiento, la apreciación y el favor del público. Ellos buscaban este capital simbólico pues el capital económico lo tenían, ambos formaban parte de la élite. Bourdieu menciona que los artistas, literatos y en general los intelectuales suelen pertenecer a la clase dominante, por lo que poseen poder, privilegios y cierta cantidad de capital cultural que los hace ejercer poder sobre el capital cultural por el que se lucha dentro de su campo.²⁹

Propongo además una categoría de análisis propia, la de modernismo musical, pues, a pesar de que ya existen investigaciones que mencionan el desarrollo musical influenciado en cierta manera por el modernismo literario llamando solo como modernismo, nadie ha utilizado aún el término modernismo musical como tal, debido a que esta corriente musical no se ha reconocido completamente dentro de la historiografía musical. Por lo regular, suele considerarse como parte del romanticismo musical a pesar de que cuenta con sus propias características, representantes y periodo de duración.

Defino al modernismo musical como una sinergia entre el modernismo y la modernidad. Pues contiene influencias del modernismo, el cual inició en las artes plásticas continuando en la literatura. El modernismo entonces se volvió una forma de vida, era un movimiento libertador y buscador de la belleza, con estética que denotaba adelantamiento y progreso, que es lo que se buscaba en la modernidad.

²⁸ Bourdieu, *Campo de poder*, 9-14.

²⁹ Bourdieu, *Cosas dichas*, 147.

Sus principales características son el contener influencias de los clásicos de su tiempo, influencias románticas alemanas y francesas, así como del postromanticismo en el que comenzaron los movimientos nacionalistas en varios países europeos. El modernismo musical de Campa buscaba la renovación en el gusto y la creación musical, que fuera lo opuesto y diferente a la escuela italiana.

Sus principales representantes internacionales fueron el alemán Richard Wagner (1813–1883) pues produjo una verdadera revolución musical con su modelo de ópera (drama sinfónico como él lo llamó). También los franceses Camille Saint-Saëns (1835–1921) y Jules Massenet (1842– 912).³⁰ Los principales exponentes en México fueron Gustavo E. Campa por supuesto, también Ricardo Castro Herrera (1864–1907), Felipe Villanueva Gutiérrez (1862–1893), Juan Hernández Acevedo (1862–1894) y Ernesto Elorduy Medina (1854–1913).³¹

Su periodo de vida inició en los primeros años de la década de 1880, cuando Campa aún era un estudiante y se expandió hasta poco después del inicio de la Revolución Mexicana. Ponemos como referencia el año de 1913, cuando Gustavo E. Campa deja la dirección del Conservatorio Nacional y comienzan los primeros avances del nacionalismo musical en México.

Con base en lo anterior formulo la hipótesis de que gracias a las estrategias de posicionamiento en el campo musical mexicano y a la obtención paulatina de capital simbólico, Gustavo E. Campa promovió el modernismo musical entendido como un periodo

³⁰ Wilhelm Richard Wagner, nacido el 22 de mayo de 1813 en Leipzig, Alemania y fallecido el 13 de febrero de 1883 en Venecia, Italia. Fue un compositor y director de orquesta alemán. Las óperas de Wagner no sólo revolucionaron el género operístico, sino todos los campos de la composición musical.

Charles Camille Saint-Saëns, nacido el 9 de octubre de 1835 y fallecido el 16 de diciembre de 1921 en Argel, Argelia. Fue un compositor, director de orquesta, pianista y organista francés, cuya obra sobresale por la elegancia y claridad de su orquestación. Véase: Patricia Bueno y Alejandro Pérez, *Los mil grandes de la música* (México: Promexa, 1982), 200-203 y 152-153.

Jules Émile Frédéric Massenet, nacido el 12 de mayo de 1842 en Montand, Francia, y fallecido el 13 de agosto de 1912 en París. Fue un compositor francés cuyo catálogo de obras cuenta con óperas, ballets, música orquestal. y unas 200 canciones para piano y voz.

Véase: “Jules Massenet”, <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/4227/Jules%20Massenet>

³¹ Véase Anexo I para conocer los datos biográficos del compositor.

punto entre el romanticismo musical (en el que predominó el estilo de la ópera italiana) y el nacionalismo musical que llegó después de la Revolución Mexicana.

La pregunta central que se buscó resolver en esta tesis fue: ¿Cuáles fueron las estrategias de las que se valió Campa para promover el modernismo musical en México? Por lo que el objetivo general de esta investigación fue el de averiguar y analizar las estrategias de Campa para introducir y promover el modernismo musical en México. De esta manera, surgieron otros objetivos específicos que fueron el de estudiar los campos literario y musical, además de definir y caracterizar el modernismo musical, así como averiguar la primera acción de oposición. Otro objetivo fue el de estudiar las primeras estrategias de posicionamiento en los campos Y, el último objetivo, estudiar la evolución de estas estrategias hasta el cese de la campaña promotora de Campa.

Los documentos que fungieron como fuentes primarias en esta investigación fueron principalmente hemerografía obtenida de la Hemeroteca Nacional Digital de México. Se recopilaron, clasificaron, sistematizaron y analizaron para esta tesis, numerosa prensa de nuestra temporalidad, abundantes artículos, crónicas y críticas tanto de la autoría de Campa, así como de periodistas, literatos y filarmónicos.

Se utilizó también una colección de cartas escritas por Gustavo E. Campa al compositor español Felipe Pedrell Sabaté quien dirigió la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, revista en la cual colaboró el mexicano. Pedrell donó en vida toda su biblioteca personal a la Biblioteca de Cataluña en Barcelona, España, integrando en su donación su correspondencia con compositores y literatos tanto europeos como latinoamericanos. Entre esos epistolarios se encuentra el de Gustavo E. Campa.

Se recopiló información valiosa de varias cartas, datos desconocidos y relevantes para la investigación que no se hubieran podido obtener en ningún otro documento. El material fue escaneado y vendido por la Biblioteca de Cataluña con la condición de ser solo para uso de investigación y no ser publicadas de manera íntegra, pues para ello es necesario permisos extra y el pago por derechos. Finalmente se utilizaron también unas pocas cartas obtenidas de la Colección Porfirio Díaz que se encuentra en el acervo histórico de la Biblioteca

Francisco Xavier Clavijero de la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México, además de una carta de Campa a Limantour del Centro de Estudios de Historia de México de la Fundación Carlos Slim.

La presente investigación se divide en tres capítulos. El primero contiene el contexto histórico tanto del campo musical como del literario además de la definición de forma amplia de la categoría del modernismo musical que promovió Gustavo E. Campa. Este primer capítulo también se dedicó a las primeras muestras de oposición al italianismo por parte de Gustavo E. Campa con la formación del Grupo de los Seis, el cual fue una especie de club intelectual resultando en un Instituto Musical. El capítulo dos lo dediqué a una de las estrategias utilizadas por Campa para posicionarse en los campos literario y musical: la crítica musical. Se analizan las primeras críticas de Campa publicadas en la prensa nacional, así como otras críticas trascendentales de años posteriores las cuales generaron importantes polémicas. Y el tercer capítulo estuvo dedicado al estudio de otras estrategias de posicionamiento, como el reconocimiento por parte del público, la docencia, la *Gaceta Musical*, la exposición Universal de París, el estreno de su única ópera y su entrada como profesor al Conservatorio Nacional hasta 1908, año en que ocupó el cargo de director de dicha institución.

I Preludio: La conformación del campo musical en México en el siglo XIX

Este primer capítulo contiene un contexto histórico del campo musical, la definición del concepto modernismo y la exposición de la propuesta de la categoría modernismo musical, el cual es necesario para poder comprender la corriente que promovió Gustavo E. Campa. Se añadió también un breve contexto del campo literario.

También se dedicó a las primeras muestras de oposición al italianismo por parte de Campa, como la formación de una especie de club intelectual formado con sus amigos prodigios musicales y contemporáneos, conocido hoy día como el “Grupo de los Seis” y del cual se originó el Instituto Musical, creado con la idea de apostar por la renovación musical a través de la enseñanza.

I. 1 El romanticismo musical en México

El romanticismo como corriente artística surgió en Europa con la Revolución Francesa a finales del siglo XVIII y estuvo presente hasta finales del XIX. A partir de los primeros años de la centuria de 1800, la industrialización repercutió en el incremento de urbanización debido a la movilización de masas desde zonas rurales, la burguesía ascendió como clase social, hubo las primeras movilizaciones obreras y se originaron luchas de independencia tanto en Europa como Grecia e Italia y también en Hispanoamérica. Algunos grupos de la sociedad contaban ahora con una sensibilidad que se desconocía en el pasado. Se enfatizaban los aspectos personales e individuales, además de que surgieron nuevos valores conectados con la vida real de las personas que buscaban la libertad y la naturaleza del ser.³² El romanticismo se extendió a todas las expresiones artísticas: la literatura, la pintura, escultura, arquitectura y la música.

Los músicos románticos (así como todos los artistas románticos) buscaban la libertad expresiva de emociones y sentimientos, Laura Suarez de la Torre menciona que al romanticismo se le reconocía como “estética, política [y] moral”, también dijo que se le caracterizaba por una serie de sentimientos:

Melancolía, languidez, tristeza, soledad, emoción, nostalgia. [...] lo promueven: la imaginación, la fantasía, el sueño, el idealismo, la sensibilidad, el anhelo. Se le asocia al individuo, al alma, al espíritu, al sentimiento, al amor, a la pasión, a lo irracional, al éxtasis. Es éxtasis y revolución. Representa la subjetividad introspección, inspiración, creación, originalidad, gozo, capricho. Alude al suicidio, a la naturaleza, (al paisaje, a los fenómenos evanescentes más violentos) a la noche, a la nación, a lo etéreo, al exotismo, a lo profundo, al cuerpo y el espíritu.³³

Los compositores románticos transmitieron toda su expresividad e imaginación, además de que integraron a sus obras temáticas y tradiciones populares, así como en la literatura se

³²Enciclopedia de Historia Editorial Grudemi, “Romanticismo”, <https://enciclopediadehistoria.com/romanticismo/>

³³Laura Suarez de la Torre, “Estudio introductorio”, en *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis... El romanticismo en México, siglo XIX* (México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2020), 13.

estaba haciendo.³⁴ De hecho, la música y la literatura siempre estuvieron de la mano. Así mismo, la industrialización favoreció la creación de más y mejores instrumentos musicales que además eran más baratos, esto benefició a las orquestas musicales, las hizo más numerosas y con más integrantes.

Ahora bien, hablando específicamente sobre el romanticismo en México, la ópera se había convertido en el espectáculo predilecto por el público casi enseguida de la consumación de la Independencia de México. Luis de Pablo Hammeken, sostiene que la ópera se había convertido en algo más que un simple entretenimiento: “era un productor de códigos y significados culturales compartidos por amplios sectores sociales” repleto de peso simbólico en la mentalidad de la sociedad, un valor simbólico al imaginario colectivo. La tesis principal del autor es que la ópera “desempeñó un papel muy importante en el proceso de construcción de un concepto central para el imaginario político mexicano: la civilización”.³⁵

Aurea Maya lo sustenta también, pues dijo que asistir a la ópera era la mayor “demostración de cultura y civilización en Europa” por lo que México no podía quedarse atrás. El usar las mejores ropas y joyas, tener un palco en el teatro marcaban un estatus en la sociedad y establecía “ciertos códigos de sociabilidad”.³⁶ Además de que la gente se reuniese a socializar y a disfrutar lo que pasaba en el escenario, ocurrían dentro del teatro también otras situaciones como cierres de tratos políticos y consolidación de negocios.

De Pablo Hammeken señaló que durante el periodo de 1823 a 1824 se presentaron varias óperas italianas siendo la mayoría rossinianas como *Il barbiere di Siviglia* [El barbero de Sevilla] o *L'italiana in Algeri* [La italiana en Argel].³⁷ Desde entonces la ópera italiana se

³⁴ Enciclopedia de Historia Editorial Grudemi, “Romanticismo”, <https://enciclopediadehistoria.com/romanticismo/>

³⁵ Luis de Pablo Hammeken, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, (México: Bonilla Artigas Editores, 2018), 20, 22.

³⁶ Aurea Maya Alcántara, “Reflejos del romanticismo en la ópera del México del siglo XIX”, en *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis... El romanticismo en México, siglo XIX*, editado/coordinado por Laura Suarez de la Torre (México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2020), 192.

³⁷ Hammeken, *La República de la Música*, 40.

tornó en el espectáculo predilecto y Gioachino Rossini³⁸ se convirtió en el compositor favorito del público mexicano.

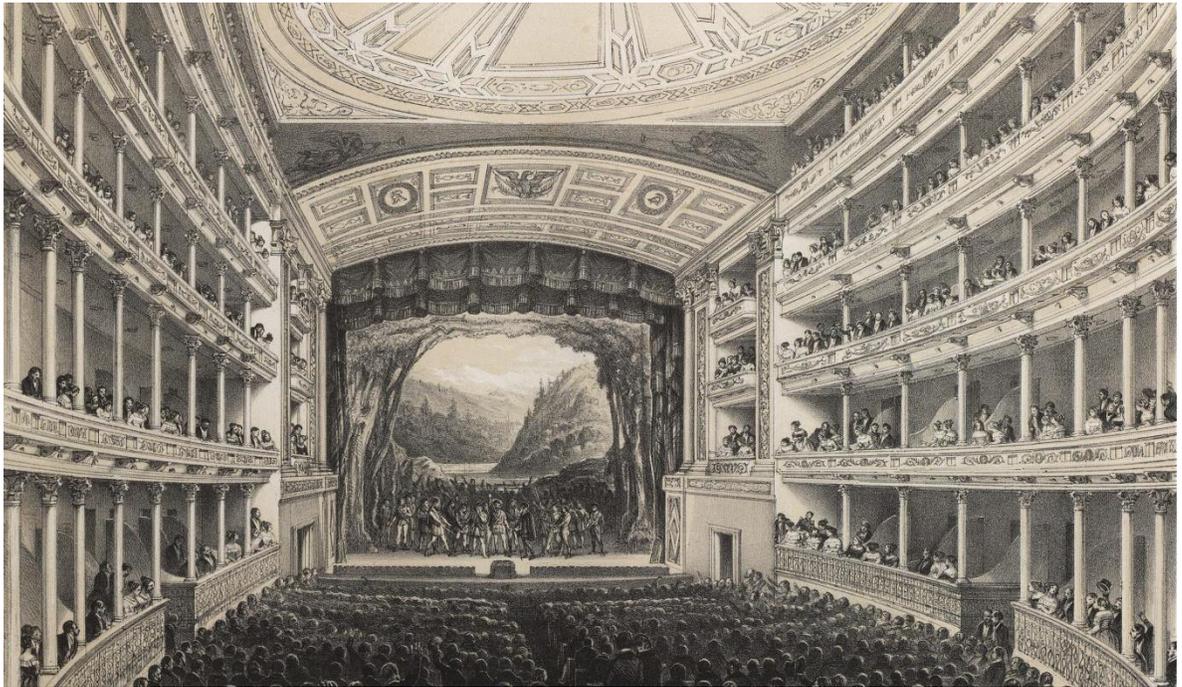


Imagen 1. Representación de ópera en el Teatro Nacional, litografía de Manuel Rivera Cambas tomada del Álbum Pintoresco de la República Mexicana.

Es así como en el México Independiente se inició según Gloria Carmona: “la era de las sociedades filarmónicas”.³⁹ La primera de ellas, la Sociedad Filarmónica se fundó en febrero de 1824 por José Mariano Elízaga (1786–1842)⁴⁰ con el apoyo de Lucas Alamán (1792–1853), quien además de ser su amigo, era ministro en el gobierno de Guadalupe Victoria. Elízaga quería elevar el nivel musical de México por lo que presentó al gobierno

³⁸ Gioachino Rossini, nació el 29 de febrero de 1792 en Pésaro, Italia y murió el 13 de noviembre de 1868 en Passy, Francia (cerca de París). Fue el iniciador de la tendencia del bel canto en la ópera que dominó este género a principios del siglo XIX. Véase Patricia Bueno y Alejandro Pérez, “Gioachino Rossini”, *Los mil grandes de la música* (México: Promexa, 1982), 150.

³⁹ Gloria Carmona, *La Música de México, periodo de la Independencia a la Revolución* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984), 19.

⁴⁰ Véase Anexo I para conocer los datos biográficos del compositor.

un proyecto para una escuela de música. En abril de 1825 se inauguró la “Academia Filarmónica” que solo duró un par de años.⁴¹

En diciembre de 1839 se fundó la Gran Sociedad Filarmónica de México por el compositor José Antonio Gómez (1805–1878). De ésta surgió la Academia de Música, en la que además de música, se impartían idiomas (inglés, francés e italiano), escritura, dibujo, baile y esgrima. Sin embargo, no mantuvo sus puertas abiertas por mucho tiempo.⁴²

A finales de 1865, el Club Filarmónico Mexicano formado por Tomás León (1826–1893), Aniceto Ortega (1825–1875),⁴³ Julio Ituarte (1845–1905), Melesio Morales (1838–1908) –y otros melómanos e intelectuales– intercedió por su compañero Melesio ante Annibale Bianchi para que su compañía italiana presentara la ópera *Idelgonda* de Morales. Así, después de “gestiones largas y difíciles” se estrenó el 27 de enero de 1866.⁴⁴ Sin embargo, algunos días antes, el 14 de enero se había constituido legalmente la Sociedad Filarmónica Mexicana la cual buscaba fundar un Conservatorio de Música Mexicano para fomentar “el cultivo de las ciencias y prácticas musicales” en la juventud.⁴⁵ El Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana abrió sus puertas el 1 de julio de 1866 en pleno Segundo Imperio.

Y fue durante el efímero Segundo Imperio (1864–1867) cuando hubo un breve periodo de alternancia a la ópera italiana, pues sonó también en la capital mexicana música francesa y alemana. Carmona narra cómo con la llegada de Maximiliano se consolidó una orquesta sinfónica particular del Emperador llamada: “la Orquesta de S. M. Maximiliano” conformada por instrumentistas mexicanos, belgas y austriacos, que estuvieron bajo la dirección del flautista francés Emile Palant. Dicha orquesta tocó “la Gran Marcha de Tannhauser de Wagner” en 1864 y “una sinfonía de Beethoven” en 1865. También se

⁴¹ Olivia Moreno Gamboa, *Una cultura en movimiento, La prensa musical de la ciudad de México (1860 – 1910)* (México, UNAM/INAH, 2009), 27.

⁴² Moreno Gamboa, *Una cultura en movimiento*, 28.

⁴³ Véase Anexo I para conocer los datos biográficos de compositores de esta página.

⁴⁴ Carmona, *La Música de México*, 96

⁴⁵ Betty Luisa María Auxiliadora Zanolli Fabila, *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: Secretaría de Cultura/INBA/Conservatorio Nacional, 2017), 72 – 79.

hicieron muy populares las bandas que acompañaban la escolta del emperador, como la Banda de la Legión Extranjera (francesa), la Banda de los Húsares Palatinos (probablemente belga o francesa) y la Banda de la Legión Austriaca la cuál era la más famosa y cuyo director Sawerthal presentó en sitios públicos como la Plaza de Armas o la Alameda Central serenatas con oberturas de óperas de Mozart, de Weber, Fidelio de Beethoven, Fausto de Gounod, Orfeo de Offenbach y fantasías sobre óperas de Wagner.⁴⁶ Ricardo Lugo Viña en su artículo sobre Sawerthal⁴⁷ cita a Rafael Ruiz Torres y menciona además de los anteriores compositores, a Joseph Haydn, Verdi, Bach, y Strauss.⁴⁸

Así pues, las bandas militares se disfrutaron por espacios públicos como alamedas y plazas así como privados, pues mientras el sector popular podía apreciar sus serenatas de manera gratuita, la élite cercana al Imperio lo hizo en eventos exclusivos de los emperadores. En el año 1867 el Segundo Imperio llegó a su fin, pero la vida de las bandas militares había comenzado. Carmona menciona también que cuando Juárez regresó al poder éstas florecieron pues no quería “quedarse atrás” por lo que patrocinó nuevas bandas formadas por mexicanos con repertorio de autores mexicanos.⁴⁹

Retomando el tema sobre la composición, México acababa de pasar por una temporada de influencia alemana y francesa, pero sin dejar de lado la de la ópera italiana que siempre estuvo presente y a la par de los eventos imperiales. Sin embargo, con la República restaurada, esta influencia italiana fue creciendo y eclipsando la música francesa y alemana que se había escuchado durante el Segundo Imperio tanto en plazas públicas como en los grandes teatros.

Los compositores como Melesio Morales jamás dejaron de lado esta influencia italiana, inclusive, éste fue quien se encargó de integrar el modelo de la escuela compositiva italiana al Conservatorio Nacional. Jesús C. Romero comenta que después de la Inauguración

⁴⁶ Gloria Carmona, *La Música de México, periodo de la Independencia a la Revolución* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984), 89 - 90.

⁴⁷ Ricardo Lugo Viñas, “Johan Rudolf Sawerthal, el músico del emperador Maximiliano”, *Relatos e historias en México*, núm. 147, enero (2021), <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/johann-rudolf-sawerthal-el-musico-del-emperador-maximiliano>

⁴⁸ Véase Anexo I para conocer los datos biográficos de compositores de esta página.

⁴⁹ Carmona, *La música en México*, 90.

de la Institución en 1866, los maestros Tomás León y Aniceto Ortega –quienes eran los encargados de las asignaturas de piano y composición– “querían conducir la evolución” de su entonces medio artístico con las “obras de Chopin”. Sin embargo, al regresar Morales de Italia y obtener la cátedra de composición, “en vez de continuar el desarrollo iniciado por sus antecesores, llevó al Conservatorio hacia el culto del italianismo, cuya corriente imperaba en el país desde antes que él emprendiera el viaje a Europa”.⁵⁰

De modo que el modelo de la ópera italiana ya se había hegemonizando en esta nación. A lo largo de ese siglo, México recibió la visita de numerosas compañías de ópera extranjeras, sobre todo, compañías italianas. Moreno afirma que “durante la segunda mitad de este, las compañías italianas prácticamente monopolizaron el espectáculo operístico”, ya que la corriente italiana era la favorita del público.⁵¹ Pues, como ya mencionamos anteriormente, el público seguidor de la ópera italiana se había afianzado hacía años con el modelo rossiniano.

Pero, ¿Qué factores contribuyeron a la ópera italiana a ser el favorito del público sobre todos los espectáculos en México? Casini señala que se deben revisar las características musicales propias de la ópera italiana como el predominio de la melodía sobre la armonía⁵² [lo que] la hacía más accesible al oído. Otro de los elementos a tomar en cuenta también era “la proximidad del idioma español con el italiano, hecho que permitió al público mexicano conocer con mayor facilidad los argumentos de las óperas y memorizar incluso los libretos”.⁵³

⁵⁰ Jesús C. Romero, *Chopin en México* (México, Imprenta Universitaria, UNAM, 1949), 17 - 18.

⁵¹ Olivia Moreno Gamboa, *Una cultura en movimiento, La prensa musical de la ciudad de México (1860 – 1910)* (México, UNAM/INAH, 2009), 46.

⁵² La música tiene tres elementos básicos; la melodía: que es una sucesión coherente de notas con diferentes alturas (afinaciones) las cuales crean un efecto estético. En palabras más simples, la melodía es el motivo musical que sobresale. Por ejemplo: en una canción equivaldría a la línea de la voz, o a un solo instrumental. La armonía: son notas que suenan de manera simultánea en una pieza musical. Por ejemplo: en una canción vendría siendo el acompañamiento. Tanto la melodía como la armonía están sujetas al ritmo que es el tercer elemento básico de la música, el cual es la ordenación de los sonidos en el tiempo. Un patrón repetitivo de sonidos.

⁵³ Claudio Casini, *Historia de la música. El Siglo XIX. Segunda Parte* citado en Moreno, *Una cultura en movimiento*, 47.

Otto Mayer Serra comentó que “la aceptación entusiasta, casi inconsciente, por el público mexicano, de las óperas italianas [...]” incitó a los compositores a componer bajo el canon de esa escuela. El público supo imponer “su gusto reiterante” pero aunado a esto estaba “la complacencia absoluta de los compositores” hacia su público, lo cual fue sumamente perjudicial ya que se sirvieron de la misma fórmula melódica en cualquier expresión musical.⁵⁴ Así que, tomando en cuenta que, si el público mexicano exigía sólo ópera italiana, y, que en este país se componía mayormente en ese estilo, con el pasar de las décadas invariablemente se acostumbró a ella. González Peña expresó cómo aún se alababa la música de Donizetti y Bellini,⁵⁵ en el año de 1885 y cómo esto representaba en México “más de medio siglo de atraso respecto a la cultura europea [pues] el italianismo lo absorbía todo”.⁵⁶

Ya habían pasado más de cincuenta años desde que la corriente italiana sometía al gusto musical del país. Esta se había convertido en una fuerza monopolizadora que tenía todo el poder sobre el capital simbólico pues se encontraba en las posiciones más altas dentro del campo musical. A decir de otro modo, tenía toda la atención, reconocimiento y autoridad dentro del campo musical mexicano desde hacía décadas. Gustavo E. Campa y su generación consideraron esto como un retraso musical del que buscaron salir comenzando a introducir una nueva corriente artística: el modernismo musical.

I. 2 El modernismo musical

Se debe comenzar señalando que el concepto de música modernista no es lo mismo hoy que lo que se consideraba en siglo XIX. Por lo tanto, para evitar confusión, iniciemos diciendo que hoy en día la música modernista es el nombre que se le da a la música vanguardista que surgió en el siglo XX en Europa. Durante esa centuria se dieron las corrientes de los ismos

⁵⁴ Otto Mayer Serra, *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad* (México: El Colegio de México, 1941), 46, 79. (reimpresión facsímil, INBA/CENIDIM, 1996).

⁵⁵ Gaetano Donizetti, nació el 29 de noviembre de 1797 y falleció el 8 de abril de 1848 en Bérgamo, Lombardía, Italia. Fue uno de los más grandes representantes de la ópera italiana, compuso alrededor de 75.

Vincenzo Bellini, nació el 3 de noviembre de 1801 en Catania, Sicilia, Italia y murió el 23 de septiembre de 1835 a las afueras de París, Francia. A pesar de ser considerado un representante del movimiento operístico italiano de principios del siglo XIX, solo compuso 10 óperas. Véase: Patricia Bueno y Alejandro Pérez, “Gaetano Donizetti”, “Vincenzo Bellini”, *Los mil grandes de la música* (México: Promexa, 1982), 52 y 20.

⁵⁶ Carlos González Peña, “La vida batalladora de Campa” en *El Hechizo Musical* (México: Editorial Stylo, 1946), 174.

en la música,⁵⁷ y más movimientos como la música concreta, la electrónica y música aleatoria.⁵⁸ Es decir, lo que se conoce actualmente como música contemporánea. Algunos investigadores la emplean igualmente en México del siglo XX (a la par del nacionalismo) para poder encasillar a Julián Carrillo (1875–1965) y a su sonido 13⁵⁹ pues parte de su música encajó tanto en el nacionalismo como en la vanguardia europea. Expliquemos ahora nuestra categoría de análisis.

Es a partir de la información obtenida por las fuentes primarias que podemos señalar que el modernismo musical que promovió y defendió Gustavo E. Campa a finales del siglo XIX como corriente musical era una sinergia entre modernidad y modernismo. Pero ¿Qué era la modernidad para el contexto decimonónico mexicano? Santoyo Torres nos dice que la modernidad se concebía:

[...] como esencia de las aspiraciones de mejoramiento de la vida colectiva, formuladas por el liberalismo decimonónico triunfante como proyecto de Nación. [...] descartadas las nociones religiosas y metafísicas, las tradiciones y la subjetividad, para trazar el camino al bienestar colectivo e individual, siguiendo la ruta de la verdad científica. La modernidad fue asociada con las mejoras materiales, los avances hacia el bienestar en todos los terrenos de la vida, el conocimiento, la producción y el consumo.⁶⁰

⁵⁷ Impresionismo y expresionismo, surgidas en Francia a partir de estilos pictóricos. Futurismo surgido en Italia consistía en introducir ruidos de ambiente industrial. Atonalismo, dodecafonismo y serialismo, surgidas en Austria y que consistían en evitar tonalidad la primera, utilizar escalas cromáticas de 12 notas la segunda y ordenamiento perfecto de parámetros musicales la tercera. Neoclasicismo que vuelve a las formas y géneros clásicos.

⁵⁸ La música concreta utilizaba cualquier ruido o sonido de la realidad y la manipulaba en un laboratorio para crear composiciones mientras que la electrónica utilizaba sintetizadores y un laboratorio para crear los sonidos no reales y poder componer con ellos. La música aleatoria se trata de música única e irrepetible que se crea con improvisación y sin ninguna regla.

⁵⁹ Julián Carrillo (1875 – 1965) fue un compositor, director de orquesta y violinista mexicano que desarrolló la teoría del Sonido 13, una técnica de composición microtonal. Es decir, la magnitud de los sonidos es menor que los semitonos. Inició sus estudios en el Conservatorio Nacional de México y continuó en el Real Conservatorio de Leipzig, Alemania y después en el Real Conservatorio de Gante, Bélgica. Véase: Patricia Bueno y Alejandro Pérez, “Diccionario Biográfico”, *Los mil grandes de la música* (México: Promexa, 1982), 214.

⁶⁰ Antonio Santoyo Torres, “El impacto de una nueva economía doméstica en la modernización de la capital mexicana, entre finales del siglo XIX e inicios del XX”, *Signos históricos*, vol.24, n.4, enero-junio (2022): https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-44202022000100204#:~:text=La%20modernidad%20comenz%C3%B3%20a%20modificar.las%20aspiraciones%20del%20Estado%20mexicano.

Fue en el porfiriato donde van a recaer “los orígenes de México moderno”, pues fue el primer periodo de estabilidad política, desarrollo económico y relativa paz. La capital del país se desarrolló velozmente fungiendo como espacio cultural en el que las élites porfiristas volteaban a ver a Francia cada vez más. Para finales del siglo XIX Francia era considerada “el resultado natural y universal de la evolución del pensamiento occidental moderno”.⁶¹ Pues bien, musicalmente hablando, Gustavo E. Campa había volteado a ver a Francia cuando todavía existía una tradición italiana que al menos en la música, estaba siendo muy difícil cambiar.

Carredano nos dice que para la generación de Gustavo E. Campa “El término de “francés” adquirió el significado de “moderno” y de “avanzado”, aunque hay que señalar que sus preferencias no excluían a los compositores alemanes y a los rusos.⁶² Es decir, el modernismo que Campa y sus contemporáneos buscaban introducir era lo avanzado, lo progresista, eso que no se encontraba en México pero que podían obtener en la música de Francia, Alemania, Rusia y otros lugares de Europa.

Hablando específicamente de Alemania, Muñoz Salazar señala que el alemán Richard Wagner se había convertido en “un símbolo de modernidad” en el mundo, musicalmente hablando. Había creado la “música del futuro” o como Campa refería: música del porvenir. La obra musical de Wagner influyó en muchos compositores y en otras artes, varios compositores (siendo algunos franceses incluso) quienes dialogaron con sus teorías. Gustavo E. Campa se convirtió en su mayor defensor y promotor en México pues creía que mientras no se aceptaran las obras y teorías de Wagner y se siguieran a la escuela italiana, la nación estaría “a la retaguardia de las naciones civilizadas”.⁶³

⁶¹ Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880 – 1930* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998), 10 y 27; Mauricio Tenorio Trillo y Aurora Gómez Galvarriato, *El Porfiriato* (México: FCE, CIDE, 2006), 36.

⁶² Consuelo Carredano, *Felipe Villanueva. 1862 – 1893* (México: CENIDIM, 1992), 61.

⁶³ Fernanda Muñoz Salazar, “¿Progreso y civilización? Destellos románticos en torno al estreno de *Lohengrin* de Richard Wagner en la prensa mexicana en 1890”, en *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis... El romanticismo en México, siglo XIX*, editado/coordinado por Laura Suarez de la Torre (México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2020), 248.

Campa sentía tal menosprecio al italianismo que formó una especie de club intelectual, un grupo con sus amigos y contemporáneos, ellos eran: Ricardo Castro (1864–1907), Felipe Villanueva (1862–1893), Carlos J. Meneses (1863–1929), Juan Hernández Acevedo (1862–1894) e Ignacio Quesadas (¿?). En las reuniones de dicho grupo interpretaban, estudiaban, analizaban y se compartían música de compositores franceses, alemanes y demás europeos que, según lo encontrado en las fuentes primarias, referían ellos mismos como compositores de la moderna escuela. Estos jóvenes compartieron ideologías y gusto por esta música y compositores modernos que en un inicio eran mayormente franceses por lo que, probablemente dicho grupo se haría llamar así mismo “los franceses o francesistas” para diferenciarse de los italianos.⁶⁴

El estilo musical que Campa estaba promoviendo era calificado y llamado “Europeizante”, “Extranjerizante” y sobre todo “Francesista”. Vázquez hace la observación de que francesísimo es un término “excluyente y problemático” hoy día pues la música que Campa defendía no estudió y siguió únicamente los cánones de compositores franceses, también estudiaron y buscaron difundir a clásicos como Bach, Haydn o Mozart. Igualmente, música de pianistas como el polaco Chopin o el húngaro Liszt, además de la música de los alemanes Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms⁶⁵ y por supuesto Wagner. Vázquez añade también, que sería más apropiado usar el término cosmopolitismo por el interés de la escuela moderna en conocer otros estilos europeos además del franco.⁶⁶ Sin embargo, se decidió no utilizar la palabra en cuestión en esta investigación puesto que consideramos que no es apta para referirse a la corriente que Campa buscaba introducir ya que Vázquez toma en cuenta al italianismo dentro de la categoría de cosmopolitismo.

Es necesario saber de dónde viene el modernismo pues además de la literatura, fue un estilo aplicado a otras expresiones artísticas siendo la música una de ellas. Vázquez Montano ha señalado algunas. Una de ellas es como “corriente estética” que se infiltró en las artes plásticas y decoración, ésta se caracterizó por la utilización de ornamentos arabescos y del

⁶⁴ Véase el apartado El Grupo de los Seis, página 44.

⁶⁵ Véase Anexo I para conocer los datos biográficos de compositores de esta página.

⁶⁶ Miriam Vázquez Montano, “El Modernismo en la obra para piano de Castro, Elorduy y Villanueva”, Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2006, 21 - 30

simbolismo. Su origen se dio en las décadas finales del siglo XIX en Inglaterra y se expandió en Europa con diferentes nombres según la región y el idioma. *Modern Style* en Reino Unido, *Art Nouveau* en Francia y Bélgica, *Jugendstil* en Alemania o *Sezessionstil* en Austria y modernismo en España e Hispanoamérica.⁶⁷

La acepción más conocida fue el modernismo como movimiento literario, este fue originado en Hispanoamérica y algunos de los exponentes fueron el nicaragüense Rubén Darío (1867–1916), los mexicanos Amado Nervo (1870–1919), Manuel Gutiérrez Nájera (1858–1895), Salvador Díaz Mirón (1853–1928), el cubano José Martí (1853–1895), el colombiano José Asunción Silva (1865–1896), el uruguayo José Enrique Rodó (1871–1917). El movimiento fue extendido a España igualmente a finales del siglo XIX y principio del XX por el español Juan Ramón Jiménez (1881–1958).⁶⁸ Bringas Valdez menciona que el movimiento fue influido directamente por el parnasianismo (en contra del romanticismo y del realismo literario) y por el simbolismo (en contra de la falsa sensibilidad y la descripción objetiva) que eran movimientos franceses.⁶⁹

El modernismo literario se caracterizó por un refinamiento, embellecimiento y aristocratización de los vocablos, produciendo así una renovación en el manejo de la métrica y el lenguaje. Los modernistas buscaban revelarse contra las estructuras y tradiciones para encontrar formas artísticas novedosas y bellas. Era fundamental que las imágenes fueran preciosas. El cuidado en los detalles creaba imágenes que se relacionaban al color, las armonías, los sentidos y el arte. La perfección formal en las composiciones era parte del ornamento de cada obra. El lenguaje culto y bien cuidado, y la necesidad de creación de modo artístico, conformaban la estética de los poemas y otros textos del movimiento. En los poemas de esta corriente abundaron técnicas experimentales y frescas, fue una corriente que llegó más allá de la literatura.⁷⁰

⁶⁷ Vázquez Montano, “El Modernismo”, 11.

⁶⁸ Vázquez Montano, “El Modernismo”, 12.

⁶⁹ Douglas Marcelo Bringas Valdez, “Fernando Soria (1860 – 1934): compositor, crítico y pedagogo”, Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2017, 111.

⁷⁰ Actualidad literatura, “Modernismo literario: qué es y sus características”, <https://www.actualidadliteratura.com/modernismo-literario-que-es-y-sus-caracteristicas/>

Bringas añade, además, que el modernismo no solo se limitaba a la poesía, este había permeado al mundo intelectual en general. Según Acosta, el modernismo “lo afectaba todo”, no era “asunto de una escuela o una forma sino una actitud”, el modernismo era “un movimiento entusiasta y libertador “ que trataba de reencontrarse con la belleza.⁷¹ Vázquez lo mencionó también pues dijo que el modernismo debía entenderse como “una actitud cultural, un modo de vida y un estado del espíritu que se manifestó más allá del medio literario”,⁷² por lo que es factible que el modernismo al igual que el romanticismo, se extendiera por varias expresiones artísticas como la música.

Hablando concretamente, realizo esta categoría de análisis proponiendo que la corriente que Campa buscó introducir y promover en México fue el modernismo musical en el que se combina la idea de progreso brindada por la modernidad contraponiéndose a la vieja escuela italiana buscando la mejora artística y el adelantamiento. Lo dijo el mismo Campa en numerosas ocasiones en sus cartas a Felipe Pedrell, pero en su autobiografía enviada el 1ro de agosto de 1888 expresó ese afán por el progreso artístico y señaló su empeño para lograrlo:

Mi mayor ahínco ha consentido en procurar la introducción de los programas modernos y de la moderna escuela entre maestros, y á ella han convergido todos mis trabajos. Mis composiciones y pequeños trabajos literarios, me lisonjeo de que asuman un esfuerzo, y me animan á perseverar en él (que lindo merito) las personas que son como Vd [sic] Sr. Pedrell tienen simpatía por todo lo que es progreso y adelantamiento. Comprendiendo que los progresos modernos deben comenzar á hacerse paso por la enseñanza[...]⁷³

Lo anterior realizando una sinergia con la ideología del modernismo, de ese movimiento libertador y buscador de la belleza y con esa estética que denotaba adelantamiento. En la música se buscaría por medio de atmósferas musicales creadas a partir de la armonía siendo esto completamente opuesto a la escuela italiana. Dijo Campa: “Cuando compongo intento una sola cosa, que para mí encierra todos los secretos de la estética: “a hacer sentir los que

⁷¹ Marco Antonio Acosta, *Después de Modernismo*, México, Instituto de Cultura de Tabasco, 1991, citado en Bringas, “Fernando Soria”, 112.

⁷² Miriam Vázquez Montano, “El Modernismo en la obra para piano de Castro, Elorduy y Villanueva”, Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2006, 12.

⁷³ BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felipe Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, ff. 6-7. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 1º de agosto de 1888.

siento, en comunicar mis propios sentimientos”.”⁷⁴ Que es lo que hace un artista después de todo, comunicar.

Belem Clark de Lara señala que existió un dualismo entre modernismo y modernización que se volvieron “interdependientes en la conciencia artística”, pues esas “dos dimensiones de progreso social —el espiritual y el material—”, no pudieron distanciarse.⁷⁵ Y a pesar de que Clark está refiriéndose a la literatura, esto igualmente pasó en la música.

El modernismo literario comenzó a expandirse en la década de 1880 hasta los años veinte aproximadamente.⁷⁶ Por su parte, la ideología del modernismo musical pudo haber iniciado en ese periodo también, pues sería durante los primeros años de esa década en que se formó el Grupo de los Seis y aventurándonos a ponerle una fecha de expiración pudiera indicarse el año en que Campa deja la dirección del Conservatorio Nacional. El 14 de agosto de 1913 Julián Carrillo tomó el cargo, y a pesar de que existe controversia en torno a Carrillo de si era nacionalista o no, lo cierto es que en ese periodo comenzaron los avances nacionalistas en la música.⁷⁷

Si hablamos ahora de en qué momento de la historia se inserta el modernismo musical en México y qué estilos europeos asumió, necesitamos recapitular. Recordemos primeramente que existió un romanticismo musical en occidente, dentro de ese movimiento artístico, se desarrollaron diferentes escuelas compositivas en ciertas regiones de Europa teniendo todas sus propias variaciones en formas musicales sinfónicas. Ahora mencionemos tres de las más importantes: el romanticismo italiano (en el que surgió la ópera italiana, el *bel canto*),⁷⁸ pero también estaba el romanticismo francés (que desarrolló su ópera *comique*

⁷⁴ BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felipe Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, f. 3. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 27 de septiembre de 1888.

⁷⁵ Belém Clark de Lara, “La crónica del siglo XIX”, *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México Decimonónico*. Vol. 1 (México: UNAM, 2005), 352.

⁷⁶ Actualidad literatura, “Modernismo literario: qué es y sus características”, <https://www.actualidadliteratura.com/modernismo-literario-que-es-y-sus-caracteristicas/>

⁷⁷ Betty Luisa María Auxiliadora Zanolli Fabila, *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: Secretaria de Cultura/INBA/Conservatorio Nacional, 2017), 274.

⁷⁸ Traducido del italiano como “canto bello”, es una técnica de canto italiana que “tiene como premisas la pureza del tono, la belleza del sonido, el fraseo afinado, el legato y la agilidad en la vocalización” Véase Joaquín

y gran ópera francesa, romanzas, *mélodies*) y el romanticismo alemán (que desarrolló su propio tipo de ópera llamado *singspiel*, *lieder* y más). Pues bien, cuando estaba surgiendo y desarrollándose todo esto en Europa, México estaba teniendo su Guerra de Independencia y cuando hubo terminado, el país estaba en busca de una identidad nacional.

Fue en ese momento que comenzaron a arribar a México todas esas compañías de ópera italiana provocando una fascinación en la población que duró más de medio siglo. Esto evitó que el público deseara conocer a las otras escuelas compositivas como la alemana o la francesa e incluso a otras formas musicales de la escuela romántica italiana quedándose solamente con el modelo compositivo de su ópera. Y mientras en Europa iban evolucionando y apareciendo más formas musicales, en México se seguía escuchando las mismas óperas italianas y componiendo a su estilo. Campa quería que se conociera y se escuchara todo lo que este país se había perdido por la preferencia hacia el estilo de ópera italiana.

Durante las últimas décadas del siglo XIX apareció en Europa el postromanticismo, que no es otra cosa que una prolongación del lenguaje del romanticismo, pero el cual llevaba las pasiones hasta el límite de las exaltaciones y evocaba nuevos sentimientos nacionalistas en un mundo cada vez más industrializado. El compositor que más influenció en este periodo fue Richard Wagner.⁷⁹ En esas décadas comenzaron también los movimientos nacionalistas en España, Rusia, países escandinavos y eslavos.

Es analizando las fuentes primarias que concebimos que el modernismo musical de Campa y su generación era música influenciada por el romanticismo alemán y francés (que no conocía México), así como el post-romanticismo y el nacionalismo europeo que estaba ocurriendo en aquellos años. Sin embargo, como ya se mencionó, en la historiografía musical mexicana el modernismo musical no es considerado como una corriente artística como tal.

Navarro, dirección Editorial, “La ópera italiana: el bel canto”, en *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores* (Tomo 7), (México: Salvat, 1983), 6.

⁷⁹ “Periodo Post-romántico”, <https://educacionmusicaldesantacruz.weebly.com/post-romanticismo-y-sus-compositores.html>

Para algunos autores el modernismo musical no es tomado en cuenta como un movimiento o corriente musical ya que ni siquiera la nombraron o mencionaron en sus trabajos. Al parecer, para ellos el francesismo y germanismo siguió de manera orgánica al italianismo. Es decir, simplemente acuñaron a los compositores modernos de la generación de Campa dentro del romanticismo musical mexicano.

Comencemos nombrando a Jesús C. Romero y su artículo “El Francesismo en la evolución Musical de México” mencionado en la tesis de Vázquez. Romero utilizó el término “francesista” para referirse a los compositores de la generación de Campa y utilizó el término “Modernista” como sinónimo de “Vanguardia”, pero para referirse al periodo prenatalista del siglo XX⁸⁰ y no a los compositores como Gustavo y sus contemporáneos. Cabe mencionar que Romero menciona como periodos francesistas de México a ambas intervenciones francesas.

El autor Gabriel Pareyón no menciona el término modernismo musical ni hace referencia a algún periodo influenciado por el modernismo en su *Diccionario Enciclopédico de Música en México* cuando define al “Romanticismo en México”, y más bien nombra a la generación de Campa como “la auténtica asunción del romanticismo como postura filosófica en la música mexicana” y también los llama: “el grupo de afrancesados que se opuso al estilo italianista de Morales”,⁸¹ nada más.

Yolanda Moreno en su libro *La composición en México en el siglo XX*, al periodo de la generación de Gustavo E. Campa lo llama “virtuosismo técnico estructural” dentro del mismo romanticismo tardío.⁸² Por otro lado, en uno de los capítulos de su libro *Rostros del nacionalismo en la música mexicana* refiere a la generación de Campa como con “mayor dominio compositivo” y con “un patrón francés”. En el siguiente capítulo hace mención del modernismo como “una nueva sensibilidad” nacida a finales de siglo, entonces menciona

⁸⁰ Jesús C. Romero, “El Francesismo en la Evolución Musical de México”, *Carnet Musical*, Suplemento núm. 1, julio (1949), 155, citado en Vazquez Montano, “El Modernismo en la obra para piano de Castro, Elorduy y Villanueva”, Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2006, 27.

⁸¹ Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, (Vol. 2) (México: Universidad Panamericana, 2007), 909.

⁸² Yolanda Moreno Rivas, *La composición en México en el siglo XX*, (México: CONACULTA, 1996), 22 – 24.

a los poetas mexicanos que introdujeron esa corriente y a los compositores que participaron de esa sensibilidad, sin embargo, a pesar de mencionar contemporáneos de Campa, excluye el nombre de éste.⁸³

En este sentido, nuestra propuesta en la presente investigación, como ya se explicó, es postular que por un lado en México existió un romanticismo musical a principios del siglo XIX, y, por el otro, que fue surgiendo el modernismo musical a finales de este mismo siglo introducido por la generación de Campa. Además de que esta corriente musical se desarrolló a la par de otras manifestaciones artísticas, como la literatura y las artes plásticas influenciándose por éstas. Otro punto a esclarecer es que al encontrar terminologías como: escuela moderna, escuela modernista, música modernista, música de la moderna escuela, o compositores modernos o modernistas, se está haciendo referencia al modernismo musical.

Para cerrar este apartado, recordemos que Gustavo E. Campa era un joven con ideas nuevas para su tiempo, pero sin capital simbólico del que disponer y sin ninguna posición dentro del campo musical, por lo que estuvo dispuesto a comenzar con lo que Bourdieu llama el juego para obtener un buen posicionamiento dentro del campo musical. Y de ese modo, tener poder para influir en el gusto musical colectivo y, sobre todo, la creación musical bajo los cánones del modernismo musical. Uno de los medios por el cual Campa intentó dar a conocer sus ideas y combatir las anteriores fue con sus críticas musicales a través de la prensa. Es decir, una de sus estrategias de posicionamiento en el campo musical fue a través del campo literario.

I. 3 La prensa y la crítica musical

Según Suárez, la prensa “Se convirtió en el medio de comunicación, de enseñanza y aprendizaje por excelencia” en el siglo XIX pues los libros no eran consumidos por todos. Si bien se ofrecieron, solo unos pocos los adquirieron y a su vez los “circularon por distintos medios, como la lectura en voz alta, la traducción, reproducción o la copia manuscrita”. En cambio, los periódicos durante los primeros años independientes “incorporaron pasajes,

⁸³ Yolanda Moreno Rivas, *Rostrros del nacionalismo en la música mexicana*, (México: Escuela Nacional De Música/ UNAM, 1995), 83.

traducciones o referencias a los escritores románticos europeos” como mera “comunicación pública”.⁸⁴ Alain Vaillant dijo que en los periódicos y revistas se encontraba “la representación de la sociedad, estructurando política y culturalmente su identidad”.⁸⁵

Ahora bien, hablando específicamente sobre la prensa musical, se debe hablar antes de las revistas literarias. En 1826 se publicó *El Iris*, la primera revista literaria en México, la cual introdujo la litografía a México. A partir de los años treinta, las revistas literarias fueron “la principal manifestación cultural” en el país. Su contenido era sobre literatura, ciencias, bellas artes, modas y variedades. Al inicio eran dirigidas a todo público y conforme aumentaba la variedad y la competencia entre éstas, se fueron especializando, surgieron por ejemplo “publicaciones dedicadas a los niños o a las señoritas”. Fue hasta el año de 1866 que nació *La Armonía*, publicación difusora de la Sociedad Filarmónica Mexicana, primera revista meramente musical.⁸⁶

Con el arribo de extranjeros comercializadores de libros, partituras e instrumentos musicales se impulsó la venta de partituras. Se unieron poco después los “impresores-editores” mexicanos quienes sacaron a la luz “una serie de publicaciones inspiradas en referentes extranjeros”.⁸⁷ Lo que las revistas musicales ofrecían a sus lectores eran: escritos referentes a estética, interpretación, enseñanza musical, biografías de músicos mexicanos y europeos, poesía, narración y sobre acontecimientos musicales. Además, claro está: escritos y difusión sobre ópera italiana, argumentos y libretos de las óperas, noticias, reseñas, crónicas⁸⁸ y lo que serían las primeras críticas musicales. Se debe tener en cuenta que, además de las revistas literarias y la prensa musical especializada, la prensa común contaba con una

⁸⁴ Laura Suarez de la Torre, “Del romanticismo y antiromanticismo, primeros atisbos en la prensa mexicana. Ciudad de México, 1825 – 1846”, en *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis... El romanticismo en México, siglo XIX, editado/coordinado por Laura Suarez de la Torre* (México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2020), 43.

⁸⁵ Alain Vaillant, “Poética de la escritura periódica: cuestiones de método y de historia literaria”, *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, Instituto Mora, núm. 62, mayo agosto de 2005, citado en Suarez, *Más allá del amor*, 43.

⁸⁶ Berenice Ramírez Lago, “Hacia una educación musical romántica: la música en las revistas literarias de la Ciudad de México (1826 – 1868), citada en Suarez, *Más allá del amor*, 63 - 64.

⁸⁷ Suarez, *Más allá del amor*, 17.

⁸⁸ Olivia Moreno Gamboa, *Una cultura en movimiento, La prensa musical de la ciudad de México (1860 – 1910)* (México, UNAM/INAH, 2009), 86-100.

sección llamada gacetilla en la que se compartían estas crónicas y reseñas. Esto ayudaba a que la mayoría de la población estuviera informada de los eventos y tendencias en el espectáculo aun cuando no pagaran una suscripción mensual a una revista musical o literaria. Aunque se debe tomar en cuenta que en aquel entonces solo un pequeño sector de la población sabía leer por lo que estas suscripciones se daban en las clases sociales más altas.

Y hablando justamente de la crónica, según Clark de Lara la primera aparición de esta se dio en la revista literaria *Iris* en 1826, la cual era editada por los italianos Claudio Linatti y Lorenzo Galli. La crónica decimonónica fue evolucionando, pero a grandes rasgos la crónica era el testimonio de la asistencia del cronista a eventos teatrales y musicales, en la que hablaban de la obra, opinaban sobre la representación e interpretación de los artistas, mencionaban algunos de los asistentes y emitían opiniones sobre los autores de las obras y para mediados del siglo, se sumó el análisis de la obra en cuestión. Fue al final del siglo cuando llegó el modernismo literario en donde el periodismo se unió a la poesía convirtiendo a la crónica en una verdadera obra de arte en la que los autores dejaron volar su imaginación con un lenguaje pulcro y estructurado.⁸⁹

Ahondando un poco más en esto último, López Pedroza señala que debido a la expansión de la prensa al final del siglo XIX en México la literatura tuvo que abrirse paso en las revistas y diarios. Los literatos debían evolucionar para sobrevivir en una sociedad cada vez más capitalista, es decir, tenían que entrar al mercado. “El periódico representó una de las posibilidades de la modernización literaria”. De este modo, los hombres de letras se fueron convirtiendo en periodistas y hubo tres razones principales para esto. La primera, fue la económica; la segunda, era su deseo por darse a conocer y la tercera, era el de predicar sus ideas desde “la tribuna pública que representaba la prensa”. La crónica modernista representaba para el literato la preservación de su subjetividad, de su personalidad y de su autonomía.⁹⁰

⁸⁹ Belém Clark de Lara, “La crónica del siglo XIX”, *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México Decimonónico*. Vol. 1 (México: UNAM, 2005), 327 – 346.

⁹⁰ Claudia López Pedroza, “La crónica de finales del siglo XIX en México. Un matrimonio entre literatura y periodismo”, *Revista de El Colegio de San Luis* (El Colegio de San Luis), año 1, número 2, julio – diciembre (2011): 35-59.

Con respecto a la crítica musical, Bringas Valdez menciona que tanto el siglo XIX como del XX no se limitó solo a crónicas de conciertos, sino que la crítica musical desempeñó un papel muy importante en la educación de la sociedad pues brindaban bases musicales y cultura al pueblo. Y como ejemplo se refirió a los artículos de Melesio Morales pues sus descripciones y opiniones sobre conciertos fueron siempre de carácter educativo en que brindaba información sobre los compositores y contexto de sus obras.⁹¹ De esta misma manera fueron tomados algunos escritos de Campa, para algunas personas fueron grandes folletos educativos sobre alguna obra o compositor desconocido hasta ese entonces.

Hablando específicamente sobre la crítica musical en la prensa, Gómez Rivas señala que la venta de un espectáculo (al que llama “producto artístico” y “producto de consumo”) dependía de la publicidad de éste. Sostiene que el crítico musical es quien “crea un universo simbólico” en el que la metáfora sirve de “traducción de la música” y añade que el crítico es el “arquitecto de esta idealización de la música”. De este modo, el público puede imaginar “cualquier cantidad de situaciones, escenarios, imágenes o ideas para dar sentido a la experiencia de escuchar música”.⁹²

Gómez menciona que Meierovich había llegado a la tesis de que “la verdadera labor de la crítica [...] [era] la formación o manipulación del *gusto*”, y el mismo Gómez apoya la teoría de que la crítica musical influía en el “*gusto* musical”.⁹³ Por lo tanto, se puede aseverar que el gusto musical estaba íntimamente ligado a lo que se leía en la prensa, pues se consumía en los teatros aquello que se comprendía gracias al crítico. Y ya que era el crítico el encargado de todo esto, tendría que haber sido un músico o una persona bien instruida musicalmente que dominara el lenguaje musical pero también poseyera habilidades de redacción.

⁹¹ Douglas Marcelo Bringas Valdez, “Fernando Soria (1860 – 1934): compositor, crítico y pedagogo”, Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2017, 44 - 45.

⁹² Armando Gómez Rivas, “Crítica musical en México, 1892”, Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, 9 - 10.

⁹³ Clara Meierovich, “Origen del pensamiento crítico en la música mexicana (1821-1850)”, Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte, Facultad de Filosofía, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008, en Gómez Rivas, “Crítica musical, 24.

Robert Schumann escribió en una crítica musical del año 1832 sobre una sinfonía del francés Héctor Berlioz,⁹⁴ quien fue uno de los músicos más audaces e innovadores de la primera mitad del siglo XIX. Su música era considerada adelantada a su tiempo por lo que para algunos era difícil de escuchar y, por lo tanto, estaba lejos de ser entendida y gustar. En ella Schuman aclaró que con su escrito se proponía tres cosas: primero, dar a conocer la sinfonía; segundo, desglosar y explicar la obra a quienes después de haberla escuchado no fueron complacidos por ella y no se sintieron cómodos; y tercero, demostrar aquel “cuerpo armónicamente proporcionado”, su simetría y cohesión “a aquellos que, conociéndola”, le negaban “su admiración”.⁹⁵

Y eso es exactamente lo que buscaba Campa. Primeramente, que el público pudiera conocer la existencia del compositor, de la obra, y luego poder entender la música después de leer la traducción escrita por él para entonces poder consumirla. Con esto esperaba ir modelando el gusto musical hacia el modernismo pues ya tenía décadas arraigado al modelo de la escuela italiana por lo que consideraba que era momento de evolucionar.

Pero ¿Entonces lo que escribió Campa fue crítica musical o crónica? De acuerdo a lo visto en los escritos de Campa pueden definirse algunos como críticas musicales (sobre todo los primeros), pues son verdaderos estudios musicológicos de obras. En ellos realiza análisis de partitura, de libreto cuando se trata de óperas, además de brindar contexto sobre los compositores y la obra en cuestión. Estos estudios suelen ser de obras desconocidas en México, pero estudiadas por él mismo. Recordemos también que Campa leía prensa musical extranjera de modo que sus críticas estuvieron hechas a modelo de las críticas de Schumann y de las críticas francesas de su tiempo. Además de las críticas, nos encontramos con artículos en los que trató temas específicos con respecto a la música en el México en donde externó sus opiniones personales al respecto. Asimismo, Campa tuvo artículos biográficos de compositores y varias crónicas de conciertos y eventos.

⁹⁴ Louis Héctor Berlioz – Nació en La Cote Saint André el 11 de diciembre de 1803 y falleció en París el 8 de marzo de 1869. Considerado el primer compositor romántico francés. Véase: Patricia Bueno y Alejandro Pérez, “Héctor Berlioz”, *Los mil grandes de la música* (México: Promexa, 1982), 24 - 25.

⁹⁵ Eugene Schumann, Eugenio Germain, traductor, *Schumann - vida romántica - ansiedades artísticas - diario íntimo* (Buenos Aires: Ediciones Suma, 1944), 173.

Con respecto a sus escritos, existen tres libros que son recopilaciones de textos de Campa publicados en la revista *Gaceta Musical*.⁹⁶ El primero, fue editado y distribuido por la casa editora Wagner y Levien Sucs. y se llamó *Artículos y Críticas Musicales*, fue publicado en el año 1902 y tuvo un prólogo de Juan. N. Cordero.⁹⁷ El segundo, fue editado por la Librería Paul Ollendorf de París, se llamó simplemente *Críticas Musicales*, Felipe Pedrell escribió el prólogo y fue publicado en 1911.⁹⁸ Finalmente, en 1917 fue elaborado por la editorial Cultura en la Antigua Imprenta de Murguía de la Ciudad de México, un pequeño libro llamado *Escritos y Composiciones Musicales* con prólogo de Manuel M. Ponce.⁹⁹ El concepto de crítica musical era muy utilizado por Campa, sin embargo, nos referiremos a los escritos de Campa de acuerdo a lo que nos pueda indicar el contenido.

Pero ¿Puede considerarse a Gustavo E. Campa como literato? Parafraseemos a Pruneda cuando habla de la labor periodística de Campa. Este mencionó que sus crónicas y artículos contaban con un “estilo original y bien cuidado” debido a sus estudios de literatura al ser alumno de la Escuela Nacional Preparatoria. Además del ensanchamiento de su cultura literaria por su estrecha relación con personajes como Justo Sierra, Gutiérrez Nájera, con Jesús E. Valenzuela y con Luis G. Urbina.¹⁰⁰ Gracias a su epistolario podemos ver que tenía estrechas relaciones con un gran número de literatos, esto debido a que era colega de algunos por los periódicos en los que colaboraban, pero también compartía amistad con otros. Además de que el mismo Gustavo E. Campa se refería a sus escritos como: “pequeños trabajos literarios”,¹⁰¹ por lo que, con base en todo lo anterior, se podría considerar a Campa como miembro activo del campo literario además del campo musical.

⁹⁶ Véase *Gaceta Musical*, página 134.

⁹⁷ Gustavo E. Campa, *Artículos y Críticas Musicales* (México: A. Wagner y Levién Sucs., 1902).

⁹⁸ Gustavo E. Campa, *Críticas Musicales* (París: Librería Paul Ollendorff, 1911), Reimpresión facsímil por CONACULTA/INBA/CENIDIM, México, 1992.

⁹⁹ Gustavo E. Campa, *Escritos y Composiciones Musicales* (México: Cultura, 1917).

¹⁰⁰ Alfonso Pruneda, “El maestro Campa”, en *Tres grandes músicos mexicanos* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1949), 17 - 18.

¹⁰¹ BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felipe Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, f. 6. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 1º de agosto de 1888.

I. 4 El Grupo de los Seis, primera entidad opositora al italianismo

A lo largo del siglo XIX surgieron nuevas prácticas asociacionistas en América Latina como círculos, cafés literarios o sociedades profesionales. Según Paula Bruno estas sociabilidades evolucionaron a lo largo del siglo.¹⁰² Sabato las llama formas de sociabilidades modernas del asociacionismo, pero sin llegar a ser como tal una asociación civil como las de mediados de siglo XIX. Por ejemplo: las asociaciones de inmigrantes como la Sociedad Francesa, la Sociedad Alemana o las sociedades profesionales o de ayuda mutua. Estas asociaciones tenían una propuesta civilizatoria, y para finales del siglo XIX las asociaciones iban más por sus metas singulares y por sus afinidades e intercambios específicos.¹⁰³ Según Bruno, las asociaciones en un inicio del siglo XIX estaban estrechamente ligadas a la historia de las independencias, recordemos que la conspiración de Querétaro para la Independencia de México surgió en círculos literarios y tertulias en los que se discutían los asuntos públicos. Pero para mediados de siglo fueron surgiendo formas de sociabilidad cultural como las Sociedades Filarmónicas, y para finales surgió la sociabilidad intelectual.¹⁰⁴

El Grupo de los Seis representa lo que bien puede considerarse una asociación cultural-intelectual al tener un espacio específico para llevar a cabo las reuniones y las actividades del mismo, además del deseo de los integrantes de formar parte de él. Las principales actividades eran estudiar compositores desconocidos, analizar música moderna, así como interpretarla e intercambiarla. Además, el ideal cómo contraponerse al estilo italiano e introducir y promover el modernismo musical, pues buscaban la renovación musical del país.

Sin más preámbulo, el Grupo de los Seis estuvo compuesto por Gustavo E. Campa (1863–1934), Ricardo Castro (1864–1907), Felipe Villanueva (1862–1893), Carlos J.

¹⁰² Paula Bruno, “Introducción. Sociabilidades y vida cultural en Buenos Aires, 1860 – 1930”, en *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860 – 1930*, dirigido por Paula Bruno (Bernal: Universidad de Quilmes, 2014), 9.

¹⁰³ Hilda Sabato, “Nuevos espacios de formación y actuación intelectual: prensa, asociaciones, esfera pública (1850 – 1900)”, en *Historia de los intelectuales en América Latina I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, director Carlos Altamirano, vol. editado por Jorge Myers (Buenos Aires: Katz editores, 2008), 388 – 392.

¹⁰⁴ Bruno, “Introducción. Sociabilidades, 9–20.

Meneses (1863–1929), Juan Hernández Acevedo (1862–1894) e Ignacio Quesadas (¿?).¹⁰⁵ El grupo no se llamó siempre así, Rogelio Álvarez en su libro sobre Ricardo Castro menciona que Jesús C. Romero fue quien bautizó al grupo, aseveración que también hace Consuelo Carredano en el estudio biográfico sobre Felipe Villanueva.¹⁰⁶

Jesús C. Romero habla de este mismo grupo en una nota al pie de página en su libro *Chopin en México* e indica que dicha designación fue usada por S. M. González (editor) en una ficha de Gustavo E. Campa en *Fichas Bibliográficas Mexicanas* de 1938, que más tarde adoptaron el término Antonio Caso en su libro *México. Apuntes de Cultura Patria* en 1943 y luego Francisco Larroyo en su *Historia comparada de la educación en México* en 1947.¹⁰⁷ Fue así como el nombre de “Grupo de los Seis” se fue utilizando cada vez más por musicógrafos del siglo XX hasta prácticamente llegar a consolidarse como el nominativo oficial del grupo.

Sin embargo, es probable que ellos no se hicieran llamar de esta manera, Carredano menciona que seguramente ellos se llamaron a sí mismos los franceses o francesistas para distinguirse de los italianos.¹⁰⁸ Romero indica que el ya mencionado grupo se reunía en una habitación ubicada en la Calle del Tompeate, hoy Avenida Isabel la Católica, entre Masones y Regina.¹⁰⁹ Carredano abunda y señala que se trataba de una habitación en la azotea del edificio en donde se encontraban sillas y un piano en el que “tocaban las obras de los románticos europeos, ignorados e incluso desconocidos hasta en el Conservatorio”. Y, además de interpretar y estudiar la música “leían a los poetas franceses de la época.¹¹⁰ Estos jóvenes no se concentraron únicamente en música de compositores franceses, también

¹⁰⁵ Algunas veces referido como Quezadas o Quezada, sin embargo, no se sabe casi nada de él.

¹⁰⁶ Jesús C. Romero, *Ricardo Castro. Sus efemérides biográficas*, Durango, Instituto Juárez, 1956, p. 7, citado en: Rogelio Álvarez Meneses, *El compositor mexicano Ricardo Castro (1864–1907). Vida y Obra* (Colima: Universidad de Colima, 2018), 92 y Consuelo Carredano, *Felipe Villanueva. 1862–1893* (México: CENIDIM, 1992), 61.

¹⁰⁷ Jesús C. Romero, *Chopin en México* (México: Imprenta Universitaria, UNAM, 1949), 22.

¹⁰⁸ Carredano, *Felipe Villanueva*, 61.

¹⁰⁹ Romero, *Chopin en México*, 92.

¹¹⁰ Carredano, *Felipe Villanueva*, 59.

estudiaban a compositores alemanes, rusos, y en general europeos cuya música estuviera de moda en Europa.

Jesús C. Romero menciona que Pablo Castellanos León (1860–1929) (originario éste de Mérida Yucatán) pudo haber formado parte del grupo en alguna temporada. Gabriel Pareyón menciona que fue discípulo de José Jacinto Cuevas (1821–1878), en 1875 se trasladó a la capital para convertirse en alumno de Melesio Morales en el Conservatorio Nacional, luego por sus propios medios fue a París en 1880 donde estudió con Marmontel (1816-1898), sin embargo, al retornar a México en 1885 se fue a Mérida en donde permaneció la mayor parte de su vida dedicándose a la enseñanza. Murió en París en 1929.¹¹¹

Ahora, para conocer un poco a los integrantes del grupo, se mencionarán a continuación algunos datos importantes, pues ellos colaboraron para que la introducción y promoción del modernismo musical se llevara a cabo. Comencemos con Castro, gran amigo de Gustavo E. Campa: Ricardo Castro Herrera (1864–1907) nació en Durango e inició sus estudios musicales a la edad de seis años con Pedro H. Ceniceros (1825–1883). A los trece años su familia se muda a la capital pues su padre el Lic. Vicente Castro había sido elegido Diputado. En 1879 ingresa al Conservatorio Nacional en donde fue alumno de Juan Salvatierra (1831-1915),¹¹² Julio Ituarte (1845-1905) y Melesio Morales, graduándose en 1883. Es posible que conociera a Campa durante su estancia en el Conservatorio, aunque no se descarta la teoría de que fuese antes. Probablemente coincidieran antes formando una amistad por medio de sus familias pues a ambas pertenecían a la élite. En 1903 obtuvo una beca por el gobierno de Porfirio Díaz para ir a especializarse musicalmente a París, también estuvo en Bélgica y Alemania y permaneció en Europa hasta 1906. En 1907 fue nombrado director del Conservatorio Nacional siendo muy corta su dirección pues murió el 28 de noviembre de ese año. Tuvo una fructífera carrera tanto como concertista de piano y como de compositor poniendo en alto en nombre de México tanto en Estados Unidos, Sudamérica

¹¹¹Jesús C. Romero, *Chopin en México* (México: Imprenta Universitaria, UNAM, 1949), 24. Rogelio Álvarez Meneses, *El compositor mexicano Ricardo Castro (1864 – 1907). Vida y Obra* (Colima: Universidad de Colima, 2018), 92. Y Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, (Vol. 1) (México: Universidad Panamericana, 2007), 200.

¹¹² Véase Anexo I para conocer los datos biográficos del profesor.

y Europa. Su catálogo está conformado por innumerables obras para piano, obras orquestales, sinfonías, canciones y óperas.¹¹³

Es importante mencionar que Ricardo Castro es reconocido como un compositor de la escuela moderna, sin embargo, Álvarez señala tres etapas de Castro como compositor. En la primera, comprendida de 1880 a 1894, la música de Castro tuvo influencia italiana la cual fue dejando de lado para evolucionar hacia una nueva estética francesa y alemana, pero, sobre todo, logró un carácter de virtuosismo al estilo de Liszt pues fue el periodo en donde se dedicó más a la interpretación y se concretó como concertista de piano. Durante la segunda etapa la cual comprendió de 1890 a 1903, Ricardo se afirmó como docente, gestor musical y compositor pues comenzó a desarrollarse dentro del estilo europeo y la tercera, comprendida entre 1903 y 1907. Fue el periodo de su estancia en Europa además de su último año de vida ya de regreso en México. Durante estos años mostró una completa asimilación de las corrientes europeas modernas, fue la etapa en la que su obra destacó en calidad y cantidad.¹¹⁴ Además se debe mencionar, que, si bien Castro no es catalogado como un crítico musical de la talla de Campa, sí tuvo alguna labor periodística pues publicó algunos estudios de obras, así como crónicas. Continuemos con otro miembro del grupo quien también fue muy cercano a Campa.

Felipe de Jesús Villanueva Gutiérrez (1862–1893) fue un músico de Tecámac, Estado de México (ahora Tecámac de Villanueva en honor a él). Recibió sus primeras lecciones de música de su hermano Luis quien le enseñó a tocar el violín, también de su primo José del Carmen quien era el organista de la parroquia del pueblo. Su destreza era tanta que antes de cumplir el año tocando el violín, entró a formar parte de la orquesta de Hermenegildo Pineda (1827–1896),¹¹⁵ quien le dio sus primeras nociones de armonía y composición. Su padre con mucho esfuerzo le compró un piano por lo que también estudiaba y componía en él. En 1873 se trasladó a la capital con su hermano Andrés para estudiar ambos en el Conservatorio – Felipe como violinista y de su hermano no se sabe–, no terminaron el ciclo cuando les

¹¹³ Pareyón, *Diccionario Enciclopédico*, 204-206 y Francisco Moncada, “Ricardo Castro”, en *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*, 183 – 186 (México: Ediciones Framong, 1966), 75-80.

¹¹⁴ Álvarez Meneses, *El compositor mexicano Ricardo Castro*, 331 – 338.

¹¹⁵ Véase Anexo I para conocer los datos biográficos del compositor.

informaron que no podrían reinscribirse para el siguiente, puesto que los profesores habían determinado que los Villanueva no tenían aptitudes musicales. Por lo que, comenzó a tomar clases particulares de piano con Antonio Valle (1825–1876).¹¹⁶ A los catorce años comenzó a dar clases particulares de piano a las hijas de familias de la élite porfiriana y entró a formar parte en la sección de segundo violín (con el tiempo llegaría a ser el Concertino) de la Orquesta del Teatro Hidalgo en la que trabajó por años. En 1883 Felipe deja la orquesta y abandona el violín para siempre para dedicarse de lleno al piano. Julio Ituarte fue su maestro unos meses. A los veintiún años decidió que su futuro sería nada más y nada menos que la composición. La muerte prematura lo sorprendió el 28 de mayo de 1893. Su catálogo musical incluye buena cantidad de obras compuestas desde su infancia. Innumerables obras para piano como valeses y mazurcas, obras religiosas, obras sinfónicas, una zarzuela, una opereta y una ópera, cuyo estreno se dio unos meses después de su muerte.¹¹⁷

Felipe Villanueva a diferencia de Campa y Castro no perteneció a la élite, al contrario, provenía de una familia humilde. Sin embargo, debido a su habilidad con las relaciones sociales apoyada por su gran talento, se fue abriendo camino hasta ser considerado un igual a sus dos amigos. Campa realmente lo consideró un amigo, Carredano cita textualmente una carta que se publicó en *El Universal* en 1922 en la que Gustavo habla sobre Felipe Villanueva y refirió en una parte:

Cuando Ricardo Castro, Villanueva y yo, llenos de entusiasmos juveniles, comenzamos a producir e iniciamos nuestras primeras luchas en la vida del arte, era mezquino el medio artístico, tanto el egoísmo de nuestros antecesores y tan grande su mala voluntad para nosotros, que resulta imposible, más que difícil, hacer escuchar y oír a nuestra vez las obras orquestales que producíamos. No se contaba con orquesta alguna, a menos de sufragar los gastos de ensayos y ejecución, y la mediana que se llamaba del Conservatorio, nos habría despachado con cajas destempladas a la menor insinuación, puesto que en el Conservatorio era donde más se nos odiaba y de donde más hostilmente se nos excluía.¹¹⁸

¹¹⁶ Véase Anexo I para conocer los datos biográficos del compositor.

¹¹⁷ Consuelo Carredano, *Felipe Villanueva. 1862 – 1893* (México: CENIDIM, 1992), 17- 48 y Moncada, *Pequeñas biografías*, 273 – 277.

¹¹⁸ Gustavo E. Campa, “No es toda la verdad la que se ha consignado acerca del compositor Felipe Villanueva. (Carta abierta al señor Don Luis Castillo Ledón)”, *El Universal*, 1 de enero de 1922, citado en: Carredano, *Felipe Villanueva*, 90, 92.

Además de amigos cercanos, Campa consideró a Castro y a Villanueva como sus compañeros de batalla, o como diría Bourdieu, compañeros de juego en su estrategia de obtener posicionamiento dentro del campo musical desde el inicio del movimiento. Sin embargo, otra figura que también es considerado dentro del Grupo de los Seis es Carlos J. Meneses, a continuación, algunos datos.

Carlos Julio Meneses Ladrón de Guevara nació en la ciudad de México el 6 de junio de 1863. Su padre Clemente, quien era organista en varias iglesias de la ciudad le dio sus primeras lecciones de solfeo y le enseñó a tocar el piano a la edad de diez años. Fue su padre su único maestro, Carlos fue un niño autodidacta. A los dieciséis años era considerado uno de los mejores acompañantes pues tocaba al piano a primera vista sin importar el grado de dificultad. A esa edad ingresa a trabajar como director de coros a la compañía de ópera de la soprano mexicana Ángela Peralta (1845–1883).¹¹⁹ También trabajó de director de Zarzuela y de ópera italiana en otras compañías extranjeras, y en 1886 comenzó a impartir clases de piano en el Conservatorio Nacional. Fue un excelente pianista y profesor de piano, formó a muchos concertistas. También fue un excelente director de orquesta, dirigió la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional por más de diez años. Murió en un aula del Conservatorio el 6 de abril de 1929. Meneses fue un gran impulsor de la música sinfónica en México.¹²⁰

Juan Hernández Acevedo es un integrante del Grupo de los Seis del que se sabe muy poco. Sus datos biográficos no son muy claros. Por un lado, Pareyón menciona que su lugar de nacimiento fue San Luis Potosí mientras que Herrera y Ogazón refiere que nació en el Distrito Federal hoy Ciudad de México. Mientras tanto, Luis Carrasco señala en su artículo sobre Hernández Acevedo e Ignacio Quesadas, que efectivamente es de la capital. Herrera y Pareyón aseguran su fecha de nacimiento como el 23 de junio de 1862, Carrasco indica que es una fecha equivocada. Comparte su hallazgo en la página web Family Search en donde aparece su registro de bautismo el día 24 de junio, pero del año 1860. A temprana edad Juan

¹¹⁹ Véase Anexo I para conocer los datos biográficos de la soprano.

¹²⁰ Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, (Vol. 1) (México: Universidad Panamericana, 2007), 660 y Moncada, *Pequeñas biografías*, 167 – 169.

Hernández Acevedo inició sus estudios musicales, fue alumno del flautista Mariano Jimenez (1826–1890) y de Melesio Morales de armonía y composición. En 1881 viajó por sus propios medios al Conservatorio de París en donde estudió con el famoso flautista Joseph Henri Altes (1826–1895). Pareyón señala que regresó a México en 1888, Herrera que en 1889. Sin embargo, Carredano refiere que durante su estancia en París entabló amistad con Pablo Castellanos León¹²¹ y que regresaron juntos en 1885. Juan Hernández Acevedo además de un excelente flautista, fue un excelente compositor, aunque no tan prolífico. Su catálogo contiene tres obras para piano, dos sinfonías, dos marchas y dos misas para coro y orquesta, Herrera menciona además una ópera cómica. Muere en la ciudad de México un 6 de abril de 1894.¹²²

Finalmente, Ignacio Quesadas, es el miembro del Grupo de los Seis del que se sabe prácticamente nada. Carrasco comparte sus hallazgos en el sitio web Family Search: “[...]sobre el marco temporal del grupo, todo parece indicar que se trata de: Ignacio Magdaleno Quesadas Santos, hijo de Rafael Quesadas y Josefa Santos (casados el 7 de noviembre de 1862 en Morelia, Michoacán), fue bautizado el 15 de julio de 1863” en la capital. Carrasco también enlista los periódicos en los que apareció su nombre, de acuerdo a la información que brindan se puede decir que Ignacio Quesadas en 1887 era socio honorario del club filarmónico de la Sociedad Filarmónica típica dramática. En 1892 fue el primer director de orquesta de la Escuela Nacional de Ciegos. En 1908 interpretó el piano en uno de los eventos conmemorativos por el primer aniversario luctuoso de Ricardo Castro. En 1909, Quesadas dirigió el Orfeón Popular de manera interina. Y en 1912, dirigió una orquesta en un evento de homenaje a las víctimas del Titanic.¹²³

¹²¹ Recordemos que se cree que Pablo Castellanos pudo ser un séptimo elemento del Grupo.

¹²² Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México* (México: Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes, 1917). (Reimpresión facsímil por CONACULTA/INBA/CENIDIM, 1992), 143 – 144; Pareyón, *Diccionario Enciclopédico*, 186; Consuelo Carredano, *Felipe Villanueva. 1862 – 1893* (México: CENIDIM, 1992), 165 y Fernando Carrasco, “Una revisión al panteón musical mexicano del siglo XIX. Los dos olvidados de los Seis: Juan Hernández Acevedo e Ignacio Quesadas”, Musicologíasera (blog), 17 de abril de 2013.

<https://musicologiacasera.wordpress.com/2013/04/17/una-revision-al-panteon-musical-mexicano-del-siglo-xix-los-dos-olvidados-de-los-seis-juan-hernandez-acevedo-e-ignacio-quesadas-por-fernando-carrasco-v/>

¹²³ Fernando Carrasco, “Una revisión al panteón musical mexicano del siglo XIX. Los dos olvidados de los Seis: Juan Hernández Acevedo e Ignacio Quesadas”, Musicologíasera (blog), 17 de abril de 2013.

Como se ha podido ver, todos los miembros del Grupo de los Seis fueron músicos excepcionales que destacaron en la música desde temprana edad. Felipe Villanueva y Carlos J. Meneses no tuvieron una educación en Institución y sin embargo tuvieron grandes carreras, sobresalieron y fueron reconocidos de la misma manera que los que sí la tuvieron. Respecto a Meneses no se encontraron fuentes primarias que demuestren que realmente perteneció al grupo pues las que lo sitúan como persona cercana a Campa datan de 1892. Respecto a Hernández Acevedo las fuentes que cotejen su relación con Gustavo son de 1887, cuando comenzaron a planear su Instituto Musical. Y la única fuente que pudiera probar que Quesadas conoció a los miembros del grupo es de 1908, cuando interpretó el piano en el evento de aniversario luctuoso de Castro (nota de periódico mencionada por Carrasco). Sin embargo, la literatura musical da por hecho que el Grupo de los Seis existió y que estaba formado por los músicos mencionados anteriormente. He aquí una excelente área de oportunidad para futuras investigaciones, puesto que aún queda por demostrar con documentación de primera mano algunas aseveraciones dadas por musicógrafos del siglo pasado respecto al tema.

Digamos que realmente existió el Grupo de los Seis pero ¿en qué momento se pudo haber consolidado? De acuerdo a la información de nuestras fuentes bibliográficas y primarias es que formulamos las siguientes hipótesis. Álvarez Meneses menciona que ya en el año 1882 se reunían, y Carredano señala que fue alrededor de 1885. Es más probable que fuera la fecha señalada por Carredano pues recordando, fue en 1885 cuando Juan Hernández Acevedo regresó de París. Sin embargo, fue en 1882 cuando posiblemente comenzaron a frecuentarse cuatro de los seis: Campa, Castro, Villanueva y Meneses. Carredano menciona que fue en ese año cuando Campa y Castro conocieron a Villanueva, esto sucedió durante un evento para celebrar al profesor Alfonso Herrera de la Escuela Nacional Preparatoria. Lo que ocurrió fue que los alumnos de esta institución prepararon dicho evento en el Teatro Hidalgo y Ricardo Castro además de Gustavo E. Campa presentarían por primera vez algunas de sus composiciones. Campa fue quien dirigió la orquesta, pero los músicos llenos de hostilidad no

<https://musicologiacasera.wordpress.com/2013/04/17/una-revision-al-panteon-musical-mexicano-del-siglo-xix-los-dos-olvidados-de-los-seis-juan-hernandez-acevedo-e-ignacio-quesadas-por-fernando-carrasco-v/>

prestaban atención al joven director falto de experiencia. Fue entonces cuando Felipe Villanueva al ser Concertino de la orquesta impuso orden en la orquesta y apoyó a Campa. Desde entonces los tres jóvenes músicos se convirtieron en inseparables.¹²⁴



Imagen 2. Ricardo Castro y Gustavo E. Campa en 1883. Fotografía tomada del libro de Alfonso Pruneda: 3 Grandes músicos mexicanos.

Por otro lado, el día 23 de octubre de 1882, el periódico *El Siglo Diez y Nueve* publicó el programa de un concierto de los alumnos del Conservatorio a beneficio del *Bazar de Caridad* que se presentaría esa noche en el Teatro Principal. En ese entonces Campa era alumno de Morales y a la vez estudiante inscrito del Conservatorio. En el concierto se presentó una zarzuela y más piezas, entre estas una pieza a dos pianos, la *Fantasia sobre Hernani y Lombardi* de Matteo Fischeti (1830–1887).¹²⁵ Esta se tocó en el número III del programa –entre el primero y el segundo acto de la Zarzuela–. En el piano uno se encontraba un tal Teodoro M. Chávez y Ricardo Castro, mientras que en el piano dos: Manuel Chávez Aparicio y Gustavo E. Campa.¹²⁶ Otro de los nombres que también apareció en el programa

¹²⁴ Rogelio Álvarez Meneses, *El compositor mexicano Ricardo Castro (1864 – 1907). Vida y Obra* (Colima: Universidad de Colima, 2018), 92 y Consuelo Carredano, *Felipe Villanueva. 1862 – 1893* (México: CENIDIM, 1992), 45-46.

¹²⁵ Véase Anexo I para conocer los datos biográficos del compositor.

¹²⁶ “Teatro Principal”, *El Siglo Diez y Nueve*, México, 23 de octubre de 1882, p. 3. Un dato interesante: según la búsqueda realizada en los acervos hemerográficos digitales, el periódico anterior fue el primero en el que aparece el nombre de Gustavo E. Campa.

anterior es el de Carlos J. Meneses quien a pesar de ser de la misma edad de Gustavo se le puede ver a como el director de Orquesta del Conservatorio, mientras que tanto Campa y Castro figuraron como alumnos intérpretes de piano. Posiblemente Campa y Castro presentaron después a Villanueva y a Meneses. Sin embargo, como ya se mencionó, son meras teorías formuladas a partir de la información brindada por diferentes autores y fuentes. Aunque no es difícil imaginar a cuatro jóvenes contemporáneos sobresalientes en la música entablar amistad y comenzar a frecuentarse.

Respecto a Hernández Acevedo y a Quesadas, no se encontraron datos que puedan indicar como conocieron al resto del grupo. Especulando un poco más, hay que recordar que Hernández pertenecía a la élite, y tanto Campa como Castro también. Pudo haber sido esa la razón, el simple hecho que sus familias se conocieran. Otra teoría puede ser que fuera Melesio Morales quien presentara a Hernández Acevedo a sus otros dos alumnos o que alguna vez coincidieran en clases. Lo realmente importante es que los seis jóvenes se conocieron en algún momento y sus mentalidades y gustos congeniaron.

Un aspecto en lo que varios autores coinciden es en que Campa fue el líder intelectual del grupo, lo más seguro es que fuera él quien con suficientes fundamentos convenciera primeramente a Castro, Villanueva y Meneses. Al menos con Castro pudo haber sido desde que eran ambos alumnos de Morales, pues al respecto Díaz y Dolly R. mencionan que mientras Ricardo Castro estudiaba en el Conservatorio “el alto nivel de sus condiscípulos [Campa] lo impulsó notablemente haciendo suyas las formas avanzadas de la música franco-alemana” de modo que su música se fue alejando de la “ramplonería del gusto de su tiempo”.¹²⁷ Lo cierto es que de la manera que fuere, seis jóvenes comenzaron a reunirse de manera periódica para compartir sus intereses.

I. 5 El Instituto Musical

Sabemos que tanto Álvarez y Carredano señalan que Campa era el líder intelectual del grupo. Pareyón lo repite y añade que Hernández Acevedo era el administrador. Sin embargo,

¹²⁷ Emilio Díaz Cervantes y Dolly R. de Díaz, *Ricardo Castro. Genio de México*, Durango, Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2007, p. 28.

Carredano señala que, con apoyo monetario de éste, Gustavo E. Campa concibió la idea de “fundar una escuela en la que se impartiera una enseñanza musical adelantada y sirviera a la vez de centro estrategias y operaciones para combatir al italianismo. Todos acogieron esa idea con entusiasmo, Álvarez menciona que con esa escuela “apostaba[n] por la renovación musical desde la enseñanza”.¹²⁸ De este modo comenzaron a planificar dicha institución.

El 21 de octubre de 1886, los periódicos de *El Municipio Libre* y *La Patria* publicaron pequeños anuncios que rezaban que Gustavo E. Campa y Juan Hernández Acevedo pensaban instaurar un Instituto Musical.¹²⁹ El 24 de octubre *El Diario del Hogar* publicó la noticia oficial, el Instituto Musical ya era un hecho. La nota mencionaba que el establecimiento estaría ubicado en la calle Cinco de Mayo y que se impartirían las asignaturas de piano (distribuido en cinco años), armonía, composición y canto superior. La nota incluso mencionó el profesorado (Carlos J. Meneses e Ignacio Quesadas no aparecían en la lista de profesores).¹³⁰

Jesús C. Romero menciona que J. Meneses no aceptó ser profesor del Instituto debido a diferencias pedagógicas, ya que los amigos querían “tecnificar la enseñanza que impartían y Meneses “rechazó esta resolución por juzgarla innecesaria”. Ahora bien, recordemos que J. Meneses no recibió técnicas especiales de nadie, pues él se formó prácticamente solo. Carredano dice que lo siguió “su inseparable amigo Quesadas”.¹³¹

Sin embargo, Romero menciona que Alfredo Bablot (1827–1892), entonces director del Conservatorio aprovechó para llamarlo a la cátedra de piano en la Institución, comenzando su nuevo trabajo el 8 de enero de 1886. Como se acaba de ver, el Instituto Musical de Campa y Hernández Acevedo fue algo seguro hasta fines de octubre. Por lo que,

¹²⁸ Rogelio Álvarez Meneses, *El compositor mexicano Ricardo Castro (1864 – 1907). Vida y Obra* (Colima: Universidad de Colima, 2018), 92; Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, (Vol. 1) (México: Universidad Panamericana, 2007), 454, y Consuelo Carredano, *Felipe Villanueva. 1862 – 1893* (México: CENIDIM, 1992), 61.

¹²⁹ “Noticias Municipales”, *El Municipio Libre*, 21 de octubre de 1886 y “Muy buena idea”, *La Patria*, 21 de octubre de 1886.

¹³⁰ *El Diario del Hogar*, 24 de octubre de 1886.

¹³¹ Jesús C. Romero, *Chopin en México* (México: Imprenta Universitaria, UNAM, 1949), 27; Consuelo Carredano, *Felipe Villanueva. 1862 – 1893* (México: CENIDIM, 1992), 62.

a manera de especulación, es posible que Meneses prefiriera ser profesor en el Conservatorio y no en la institución de sus amigos, pues Carredano menciona que los amigos habían acordado que “Ninguno recibiría [...] remuneración alguna por sus servicios”.¹³² Pero como se dijo antes, es solo una teoría. De cualquier manera, la amistad perduró entre todos los miembros del Grupo de los Seis, especialmente entre Meneses, Campa, Castro y Villanueva, los primeros miembros del club intelectual.

Regresando a la misma nota del 24 de octubre de *El Diario del Hogar*, se dio un mensaje a los nuevos posibles alumnos: Se les decía que no debían preocuparse por aprender “una teoría añeja y ridícula” y también mandaba un mensaje a los italianos, aunque más bien parece un tipo de queja y reclamo: “esas personalidades que no ven en sí más que sus propios intereses, olvidando el porvenir de una juventud que confiada á sus consejos sólo encuentra tardías moratorias y obstáculos en su progreso”.¹³³

El Instituto Musical en el que Gustavo E. Campa y Juan Hernández Acevedo fungían como directores y financiadores, abrió sus puertas el 16 de noviembre de 1886.¹³⁴ Según nuestra búsqueda realizada en los acervos hemerográficos digitales, se localizaron cuatro periódicos más que refieren al Instituto. Tres del año de 1887 y uno de 1888.

La nota del 21 de mayo de *El Tiempo* es un programa que se efectuaría a finales de ese mes y la del 4 de junio de *La Patria* es el programa definitivo que se presentó el día 2 de junio en “Los Salones de la Sociedad Filarmónica y Dramática Francesa”. El programa contiene dos piezas orquestales y una de trío (flauta, clarinete y piano) de Camille Saint Saëns, una de Altés (profesor de flauta de Hernández Acevedo en París), dos piezas de la autoría de Campa (una para dos pianos y una canción para voz y piano), tres arias de la ópera *Otello* de Verdi, un movimiento de una sonata de Grieg¹³⁵ para cello, y un movimiento del primer concierto para violín de Paganini.¹³⁶

¹³² Romero, *Chopin en México*, 28 y Carredano, *Felipe Villanueva*, 61.

¹³³ *El Diario del Hogar*, 24 de octubre de 1886.

¹³⁴ “Ecos de la semana”, *La Patria Ilustrada*, 15 de noviembre de 1886.

¹³⁵ Véase Anexo I para conocer los datos biográficos de los compositores que aparecen en esta página.

¹³⁶ “Gacetilla”, *El Tiempo*, 21 de mayo de 1887, “Noticias”, *La Patria*, 4 de junio de 1887.

Un dato interesante, es que una de las alumnas de canto del Instituto Musical era Carmen Unda quien fue compañera del Conservatorio de Campa y Castro, pues participó en un concierto de alumnos con ellos en 1882. En aquella ocasión actuó como solista principal de la Zarzuela que se presentó en ese entonces.¹³⁷ Ella y sus otras dos hermanas cantantes (Guadalupe y Soledad Unda, quienes también participaron en la Zarzuela de 1882) eran posiblemente parientes del general Carlos Fuero Unda¹³⁸ quien llegó a ser gobernador de Durango, o de su madre Carlota Unda. Gustavo E. Campa le dedicó una de sus canciones compuesta posiblemente entre 1884 y 1888, una *Berceuse* para soprano,¹³⁹ publicada por la Casa Editorial A. Wagner y Levien. Aquí se puede ver una de las relaciones de Campa con una familia de la élite militar y política.

Regresando ahora al Instituto Musical este no estaba obteniendo los frutos esperados, en los periódicos del 30 de diciembre de 1887 y del 26 de enero de 1888¹⁴⁰ señalan reducción en sus cuotas a los estudiantes y se indicaba también otra dirección, ya no en la calle Cinco de mayo sino Santa Isabel No. 10. Evidentemente era una mala señal pues si los profesores no cobraban sueldo y aun así bajaban las cuotas de estudiante, significa que tanto Campa como Hernández Acevedo estaban poniendo de su bolsa, el cambio de locación debió ser porque no podían costear el alquiler. Ellos eran los que tenían a flote el Instituto.

El efímero Instituto Musical mantuvo las puertas abiertas hasta el 1° de mayo de 1888 según lo que expresó el mismo Campa en una carta a Felipe Pedrell: “Y resultado de mis humildes esfuerzos, fue la indiferencia del público, de la cual se originó que clausurarse últimamente, el 1° de Mayo, dicho Instituto, sintiéndome desahogado ante el desalentador

¹³⁷ “Teatro Principal”, *El Siglo Diez y Nueve*, 23 de octubre de 1882.

¹³⁸ Carlos Fuero Unda (1844-1892), fue un militar de la ciudad de México que combatió en la Intervención Francesa y llegó a ser gobernador de Durango. Fue el último gobernador Lerdistista. Véase: *Diccionario Porrúa de Historia, biografía y geografía de México* (México: 4ta. Edición, Porrúa, 1976), 796.

¹³⁹ “Desde el año 84 se consagró con ahinco á [sic] la composición”, “Entre las composiciones que con justicia puede tener en gran predilección nuestro biografiado, figuran [...] [...] una *Berceuse*, para canto y piano (publicada)”, véase Felipe Pedrell, “Artistas Mexicanos”, *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Torres y Seguí, Editores), Barcelona Año II, Número 24, enero (1889): 2.

¹⁴⁰ “Academia Musical”, *El Tiempo*, 30 de diciembre de 1887, “Ecos de la semana”, *El Diario del Hogar*, 26 de enero de 1888.

fruto de la tentativa”.¹⁴¹ Debió ser una difícil derrota, pues aquella era la primera vez que se probaba en la docencia y además de esto, no se ha localizado ninguna prueba de que los años posteriores mantuviera alguna relación con Hernández Acevedo, tal vez incluso tuvieron problemas debido a las pérdidas monetarias.

El Instituto Musical cerró, sin embargo, Castro, Villanueva, Meneses y Campa fueron los que continuaron la lucha contra los seguidores de la corriente italianizante estando este último siempre al frente. A partir de este momento Gustavo E. Campa esperó hasta llegar a tener alguna oportunidad para cumplir el propósito de compartir su ideología en otra institución, esta oportunidad llegó un par de años después.

¹⁴¹ BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felipe Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, f. 7. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 1 de agosto de 1888.

II Interludio: La crítica musical como estrategia para la renovación del gusto.

Este segundo capítulo está dedicando a analizar las críticas musicales más trascendentales de Gustavo E. Campa que se publicaron en la prensa decimonónica mexicana. Las primeras provocaron una polémica con su profesor Melesio Morales y otras críticas posteriores que originaron más polémicas periodísticas pero esta vez con seguidores de la corriente italianizante.

La escritura de tales críticas musicales fue un medio para obtener capital simbólico y posicionamiento dentro del campo musical a través del literario. De este modo, Campa continuó en lucha y esperó que con sus escritos musicales pudiera influir en el gusto musical colectivo para acercar al público al modernismo musical.

II. 1 Las primeras críticas musicales de Campa y sus primeras polémicas

En el año de 1883 e inicio de 1884, Gustavo E. Campa publicó sus primeros escritos musicales cuando aún era estudiante del Conservatorio. Éstos bien pueden considerarse como críticas musicales pues eran estudios de partitura tal cual. En ellos desglosó también el carácter de los personajes, escenas y su relación con la música. Recordemos que según Gómez Rivas la crítica musical puede considerarse como tal debido a ser “un escrito en torno a la percepción estética de la música” además de “ser registrada por un intelectual con dominio de los lenguajes musical y literario”.¹⁴²

Campa comenzó así con su estrategia de posicionamiento dentro de los campos al publicar sus primeras críticas por lo que la respuesta de Melesio Morales no se hizo esperar pues era quien en ese entonces se encontraba mejor posicionado en ambos campos. Morales era el mayor defensor del italianismo en México tanto dentro del campo musical como dentro del literario pues también se desempeñaba como crítico musical en la prensa mexicana desde la década del setenta. A continuación, analizaremos las dos primeras críticas musicales de Campa en la prensa mexicana.

II.1.1 Cármen

Fue el 22 de agosto de 1883 cuando Campa publicó en el diario *La Patria* un estudio detallado de la partitura de la ópera Cármen, del compositor francés Georges Bizet.¹⁴³ Los cuatro actos se dividieron y publicaron en cinco partes en las que Campa presentó un análisis del libreto de la ópera.

Campa comenzó con una dedicatoria a un tal señor Benigno Prieto, en ella habló sobre el motivo y razón de ser del estudio de la ópera el cual era:

¹⁴² Armando Gómez Rivas, “Crítica musical en México, 1892”, Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, 169.

¹⁴³ Georges Bizet (1838 – 1875). Compositor francés considerado uno de los compositores dramáticos más sobresaliente de su época, se distinguió por su inagotable riqueza melódica acentuada por su maestría como orquestador. Véase: Patricia Bueno y Alejandro Pérez, “George Bizet”, *Los mil grandes de la música* (México: Promexa, 1982), 26 - 27.

[...]Vindicar a la composición de los injustos ataques á que ha dado margen, entre aquellos filarmónicos exclusivistas que son entre nosotros la rémora del progreso artístico y el mayor obstáculo para el desarrollo del buen gusto musical; desvanecer ciertas preocupaciones inculcadas por un número respetable de los que se llaman amantes del arte, respecto a la obra en cuestión y en general de las producciones modernas, preocupaciones sin razón de ser o resultado de un amor propio excesivo o de una educación musical incompleta o nula, incompatibles ambas circunstancias con un juicio sano e imparcial; por último, colocar á “Cármén” en el puesto que se merece.¹⁴⁴

Campa llamó “filarmónicos¹⁴⁵ exclusivistas” a los seguidores del italianismo, pues solamente escuchaban, apreciaban y componían en el único etilo que valoraban –y conocían– que era el italiano. También los llamó “rémora del progreso artístico” pues creía que el mantenerse estacionados en un solo estilo de música evitaba el gusto por otros. Campa no fue para nada sutil con sus palabras al mencionar que los filarmónicos que se preocupaban por las producciones modernas no podían tener un criterio adecuado debido al ego o a su analfabetismo. Se puede apreciar ese hartazgo y burla hacia la escuela italiana, pues entre líneas, Campa habla de lo imposible que era evitar los juicios negativos hacia la ópera francesa si los filarmónicos no conocían más que la italiana.

Examinando el resto de la crítica, Campa analizó musicalmente cada parte de la mitad del primer acto de la ópera. Desarrolló a cada personaje y mencionó la conexión entre lo que estaba plasmado en escena y lo que el compositor ideó en la música además de la razón por la que lo hizo. También realizó algunas comparaciones con otros compositores de algún elemento musical utilizado por Bizet. Campa mencionó que cierto procedimiento musical remontaba a Glück, Meyerbeer,¹⁴⁶ Gounoud y Wagner, pero sin quitarle el mérito a Bizet debido a su buen manejo al haber presentado la idea musical, a su colorido en la instrumentación de la orquesta y a la melodía que para Campa, deleitaba “en vez de fatigar”.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Gustavo E. Campa, “Teatros”, *La Patria*, 22 de agosto de 1883.

¹⁴⁵ Referente a la filarmonía que es pasión por la música, por lo que, un filarmónico es la persona a la que le apasiona la música.

¹⁴⁶ Véase Anexo I para conocer los datos biográficos de estos compositores.

¹⁴⁷ Gustavo E. Campa, “Teatros”, *La Patria*, 22 de agosto de 1883.

Campa no perdió ninguna oportunidad para ridiculizar a la escuela italiana con un comentario elegantemente irónico que hizo hincapié en la importancia de la instrumentación y la melodía sin llegar a la fatiga auditiva. Pues recordando lo citado anteriormente para entender por qué la ópera italiana se convirtió en favorita de los mexicanos, se mencionó que una de las características musicales de la ópera italiana era la predominación de la melodía sobre la armonía haciéndola más accesible a los oídos no entrenados. Por lo que, para los oídos expertos, el resultado era la extenuación que derivaba en aburrimiento.

Al finalizar esta primera parte de la crítica sobre *Cármén*, Campa cierra su escrito de una manera burlesca y desbordante de ironía y sarcasmo, proponiendo un reto a los italianistas y haciendo énfasis en su ineptitud para comprender la obra:

Recomiendo esta pieza á los amantes del género italiano que no ven en “*Cármén*” sino la condensación del cálculo y la música matemática, y los desafío á que citen en ella un sólo compás en que se distinga la fría mano del contrapuntista ó siquiera del vigorista; si lo encuentran y creen poderlo condenar, me retractaré de lo dicho, haré á un lado la partitura, y adoraré á Bellini y Donizetti; mientras tanto continuaré estudiando la *música positivista*.¹⁴⁸

En la segunda parte del estudio publicado el día 29 de agosto, Campa hizo mención de un recurso armónico que era utilizado por compositores modernos y que había sido empleado por Bizet en una pieza de la ópera para dar más dramatismo y “hacer perfectamente el significado de la letra”, este recurso era la manera de armonizar la melodía.

Mencionó que los compositores de la escuela italiana realizaban un procedimiento errado consistente en idear frívolamente una melodía, luego armonizarla e instrumentarla de manera aburrida e inexpressiva. Campa explicó de una manera burlesca y con un cierto grado de pretensión y regocijo su posibilidad de hacer un sondeo de estos compositores, pero aclaró que no era su intención “desprestigiar á ningún compositor, ni corregir defectos” pues eso lo dejaría al tiempo. Posteriormente, Campa catalogó la priorización de los italianos por la melodía sobre la armonía como “vicio enraizado”. De manera sarcástica comentó como el público se rehusaba a que se prescindiera de esto. Sin embargo, Campa aceptaba la

¹⁴⁸ Gustavo E. Campa, “Teatros”, *La Patria*, 22 de agosto de 1883.

exageración en ciertos puntos comentados, pues lo que realmente buscaba era simplemente dar a Georges Bizet el reconocimiento que merecía.¹⁴⁹

En la tercera parte de la crítica, Campa solo se dedica a la explicación musical de la ópera. Terminó de analizar y explicar el segundo acto, elogió algunas partes y expuso las que no le causaron mayor satisfacción. Continuando ahora hacia la cuarta publicación, Campa dedicó todo el escrito para hablar del tercer acto, aunque prácticamente la mayoría del escrito lo utilizó para expresar su efusión hacia el *aria*¹⁵⁰ de Micaela, el personaje más angelical de la historia y claramente su favorito.

Inicia explicando que en esta *aria* se manifiestan claramente “sus aptitudes como melodista sensible y delicado, en la que palpita[ba] el corazón del poeta” y en la que el artista reveló su alma. Campa dedicó más de la mitad del escrito a alabar el trabajo realizado en el *aria*, la cual era su parte preferida de la ópera. Gustavo E. Campa se refirió a sí mismo sorprendido de la “finura de detalles y de la belleza” de la pieza vocal. Afirmó que Bizet además de hacer un trabajo impecable en la armonía y contrapunto de la música, era un “verdadero poeta”.¹⁵¹

Se dedicó después a hablar sobre el tratamiento que Bizet hacía a la melodía, pues recordemos que era mayormente de lo que se quejaba Campa de los italianistas. Citó entonces a un crítico francés quien fuera el que escribiera sobre la ópera pocos días después de su primera presentación en 1875. Hizo hincapié que no era solo él quien estaba a favor de la genialidad melódica de Bizet.

Campa expuso que el compositor francés era un vivo ejemplo de que no solo era necesario tener una buena melodía o ser un “maravilloso armonista ó hábil contrapuntista, si las ideas escasea[ba]n y sobre todo, si escasea la novedad en las ideas”. Esto sin duda iba

¹⁴⁹ Gustavo E. Campa, “Teatros”, *La Patria*, 29 de agosto de 1883.

¹⁵⁰ Aria: Palabra italiana que significa «aire». Pieza musical que necesariamente ha de tener un desarrollo concreto para que se la pueda considerar un aria como tal. Esto es, ha de tener dos partes diferenciadas entre sí y ha de narrar los sentimientos del que la interpreta, bien sean de amor, odio, etc. Véase: La ópera net, “Aria”, <https://laopera.net/vocabulario-de-opera/vocabulario-de-opera>

¹⁵¹ Gustavo E. Campa, “Teatros”, *La Patria*, 9 de septiembre de 1883.

dirigido a los compositores del italianismo, pues los calificaba de aburridos y escasos justamente de ideas. Argumentó después que Bizet había sabido amoldar “su inspiración á ciertos y determinados estilos”. Según él, Bizet supo aprovechar “lo bueno y lo bello de[...] determinadas escuelas” pero imprimiendo su propia personalidad e individualidad.¹⁵²

Pasando ahora a la quinta y última parte del estudio, Campa dedica unas palabras a hablar sobre la importancia de la inspiración en los compositores. Señaló que esto era lo que podía marcar la diferencia entre una buena y una mala obra. También hizo cierto comentario de que las malas obras eran mayoría, dando como resultado el estancamiento en la evolución del arte: “[...] si los compositores al terminar su obra estuviesen poseídos de la misma verba que los anima a comenzarla, si la inspiración les favoreciera igual y constantemente de principio á fin, no habría más que pedir, abundarían las obras maestras tanto como siempre han abundado las malas, y el arte habría llegado al periodo floreciente de su evolución”.¹⁵³

Finalmente, Campa terminó su crítica agregando unos comentarios de Antoine Francois Marmontel (1816-1898), maestro de Georges Bizet quien habló del gran valor escénico expresivo y del valor melódico y la genialidad de la instrumentación en la ópera además de su inspiración. Gustavo E. Campa cerró su crítica señalando que al añadir los comentarios de Marmontel al final de su estudio esperaba que hiciera olvidar a los lectores si hubo escrito algo malo.¹⁵⁴

Al respecto de la ópera Carmen en México, Aurea Maya menciona que durante el año de 1881 y 1882 estuvo en México únicamente una compañía de ópera francesa.¹⁵⁵ Posiblemente esa compañía presentó *Cármén* dando razón a Campa para escribir y publicar su crítica pues recordando lo que ya se ha hablado anteriormente, Campa buscaba que se conociera y reconociera el grandioso trabajo de Georges Bizet, a quien consideraba un compositor de la escuela moderna. Género poco conocido y, por lo tanto, nada apreciado aún.

¹⁵² Gustavo E. Campa, “Teatros”, *La Patria*, 9 de septiembre de 1883.

¹⁵³ Gustavo E. Campa, “Teatros”, *La Patria*, 2 de octubre de 1883.

¹⁵⁴ Gustavo E. Campa, “Teatros”, *La Patria*, 2 de octubre de 1883.

¹⁵⁵ Aurea Maya, *Melesio Morales (1838 – 1908) Labor Periodística* (México: INBA/CENIDIM, 1994), 49.

La anterior crítica se publicó en dos fechas de agosto (veintidós y veintinueve), dos fechas de septiembre (cuatro y nueve) y la última parte, a principios de octubre (día dos) en el año de 1883. Álvarez Meneses en su libro sobre la vida y obra de Ricardo Castro, menciona que Castro culminó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música el 29 de octubre de 1883.¹⁵⁶ Es posible de Campa y Castro se hayan graduado juntos pues en la biografía que el mismo Campa envió a Felipe Pedrell para la *Revista Ilustración Musical* de Barcelona (enviada en 1888 y cuya publicación se dio en 1889) señala que Gustavo E. Campa estudió con Melesio Morales hasta 1883. Muy probablemente esta primera crítica fue publicada mientras aún era alumno de Melesio Morales.

Un día después de la publicación de la última parte del anterior estudio de Campa, su maestro Morales publicó en el periódico *El Nacional* una especie de crítica musical o artículo informativo llamado “La ópera italiana”. En él, Morales habló sobre el arribo a México de una compañía de ópera italiana que llegó desde Milán a mediados de aquel año.

Pareciera que el artículo de Morales era una respuesta a las críticas e indirectas de quien fuese su alumno y al igual que este, no se midió en expresar sus juicios y a utilizar un lenguaje burlón y sarcástico. Morales comenzó su escrito de la siguiente manera: “¡Ya era tiempo! ¡Lodo sea el todopoderoso! ¡Tendremos ópera italiana! Después de soportar ese aborto de la inspiración humana que se llama ópera bufa francesa, cuyo sostén es y será ese enjambre de vestales impúdicas ídolo de prostituida juventud”.¹⁵⁷

Continuó su escrito diciendo que “Después de tolerar pacientemente y hasta con inexplicable aplauso la cremación de las mejores producciones del repertorio lírico moderno; cantados[...]en un idioma chiflante y gutural”.¹⁵⁸ Al referirse de manera despectiva al idioma franco de nuevo reitera su preferencia por lo italiano. Pues recordemos que el idioma italiano al ser más cercano al español fonéticamente lo que posiblemente había favorecido la preferencia hacia este género.

¹⁵⁶ Rogelio Álvarez Meneses, *El compositor mexicano Ricardo Castro (1864 – 1907). Vida y Obra* (Colima: Universidad de Colima, 2018), 95.

¹⁵⁷ Maya, *Melesio Morales*, 49.

¹⁵⁸ Maya, *Melesio Morales*, 49.

En otra parte de la crítica regresa a los desafortunados comentarios en contra del idioma y esta vez de la técnica operística de los franceses pues dijo: “[...]los que tenemos un oído delicado, no gustamos de las letras mudas, ni puntiagudas, ni nasales, ni de falsetes, ni de todos los recursos que emplea la impura escuela de canto francesa”.¹⁵⁹

Prosiguió su escrito ahora con un comentario que se debió sentir como bofetada para Campa, pues le restregó en la cara que la ópera italiana seguía siendo hasta ese momento el espectáculo preferido del público mexicano. Es claro que para Melesio Morales no había nada más allá que la ópera italiana *bel cantista* para emocionar y excitar el ser: “[...] el deseo general de la buena sociedad mexicana, manifestado a tiempo en favor de las compañías de ópera italianas, va a ser satisfecho. Podemos pues, los afectos al arte [...] aspirar al deleite tranquilo, platónico y sano que procura el bel canto che nell’anima si sente [el bel canto que conmueve el alma]”.¹⁶⁰

Otro comentario emitido por Morales que puede considerarse como una flecha directa hacia Gustavo E. Campa fue cuando prácticamente se burló de su crítica al escribir que: “[...]los críticos también hacen fiascos y vergonzosos cuando emiten magistralmente sus risibles opiniones sobre música clásica [...]”.¹⁶¹

El día 22 de octubre de 1883 se publicó en *El Nacional* otro artículo de Melesio Morales titulado: “Crónica musical: El Trovador”. En este escrito, Morales se centró en explicar por qué la ópera de Giuseppe Verdi era una de las óperas más representadas por cualquier compañía de ópera en cualquier parte del mundo y por qué era tan querida por todos los públicos. Hizo una narración del libreto, los personajes y finalmente prosiguió con la crónica de la presentación, el público, el boletaje, los artistas y sus interpretaciones. Y como era de esperarse, aprovechó un par de oportunidades para hablar esta vez en contra de la escuela alemana de Wagner.

¹⁵⁹ Maya, *Melesio Morales*, 50.

¹⁶⁰ Maya, *Melesio Morales*, 49.

¹⁶¹ Maya, *Melesio Morales*, 51.

Morales señaló también que “el gusto” musical había sido “modificado” debido a la “influencia de la crisis wagneriana”. Y pareciera que Morales respondió a Campa aquel comentario en el que éste acusó a los filarmónicos de retraso en el gusto musical debido a la no aceptación de repertorio moderno pues mencionó que la presencia en escena de las obras de Rossini, Donizetti, Bellini y Verdi eran acusadas de atraso “con exclusión de las del arte moderno”.¹⁶² En seguida, Morales brinda su explicación sobre lo que para él es la crisis wagneriana la cual consideraba como:

[...]la crisis promovida y no resuelta por el nihilismo wagneriano, mantiene hace tiempo en desesperante desorden la actividad de los cerebros musicales fuentes rebotadas de donde no brotan más que forzadas combinaciones de sonidos sin sabor determinado y sin inspiración; informes aglomeraciones de acordes disonantes, sin melodía, sin concepto, sin idea; agrupaciones de masas corales e instrumentales realizando cálculos armónicos de potentísima sonoridad que hieren con tosca percepción el sistema nervioso, pero no interesan las fibras del sentimiento.¹⁶³

Pudiera ser que Morales utilizara la palabra “nihilismo” por el trasfondo filosófico que tiene. Este término “[...] empezó a ser utilizado por los románticos alemanes para referirse a las doctrinas que propugnan la ausencia de convicciones verdaderas y, especialmente, la ausencia de valores”. Por lo que el nihilismo niega el valor de todo y la existencia de todo. El nihilismo es una corriente filosófica que adquirió su significado en el pensamiento metafísico de Nietzsche. Este “[...]designa el largo proceso de decadencia de la cultura occidental [...]. El conceptualismo socrático-platónico-cristiano, cuyos valores de sometimiento, de resignación y de culpabilidad, son el fruto del resentimiento contra todo lo vital”.¹⁶⁴

Posiblemente Morales al haberse referido como “nihilismo wagneriano” conociera la biografía de Richard Wagner y su relación con Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche¹⁶⁵

¹⁶² Maya, *Melesio Morales*, 54.

¹⁶³ Maya, *Melesio Morales*, 54.

¹⁶⁴ Filosofía Net, “El nihilismo”, https://www.filosofia.net/materiales/sofiafilia/hf/soff_u11_1.html

¹⁶⁵ Relación en un inicio de admiración total de Nietzsche hacia Wagner, convertida después en hostilidad para terminar en contrariedad total. Véase: Manuel Oswaldo Ávila Vásquez, “De la metafísica de la música a la música en tiempos posmetafísicos o la música y el nihilismo”, *Cuestiones de Filosofía* (Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia), Vol. 1, No. 17, (2015): 17-37.

y su pasión por la filosofía.¹⁶⁶ En el artículo de Ávila Vásquez, éste realiza un análisis filosófico sobre el *aria* “La cabalgata de las Valquirias” de la ópera *La Valquiria* de Wagner¹⁶⁷ y menciona que efectivamente “el espíritu que anima [el aria], es el espíritu del nihilismo”. Sin embargo, catalogar toda la obra compositiva de Richard Wagner de nihilista puede ser inexacto.

Lo interesante de este punto es que Campa consideraba que el gusto musical estaba estancado debido a la influencia de la ópera italiana y lo que más deseaba era que se conociera la obra musical de Wagner y otros modernos. Morales por su parte hablaba de un cambio en el gusto musical ocasionado por la música del mismo Wagner y las demás obras modernas

II.1.2 El Guarany

El penúltimo día del año de 1883 se publicó en el periódico *La Patria* la primera parte de una crítica musical de Campa que también se puede considerar crónica, a la ópera del compositor brasileño Andrés Carlos Gomes (1836–1896). Esta nueva crítica se divide en cuatro partes por los cuatro actos de la ópera. Sin embargo, no se localizó la cuarta y conclusiva parte de la crítica. En la primera parte, Gustavo E. Campa hizo una dedicatoria especial: A Melesio Morales. Por lo que, la réplica de este no se hizo esperar después de cada publicación de Campa.



Imagen 3. Dedicatoria de crítica musical a Melesio Morales, *La Patria*, 30 de diciembre de 1883

¹⁶⁶ “Richard Wagner [...] se nutre de Hegel, Feuerbach y Shopenhauer. [...] es músico, dramaturgo, lingüista, filósofo, político”. Véase: Joaquín Navarro, dirección Editorial, “Wagner el mago de Bayreuth”, en *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores* (Tomo 7), (México: Salvat, 1983), 22.

¹⁶⁷ La ópera “La Valquiria” se estrenó en 1870. Por otro lado, el artículo también analiza la banda sonora de un conocido filme estadounidense de la década de los ochenta: *Terminator*, dirigida por James Cameron, con música de Brand Fiedel. Véase: Manuel Oswaldo Ávila Vásquez, “De la metafísica de la música a la música en tiempos posmetafísicos o la música y el nihilismo”, *Cuestiones de Filosofía* (Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia), Vol. 1, No. 17, (2015): 30-34.

La crítica de Melesio Morales a la misma ópera fue publicada en el periódico *El Nacional* y se dividió en tres publicaciones. Estas tres partes están unidas en un solo artículo en el ya citado libro de Aurea Maya.¹⁶⁸ La compiladora agregó en una nota al pie de página que la crítica se publicó en tres partes dando las fechas de éstas, pero no se indica en dónde termina una y comienza la siguiente

Las críticas a la ópera de Gomes, tanto las de Gustavo como las de Melesio, tuvieron el espacio de solo unos días entre sus publicaciones. Mientras la primera parte de Campa se publicó el 30 de diciembre de 1883, cuatro días después la primera de Morales fue propagada, es decir, el 4 de enero de 1884. La segunda crítica de Campa vio la luz el 6 de enero de ese año. El 13 de enero Campa publicó la tercera parte de su crítica y cuatro días después Morales publicaría la segunda parte de la suya. No se localizó la cuarta y última parte de la crítica de Campa, sin embargo, al verse las fechas de las partes anteriores se cree que pudo haberse publicado los últimos días de enero o los primeros de febrero, ya que el día 5 de febrero Morales publicó la tercera y última parte de su escrito.

Nuevamente, se observa ese choque de opiniones entre cada crítico. Campa abrió su primera parte de la crítica agradeciendo a la empresa que contrató la compañía que presentó la ópera. Gratificaba el “placer de escuchar la partitura del joven compositor sudamericano”.¹⁶⁹ Campa expresó demasiado entusiasmo en esas primeras palabras y en las siguientes pronuncia su total sorpresa debido al recibimiento y aceptación por parte del público de la música a la que llama “bella e inspirada” y que califica como apto del “buen gusto musical”:

[...]no vacilábamos en augurar á la obra un éxito lisonjero y acogida entusiasta de parte de nuestro público que [...] no puede permanecer insensible ante las bellezas de la buena é inspirada música. Nuestras esperanzas no han sido vanas: el público se ha mostrado verdaderamente inteligente; ha premiado los esfuerzos de los artistas, y gustado de la nueva partitura, dando con esto pruebas de un buen gusto musical que, dicho sea con entera franqueza, muy lejos estábamos de suponer en él.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Aurea Maya, *Melesio Morales (1838–1908) Labor Periodística* (México: INBA/CENIDIM, 1994), 64-74.

¹⁶⁹ Gustavo E. Campa, “Teatros”, *La Patria*, 30 de diciembre de 1883.

¹⁷⁰ Gustavo E. Campa, “Teatros”, *La Patria*, 30 de diciembre de 1883.

Sin embargo, para Melesio Morales no fue así y más bien todo lo contrario. Él mencionó que “*El Guarany* fue recibido con marcada indiferencia”. También señaló que a lo largo de las representaciones que tuvo, no recibió “un aplauso espontáneo” e incluso se refiere a la ópera como un rotundo fracaso que ya se veía venir. Hace mención también de lo pobre del libreto, se refiere al tratamiento de los personajes como “tipos delineados con descuido”, a la longitud de la ópera, conformada por cuatro larguísimos actos de escenas de escaso interés y sin vida. Mencionó así mismo que “la falta de concepto, motivo, tema o asunto en la música de Gomes fue notada desde la primera audición por nuestro público”.¹⁷¹ Brindando así su propia apreciación sobre la inteligencia y discernimiento del público.

Campa se mostró complacido y satisfecho pues recuerda que anteriormente se había quejado de la escasez de criterio y sobre todo de educación musical y menciona que posiblemente estuviesen desapareciendo ambos defectos a pesar del fuerte empeño en evitarlo. Continúa su escrito señalando que “mientras los filarmónicos [italianistas] no prescindan de sus añejas preocupaciones”, que mientras no se familiaricen con las producciones del modernismo, y mientras “no juzguen imparcialmente, sin espíritu de partido y fundados en razonamientos y no en pasiones”, la cultura y el buen gusto musical serían leyenda.¹⁷²

A continuación, Gustavo reiteró su exaltación por la recepción de la nueva partitura y auguró una “buena disposición para admitir dentro de breve tiempo las producciones de los grandes maestros franceses y alemanes contemporáneos”. Campa catalogaba al compositor sudamericano Gomes como compositor moderno, pues, aunque había recibido su educación musical en Italia, éste había “seguido lijeramente [sic] las tendencias de la escuela que tarde ó temprano” habría de llegar a dominar la escena musical, el modernismo musical.¹⁷³

En su crítica Morales hizo la misma clasificación que Campa de la ópera de Gomes. La nombró “una ópera que pasa lista en la comunidad del repertorio moderno” y en réplica a

¹⁷¹ Aurea Maya, *Melesio Morales (1838 – 1908) Labor Periodística* (México: INBA/CENIDIM, 1994), 66 - 69.

¹⁷² Gustavo E. Campa, “Teatros”, *La Patria*, 30 de diciembre de 1883.

¹⁷³ Gustavo E. Campa, “Teatros”, *La Patria*, 30 de diciembre de 1883.

Campa con un evidente tono sarcástico, habló del poco mérito de la obra haciendo referencia a que esto se debió justamente por seguir esas tendencias modernas en lugar de las de la escuela italiana. Melesio señaló que el sudamericano, quien fuere educado en la misma escuela que él. Añadió que Gomes “sabía lo que debía hacer al musicar su insípido pero patriótico argumento”, haciendo referencia de que era mejor idea utilizar las enseñanzas de la escuela italiana para su ópera. Añadió que a pesar de que Gomes buscó “dar color a su obra, [e] intentó describir algunas escenas [y] caracterizar a sus personajes” pero que nada consiguió.¹⁷⁴ Exhortó además a Gomes para que se alejara de esas tendencias modernas argumentando las razones por las que debería hacerlo:

[...]hacemos los más fervientes votos por que [sic] se aparte del camino extraviado que ha elegido, es decir el de la imitación a la música del porvenir. Los imitadores de esta funesta escuela son peores que los iniciadores de la misma, porque dando torturas a su propia inspiración, ni aprovechan su propio estilo ni logran falsificar bien el ajeno. Nosotros opinamos que una mala composición propia es preferible a una buena imitación.¹⁷⁵

Morales añadió después que los frutos de la inteligencia debían ser como los hijos, parecidos al padre, “¡ay de los que se parecen a los amigos!”.¹⁷⁶ Melesio hizo esta analogía mostrando a los profesores como padres y los pupilos como hijos, por lo que sus producciones tendrían que ser como las del padre o profesor, y no como la de otras personas. Pareciera que Morales le estuviera recriminando a Campa por no seguir su mismo camino y seguir en cambio otras influencias. Tal vez Morales consideraba hijos a todos los que fueron sus alumnos y él mismo se considera padre de éstos, pero evidentemente, Gustavo no opinaba igual.

Campa compartió su más profundo deseo entonces, para Campa este hartazgo por lo italiano estaba ya tan arraigado en su ser por lo que parece ser necesario expresarlo cada vez que tuviera oportunidad. “¡Ojalá que alguna vez aconteciera de igual manera con las composiciones de Wagner, Saint Saëns y Massenet! La popularidad de sus obras entre

¹⁷⁴ Aurea Maya, *Melesio Morales (1838 – 1908) Labor Periodística* (México: INBA/CENIDIM, 1994), 65.

¹⁷⁵ Maya, *Melesio Morales*, 65.

¹⁷⁶ Maya, *Melesio Morales*, 65.

nosotros sería el más solemne mentís dado á los que afirman que solo estamos organizados para gustar de la antigua música italiana, y ¡qué música!....”.¹⁷⁷

A lo anterior Morales respondió con toda autoridad: “[...] nuestras personas están insuficientemente nutridas para soportar el estridor de esa música tosca”. Y se regocijaba al mencionar que el público solo aceptaba lo que Mozart consideraba como verdadera música: “las inspiraciones suaves, tiernas, dulces, delicadas”.¹⁷⁸ Pues recordando sus pasadas palabras, aquella ópera de Gomes no había tenido ni éxito ni la aceptación que tanto alegaba Campa.

Pasando finalmente al análisis de la partitura, llama la atención el punto de vista de cada uno respecto a un fragmento de este primer acto. Campa señaló el delicado tratamiento en uno de los personajes principales, escribió que la polaca¹⁷⁹ había sido escrita con exquisita gracia, y que al estar escrita en “cómoda *tessitura*”¹⁸⁰ influía mucho sobre el resultado, pues la voz principal no perdió “nada de su brío durante toda ella”.¹⁸¹ Mientras que para Morales en cambio era una gran falla, pues consideraba que era una total inconexión entre el contexto de la ópera y la forma musical. Escribió: “¡Una polaca!... [...] De esta impropiedad y falta de *condotta* [sentido] podríamos culpar al libretista, pero ¿Gomes estaba muerto?”.¹⁸²

Ahora dejando atrás esta primera parte de la crítica de Campa, se realizó un breve análisis general de la segunda. Esta fue publicada el 6 de enero de 1884, y es un estudio de partitura del segundo acto de la ópera. Gustavo describió y analizó cada número del acto por lo que brindó sus opiniones. Hizo comentarios tanto negativos como positivos. Detectó en varias ocasiones la influencia directa del estilo de Verdi, sin embargo, mencionó que “revela[ba] en él cierta originalidad por lo que toca á los ritmos, soltura en la conducción de

¹⁷⁷ Gustavo E. Campa, “Teatros”, *La Patria*, 30 de diciembre de 1883.

¹⁷⁸ Maya, *Melesio Morales* 68.

¹⁷⁹ Polaca es la palabra en español del vocablo *Polonesa* que a su vez viene del francés *Polonais*. Es una forma musical consistente en un movimiento de marcha moderada y ritmo ternario (3/4). Es la danza nacional de Polonia. Algunas de las polonesas más destacables y famosas son las de Frédéric Chopin. Véase: Academic, “Polaca”, <https://es-academic.com/dic.nsf/eswiki/945308>

¹⁸⁰ Es decir, en cómodo registro vocal. La *tessitura* vocal es el rango de voz de un cantante, hasta que agudos y graves puede llegar con su voz.

¹⁸¹ Gustavo E. Campa, “Teatros”, *La Patria*, 30 de diciembre de 1883.

¹⁸² Aurea Maya, *Melesio Morales (1838 – 1908) Labor Periodística* (México: INBA/CENIDIM, 1994), 71.

las ideas, facilidad de producción y naturalidad en la interpretación de la escena”.¹⁸³ Mientras que, para Morales, la ópera modernista de Gomes no era apta siquiera para sobrevivir un análisis crítico de rigor.¹⁸⁴

Campa objetó que en el género lírico-dramático no podía ocurrir esa fusión íntima de la poesía y la música que requería el drama mientras persistiera la “preocupación de que la idea musical, bajo la forma melódica tradicional, [y que fuera] suficiente para expresar un orden de sentimiento y aún de sensaciones”. Una vez más se refiere al mal manejo melódico de los italianos. Gustavo mencionó de cómo esos compositores europeos contemporáneos se habían aprovechado de “las teorías del *porvenir*, haciéndolas del *presente*”. Los consideraba verdaderas autoridades “al frente de la civilización musical moderna”.¹⁸⁵ Evidentemente se estaba refiriendo a Richard Wagner. Veamos a continuación lo dicho por la Enciclopedia Salvat sobre Wagner para comprender más las palabras de Campa:

En sus comienzos, Wagner recibió multitud de críticas, como artista que aspiraba a la revolución o, al menos, a un lenguaje propio [...]. En su madurez, y a medida que crecía su fama, se hizo mucho más fuerte el tono de la disputa. Los defensores de la ‘música pura’, dirigidos por el temible crítico vienés Eduard Hanslick [...], se opusieron con todas armas imaginables a la mesiánica y wagneriana ‘música del provenir’ [...]. El siglo XIX no fue solo el siglo de Karl Marx; fue también el de Richard Wagner.¹⁸⁶

En general, para Campa, este segundo acto de la ópera de Gomes contaba con buena instrumentación, buenos efectos y matices, buen tratamiento de las partes cantadas, buen uso melódico y a pesar de tener influencia verdiana contenía inspiración propia. Aunque para Morales no tenía nada de eso. Pareciera incluso que este se burlara del enardecimiento de Campa por la ópera pues señaló sarcásticamente que hubo alguien que suspirando y haciendo pantomimas aptas a la “dolorosa” madre de Dios parecía haber exclamado: “¡Qué música, señor! ¡Qué belleza! ¡Qué maravilla! ¡Qué geometría! [qué] portento de sabiduría e inspiración”.¹⁸⁷

¹⁸³ Gustavo E. Campa, “Teatros”, *La Patria*, 6 de enero de 1884.

¹⁸⁴ Maya, *Melesio Morales* 68.

¹⁸⁵ Gustavo E. Campa, “Teatros”, *La Patria*, 6 de enero de 1884.

¹⁸⁶ Véase: “Wagner el mago de Bayreuth”, en *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores* (Tomo 7), (México: Salvat, 1983), 22.

¹⁸⁷ Aurea Maya, *Melesio Morales (1838 – 1908) Labor Periodística* (México: INBA/CENIDIM, 1994), 68.

Respecto a la réplica de Morales en esta segunda parte de la crítica de Campa, se debe recordar que la segunda parte de su crítica se publicó días después de la tercera de Campa. Sin embargo, analizando el artículo en el libro de Aurea Maya se identifican perfectamente esas contestaciones a ciertos puntos planteados por Campa tanto en su segunda y tercera parte. Por lo que, revisando el contexto, Morales rebatió a la segunda y tercera crítica de Campa en su segunda publicación del 17 de enero de 1884. Por lo que se prefirió acomodar las contestaciones de Morales directamente después al extracto de la crítica de Campa para una mejor visión de los puntos de vista de cada uno.

Para finalizar esta segunda parte de su crítica, Gustavo E. Campa lanzó un último comentario a “los partidarios exclusivistas de la escuela melódica por excelencia”, dejó ver su duda hacia la reacción y el juicio de éstos hacia la ópera de Gomes *El Guarany*, e hizo un cuestionamiento que denota cierto grado de sarcasmo, porque evidentemente conoce cuál será la respuesta: “¿[acaso] la consideran digna de figurar al lado de las inspiraciones de Bellini, Donizetti y de Verdi..... [sic] semi germanizado?.....[sic]”.¹⁸⁸

Pasando ahora a la tercera parte de la crítica de Campa, esta vez solo se centró en atender los puntos técnicos importantes de la ópera. Además, claro, de su descripción del tercer acto y el análisis de la partitura. Analizando, pareciera que Campa se contradice a sí mismo pues comenzó dedicando varios comentarios en defensa por la ópera de Gomes, debido a que al ser una historia en la que intervienen dos civilizaciones muy diferentes hayan sido tratados musicalmente igual, sin buscar un color más local para los nativos. Por un lado, estaban los nativos *Aimoré* de Brasil, y por el otro, los portugueses. Es decir, Campa reconoció que se pudo haber hecho un mejor trabajo, y sin embargo, no le restaba mérito al trabajo que hizo Gomes.

Gustavo mencionó que el color local que tanto se discutía no era posible determinarlo “con propiedad y exactitud”. Sin embargo, añadió también que el compositor pudo haberlo acentuarlo levemente en la obra si se hubiera servido de la “acentuación y [...] del ritmo”. Esto para nada carece de sentido, pues se sabe que uno de los elementos principales de

¹⁸⁸ Gustavo E. Campa, “Teatros”, *La Patria*, 6 de enero de 1884.

algunas civilizaciones precolombinas utilizado en su música es sin duda la percusión rítmica. Campa reconocía también que Gomes fue poco escrupuloso y despreocupado al dar ciertos cantos corales a los salvajes guerrilleros de la tribu que bien pudieron funcionar pero para los portugueses.¹⁸⁹ Pareciera que Campa comienza a notar esta falta de sentido que desde un comienzo alegó Morales.

Melesio no estaba para nada de acuerdo con lo que Campa mencionó del color local y le respondió así: “[...] el color local era harto difícil pero no imposible. Los indígenas de Brasil, como los nuestros, tuvieron música; y los portugueses en el Brasil, como los españoles en México, tuvieron sus músicos”. Y entonces brindó un ejemplo: “Aniceto Ortega¹⁹⁰ en su ópera *Guatimotzin*, dio color local a su música”, dando diferente color a los españoles y a los indios.¹⁹¹

El otro punto que fue tratado por Campa en esta crítica fue nada más y nada menos que las danzas. En general se quejó terriblemente de los bailes que se presentaron en toda la ópera, por lo que expresó su molestia. A su parecer le parecía innecesario el interrumpir una secuencia de piezas cantadas por largas piezas de baile entre los personajes de la ópera solamente para que el compositor demuestre sus habilidades en el abordaje de otro tipo de piezas.¹⁹² Y es aquí que aparece otra contradicción, al defender a Gomes por el tratamiento musical a los nativos alegando que era imposible conseguir ese “color local”, ahora se quejaba de no encontrar sentido en las danzas compuestas para los nativos. Al respecto mencionó lo siguiente:

¿Se puede por acaso aceptar que los officiosos danzantes de la tribu salvaje, rompan entusiastas el baile, al compás de una bulliciosa galopa francesa, como parece serlo el primer bailable, ó al de la mal disimulada polka del ‘Paso salvaje’? ¿Estarían tan avanzados en materia de *refinado* gusto, los Aimoré del Siglo XVI, que tan poderosamente

¹⁸⁹ Gustavo E. Campa, “Teatros”, *La Patria*, 13 de enero de 1884.

¹⁹⁰ Aniceto Ortega del Villar (1825 - 1875). Fue un compositor, pianista y médico mexicano. Su ópera *Guatimotzin* fue la primera en México con evocación nacionalista pues empleó melodías prehispánicas. Véase: Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, (Vol. 2) (México: Universidad Panamericana, 2007), 785.

¹⁹¹ Aurea Maya, *Melesio Morales (1838 – 1908) Labor Periodística* (México: INBA/CENIDIM, 1994), 71.

¹⁹² Gustavo E. Campa, “Teatros”, *La Patria*, 13 de enero de 1884.

influyó sobre ellos el delicioso ritmo de mazurca tan bien determinado en la imitada del estilo de Chopin, que contiene el ‘Paso de las flechas’¹⁹³

Aquí se ve que Campa finalmente, sin darle razón como tal a Melesio, reconoció que la ópera no era tan perfecta como lo creía en la primera crítica y que realmente contaba con algunas situaciones que carecían de sentido. Hay que recordar que en la primera parte de su crítica Campa elogiaba aquella Polaca, mientras que Morales se escandaliza por ello. Melesio siempre sostuvo que la ópera de Gomes estaba repleta de “fragmentos sin *condotta* [dirección, sentido], sin originalidad y sin efecto, en oposición muchas veces con la índole de las situaciones”. Melesio Morales terminó su réplica a esta crítica de Campa con una comparación burlescamente modificada, decía Gluck “cuando compongo una ópera, me olvido de que sé música. A juzgar por la absoluta falta de unidad que reina en el *Guarany*, creemos que Gomes, parodiando a Gluck, debió decir: cuando escribí mi música, me olvidé de que componía una ópera”.¹⁹⁴

Como ya se anunció al principio de este apartado, no se localizó la cuarta y última parte de la crítica de Gustavo E. Campa a la ópera de Gomes. Por lo que, expresar corazonadas de lo que pudo haber escrito este es demasiado aventurado e inapropiado. A continuación, se muestra el último párrafo de la tercera y última parte de la crítica de Morales del 5 de febrero de 1884:

Lo dicho hasta aquí, descubre los puntos vulnerables que con relación a las leyes de la tonalidad, de la melodía, de la forma, de la instrumentación y de la estética en general, encierra la composición de Gomes. Podríamos aún dar mayor desarrollo a nuestras ideas; pero notamos que nuestro artículo ha adquirido proporciones que estábamos ajenos de concederle. Creemos pues, oportuno, terminar nuestro trabajo; continuar con él, sería abusar de la paciencia de nuestros lectores, puesta tantas veces a prueba en la lectura de nuestras crónicas musicales.¹⁹⁵

Para Melesio Morales era evidente la falta de mérito en la ópera de Gomes. Para él los problemas se relacionaban tanto con el tratamiento musical general (tonalidad, melodía, armonía e instrumentación) y obviamente con el libreto de la misma. Morales finalizó su

¹⁹³ “Teatros”, *La Patria*, 13 de enero de 1884.

¹⁹⁴ Aurea Maya, *Melesio Morales (1838 – 1908) Labor Periodística* (México: INBA/CENIDIM, 1994), 69.

¹⁹⁵ Maya, *Melesio Morales*, 74.

escrito diciendo que no creía que su escrito hubiera llegado tan lejos, queriendo dejar ver que su crítica nada tenía que ver con que fuera alguna clase de respuesta a otra crítica con diferente punto de vista. Pareciera que quiso mostrar que todo fue producto de una casualidad. Sin embargo, hay que recordar que la primera crítica de Campa contenía una dedicatoria para él, por lo que sería difícil suponer que no leyera a su exalumno. Además, ¿A qué lectores se refiere Morales cuando dice que no quiere abusar de la paciencia de “sus lectores” puesta a prueba tantas veces por sus escritos? Era más que obvio que Morales se refería a Campa.

Con estas primeras críticas de Gustavo E. Campa y la primera polémica con su ex – profesor Melesio Morales, acababa de iniciar ese juego dentro del campo musical para ganar posicionamiento, en ese momento Morales estaba en la cima del campo. Campa mantenía su postura en cuanto a sus ideales y buscaba ir obteniendo ese capital simbólico que le permitiera ir subiendo poco a poco. Pero ¿Realmente existía un desacuerdo intelectual entre maestro y discípulo más allá de las críticas musicales? Gustavo E. Campa escribió en 1888 a Pedrell:

[...]mi Sr[sic] maestro es quien más cruda y continuada guerra hace á mis ideas, quien me censura más acremente, y quien no puede tolerar que nadie se le sobreponga. Mis composiciones jamás han merecido un elogio suyo, y en cuanto a mis escritos, le exaltan a tal grado, que procura vengarse de ellos por todos los medios que están a su alcance. [...]¿es así como debe manejarse un maestro con su discípulo?...

Por otra parte, si mi gratitud por su enseñanza es harto grande, no llega al extremo de confesar que todo se lo debo á él, pues nada como el estudio de los clásicos y modernos, me ha indicado la vía que debo seguir, y educado mi propio gusto, es decir el estudio de los que él odia y anatemiza.

Al decir esto no creo ser ingrato, pues me da derecho su misma conducta ¿no es verdad?...¹⁹⁶

Probablemente ese desacuerdo entre profesor y alumno se dio desde que Campa era estudiante. A Morales no le agradó que su discípulo indagara en otros estilos musicales que no fueran el suyo y comenzara a estudiar música que él consideraba no apropiada. Ya lo dijo Campa antes, él mismo formó su propio gusto y aprendió estudiando la música de clásicos y modernos. En un artículo de 1937 conmemorativo por el tercer aniversario luctuoso de

¹⁹⁶ BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felip Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, f. 5. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 27 de septiembre de 1888.

Campa, Manuel M. Ponce¹⁹⁷ mencionó que Campa “fue discípulo de Wagner, de Saint-Saëns y de Massenet, adepto fervoroso de la escuela franco-alemana [...]”, y añadió que éste “aprendió más estudiando las partituras de esos maestros que en los rancios textos de armonía”.¹⁹⁸

Estas primeras polémicas con Melesio Morales ocasionadas por las primeras críticas musicales publicadas de Campa nos muestran la manera en que éste ingresó al campo de juego. Es decir, con estos escritos Campa se convirtió en un agente dentro del campo musical en búsqueda de capital y posicionamiento que por el momento Morales poseía y lo mantenían en la más alta posición del campo musical. Sin embargo, estos escritos de Campa fueron las primeras estrategias de esta búsqueda, con el paso del tiempo y su experiencia dentro del campo musical lo harían formular su *habitus* para permanecer en la lucha y en campo mismo.

II. 2 Polémicas con partidarios del italianismo

El año de 1888 es conocido como repleto de polémicas en la vida de Gustavo E. Campa. La autora Consuelo Carredano mencionó que los artículos que escribió entonces “provocaron un fuerte impacto en el país”.¹⁹⁹ Ese año también significó el inicio de una relación profesional y de amistad entre Campa y Pedrell.

El 30 enero de ese año, se publicó en España el primer número de la revista catalana *Ilustración Musical Hispano–Americana* en la que Felipe Pedrell (1841–1922) fungía como director y unos meses después llegó ese primer número a manos de Gustavo E. Campa. El 8 de junio éste escribió una primera carta a Felipe Pedrell felicitándolo por su maravillosa labor en la revista y en la que le proponía su “humilde colaboración” al enviarle artículos y críticas musicales de su autoría, para que se conociera en España la actividad musical producida en México.²⁰⁰ En dicha carta, Campa adjuntó su crítica musical titulada “Otello” de Verdi, esta

¹⁹⁷ Manuel María Ponce (1882 - 1948) es el pianista, compositor y director de orquesta más conocido del Romanticismo mexicano y se le considera el fundador del Nacionalismo musical en México.

¹⁹⁸ Manuel María Ponce, “El maestro Campa”, *Cultura Musical*, México, Vol. 1, Núm. 11, México, 1937, pp. 21 y 22.

¹⁹⁹ Consuelo Carredano, *Felipe Villanueva. 1862 – 1893* (México: CENIDIM, 1992), 62.

²⁰⁰ BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felipe Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, f. 1. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 8 de junio de 1888.

crítica había sido escrita y publicada en 1887 con motivo del estreno de la ópera en México. De modo que con esa carta comenzó la colaboración de Campa con la revista catalana en la que se republicaron los artículos que se iban publicando en México, así como algunas críticas que ya habían sido publicadas antes, además de iniciar una amistad con Pedrell que duraría años.

El 15 de enero de 1889 se publicó la biografía de Gustavo E. Campa en la *Ilustración Musical*, inaugurando así la sección de Artistas Mexicanos en la revista–periódico.²⁰¹ Dicha biografía la redactó y envió el mismo Campa en la carta a Pedrell del primero de agosto de 1888.²⁰² El 20 de febrero el periódico *El Tiempo* reprodujo tal cual la publicación de la *Ilustración*, sin embargo, el autor del periódico mexicano brindó una pequeña introducción (que no estaba firmada) en la que refirió a Campa como un “distinguido joven compositor compatriota” además de mencionar que se había estado haciendo notar tanto por sus logros musicales como por sus “polémicas periodísticas” las cuales (menciona el periódico) revelaron a un wagnerista que era “nada afecto á la melodía á lo Bellini y Donizetti”.²⁰³ Al parecer la polémica desatada por su crítica La Música en México (que se verá a continuación) se convirtió en un hecho trascendental. El artículo reconocía la autoría en su totalidad a Felipe Pedrell a pesar de que la introducción la agregó *El Tiempo*.

Ese mismo día se compartió en *El Siglo Diez y Nueve* una especie de anuncio en donde se felicitó a Campa por la biografía en revista española y se refirió a él en todo momento de manera aduladora y defensora lamentándose no poder “reproducirlo íntegro” pero sobre todo, que fuera de México se hiciera “justicia á su mérito en tierra extraña”.²⁰⁴ El 23 de marzo se compartió (de nueva cuenta en *El Tiempo*) un pequeño aviso en el que se señaló a Campa como el primero y por lo tanto inaugurador de la sección “Artistas mexicanos” que *La Ilustración Musical* de Barcelona dedicaría a los artistas nacionales.²⁰⁵

²⁰¹ Felipe Pedrell, “Artistas Mexicanos”, *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Torres y Seguí, Editores), Barcelona Año II, Número 24, enero (1889): 1 – 3.

²⁰² BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felipe Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, f. 1. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 1 de agosto de 1888.

²⁰³ Felipe Pedrell, “Un artista mexicano”, *El Tiempo*, 20 de febrero de 1889.

²⁰⁴ “Gustavo E. Campa”, *El Siglo XIX*, 20 de febrero de 1889.

²⁰⁵ “Artistas mexicanos”, *El Tiempo*, 23 de marzo de 1889.

Pasemos ahora a la crítica musical que le dio el título de polemista a Gustavo E. Campa en la historiografía musical mexicana, pues, aunque existe poca información y estudios de él en la historiografía nacional, siempre se hace referencia a Campa como polemista, como si esta fuera su característica personal. Este apartado nos muestra como comienzan a integrarse al juego o lucha en el campo musical otros agentes, tanto los que defendían la posición y autoridad de Morales y su ideal por el italianismo, como por los que defienden a Campa y a su nueva postura ideológica.

II.2.1 La Música en México

El día 1° del mes de julio de 1888 se publicó la primera parte su crítica musical titulada “La Música en México”²⁰⁶ en *La Juventud Literaria* –la referida por Carredano–. En el inicio de ésta se menciona todo lo que trataría en la crítica como: “[...]la extensa descripción de estado que guarda el arte musical en México, su postración y las causas que la originan, la justa censura de los defectos peculiares en nuestros compositores y músicos, bosquejo de su ser moral, de sus limitadas aspiraciones, de sus mezquinos ideales y de su espíritu retrógrado bajo todos conceptos”.²⁰⁷

Campa plasmó todas sus opiniones en esta primera parte de su crítica, como era costumbre se quejó de la escuela italiana y su influencia en la escuela compositiva de México caracterizada en las obras producidas en la primera mitad del siglo al estilo Rossiniano y las “empalagosas melodías de Bellini, Donizetti y primerisas [sic] de Verdi” que al llegar al público lo cautivó de tal manera que este “á una voz aclamó se [sic] su supremacía declarándose unánimemente que esa escuela [...] sería el modelo, el ideal, la suprema aspiración de los compositores habidos y por haber”.²⁰⁸

²⁰⁶ Dicha crítica se publicó en *El Polifono* –revista completamente musical- de la ciudad de Alvarado, Veracruz, *La Juventud Literaria* –revista de letras y artes- y *El Nacional*, ambos periódicos de la ciudad de México en el siglo XIX. Se lograron localizar el total de las partes de la crítica publicadas en *La Juventud Literaria* y únicamente la segunda parte de ésta en *El Nacional*. Por las fechas, se puede determinar que las publicaciones en *El Nacional* se dieron unos días antes que en *La Juventud Literaria*. Sin embargo, se tomarán como referencia las fechas de las publicaciones de *La Juventud Literaria* por estar completas todas las partes y contar con ellas.

²⁰⁷ Gustavo E. Campa, “La música en México”, *La Juventud Literaria*, 1 de julio de 1888.

²⁰⁸ Gustavo E. Campa, “La música en México”, *La Juventud Literaria*, 1 de julio de 1888.

Campa expresó que esa era una fatal consigna y que la mayor consecuencia se daba en la falta de cultivo, en el cierre de ojos y oídos al modernismo musical. Situación que lamentaban los que como él anhelaban “progreso y eclecticismo” en el arte. Durante el resto de la crítica se dedicó a hablar de cinco vitales puntos: el primero: la educación musical, segundo: espectáculos teatrales, tercero: música religiosa, cuarto: tertulias y quinto: bandas militares.²⁰⁹

Hablando sobre el primer punto, Campa refirió que el principal motivo del retraso musical de México era la enseñanza pues estaba estacionada en manos de personas ineptas en su mayoría, que comunicaban “lo que aprendieron treinta o cuarenta años atrás sin cuidarse de los progresos” en el gremio, pues desconocían “el movimiento y evolución del arte musical” europeo tanto por desinterés como por ignorar lenguas extranjeras.²¹⁰ Campa se refería al francés y al alemán, idiomas que su maestro Melesio Morales no toleraba.

Mencionó también que dichas personas carecían muchas veces de “instrucción” musical pero que creían ser “poseedoras de conocimientos suficientes para ejercer el profesorado”, refiriéndose a otros profesores del Conservatorio. Sin embargo, Campa añadió que no todos los profesores entraban en los anteriores adjetivos, pues escribió también: “[...]podríamos señalar contadas personalidades que se exceptúan honrosamente de nuestras observaciones, profesores inteligentes y dignos que cumplen debidamente su misión”.²¹¹ Evidentemente se refería a su amigo y contemporáneo Carlos J. Meneses –quien recordemos que compartía la ideología modernista de Campa– y como vimos en el capítulo anterior, en enero de 1886 había sido contratado por el Conservatorio Nacional para impartir clases de piano en la institución.

En cuanto al segundo punto, este hablaba sobre cómo la escuela italiana se arraigó tanto en el espectáculo operístico pues en los teatros se presentaban únicamente compañías de zarzuela y “medianas compañías de ópera” que solo ofrecían “las gastadas óperas del repertorio italiano estrenadas cuarenta o cincuenta años atrás”. Y prosigue: “¿Qué es lo que

²⁰⁹ Gustavo E. Campa, “La música en México”, *La Juventud Literaria*, 1 de julio de 1888.

²¹⁰ Gustavo E. Campa, “La música en México”, *La Juventud Literaria*, 1 de julio de 1888.

²¹¹ Gustavo E. Campa, “La música en México”, *La Juventud Literaria*, 1 de julio de 1888.

[se] conoce entre nosotros de las obras teatrales de Saint – Saëns, Massenet, Delibes, Godard, Rubinstein²¹² y Wagner el creador del drama lírico moderno? ¡Nada absolutamente nada!”²¹³ Campa anhelaba obras modernas como Lohengrin de Wagner²¹⁴ o tal vez algo como Sansón y Dalila de Saint – Saëns²¹⁵ que, aunque ya habían sido estudiadas por él en el papel, aún faltaba que sus sentidos del oído y de la vista fueran complacidos con una puesta en escena.

En el punto tercero, Campa se horrorizaba de lo que encontraba en los templos, pues no era solamente la música italiana la que dominaba sino también el género zarzuelesco, bufo, cómico, bailable, y recriminaba a los maestros de capilla el no haber recurrido a Bach, Händel, Mozart y Cherubini,²¹⁶ ó Gounod y Saint Saëns. Estos compositores –los primeros dos de Alemania, tercero de Austria, cuarto de Italia y los otros dos de Francia- son considerados algunos de los más grandes maestros de la música sacra, no es difícil el pensar que Campa ya lo supiera desde ese tiempo, pues hay que recordar que estudiaba la música de maestros clásicos y modernos además de leer revistas extranjeras.²¹⁷

Campa añadió la queja de que en los templos todo fuera improvisado, desde el organista “que entregado á su inspiración deja[ba] correr sus dedos bajo la influencia de las

²¹² Véase Anexo I para conocer los datos biográficos de estos compositores.

²¹³ Gustavo E. Campa, “La música en México”, *La Juventud Literaria*, 1 de julio de 1888.

²¹⁴ Ópera de Wagner en tres actos que terminó de componerse en 1848 y presentada por primera vez en Weimar, Alemania en 1850. Campa menciona en su carta del 20 de agosto a Pedrell que una compañía italiana recién llegada de Europa anunciaba la posibilidad de presentar dicha ópera, a lo que añade: “obra por la cual tengo admiración y á la que intento consagrar un extenso artículo”. Sin embargo, en su carta del 7 de noviembre menciona que no se montaría Lohengrin. Véase: Patricia Bueno y Alejandro Pérez, “Richard Wagner”, *Los mil grandes de la música* (México: Promexa, 1982), 201. Véase: BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felip Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa. ff, 2,3 -7. Cartas de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 20 de agosto y 7 de noviembre de 1888.

²¹⁵ Considerada la mejor ópera del compositor francés Camille Saint – Saëns. Dicha composición fue finalizada en 1877 pero no presentada en París sino en Weimar, Alemania un año después. Véase: Bueno *Los mil grandes de la música*, 152.

²¹⁶ Véase Anexo I para conocer los datos biográficos de estos compositores.

²¹⁷ Gustavo E. Campa, “La música en México”, *La Juventud Literaria*, 1 de julio de 1888.

*cavatinas*²¹⁸ del *Barbero*, *Semiramis*, ó *Nabucodonosor*²¹⁹ hasta las misas de gran solemnidad”, cuándo éstas requerían más instrumentos (cuerdas, maderas, metales, percusiones)²²⁰ y voces solistas.

En lo que respecta al cuarto punto de la crítica, Campa hizo mención de las reuniones musicales, los salones privados y las tertulias familiares, concurridas por “quienes pretenden rendir culto al divino arte” y mencionaba que la susodicha influencia se extendía hasta esos lares. Después, Campa hizo una lista de las arias de óperas que normalmente eran interpretadas por cantantes según su registro vocal siendo éstas siempre de óperas italianas. Continuó hablando de los pianistas, afirmando que siempre interpretaban transcripciones y fantasías escritas sobre óperas italianas y con sarcasmo refirió la falta de virtuosismo de dichos intérpretes que solo buscaban la comodidad y sencillez en lo que tocaban y por no optar por repertorio más avanzado al ser “difíciles hasta la imposibilidad”.²²¹ Y añadió:

Lamentable nos parece que, para poder escuchar un concierto de Beethoven ó Schumann ó un fragmento vocal de Massenet, tengamos que esperar la visita de artistas extranjeros siendo así que en México no carecemos de distinguidos pianistas y cantantes que podrían, merced a un plausible propósito, intentar la vulgarización de aquellas obras contrarrestando la fatal influencia que pesa sobre nuestro público; pero. . . ¿á qué repetirlo?. . . ;nada se intenta, nada se procura, nada se ambiciona, en suma!²²²

Es evidente percibir cierto dejo de tristeza, frustración e incluso pesimismo en las palabras de Campa, pues, aunque estaba seguro del talento mexicano que existía en ese entonces, al mismo tiempo lanzó cierta recriminación a estos talentos por no intentar la divulgación de esas obras modernas que tanto esperaba fueran interpretadas en México por mexicanos.

²¹⁸ Cavatina: Palabra de origen italiano, como la mayoría que forman parte del vocabulario de la ópera. Es el diminutivo de *cavata*, que significa *excavada* o *sacada de*. En 1800 la palabra *cavatina* definía *el aria con que se presentaba un cantante*, es decir, lo primero de importancia que cantaba. Véase: La ópera net, “Cavatina”, <https://laopera.net/vocabulario-de-opera/cavatina-del-barroco-al-romanticismo-vocabulario-de-opera>.

²¹⁹ Campa se está refiriendo a las óperas: *El Barbero de Sevilla* (1816), *Semiramide* (1823) de Rossini y *Nabucco* de (1842) de Verdi. Véase: Patricia Bueno y Alejandro Pérez, *Los mil grandes de la música* (México: Promexa, 1982), 151 y 191.

²²⁰ Una orquesta sinfónica o de cámara (reducido número de instrumentos) se dividen en secciones: la sección de cuerdas consta de violines, violas, cellos y contrabajos, la de maderas de flautas, oboes y clarinetes, la de metales consta de trompetas, trombones, tubas y pistones, por último, la amplia sección de percusiones consta principalmente de timbales, bombo, platillos, tambores, triángulo, chinesco, tam-tam entre otros.

²²¹ Gustavo E. Campa, “La música en México”, *La Juventud Literaria*, 1 de julio de 1888.

²²² Gustavo E. Campa, “La música en México”, *La Juventud Literaria*, 1 de julio de 1888.

Finalmente, en el quinto y último punto, Campa cerró su crítica hablando de las bandas militares. Se quejaba que la dirección de éstas sea por malos directores, los cuales carecían de “gusto” y “criterio” para la selección del repertorio en sus programas, pues su discernimiento para éstos nacía “de la frecuentación de la ópera italiana” lo que hace que dichos directores reprodujeran la ópera italiana en todos sus programas. Además, mencionó que cuando por casualidad introducían alguna pieza de repertorio moderno, “su interpretación acusa[ba], sin remedio, la falta de conocimiento é inexperiencia del *maestro* director”.²²³ Lo cual demuestra que para Campa no era suficiente el introducir piezas modernistas en programas públicos, Campa también esperaba que estas piezas modernas fueran interpretadas bajo el estilo al que pertenecían. Pero para ello era necesario arduo estudio de la partitura, asimilación de ésta y mucha práctica para la correcta interpretación de las piezas modernas. Campa lo sabía y recriminaba que piezas que eran ajenas al estilo italiano fueran interpretadas como tal por desconocer el estilo moderno.

Las reacciones a esta primera parte de la crítica eran de esperarse. El día 3 de julio un articulista bajo el seudónimo de “Hector” publicó en *La Patria* una crónica de los eventos de aquel fin de semana. En ella el cronista narraba lo ocurrido en todos los eventos hasta llegar al del domingo cuando se presentó la *Galatea*²²⁴ en el Teatro Nacional. Dicha presentación agotó todas las entradas pues el público quería escuchar a la cantante Enriqueta Alemany, muy famosa en esa época. De la nada el cronista cambió el tema admitiendo que, aunque no era conocedor de la música, no estaba de acuerdo con las opiniones de Campa (a quien llamó su “estimado amigo”). El articulista dijo lo siguiente:

Me refiero á mi estimado amigo Gustavo E. Campa, que en un largo artículo donde prueba su erudición, trata con desprecio á Rossini, Bellini, Donizzetti, y Verdi, lanza terrible anatema sobre la música italiana, y olvidándose de los génios sublimes del arte musical que aún no han podido ser imitados; Mozart y Beethoven; solo encuentra méritos en la música de Wagner y Massenet. No, Dios me libre, tal opinión no la puedo aceptar, por

²²³ Gustavo E. Campa, “La música en México”, *La Juventud Literaria*, 1 de julio de 1888.

²²⁴ Zarzuela en dos actos, en verso arreglada a la escena española por Don Francisco Camprodón (1816 – 1870) y Don Emilio Álvarez (1833 – 1900) (adaptación de “La Galatea” de Miguel de Cervantes Saavedra), música del maestro francés Victor Massé (1822 – 1884). Publicada y representada en 1868. Véase: “La Galatea, zarzuela en dos actos”, <https://datos.bne.es/edicion/bimo0000679014.html>.

más que esté emitida por Gustavo Campa á quien respeto tratándose de música. Pero sucede frecuentemente que la pasión conduce á decir cosas imposibles.²²⁵

Con las palabras del articulista se puede percibir el evidente impacto que ocasionó la crítica de Gustavo E. Campa en algunas personas. En esas que eran asiduos visitantes de los teatros quienes principalmente eran miembros de la élite porfirista -además de los periodistas y cronistas de los eventos artísticos presentados en la capital, seguramente más de uno opinó igual sobre Campa.

Continuando con esta crónica, la última parte de esa página y la primera de la siguiente el articulista abordó el tema sobre quien podría ser el mejor poeta pues pareciera ser un tipo de ejemplo sobre el por qué Campa hablaba de músicos como unos superiores a otros. Mencionó también óperas italianas que “conmovieron”, que “arrebataron al público” y eran “respetadas por todos”.

El articulista continuó su escrito diciéndole a Campa que reconoce la genialidad de Wagner afirmando que se haría “inmortal” y que sabía que era merecedor del “aplauzo universal”, pero que ya que aceptaba lo que era “simpático” para Campa, le pedía entonces: “[...] amigo mío, deje vd. á los compositores Italianos en paz, sino porque son mis amigos y está vd.[sic] obligado por esto á respetarlos, como yo estimo á los suyos, siquiera para que continúen gozando de la merecida fama que tienen, fama que se han conquistado, Sr. Campa, escribiendo obras monumentales y no haciendo críticas”.²²⁶

El cronista le hizo una petición condicionada y finalizó su comentario recordando a Campa que eran los compositores italianos los que habían obtenido su fama debido a sus “obras monumentales” y no críticas como dando a entender que si Campa mereciera fama debiera dedicarse a componer grandes obras en lugar de criticar a grandes compositores. Finalmente, aquel artículo retomó la presentación de Galatea y mencionó otras obras presentadas aquel fin de semana en otros recintos.

²²⁵ Héctor, “Las Diversiones del Domingo”, *La Patria*, 3 de julio de 1888.

²²⁶ Héctor, “Las Diversiones del Domingo”, *La Patria*, 3 de julio de 1888.

El 15 de julio en *La Juventud Literaria* se publicó la segunda parte de la crítica de Campa. En esta, Campa hizo un “análisis del estado que guarda[ba] la composición musical” en esos momentos. Hizo una clasificación en compositores lírico-dramáticos en notoria minoría; compositores de música religiosa; transcritores y autores de música ligera y de salón en mayoría prodigiosa, particularmente en los últimos tiempos. En esta última categoría es evidente que se estaba refiriendo a sus amigos Felipe Villanueva, Ricardo Castro y tal vez incluso a él mismo. Continuó con su clasificación en sinfonistas, compositores de música puramente instrumental y compositores de sonatas, tríos, conciertos (es decir, música de cámara) y mencionó que de éstos no existía ninguno o que al menos eran totalmente desconocidos por él.²²⁷

Esta segunda parte de la crítica la dedicó prácticamente a su primera clasificación: a compositores lírico dramáticos. Campa no negó el talento de algunos compositores de ópera italiana mexicanos como su maestro Melesio Morales, simplemente habló de lo cerrados que eran en cuanto al progreso musical y estilístico compositivo pues mencionó que estos compositores habían producido:

[...]obras más ó menos dignas de encomio si se quiere, pero no de transición, no innovadoras, no de tendencias avanzadas que ocasionaran la apetecible modificación en el gusto y tendencias de nuestro público [...] compositores lírico[sic]-dramáticos de más ó menos mérito pero no campeones del adelantamiento artístico. Compositores siempre fieles á la consigna aludida, invariables en sus principios, esclavos de sus ideas, intransigentes con lo que á ellas se opondrá en lo más mínimo [...], [...]atribuyen á la melodía una importancia exagerada, pretenden concretar á ella la belleza de un trozo, juzgan anti-melódica toda música que carece de las frases y fórmulas banales que se comprenden y reconocen sin esfuerzo, como dice Schumann refiriéndose á la música italiana, y por último, concretan sus esfuerzos á producir por medio de ella ese placer físico inmediato tan sospechoso en toda obra de arte.²²⁸

Ya en anteriores críticas Campa habló de la importancia que los compositores de la escuela italiana daban a la melodía, sin embargo, las anteriores palabras de Campa dejaban ver la gran posibilidad de que también hubiera leído las críticas y escritos musicales de Robert Schumann pues utilizaba su mismo lenguaje. Además, es muy posible que en esa época

²²⁷ Gustavo E. Campa, “La Música en México”, *La Juventud Literaria*, 15 de julio de 1888.

²²⁸ Héctor, “Las Diversiones del Domingo”, *La Patria*, 3 de julio de 1888.

dichos escritos musicales hubieren sido importados a México por la casa editora –e importadora de instrumentos y repertorio– Wagner y Levien en alguna o ambas ediciones hasta ese entonces: los publicados en 1854 por la casa alemana Breitkopf & Härtel en su idioma original y/o también los traducidos al inglés y publicados por la editorial británica Ballantyne, Hanson and Company en 1877.²²⁹

En lo que resta de esa página y el comienzo de la siguiente, Campa citó textualmente una crítica de Saint-Saëns en donde menciona principalmente:

La música no es un instrumento de placer físico. [...] es uno de los más delicados productos del espíritu humano. En las profundidades de su inteligencia el hombre posee un sentido íntimo especial, el sentido estético por el cual percibe el arte, la música es uno de los medios de poner ese sentido en vibración. [...] Hay, de consiguiente, en el arte de los sonidos algo que atraviesa el oído como un pórtico, la razón como vestíbulo y va más lejos aún. [...] No se trata ya de rebuscar lo que causa mayor ó menor placer al oído, sino lo que dilata el corazón, lo que eleva el alma, los [sic] que despierta la imaginación descubriéndola horizontes de un mundo desconocido y superior.²³⁰

Las profundas e incluso complicadas palabras de Saint–Saëns nos muestran el pensamiento francés de ese tiempo. Al final del siglo XIX en Francia “el renacimiento de la comunicación de las artes se plasma en formas refinadas que buscan lo raro y lo exquisito. Francia [...] siempre buscó la innovación en las artes”, habían dejado atrás la poesía romántica para inspirarse en la poesía simbolista, la música francesa de fin de siglo deja de concentrarse en la armonía descriptiva para buscar crear atmósferas evocadoras liberándose de la tonalidad y proponiendo una armonía más rica y audaz.²³¹

Sin embargo, Gustavo E. Campa solo mencionó que las reflexiones de Saint–Saëns serían desconsoladoras para los compositores “*de la melodía por la melodía*”, como también se denominaba al italiano. Y añadió no poder comprender el por qué de su antipatía por las

²²⁹ Dichas críticas y escritos musicales datan de entre 1834 y 1844. Véase: Eugene Schumann , Eugenio Germain, traductor, *Schumann - vida romántica - ansiedades artísticas - diario íntimo* (Buenos Aires: Ediciones Suma, 1944), 8 - 9. Robert Schumann, Fanny Raimond Ritter, traductora, *Music and musicians, essays and criticisms* (Londres: Ballentyne, Hanson & Co., 1877).

²³⁰ Gustavo E. Campa, “La Música en México”, *La Juventud Literaria*, 15 de julio de 1888.

²³¹ Gabriela Martínez Dorantes, “Comparación y diferenciación entre las formas musicales Lied alemán y Mélodie francesa de los siglos XIX y XX”, Tesis de Licenciatura, Conservatorio de Música José Guadalupe Velázquez de Querétaro, 2016, 94- 100.

obras modernas y el horror que les inspiraba el solo nombre de Wagner. Mencionó contrariamente que el estudio de las obras de Wagner sería pues de notoria utilidad para los compositores lírico - dramáticos, puesto que en lugar de llegar a la “imitación”, apostarían por lograr la “robustez intelectual, la potencia imaginativa, el vigor de las ideas y la independencia de la inspiración”. Cierra su crítica añadiendo que los compositores líricos debieran ir siguiendo los pasos de los compositores contemporáneos - modernos por el “bien de su arte, provecho del público y gloria de su país”.²³²

El 22 de julio se publicaba en *La Juventud Literaria* la tercera y última parte de la crítica “La Música en México”. La crítica es como tal algo repetitiva con lo que ya mencionó en las anteriores, vuelve a tomar el tema de los compositores religiosos que componían música “dramática, descriptiva, ligera [...] pero nunca propiamente religiosa”. Reconoció que la música de templo es la que más técnica y conocimientos requería, mencionó la falta que hacía una escuela para organistas. Habló también de los transcritores e hizo dos caracterizaciones, una: los “zurcidores de fragmentos elegidos en la misma tonalidad” y dos: los que hacen “verdaderas transcripciones y fantasías sobre determinados temas”, a los primeros ni los consideraba, pero a los segundos sí les brinda cierto mérito. Dedicó también unas líneas a los que, más que hacerse llamar compositores pueden solo aspirar a tal título, pues recurrían a los plagios más inicuos y vergonzosos.²³³

Dedicó la segunda página de su escrito a expresar que el futuro de la música en México era oscuro mientras no se iniciara el progreso, no se difundiera la instrucción y mientras la escuela moderna no se abriera paso. Expresó la necesidad de preparación de los profesores de música, de la reorganización necesaria en el Conservatorio Nacional, y a las exigencias que deberían tener las autoridades eclesiásticas de prohibir la ejecución de obras profanas en los templos e invitó al gobierno a subvencionar un teatro lírico, obligando a las empresas a ofrecer al público determinado número de obras modernas, y anualmente una por lo menos de autor mexicano. Campa cierra su escrito mencionando lo consciente que era de haber “atraído la indignación de los filarmónicos”, y que, sin embargo, mantenía tranquila su

²³² Gustavo E. Campa, “La Música en México”, *La Juventud Literaria*, 15 de julio de 1888.

²³³ Gustavo E. Campa, “La Música en México”, *La Juventud Literaria*, 22 de julio de 1888.

conciencia pues había cumplido “con un deber de artista”. Solo era portavoz “de la juventud artista, amante del progreso, de la gloria de su patria [...] y cuyo acento tarde o temprano resonar[ía] en el templo del arte”.²³⁴

Analizando un poco las palabras de Campa en su primera parte de la crítica, en las que hizo hincapié sobre que el retraso se debía a la enseñanza musical depositada en personas no aptas y faltas de conocimientos y por lo que aconsejaba en esta tercera parte que debieran prepararse. Esto aunado a los comentarios en los que habla de una reforma necesaria en el Conservatorio no se está refiriendo a su maestro Melesio Morales (1838–1908) sino a Alfredo Bablot (1818–1892), nada más y nada menos que el director del Conservatorio Nacional.

Gustavo E. Campa tuvo un enfrentamiento con Bablot que se muestra en la carta dirigida a Felipe Pedrell del 10 de octubre de ese año. Campa le confió al español que no solo carecía de influencia en el Conservatorio, sino que existía ahí una atmósfera de odio y antipatía hacia su persona. Además de añadir que en esa institución “imperan la rutina y la chaltanería”. Gustavo expone en su carta que Bablot era “un francés sin educación musical alguna”, que, con suficiente astucia, “bajas intrigas y adulaciones al Gobierno llegó a hacerse del puesto” que ocupaba y que por algunos años se había desempeñado como periodista y crítico musical. Sin embargo, Campa lo acusaba de haber plagiado fragmentos enteros de revistas francesas que había leído y de críticos europeos que él bien conocía.²³⁵

Cuenta que en 1884 una persona amiga le mostró una pieza de Bablot que se disponía a instrumentar esta persona por encargo del mismo, pero al analizarla un poco, Campa había caído en la cuenta que era el plagio completo y deliberado de una pieza publicada en una de las revistas francesas que Campa leía. Pero el enfrentamiento llegó en 1885, cuando Bablot presentó su obra-plagio en una velada fúnebre en memoria de un General. Gustavo menciona que al día siguiente hizo saber al público la procedencia verdadera de la pieza en cuestión. Lo más seguro es que publicara una crítica musical -que lamentablemente no se encontró, pero sabemos de este hecho por el epistolario de Campa a Pedrell-. Campa comentó que

²³⁴ Gustavo E. Campa, “La Música en México”, *La Juventud Literaria*, 22 de julio de 1888.

²³⁵ BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felip Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, ff. 3 - 4. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 10 de octubre de 1888.

Bablot tuvo aún el cinismo de contestar que él había sido el plagiado en el extranjero a lo cual Campa respondió con una re-publicación anexando pruebas concluyentes y condenatorias que dejaron en silencio a Bablot.²³⁶ Posiblemente publicó también la pieza plagiada o tal vez hizo un comparativo de partituras, el punto es que Campa expuso al director del Conservatorio Nacional lo cual ocasionó una repulsión entre ambos músicos y un veto a Campa en el Conservatorio.

El 23 de julio en *La Patria Ilustrada* se publicó un artículo en donde el cronista le envió un mensaje a Héctor, quien había publicado un reclamo a Campa por su primera crítica el 3 de julio en *La Patria*. Era la primera vez que alguien salía en defensa de Campa y su trabajo. El articulista refirió: “Ojalá que con piezas así pudiera Héctor formar su gusto musical [...] tal vez mi amigo Campa logre así hacer que Héctor, que humildemente confiesa siempre que poco conoce de Música, llegue á ser un *dilettante*²³⁷ apasionado de la música de Wagner, y de todas las divinidades musicales á las cuales, él, consagra completa admiración”.²³⁸

Pero las hostilidades hacia Campa continuaron, el 24 de julio *El Nacional* publicó la carta de un suscriptor, la fecha que se indicó era 26 de junio. Por el contenido de la carta, esta fue enviada después de que Campa publicara la primera parte de su crítica en ese periódico. El suscriptor comienza recriminándole por ponerle defectos a Donizzeti, Rossini y Verdi y por llamar a su música “empalagosa”. Le reprochó el querer sobreponerse ante los grandes maestros, puesto que la música de estos italianos era (según él) “la que habla a las masas” y “es la música con más corazón y talento”, por lo que le cuestiona sus logros y lo acusa de no reconocer que debe a esa escuela italiana sus conocimientos musicales:

El Sr. Campa fundó una academia musical, y me hace el favor de decirme: ¿quién concurrió á sus clases y por qué tuvo que cerrarla?
¿No tiene inconveniente en citarme algún discípulo aventajado que él haya formado?

²³⁶ BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felipe Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, f. 5. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 10 de octubre de 1888.

²³⁷ Del italiano: *dilettante* 'que se deleita'. Conocedor de las artes o aficionado a ellas. Que cultiva algún campo del saber, o se interesa por él, como aficionado y no como profesional. Véase: Diccionario de la RAE, “Dilettante”, <https://dle.rae.es/diletante>

²³⁸ “Ecos de la semana”, *La Patria Ilustrada*, 23 de julio de 1888.

¿En dónde aprendió el Sr. Campa y con quién para que ahora venga echando por tierra á los maestros mexicanos cuando á uno de ellos le debe lo que sabe y el que es conocido con el nombre del Sr. Melesio Morales?

Pues si no hay una escuela buena, que la funde el Sr. Campa y sea el redentor de la música. [...] los hombres que se quieren hacer notables con su saber en cualquier arte y ciencia no proceden con el modo que él lo ha hecho ridiculizando una escuela de donde han salido grandes maestros, compositores y cantantes, sino que [...] lo demuestran en el terreno de la práctica y esto es lo menos que el Sr. Campa ha hecho.

Un suscriptor de *El Nacional* y aficionado al divino arte. – E. F.²³⁹

Es más que evidente que la persona que envió la carta era alguien que estaba al tanto del medio musical de la época y que conocía perfectamente a Campa pues sabía sobre su Instituto Musical, que al mencionarlo debió ser como sal en la herida para Campa. También sabía que fue alumno de Melesio Morales. Probablemente se trataba de un filarmónico de edad que había quedado atrapado en el encanto de la escuela italiana, o que era fiel amigo de Morales. Le recriminaba a Campa el no haber hecho nada “en la práctica” y solo hablar de teoría.

Pues bien, el 29 de julio en la sección “El Domingo” del *Diario del Hogar* un articulista que firma como Boccacio²⁴⁰ dedicó una parte de su escrito a defender a Campa por la carta anterior, aunque cambia la segunda inicial del autor de la carta E. F. por E. N., con seguridad se refiere a la misma persona. Le responde:

[...] ese Sr. Campa, hoy por hoy, es quien más honra el arte musical en México, como lo prueban sus estudios y composiciones [...], que ha escrito queriendo dar á conocer aquí las escuelas francesa y alemana, así como las grandes producciones de Wagner, Saint-Saëns y Massenet, y las composiciones religiosas de Cherubini y Liszt. [...] Es el autor de juicios críticos tan recomendables [...] Es quién obtuvo, por no ser *nada* tal vez, la honra de merecer el *primer premio* de doscientos pesos en oro, y el envió á la Exposición de París de la composición premiada, [...] que tal vez no sabe el Sr. E.N.

Este señor parece ser de los que no quieren salir de la antigua escuela. En la tierra clásica de la *melodía* nadie cultiva ya la escuela de Bellini, Paisello, Cimarosa²⁴¹, etc., ni se discute a Wagner, que ha entrado á Italia con bandera desplegada, como puede verlo el Sr. E. N. en la “Revista Melodramática” de Milán.²⁴²

²³⁹ “Cuestión Musical”, *El Nacional*, 24 de julio de 1888.

²⁴⁰ Según la base de datos de los cronistas activos en la ciudad de México en 1892 de la Tesis de Armando Gómez Rivas, Boccaccio era el pseudónimo de Aurelio G. Garay. Véase: Armando Gómez Rivas, “Crítica musical en México, 1892”. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, 235.

²⁴¹ Véase Anexo I para conocer los datos biográficos de estos compositores.

²⁴² “El Domingo”, *El Diario del Hogar*, 29 de julio de 1888.

Es probable que Campa recibiera más cartas de filarmónicos molestos que no se publicaron, también es probable que se publicaran más reclamos en notas y artículos en contra de Campa, incluso pudo haber sido víctima de acosos y groserías en la calle. Esto lo deducimos ya que, aunque ya no encontramos más diarios que lo comprueben, Campa lo escribe a Pedrell en dos de sus cartas. En una de ellas (la del 1 de agosto), Campa le adjunta una pieza para canto, piano y cello junto con unos artículos que había sido recientemente publicados los cuales caracterizó como “una pintura exacta del estado que guarda el Arte en México” y cuya “índole franca y desinteresada” le trajeron el “rencor y anatema de los filarmónicos” de México.²⁴³ Con seguridad se estaba refiriendo a la crítica de *La Música en México*.

En la carta del 20 de agosto, Campa agradeció grandemente a Pedrell por haber escrito un artículo hablando de la atinada crítica “Otello” de Verdi que Campa escribió, utilizando extractos de ésta (se la envió en su carta del 8 de junio como ya se dijo). Campa le confió al español que “ese humilde opúsculo había sido visto con cierta indiferencia” en México y añadió:

[...]llegó a mis manos justamente en los momentos en que sentía mi ánimo más decaído en virtud de los ataques y desahogos de que he sido blanco por la publicación de los que en mi última le adjunté. Verse honrado por un eminente artista europeo, en tales circunstancias, es la más lisonjera, la más dulce de las compensaciones! [sic]
Algunos periódicos de la capital han reproducido su artículo [...]²⁴⁴

Era 20 de agosto y Campa ya hablaba de la reproducción de ese artículo en la prensa mexicana. No se tiene el dato de cuándo, en cuántos diarios, y cuáles exactamente compartieron el artículo, sin embargo, se encontraron dos: *El Diario del Hogar* del 25 de agosto²⁴⁵ y *La Juventud Literaria* del 26 de agosto.²⁴⁶ Dichos diarios reproducen el artículo tal cual aparece en *la Ilustración Hispano–Americana*.

²⁴³ BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felip Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, ff. 2 – 3. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 1 de agosto de 1888.

²⁴⁴ BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felip Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, ff. 1 - 2. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 20 de agosto de 1888.

²⁴⁵ “Bibliografía”, *El Diario del Hogar*, 25 de agosto de 1888.

²⁴⁶ “Artículo Musical”, *La Juventud Literaria*, 26 de agosto de 1888.

Finalmente, referente a este artículo, el 9 de septiembre en *El Nacional*, en la sección de “Amenidades” de la primera plana, la periodista Titania²⁴⁷ dedica unas palabras en felicitar a Campa por los elogios que recibió de la revista catalana y se consideraba “partidaria siempre de los aplausos tributados al genio mexicano”.²⁴⁸ La periodista ya anteriormente había escrito sobre Campa, es probable que fueran amigos, pues ella siempre reconoció la labor de Campa. Cabe mencionarse que mientras en Barcelona las críticas y escritos musicales de Campa eran bien recibidos, enaltecidos y hasta admirados por su criterio el cual era respaldado por sus hondos conocimientos musicales, aquí en México eran subestimados, ignorados, respondidos de manera hostil y, en resumen, combatidos.

Este escrito de Campa que podría ser catalogado como un artículo musical, dio comienzo a la reputación de polemista que mantendría hasta finales de su vida. Las reacciones hacia La Música en México y a los siguientes escritos no hicieron más que ampliar en Campa ese sentimiento de deber en su misión por la obtención de capital y posicionamiento en el campo musical para poder renovar el gusto musical hacia el modernismo musical.

II.2.2 Mefistofele

A finales del año de 1888, Gustavo E. Campa publicó un análisis de la ópera Mefistofele el cual se dividió en siete publicaciones en *La Juventud Literaria* y que afortunadamente se localizaron todas. Probablemente dichos escritos también se hayan publicado en *El Nacional*, sin embargo, hasta el momento no se han encontrado fuentes que lo constaten. Campa llamó a su escrito “Ensayo crítico musical” sobre la ópera Mefistofele de Arrigo Boito y realmente lo era. La primera parte de su ensayo se publicó el 18 de noviembre y es prácticamente una

²⁴⁷ Seudónimo de Fanny Natali de Testa (nacida en 1830 en Dublín, Irlanda y fallecida el 24 de marzo de 1891 en Ciudad de México) fue una cantante de ópera irlandesa, educada en Bóston, Massachusetts, E. U. A. Tuvo una fructífera carrera como cantante teniendo su debut en Nueva York, tuvo giras por Europa hasta que llegó a México en 1861 con una compañía de ópera italiana. Tuvo giras por México y Europa hasta 1880 cuando regresó a México en dónde abrió una academia de canto. Colaboró en la prensa mexicana desde 1881 hasta su muerte en 1891, en los periódicos: *La República*, *El Diario del Hogar*, *El Nacional*, *La Patria Ilustrada*, *El Partido Liberal* y en las revistas femeninas *Violetas del Anáhuac* y el *Álbum de la Mujer*. Además de Titania, usó los seudónimos de Amneris y La Re Do. Véase: “Fanny Natali de Testa”, Decimonónicas: <https://www.decimononicas.com/natalitestafanny>

²⁴⁸ Titania, “Amenidades”, *El Nacional*, 9 de septiembre de 1888.

introducción sobre quién era Boito y lo que hacía. Campa mencionó que en dicho escrito suyo, el lector iba a darse cuenta de que la mencionada ópera no era de su “absoluta admiración” pero sí de su “calurosa simpatía” lo que hizo que escribiera el presente estudio.²⁴⁹

Inició su crítica diciendo que Boito fue el “propagador de la obra Wagneriana en Italia”, escribió también que era más poeta que compositor pues se podía encontrar “más música en su poesía que poesía en su composición musical”.²⁵⁰ Y es que, si bien Boito estudió música en el conservatorio de Milán, dedicó su vida prácticamente a la realización de libretos, a la crítica musical y a la poesía. Solo compuso la presente ópera Mefistofele, una más llamada Ero y Leandro que destruyó y de la cual cedió el libreto a Bottessini (el compositor italiano y “afamado contrabajista cuya visita a México no olvidan nuestros viejos *dilettanti*”, éste dato lo menciona Campa en la segunda parte de la crítica)²⁵¹ y otra ópera más llamada Nerone que dejó inacabada (le faltó el acto V, el cual fue completado por sus discípulos).²⁵²

Esta ópera Mefistofele no era considerada por Campa cien por ciento wagneriana, pero sí fue revolucionaria en Italia pues se consideró la primera ópera bajo el estilo moderno. Fue presentada dos años antes de la ópera Il Guarany de Gomes, que recordemos ya se consideraba dentro del estilo moderno.

Gustavo E. Campa mencionó en su estudio sobre cómo los compositores modernos siguiendo el progreso, estudiaban a Wagner, lo homenajeaban, aceptaban sus teorías para componer, pero no lograban imitarle pues Wagner era “simplemente *inimitable*”. Así pues, Boito no imitó a Wagner, más bien “realizó su idea dando a su obra la libre forma que autorizan las teorías del drama lírico moderno” que desarrolló Wagner. Por lo que era “no solo wagnerista, sino imitador más bien de Gounod, Mayerbeer, Beethoven, Verdi, Bellini y

²⁴⁹ Gustavo E. Campa, “Sección Musical”, *La Juventud Literaria*, 18 de noviembre de 1888.

²⁵⁰ Gustavo E. Campa, “Sección Musical”, *La Juventud Literaria*, 18 de noviembre de 1888.

²⁵¹ Gustavo E. Campa, “Sección Musical”, *La Juventud Literaria*, 25 de noviembre de 1888.

²⁵² Véase: “Arrigo Boito”, https://hmong.es/wiki/Arrigo_Boito

.... Offembach”.²⁵³ Es decir, utilizó recursos tanto de Wargner, otros alemanes y de los compositores franceses modernos, pero sin dejar completamente lo italiano.

Gustavo describió cómo en el estreno de la ópera Mefistofele, el cual se llevó a cabo en 1868 en el teatro de la Scala en Milán fue un fracaso total, con el tumulto y escándalo más memorables, entre los agudos silbidos del auditorio. Debido a este hecho, Boito dedicó los siguientes años a hacer modificaciones en la partitura “y terminó victoriosamente [en] 1875 en Bolonia, adonde se consagró el éxito de la obra por el público más inteligente, culto y progresista de toda Italia”.²⁵⁴

Mencionó cómo en esos días se afirmaba en México de que Mefistofele había sido creada bajo el estilo Wagneriano, a pesar de que aquí en ese entonces no se escuchara a Wagner. Consideraba que eso era un error vulgar. Así mismo se incurrió en ese error al decir lo mismo sobre “*Cármén* de Bizet, de las obras de Saint-Saëns y Massenet, del *Otello* de Verdi y [...]de la *Gioconda* de Ponchielli”²⁵⁵(de la que Boito era de hecho el autor del libreto). Mencionó ese mal hábito que existía en México de nombrar wagneriana a toda música que no estuviera escrita bajo el estilo italiano.²⁵⁶

¿Será que Campa creía que algo similar ocurriría en México en cuanto se presentara una ópera completamente modernista o completamente wagneriana? La ópera en cuestión Mefistofele se había estrenado dos décadas y un año antes en Italia y sin ser totalmente wagneriana (pero sí considerada moderna), había ocasionado toda una revolución y tan solo siete años y algunas modificaciones después había sido recibida con éxito, pues el público se había modernizado ya para ese entonces. ¿Qué pasaría en México? Pues recordando, después de la ópera el *Guarany* que se había presentado en México seis años antes y la cual resultó ser modernista solo de etiqueta, no había llegado otra.

A finales de 1883 el joven Campa estuvo fascinado de que la ópera *El Guarany* hubiera sido aceptada por el público y en sus críticas expresó cómo esperaba que pasara lo

²⁵³ Gustavo E. Campa, “Sección Musical”, *La Juventud Literaria*, 18 de noviembre de 1888.

²⁵⁴ Gustavo E. Campa, “Sección Musical”, *La Juventud Literaria*, 18 de noviembre de 1888.

²⁵⁵ Véase Anexo I para conocer los datos biográficos del compositor.

²⁵⁶ Gustavo E. Campa, “Sección Musical”, *La Juventud Literaria*, 18 de noviembre de 1888.

mismo con las óperas de Wagner, Saint-Saëns y Massenet... Seis años después, aún no se presentaba ninguna obra de ninguno de estos compositores. Era 1889 y aunque Gustavo de una manera más pesimista y quejumbrosa, seguía conservando ese anhelo de que la escuela moderna fuera conocida, aceptada y representada en nuestro país.

Para cerrar esta primera parte de su crítica, Campa compartió los datos biográficos del compositor además de mencionar cómo fue que éste comenzó a trabajar en la obra *Fausto* de Goethe y el por qué decidió cambiarle el nombre a Mefistofele. Esto ya que Gounod estrenó su ópera *Faust* cuando Boito estaba trabajando el mismo poema. Finaliza dejando claro en el texto que continuará su análisis.²⁵⁷

El 25 de noviembre se publicó la segunda parte del ensayo crítico. Campa continuó con los datos sobre Boito, esta vez nombrando los libretos que realizó además de su obra poética y literaria publicada dedicándole casi la mitad de la publicación. La segunda mitad la dedicó al análisis del “prologo en el cielo”, el cual es como tal, valga la redundancia, un análisis armónico-musical de la partitura en el que Campa mencionó e indicó influencias de Wagner y Gounod.²⁵⁸

La tercera publicación vio la luz siete días después. En ella Campa analizó el primer acto de la ópera encontrando influencias de Wagner, Gounod, Saint-Saëns, Chopin y de Beethoven. Incluso lanzó un comentario sarcástico, pues mencionó que Boito tomó el tema musical de una sonata de Beethoven y escribió al respecto lo siguiente:

[...]no podemos aprobar que Boito haya parodiado semejante melodía tomándola como tema de cavatina de ópera. ¿Por qué recurrir á un *tedesco* [alemán] si es fama que Italia es la fuente purísima de la melodía?... Pero ¿qué nos admira si Bellini, el célebre melodista Bellini, hizo cosa semejante en su *Norma* transcribiendo un buen fragmento de la sonata en *do sostenido* menor del mismo Beethoven?...²⁵⁹

¿Qué trataba de conseguir Campa al mencionar que Bellini hubo a recurrir melódicamente a Beethoven, un alemán?, ¿Por qué no recurrir a algún italiano contemporáneo o consigo mismo? Tal vez el mensaje a los seguidores del italianismo en México era que si hasta Bellini

²⁵⁷ Gustavo E. Campa, “Sección Musical”, *La Juventud Literaria*, 18 de noviembre de 1888.

²⁵⁸ Gustavo E. Campa, “Sección Musical”, *La Juventud Literaria*, 25 de noviembre de 1888.

²⁵⁹ Gustavo E. Campa, “Sección Musical”, *La Juventud Literaria*, 2 de diciembre de 1888.

se abrió para inspirarse en otra escuela compositiva (la alemana nada más y nada menos), ¿Por qué ellos no? Aunque tal vez fue una simple burla.

Continuando con la cuarta parte de la crítica, esta se publicó el 9 de diciembre. Dicho escrito es pequeño. De hecho, era la parte más pequeña de todas las publicaciones. En ella, se abordaba el comienzo del análisis del segundo acto, Campa hizo una comparación de la escena de la ópera de Boito con la misma escena de la ópera Faust de Gounod (recordemos que fueron escritas ambas con el poema Fausto de Goethe). Gustavo E. Campa explicó que el poema era mejor representado musicalmente por Gounod que por Boito analizando musicalmente y explicando el por qué.²⁶⁰

Al parecer ni siquiera esta crítica se salvó de la polémica. El 15 de diciembre se publicó una nota en el periódico *El Partido Liberal*, una contra crítica de los escritos de Gustavo, que lamentablemente no se localizó. Sin embargo, lo sabemos a través del diario *La Patria* que compartió el siguiente aviso:

Mefistofele.- Un Señor Don Eduardo Gabrielle que *quiere* tener grandes conocimientos musicales ha publicado en “El Partido Liberal” una contra crítica de la opera Mefistofeles. -Nos parece que el Señor Gabrielle todo puede ser menos crítico musical, ese escritor *crítico* creemos que no podrá nunca estar por sus conocimientos á la altura de nuestro excelente amigo Gustavo E. Campa.²⁶¹

La redacción del anuncio no está del todo correcta, pues ese tal “Don Eduardo Gabrielle” en realidad era Eduardo Gabrielli (1859-¿?), quien ganó una mención honorífica en el certamen literario-musical de ese mismo año (y que se verá en el capítulo III) con su Rapsodia española. Gómez Rivas se ha referido a él como un instrumentista y compositor italiano ya que antes de ser director de la banda militar, al parecer fue violoncellista de la Orquesta Típica de México en 1885. Además, de haber realizado su formación musical “como compositor y organista [...] en la capilla de la Basílica de San Juan de Letrán en Roma”.²⁶² Gómez ha mencionado también que fue en 1892 cuando inició su labor de crítico musical en

²⁶⁰ Gustavo E. Campa, “Sección Musical”, *La Juventud Literaria*, 9 de diciembre de 1888.

²⁶¹ “Noticias”, *La Patria*, 15 de diciembre de 1888.

²⁶² Armando Gómez Rivas, “Crítica musical en México, 1892”. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, 238 - 239.

El Diario del Hogar, pero esta fuente primaria está demostrando que al parecer comenzó su labor periodística antes.

Con estos datos se puede ver que el crítico Gabrielli sí contaba con una cultura musical debido a su formación, la cuestión es que muy probablemente no era partidario de la escuela moderna y por eso no estaba de acuerdo con las ideas de Campa. Sin embargo, se ha mostrado una vez más que a pesar de los ataques a Campa, salen en su defensa. Aunque si bien, en las cuatro partes vistas anteriormente sobre la crítica de Mefistofele no existe como tal un ataque directo a la escuela italiana, tal vez el señor se tomó demasiado personal el comentario sarcástico sobre los melodistas italianos (en la tercera parte) o tal vez simplemente le parecía mal la campaña de Campa en pro del modernismo musical y de Wagner. De hecho, los comentarios en contra de la escuela italiana vendrían después.

Al día siguiente, se publicó la quinta parte del estudio, en la que Campa halagó y reconoció el buen trabajo de Boito. Gustavo analizó ahora otra escena del mismo segundo acto y se refirió a ella como la parte del poema de Goethe mejor escrita y abordada musicalmente de la ópera, sobre la cual mencionó que:

Boito en su indisputable temperamento poético no podía dejar de tratarlo con el mayor esmero, con la mayor escrupulosidad y es así que la página musical escrita sobre él en su obra es acaso la mejor concebida de todo ella. Página tenebrosa, sombría, llena de ingeniosidad en ciertos pasajes y en otros de verba y fantasía; página que interesa al músico por sus curiosas combinaciones armónicas é instrumentales y al profano por la extraña impresión que experimenta al escucharla [...] consideramos como una manifestación de profundo saber y talento, encontrado, además, que su forma está perfectamente adaptada á la situación escénica. Originalidad maravillosa fantasía, sabia aplicación de los artificios contra puntísticos, interés siempre creciente, magnífica disposición vocal, robusta y atrevida instrumentación, armonización audaz y llena de ingeniosos detalles.²⁶³

Sin embargo, y de nueva cuenta, una pieza de la escena es comparada por Campa con la ópera de Gounod haciendo incapié en que es Gounod y no Boito quien la representó mejor. A su comparación sumó a Berlioz y su *Damnation de Faust* [condenación de Fausto], considerándolo en “todos los sentidos al más grande de los músicos franceses”.²⁶⁴ Berlioz

²⁶³ Gustavo E. Campa, “Sección Musical”, *La Juventud Literaria*, 16 de diciembre de 1888.

²⁶⁴ Gustavo E. Campa, “Sección Musical”, *La Juventud Literaria*, 16 de diciembre de 1888.

fue un compositor completamente original fuera de su tiempo pues despreció las reglas armónicas compositivas y realmente creó cosas nuevas. Fue él quien inspiró a todos los compositores románticos sin importar la nación, el húngaro Liszt, el italiano Paganini, el alemán Wagner, pero no creó una escuela (compositiva) en Francia por la radicalidad de sus ideas en su tiempo (principios del siglo). Sin embargo, los franceses modernistas si se vieron inspirados por las ideas progresistas de Berlioz.²⁶⁵

En la sexta parte de su crítica publicada el 23 de diciembre, terminó de analizar el tercer acto, Campa lo posiciona nuevamente en tercer lugar, después de Berlioz y Gounod. Comenzó el cuarto acto de manera muy severa argumentando que, a pesar de no considerarse purista, sino más bien progresista, alegaba falta de “tacto e ingeniosidad” además de “incorrecciones armónicas” en su preludio instrumental y primeras piezas del acto. Gustavo señaló, la mala idea y error del compositor de recurrir a la vieja escuela italiana en cierto fragmento. Aunque otros a más los consideró aceptables.²⁶⁶

Finalmente, la séptima y última parte de su estudio crítico vio la luz el 30 de diciembre. En este Campa continuó el análisis del cuarto acto en el cual halagó de nueva cuenta su desempeño musical con excepción de cuando el telón descende, puesto que se retomaba una “defectuosa sucesión de acordes del preludio” que no fue de su agrado. Finaliza esta séptima parte de su crítica hablando del Epílogo en el cual no encuentra gran mérito. Sin embargo, termina su escrito diciendo que la obra de Boito a pesar de ser “disímbola” e “híbrida” de estilos es notable por ser “audaz y [de] atrevidísimo esfuerzo” y eso basta para tenerle simpatía. Y lamenta que el público aún no acepte obras progresistas, que estas no encuentren “la acogida entusiasta y triunfal que se merecen” y añadió: “Esa actitud del público nos induce á sospechar que luengos años pasarán aún antes que se aclimaten entre nosotros las concepciones inmortales del ingenio moderno”. Sin embargo, sus últimas palabras fueron de esperanza: “aunque tardío llegará el día en que el arte moderno florezca y

²⁶⁵ Patricia Bueno y Alejandro Pérez, “Hector Berlioz”, *Los mil grandes de la música* (México: Promexa, 1982), 25

²⁶⁶ Gustavo E. Campa, “Sección Musical”, *La Juventud Literaria*, 23 de diciembre de 1888.

brille en México con todo su esplendor”.²⁶⁷ Así finalizó aquel año y con estas palabras de Campa, terminó la corta vida de la revista *Juventud Literaria*.

II.2.3 Más críticas y más polémica en la prensa

El año de 1889 tampoco estuvo exento de polémicas. El 6 de abril se publicó en *El Nacional* una réplica de Campa. Es decir, él mismo respondió a un artículo en su contra publicado en ese mismo periódico el día 2 de abril llamado presuntamente: “No estamos de acuerdo”. El cual que estuvo dirigido a un escrito suyo dedicado a Camille Saint-Saëns que posiblemente se publicó durante el mes de marzo. Lamentablemente no se encontraron estos dos artículos, pero gracias a esta autodefensa de Campa es que se conoció sobre éstos otros dos escritos.

El artículo del día 2 de abril fue una respuesta al escrito de Campa en el que mencionó un “viaje á México de Saint-Saëns”, no sabemos si efectivamente tal viaje se llevó a cabo pues, aunque las biografías más completas del francés mencionan que sí viajó a Latinoamérica, el dato sobre México en su ruta es ambiguo. Regresando al punto, Gustavo E. Campa citó textualmente algunas partes de la dicha crítica a su artículo.

El articulista le señaló a Campa que no creía que la presencia del francés fuera un asunto de Estado y ni mucho menos que su presencia en México significara “un derrumbamiento para el antiguo edificio levantado con las suaves, sentidas y dulcísimas melodías de Bellini, Donizzetti...” y otros italianos. A lo que Campa respondió que se pudo dar cuenta de inmediato que tal persona autor ese artículo no era artista y ni conocía “el alto puesto ocupado en el mundo musical” por Saint – Saëns. Que no consideraba su presencia como asunto de Estado, simplemente como significación artística. Y que no creía que viniera a derrumbar nada pues es ese edificio que por sí solo y bajo el peso de su antigüedad se iba desmoronando.²⁶⁸ Evidentemente se refería al italianismo.

Sin embargo, Campa sí creía que su presencia sería “la revelación del arte moderno” y que serviría a su vez como inicio del progreso tan deseado por la juventud artista. Si tan solo su estancia no fuera fugitiva, de ese modo, si “apresuraría el *derrumbamiento* del vetusto

²⁶⁷ Gustavo E. Campa, “Sección Musical”, *La Juventud Literaria*, 30 de diciembre de 1888.

²⁶⁸ Gustavo E. Campa, “El Pabellón Español”, *El Nacional*, 6 de abril de 1889.

edificio italiano” pues en ese tiempo, el francés era considerado como “campeón del progreso musical”. A continuación, Campa se puso (como coloquialmente se dice) a soñar despierto. Pues comenzó a decir que si tan solo Saint – Saëns se quedara más tiempo, como para ocupar la dirección del Conservatorio Nacional entonces: “[...]el gran maestro comenzaría por ilustrar á algunas de nuestras ilustraciones!”²⁶⁹ haciendo referencia a esos músicos que eran considerados como eminencias.

De nueva cuenta, Campa citó al articulista antagónico, éste le comentaba que tenía todo el derecho a ser fanático de Wagner, Masenet y otros modernos, pero le recriminaba el aniquilar y ridiculizar “al arte musical” de México pues le recordaba que él mismo había sido formado en esa escuela que ya veía con desdén, La respuesta de Campa es épica: ésta fue que si hizo eso, había sido “con conocimiento de causa” y que efectivamente sus “primeras sílabas del alfabeto musical” habían sido de la escuela italiana, sin embargo, no había aprendido de ellos a sentir y pensar, no habían sido ellos quienes le dieron a estudiar las obras modernas (obras que le abrieron los ojos y sí enseñaron a sentir y pensar), obras que obtuvo él mismo. Sus maestros italianos no impusieron ni su criterio ni su estética y cerró diciendo que les profesaba por lo tanto cariño y gratitud y que no era su culpa si su “espíritu de secta” los inducía “á juzgarse aludidos” en sus escritos.²⁷⁰

El día 12 de mayo, se publicó dentro de la sección “Notas de la semana” en la primera plana del periódico *El Tiempo* un fragmento aludiendo a la crítica contra Campa y la contra crítica de éste. Los párrafos fungieron como absoluto respaldo y apoyo hacia Campa. El autor señaló que no abundaban los críticos y menos de arte pues para ellos se necesitaba un buen caudal de conocimientos. Añadió también que Campa era verdaderamente un “crítico” puesto que sus estudios habían visto la luz pública en el extranjero y no solo eso, sino que recibieron merecidos elogios, y además de sus aptitudes literarias también contaba con el reconocimiento práctico. Y finalmente, dándole su lugar a Campa, el articulista mencionó que “el arte” de aquí se encontraba en “decadencia” y deseaba que llegara a “ocupar el puesto

²⁶⁹ Gustavo E. Campa, “El Pabellón Español”, *El Nacional*, 6 de abril de 1889.

²⁷⁰ Gustavo E. Campa, “El Pabellón Español”, *El Nacional*, 6 de abril de 1889.

que le corresponde”.²⁷¹ Una vez más, Campa recibió apoyo y reconocimiento de algún colega en la prensa decimonónica.

Las polémicas continuaban en la prensa. En nuestra búsqueda de fuentes primarias se localizaron dos publicaciones no consecutivas en *El Nacional* que parecen ser partes de una crítica que se completa con varias publicaciones. Las partes encontradas tienen fecha del 6 y 17 de julio y tienen por título “Campa y París”. Éstas conforman una crítica a Campa como tal, a su gusto por compositores alemanes y franceses y sobre todo, es un escrito dedicado a comparar a Campa con un tal París.

El artículo se dedicó a dar fundamentos del por qué Campa estaba equivocado en sus ideas contra la escuela italiana y errado en su afán por el modernismo musical mientras París tenía la razón. En las publicaciones se mencionó que Campa era un artista lleno de cualidades, que no desconocía el autor y que, por contrario, estimaba con sinceridad. Sin embargo, al ser un ser humano tenía bastantes debilidades. Después añadió que Campa era wagnerista “[...]por los cuatro costados, con pasión reconcentrada, intransigente, exclusivista, ferviente e incondicional[...]”.²⁷² Incluso mencionó a manera de burla que tal era la devoción de Gustavo E. Campa por el alemán y todo lo referente a éste que probablemente hasta le concebía rezos. Después el autor de la crítica trata de dar argumentos de por qué la escuela italiana era la madre tanto de la alemana como de la francesa y que tanto autores alemanes como franceses había recurrido a elementos italianos. Mencionó también que la música de Wagner no cumplía con “la misión de despertar emociones gratas” y que, por el contrario, debido a la falta de melodía con en los italianos producía en los oyentes una impresión de “fatiga y de invencible aburrimiento”.²⁷³

Los argumentos que empleó el autor estaban planteados de manera errónea. Puesto que, aunque se nota que tenía una amplia cultura musical, estaba confundiendo algunas situaciones. En ambos escritos se habla de lo importante que ha sido la escuela italiana a lo largo de la historia y menciona a varios compositores y su labor en la música. Pero tomó en

²⁷¹ “Notas de la semana”, *El Tiempo*, 12 de mayo de 1889.

²⁷² “Campa y París”, *El Nacional*, 6 de julio de 1889.

²⁷³ “Campa y París”, *El Nacional*, 17 de julio de 1889.

cuenta cada etapa de la historia musical de lo que hasta ese día era Italia, cuando la corriente italiana, italianismo o escuela italiana hacía referencia al modelo compositivo o influencia basados únicamente en las óperas de Rossini, Donizetti y Bellini de comienzos del siglo XIX, y no de toda la música italiana de la historia. Por ejemplo: comenzó con Guido d'Arezzo²⁷⁴ en el medioevo, después pasó al imperio romano, al canto gregoriano y ambrosiano, también se habló del barroco y hasta del clasicismo. Y si bien, la ópera surgió al comienzo del barroco en Italia, fue hasta finales del siglo XVIII y comienzos del XIX que la escuela del “bel canto” sentó las bases para esta escuela vocal con Rossini y que continuaron Bellini y Donizetti.

El autor cita en una parte al mismo Wagner en donde expresó una felicitación a los italianos por haber representado su ópera *Lohengrin* como nunca antes e incluso mejor que los mismos alemanes. Como si Campa estuviera en contra de todo el pueblo italiano, o de cualquier cosa que proviniera de aquel país. Pero ¿quién era ese tal París entonces? Pues nada más y nada menos que su ex - maestro Melesio Morales, ese fue el seudónimo que llegó a utilizar este en la prensa. Lo menciona Aurea Maya en su libro sobre la labor periodística de Morales.²⁷⁵

No se sabe si hubo respuesta de Campa a estos escritos o si alguien más salió en su defensa, pues lamentablemente no se localizaron fuentes que así lo demuestren. Sin embargo, se encontraron tres publicaciones en *El Tiempo* en las que Campa responde a unas “Cartas Musicales” que se publicaron en ese mismo periódico enviadas por el Sr. Ildefonso de Olano (aunque Campa mencionó que probablemente se tratara de un pseudónimo) y las cuales estaban dirigidas al director de la *Ilustración*, Felipe Pedrell. Estas cartas que parecen haber sido numerosas y extensas (al parecer fueron doce) fueron una contra crítica al texto de Campa “La Música en México” que se habían publicado el año anterior en *El Polifono*, *El Nacional* y *Juventud Literaria* en México y las cuales se habían reproducido íntegramente en *La Ilustración* de Barcelona.

²⁷⁴ Véase Anexo I para conocer la biografía del compositor.

²⁷⁵ Véase: Aurea Maya, *Melesio Morales (1838 – 1908) Labor Periodística* (México: INBA/CENIDIM, 1994), XVI

La respuesta de Campa a estas “Cartas Musicales” se dio en tres publicaciones consecutivas los días 20, 21 y 22 de agosto. En resumen, Campa hablaba sobre su generalidad al escribir, admitió haber utilizado un lenguaje severo, pero no indigno ni ofensivo y evitó a toda costa las alusiones personales a diferencia de los ataques a su persona que hizo el autor de las cartas.

En la primera publicación, Gustavo se mostró sorprendido que a esas alturas (un año después) su crítica *La Música en México* aún estuviera causando conflictos en ciertas personas. Se disculpó si por sus palabras el señor de Olano se sintió herido, y añadió también que siempre censuraría “los vicios y defectos artísticos que con conducen al retroceso”. Y que aplaudiría fuera de quien fuera “los esfuerzos encaminados á difundir la luz inextinguible del progreso”.²⁷⁶

En la segunda publicación, Campa se defendió de la acusación de sentir ferviente amor por una escuela y odio cuadrado hacia otra, situación por la que exigía “*con imperio* la sustitución de una escuela por otra”. Demostró con fundamentos válidos el por qué la mayoría de acusaciones en su contra carecían de argumentos y hasta de sentido pues abundaban las contradicciones y desconocimiento. Mencionó por ejemplo que el autor de la carta confundía de manera lastimosa “el sistema wagneriano con la escuela moderna que, si bien admite ciertos principios del anterior, los interpreta y realiza según el sentimiento artístico individual de cada uno de los miembros á quienes esa escuela debe su formación”.²⁷⁷ Eso lo había explicado ya anteriormente. Recordemos que en la crítica “*Mefistofele*” explica el por qué Boito no era un wagneriano, si no que había tomado aspectos de la forma de componer de Wagner y los había tratado a su modo.

En la tercera y última parte de la contestación de Campa, éste le recrimina al autor de las cartas el haber citado textualmente gran parte de su crítica y de varias otras. Además de juzgar su participación y desempeño en algunos eventos en los que se interpretaron algunas de sus obras, a lo que Campa respondió que lamentaba “no poder proporcionar al escritor las suficientes explicaciones sobre el particular”, con las que demostraría que no había falta de

²⁷⁶ Gustavo E. Campa, “Carta I”, *El Tiempo*, 20 de agosto de 1889.

²⁷⁷ Gustavo E. Campa, “Carta II”, *El Tiempo*, 21 de agosto de 1889.

lógica en su escrito y finalizó: “[...]no concluiré sin advertir que se equivoca quien se imagine ó suponga que la animadversion, el resentimiento ó la envidia han guiado mi pluma en esta Carta. Si en ella se me ha deslizado involuntariamente alguna frase ó palabra que pueda considerarse ofensiva, la doy por retirada y la retiro desde luego”.²⁷⁸

Para cerrar el tema sobre estas doce “Cartas Musicales” publicadas en *El Tiempo*, el 28 de noviembre se publicó en este mismo periódico una única carta –contestación de Felipe Pedrell–. En ella, el español le advirtió al autor del epistolario que no vería jamás sus cartas publicadas en *La Ilustración* ya que esas cartas no tenían ningún valor para él ni contenían verdad alguna. Pedrell practicante se refirió en todo momento al autor Sr. de Olano, pero también a los acompañantes de éste en la consigna de calumnias hacia Campa:

Sres. de Olano y compañía, [...] lo poco que he visto de esa ingrata y mecánica *labor* que vdes. se atreven á poner frente á frente de la *obra* de Campa (tomo el vocablo en el sentido mas alto, en el de *obra artística* en oposición á la labor que he calificado de mecánica é ingrata), no les proporcionaré a vdes. en ninguna ocasión el envanecimiento del triunfo, [...] ni vale la pena, echar mano de algunas de esas pruebas convincentes citando *peregrinos ejemplares* de tal labor, pues no doy importancia á las batallas que no se ganan, si ántes de darlas han sido ya perdidas sin remision por el mismo desatentado contendiente.²⁷⁹

Como podemos de ver y como era de esperarse, el español expresó su absoluta defensa y apoyo a Campa. Continuando, el 15 de septiembre se publicó en *El Tiempo*, un pequeño escrito que relataba dos situaciones en la Exposición de Paris que a Gustavo debieron provocarle un sabor agridulce. Por un lado, la nota narraba la noticia de que el Conservatorio de México había ganado una medalla de oro sobre los conservatorios de este continente, lo que significaba que Alfredo Bابلot habría sido reconocido por “los compositores más distinguidos como Saint–Saëns, Massenet y Gounod”. Eso debió no agradarle nada a Campa, lo que fue refrescante es que el artículo reconoce el retraso musical en México en cuanto al gusto y al conocimiento de compositores nuevos. El escrito rezaba: “[...]estamos sumamente atrasados en el arte. Nombres hay de excelentes autores musicales que ni siquiera hemos oído

²⁷⁸ Gustavo E. Campa, “Carta III”, *El Tiempo*, 22 de agosto de 1889.

²⁷⁹ Felipe Pedrell, “Carta”, *El Tiempo*, 28 de noviembre de 1889.

mencionar”.²⁸⁰ Campa debió regodearse del hecho que por fin alguien se había dado cuenta y que lo estaba diciendo en el medio de mayor difusión en México: la prensa.

Continuó la nota con lo siguiente: “La música ha adelantado en diez años de tal modo en Europa, que ni siquiera tenemos idea de sus grandes conquistas”. Recordemos que algo que repite Campa en cada crítica y escrito que publica es sobre la importancia de abrirse a conocer nuevos compositores y estilos que no fueran lo italiano, y continuó la nota recriminando a los proveedores de partituras en México por vender música que pecaba de antigua y pasada de moda, pues a pesar de que algunas partituras llegaron de la capital francesa, estas seguían siendo obras italianas prácticamente inservibles en aquel lugar. Lo mencionó de la siguiente forma: “Los *repertoristas* parece que mucho han contribuido á nuestro atraso. Los que en Paris compran [...] los papeles de música [...] compran un papel que allí sirve para envolver especies”.²⁸¹

Lo anterior no es más que la responsabilidad depositada en las personas incorrectas, pues estas personas distribuidoras de música simplemente vendían lo que consumía el público, pues ¿cómo aventurarse a llevar a sus clientes música de compositores y estilos modernos que desconocían? El articulista cerró el punto con un comentario reflexivo sobre la actualidad del arte en México: “La especulación por delante; el arte á la retaguardia. Quizá por esto nuestros músicos notables envían sus piezas á Europa para ser litografiadas”.²⁸² Lo más probable era que se estuviera refiriendo a Campa y a Castro, pues ellos ejercían esta práctica.

II.2.4 La llegada de Wagner y la ópera moderna a México

En el año de 1888 se había esparcido el rumor en la capital mexicana de que la compañía de ópera que llegaba a México presentaría en su temporada el Lohengrin de Wagner, sin embargo, a finales de ese año la compañía decidió cambiarla por Mefistofele de Boito.

²⁸⁰ “El Conservatorio de Música”, *El Tiempo*, 15 de septiembre de 1889.

²⁸¹ “El Conservatorio de Música”, *El Tiempo*, 15 de septiembre de 1889.

²⁸² “El Conservatorio de Música”, *El Tiempo*, 15 de septiembre de 1889.

Campa estaba desilusionado por continuar sin ver en escena aquella ópera y se lo dejó saber a Felipe Pedrell en una de sus cartas de aquel año.²⁸³

Sin embargo, casi un año después las cosas empezaron a cambiar. El día 8 de septiembre de 1889 se publicó en el *El Tiempo* una crónica de Gustavo E. Campa titulado “El Preludio de Lohengrin”. En él se expresaba su más grande felicidad y éxtasis pues La Sociedad de Conciertos del Conservatorio²⁸⁴ había presentado dos conciertos días atrás en los que se interpretaron varias piezas de la escuela moderna. Entre las obras que se interpretaron estuvieron: “*La Danse Macabre* [La danza macabra] de Saint – Saëns, *Les Scènes Pittoresques* [Las escenas pintorescas] de Massenet, y el *Concerto en Mi bemol* de Liszt”.²⁸⁵ Además, estaba anunciado un concierto para el día siguiente en el que se interpretarían: “*La jeunesse d’Hercule* [La juventud de Hércules], el ballet de *Henry VIII* [...] de Saint – Saëns, y el Preludio de *Lohengrin* [...] de Wagner”.²⁸⁶

Y esa era la razón del artículo, Campa quería “preparar al público para la audición del magistral Preludio” por lo que dedicó el artículo a la traducción de “los comentarios e interpretaciones simbólicas”²⁸⁷ del preludio, emitidos por personalidades como el mismo Wagner quien la compuso, también de Liszt el cual dirigió el estreno la ópera en Weimar,

²⁸³ ““Lohengrin” no se montará al fin”, véase BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felipe Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, f. 7. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 7 de noviembre de 1888.

²⁸⁴ Debido a que Alfredo Bablot había sido comisionado para asistir a la exposición de París, se designó como director interino en el Conservatorio a José Rivas (1837 - 1909), director de la Orquesta del Conservatorio desde 1884. Cuando Rivas tomó la dirección de la institución, formó la Sociedad de Conciertos del Conservatorio teniendo tres conciertos en los que se contó con el apoyo de Carmen Romero Rubio (1864 - 1944), esposa del presidente Díaz, y de Joaquín Baranda (1840 - 1909), quien en ese entonces era el ministro de Justicia e Instrucción Pública. Véase: Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México*, (México: Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes, 1917) (Reimpresión facsímil por CONACULTA/INBA/CENIDIM, 1992), 60-61 y Betty Luisa María Auxiliadora Zanolli Fabila, *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: Secretaría de Cultura/INBA/Conservatorio Nacional, 2017), 168-169.

²⁸⁵ Posiblemente esta fue la razón para que Campa publicara un artículo biográfico de Franz Liszt el 22 de septiembre. Véase: Gustavo E. Campa, “El Abate Liszt”, *El Tiempo*, 22 de septiembre de 1889, p. 1.

²⁸⁶ Gustavo E. Campa, “El Preludio de Lohengrin”, *El Tiempo*, 8 de septiembre de 1889.

²⁸⁷ Gustavo E. Campa, “El Preludio de Lohengrin”, *El Tiempo*, 8 de septiembre de 1889.

Alemania en 1850.²⁸⁸ Y de los franceses: el escritor Schuré (1841–1929),²⁸⁹ además del poeta Baudelaire (1821–1867), quien “también se desarrolló como crítico musical, sus mejores comentarios y análisis los hizo en referencia a la obra de Wagner”.²⁹⁰

Campa finalizó su artículo felicitando a la Sociedad de Conciertos del Conservatorio por integrar a su programa “la sublime producción de Wagner” y les incentivó a seguir adelante ya que habían dado los primeros pasos a la propaganda de obras modernas puesto que con ello habían atinado “rudos, agobiadores y mortales golpes á la rutina del pasado” avergonzando “á los sectarios del retroceso” que aún pretendían “izar su envejecida y abigarrada bandera”. Y cierra el escrito con la pregunta: “¿cuándo se pondrá en estudio otro fragmento sinfónico del ilustre reformador del drama lírico?”²⁹¹

Lo interesante de los programas en los tres conciertos son la perspectiva de su éxito. Según Campa, las obras modernistas habían sido escuchadas “con absoluta aprobación del público”,²⁹² pero ¿Qué cantidad de gente asistió a los conciertos? Zanolli Fabila citó a Olavarría y Ferrari quien dijo que: “Contra todo lo que era de desearse los conciertos estuvieron poco concurridos” aún a pesar de necesitarse poca gente para llenar el Teatro del Conservatorio, tampoco negó los aplausos y ovaciones pero admitió una verdad de ese entonces, y esa era que: “Los conciertos en México no llama[ba]n gente[...]”.²⁹³ Refiriéndose tal vez a que, por un lado, no mucha gente iba a conciertos sinfónicos puesto que no estaban acostumbrados a ir a un teatro a ver a una orquesta tocar en el escenario presentando fragmentos totalmente instrumentales. Y por el otro, esas obras modernas todavía no eran del

²⁸⁸ Véase: La ópera net, “Lohengrin, Richard Wagner“, <https://laopera.net/palco-en-la-opera/lohengrin-richard-wagner-opera-completa>

²⁸⁹ Edouard Schuré (1841 – 1929), escritor francés quien fue gran defensor de las teorías wagnerianas y al que dedicó dos de sus libros, Campa citó un pequeño extracto de uno de ellos en el artículo. Véase: Crítica de libros, “Edouard Schuré”, <https://www.criticadelibros.com/autores/edouard-schure/>

²⁹⁰ Charles Baudelaire (1821 – 1867), escritor y poeta francés. Véase: Historia – biografía, “Charles Baudelaire”, <https://historia-biografia.com/charles-baudelaire/>

²⁹¹ Gustavo E. Campa, “El Preludio de Lohengrin”, *El Tiempo*, 8 de septiembre de 1889.

²⁹² Gustavo E. Campa, “El Preludio de Lohengrin”, *El Tiempo*, 8 de septiembre de 1889.

²⁹³ Enrique Olavarría Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México, 1538 – 1911, tomo II, 3ª ed* (México: Porrúa), 1263 – 1264 en Betty Luisa María Auxiliadora Zanolli Fabila, *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: Secretaría de Cultura/INBA/Conservatorio Nacional, 2017), 170.

total gusto y apreciación del público asistente a los teatros. Lo que es seguro es que Campa estaba emocionado por escuchar aquel prelude perteneciente a las primeras óperas de Wagner.

Catorce meses después de aquella publicación sucedió lo que Campa tanto había esperado. El 8 de noviembre de 1890 finalmente se estrenó en el Teatro Nacional la ópera completa de Lohengrin a cargo de una compañía de ópera italiana a 40 años de su estreno en Weimar, Alemania. El suceso no pasó desapercibido en la prensa, si bien solo se lograron localizar dos crónicas respecto al suceso (una es de Campa) y coincidiendo ambas en el éxito de la ópera en su estreno, también se sabe que hubo otros cronistas que tuvieron otras perspectivas del asunto.

Fernanda Muñoz Salazar escribió un artículo justamente sobre este acontecimiento, el estreno de Lohengrin en 1890 y su repercusión en la prensa.²⁹⁴ Dicho texto se encuentra incluido en el libro coordinado por Laura Suarez de la Torre sobre el romanticismo en México que ya se ha citado anteriormente y el cual forma parte de nuestro estado de la cuestión. En dicho artículo, Fernanda Muñoz menciona las dos crónicas que localizamos, la de un tal B. Jarano para *El Tiempo* del 16 de noviembre²⁹⁵ (en la cual de hecho menciona una crónica de Gustavo de unos días antes, sin embargo, no se localizó y ni la autora lo cita en su artículo) y el otro artículo de Campa para *El Universal* del 23 de noviembre.²⁹⁶ Además la autora cita otras crónicas.

La crónica de Gustavo E. Campa no se enfocaba como tal en hablar de la ópera Lohengrin pues al parecer unos días antes escribió una crónica dedicada a eso, ésta en cambio estuvo dedicada a la obra literaria de Richard Wagner. Por supuesto que Campa aprovechó las primeras líneas para regodearse sobre el exitoso recibimiento del compositor alemán en

²⁹⁴ Fernanda Muñoz Salazar, “¿Progreso y civilización? Destellos románticos em torno al estreno de *Lohengrin* de Richard Wagner en la prensa mexicana en 1890”, en *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis... El romanticismo en México, siglo XIX*, editado/coordinado por Laura Suarez de la Torre (México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2020), 242-266.

²⁹⁵ B. Jarano, “El Lohengrin en México”, *El Tiempo*, 16 de noviembre de 1890.

²⁹⁶ Gustavo E. Campa, “Ricardo Wagner y sus obras literarias”, *El Universal*, 23 de noviembre de 1890.

México. Gustavo aseguró que Wagner fue aclamado, “escuchado con recogimiento y aplaudido con entusiasmo” y añadió al respecto:

[...] al desvanecerse las tinieblas que por largo tiempo le ocultaron á nuestros ojos, ha surgido la figura del grande y noble artista radiante é imponente. A despecho de los representantes de la rutinera tradición, Wagner se ha impuesto, el público se ha sentido subyugado por el poder del genio, y al experimentar profundas y desconocidas emociones hásele [siq] visto inclinar y rendir homenaje al arte del *presente*, no del *porvenir*, como aún titulan los ilusos [...]²⁹⁷

Campa se refiere a Wagner como poeta musical, filósofo, literato musical y crítico, pues tuvo todas estas facetas creadoras en su vida. Dedicó el resto de su escrito a compararlo con Berlioz en cuanto a la genialidad musical y destreza de pluma.²⁹⁸ El resto del escrito lo dedica a citar algunos pequeños extractos referentes a la música en sus novelas, no retoma el tema del estreno de Lohengrin.

El escrito B. Jarano el cual subtitula como “Impresiones de un profano en la Música” en realidad engloba una profunda cultura musical. El cronista alabó la interpretación y desempeño tanto de los cantantes como del director de orquesta, pero sobre todo de los músicos felicitándolos “por el talento verdadero con que, olvidando las tradiciones de las cien y cien obras italianas que ha[bía]n tocado antes” pudieron reproducir el “colorido, la pasión y la delicadeza” de Wagner. Una de las cosas de las que sí se quejó rotundamente el cronista, es la decisión de haber utilizado un libreto en italiano, puesto que el original escrito por Wagner evidentemente era en alemán. Mencionó que el libreto adaptado estaba repleto de “hipérboles sin justificación, de epítetos y exclamaciones ridículas y hasta de frases ajenas enteramente á la legendaria caballerosidad de aquellos héroes sin miedo[...].²⁹⁹

B. Jarano era sin duda un seguidor y defensor de Campa, pues en su artículo se refiere a él como “El más juicioso y competente de cuantos críticos escriben en México sobre música” además de citar sus palabras. Un dato interesante es que admite haber cambiado de

²⁹⁷ Gustavo E. Campa, “Ricardo Wagner y sus obras literarias”, *El Universal*, 23 de noviembre de 1890.

²⁹⁸ La obra literaria de Wagner y Berlioz se compone tanto de estudios musicales, filosofía, memorias, críticas, correspondencia y ficción. Ambos compositores Wagner y Berlioz hicieron estudios analíticos de la obra de Beethoven. Gustavo E. Campa publicó en 1910 bajo el sello editorial de A. Wagner y Levien la traducción del francés al español el *Estudio crítico de las sinfonías de Beethoven de Héctor Berlioz*.

²⁹⁹ B. Jarano, “El Lohengrin en México”, *El Tiempo*, 16 de noviembre de 1890.

opinión respecto a Wagner la primera vez que escuchó una de sus óperas (presuntamente en el extranjero) la cual fue *Der fliegende Holländer* (el holandés errante). Reconoció que en esa ocasión estaba completamente predispuesto a ensordecerse con las “sonoridades inarmónicas, emitidas por los berridos combinados de los metales de la orquesta que no cesarían de bramar” desde que iniciara hasta que finalizara de la ópera. Sin embargo, se encontró totalmente embriagado “con las delicadezas inefables de cantos que parecían venidos de los cielos”. Reconoce tajantemente que esa audición lo separó de aquellos tremendos prejuicios tornándolos en “sincera admiración al eminente músico alemán”.³⁰⁰

El cronista B. Jarano culpó de sus prejuicios a la “rutina anti-reformista” de la música y añadió que esta rutina había clavado en Wagner “sus uñas envenenadas” y había llevado a tal punto “la exageración de los tradicionalistas”. Habló de lo risorio que algunos *virtuosi* (quienes se creían “autoridades en música”) hubiesen ido “prevenidos con algodones para taparse con ellos los oídos al comenzar la representación” dejando claro que solamente habían asistido para tener algo que criticar y en cambio, los mantuvieron guardados en sus bolsillos. Sin embargo, argumentó que a pesar de las risas del público cuando no ameritaba el argumento o la escena, de los detalles en la escenografía y vestuario, la ópera había tenido éxito en México.³⁰¹ Tanto él y Campa estaban seguros de eso.

El artículo de Muñoz Salazar muestra en cambio opiniones divididas, además de mencionar las crónicas de Campa y B. Jarano suma a esta percepción de éxito absoluto la crónica de Titania (otra cronista quien apoyaba incondicionalmente a Campa). Un dato que ella dio es que después de la interpretación del preludio el aplauso entusiasmado e insistente hizo que se repitiera éste además de haber mencionado el gran desempeño de los cantantes en el escenario.³⁰² Sin embargo, hubo un par de cronistas que su percepción fue, por el contrario, de rotundo fracaso en el estreno y resto de las presentaciones.

³⁰⁰ B. Jarano, “El Lohengrin en México”, *El Tiempo*, 16 de noviembre de 1890.

³⁰¹ B. Jarano, “El Lohengrin en México”, *El Tiempo*, 16 de noviembre de 1890.

³⁰² Titania, “Paréntesis de la política”, *El Nacional*, 11 de noviembre de 1890 citado en: Fernanda Muñoz Salazar, “¿Progreso y civilización? Destellos románticos en torno al estreno de *Lohengrin* de Richard Wagner en la prensa mexicana en 1890”, en *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis... El romanticismo en México, siglo XIX*, editado/coordinado por Laura Suarez de la Torre (México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2020), 250.

El cronista Juvenal de *El Monitor Republicano* afirmó que el público mexicano no estaba preparado para entender una ópera tan complicada. Consideraba y describía a la música de Wagner como tormentosa y con efectos acústicos “demasiado científicos para quien oye por primera vez”.³⁰³ A su vez, el cronista Alejandro de *La Patria Ilustrada* mencionó que el público paulatinamente iba dejando de asistir a las funciones de Lohengrin “debido tal vez a que la música alemana no ha[bía] echado[...] hondas raíces” en el gusto musical aún como para abarrotar cada función de dicha ópera.³⁰⁴ Un cronista anónimo de *El Nacional* mencionó que conforme la temporada llegaba a su fin, había comprendido que la ópera se podía apreciar después de tres o cuatro audiciones.³⁰⁵

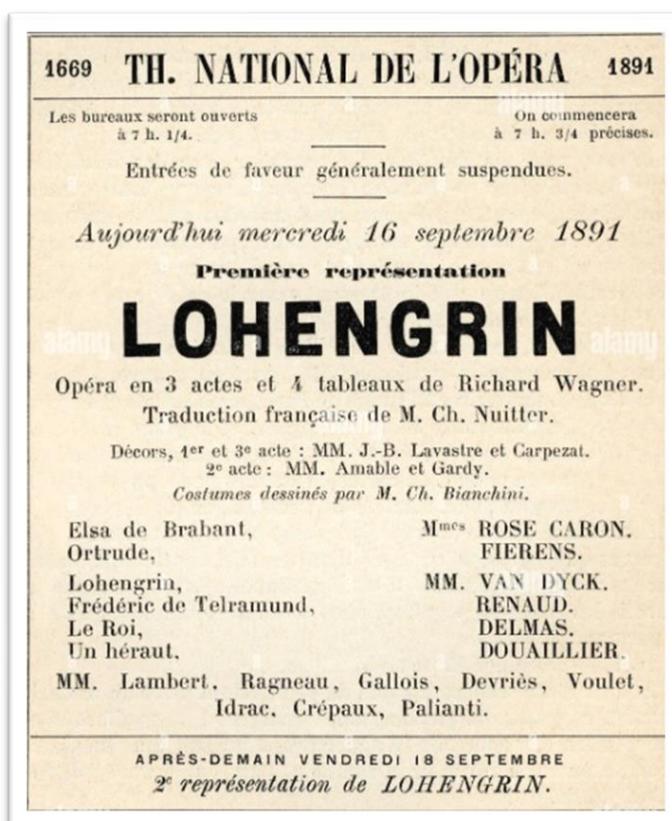


Imagen 4. Cartel para el estreno de París - La ópera Lohengrin de Richard Wagner. Realizado en el Théâtre National de l'Opéra, París, 16 de septiembre de 1891.

³⁰³ Juvenal, “Charla de los domingos”, *El Monitor Republicano*, 9 de noviembre de 1890 citado en Muñoz, “¿Progreso y civilización?”, 252.

³⁰⁴ Alejandro, “Impresiones tristes y alegres”, *La Patria Ilustrada*, 17 de noviembre de 1890 citado en Muñoz, “¿Progreso y civilización?”, 253.

³⁰⁵ “Wagner”, *El Nacional*, 11 de noviembre de 1890 citado en Muñoz, “¿Progreso y civilización?”, 257.

Muñoz narra en su artículo que el resto de crónicas que circularon por la prensa después del estreno de Lohengrin fueron de índole biográfico y anecdótico sobre Richard Wagner. La autora cree que el público mexicano sí tenía elementos para haber podido disfrutar la ópera. Menciona que al ser Lohengrin una de las primeras óperas del compositor alemán contenía más características de *Grand opéra*³⁰⁶ francesa e incluso algo de *Bel canto* italiano en algunas arias. En su consideración el México de ese tiempo no estaba atrasado para comprender tal ópera. Debido a lo anterior, obviamente discrepamos con su conclusión pues aunque sepamos gracias a Campa que la ópera en cuestión es una “obra iniciadora[...], generadora de la moderna evolución”,³⁰⁷ era debido a cronistas como Juvenal, conservadores seguidores empedernidos del italianismo que gracias a sus escritos los cuales desacreditaban la obra de Wagner y promovía el rechazo a esa música describiéndola como difícil y adelantada, al público aún les costaba trabajo arriesgarse a querer escucharlo.

Al siguiente año de este hecho ocurrió algo muy similar. Ricardo Miranda posee un artículo en el que reflexiona sobre el gusto musical de finales del siglo XIX y con base en evidencia hemerográfica muestra tres casos acontecidos en 1890, 1891 y 1892. Uno de ellos es lo que ocurrió cuando en 1891 cuando arribó a México una compañía de ópera inglesa con una temporada repleta de óperas desconocidas en México entre las que sabemos se presentaron alguna de Mozart (creemos que pudiera ser *La flauta mágica*³⁰⁸), *Otello*³⁰⁹ de Verdi, *El cazador furtivo*³¹⁰ de Weber, *Fidelio*³¹¹ de Beethoven y tres óperas de Wagner:

³⁰⁶ La *Grand opéra* es un subgénero de la ópera francesa caracterizado por sus grandes proporciones: temas históricos, abundancia de personajes, orquesta inmensa, caras escenografías, vestuarios suntuosos y efectos escénicos espectaculares. Suele dividirse en cuatro o cinco actos y es norma incluir al menos un ballet. El mayor representante de este estilo es el operista Meyerbeer. Véase: Academic, “Grand opéra”, <https://es-academic.com/dic.nsf/eswiki/542460>

³⁰⁷ Gustavo E. Campa, “Ricardo Wagner y sus obras literarias”, *El Universal*, 23 de noviembre de 1890.

³⁰⁸ *La flauta mágica* con libreto en alemán [*Die Zauberflöte*] de Wolfgang Amedeus Mozart fue estrenada el 30 de septiembre de 1791 en Viena dos meses antes de su muerte. Véase: Kareol, “Por Obras”, <http://www.kareol.es/>

³⁰⁹ *El Otelo* de Giuseppe Verdi se estrenó en Milán el 5 de febrero de 1887. Véase: Kareol, “Por Obras”.

³¹⁰ *El cazador furtivo* de Carl Maria von Weber [*Der Freischütz*] es considerada la ópera fundadora de la tradición alemana se estrenó el 18 de junio de 1821 en Berlín. Véase: Kareol, “Por Obras”.

³¹¹ *Fidelio* (inicialmente llamada Leonore) fue la única ópera de Ludwig van Beethoven, tuvo cuatro versiones: Leonore I fue escrita para un posible estreno en Praga, Leonore II se estrenó en Viena en 1805, Leonore III no se estrenó y *Fidelio*, la versión definitiva se reestrenó el 23 de mayo de 1814 en Viena. Véase: Kareol, “Por Obras”.

Tannhäuser, El Holandés errante y La Valquiria.³¹² Además de otras ya conocidas y escuchadas como Cármen de Bizet, Mignon³¹³ de Thomas,³¹⁴ Rigoletto³¹⁵ de Verdi y Fausto³¹⁶ de Gounod.³¹⁷

Miranda deja claro que el público mexicano después de haber escuchado ópera italiana por décadas no estaba listo para una temporada de óperas mayormente modernas, pues aunque no se desconocían los nombres de Weber, Beethoven y Wagner, “una cosa era escuchar alguna obertura de estos autores, y otra muy distinta sentarse por horas a escuchar las interminables *Valkiria* o *El buque fantasma*”. Ya que al público “más le complacía lo malo por conocido que lo raro por conocer”.³¹⁸

El 29 de marzo de 1891 la compañía inglesa de ópera de la cantante Emma Juch inauguró su temporada con Tannhäuser de Richard Wagner. Al estreno se presentaron numerosas personalidades de la élite mexicana, por lo que en el teatro desfilaban vestidos de lujo, joyas y fracs. Sin embargo, la concurrencia fue disminuyendo para “el segundo abono la mayoría de los palcos quedaron vacíos y el patio se vio casi desierto”.³¹⁹ El autor Miranda narra que debido al desconocimiento del público mexicano la compañía inglesa (quien de hecho presentó todas sus óperas en inglés) sufrió un gran fracaso financieramente hablando. Según un cronista de *El Monitor* las últimas funciones estuvieron prácticamente vacías y que

³¹² En orden cronológico: El holandés errante de Richard Wagner [*Der Fliegende Hollander*] cuya primera versión El buque fantasma fue vendida por Wagner en París en 1840 (se suelen usar los nombres indistintamente), se estrenó en Dresde el 2 de enero de 1843 seguida de Tannhäuser, estrenada también en Dresde el 19 de octubre en 1845. La Valquiria o Walkyria [*Die Walküre*] es parte de la tetralogía de Wagner El Anillo del Nibelungo [*Der Ring des Nibelungen*], se estrenó forma individual el 26 de junio de 1870 en Múnich y como parte del Anillo, en Bayreuth en agosto de 1876. Véase: Kareol, “Por Obras”.

³¹³ *Mignon* [Corazón] de Ambroise Thomas (basada la novela Wilhelm Meister de Goethe), se estrenó en París el 17 de noviembre de 1866. Cármen de Georges Bizet el 3 de marzo de 1875 en París. Véase: Kareol, “Por Obras”.

³¹⁴ Véase Anexo I para conocer los datos biográficos del compositor.

³¹⁵ Rigoletto de Giuseppe Verdi se estrenó el 11 de marzo de 1851 en Venecia, está basada en la obra teatral “Le Roi s’amusse” de Víctor Hugo. Véase: Kareol, “Por Obras”.

³¹⁶ Faust de Charles Gounod (basado en Faust de Goethe) se estrenó en París el 19 de marzo de 1859. Véase: Kareol, “Por Obras”.

³¹⁷ Ricardo Miranda, ““Sí, sé que hay sordos...”: el extraño caso del capitán Voyer y el gusto musical en el otro fin de siglo” en *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana* (México: Universidad Veracruzana/Fondo de Cultura Económica, 2001), 137 – 154.

³¹⁸ Miranda, “Sí, sé que hay sordos, 139.

³¹⁹ Enrique Olavarría Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México, 1538 – 1911, tomo II, 3ª ed* (México: Porrúa), 1305 en Miranda, “Sí, sé que hay sordos...”, 140.

ni las rebajas en los costos de las entradas ayudó.³²⁰ Lo que no sabemos es si sólo las óperas de Wagner fueron las desoladas, pero si agregamos a la ecuación las malas críticas que no bajaron a las óperas de Wagner de pesadas, largas e incomprensibles, es posible.

Miranda cita otra crónica de *El Correo Español* en la que se habla en cambio del éxito alcanzado en las óperas de El cazador furtivo de Weber y Fidelio de Beethoven. Esta última de hecho al parecer fue “intensamente aplaudida en cada una de sus partes”, llenando de *bravos* el teatro y haciendo que al final fueran llamados los artistas y el director a escena. El autor agrega que posiblemente fueron estas óperas más las ya conocidas: Carmen, Mignon, Rigoletto y Fausto las que sacaron a flote con los gastos a la compañía inglesa.

Miranda finaliza citando la opinión de Manuel Gutiérrez Nájera quien contrarrestó las críticas negativas hacia Wagner diciendo al respecto: “El mayor triunfo de Wagner consiste, para mí, en obligarnos a admirar la armonía intacta [...] sin apelar al elemento dramático que sacuda nuestros nervios [...] Dicen algunos que no entienden esa música. Ésos son los que admiran a Homero sin haberlo leído nunca, y no entienden a Wagner... aunque no han oído ninguna ópera de él”.³²¹

Pero ¿Qué escribió Campa al respecto? Es curioso que no pudiéramos encontrar ninguna crónica referente a las óperas de Wagner. De las que se localizaron, dos de *El Tiempo* son biografías de músicos franceses (Saint-Saëns y Massenet)³²² pertenecientes a una nueva sección llamada: Galería de Músicos contemporáneos, compositores franceses. De hecho, gracias a otra crónica de Campa nos damos cuenta que además de esas dos biografías publicó también las de Delibes, Reyer³²³ y da a entender que más compositores franceses.

Otro artículo que localizamos es sobre Bellini (uno de los padres del italianismo) y su vida amorosa. Lo más interesante es que Campa dejó claro desde las primeras líneas que ese

³²⁰ Miranda, “Sí, sé que hay sordos...”, 141.

³²¹ Manuel Gutiérrez Nájera, “Hablaemos de Wagner...” en Miranda, “Sí, sé que hay sordos...”, 143 – 144.

³²² Gustavo E. Campa, “Galería de músicos contemporáneos, compositores franceses”, *El Tiempo*, 8 y 15 de marzo de 1891.

³²³ Véase Anexo I para conocer los datos biográficos de los compositores de esta página.

artículo habría sido un pedido especial del director de *El Tiempo* y el cual iba dirigido a los “viejos melómanos” y añade al respecto con un toque burlón:

[Bellini] un artista, hartado admirado por la pasada generación, y cuyo solo nombre vibra en los oídos de nuestros abuelos como reminiscencia de dulcísimas y arrobadoras melodías. A Dios gracias, pertenecemos á otra época, y los progresos del arte han creado en nosotros ideas y exigencias diversas de las que satisfacían las aspiraciones de nuestros antepasados [...]³²⁴

Otra de las crónicas localizadas es un estudio general sobre “Le Reve. Drama lírico en cuatro actos de Alfredo Bruneau” debido a su estreno en París hacía el pasado 18 de junio de ese mismo año. En él, Campa se quejó de la empobrecida imitación del drama lírico de Bruneau debido a su decidida pasión por Wagner. Campa consideraba bueno admirar a Wagner, estudiarlo y de acuerdo a sus nuevas teorías trabajar la inspiración propia, no tratar de igualarlo imitándolo, pues eso era imposible. Justamente de eso habló en otra crónica respecto a Verdi.

Las últimas dos críticas de Campa localizadas si refieren al *Otello* de Verdi que presentó por primera vez en México en noviembre de 1888. Recordemos que en 1887 escribió una crónica sobre el estreno de esa ópera en Milán, en 1888 la re-publicó *La Ilustración* de Barcelona y se volvió a publicar en México. En 1891 escribió otra esta vez referente a la presentación en México por parte de la compañía inglesa. En ella habló de la evolución de Verdi, pues sus primeras óperas eran pertenecientes a la escuela italiana, y que la ópera *Aída* era una especie de transición, “una elocuente protesta a rutinas del pasado” mientras que *Otello* era “un magnífico pilar de la *ópera moderna*”. También mencionó como algunos “osados” consideraban a Verdi un “regenerador del arte italiano” cuando Verdi cedió al modernismo musical.³²⁵ Añadió al respecto:

Se ha dicho que Verdi imitó á Wagner en la composición del *Otello*. Error que importa disipar. Se habria estado en lo cierto si se hubiese afirmado que Verdi ha estudiado la obra wagneriana con mayor provecho, criterio y discernimiento que todos los discípulos de maestro de Bayreuth.....

³²⁴ Gustavo E. Campa, “El primer amor de Bellini”, *El Tiempo Ilustrado*, 5 de julio de 1891.

³²⁵ Gustavo E. Campa, “El ”*Otello*” de Verdi”, *El Tiempo Ilustrado*, 4 de octubre de 1891.

Quizás, teóricamente, Verdi se cuente entre los más sinceros y fervientes partidarios de Wagner; en la práctica, guiado por su arrebatada fantasía, por su exuberante inspiración, por su maravilloso instinto dramático. Verdi ha manifestado ser un positivo ecléctico dotado de gran originalidad, que no necesita imitar ni seguir las huellas de nadie.³²⁶

Por otro lado, la última crónica que pudimos localizar de Campa es una contestación a la de otro cronista. Al parecer un tal Jano quien también es cronista en *El Tiempo Ilustrado*, escribió una crítica terrible sobre Verdi y su *Otello*. Por el escrito de Campa, este señor es un empedernido simpatizante de la corriente italiana. Pues bien, Jano escribió un artículo en el que describió al *Otello* de “*sabia, cansada y fastidiosísima* música”, que con sus “agudas vociferaciones” habían desgarrado sus oídos. También declaró al parecer que dicha ópera era la “vejez de Verdi y la decadencia del génio”, y además que agonizaba “cayendo á la música puramente armónica”.³²⁷

Esto nos deja ver como a pesar de no referirse a alguna obra de Wagner, Jano utilizó los mismos calificativos que otros cronistas refirieron sobre las óperas del alemán. Campa por su parte, replicó que más le valiera conocer las diferencias entre “contrapunto, música sabia, música armónica, melodía y wagnerismo” pues sólo había hablado desde su ignorancia pidiendo a gritos “*Traviatas y Tovadores*”³²⁸ y deja claro que, sin importar sus palabras, valían más las muestras de aceptación por parte del público pues le constaba que “el *Otello* excita[ba] su entusiasmo y arranca[ba] sus aplausos”.³²⁹

¿Qué es lo que podemos ver aquí? Ya sabemos que la prensa estaba dividida por los que apoyaban la escuela italiana y criticaban la moderna y en su contraparte, la escuela moderna quienes criticaban a la italiana. Los italianistas estaban empeñados en mantener su *habitus* en la sociedad diletante capitalina y aún se resistían al modernismo, pero los de la escuela moderna insistían en la lucha.

³²⁶ Gustavo E. Campa, “El “*Otello*” de Verdi”, *El Tiempo Ilustrado*, 4 de octubre de 1891.

³²⁷ Gustavo E. Campa, “Carta abierta “A Jano” cronista dominical de *El Tiempo*”, *El Tiempo Ilustrado*, 18 de octubre de 1891.

³²⁸ Las óperas: *La Traviata* (La descarriada), estrenada el 6 de marzo de 1853 en Venecia, Italia e *Il Trovatore* (El Trovador) estrenada el 19 de enero de ese mismo año, pero en Roma, Italia, son consideradas en la tradición de la corriente italiana.

³²⁹ Gustavo E. Campa, “Carta abierta “A Jano” cronista dominical de *El Tiempo*”, *El Tiempo Ilustrado*, 18 de octubre de 1891.

Las polémicas de Gustavo E. Campa no pararon, pero las anteriores se consideran como las más trascendentales, ya que en ellas se logra ver ese vivo debate entre las dos visiones musicales. Los dos bandos dentro del campo musical estaban completamente formados. Por un lado, los que apoyaban a Campa para que fuera ganando posiciones dentro del campo y que tanto él como su ideal del modernismo musical ganara capital, así como los que seguían del lado de Morales y el italianismo para que éste no perdiera su posición.

III. Postludio: Otras estrategias para obtención de capital y posicionamiento

Este tercer capítulo estuvo dedicado a estudiar otros hechos trascendentales para la lucha de Campa en la búsqueda de capital simbólico y posicionamiento dentro del campo musical. Recordemos que Bourdieu dice que, para mantener el espacio de juegos o lucha, el campo en cuestión requiere un *habitus*, que son las estrategias y predisposiciones que el agente adquiere a través de experiencia dentro del campo mismo.

Además de la crítica musical como ya vimos, estas otras estrategias de Campa fueron la docencia, la creación de su revista *Gaceta Musical*, el reconocimiento de su música en las Exposiciones de París, su ópera y su labor como profesor, inspector y director en el Conservatorio Nacional.

Este capítulo muestra la época de mayor gloria y reconocimiento de Gustavo E. Campa tanto en México como en el extranjero. Además de exponer cómo fue esa obtención paulatina de capital simbólico que lo llevaría al puesto más alto del campo musical, es decir, a ganar el juego. Campa logró su meta, el modernismo musical acabó por reemplazar al italianismo.

III. 1 El certamen literario–musical

A la par de todo el barullo resultante por la primera parte de la crítica de Campa “La Música en México” en 1888, se publicó una nota el día 13 de julio en *El Municipio Libre* con los resultados de un certamen literario–musical, “concurso que abrió la comisión del Distrito Federal de la Exposición de París” que se había llevado a cabo ese año. La nota mencionaba que en la parte literaria no se había obtenido un primer lugar, sin embargo, sí una mención honorífica la obra “titulada ‘El último cantar de Andrés Chenier’ [... de] el Sr. José Peon del Valle”. El jurado literario había estado conformado por los “Sres. Casimiro Collado, Justo Sierra y Francisco Sosa”.³³⁰

La nota también mencionaba que Gustavo E. Campa había sido el vencedor de la parte musical obteniendo un premio constante de \$200 en oro y la presentación de su obra en París al año siguiente. La pieza ganadora había sido su “Fuga en 4 partes con acompañamiento de orquesta”, mientras que habían sido varias las piezas musicales que obtuvieron menciones honoríficas. Estas fueron las de los señores José Austri, el Sr. José Avilés, el Sr. Eduardo Gabrielli y el Sr. Calendario Rivas. El jurado musical había sido integrado por Julio Ituarte (1845–1905), Juan Hernández Acevedo (1860–1894) y Miguel Ríos Toledano (1846–1900).³³¹El artículo mencionaba que el 16 de ese mes se efectuaría un evento de premiación en el Teatro Nacional. Ese día se haría lectura de la composición literaria y se ejecutarían las piezas musicales premiadas.³³²

Dos días después, el 15 de ese mes, el diario *La Patria* presentó la misma nota que publicó *El Municipio Libre* el día 13,³³³ *El Diario del Hogar* solo publicó un pequeño anuncio el cual rezaba que Campa había sido el vencedor de la contienda, se mencionó el nombre de

³³⁰ “Certamen literario y musical”, *El Municipio Libre*, 13 de julio de 1888.

³³¹ Miguel Ríos Toledano (nacido en San Luis Potosí en 1846 – muerto en ciudad de México en 1900). Fue un flautista, clarinetista, trompetista y director de bandas. Tomó parte en la guerra contra los franceses (1863) y durante el segundo imperio se refugió en su estado natal. Vuelto Juárez al poder, se incorporó a la Banda de Música de Ingenieros Militares. Ocupó la dirección de esta de 1879 a 1882. Ese último año recibió la batuta de la Banda de Zapadores la cual encabezó hasta su muerte, llevó ésta a varias giras por el norte de México y el sur de EE. UU. Véase: Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, (Vol. 2) (México: Universidad Panamericana, 2007), 890.

³³² “Certamen literario y musical”, *El Municipio Libre*, 13 de julio de 1888.

³³³ “Noticias”, *La Patria*, 15 de julio de 1888.

su obra ganadora y los miembros del jurado musical.³³⁴ El diario *El Tiempo* de nueva cuenta comparte la noticia de los ganadores del certamen. Sin embargo, de una manera más completa nombra las piezas musicales que obtuvieron mención honorífica y sus autores:

1ª “Rapsodia Española” del maestro E. Gabrielli. Director de una de las bandas militares de nuestro ejército [entendemos que la del 19 batallón.

2ª Polka de concierto “Risa y Fuego” obligada a clarinete, con acompañamiento de banda militar, por el Sr. Candelario Rivas.

3ª Una marcha para orquesta y banda militar, del Sr. Austri, y titulada: “A la France.”

4ª Una Fantasía – Transcripción, sobre el Himno Nacional Mexicano, para piano y banda militar, por el Sr. Avilés.³³⁵

Por lo que se entiende que además de una orquesta sinfónica sería necesaria una banda militar para el concierto de premiación. Sin embargo, la nota, dio un aviso importante, anunciaba que en el concierto se interpretarían todas las obras excepto la del primer lugar, el periódico relataba: “La composición vencedora, es imposible literalmente ejecutarla, porque requiere un tiempo y un trabajo que ya no hay lugar de impender³³⁶, dada la premura con que se arregla la gran fiesta en cuestión”.³³⁷ Seguramente la pieza de Campa contenía armonía a la que no todos los instrumentistas estaban acostumbrados ni a escuchar, ni a tocar, pero no podemos saberlo hasta no hacer un análisis de la partitura.

La nota comunicaba también que, a pesar de no ser presentada la obra premiada, sí se interpretaría el Himno Sinfónico, obra que el mismo autor escribió para la Inauguración de la Biblioteca Nacional en el año 1884. Por último, se mencionó que los jueces musicales serían quienes llevarían la batuta en el concierto: Julio Ituarte y Hernández Acevedo dirigiendo la orquesta sinfónica y Ríos Toledano la banda militar.³³⁸

El 16 de julio fue el día del concierto y premiación. *El Municipio Libre* publicó un artículo que mostraba el programa y los precios de las diferentes localidades del teatro, se

³³⁴ “Gacetilla”, *El Diario del Hogar*, 15 de julio de 1888.

³³⁵ “Certamen musical”, *El Tiempo*, 15 de julio de 1888.

³³⁶ Impender: gastar dinero, expenderlo, invertirlo. Véase: RAE, “Impender”. <https://dle.rae.es/impender>
En este caso, hace referencia al tiempo con que ya no se contaba, no se podía invertir más tiempo en ensayos.

³³⁷ “Certamen musical”, *El Tiempo*, 15 de julio de 1888.

³³⁸ “Certamen musical”, *El Tiempo*, 15 de julio de 1888.

enlistaba el programa que se presentó y efectivamente no se encontraba la pieza ganadora de Campa, más bien su Himno Sinfónico (en el número IV) y una pieza llamada Pastoral para orquesta (en el IV después del intermedio). La premiación se llevó a cabo en el número II después del intermedio. El artículo menciona que fue “El Señor Gobernador del Distrito, en unión de los miembros de la Comisión” quien entregó el premio y los diplomas.³³⁹

El día 22 de julio se publicó igualmente en *El Nacional* una crónica sobre el concierto del día 16 pero al final el articulista comentó su desacuerdo con Campa respecto a su negativa hacia compositores italianos de su crítica musical *La Música en México* que justamente ese día publicaba su tercera y última parte. Aun así, el cronista lo felicitó por su premio en el certamen y por el “entusiasmo” que causaron sus obras en el concierto.³⁴⁰ A estas alturas, Campa se estaba ganando el respeto de algunos, pero sus ideas aún causaban división y disconformidad entre los miembros del campo musical que también eran miembros del campo literario. Las notas y crónicas del concierto premiación del certamen continuaron por el resto del mes de julio.³⁴¹

Como podemos apreciar en este certamen, el campo musical y el campo literario estaban presentes en la vida de Campa e íntimamente relacionados entre ellos. El jurado literario lo conformaron literatos como Casimiro del Collado³⁴² quien fue periodista, poeta y académico español establecido en México, y también otros literatos que además fungían como servidores públicos en el gobierno porfirista como Francisco Sosa³⁴³ quien se dedicó a la política y al periodismo. Sosa ocupó diversos cargos políticos como diputado y senador, los cuales aprovechó para fomentar la publicación de obras científicas y literarias. Y Justo Sierra quien fue escritor, historiador, periodista, poeta y político por supuesto, participó en

³³⁹ “Certamen”, *El Municipio Libre*, 16 de julio de 1888.

³⁴⁰ “Paréntesis de la Política”, *El Nacional*, 22 de julio de 1888.

³⁴¹ “Ecos de la semana”, *La Patria Ilustrada*, 23 de julio de 1888, “Sesión”, *El Municipio Libre*, 26 de julio de 1888, “Gacetilla”, *El Universal*, 29 de julio de 1888.

³⁴² Casimiro del Collado (4 de marzo de 1822, Santander, España – 28 de marzo de 1898, ciudad de México). Véase: Academia Mexicana de la Lengua, “Casimiro del Collado” https://academia.org.mx/academicos-1893/item/casimiro-del-collado-2?category_id=2253

³⁴³ Francisco de Paula Sosa Escalante (2 de abril de 1848, en la ciudad de Campeche [antes estado de Yucatán] - 9 de febrero de 1925, Coyoacán, ciudad de México). Véase: Academia Mexicana de la Lengua, “Francisco de Paula Sosa”, <https://www.academia.org.mx/academicos-1925/item/francisco-sosa>

el gobierno porfirista convirtiéndose en el ideólogo de la educación positivista de "Orden y Progreso".³⁴⁴ Es posible que debido a las relaciones sociales de Campa con estos literatos/funcionarios públicos fue como se acercó aún más a la élite política.

El jurado musical del certamen se constituyó por Hernández Acevedo que pertenecía a la generación de Campa y que además de su amigo, había sido su socio en el Instituto Musical que fundaron en 1886 como vimos en el capítulo I. Pero también se formó de personalidades de generaciones anteriores como Ríos Toledano y Julio Ituarte quien fue uno de los primeros profesores de piano cuando Gustavo era solo un niño. Por este motivo pudiera llegar a pensarse que Campa tuvo preferencia y que esto se reflejó en el resultado final. Sin embargo, de acuerdo a lo leído en las fuentes primarias, es evidente que la composición de Gustavo realmente mereció el premio que recibió.

III. 2 El viaje frustrado a Europa

A la par de las polémicas que se libraron en la prensa durante 1889, Campa enfrentó una situación personal de la cual sabemos por el artículo de Rogelio Álvarez, sin embargo, gracias a diferentes cartas ahora podemos mostrar la cronología completa. Gustavo tenía aspiración (como todos los artistas de esa época) de realizar un viaje a Europa. La primera vez que externó su deseo fue en la carta a Pedrell del 5 de marzo. En ésta mencionó que su “sueño dorado” era “vivir algunos años en Alemania” y entregarse por completo “al estudio y á la producción”.³⁴⁵ Eso significaba que tal vez esperaba el mecenazgo del gobierno o de algún particular.

En la carta del 23 de abril le habló a Pedrell sobre el 12 de junio como una posible fecha para su salida e incluso le comentó que se embarcaría hacia París para permanecer ahí por “dos o tres meses”, después planeaba “una serie de viajes por toda Europa” para

³⁴⁴ Justo Sierra Méndez nació el 26 de enero de 1848, ciudad de Campeche [antes estado de Yucatán] y murió el 13 de noviembre de 1912 en Madrid, España. Véase: Javier Ocampo López, “Justo Sierra ‘El Maestro de América’. Fundador de la Universidad Nacional de México”, *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, Vol. 15, (2010): 13 – 38.

³⁴⁵ BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felipe Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, f. 5. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 5 de marzo de 1889.

finalmente radicarse por “un año ó año y medio en Berlín o Leipzig”,³⁴⁶ por lo que estaba bastante confiado en lograr su cometido.

El 26 de abril Manuel González (1833 – 1893) le envió una carta a su “compadre, y amigo muy querido” Porfirio Díaz, para comunicarle primeramente que próximamente Gustavo E. Campa le solicitaría una pensión al gobierno federal para “un viaje artístico y radicarse en Alemania” por lo que lo recomendaba a su “benevolencia y consideración”, y le suplicaba que lo despachara “favorablemente”. González se expresó de Campa de la mejor manera posible, lo describió como “un joven dotado de raras y excelentes aptitudes artísticas”.³⁴⁷

Durante la carta del 29 de abril le expresó a Pedrell de manera muy optimista que continuaba “por buen camino” el proyecto de su viaje” y que le compartiría la “noticia decisiva de su próxima realización”. En la del 7 de mayo ya no estaba muy seguro y temía no realizarlo para la fecha que le había dado. Sin embargo, confiaba en seguir teniendo posibilidad de efectuarlo, aunque fuera después de esa fecha. En la carta del 5 de junio comentó que se aplazaría su salida y que probablemente se embarcaría “el 8 del [mes] entrante”.³⁴⁸ Continuaba optimista respecto al tema.

La respuesta de Díaz a González se dio el 11 de julio. En la carta le explicó que Campa le había enviado una carta para pedirle entrevista y en esa misiva había adjuntado la de González. Y le manifestó que tendría presentes sus “apreciables recomendaciones [...] y los méritos del señor Campa” para resolver “de la mejor manera posible” el asunto.³⁴⁹

³⁴⁶ BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felipe Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, ff. 2 - 3. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 23 de abril de 1889.

³⁴⁷ Acervos Históricas, Colección Porfirio Díaz (en adelante AHCPD), Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana (en adelante BFXCUI), “Documento 006971 – 72”, Legajo 014, Caja 014, ff. 1-2. Carta de Manuel González a Porfirio Díaz, Chamacuero de Comonfort, 26 de abril de 1889.

³⁴⁸ BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felipe Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, ff. 2, 2, 2. Cartas de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 29 de abril, 7 de mayo y 5 de junio de 1889.

³⁴⁹ AHCPD, BFXCUI, “Documento 006973”, Legajo 014, Caja 014, f. 1, Carta de Porfirio Díaz a Manuel González, México, 11 de julio de 1889.

Cinco días después, Campa volvió a escribir a Díaz, expresándole sus deseos y ambiciones que habían nacido de la “favorable acogida” de sus “producciones” en la prensa europea. Campa le aseguró que lo único que buscaba era “Conquistar en el Extranjero, honra y provecho” para su patria. Adjuntó a la carta el número de la Ilustración que contenía su biografía para que así pudiera ver los detalles de su “carrera artística” y el juicio de algunos de sus trabajos en la crítica y composición.³⁵⁰

El 24 de ese mismo mes Campa recibió la respuesta de Díaz. En la carta además de felicitarlo por el artículo biográfico, le confirmó que ya tenía “conocimiento de su noble deseo y de los propósitos” que le había mencionado y añadió que ya le había pedido a Joaquín Baranda (ministro de Justicia e Instrucción Pública) que “pensara en la manera de ayudar a [...] realizarlo” pero que por el momento no se encontraba en la capital y que tardaría un mes en regresar pero que estaba pendiente su asunto.³⁵¹

Campa no le mencionó a Pedrell sobre las cartas entre él y el presidente Díaz, únicamente le expresó la seguridad y optimismo que tenía en lograr su cometido. Pero en la carta del 27 de julio le expresó su total frustración por no poder realizar “sus proyectos” de viaje aún y que tampoco veía posibilidades “de realizarse prontamente” y desahogó su tristeza y desconsuelo con el español. La negativa total del presidente la recibió en el mes de septiembre pues en la carta del día 24 le compartió a Pedrell el argumento de Díaz de que no había posibilidad de “erogar nuevos gastos” al Tesoro debido a las “fuertes sumas” invertidas en la Exposición de París de ese año.³⁵²

Como hemos podido ver, este fue el primer acercamiento de Campa a Porfirio Díaz, y su acercamiento fue a través de otros políticos. Políticos con quien tuvo acercamiento posiblemente a través de su padre Luis Campa y su gabinete de fotografía o como vimos

³⁵⁰ AHCPD, BFXCUI, “Documento 006830”, Legajo 014, Caja 014, ff. 1 – 3, 1, Carta de Gustavo E. Campa a Porfirio Díaz, México, 16 de julio de 1889.

³⁵¹ AHCPD, BFXCUI, “Documento 006830”, Legajo 014, Caja 014, ff. 1 – 3, 1, Carta respuesta de Díaz a Campa, México, 24 de julio de 1889.

³⁵² BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felipe Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, ff. 1, 2 y 3. Cartas de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 27 de julio y 24 de septiembre de 1889.

anteriormente, posiblemente fuese debido a relaciones de amistad con parientes de dichos políticos entabladas mientras fuere alumno del Conservatorio. Ejemplos de esto es Ricardo Castro y Carmen Unda. Podemos apreciar aquí como Campa había subido en sus relaciones políticas hasta llegar al presidente de la República. Que si bien no lo envió a Europa como Campa quería, si va a aprovechar en su futuro este antecedente con Díaz para ganar posicionamiento en el campo musical.

III. 3 Escuela Normal de Profesores

El 22 de abril de 1890 Gustavo E. Campa escribió en una carta a Pedrell en la que le comentó que hacía un mes que había sido nombrado profesor en la Escuela Normal de Profesores. Campa le externó al español que creía tener la oportunidad perfecta “para explayar” sus ideas y que esperaba “sacar algún provecho artístico” si permanecía el tiempo suficiente para “ver los frutos” de su enseñanza.³⁵³ Campa estaba dispuesto a utilizar su nuevo cargo para compartir sus ideales sobre el modernismo musical, pero, sobre todo, mostrarlos y enseñar bajo ese modelo de instrucción.

El 15 de junio un diario llamado *La Escuela Moderna* publicó la crónica de una excursión de los alumnos de la Institución al Castillo de Chapultepec que había ocurrido el 29 de mayo. Los alumnos habían sido acompañados por el director de la Escuela, el profesor de Gimnasia y Campa. El artículo muestra a un comprometido profesor de música pues los alumnos habían interpretado al parecer varias piezas corales a lo largo de su paseo.³⁵⁴

Es interesante primeramente el nombre del periódico que hasta entonces no había aparecido en la búsqueda de esta investigación: *La Escuela Moderna*. Y sumado a esto, el nombre del artículo en cuestión: “Crónica de la Enseñanza Nacional”. Pareciera que el modernismo estaba llegando a México por fin ¿Pero a qué escuela moderna se estaba refiriendo?

³⁵³ BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felipe Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, f. 1. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 22 de abril de 1890.

³⁵⁴ “Crónica de la Enseñanza Nacional”, *La Escuela Moderna*, 15 de junio de 1890.

El 20 de julio se publicó en *El Universal* la crónica de un evento llevado a cabo en la Escuela Normal, una “Velada en honor a Juárez”. La velada había sido musical y literaria pues además de recitación de poesía y discursos, evidentemente se presentaron varios números musicales a cargo del coro que Campa dirigió, además de piezas al piano interpretadas por él mismo. La música fue mayormente del compositor escandinavo Edward Grieg, por lo que podemos asegurar que era música de la moderna escuela. Al evento asistieron militares, familias de élite y los hijos de Benito Juárez.³⁵⁵

Ahora bien, ni el mismo Campa en su carta a Pedrell, ni los diarios explicaron jamás que Gustavo sería solo un sustituto en las materias de solfeo mientras el verdadero profesor de dichas materias regresara a su puesto. Pues bien, se localizó una carta de J.M. de la Vega, un Capitán de navío del Destacamento Central de Marina dirigida a Porfirio Díaz y fechada el 6 de septiembre de ese año. En ella, explicó al presidente como en el mes de marzo Campa había ocupado el cargo de profesor de solfeo y coro debido a que el profesor de planta había tenido “una desavenencia” con el director por lo que había pedido una licencia de seis meses. Comentó que “de la fecha citada a la presente” los “sus afanes y dedicación” de Campa habían obtenido “alumnos notables adelantos” en los alumnos, sin embargo y en vista de eso, el profesor anterior pensaba “hacerse cargo nuevamente” del cargo “para ser él quien al presentar a los alumnos” recogiera “el fruto de su trabajo” que evidentemente no era suyo, por lo que pedía su consideración y le suplicaba nombrar a Gustavo como profesor definitivo de la citada Escuela Normal. El militar se dirigió a Campa como un “joven inteligente, honrado y sobre todo digno de su atención” y como una “persona que ha sabido por sus extensísimos conocimientos conquistarse un nombre muy merecido entre sus compañeros”.³⁵⁶

Y parece ser que el presidente Porfirio Díaz si tuvo consideración de Campa pues los periódicos *El Tiempo* del 20 de septiembre y *La Voz de México* del 23 de septiembre publicaron el mismo aviso que rezaba lo siguiente: “D. Gustavo Campa .- Este conocido

³⁵⁵ “En la Escuela Normal”, *El Universal*, 20 de julio de 1890.

³⁵⁶ AHCPD, BFXCUI, “Documento 011568”, Legajo 014, Caja 014, ff. 1 - 2, Carta de J. M. de la Vega a Porfirio Díaz, 6 de septiembre de 1890.

compositor ha sido nombrado profesor de solfeo, canto coral y acompañamiento de violín en la escuela normal para profesores”.³⁵⁷ Así que era un hecho, Campa había obtenido un puesto que si bien no se niega que lo haya obtenido gracias a su talento como profesor, admitamos sobre todo que fue gracias a sus contactos y su relaciones con el poder. Gustavo estaba ganando cada vez mejor posicionamiento dentro del campo musical.

III. 4 La Sociedad Anónima de Conciertos

El año de 1892 al parecer estuvo exento de polémicas en la vida de Campa, o al menos en donde él interfiriera directamente escribiendo y publicando escritos en la prensa en contra los italianos o en defensa del modernismo musical. Eso parece pues en las fuentes primarias que se lograron reunir no se encontraron indicios de que alguna ocurriera. De hecho, tampoco se encontraron críticas o escritos durante este año. Al parecer fue un año verdaderamente ocupado para Campa, entre su vida de casado,³⁵⁸ su trabajo en la Normal de profesores y la Sociedad Anónima de Conciertos de la cual se hablará en este apartado.

Ese año, José Yves Limantour (1854–1935) fue designado oficial mayor de la Secretaría de Hacienda³⁵⁹ y según Carredano, Campa, Castro, Meneses y Villanueva aprovecharon que era un gran aficionado a la música para presentarle un proyecto. Le plantearon la necesidad de una sociedad de conciertos para difundir la música sinfónica, de clásicos, modernos y sus propias composiciones. Limantour aceptó y bajo su patrocinio y según la autora, el 7 de abril se formó La Sociedad Anónima de Conciertos.³⁶⁰

Carredano menciona que Campa y sus amigos se acercaron a Limantour en cuanto ocurrió el deceso de Alfredo Bablot. Estos aprovecharon su muerte para así acercarse al

³⁵⁷ Véase: *El tiempo*, 20 de septiembre de 1890 y “Miscelánea”, *La Voz de México*, 23 de septiembre de 1890.

³⁵⁸ El sitio de Family Search indica que se unió en matrimonio con María Aubert Dupont el 29 de enero de 1891. Véase: Family Search, Iglesia de Jesucristo de los últimos días, “Árbol genealógico de Gustavo E. Campa”, <https://www.familysearch.org/search/tree/results?q.anyDate.from=1863&q.anyPlace=Ciudad%20de%20M%C3%A9xico%2C%20M%C3%A9xico&q.givenName=Gustavo%20Ernesto&q.surname=Campa%20Best>

³⁵⁹ José Yves Limantour (1854 – 1935). Fue nombrado ministro titular de la dependencia al siguiente. Véase: Memorias de Hacienda, “José Yves Limantour” https://memoriasdehacienda.colmex.mx/mhwp/?page_id=5175 (Consultado 14 de enero de 2023).

³⁶⁰ Consuelo Carredano, *Felipe Villanueva. 1862 – 1893* (México: CENIDIM, 1992), 67.

Conservatorio y a su Sociedad de Conciertos del Conservatorio (menos Meneses que ya trabajaba ahí). La fecha de la consolidación de la Sociedad Anónima de Conciertos es la misma que la fecha del fallecimiento de Bablot, ¿Será acaso que en cuanto murió fueron a ver a Limantour? ¿Acaso hicieron tan buena labor de convencimiento que aceptó el mismo día? Sea como sea, la Sociedad se formó. En su carta a Pedrell del 14 de mayo, Campa le mencionó sobre la Sociedad: “Ahora hay posibilidades de Conseguir algún mejoramiento en la educación musical de nuestro público”.³⁶¹

Para establecer un fondo de \$2500, se vendieron acciones a \$25 juntándose 119 socios por lo que había un administrador-organizador, después de eso se pudo formar la orquesta. Los miembros del consejo artístico eran Campa, Castro, Meneses y Villanueva. Y según Campa, ellos asumían “toda la responsabilidad” artística esperando ser “una garantía para el público inteligente”.³⁶²

La Sociedad dio mucho de qué hablar y estuvo en la boca de la gente (y la pluma de los periodistas y críticos) desde antes del primer concierto. Varios periódicos como *El Partido Liberal*, *El Siglo XIX*, *El Tiempo*, *The Two Republics*³⁶³ anunciaron el primer concierto como dando palabras de ánimo y felicitando a la Sociedad, compartiendo el programa, la lista de precios en las localidades y hasta el nombre de los instrumentistas de la orquesta.

El primer concierto se dio el 17 de junio en el Teatro Nacional con la participación de todos los miembros del consejo en la dirección e interpretación. Villanueva dirigió una obertura del alemán Weber, Campa dirigió una Romanza y una Marcha Militar del francés Saint-Saëns. En un concierto para piano y orquesta del sueco Grieg, Castró fue el solista en el piano y Meneses dirigió ahora él la orquesta, Villanueva volvió a dirigir en un Sinfonía

³⁶¹ BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felip Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, f. 2. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 14 de mayo de 1892.

³⁶² BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felip Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, f. 2. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 14 de mayo de 1892.

³⁶³ Véase; “Serie de conciertos”, *El Partido Liberal*, 12 de junio de 1892; “Conciertos en el Teatro Nacional”, *El Siglo XIX*, 13 de junio de 1892; “Conciertos en el Teatro Nacional”, *El Tiempo*, “Tonight’s Concert”, *The Two Republics*, 17 de junio de 1892.

del austriaco Haydn, Campa retomó la batuta en una Serenata del ruso Mozkowski³⁶⁴ y terminó dirigiendo Meneses una aria de ópera de Meyerbeer y una marcha de Wagner.³⁶⁵

Gutiérrez Nájera escribió una crónica sobre éste primer concierto, habló de lo bien ejecutado que estuvo y se refirió a sus amigos como excelentes músicos además de describir sus participaciones de la manera más bella,³⁶⁶ pero recordemos que era amigo de Campa y seguramente todos ellos. Sin embargo, Carredano mencionó que después de este primer concierto habían sido muy criticados los directores por su desempeño (menos Meneses), y que por esta razón acordaron que fuera Carlos J. Meneses el único director para el segundo concierto.³⁶⁷

Solo se encontró una fuente sobre el segundo concierto, Era un simple aviso de *El Partido Liberal* en el que se anunciaba concierto de la Sociedad esa noche además de comunicar que no se iba a poder interpretar unas piezas de Campa debido a la indisposición de la cantante.³⁶⁸ El concierto se dio el 13 de julio y esta vez fue criticado por el “programa irrelevante” refirió Carredano. Se interpretó la Quinta Sinfonía de Beethoven y un concierto para chelo y orquesta de Grieg.³⁶⁹

Las publicaciones anunciando el tercer concierto (y sobretodo que se interpretarían obras de Campa) comenzaron a publicarse desde principios de mes hasta la fecha de éste,³⁷⁰ y las crónicas del concierto por el resto del mes no se hicieron esperar.³⁷¹ El 12 de agosto se

³⁶⁴ Véase el Anexo I para conocer los datos biográficos del compositor.

³⁶⁵ Consuelo Carredano, *Felipe Villanueva. 1862 – 1893* (México: CENIDIM, 1992), 68.

³⁶⁶ El Duque Job (Manuel Gutiérrez Nájera), “El primer concierto”, *El Partido Liberal*, 26 de junio de 1892.

³⁶⁷ Carredano, *Felipe Villanueva*, 69.

³⁶⁸ “El Segundo Concierto”, *El Partido Liberal*, 13 de julio de 1892, p. 3.

³⁶⁹ Carredano, *Felipe Villanueva*, 69.

³⁷⁰ “Tercer concierto”, *El Tiempo*, 4 de agosto de 1892, “El Próximo concierto”, *La Voz de México*, 5 de agosto de 1892, “Concierto”, *El Tiempo*, 6 de agosto de 1892, “Los conciertos del Teatro Nacional”, *El Diario del Hogar*, 7 de agosto de 1892, “The third concert”, *Daily Anglo-American*, 10 de agosto de 1892, “La Sociedad Anónima de Conciertos”, *El Siglo XIX*, 10 de agosto de 1892, “El tercer concierto de la Sociedad Anónima”, *El Partido Liberal*, “Tercer Concierto en el Teatro Nacional”, *El Tiempo*, 12 de agosto de 1892.

³⁷¹ “Crónica Dominical”, *El diario del Hogar*, 14 de agosto de 1892, “El último concierto”, *El Universal*, 14 de agosto de 1892, “En el Teatro Nacional”, *El Siglo XIX*, 17 de agosto de 1892, “En el Teatro Nacion2.al”, *El Tiempo*, 17 de agosto de 1892, “El tercer concierto de la Sociedad Anónima”, *La Voz de México*, 17 de agosto de 1892.

presentó el tercer concierto con obras de Beethoven, Rubinstein, Meyerbeer, Mascagni,³⁷² Brahms, Wagner y de Campa. De éste se presentaron tres piezas orquestales 100% y un Poema de Amor de tres partes, dos solos de voz y un dueto, aunque no se especifica si el acompañamiento es orquestal (seguramente) o de piano. Campa dirigió sus composiciones.³⁷³

El cuarto y último concierto de la temporada sucedió el 10 de septiembre. Lamentablemente solo se localizaron dos periódicos del mes de septiembre de ese año. En uno de ellos se comparten extractos de la biografía de Campa de la Ilustración que se publicó en 1889.³⁷⁴ Y el otro es una crónica del concierto en el que se interpretó una obertura de Grieg, Castro tocó dos piezas propias; una romanza y una marcha. También se presentó un concierto de violín de Mendelssohn. El nuevo director del Conservatorio José Rivas estuvo a cargo de la dirección orquestal.³⁷⁵

Por lo visto, pareció una buena primera temporada de conciertos. Tanto Campa como sus amigos empezaban a ser reconocidos y, sobre todo, estaban haciendo lo que buscaban desde hacía años, y era que la gente comenzara a escuchar música nueva, estilos nuevos y compositores desconocidos. Estaban saliendo de su zona de confort y aventurándose a salir del italianismo musical. El modernismo se estaba abriendo camino.

El año siguiente de 1893 ocurrió un suceso que nadie esperaba, Felipe Villanueva murió el 28 de mayo a causa de una pulmonía fulminante. El joven músico, gran amigo virtuoso se había ido, seguramente ese fue el motivo de que la Sociedad Anónima de Conciertos decidiera presentar su segunda temporada en el mes de diciembre.

Fue a partir del mes de noviembre cuando algunos periódicos comenzaron a esparcir la noticia de que comenzarían de nueva cuenta los conciertos de la Sociedad Anónima.³⁷⁶ El 16 de noviembre se publicó un artículo en *La voz de México* en el que además de compartir

³⁷² Véase Anexo I para revisar los datos biográficos de este compositor.

³⁷³ “El tercer concierto de la Sociedad Anónima”, *El Partido Liberal*, 12 de agosto de 1892.

³⁷⁴ “Don Gustavo E. Campa”, *El Tiempo Ilustrado*, 4 de septiembre de 1892.

³⁷⁵ Ezequiel A. Chávez, “Notas artísticas”, *El Nacional*, 13 de septiembre de 1892, p. 2.

³⁷⁶ “Miscelánea”, *La Voz de México*, 10 de noviembre de 1893; “Noticias Diversas”, *El Siglo Diez y Nueve*, 11 de noviembre de 1893; “Conciertos”, *El Siglo Diez y Nueve*, 13 de noviembre de 1893.

la lista de los instrumentistas que conformarían la orquesta, enumeraba unas posibles fechas y horarios para los conciertos de la temporada. Según la nota se planeaba que fueran ocho, cuatro con horario vespertino (viernes 8 y sábados 16, 23 y 30 del siguiente mes) y cuatro con horario nocturno (domingos 10, 17, 24 y 31), Carlos J. Meneses estaría a cargo de la dirección orquestal. Al día siguiente *La Patria* también compartió el posible calendario de conciertos.³⁷⁷

Álvarez Meneses cita a *La Voz de México* del 23 de noviembre que no pudimos localizar y menciona la nueva calendarización que se compartió: 10, 12, 21, y 28 de diciembre y 1, 4 y 7 de enero de 1894.³⁷⁸ *El Cruzado* mencionó que los conciertos de 10 de diciembre, 21, 28 y 4 de enero serían los conciertos nocturnos mientras que los de horario de tarde serían el 12 y 25 de diciembre y 1 y 7 de enero (el periódico dice 17 pero tiene más sentido el 7), así que por lo visto se continuó con esa idea de los conciertos es diferente hora.³⁷⁹

La Patria y *La Voz de México* del 8 de diciembre y *El Cruzado* del día 10 (aunque seguramente fueron muchos más periódicos y durante más días) compartieron la programación del primer concierto el cual contaría con una obertura de Beethoven, el 2º concierto para piano de Rubinstein (con Castro como solista), la 6ª sinfonía de Beethoven, un poema musical de Händel, unas arias de ópera y la suite Peer-Gynt de Grieg.³⁸⁰

Todas estas notas periodísticas trataban de contagiar entusiasmo y curiosidad al público. Todos los periódicos previos al primer concierto mencionaban la gran aceptación de la temporada pasada y la alegría y emoción por la nueva. *La voz de México* del 16 de noviembre decía que la música a presentar era “lo más escojido [sic] de los maestros, tanto antiguos como modernos”.³⁸¹ *La Patria* del 8 de diciembre comenzó su artículo diciendo:

³⁷⁷ “La sociedad anónima de conciertos”, *La voz de México*, 16 de noviembre de 1893, “Grandes conciertos vocales e instrumentales”, *La Patria*, 17 de noviembre de 1893.

³⁷⁸ Rogelio Álvarez Meneses, *El compositor mexicano Ricardo Castro (1864 – 1907). Vida y Obra* (Colima: Universidad de Colima, 2018), 152.

³⁷⁹ “Miscelánea”, *El Cruzado*, 10 de diciembre de 1893.

³⁸⁰ “Miscelánea”, *La Voz de México*, 8 de diciembre de 1893; “Noticias”, *La Patria*, 8 de diciembre de 1893; “Miscelánea”, *El Cruzado*, 10 de diciembre de 1893.

³⁸¹ “La sociedad anónima de conciertos”, *La voz de México*, 16 de noviembre de 1893.

“No deben olvidar nuestros lectores que pasado mañana se efectuará [...] el primero de los grandes Conciertos de la Sociedad Anónima [...]” y llamó al programa “atractiva audición”.³⁸² Mientras que *La Voz de México* mencionó lo siguiente en su artículo:

El arte musical está de enhorabuena [...]. Personas fidedignas aseguran que el abono marcha perfectamente; que la buena sociedad, los amantes del arte, las personas cultas [...], se darán cita en nuestro gran coliseo [...]. Si esto se realiza, una nueva era principiará para el arte lírico en México. La sociedad podrá organizar conciertos periódicamente todos los años; tendremos ocasión de escuchar las últimas composiciones de los grandes maestros europeos y nuestros compositores que hoy guardan sus obras inéditas durante largo tiempo, podrán darlas á conocer, estimulados por la certeza de que el público culto sabrá hacerles justicia [...]. Si esta temporada los conciertos tienen éxito (que así lo hace presumir el entusiasmo que han despertado), México puede ya contar con sus temporadas de grandes audiciones como todas las grandes ciudades. [...] Nueva York [...]; París [...]; Leipzig [...]; Hamburgo [...]. El gusto musical [...] sufrirá una evolución y tendremos público que, distinguiéndose por su buen gusto, ame al arte y le rinda culto.³⁸³

Es muy interesante como las palabras del articulista dibujan esa utopía con la que soñaban los que apoyaban el modernismo musical. Eso era exactamente lo que deseaba Campa, que se organizaran temporadas de conciertos sinfónicos con la regularidad de las temporadas de ópera, el presentar obras modernas (y clásicas) sinfónicas, así como brindarle apoyo a los compositores mexicanos para mostrar sus obras. Pero lo que más deseaba era esa evolución en el gusto, el cambio de cultura musical en las personas y suficiente amor al arte para que pudieran apreciar esa “nueva era” musical, como dice el artículo.

El 17 de diciembre se publicó en la primera plana en *El Tiempo* una crónica muy completa de lo que había sido el primer concierto del 10, que al parecer se repitió el 12. El autor narró como una experiencia maravillosa aquel concierto. En la página dos se anunciaba una presentación especial de la Sociedad Anónima aquella noche en el Teatro Nacional, se presentaría el mismo programa de los dos conciertos anteriores, pero se unirían algunas piezas extras interpretadas por artistas invitados.³⁸⁴ Creemos que ese concierto fue en lugar del que habían programado para el 21 de diciembre.

³⁸² “Noticias”, *La Patria*, 8 de diciembre de 1893.

³⁸³ “Miscelánea”, *La Voz de México*, 8 de diciembre de 1893.

³⁸⁴ Sans – Sousi, “Crónica”, *El Tiempo*, 17 de diciembre de 1893.

¿Pero entonces tuvo o no éxito la temporada de conciertos de la Sociedad Anónima? La primera respuesta la obtenemos de *La Voz de México* del 14 de diciembre el cual compartió una pequeña nota que deja ver sorpresa y un toque de reproche:

Los Conciertos en el Nacional.- Verdaderamente llama la atención que asista tan reducido auditorio á los conciertos que se están dando en nuestro gran Teatro.

Excelente música, muy buenos ejecutantes y una hábil dirección, son grandes alicientes, que deben atraer al público.

Sin embargo, este prefiere la estúpida zarzuela.³⁸⁵

Al parecer la Sociedad Anónima no estaba teniendo concurrencia que deseaban y necesitaban para continuar subsistiendo, pero ¿cuál era la razón? El 18 de diciembre en la sección “Conversaciones Semanarias” de *La Patria Ilustrada* se mencionaron dos posibles causas de la situación (la nota solo habló del primer concierto). Una de ellas pudo haber sido que esa primera presentación fué el mismo día que una función de beneficencia que se dio en el Teatro Arbeu. La nota menciona que los organizadores de esta función le habían pedido a las Sociedad el Teatro Nacional para su función a beneficio y que ésta se negó a cederlo hasta pasada una semana, entonces posiblemente habían realizado su evento el mismo día para sabotearlos.³⁸⁶

Otra de las posibles razones de la poca concurrencia habían sido los precios de las localidades, el autor se quejó de lo costosas que eran las entradas y recomendó bajar los precios como prueba.³⁸⁷ En la siguiente imagen se muestra la lista de precios, la verdad es que, para la época, si eran precios elevados. Evidentemente no todas las clases socioeconómicas podrían haber accedido a los conciertos de la Sociedad a no ser por galería del Teatro.

³⁸⁵ “Miscelánea”, *La Voz de México*, 14 de diciembre de 1893.

³⁸⁶ “Conversaciones Semanarias”, *La Patria Ilustrada*, 18 de diciembre de 1893.

³⁸⁷ “Conversaciones Semanarias”, *La Patria Ilustrada*, 18 de diciembre de 1893

PRECIOS DE ENTRADA.		
Para los 4 Concieros de la noche:		
	Abono.	Eventual.
Plateas y palcos 1os. con 8 entradas...	\$ 48 00	\$ 16 00
Palcos 2os. con 8 entradas.	32 00	10 00
Palcos 3os. con 8 entradas.	20 00	6 00
Palcos de galería con 4 entradas.	10 00	3 00
Lunetas y balcones con entrada.	6 00	2 00
Entrada á palcos terceros.	00 00	00 75
Asiento numerado de galería y entrada.	1 50	00 50
Entrada general á galería.		00 30
Para los 4 Concieros de la tarde.		
	Abono.	Eventual.
Plateas y palcos 1os. con 8 entradas...	\$ 40 00	\$ 12 00
Palcos 2os. con 8 entradas.	24 00	8 00
Palcos 3os. con 8 entradas.	16 00	5 00
Palcos de galería con 4 entradas.	8 00	2 00
Lunetas y balcones con entrada.	4 00	1 50
Entrada á palcos terceros.	00 00	00 50
Asiento numerado de galería y entrada.	1 20	00 40
Entrada general á galería.		00 20

Imagen 5. Lista de costos para las locaciones del teatro. Extraída de *El Cruzado*, 10 de diciembre de 1893.

El 20 de diciembre *La Patria* compartió una crónica del concierto extraordinario que se llevó a cabo el día 17, mientras que “Las conversaciones Semanarias” de *La Patria Ilustrada* habló del mismo evento el 25 de diciembre. Ambos escritos alabaron y felicitaron lo excelsas que fueron las interpretaciones, así como hacer comentarios sobre la asistencia del mismo. Ambos mencionaron que a pesar de contar con afluencia ese día, se preguntaron ¿por qué en los primeros conciertos no? A lo que *La Patria Ilustrada* insistió de nueva cuenta que se debía a lo costoso de las entradas.³⁸⁸

El último periódico que localizamos con respecto a la Sociedad Anónima de Concieros fue *El Tiempo* del 27 de diciembre, éste nos reveló la triste información de que el concierto que estaba programado el 25 se canceló y que no habría más conciertos. Mencionó que la Sociedad se había disuelto “por haber sufrido grandes pérdidas” y añadió: “veríamos con gusto que el público acudiera á oír la magistral interpretación que hacen los artistas que forman la Sociedad [...], de las notables y modernas composiciones que han puesto en

³⁸⁸ Austurio, “Audición del 17”, *La Patria*, 20 de diciembre de 1893., “Conversaciones Semanarias”, *La Patria Ilustrada*, 25 de diciembre de 1893.

estudio”.³⁸⁹ Álvarez Meneses menciona que fue desde el 23 de diciembre cuando la Sociedad publicó el aviso sobre la cancelación del resto de los conciertos y la devolución de dinero a los que habían abonado para la temporada.³⁹⁰

La Sociedad de Conciertos de Orquesta significó una gran estrategia para buscar capital simbólico. La misión de la Sociedad fue la de acercar al público a la música sinfónica, lamentablemente, el costo de las entradas y los programas en sí no provocaron en la gente esa reacción que se esperaba. Sin embargo, Meneses continuó con la misión de compartir música sinfónica al hacerse cargo de la orquesta del Conservatorio.

III. 5 La *Gaceta Musical*

Las polémicas que Gustavo E. Campa había tenido hasta ese entonces en la prensa mexicana hicieron que naciera en él un nuevo deseo: tener su propio periódico en el que pudiera escribir lo que quisiera, además de decidir que más debía y podía publicarse en él. Álvarez Meneses menciona que esta nueva publicación era muy al estilo de *La Ilustración Musical Hispano-Americana* con los formatos y los contenidos.³⁹¹ Pareyón señala que esta nueva publicación “incluía crónica y crítica musical, y divulgaba las corrientes musicales europeas de la época; asimismo anunciaba los programas de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional”.³⁹² Después de que se desintegrara la Sociedad Anónima de Conciertos, Carlos J. Meneses se había hecho cargo de la dirección de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio por lo que, con él a la cabeza de la orquesta las audiciones de programas sinfónicos de la moderna escuela continuaron en la capital.

Regresando a la revista, ésta promovía el modernismo musical en todos los aspectos, al contener artículos y críticas sobre obras y compositores modernos, con promoción a

³⁸⁹ “La Sociedad Anónima de Conciertos”, *El Tiempo*, 27 de septiembre de 1893.

³⁹⁰ Rogelio Álvarez Meneses, *El compositor mexicano Ricardo Castro (1864 – 1907). Vida y Obra* (Colima: Universidad de Colima, 2018), 152.

³⁹¹ Rogelio Álvarez Meneses, “La presencia de México en la Revista *Ilustración Musical Hispano – Americana* a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 22, Madrid, julio – diciembre (2011), 139.

³⁹² Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, (Vol. 1) (México: Universidad Panamericana, 2007), 432.

conciertos sinfónicos con programas modernos y con las crónicas de éstos. Rubén M. Campos consideraba que la publicación había contribuido grandemente a la educación musical de México,³⁹³ pero en educación hacia el modernismo musical. El nombre de esta revista fue *Gaceta Musical*.

Con respecto al nombre, Pareyón indica que era *Gazeta Musical* con Z la revista que dirigió Campa, pues menciona la existencia de otras dos revistas llamadas *Gaceta Musical*. Una de ellas, fue editada en la ciudad de Mérida, Yucatán por Arturo Cosgaya de 1895 a 1896, y la otra editada por Manuel M. Ponce durante su primera estancia en París la cual circuló durante 1928.³⁹⁴ Sin embargo, la bibliografía que se revisó, los periódicos en donde se la mencionan, e incluso el mismo Campa, se refieren a ella con la letra C, por eso se utilizó el nombre *Gaceta Musical*.

La revista era una publicación quincenal, editada y distribuida por la casa editorial Wagner y Levién sucesores,³⁹⁵ la que, por cierto, fue la primera casa de música que existió en México. Fue fundada en el año de 1851 por Agustín Wagner y Guillermo Levién originarios de Hamburgo, Alemania, cuyo oficio era la reparación y construcción de pianos. El lugar pronto se dedicó al comercio de instrumentos, accesorios, música impresa y demás ramos del negocio musical. La casa Wagner y Levién siempre se interesó por fomentar la cultura musical en México. Al morir los fundadores, la casa quedó a cargo de los hijos (Wagner y Levién sucesores), a mediados del siglo pasado cambió su nombre a Casas Wagner. Actualmente existe una empresa llamada Repertorio Wagner, la cual se hace llamar fundada por herederos de la citada Wagner y Levién, su actividad principal es la venta de instrumentos musicales y equipo de audio.³⁹⁶

³⁹³ Rubén M. Campos, *El Folklore y la Música Mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525 – 1925)* (México: SEP/Talleres gráficos de la nación, 1928), 231.

³⁹⁴ Pareyón, *Diccionario Enciclopédico*, 414.

³⁹⁵ Olivia Moreno Gamboa, *Una cultura en movimiento, La prensa musical de la ciudad de México (1860 – 1910)* (México, UNAM/INAH, 2009), 69.

³⁹⁶ Repertorio Wagner, “Casa de Música Wagner y Levien”, <https://repertoriowagneronline.com/pages/quienes-somos>

Regresando a la *Gaceta Musical*, ésta era distribuida en las sucursales de la casa musical tanto en la capital, como por las principales ciudades de la República Mexicana,³⁹⁷ de modo que la voz de Campa llegaría más allá de los confines de lo que en ese tiempo era el Distrito Federal. Moreno Gamboa menciona que aún a pesar de que la empresa poseía cincografía, litografía e imprenta, las partituras que la casa editaba y vendía, se enviaban a Alemania y eran elaboradas por la imprenta de Friedrich Hofmeister (1782-1864)³⁹⁸ por lo que creemos que la revista se imprimía en México para disminuir costos y obtener ganancias.

Lamentablemente no pudimos localizar ningún número de la revista, Moreno Gamboa en *Una Cultura en Movimiento*, su investigación sobre prensa musical decimonónica menciona que no pudo localizar ningún número de la *Gaceta Musical*,³⁹⁹ sin embargo, en su investigación sobre la Casa Wagner y Levién, indicó que la biblioteca del CENART tenían en su resguardo un solo número de esta revista.⁴⁰⁰ Aun así, se decidió realizar este apartado con base en las fuentes bibliográficas con las que contamos, pues fue una de las más grandes estrategias de Campa para la obtención de capital simbólico, pues sus escritos fungieron como educadores del modernismo musical en sus lectores.

Pero ¿Cuál fue el tiempo de vida de la revista? Autores como Moreno Gamboa y Pruneda señalan que la *Gaceta Musical* comenzó a publicarse en el año de 1898, mientras que Pareyón menciona que fue en 1897 y Moncada que en 1896. Lamentablemente no encontramos en la prensa algún anuncio o nota que informara sobre la creación de la revista, de hecho, fueron muy pocos los periódicos que se pudieron localizar de esos años. Sin embargo, existen dos datos que podrían ayudar a poner una fecha aproximada del inicio de la publicación.

³⁹⁷ Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, (Vol. 1) (México: Universidad Panamericana, 2007), 432.

³⁹⁸ Imprenta fundada en 1807 en Leipzig, Alemania, la cual se hizo cargo de publicar composiciones de Beethoven, Chopin y Liszt, entre otros renombrados músicos europeos. Véase: Olivia Moreno Gamboa, “Casa, centro y emporio del arte musical: La empresa alemana A. Wagner y Levién en México 1851-1910”, en *Los papeles para Euterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural siglo XIX*, coord. por Laura Suárez de la Torre (México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2014), 160-168.

³⁹⁹ Olivia Moreno Gamboa, *Una cultura en movimiento, La prensa musical de la ciudad de México (1860 – 1910)* (México, UNAM/INAH, 2009), 66.

⁴⁰⁰ Moreno Gamboa, “Casa, centro y emporio, 161.

El Mundo del día 6 de enero de 1897, compartió una nota en donde se informaba que Campa había abierto una academia de armonía y composición destinada a los que no habían podido acceder a esas materias musicales debido a la “escases[sic] de recursos”, la razón de dicha academia fue porque quería evitar que permanecieran ocultas “muchas inteligencias que quizá podrían dar brillo y gloria al arte”. ¿Y en donde estaba ubicada la Academia? “en la sala de los Sres. Wagner y Levién”.⁴⁰¹ Aquí se puede ver como Campa continuaba buscando espacios para compartir su ideología musical, así como enseñarla en la práctica y lo interesante es que recibió apoyo de la casa de música más grande de México, seguramente fue en ese tiempo en donde se comenzó a planear la *Gaceta Musical*.

El otro dato se encuentra en el primer libro de críticas musicales de Campa de 1902, el cuales una recopilación de textos de Campa publicados en la revista *Gaceta Musical*, la mayoría eran crónicas de conciertos y eventos a los que asistió en Europa cuando fue comisionado en la Exposición de París en 1900. Sin embargo, el libro comienza con tres artículos de 1898, uno de septiembre, uno de octubre y uno de noviembre por lo que se demostraría que la revista comenzó a publicarse en el año de 1898. Este libro fue editado y distribuido por la casa editora Wagner y Levién Sucs. y se llamó *Artículos y Críticas Musicales*.⁴⁰²

Respecto al final de la revista, todos los autores que previamente citamos dan el año 1914. Pareyón menciona que dejó de editarse y distribuirse debido a los problemas financieros resultantes del estallido de la Primera Guerra Mundial los cuales transformaron la economía de la colonia alemana, además del recrudescimiento de la Revolución Mexicana.⁴⁰³

Un dato interesante es que Rubén M. Campos mencionó que colaboró en la *Gaceta Musical* por siete años,⁴⁰⁴ sin embargo, no fue solo colaboración, él estuvo a cargo de la parte

⁴⁰¹ “Miscelánea”, *El Mundo*, 6 de enero de 1897.

⁴⁰² Gustavo E. Campa, *Artículos y Críticas Musicales* (México: A. Wagner y Levién Sucesores, 1902).

⁴⁰³ Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, (Vol. 1) (México: Universidad Panamericana, 2007), 432.

⁴⁰⁴ Rubén M. Campos, *El Folklore y la Música Mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525 – 1925)* (México: SEP/Talleres gráficos de la nación, 1928), 231.

literaria de la revista. En *La Voz de México* del 14 de agosto de 1907 se compartió una lista de revistas de corte literario, musical, científico e industrial y cuando se alude a la *Gaceta Musical*, se menciona que los directores eran Campa y Campos.⁴⁰⁵ Con esa información se comprobarían además los siete años que mencionó previamente Campos si tomáramos en cuenta que ese año comenzó a trabajar en la revista.

Podemos ver aquí que Campa siempre estuvo buscando la forma de llegar a más gente para poder compartir sus ideas y dar promoción al modernismo musical. A partir de la revista, Campa ya no publicó sus artículos, críticas y crónicas en los periódicos de la Ciudad de México, estos periódicos republicaban de la *Gaceta* artículos de Campa. *La Gaceta Musical* se puede considerar como una de las más grandes estrategias de Campa para la obtención de capital simbólico y posicionamiento en el campo musical, pues pudo extender además su alcance a todo el país.

III. 6 La Exposición Universal Internacional de París de 1900

Desde mediados del siglo XIX las exposiciones internacionales se convirtieron en el espacio de reunión para industriales, artesanos, comerciantes, intelectuales y artistas que buscaban una cosa: el reconocimiento internacional de su nación y presentar una imagen progresista del mismo. Y naturalmente, en el caso de los artistas, el reconociendo de ellos mismo y su labor artística. Gustavo E. Campa seguramente había esperado toda su vida el poder asistir a una exposición, puesto que su padre Luis había asistido a la Exposición Internacional de Filadelfia de 1876 como parte de la Comisión de Bellas Artes⁴⁰⁶ y no solo eso, Luis Campa regresó con una medalla de bronce por el mérito artístico del material fotográfico de su Gabinete de Fotografía Cruces y Campa que llevó a la exposición.⁴⁰⁷ Recordemos también que una composición de Gustavo E. Campa ganó un certamen en 1888 y uno de los premios fue que su pieza (una Fuga en cuatro partes con acompañamiento de orquesta) se interpretara

⁴⁰⁵ “Libros”, *La Voz de México*, 14 de agosto de 1907.

⁴⁰⁶ Eduardo E. Zárate, “Comisión de exposiciones”, *El Siglo Diez y Nueve*, 23 de agosto de 1875 y Eduardo E. Zárate, “Gacetilla”, *El Eco de ambos Mundos*, 24 de agosto de 1875.

⁴⁰⁷ Patricia Massé Zendejas, *Cruces y Campa. Una experiencia mexicana del retrato tarjeta de visita* (México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000), 9.

en la Exposición de París de 1889. Era más que obvio que Campa deseara ir, sin embargo, fue Alfredo Bablot quien asistió.

En general, Campa tenía el anhelo de poder salir al extranjero, conocer los lugares que eran considerados altares de los grandes y consagrados músicos y por supuesto, dar a conocer su propia obra musical. Fue en ese mismo año de 1889 cuando el presidente Díaz le negó el apoyo monetario para esa tan deseada estancia en Europa que tenía. Unos cuantos años después, en una de sus cartas a Pedrell de 1892 habló de una nueva ilusión de emprender su soñado viaje. Le escribió: “Tengo el firme propósito de asistir el año venidero á la Exposición de Chicago, y si posible me es pegaré de allí un salto á Europa, aunque sea para permanecer un mes. Sé que esto no será nada cómo excursion artística; pero cuando menos me bastará para satisfacer á la lijera [sic] la ilusion de toda mi vida”.⁴⁰⁸ Sin embargo, solo se quedó en eso, un deseo más. No se volvió a mencionar nada en el epistolario y no localizamos nada en la prensa que indiquen que Campa haya ido a Chicago.

Entrando a tema respecto a la Exposición Universal Internacional de París de 1900, este fue un acontecimiento que reunió a decenas de países. Para México el principal objetivo fue el mostrar a la nación como moderna, culta, rica en materias primas, con una prominente minería, un venturoso comercio y paz social, además el de celebrar el final de un siglo próspero y civilizado.⁴⁰⁹ Gustavo E. Campa estaba por formar parte de ese cierre de siglo como representante de la cultura musical mexicana.

El 15 de enero de 1899 apareció una nota en el diario *La Convención Nacional Obrera* que hablaba sobre que Campa, Castro y Meneses serían jurados en un concurso para elegir la Banda Militar para representar a México en la Exposición del siguiente año.⁴¹⁰ No sabemos si ya para ese entonces Campa estaba enterado de que iría a París como comisionado musical, pero tuvo que pasar más de un año para que al menos el público lector lo supiera. El 14 de

⁴⁰⁸ BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felip Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, f. 3. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 9 de septiembre de 1892.

⁴⁰⁹ Ernesto Peñaloza, “México, París, 1900”, *Alquimia* (Sistema Nacional de Fototecas), núm. 57, mayo – agosto (2016): 15.

⁴¹⁰ Eduardo Moreno y Paz, “La Exposición Universal de París de 1900”, *La Convención Nacional Obrera*, 15 de enero de 1899.

febrero de 1900 *El Correo Español* compartió la lista de los comisionados para la Exposición de París, el nombre de Campa apareció ahí.⁴¹¹

El 14 de marzo sus amigos y algunos colegas profesores del Conservatorio y amigos literatos le organizaron una despedida a Campa.⁴¹² Unos días después *El Tiempo* compartió a manera de un pequeño aviso que la semana siguiente saldría Campa hacia la capital francesa y que una vez terminada la exposición, visitaría los puntos más importantes de Europa en los que ejecutaría “sus mejores composiciones”.⁴¹³ Ese mismo día en *The Mexican Herald* se compartía la lista de pasajeros con destino a Nueva York siendo Campa uno de ellos.⁴¹⁴

Antes de zarpar hacia París Campa hizo una parada de algunos días en Nueva York y así fue como comenzaron sus “Correspondencias Musicales” a la *Gaceta Musical*. Estas correspondencias eran crónicas de sus aventuras musicales en el extranjero, sus paseos por las ciudades que visitó, los conciertos a los que asistió y las reuniones con grandes músicos que tuvo. En Nueva York, Campa aprovechó su estadía y asistió a dos funciones de ópera en el teatro Metropolitan (hoy Metropolitan Opera House), una fue Carmen de Bizet y Tristán e Isolda de Wagner.

En su crónica, Campa dio algunos datos históricos y técnicos del teatro (el cual se fundó en 1883 mientras que el gran Teatro Nacional en 1844), y habló de la magnífica interpretación de los cantantes, pero sobre todo del desempeño del director y de la orquesta. Llama la atención una declaración que Campa hizo sobre la música de Wagner: “[...] bueno es hacer constar que aquí Wagner reina cual soberano y que... mal que pese á muchos, su reino se va extendiendo al mundo entero”. Con esto nos deja ver que aún existían personas que no simpatizaban con la música del alemán. También anunció que esa tarde asistiría al Carnegie Hall a escuchar el estreno en el continente americano de un oratorio de César Frank. El resto de sus correspondencias musicales fueron desde Europa.⁴¹⁵

⁴¹¹ “Noticias de la Capital”, *El Correo Español*, 14 de febrero de 1900.

⁴¹² “Banquete de obsequio al maestro Campa”, *El Tiempo*, 16 de marzo de 1900.

⁴¹³ “Los que salen”, *El Tiempo*, 17 de marzo de 1900.

⁴¹⁴ “Outgoing passengers”, *The Mexican Herald*, 17 de marzo de 1900.

⁴¹⁵ Gustavo E. Campa, “Correspondencias Musicales”, *Artículos y Críticas Musicales* (México: A. Wagner y Levién Sucs., 1902). 94–98.

En el mes de junio se compartieron varias crónicas en la prensa mexicana de la inauguración del pabellón mexicano en la Exposición de París que se llevó a cabo el 26 de mayo del año 1900. Algunas fueron enviadas a México por corresponsales y otras eran traducciones de diarios parisinos. Estas crónicas narraron todos los hechos ocurridos en esa fiesta y nombraron a la mayoría de asistentes siendo Campa uno de ellos por supuesto. Al final de aquella velada Gustavo E. Campa tomó la dirección de una orquesta de casi 40 instrumentistas para ejecutar el Himno Nacional mexicano después y antes de la Marsellesa resultando en alegres exclamaciones y nutridos aplausos. Otras crónicas también brindaron el dato de que la orquesta había interpretado algunas piezas durante todo el evento, entre ellas dos de compositores mexicanos.⁴¹⁶ La crónica de *El País* del 13 de junio compartió el programa de la velada:

- 1 Marche française. Saint Saens.
- 2 Carrillon (Jocelyn). Godard.
- 3 Une nuit á Lisbonne. Saint Saens.
- 4 Marche -Porfirio Dias [sic]. E. Michel.
- 5 Finale de la 7ª Symphonie. Beethoven.
- 6 Prelude. Grieg.
- 7 Marche Turque; Beethoven.
- 8 Melodie. G. Campa.
- 9 Symphonie en sol mineur (Allegro). Mozart
- 10 Thais (solo en violín) Massenet. [...]
- 11 La Surprise, (Finale de Symphonie), Haydn.
- 12 Danse Slave, Prorak [sic].⁴¹⁷
- 13 España, Chabrier.⁴¹⁸

En el programa se puede observar música de los que Campa consideraba clásicos como Mozart, Haydn y Beethoven, pero también de compositores modernos franceses como Saint –Saëns, Massenet, Chabrier y Godard, así como del noruego Grieg y del checo Dvorák. Si

⁴¹⁶ “México en la Exposición de París”, *El Nacional*, 13 de junio de 1900; “Extranjero”, *El Tiempo*, 16 de junio de 1900; “Extranjero”, *El Tiempo*, 27 de junio de 1900; El pabellón de Méjico en la Exposición de París”, *El Tiempo*, 5 de julio de 1900.

⁴¹⁷ Se refiere a Antonin Dvorák (1841–1904). Compositor checo fundador de la escuela nacionalista checa. Su mundo poético se caracterizó por la profunda comprensión del ambiente popular de su país. El encanto de su música reside en sobre todo en la evocación apasionada de su tierra a través de los ritmos y las cadencias populares. Véase: Bueno y Pérez, *Los mil grandes de la música*, 57.

⁴¹⁸ Véase Anexo I para conocer los datos biográficos del compositor.

Manuel L. Stampa Jr., “La Inauguración del pabellón de Méjico”, *El País*, 13 de junio de 1900.

bien Campa consideraba a estos últimos dos (Grieg y Dvorák) pertenecientes al modernismo musical, ellos eran representantes de los movimientos nacionalistas de sus países que había empezado con a finales del siglo XIX con compositores rusos.

El 28 de junio *El Tiempo* compartió un aviso de un periódico parisino en el que se anunció el concierto de un “joven compositor mejicano de gran talento” en la sala Pleyel. El aviso informaba que el concierto sería de sus obras y prometía ser una noche muy interesante puesto que participarían “artistas de primer orden”, instrumentistas y cantantes franceses y un elogiado cantante mexicano. El concierto se llevó a cabo el 12 de junio, es decir, para cuando se publicó la nota en México ya había pasado la fecha del concierto en París. Ese mismo 28 de junio *El Imparcial* compartió su crónica acompañada del programa del concierto el cual tuvo piezas orquestales, a dos pianos, con violín y orquesta, violín y piano, canciones con acompañamiento de orquesta y dos recitaciones en español que dieron Amado Nervo⁴¹⁹ y Luis Quintanilla.⁴²⁰

Al día siguiente Irineo Paz compartió una crónica en *La Patria* fechada del 10 de junio en donde de nueva cuenta mencionó el concierto que daría Campa en la Sala Pleyel y añadió el costo de las entradas para dicho concierto que fueron veinte francos, lo que equivalían a ocho pesos mexicanos de ese entonces.⁴²¹ El 1° de julio, *La Voz de México* compartió lo siguiente respecto al concierto:

El maestro mexicano Gustavo E. Campa, á quien elogió Saint Saëns algunas de sus obras en carta de gran valía, acaba de dar una muestra del adelanto artístico de México, en un concierto dedicado á la Colonia Mexicana [...]

Gran significado tiene para nosotros esa audición, entre otras causas, por haberse verificado en la sala Pleyel, donde lo más florido de la prensa y del mundo artístico y musical se dan cita. Por ella han desfilado celebridades europeas; no se alquila al primero

⁴¹⁹ Amado Nervo fue un poeta, diplomático y literato, autor de novelas y ensayos reconocido en Latinoamérica y otros países del mundo. Nació el 27 de agosto de 1870 en Tepic, Nayarit, México y falleció un 24 de mayo de 1919 en Montevideo, Uruguay. Figura central en la poesía hispanoamericana y considerado uno de los máximos exponentes del modernismo literario. Véase: “Amado Nervo”, <https://www.cndh.org.mx/noticia/aniversario-luctuoso-de-amado-nervo-pionero-de-la-ciencia-ficcion-en-mexico>

⁴²⁰ “Noticias Varias” *El Tiempo*, 28 de junio de 1900 y “Un Concierto del Maestro Campa”, *El Imparcial*, 28 de junio de 1900.

⁴²¹ Irineo Paz, “La Exposición de 1900”, *La Patria*, 29 de junio de 1900.

que llega y tiene, entre otros recuerdos de gloria, el de Chopin, que ahí, el año 1831, hizo su debut como pianista.

Campa, como compositor, Bernal como cantante, Nervo como poeta y Quintanilla como recitador, son los primeros mexicanos (y quizá también los nacidos en América) que se hacen oír y juzgar donde tantos otros consagrados por la fama ya lo fueron.⁴²²

Este concierto fue un gran acontecimiento en el mundo musical mexicano e hizo que Gustavo E. Campa ganara gran posicionamiento dentro del campo musical, lo que concibió que conquistara algo del capital simbólico que perseguía: el reconocimiento del público. Con este evento, Campa estuvo en la boca de todos ya fuera tanto en México como en Europa y eso probablemente lo consagró a obtener más atención positiva de ese público que aún se rehusaba a escuchar música de la moderna escuela que él tanto promovía, pues no podía estar tan equivocado alguien que fuera reconocido en la cuna de todos los progresos. ¿O sí?

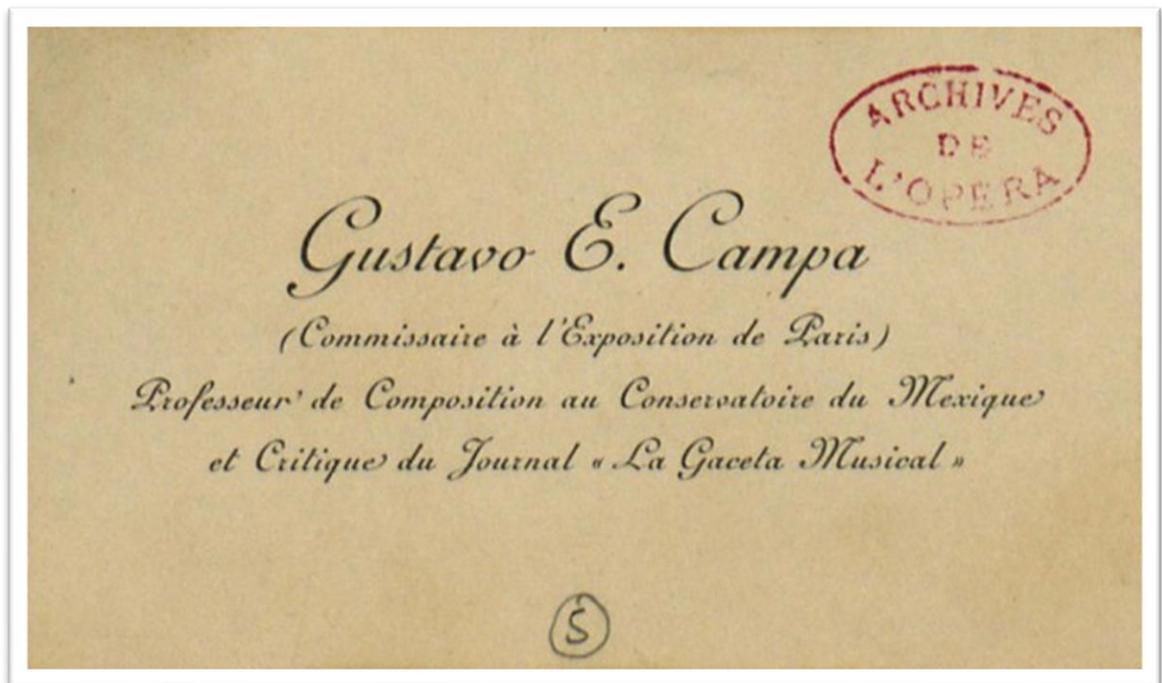


Imagen 6. Tarjeta de presentación de Gustavo E. Campa como comisario de la Exposición de París. Obtenida de revistavoces.net

⁴²² "Poliantea", *La Voz de México*, 1 de julio de 1900.

La noticia del concierto de Campa en la Sala Pleyel se compartió por varios días tanto en la prensa nacional. Aquel 1° de julio *El Tiempo* y *La Patria* también compartieron unas pequeñas notas donde se habló del concierto, el 5 de julio fue en *El Imparcial*, el 6 de julio en *La Patria*, el 8 de julio en *El Mundo Ilustrado* y que por cierto ese mismo artículo fue republicado el 10 por *El Imparcial*.⁴²³ Para ese mismo 10 de julio *La Voz de México* compartió la traducción de un artículo del periódico francés *La Voltaire de Paris* en la que se mencionó dicho concierto de Campa “en el cual reveló al público parisiense algunas de sus composiciones”, y dijo el periódico, obteniendo “un éxito maravilloso”, el mismo artículo lo reprodujo *El Nacional* pero el 13 de julio.⁴²⁴

El último artículo periodístico que tenemos con respecto al concierto de Campa es del 23 de julio, en el que se compartió en *El Imparcial* la traducción de la nota de un periódico llamado *Guide Musical* de Bruselas, Bélgica. El pequeño artículo enumeraba las cualidades de Campa como compositor, entre otras poseía “una imaginación fecunda” y ostentaba “un sentimiento dramático muy marcado”. Llama la atención un comentario que se le hizo a Campa en donde le recomendaban “ser más conciso: [así] sus obras ganarían mucho con ello”.⁴²⁵ Aquel consejo del periódico belga pudo haberlo tomado Campa muy personal o tal vez simplemente como una crítica constructiva, no lo sabemos, pero seguramente en otros diarios parisinos también hubo fuertes críticas al trabajo compositivo así como buenos comentarios. Eso lo sabemos por lo que le escribió a Pedrell en su carta del 13 de julio:

Mi concierto en París tuvo bastante éxito artístico; pero, francamente, el juicio de los franceses no me satisface. A su ración, frívolos y pretenciosos; se suponen siempre que favorecen á todo el mundo y se creen superiores en todas las ramas del saber humano, en artes, ciencias, literatura etc etc. Creo que los italianos son más sensibles al verdadero arte y, <ilegible > más hospitalarios.⁴²⁶

⁴²³ “Notas de la semana”, *El Tiempo*, 1 de julio de 1900; Rubén M. Campos, “Hebdomadarias”, *La Patria*, 1 de julio de 1900; Carlos Díaz Dufoo, “Desde París”, *El Imparcial*, 5 de julio de 1900; “México en París”, *La Patria*, 6 de julio de 1900; “Un concierto de Campa en París”, *El Mundo Ilustrado*, 8 de julio de 1900 y “Un concierto de Campa en París”, *El Imparcial*, 10 de julio de 1900.

⁴²⁴ “La Exposición mexicana en París”, *La Voz de México*, 10 de julio de 1900; “Nuevos triunfos de México en la Exposición de París”, *El Nacional*, 13 de julio de 1900.

⁴²⁵ “Gustavo Campa en París”, *El Imparcial*, 23 de julio de 1900.

⁴²⁶ BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felip Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, f. 2. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, Milán, 13 de julio de 1900.

Gustavo E. Campa compartió con Pedrell sus impresiones a cerca de los franceses, como mencionamos antes, pudo haber sido debido a los comentarios en la prensa hacia su concierto o tal vez incluso hubo comentarios de los asistentes a éste. Tal vez se refirió a la personalidad de algunos franceses con los que tuvo contacto. Pero lo que es seguro, es que dentro de los adjetivos que utilizó para describir a los francos excluía a sus compositores predilectos como Saint-Saëns y Massenet.

Hablando de este último, el 26 de mayo Campa envió una de sus correspondencias musicales a la *Gaceta Musical* (se publicó el 1° de julio), la cual era la crónica de su visita a Massenet dos días antes. En su crónica narra con detalle aquella experiencia y la finaliza con comentarios que mostraban su cautivación por el compositor francés,⁴²⁷ tanto así que *El Chisme*, periódico amarillista y satírico de la capital, compartió en su gacetilla una pequeña nota burlándose de esa crónica de Campa y de Massenet al llamarlo “muger [sic] con pantalones” que flechaba a sus admiradores.⁴²⁸

A partir del mes de julio, Gustavo E. Campa se dedicó a recorrer algunas ciudades de Europa y a satisfacer ese deseo musical de visitar teatros y asistir a conciertos. Según sus correspondencias musicales y las cuatro cartas que datan de su estadía en el viejo continente en 1900 podemos decir que visitó Venecia y Milán Italia unas dos semanas de julio, Lucerna, Suiza, en donde estuvo poco más del mes de agosto, después regresó a París en septiembre, de donde se movió para visitar Londres, Inglaterra y Bruselas, Bélgica en octubre. El mes de noviembre lo dedicó para visitar Berlín, Leipzig, Múnich, Alemania y Viena, Austria.⁴²⁹

Según sus cartas a Pedrell estaba en sus planes ir a visitarlo a España, pero finalmente no se consolidó el viaje. Campa regresó a París de donde partió hacia México y a finales de diciembre *El Tiempo* y *El Diario del Hogar* compartían que había regresado de Europa. Este

⁴²⁷ Gustavo E. Campa, “Correspondencias Musicales”, *Artículos y Críticas Musicales* (México: A. Wagner y Levién Suc., 1902), 123 - 130.

⁴²⁸ “Cabos Suelos”, *El Chisme*, 20 de julio de 1900.

⁴²⁹ Campa, *Artículos y Críticas*, 139 – 209.

último incluso anunció que Campa había sido recibido por amigos, alumnos y admiradores en la estación de ferrocarril.⁴³⁰

Llegar a ser comisionado musical en esta exposición lo catapultó al reconocimiento del público mexicano. Esta fue una estrategia de Campa para ganar posicionamiento en el campo musical y así poder influenciar en el gusto musical hacia el modernismo musical. A pesar que durante aquel año ocurrieron muchas más cosas, fue la Exposición Universal Internacional de París de 1900 la que significó un verdadero cambio en México y que marcó la acogida de la modernidad en muchas áreas de manera más tangible. En cuestión musical el modernismo musical se estaba abriendo camino cada vez más pues el gusto por lo italiano estaba comenzando a considerarse solo para la generación anterior.

III. 7 Ópera El Rey Poeta

La ópera El Rey Poeta fue la única ópera completa que compondría Gustavo E. Campa y que presentaría en escena una única vez, el día de su estreno. Esta ópera provocó que Campa estuviera envuelto en un par de polémicas. La primera de ellas se dio en el año de 1900 mientras se encontraba en la Exposición de París y se debió a que no se pusiera en escena en México, y la segunda fue en 1901 después de su estreno y despedida de los escenarios.

La primera mención de una ópera de Campa fue en 1888 cuando un cronista cuyo seudónimo era Giges habló de cómo al no saber sobre qué hablar salió entonces al centro histórico de la capital a pasear, entró a un restaurante y encontró ahí a un grupo de melómanos que hablaban de diferentes temas referentes a músicos y sus composiciones, de europeos así como mexicanos como Melesio Morales, Hernández Acevedo, Villanueva y por supuesto Campa además de mencionar una supuesta ópera suya, el artículo señalaba:

[...]la ópera sería del Sr. Campa, titulada María Tudor, en la cual hay bellezas de primer orden, tanto en la disposición de las voces cuanto en su brillante instrumentación; idea, estilo, imaginación y novedad; tales son las cualidades que distinguen esa creación

⁴³⁰ “Los que regresan”, *El Tiempo*, 28 de diciembre de 1900; “Información local”, *El Diario del Hogar*, 27 de diciembre de 1900.

musical, de la cual hemos escuchado honrosos elogios de sus mismos hermanos en arte, lo cual ya es mucho decir.⁴³¹

Lo curioso es que Campa no compartió nada al respecto en sus cartas a Felipe Pedrell y solo se hizo mención en la prensa una vez más muchos años después. El 2 de septiembre de 1900 un diario de la ciudad de Tepic, Nayarit llamado *La Democracia* publicó un artículo sobre Campa de casi toda la primera plana, al final del escrito se hacía referencia del próximo estreno de su ópera *El Rey Poeta* en México y entonces el articulista mencionó: “Tuvo escritas algunas de las partes de una “María Tudor.” ¿Las habrá abandonado, en la madurez de su talento, como obras de su inexperta juventud?”.⁴³² Es evidente que así fue y con relación a otra ópera, Campa mencionó en su carta del 27 de septiembre de 1888 que estaba pensando componer una ópera llamada *Graziella*, pero al no haber encontrado un buen libreto, compuso mejor un poema sinfónico.⁴³³⁴³⁴ Probablemente ese también fuera el motivo por el que la ópera de *María Tudor* quedó inconclusa, tal vez Campa buscaba un buen libreto y no lo encontró jamás.

Sería hasta el año de 1891 cuando en *La Voz de México* se anunció que Campa estaba trabajando en una ópera que se llamaría *Cristóbal Colón*, cuyo libreto sería escrito por un mexicano y por la que se tenían expectativas altas.⁴³⁵ Sin embargo, en una carta de mayo de 1892 se quejó con Pedrell de que sus proyectos murieran dejándolo desalentado pues no había encontrado libreto, dijo Campa al respecto: “Cristóbal Colón fue un proyecto, como tantos otros que no han pasado de una acalorada concepción”.

Para Campa seguramente la ópera de *Colón* se había convertido en una especie de competencia pues el mismo periódico *La Voz de México* de 5 de diciembre de 1891 anunciaba a la par de Campa, una ópera con el mismo nombre pero de Julio Morales (1863–1945), hijo

⁴³¹ Giges, “Ecos Artísticos”, *El Diario del Hogar*, 24 de mayo de 1888.

⁴³² R. de Alba, “Gustavo E. Campa”, *La Democracia*, 2 de septiembre de 1900.

⁴³³ Un poema sinfónico es una obra que toma como referente un texto literario o un hecho histórico y que pretende evocar, plasmar, expresar o describir este, puede incluir lecturas o textos.

Véase: Escuela Virtual de Música, “Qué es un poema sinfónico”, <https://escuelavirtualdemusica.com/que-es-un-poema-sinfonico/>

⁴³⁴ BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felipe Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, f. 4. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 27 de septiembre de 1888.

⁴³⁵ “Opera de autor mexicano”, *La Voz de México*, 9 de agosto de 1891 y “Miscelánea”, *La Voz de México*, 5 de diciembre de 1891.

de Melesio Morales, por lo que es seguro que su ópera hubiese sido creada al estilo italiano. Pues bien, Morales ganó en aquella ocasión, ya que su ópera llamada *Colombo a San Domingo* [Colón a Santo Domingo] se estrenó el 12 de octubre de 1892 en el Gran Teatro Nacional, motivo por el cual Campa escribiría al respecto en su carta del 29 de diciembre de ese año.⁴³⁶ No se encontraron más datos que demuestren que Campa y Julio Morales tuvieran polémicas, sin embargo, no es difícil suponer que apoyara a su padre Melesio.

Hablemos ahora de su única ópera finalizada. El 19 de mayo de 1899 se compartió en *El Tiempo* un pequeño aviso que hablaba sobre el drama de Alberto Michel que Campa había musicalizado. La ópera “El Rey Poeta”, según el diario, sería presentada al final del ese año en París,⁴³⁷ aunque no sabemos el porqué del anuncio, pues en ese año no Campa estaría en París y aquella ciudad estaría en preparación de la exposición del siguiente año. Seguramente el cronista solo dijo eso como para mostrar que Campa tenía contactos internacionales.

El 27 de mayo se publicó en *El Contemporáneo* una noticia de que Campa presentaría dicha ópera en La Exposición de Paris del siguiente año. Cosa que tendría más sentido, aquella información también la compartió *La Patria* tres meses después el 27 de agosto, añadiendo el dato de que la ópera estaba dedicada a doña Carmen Romero Rubio, esposa del presidente Díaz.⁴³⁸

El 28 de diciembre de aquel 1899, se compartió en *El Popular* una pequeña nota sobre que Campa había terminado la partitura de su ópera, en el aviso también se compartió la información de que como sería puesta en escena en París se había escrito el libreto en francés. También se informó que la ópera se presentaría en el mes de enero de 1900 de manera privada para el presidente Díaz, su familia, los secretarios de estado y “varias de las principales familias de [...] la capital”.⁴³⁹ La ópera se basó sobre un episodio romántico de

⁴³⁶ BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felip Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, f. 3. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 29 de diciembre de 1892.

⁴³⁷ “El Rey Poeta”, *El Tiempo*, 19 de mayo de 1899.

⁴³⁸ “De todas partes”, *El Contemporáneo*, 27 de mayo de 1899. “Gacetilla”, *El Tiempo*, 27 de agosto de 1899.

⁴³⁹ “El Poeta Rey”, *El Popular*, 28 de diciembre de 1899.

Netzahualcoyotl (1402–1472), gobernador de la provincia de Texcoco de quien se conservan treinta composiciones poéticas en cantares de colecciones prehispánicas.⁴⁴⁰

Sin embargo, no se llevó a cabo ninguna presentación de la ópera en 1900, ni de manera privada en la capital, ni en la exposición de París. El 20 de enero en cambio, se estrenó en el Teatro Arbeu la ópera *Atzimba* de su entrañable amigo y colega Ricardo Castro, la cual de hecho se presentó como una Zarzuela⁴⁴¹ en dos actos. El libretista era el mismo que el autor del libreto de la ópera de Campa, Alberto Michel. La ópera fue interpretada en español y estaba ambientada en la época de la conquista española en territorios michoacanos, su trama trataba de una princesa indígena enamorada del conquistador español que se debate entre su pasión y la lealtad a su pueblo.

Álvarez Meneses menciona que las críticas y crónicas de la época refirieron que *Atzimba* no correspondía al género chico, como se le llamaba a la zarzuela, y que debía considerarse una ópera.⁴⁴² Al parecer Gustavo E. Campa escribió su crítica de la ópera de Castro y la publicó entre los días 21 y 22 de enero, pero lamentablemente no pudimos localizarla. Se localizó en cambio una nota de gaceta en *El Diario del Hogar* del 23 de enero en el que el autor citó fragmentos del escrito de Campa en donde se refirió a su amigo y a su obra de la siguiente manera:

[...]ante la favorable opinión de eruditos é indoctos, de cultos en el arte, simples aficionados é indiferentes, reanudaría el humilde voto de quien esto escribe, si no fuera parte á justificarlo la antigua y leal amistad que le unen con el compositor, su comodidad de aspiraciones artísticas, los lazos bien estrechados de un inalterable compañerismo, y más que nada, el reconocimiento, siempre y no de ahora propalado, de las nobles cualidades de artista que adornan á Castro.

⁴⁴⁰ Rogelio Álvarez Meneses, “La presencia de México en la Revista Ilustración Musical Hispano – Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 22, Madrid, julio – diciembre (2011), 139.

⁴⁴¹ La Zarzuela es una representación escénica nacida en España similar a la ópera, pero en dónde se alternan partes cantadas y habladas en lenguaje español. Nació en el siglo XVIII, pero se desarrolló durante el siglo XIX debido a un movimiento reaccionario español en contra de la ópera italiana. Su temática suele ser amorosa o sátira política. La Zarzuela es referida algunas veces como el género chico pues suele ser más corta que una ópera. Véase: Música en México, “¿Qué es la Zarzuela?”, <https://musicaenmexico.com.mx/musicomania/que-es-la-zarzuela/>

⁴⁴² La *Atzimba* volvió a presentarse en el Teatro Arbeu el 1º de febrero. Véase: Rogelio Álvarez Meneses, *El compositor mexicano Ricardo Castro (1864 – 1907). Vida y Obra* (Colima: Universidad de Colima, 2018). 171 – 175.

Tiempo es de declarar, para orgullo y amor patrio, que poseemos un compositor serio y levantado, instruido sin afectación, inspirado sin servilismo en las corrientes modernas, ingenioso sin rebuscamiento, correcto sin pedantería y que su “Atzimba”[...] esboza los legítimos méritos de un drama lírico moderno.⁴⁴³

El 11 de mayo se publicó en *El País* la noticia de que estaba por culminarse la instalación de luz eléctrica del Teatro Renacimiento, y que sería en el mes de septiembre cuando éste sería inaugurado por una compañía de ópera proveniente de Milán, Italia. Lo interesante del anuncio es que al final el autor comenta que aquella era una oportunidad perfecta para estimular el arte nacional. El autor de la nota propuso realizar un concurso de compositores mexicanos para elegir la mejor obra para la inauguración de dicho teatro e invitó directamente a Melesio Morales, a su hijo Julio Morales, a Ricardo Castro y a Gustavo E. Campa.⁴⁴⁴

Recordemos que para el momento en que se publicó aquella noticia Campa estaba en Europa. En su carta del 17 de abril a Pedrell, le dijo que se había llevado consigo su ópera pues deseaba montarla “en cualquier escena de Europa”, le comentó también que había sido escrita en francés y que estaba por concluir la instrumentación de ésta.⁴⁴⁵ En la misiva del 13 de julio, la cual estuvo escrita desde Milán, le expresó a Pedrell haber seguido su consejo de ir a Italia para buscar montarla allá, también que había ido a ver a un editor pero que éste no se encontraba, le mencionó además, estar en arreglos con un empresario para que estrenara su ópera en México y que su ópera ya había sido traducida al italiano.⁴⁴⁶ Ese empresario es quien llevaría la compañía de ópera que inauguraría el Teatro Renacimiento.

En agosto, septiembre y octubre se publicaron noticias en la prensa mencionando que la ópera *El Rey Poeta* de Campa se estrenaría en la temporada que estaba por inaugurar el Teatro Renacimiento.⁴⁴⁷ El 2 de octubre se publicó una nota en *El Imparcial* en dónde además

⁴⁴³ *El Diario del Hogar*, 23 de enero de 1900.

⁴⁴⁴ “Instalación Eléctrica”, *El País*, 11 de mayo de 1900.

⁴⁴⁵ BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felip Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, ff. 1-2. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, París, 17 de abril de 1900.

⁴⁴⁶ BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felip Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, ff. 1-2. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, Milán, 13 de julio de 1900.

⁴⁴⁷ “La inauguración del Teatro del Renacimiento”, *El Imparcial*, 5 de agosto de 1900; “Notas artísticas de Italia”, *La Patria*, 17 de agosto de 1900; Petit, “Charlitas domingueras”, *El Diario del Hogar*, 23 de septiembre de 1900; Bocaccio, “Crónica”, *El Universal*, 30 de septiembre de 1900; “Gacetilla”, *El Diario del Hogar*, 5 de octubre de 1900.

de mencionarse que ya habían comenzado los ensayos para el estreno del Rey Poeta, se anunciaba que Castro había terminado de arreglar su *Atzimba* la cual había sido propuesta a la compañía de ópera para formar parte de la temporada. El libreto había sido modificado a fin de ser ahora una ópera de tres actos, además de haberse traducido al italiano. De modo que ahora se esperaban ambas óperas, el estreno de El Rey Poeta de Campa y el reestreno de *Atzimba* de Castro.⁴⁴⁸ Pero la ópera de Gustavo E. Campa no se interpretó.

El 10 de noviembre se volvió a escuchar en México *Atzimba* de Ricardo Castro, pero esta vez ya cómo ópera y en idioma italiano. La recepción de la obra de Castro fue bastante buena y según Álvarez Meneses las críticas y crónicas al respecto favorecieron a Castro. Sin embargo, tal parece que el periódico de *El Chisme* quiso meter discordia entre estos dos compositores además de desacreditar a Campa y su ópera, pues al parecer el periódico había dicho que no se representó El Rey Poeta por ser presuntamente incantable.⁴⁴⁹

Las respuestas en apoyo de Campa no se hicieron esperar. El 15 de noviembre Juan N. Cordero (literato, periodista, gran amigo y colega de Campa) publicó en *El Tiempo* un escrito en donde condena al autor del artículo *El Chisme* por atacar a Campa “cuando no puede él defenderse”. Y añadió que, a pesar de no conocerse los motivos del aplazamiento del estreno de la ópera, era únicamente con conocimiento de la partitura cuando se podría hablar de aspectos técnicos de la misma. También aprovechó para hablar de Castro y señaló que “para brillar por sí solo no necesita[ba] que depriman á su competidor y amigo Campa”, que no era necesario tratar de maquinarse una discordia entre ambos puesto que esto sin duda amargaría al encomiado y su satisfacción.⁴⁵⁰

Al día siguiente *El Imparcial* compartió una carta de Ricardo Castro donde defiende al Rey Poeta y a su amigo Gustavo E. Campa, le dijo al articulista de *El Chisme* lo siguiente:

[...]si se hubiera tomado la molestia de leer la partitura, se hubiera fácilmente persuadido de su error, pues habría visto que las voces están tratadas con entera corrección y escritas en su correspondiente “tessitura.” Puedo asegurarlo así, porque conozco á fondo dicha

⁴⁴⁸ “Dos óperas mexicanas”, *El Imparcial*, 2 de octubre de 1900.

⁴⁴⁹ Rogelio Álvarez Meneses, *El compositor mexicano Ricardo Castro (1864 – 1907). Vida y Obra* (Colima: Universidad de Colima, 2018), 183 - 184.

⁴⁵⁰ Juan N. Cordero, “Acusación a un ausente”, *El Tiempo*, 15 de noviembre de 1900.

ópera, y es por tanto, de estricta justicia, hacer público, ya que también ha sido público el ataque dirigido a Campa, que en mi humilde concepto su obra no sólo es perfectamente cantable, sino que es bella, muy inspirada, orquestada de gran habilidad, y en suma, digna de ser representada y aplaudida con justificado entusiasmo.

Ciertamente, que la acreditada reputación de Gustavo Campa y su innegable talento, están muy por encima de ataques infundados y no necesita de mi desautorizada defensa: pero escribo estas líneas, porque conozco y admiro “El Rey Poeta” y estoy en aptitud de poder rectificar las falsedades del periódico aludido, cumpliendo, al hacerlo así, so sólo con la fraternal amistad que me une con el compositor, sino también con un deber de justicia.⁴⁵¹

Castro señaló además que había sido el tenor de nombre “Bioletto” quien se había reusado a cantar la ópera de Campa, pero aseguraba que su falta de voluntad para interpretarla no “mengua[ba] en nada el mérito de la obra misma”. Para justificar un poco más a Campa, Castro mencionó que El Rey poeta se encontraba en la misma tesitura que otras muchas operas sin que pudiera decirse que estaban “incorrectamente escritas”. Y para demostrar que había sido solo cuestión del tenor y no de Campa, mencionó también que Bioletto se había negado también a interpretar Otello de Verdi debido a sus agudos y graves, y sin embargo “¿quién sería el osado que pretendiera tachar de defectuosa la obra del inmortal Verdi?”.⁴⁵²

Lamentablemente no se localizaron más fuentes al respecto, no sabemos si hubo alguna declaración de Campa. Pero de lo que podemos darnos cuenta fehacientemente es que ambos compositores realmente tenían una fuerte amistad. Si bien, el hecho de no interpretarse El Rey Poeta a pesar de haberse comenzado a ensayar desde un mes antes pudo haber traído decepción a Campa, lo más seguro es que no tomara represalias contra su amigo pues al final de cuentas, fue la compañía de ópera la que había decidido de última instancia hacer el cambio en el programa.

Un dato interesante que brinda Álvarez Meneses es que incluso Campa era quien probablemente había proporcionado a Castro una melodía tarasca para Atzimba. Campa hace mención de ella en varias cartas a Pedrell de 1888 diciendo que había hallado una melodía tarasca, “un himno a las estrellas”. Álvarez llega a la conclusión que es la misma melodía pues cita a Carmona al dar el texto y traducción al himno y este era llamado “cuatro estrellas”,

⁴⁵¹ Ricardo Castro, “El Rey Poeta”, *El Imparcial*, 16 de noviembre de 1900.

⁴⁵² Ricardo Castro, “El Rey Poeta”, *El Imparcial*, 16 de noviembre de 1900.

además de comprobarlo finalmente, pues en una nota al pie de página, Álvarez menciona que la melodía en cuestión estaba en una colección de Campa de “Doce cantos corales a 1, 2, 3 y 4 voces para uso de la Escuelas Primarias y Normales”.⁴⁵³

Pero ¿por qué ambos compositores compusieron sus obras sobre leyendas prehispánicas? Pues bien, dentro de las influencias del modernismo musical se encontraban la del nacionalismo. Los compositores modernistas estaban intentando crear un arte verdaderamente nacional. Campa comentó a Pedrell en su epistolario la tristeza que sentía al no haber algún estudio sobre cantos populares de México, pero principalmente prehispánicos, y compartió su deseo por rescatar cantos y melodías de pueblos indígenas para conservar su idioma, costumbres y tradiciones.⁴⁵⁴ Pero según nuestras fuentes, lo más que logró recuperar fue la melodía tarasca que le facilitó a Castro para su ópera

El año de 1900 llegó a su fin, recibiendo a los comisionados de la Exposición Universal Internacional de París y llevándose el siglo XIX consigo. Probablemente siguieron más notas en la prensa en las que se continuaba hablando de la presentación de la ópera *Atzimba* en dónde se apoyaba a Castro, pero también donde se mostraba el desacuerdo a que no se interpretara el Rey Poeta. Como en *El Diario del Hogar* del 27 de diciembre, ahí se compartió una pequeña nota de la inconformidad de que *Atzimba* hubiera sido la única ópera mexicana que se representara a pesar de haberse escuchado anteriormente en español.⁴⁵⁵

Pasando ahora al año 1901, no se localizó ninguna fuente hemerográfica de los primeros ocho meses de este año y tampoco hay información de este periodo en el epistolario, pues la correspondencia entre Campa y Pedrell se detuvo en 1900 y se retomaría hasta 1908. La primera mención que se encontró del *El Rey Poeta* fue en *La Convención Radical Obrera* del 22 de septiembre. En él se anunciaba que habría dos banquetes, uno para inaugurar los nuevos salones de la Presidencia en el nuevo edificio de Relaciones Exteriores y el otro en el Palacio Municipal ofrecido por el H. Ayuntamiento. Se anunciaba también que había dos

⁴⁵³ Rogelio Álvarez Meneses, *El compositor mexicano Ricardo Castro (1864 – 1907). Vida y Obra* (Colima: Universidad de Colima, 2018), 176.

⁴⁵⁴ BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felipe Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, f. 3. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 1 de agosto de 1888.

⁴⁵⁵ “Información Local”, *El Diario del Hogar*, 27 de diciembre de 1900.

conciertos en el Teatro Renacimiento en la que se elegirían entre El Rey Poeta de Campa, Atzimba de Castro e incluso alguna de Melesio Morales.⁴⁵⁶

El día 27 de octubre se compartió en *El Popular* una nota en la que de nueva cuenta se hablaba de dos conciertos de noviembre, pero esta vez anunciaba que serían llevados a cabo en el Teatro Principal. Según el periódico, uno sería el día 5 de noviembre en el que se estrenaría la ópera El Rey Poeta y el otro sería el 11 en donde se presentaría la obertura Fausto de Gounod y también se presentarían algunos números del Rey Poeta de Campa.⁴⁵⁷ Sin embargo, no se llevaron de esa forma los conciertos, el 7 de noviembre en *El Diario del Hogar* se compartió una crónica del 5 de noviembre anterior en la que se había presentado la ópera Aída de Giuseppe Verdi. Al final de la crónica se compartía la información de que se estaba ensayando “con todo empeño” El Rey Poeta de Campa para una presentación extraordinaria.⁴⁵⁸

Al parecer el programa del día 5 se iba a presentar el 9 de noviembre, del cual se lograron localizar tres periódicos. Uno de ellos solo anunciaba que ese sábado 9 se verificaría el estreno de la ópera,⁴⁵⁹ otro comunicaba la información tanto de la invitación que había recibido el autor para asistir a los dos conciertos y compartía el programa que se realizaría en ambos, el de esa noche 9, así como el del día 11 de noviembre. Para el concierto de esa noche estaba programada “la Opera Cómica en un acto, original del Maestro Paer, “El Maestro de Capilla”,⁴⁶⁰ seguida del estreno de El Rey Poeta, opera también de un acto “en honor a los Señores Delegados de las Repúblicas Americanas” y se anunciaban los repartos.

⁴⁵⁶ “Recepciones, banquetes y excursiones”, *La Convención Radical Obrera*, 22 de septiembre de 1901.

⁴⁵⁷ “Concierto y función en el Principal”, *El Popular*, 27 de octubre de 1901.

⁴⁵⁸ El Cronista, “Por los Teatros”, *El Diario del Hogar*, 7 de noviembre de 1901.

⁴⁵⁹ “Correo de espectáculos”, *El Correo Español*, 9 de noviembre de 1901.

⁴⁶⁰ No se encontró ninguna información de que haya existido un compositor llamado “Paer”, creemos que se referían en realidad a la ópera de Domenico Cimarosa (1749 – 1801) llamada: “El maestro de capilla”, o incluso a la de Giovanni Paisiello (1740 – 1816) de nombre: “El nuevo maestro de capilla”. Ambas eran óperas de un acto y ambos compositores eran italianos, contemporáneos y discípulos de la escuela napolitana. Paisiello fue director de la corte de Catalina la Grande, también dirigió la ópera italiana en San Petersburgo, y fue director de la capilla de Napoleón Bonaparte, compuso más de 100 óperas. Cimarosa fue músico en la corte rusa en San Petersburgo y maestro de capilla del Emperador Leopoldo en Viena, compuso más de 60 óperas. Véase: Patricia Bueno y Alejandro Pérez, “Diccionario Biográfico”, *Los mil grandes de la música* (México: Promexa, 1982), 215, 228.

El concierto del día 11 había sido organizado por Gustavo E. Campa y era patrocinado por los Delegados. El programa estaba dividido en tres partes: en la primera se interpretaría la obertura de concierto Fausto de Wagner (no de Gounod como se había anunciado en *El Popular*), una aria de la ópera Lakmé de Delibes y tres piezas con arreglos orquestales, dos de Chopin y una de Beethoven. Para la segunda parte se presentarían composiciones mexicanas, dos de Castro una de Villanueva (original para piano, pero orquestada por Campa) y la escena final de El Rey Poeta. Y para la tercera, se presentaría una suite orquestal de cinco movimientos de Charpentier.⁴⁶¹ Ambos conciertos estarían bajo la dirección de Carlos J. Meneses y se pedía, como es lógico, estricto código de etiqueta.⁴⁶² Finalmente el tercer periódico contiene únicamente la programación para este concierto del 11 de noviembre.⁴⁶³

La ópera de Campa se estrenó el 9 de noviembre de 1901 en el Teatro Principal de la capital después de todos los esfuerzos de éste por lograrlo. Recordemos que un año antes mientras estuvo en Europa fue a Milán a negociar y firmar contrato con el empresario que traería la compañía de ópera para asegurar que fuera puesta en escena y, sin embargo, no se llevó a cabo. No sabemos lo que pasó durante la primera mitad de aquel año 1901 pero es seguro que Campa estuvo buscando cualquier oportunidad para ponerla en escena.

Álvarez Meneses menciona una peculiar situación a la que se enfrentaban todos los compositores mexicanos al momento de querer presentar una ópera en escena, y esta era que las compañías extranjeras consideraban poco lucrativo hacerlo. El hecho de aprender una nueva ópera, realizar ensayos y gastar en vestuario y escenografía para interpretar una ópera por unas pocas ocasiones, o a veces incluso una ocasión, ponía en riesgo sus ganancias. Estas compañías mantenían una visión netamente empresarial y poco proclive a la simple difusión de compositores locales, por lo que era necesario recurrir a la recomendación, protección o incluso patrocinio de un alto funcionario de gobierno.⁴⁶⁴

⁴⁶¹ Véase Anexo I para conocer los datos biográficos de compositores de esta página.

⁴⁶² “Gacetilla”, *El Diario del Hogar*, 9 de noviembre de 1901.

⁴⁶³ “Próximo concierto”, *La Patria*, 9 de noviembre de 1901.

⁴⁶⁴ Rogelio Álvarez Meneses, *El compositor mexicano Ricardo Castro (1864 – 1907). Vida y Obra* (Colima: Universidad de Colima, 2018), 182.

Álvarez muestra una carta de 1900 que Castro envió a Limantour para pedir apoyo en el reestreno de su obra, pues la soprano se mostraba con “notoria contrariedad y muy poca o ninguna gana de cantar la “Atzimba”.⁴⁶⁵ Eso nos deja ver que quizá si Gustavo E. Campa hubiera estado en México el año anterior habría intervenido cuando el tenor se rehusó a cantar el papel principal de su ópera, entonces tal vez si se hubiera llevado a cabo el estreno de la misma. Lo que podemos ver es que Campa se encargó de asegurarse que se llevara a cabo la presentación de su ópera, pues el evento en donde se estrenaría era completamente patrocinado por el gobierno. E incluso logró ser el organizador del segundo concierto, siendo él quien eligiera las piezas que se interpretaron en el programa, comprendido éste por obras de compositores que ellos llamaban clásicos, pero también del modernismo musical.

Regresando al estreno de *El Rey Poeta* de Campa, la prensa evidentemente aprovechó para comunicar sus impresiones al respecto. El 12 de noviembre *La Patria* compartió una pequeña crónica repleta de elogios al compositor. Se felicitaba a Campa por “haber triunfado en toda la línea”, se consideraba ese estreno como “un suceso musical que enorgullecerá á México”. También se felicitaba a los cantantes del reparto, aunque llama la atención que entre ellos no se encontraba el tenor quien era el personaje principal, Netzahualcoyotl.⁴⁶⁶

Los periódicos *El Popular* y *La Patria* compartieron una misma crítica – crónica que se hizo de la ópera de Campa. En ella el autor no paró de elogiarlo, decía que Campa había conquistado el lugar preferente entre los músicos mexicanos, el cual sin disputa le pertenecía. También habló de que Campa tenía “un temperamento musical, lleno de intuiciones dramáticas evidentes, para el buen observador”. Sin embargo, también se mencionó que su ópera no era apta para todo público:

No ha sido tan grande su éxito como la admiración que ha despertado entre los que se encuentran en aptitudes de comprenderlo, entre los “virtuosos.”

Su ópera es, en general, poco accesible á la mayoría del público, no obstante que su estructura es casi siempre espontánea y fácil, y las melodías de los variados temas ha surgido sin fatigas ni vacilaciones [...]⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ Álvarez Meneses, *El compositor mexicano Ricardo Castro*, 182.

⁴⁶⁶ “El Rey Poeta” de Campa”, *La Patria*, 12 de noviembre de 1901.

⁴⁶⁷ Luis Jorda, “Rey Poeta de Campa”, *El Popular*, 16 de noviembre de 1901.

También se mencionó que los defectos de la ópera solo se debían a errores del libreto y por último se felicitó el desempeño de casi todos los cantantes, pues habían puesto empeño “salvo rara excepción”. Esta crítica se publicó los días 16 y 19 de noviembre.⁴⁶⁸ El 17 de noviembre se compartió una crónica del concierto del día 11 en *El Diario del Hogar*. Narraba todo lo ocurrido en el concierto además de las impresiones del autor respecto a la interpretación de las obras, así como de sus compositores, sobre Campa refirió que era “[...] joven, inteligente, profundo conocedor de la técnica, y verdadero artista. Seguirá su camino sin preocuparse por las eventualidades de esa vida de arte, porque dentro de sí lleva esa fuerza invencible que, como “el fuego, sólo vive comunicándose”.⁴⁶⁹ ¿Por qué pareciera que estas críticas estuvieran de algún modo, subiéndole los ánimos a Campa?, ¿En realidad el estreno de su ópera había sido un rotundo éxito?

La historiografía musical mexicana en la que se llega a hablar de Campa y su ópera, consideran este hecho como verdadera polémica pues no toda la crítica en la prensa estuvo a favor de Campa. Octavio Sosa menciona que el 10 de noviembre, al otro día del estreno, se publicó de manera anónima una larga crítica en *El Universal* en la que se calificó a la ópera como “abundante de plagios, inmensamente mala [y un] efficacísimo remedio contra el insomnio”.⁴⁷⁰ Álvarez menciona que incluso Ricardo Castro salió en defensa de Campa con un escrito donde señalaba que era imposible juzgar de esa manera la obra solo con haberla escuchado una vez.⁴⁷¹

No podemos omitir un juicio respecto a la ópera en cuestión, pues para hacerlo se necesitaría hacer un profundo análisis de la partitura, sin embargo, pareciera que las críticas

⁴⁶⁸ Luis Jorda, “Rey Poeta de Campa”, *El Popular*, 16 de noviembre de 1901; Luis Jorda, “El Rey Poeta”, *La Patria*, 19 de noviembre de 1901.

⁴⁶⁹ Noel, “Notas artísticas”, *El Diario del Hogar*, 17 de noviembre de 1901.

⁴⁷⁰ Crítica publicada en *El Universal*, 10 de noviembre de 1901 en José Octavio Sosa, *Diccionario de la ópera mexicana* (México: INBA/CONACULTA, 2006), 46, citado en: Rogelio Álvarez Meneses, “La presencia de México en la Revista Ilustración Musical Hispano – Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 22, Madrid, julio – diciembre (2011), 141.

⁴⁷¹ Rogelio Álvarez Meneses, “La presencia de México en la Revista Ilustración Musical Hispano – Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 22, Madrid, julio – diciembre (2011), 141.

positivas que acabamos de ver fueran para justificar a Campa con esta crítica anónima de *El Universal*, además de apoyarlo como compositor.

Pues bien, la polémica no paró aquí. Al parecer, y como era de esperarse Campa respondió. Por otros artículos sabemos que en su contestación primeramente culpaba al tenor que había interpretado el papel principal de la ópera. En cuanto a las acusaciones de plagio, autorizó a sus adversarios a buscar en su partitura los pasajes que consideraban copiados y los hicieran publicar ambas partes para comparar. Propuso también el organizar un concierto para poner “de relieve las faltas que pudieran reprochársele”.⁴⁷²

El 21 de noviembre *El Entreacto* publicó un artículo en el que se narraba una penosa situación. Debido a que Campa había culpado en su contestación al tenor que representó a Netzahualcoyotl en su ópera, había ocasionado que sus discípulos se indignaran y organizaran la más infantil, “risible y estúpida de las conspiraciones” en contra del tenor para abuchearlo en su siguiente presentación con la compañía de ópera. Los alumnos se instalaron en la galería del teatro, lo que vulgarmente se le conoce como “el gallinero” el cual se encuentra en la parte más alta del edificio y es la localidad más económica. Se habían propuesto silbarle en cuanto comenzara a cantar, sin embargo, no sabían cual tenor sería su víctima pues no habían asistido al estreno de la ópera de Campa, de modo que al comenzar la función comenzaron con silbidos y abucheos sin saber que el tenor en cuestión entraba en escena hasta el segundo acto. La policía los expulsó del teatro y no pudieron llevar a cabo su cometido.⁴⁷³

Suponemos hubo una respuesta de la contraparte, pues el 25 de noviembre se publicó en *El Imparcial* una nueva carta de Campa para *El Universal*. En ella se accede y se proponen formas para comprobar las afirmaciones que alegaban tanto Campa como el anónimo. Primeramente, Campa insistió en que los señores Wagner y Levién mantuvieran su partitura para que quien quisiera acudir a revisarla pudiera hacerlo. Se negaba a entregarla al director

⁴⁷² “Una silva triunfal al tenor Izquierdo”, *El Entreacto*, 21 de noviembre de 1901; “Todavía lo de “El Rey Poeta””, *El Entreacto*, 24 de noviembre de 1901.

⁴⁷³ “Una silva triunfal al tenor Izquierdo”, *El Entreacto*, 21 de noviembre de 1901.

de *El Universal* como había pedido el anónimo pues no iba a dejarla en manos de un incógnito. Reiteró en que la primera prueba fuera la de imprimir las partes supuestamente plagiadas con el original al lado para que los lectores músicos pudieran juzgarlo por ellos mismos. Campa accedía a “desintegrar [los] compases, á fin de hacer perceptible al público” de quien vendría la aprobación o desaprobación.⁴⁷⁴ La segunda parte de su escrito lo dedicó a explicar cómo el seguir ciertos procedimientos musicales no significaba plagio:

Los procedimientos no se apropian: se imitan y se asimilan y no tienen patente de privilegio exclusivo en el dominio del arte. No soy yo quien lo afirma, aunque está en la conciencia de todos. He aquí lo que escribe [...]el crítico francés Habert: “Apropiarse” “procedimientos” es de derecho común para todos los obreros del pensamiento. Cada cual aprovecha los trabajos de sus antecesores y de sus contemporáneos [...]⁴⁷⁵

Sin subjetivismos, le concedo la razón a Campa en esta parte, pues ya sabemos que los estilos musicales se crean justamente por seguir procedimientos específicos, en el manejo y tratamiento de la música que se está creando. Un estilo mismo se mantiene debido a creación musical influenciada en los procedimientos de otros compositores y en la inspiración de su música, justo como pasaba con el italianismo en México. La influencia y procedimientos propios de la ópera italiana se habían mantenido por décadas, pues todo lo que se creaba era a su imagen y semejanza sin importar que no se tratara de ópera. Recordemos que esa influencia había penetrado en otros géneros compositivos. Es de esta forma en que se crean las escuelas compositivas. Campa promovía el modernismo musical por lo que su creación musical iba a estar influenciada e inspirada en la de otros compositores, en los procedimientos propios de ese modernismo musical.

Continuando con la respuesta a *El Universal*, en esa segunda parte Campa aseguró también que no habían sido discípulos suyos los que habían manifestado su hostilidad al tenor. Y además hizo dos propuestas más, una: que se nombraran seis jurados competentes para analizar la ópera, tres por *El Universal* y tres por Campa y dos: enviar la partitura al director del Conservatorio de París. Seguramente en la crítica de su contraparte había puesto en duda su relación con algunos compositores europeos porque Campa ponía a su disposición

⁴⁷⁴ Gustavo E. Campa, “A El Universal”, *El Imparcial*, 25 de noviembre de 1901.

⁴⁷⁵ Gustavo E. Campa, “A El Universal”, *El Imparcial*, 25 de noviembre de 1901.

los autógrafos de algunas de sus cartas de Verdi, Saint – Saëns y Massenet para disipar las dudas. Y finaliza su escrito diciendo que si no eran aceptadas sus propuestas esas eran sus últimas palabras al respecto “sobre tan enojoso asunto”.⁴⁷⁶

El asunto no terminó aquí, el 1 de diciembre *El Entreacto* compartió la respuesta a Campa, es más que obvio que ésta se hubiera dado originalmente en *El Universal*, sin embargo, estos fueron los periódicos que se logró localizaron. Esta contestación supone ser un verdadero ataque personal a Campa, tal vez por el hecho que éste dijo que, si no se aceptaban sus condiciones, aquellas palabras serian el punto final del asunto.

El anónimo mencionó que no iría a Wagner y Levién pues alegó que lo que realmente buscaba Campa era despejar la incógnita, saber quién era él y así evitar la comprobación de sus afirmaciones. Lo acusó de escribir vulgaridades como crítico además de realizar comentarios sarcásticos de que, por hacerse llamar wagneriano, seguramente creía que su música inspirada merecía consideración e imparcialidad. Le recriminó también el no dar su partitura a *El Universal* y continuó acusándolo de plagiarlo, falto de personalidad e inspiración. También expresó que Campa demostraría que sabe lo que dice si tuviera dones de “alto crítico”.⁴⁷⁷ Finalizó su escrito diciendo:

El Sr. Campa dice que de no ser admitidas sus proposiciones, no volverá á ocuparse en este enojoso asunto. El Sr. Campa está en su derecho para adoptar la actitud que mejor le acomode. Por un sentimiento de generosidad, nos alegraríamos de que el Sr. Campa callara. Tenemos la firme convicción de que no ceñiríamos lauro alguno, demostrando que “El Rey Poeta” es un brote triste y desmedrado en el vasto campo de la producción artística.⁴⁷⁸

Y como bien dijo Campa, no volvió a responder ni comentar nada más al respecto. Encontramos un artículo más el cual decidimos dejarlo al final de esta polémica, pues el autor hace algunas observaciones objetivas tocando varios puntos importantes, pues es evidente que esta persona no pertenecía a ningún bando. Esta nota es la traducción de un artículo del

⁴⁷⁶ Gustavo E. Campa, “A El Universal”, *El Imparcial*, 25 de noviembre de 1901.

⁴⁷⁷ “Sigue la polémica sobre El Rey Poeta”, *El Entreacto*, 1 de diciembre de 1901.

⁴⁷⁸ “Sigue la polémica sobre El Rey Poeta”, *El Entreacto*, 1 de diciembre de 1901.

periódico francés *Le courrier du Mexique* [El mensajero de México]. Tanto *El Entreacto* como *La Patria* comparten esta versión traducida.

El autor señaló que creía exageración de ambas el hecho de que, tanto los detractores de Campa que aseguraran que su ópera estaba “llena de reminiscencias [y] de frases birladas aquí y allá á los maestros contemporáneos”, como de los admiradores que creían que la ópera era algo sublime. Añadió que, aunque Campa no merecía “semejante exceso de injurias”, pero estas eran producto de “odios verdaderos” provocados por él mismo.⁴⁷⁹

Y es este punto el que queremos tratar, Campa fue haciéndose enemigos desde el momento en el que comenzó a escribir crítica musical en contra de los italianistas y sobre todo, sus ataques a este estilo por ser antiguo. Si bien Escorza señala que el iniciador de esta polémica y autor de la primera crítica en contra de la ópera de Campa era Melesio Morales,⁴⁸⁰ la verdad es que pudo haber sido cualquier persona. Crítico, cronista, músico, que aprovecho esta oportunidad para hacer renegar a Campa tal vez por la forma en que fueron tomadas algunas de sus críticas en el pasado.

Como sea, esta polémica afectó a Campa muy en su interior, pues la ópera no volvió a representarse y tampoco fue editada. El año anterior Campa había ido a Italia con la intención de entrevistarse con un editor italiano que en un principio no vio pero que en una de sus cartas posteriores explicó que este editor si recibió la ópera.⁴⁸¹ Sin embargo la partitura no se editó por ninguna casa editora extranjera, y ni siquiera por la mexicana Wagner y Levién con la que Campa colaboraba al ser director de su *Revista Musical*.

Campa tampoco compuso otra ópera e incluso fue disminuyendo su labor como compositor para dedicarse de completo a la docencia a la que estaba muy entregado siendo profesor en el Conservatorio y en la Normal de profesores, así como a la crítica musical al dirigir la *Gaceta Musical*. Escribió a Pedrell en 1908 durante su segundo viaje a Europa:

⁴⁷⁹ “Todavía lo de “El Rey Poeta””, *El Entreacto*, 24 de noviembre de 1901; “Todavía lo de “El Rey Poeta””, *La Patria*, 28 de noviembre de 1901.

⁴⁸⁰ El Universal, “Recuperan ópera atacada en su época”, <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/22589.html>

⁴⁸¹ BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felip Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, f. 1. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, París, 20 de septiembre de 1900.

“Con el único objeto de hacerla conocer á Vd, he traído conmigo la reducción para piano y canto de mi ópera; no pienso hacer comercio ni publicar aquí nada de ella porque ya no tengo ilusión por nada. Hace como seis años que no escribo una sola nota... ¡Probablemente no volveré á producir nada!”⁴⁸²

Lo que podemos ver en este apartado es que, a pesar todo el capital simbólico que Campa logró obtener en Europa en 1900 el cual lo hizo ganar posiciones dentro del campo musical, podemos ver que fueron estas polémicas en el estreno de su ópera las que le quitaron parte de ese capital. A pesar de que el público seguramente le concedió el veneficio de la duda, las polémicas sembraron en Campa eso, duda e inseguridad. Independientemente de que fuera o no Morales el iniciador de ellas, podemos ver el ataque directo a Gustavo E. Campa, pareciera que la polémica surgida en torno a su ópera fuera una forma de vengarse de él por sus críticas del pasado, porque hablando del modernismo musical, este ya había comenzado a ser aceptado en la sociedad.

III. 8 Estrategia principal: llegar el Conservatorio Nacional

El 31 de enero de 1900 se publicó en *El Correo Español* un pequeño aviso que notificaba el nombramiento de Campa como profesor de las materias de composición, estética e historia de la Música en el Conservatorio Nacional. La pequeña nota además aseguraba un muy buen recibiendo de la noticia, tanto por parte de los alumnos de la institución como por los artistas que conocían los méritos de Campa.⁴⁸³ El dato también lo brinda Moncada.⁴⁸⁴

Una información incorrecta que se ha detectado es que en algunas obras bibliográficas se tiene la errónea idea de que Campa estuvo en París desde su comisión en la Exposición de París de 1900, y que regresó hasta 1902. Este dato es completamente equivocado, ya que encontramos los periódicos donde se habló de su recibimiento a su regreso de Europa, además

⁴⁸² BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felip Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, f. 1. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, París, 12 de septiembre de 1908.

⁴⁸³ “Noticias de la Capital”, *El Correo Español*, 31 de enero de 1900.

⁴⁸⁴ Francisco Moncada García, “Gustavo E. Campa”, en *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*, 183 – 186 (México: Ediciones Framong, 1966), 64.

de que en el año de 1901 ocurrió el estreno de su ópera. Los autores que brindan esta información incorrecta son Jesús C. Romero, Moncada, Zanolli Fabila y Pareyón.⁴⁸⁵

Era importante hablar de esto ya que en 1902 Campa inició un nuevo cargo como Inspector de la Enseñanza Musical, siendo este designado por el gobierno, los anteriores autores afirman que Campa inició con su nuevo compromiso a su regreso de su estadía en Europa posterior a la Exposición de París de 1900, pero como vimos anteriormente, Campa regresó a México para fines de ese año. Retomando el tema sobre su nueva encomienda, *El Semanario Literario Ilustrado* del 18 de agosto compartió en sus “Conversaciones del Lunes” que el cargo de Inspección General de Música había sido “atinadamente confiado al eximio crítico Gustavo Campa”.⁴⁸⁶

Es interesante como es que esta nueva comisión tuvo variedad de nombres según diferentes autores, además de diferencias al calificar la tarea que desempeñaba Campa. Herrera y Ogazón simplemente mencionó que “el nombramiento de Inspector de estudios [...] aportó cambios considerables al Conservatorio”⁴⁸⁷ dejando ver que su labor se limitaba únicamente a esta institución. Situación similar con Álvarez Meneses, pues señaló que el nombramiento de Campa en 1902 fue como “inspector de estudios del Conservatorio Nacional de Música”.⁴⁸⁸ Moncada mencionó en cambio, que el cargo de Campa era más bien “Inspector General de la Enseñanza Musical en México”,⁴⁸⁹ mostrando que no solo se limitaba al Conservatorio sino a toda la enseñanza de la capital. Pareyón lo nombró igual y

⁴⁸⁵ Jesús C. Romero, “El Francesismo en la Evolución Musical de México”, *Carnet Musical*, Suplemento núm. 1, julio (1949), 160, citado por: José Antonio Robles Cahero, “Un mexicano en París”, *Heterofonía*, No. 107, julio – diciembre (1992), 36; Moncada, *Pequeñas biografías*, 64; Betty Luisa María Auxiliadora Zanolli Fabila, *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: Secretaría de Cultura/INBA/Conservatorio Nacional, 2017), 202 y 203; Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, (Vol. 1) (México: Universidad Panamericana, 2007), 164.

⁴⁸⁶ “Conversaciones del Lunes”, *Semanario Literario Ilustrado*, 18 de agosto de 1902.

⁴⁸⁷ Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México* (México: Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes, 1917), (Reimpresión facsímil por CONACULTA/INBA/CENIDIM, 1992), 64, 69 y 79.

⁴⁸⁸ Rogelio Álvarez Meneses, “La presencia de México en la Revista Ilustración Musical Hispano – Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 22, Madrid, julio – diciembre (2011), 142.

⁴⁸⁹ Francisco Moncada García, “Gustavo E. Campa”, en *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*, 183 – 186 (México: Ediciones Framong, 1966), 64.

señaló que el cargo de inspección incluía “todas las escuelas primarias” además del Conservatorio.⁴⁹⁰

Zanolli Fabila nos muestra que Campa estuvo a cargo de revisar los métodos de enseñanza empleados en todas las escuelas que dependían del Gobierno, en primarias, en cualquiera de las escuelas Normales y sus anexas, la Escuela Nacional Preparatoria y el Conservatorio Nacional. Tenía que revisar cada programa de cada audición a presentarse en el Conservatorio, además de estar al frente de la renovación del plan de estudios para dicha institución, pues sería el contacto y enlace con la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública. Poseía libertad de visitar e interrogar profesores y aconsejarlos, todo esto dando informes periódicos a la Secretaría.⁴⁹¹ Es decir, no podía suceder nada sin que Campa lo supusiese, pero, sobre todo, que lo autorizara e informara. Definitivamente estaba posicionándose cada vez más dentro del campo musical por encima de Morales, ese *habitus* y capital simbólico que había estado reuniendo por tantos años le estaban dando frutos al fin.

En *El Imparcial* del 30 de octubre de ese año, se muestra a Campa como verdadero inspector que buscaba solo lo mejor para los estudiantes y su aprendizaje. En el periódico se publicó una pequeña nota en donde se mencionaba que Campa (a quien esta vez llamaron como “Director de la enseñanza musical”) no estaba completamente convencido por el método de enseñanza implementado por Eduardo Gariel para las primarias, por lo que se realizaría una prueba de dos meses con dos grupos de alumnos sin conocimientos musicales previos para probar cual de los dos métodos daba mejores resultados. Uno estaría a cargo de

⁴⁹⁰ Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, (Vol. 1) (México: Universidad Panamericana, 2007), 164.

⁴⁹¹ Betty Luisa María Auxiliadora Zanolli Fabila, *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: Secretaría de Cultura/INBA/Conservatorio Nacional, 2017), 203 – 214.

Gariel para implementar su metodología y el otro por Luis G. Jordá⁴⁹² con el “sistema de pauta”.⁴⁹³

Pero lo que realmente nos interesa por ahora es la labor que desempeñó en el Conservatorio Nacional como Inspector. Zanolli nos muestra que fue desde inicios de 1902 cuando se dieron las comisiones a maestros de la institución para la reforma del plan de estudios. Varios profesores expertos en su materia se reunirían e idearían las mejoras para su asignatura, además de proponer repertorio y material para las mismas. Lo que más llama la atención es que para la renovación de la clase de composición los comisionados fueron Campa, Castro y Meneses; para solfeo (lectura de música) fueron Campa, Castro y José Rivas (el entonces director del Conservatorio; para la asignatura de piano fueron Meneses, Castro y otro, y la única comisión en la que se encontraba Morales era en la de contrapunto, fuga e instrumentación, que compartiría con Elorduy y Castro.⁴⁹⁴

Morales dejaba de estar a cargo de la materia de composición y para la asignatura que le fue asignada (aunque muy cercana a la composición, por cierto) debía ponerse de acuerdo con otras dos personas que de hecho pertenecían a la escuela del modernismo musical, corriente que éste despreciaba más que nada. Esta vez los encargados de la composición en el Conservatorio Nacional serían por fin Campa, Castro y Meneses, esos tres inseparables que aún quedaban de aquel Grupo de los Seis formado hacía veinte años y en cual iniciaron una guerra contra los italianistas que ya estaban comenzando a ganar.

Pero el puesto de Inspector de Campa no lo excluía de los trabajos administrativos. El 26 de mayo le envió una carta al Secretario de Hacienda José Yves Limantour en la que le adjuntó seis páginas con un plan detallado para el nuevo presupuesto del Conservatorio

⁴⁹² Luis G. Jorda acababa de ganar un concurso de composición para un Himno Patriótico para la 2a Reserva del Ejército el 17 de octubre, esta competencia se llevó a cabo en el Conservatorio Nacional y Gustavo E. Campa había formado parte del jurado. Véase: “Himno Patriótico De la Segunda Reserva”, *El Imparcial*, 21 de octubre de 1902; “El Himno Patriótico de la 2ª Reserva”, *El Popular*, 24 de octubre de 1902; “El Himno de la Segunda Reserva”, *El Tiempo*, 24 de octubre de 1902; “El Himno Patriótico de la Segunda Reserva”, *La Convención Radical Obrera*, 26 de octubre de 1902.

⁴⁹³ “El Sistema de Enseñanza Modal”, *El Imparcial*, 30 de octubre de 1902.

⁴⁹⁴ Betty Luisa María Auxiliadora Zanolli Fabila, *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: Secretaría de Cultura/INBA/Conservatorio Nacional, 2017), 203 – 204.

Nacional. Este presupuesto exponía los pagos que debía recibir el director, profesores, pianistas acompañantes, prefectos, copiantes, bibliotecario, jardinero, portero, celadores, conserje y cuantas personas eran necesarias para cubrir todas las necesidades de la institución musical.⁴⁹⁵

Zanolli Fabila nos dice que finalmente el 17 de enero de 1903 se presentó el nuevo Plan de Estudios del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, pero que hasta el 15 de junio de aquel año se aprobaron por la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública los textos correspondientes a los programas de estudio. También fue autorizado un incremento presupuestal de casi el doble.⁴⁹⁶ Campa estaba haciendo bien su trabajo.

A finales del año de 1902, Castro fue enviado a Europa con la financiación del Gobierno para perfeccionarse como pianista y compositor. Recorrió varios países siendo París su base en donde permaneció hasta 1906, durante ese tiempo cosechó numerosos éxitos, por lo que, a su regreso, rápidamente fue nombrado director del Conservatorio Nacional tomando posesión del cargo el 1° de enero de 1907. El modernismo musical había arribado al Conservatorio, Castro llegó del viejo mundo con muchos planes y mejoras para el plantel, sin embargo, su gestión solo duró once meses, el 28 de noviembre, al igual que Villanueva, Castro murió de una neumonía fulminante,⁴⁹⁷ a la edad de 43 años.

Cuatro días después de la muerte de Castro, Gustavo E. Campa era nombrado director interino del Conservatorio Nacional por decisión del presidente de la República por conducto de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes.⁴⁹⁸ Zanolli Fabila señala que Campa terminó el año con alrededor de una veintena de audiciones de alumnos del Conservatorio.⁴⁹⁹ Por lo que, el estar al frente de esa institución, sumado a su trabajo como profesor en la Normal de profesores, la *Gaceta Musical* y su familia, Campa ya no podía continuar como

⁴⁹⁵ Centro de Estudios de Historia de México, Fondo Colección José. Y. Limantour, CDLIV.2º.1902.16.48, ff. 1 – 7. Carta de Gustavo E. Campa a José Yves Limantour, Ciudad de México, 26 de mayo de 1902.

⁴⁹⁶ Zanolli Fabila, *El Conservatorio Nacional*, 205.

⁴⁹⁷ Zanolli Fabila, *El Conservatorio Nacional*, 234.

⁴⁹⁸ “La Dirección del Conservatorio Nacional”, *El Popular*, 1 de diciembre de 1907, “La Dirección del Conservatorio Nacional”, *La Voz de México*, 3 de diciembre de 1907.

⁴⁹⁹ Zanolli Fabila, *El Conservatorio Nacional*, 236.

“Inspector General de la Enseñanza Musical”, por lo que en días navideños se publicó en la prensa que Julián Carrillo lo supliría como inspector interino mientras Campa continuara en la dirección del Conservatorio.⁵⁰⁰

Se buscó algún periódico que anunciara cuando Campa dejaba de ser interino para convertirse en el director oficial del Conservatorio, pero no lo encontramos, por lo que no sabemos si se comunicó de manera oficial o extra oficialmente en la prensa. En cuanto al trabajo de Campa en el Conservatorio, Zanolli señala que fue “una de las gestiones más fructíferas para la vida académica y artística del plantel” desde los primeros meses de su administración aún a pesar de los conflictos políticos que enfrentaría la nación los años siguientes.⁵⁰¹

Campa continuó con el plan de Castro de renovar la sección instrumental del plantel por lo que mandó importar de París varios instrumentos, accesorios y métodos.⁵⁰² Se adquirió un buen órgano, pianos de estudio y de concierto, arpas y se importaron instrumentos de cuerda, maderas y latones, además de repertorio de obras antiguas y modernas para enriquecer la biblioteca,⁵⁰³ de las que destacaban composiciones de Wagner por su puesto, Saint – Saëns, Schumann, Puccini,⁵⁰⁴ añadiendo además la selecta biblioteca personal de Ricardo Castro la cual fue comprada al hermano del finado.⁵⁰⁵

Todo esto se pudo llevar a cabo gracias a Justo Sierra, quien era el Subsecretario de Instrucción Pública y Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes. Herrera y Ogazón mencionó: “Su protección al Conservatorio fue franca, infatigable, cariñosa, en verdad”, esto hizo posible que se pudieran llevar a cabo los deseos de Campa por mejorar la institución musical.⁵⁰⁶

⁵⁰⁰ “Nuevo Inspector de la Enseñanza Musical”, *El Imparcial*, 24 de diciembre de 1907, “Nuevo Inspector de la Enseñanza Musical”, *Diario del Hogar*, 26 de diciembre de 1907.

⁵⁰¹ Zanolli Fabila, *El Conservatorio Nacional*, 245.

⁵⁰² Zanolli Fabila, *El Conservatorio Nacional*, 245.

⁵⁰³ Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México* (México: Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes, 1917), (Reimpresión facsímil por CONACULTA/INBA/CENIDIM, 1992), 79.

⁵⁰⁴ Véase Anexo I para conocer los datos biográficos del compositor.

⁵⁰⁵ Zanolli Fabila, *El Conservatorio Nacional*, 245.

⁵⁰⁶ Herrera y Ogazón, *El arte musical en México*, 81.

El 12 de mayo de aquel año 1908 murió Melesio Morales, los periódicos señalaron diagnósticos diferentes, se dijo que su fallecimiento se había dado tanto por complicaciones de gota e hidropesía, como por una afección cardíaca.⁵⁰⁷ Sea la manera que fuere, hasta ese momento Campa hizo a un lado sus sentimientos de competencia y como un acto de gratitud y respeto le dedicó un escrito reivindicador en la *Gaceta Musical* a quien fuera su maestro, y a pesar de que pueda considerarse como un escrito en el que solo mencionaran los defectos de éste, se puede ver un reconocimiento de Campa y hasta una justificación por los gustos de Morales:

[...]dividiéronnos diferencias de tendencias é ideales, igualmente firmes é igualmente arraigados en ambos [...] Morales no fue ni pudo ser un revolucionario en el arte; educado en una escuela que, en su época, mostrábase conservadora é intransigente, hubo de ser consecuente con sus principios y adherirse á ellos con toda el alma, por analogías de sentimiento, persuasión y convivencia. De ahí sus pugnas con la nueva generación [...] Desgraciadamente para el artista, las corrientes de progreso y la fuerza de la evolución á la que no podíamos substraernos, fueron más intensas y poderosas que sus vibrantes protestas [...] Ahora todo ha concluido. Goces, satisfacciones, temores, triunfos y decepciones, anhelos de arte y sufrimientos de artista [...] El nombre de Melesio Morales siempre se pronunciará con respeto [...] Yo, el más indomable, quizás, de sus discípulos, vuelvo á reclamar para él los dignos homenajes que se atributan a los hombres prominentes [...]⁵⁰⁸

La enseñanza musical estaba en el poder de Campa, él decidía lo que se enseñaba en el Conservatorio Nacional, se había encargado de que las nuevas generaciones también se desarrollaran en el modernismo musical al compartir su ideología con los nuevos profesores en la Escuela Normal, además de dictar cambios y mejoras en todas las escuelas dependientes del gobierno en la capital. Y aunado a eso, sus escritos musicales de corte educativo y su ideología musical estaban llegando a varias partes del país, por lo que, el gusto musical estaba cambiando inminentemente.

⁵⁰⁷ “Fallecimiento del maestro Melesio Morales”, *El Tiempo*, 14 de mayo de 1908; “El sepelio del Maestro Morales”, *El Popular*, 15 de mayo de 1908; “El Entierro del maestro Morales”, *El Correo Español*, 15 de mayo de 1908.

⁵⁰⁸ Gustavo E. Campa, *Críticas Musicales* (París: Librería Paul Ollendorff, 1911) (Reimpresión facsímil por CONACULTA/INBA/CENIDIM, México, 1992).

Gustavo E. Campa estaba finalmente en la posición más alta dentro del campo musical, ya no tendría por qué continuar planeando *habitus* y estrategias para ganar capital simbólico pues ya lo tenía, ya no necesitaba buscar ganar posicionamiento pues estaba en la cima y su contrincante estaba muerto. El escrito que Campa dedicó a su maestro Melesio Morales en el que lo reconoció como un duro y respetable adversario, en el que logró ver más allá de la pasión de su maestro, es un símbolo cierre, de la paz que llega después de la tormenta. Había terminado la guerra y él la había ganado...

Conclusiones

La presente investigación representa un significativo aporte a la historiografía musical de nuestro país, puesto que tanto el sujeto histórico como la época son poco estudiados en la actualidad. El conflicto ideológico ocurrido entre los estilismos musicales del italianismo y modernismo musical es un tema casi desconocido y muy poco abordado. Existió un prejuicio hacia la música del siglo XIX por no ser ésta originalmente mexicana y que, por el contrario, era creada bajo modelos europeos, este recelo afectó principalmente a la música que corresponde al modernismo musical. Se ha menospreciado injustamente a este periodo, así como a la generación de músicos modernistas y a sus legados.

Aún a pesar de que existen algunas obras bibliográficas que ofrecen datos biográficos de Gustavo E. Campa, así como algunos hechos de su entorno, éstas son investigaciones realizadas en el siglo pasado que algunas veces contienen información errónea, además de escribirse desde aquel prejuicioso punto de vista en donde se le restaba valor a la época por no contener aún los planteamientos ideológicos nacionalistas. Es realmente poca la bibliografía actualizada tanto sobre él, como del periodo en sí.

Gustavo E. Campa fue un talentoso compositor y pedagogo, además de un extraordinario crítico musical, sin embargo, la mayoría de estas investigaciones no ahondan en el motivo y la razón del actuar en su vida. Sobre cuál ideología estaba detrás de cada composición, el por qué le interesaba la docencia musical y el para qué escribía crítica musical. En ese aspecto, esta tesis aporta la suficiente información sustentada en documentación de primera mano para comprender un poco más a Gustavo E. Campa y la misión que este asumió en su vida. Misión que lo llevó a iniciar una lucha en el campo musical para renovar el gusto y la creación musical en la capital de nuestro país bajo la auto concepción del deber artístico.

Pasando ahora a los resultados, un hecho que se puede considerar un descubrimiento relevante fue el conocer el momento exacto de la publicación de las primeras críticas musicales de Campa, así como la obtención de éstas. Ninguna fuente bibliográfica había mencionado antes que sus primeros escritos publicados se habían dado en 1883 y 1884, y

aún menos se menciona sobre sus primeras polémicas con Melesio Morales después de estas críticas, pues en el año de 1883 aún era alumno de éste.

Otro punto que se aclaró es la idea errónea (la cual es compartida en bastantes investigaciones), de que la influencia francesa llegó a México debido al director del Conservatorio Nacional Alfredo Bablot. Si bien era un músico francés, fue un gran simpatizante del italianismo. Su relación de amistad y apoyo incondicional hacia Melesio Morales hacían que su postura estuviera del lado del estilo italiano por sobre la influencia de su propio país, además de la enemistad entre éste y Gustavo E. Campa. Las fuentes primarias arrojaron esta información.

Hablando de esta influencia francesa que siempre es relacionada al porfiriato, se pudo verificar que esta fiebre colectiva por París comenzó realmente después de la Exposición Universal Internacional de París de 1900. Posiblemente pudo haber comenzado en otras áreas sociales y artísticas después de la Exposición de 1889, pero fue la de 1900 la que marcó un verdadero antes y un después musicalmente hablando. Ese evento podría considerarse como una catarsis en cuanto al área que más nos compete: la musical. Recordemos que en 1889 la lucha en el campo musical estaba a su máxima expresión al verificarse las polémicas de Campa con los italianistas, pero para 1900 Campa ya contaba con suficiente capital simbólico que lo habían llevado a París como comisionado musical y, sobre todo, a formar parte de la plantilla de profesores del Conservatorio Nacional al inicio de ese año. A partir de ese momento no hizo más que ir subiendo de posicionamiento dentro del campo musical.

Un aspecto relativamente novedoso que arrojó esta investigación fue que, aunque sabemos que el nacionalismo musical llegaría después del modernismo musical, fue en este periodo en el que se comenzó a buscar un “arte verdaderamente nacional”.⁵⁰⁹ Campa comentó a Pedrell en su epistolario la tristeza que sentía al no haber algún estudio sobre cantos populares de México principalmente prehispánicos y compartió su deseo por rescatar cantos

⁵⁰⁹ Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, (Vol. 1) (México: Universidad Panamericana, 2007), 545.

y melodías de pueblos indígenas para conservar su idioma, costumbres y tradiciones.⁵¹⁰ Se debe recordar que tanto él como Castro compusieron sus óperas de temática precolombina con temas musicales indígenas originales que, si bien no funcionaron en la composición de influencia extranjera, fueron ellos quienes inspirados por artes nacionalistas de otros países querían comenzar con la búsqueda para que lo mismo ocurriera en México.

El objetivo principal de esta investigación era averiguar y analizar las estrategias de Campa para introducir y promover el modernismo musical en México el cual se logró cumplir, al igual que la hipótesis que se propuso al inicio, esta señalaba que gracias a las estrategias de posicionamiento en el campo musical mexicano y a la obtención paulatina de capital simbólico, Gustavo E. Campa promovió el modernismo musical, entendido como un periodo puente entre el romanticismo musical (en el que predominó el estilo de la ópera italiana) y el nacionalismo musical que llegó después de la Revolución Mexicana.

Para determinarlo, se revisaron varias facetas y eventos específicos en la vida de Campa, de modo que, bajo nuestra visión, estos eventos pueden considerarse como estrategias para ganar posicionamiento en el campo musical dentro de nuestro marco teórico. En estas acciones determinadas de Campa existió el trasfondo que era la introducción y promoción del modernismo musical para renovar el gusto y la creación musical. Además de que el modernismo musical sí se puede considerar un periodo puente entre el romanticismo mexicano y el nacionalismo musical.

El modernismo musical no ha recibido la importancia que debe tener debido a ser influenciado directamente por formas musicales europeas (con excepción de la ópera italiana). Las nuevas ideologías que emanaron del proceso revolucionario lo catalogaron como carente de originalidad musical y lo vieron solo como un simple proceso que iba directamente desde el romanticismo hacia el nacionalismo musical. O como vimos al inicio, algunas investigaciones encasillan al italianismo y al modernismo musical como parte del

⁵¹⁰ BC, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felip Pedrell – Correspondencia Gustavo E. Campa, f. 3. Carta de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, México, 1 de agosto de 1888.

romanticismo musical, sin embargo, se evidenció que puede considerarse como un periodo independiente a éste.

Fue analizando las fuentes primarias que se concibió al modernismo musical de Campa y su generación como un estilo musical, el cual contenía un conjunto de influencias: como la de los clásicos, la del romanticismo alemán y francés (que no conocía México), así como el postromanticismo y el nacionalismo europeo que estaba ocurriendo en aquellos mismos años. Estas influencias fueron una especie de combo a elegir entre uno o varios influjos a la vez para la creación musical modernista.

Si bien esta no es una tesis musicológica en dónde se hayan realizado análisis musicales de obras para determinarlo, fue revisando bibliografía musicológica especializada en la que pudimos ver análisis que comprobaron diferentes influencias estilísticas en varias obras de contemporáneos de Campa, además de los datos obtenidos por las fuentes primarias que lo muestran.

El hecho de que el modernismo musical no sea considerado como una corriente dentro de la historiografía musical mexicana, se debe principalmente a que la mayoría de los estudios sobre el periodo realizan sus análisis teniendo como modelo al periodo europeo y desde la perspectiva de allá, no desde el contexto mexicano. Esto lo desciframos pues en la investigación que se siguió nos concentramos en el modernismo musical solo en México sin basarnos en la organización eurocéntrica absolutista de los periodos artísticos. Por supuesto que es necesario conocerla, pero fue necesario basarnos únicamente en el contexto mexicano para determinar la situación del país. México no avanzó a la par que Europa en cuanto al arte musical y eso debe tomarse en cuenta.

Esta tesis deja la puerta abierta a futuras investigaciones. Se podrían hablar de estudios posteriores sobre la presencia del modernismo musical en otros países de Latinoamérica. También existe una gran área de oportunidad para investigar sobre el modernismo musical en la obra de otros compositores mexicanos de la época. Todavía hay muchos compositores pertenecientes a esta generación de los que no se conoce prácticamente nada de sus vidas y obra musical. De igual modo, se podrían seguir estudiando de manera

mucho más profunda las sociabilidades de esta época como el Grupo de los Seis y otros grupos de asociacionismo cultural – intelectual que pudieron haber existido durante el periodo en cuestión.

Anexo I

Breves datos biográficos sobre algunos compositores y músicos citados en la investigación

Mexicanos:

- Bablot D'Olbreusse, Alfred Jean-Baptiste Louis, nacido en Bordeaux, Francia en 1818 y fallecido en Tacubaya, México el 7 de abril de 1892, fue un crítico musical, periodista y compositor que llegó a México en 1849 como secretario de la cantante inglesa Anna Bishop. Fue censurado por Santa Anna y tuvo una gran amistad con Benito Juárez. Participó en la fundación del Conservatorio Nacional en 1866 donde enseñó francés y estética. En 1877 se naturalizó mexicano. Continuó como profesor y recibió el nombramiento de director en 1882 y lo fue hasta su muerte en 1892.
- Carrillo, Julián (1875–1965), fue un compositor, director de orquesta y violinista mexicano que desarrolló la teoría del Sonido 13, una técnica de composición microtonal, es decir, la magnitud de los sonidos es menor que los semitonos. Inició sus estudios en el Conservatorio Nacional de México y continuó en el Real Conservatorio de Leipzig, Alemania y después en el Real Conservatorio de Gante, Bélgica.
- Elízaga, José Mariano (1786–1842), nacido y muerto en Valladolid, hoy Morelia, Michoacán, fue un clavecinista, pianista, organista compositor, director de orquesta y pedagogo. Fue fundador de la primera Sociedad Filarmónica Mexicana.
- Elorduy Medina, Ernesto (1863–1912), compositor mexicano procedente de una familia adinerada, quedó huérfano a los 12 años heredando una cuantiosa herencia. A los 18 años partió a Europa junto a su hermano, vivió 7 años en Alemania en donde fue estudiante del Conservatorio de Frankfurt, después se estableció en París en donde fue alumno de Chopin. Viajó por Grecia, Turquía, los Balcanes y países árabes. En 1891 regresó a México integrándose a la vida artística de la capital, fue profesor de piano en el Conservatorio entre 1901 y 1906.

- Gómez, José Antonio, nacido en la ciudad de México en 1805 y muerto en Tulancingo, Hidalgo en 1878. Fue un pianista organista, compositor, director de orquesta y pedagogo. Trabajó como profesor particular hasta la fundación de la Segunda Sociedad Filarmónica Mexicana.
- Ituarte, Julio (1845–1905), fue un pianista, director de coro, compositor y pedagogo de la ciudad de México. Fue alumno de piano Tomás León y de armonía y contrapunto de Melesio Morales. Fue de los primeros profesores de piano del Conservatorio Nacional.
- Larios, Felipe (1817–1875), fue un pianista, organista, violista, director de coros y orquesta, compositor y pedagogo de la ciudad de México. Fue fundador de la cátedra de armonía del Conservatorio Nacional
- León, Tomás (1826–1893), nacido y muerto en ciudad de México, fue un pianista, organista, compositor y pedagogo. Poseía en el piano una técnica tan correcta y un gusto firme. Fue jurado para elegir el Himno Nacional mexicano, pianista de la corte en el Segundo Imperio, conformó el Club Filarmónico Mexicano.
- Loretto, Juan Nepomuceno (1831–1924), fue un pianista, organista, compositor y profesor de música moreliano. Aprendió música de su padre y hermano.
- Morales, Melesio (1838–1908). Es considerado el compositor mexicano con mayor número de óperas ya que compuso ocho óperas al estilo italiano de las que se conservan seis. Fue gracias a su ópera *Ildegonda* estrenada en 1866, que ganó una beca para ir a estudiar a Italia de 1866 a 1869. Morales fue el introductor de la escuela italiana al Conservatorio y principal defensor de la corriente.
- Ortega del Villar, Aniceto (1825–1875), nacido en Tulancingo Hgo. y muerto en Ciudad de México, fue un compositor, pianista y médico mexicano. Su ópera *Guatimotzin* fue la primera en México con evocación nacionalista pues empleó melodías prehispánicas. Intervino en la inauguración de la Sociedad Filarmónica Mexicana de 1866, que llegó a Convertirse en el Conservatorio Nacional.
- Peralta, Angela (Ciudad de México, 1845-Mazatlán, México, 1883), fue una cantante mexicana, dotada de una prodigiosa voz, fue conocida con el sobrenombre del Ruiseñor Mexicano. Fue tal su éxito que pudo viajar a Europa para presentarse en

varias ciudades y teatros importantes. Además de soprano, fue una consumada arpista y compositora, su catálogo cuenta con numerosas piezas románticas, entre ellas galopas, danzas, fantasías, valeses y canciones.

- Pineda, José Hermenegildo (1827–1896), nacido en Tlalpujahua, Michoacán y fallecido en Tecámac, Estado de México, fue un compositor, organista, clavecinista y profesor de música. Cantor y organista en varios templos michoacanos, formó parte de varias bandas militares durante las campañas contra E.E.U.U. Se incorporó al ejército republicano durante la intervención francesa, luego se radicó en Tecámac donde fue maestro de capilla y profesor de música.
- Ríos Toledano, Miguel, (nacido en San Luis Potosí en 1846–muerto en ciudad de México en 1900). Fue un flautista, clarinetista, trompetista y director de bandas. Tomó parte en la guerra contra los franceses (1863) y durante el segundo imperio se refugió en su estado natal. Vuelto Juárez al poder, se incorporó a la Banda de Música de Ingenieros Militares. Ocupó la dirección de esta de 1879 a 1882. Ese último año recibió la batuta de la Banda de Zapadores la cual encabezó hasta su muerte, llevó ésta a varias giras por el norte de México y el sur de EE. UU.
- Salvatierra, Juan (1831–1902), fue un pianista y profesor de música, discípulo de Felipe Larios. En 1866 se integró al Club Filarmónico de donde surgió el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana donde fue uno de los profesores fundadores de la cátedra de piano, permaneció en la institución hasta 1877.
- Valle, Antonio (1825–1876), fue un compositor, pianista, violinista y profesor de música, él y su hermano tuvieron su formación musical con su padre. Antonio formó parte de orquestas teatrales desde muy joven participando en actuaciones con compañías de ópera extranjeras en el Teatro Nacional y Principal. Se dice que tenía tanto talento que se comparaba con Mozart.

Europeos:

- Bach, Johan Sebastian (1685–1750). Compositor alemán, con él la música barroca llegó a su máximo esplendor. Utilizó y desarrolló completamente las posibilidades técnicas y estéticas de la polifonía. Supo asimilar la experiencia musical del pasado

y anticipar todo lo que habría de venir. Se suele usar el año de su muerte para indicar el término del periodo barroco.

- Beethoven, Ludwig van (1770–1827). Compositor alemán que perfeccionó el lenguaje sinfónico. Se considera un puente entre el clasicismo y el romanticismo. En su obra se combinan, magistralmente, el vigor del sonido, la fuerza del sentimiento y la excelencia de la forma.
- Bellini, Vincenzo, nació el 3 de noviembre de 1801 en Catania, Sicilia, Italia y murió el 23 de septiembre de 1835 a las afueras de París, Francia. A pesar de ser considerado un representante del movimiento operístico italiano de principios del siglo XIX, solo compuso 10 óperas.
- Berlioz Louis Héctor. Nació en *La Cote Saint André* el 11 de diciembre de 1803 y falleció en París el 8 de marzo de 1869. Es considerado el primer compositor romántico francés, uno de los músicos más audaces e innovadores del siglo XIX. Sus ideas se consideraban radicales para su época, influyó en todos los compositores modernos.
- Bizet, Georges (1838–1875). Compositor francés considerado uno de los compositores dramáticos más sobresaliente de su época, se distinguió por su inagotable riqueza melódica acentuada por su maestría como orquestador.
- Brahms, Johannes (1833–1897). Fue un compositor alemán en cuya obra se funden el espíritu del romanticismo y la pureza de las formas clásicas. Fue el último sinfonista a estilo de Beethoven.
- Bruneau, Alfred (1857–1934). Director, crítico musical y compositor francés, fue discípulo de Massenet. Compuso óperas, ballets, obras orquestales, un *Requiem* y música de cámara.
- Chabrier, Emmanuel (1841–1894). Fue un compositor francés que abandonó su trabajo en El Ministerio del interior en París (1857–1879) para dedicarse a la música. Frecuentó los mismos círculos que Saint-Saëns, Massenet y otros compositores franceses. Autor de óperas, operetas, piezas para piano, melodías y obras orquestales como la *Rapsodia para orquesta España*.

- Charpentier, Gustave (1860–1956). Fue un compositor francés discípulo de Massenet. Fundó un Conservatorio para la clase obrera. Compuso canciones, música orquestal y óperas.
- Cherubini, Luigi (1760–1842). Fue un compositor italiano, gran figura de la ópera de finales del siglo XVIII, fue director del Conservatorio de París en 1822, cargo que ocupó hasta su muerte, tuvo una enorme influencia en la vida musical de su época.
- Chopin, Frédéric (1810–1849). Compositor y pianista polaco que revolucionó como nadie el uso del piano y sentó los recursos de la literatura pianística moderna.
- Cimarosa, Doménico (1749–1801). Fue un compositor italiano que llegó a ser músico de la corte rusa en San Petersburgo y maestro de capilla del emperador Leopoldo en Viena. Compuso alrededor de 60 óperas, misas, oratorios y gran cantidad de música de cámara.
- D'Arezzo, Guido, nació en Arezzo (Toscana, Italia) se cree que en el año 991 o 992. Fue un monje benedictino, teórico de la música que ha pasado a la historia de la música. Es considerado el creador de la notación musical moderna. Se cree que falleció en 1033.
- Delibes, Leo (1836–1891). Organista y compositor francés, autor de óperas y ballets. Fue profesor en el Conservatorio de París a partir de 1881.
- Donizetti, Gaetano, nació el 29 de noviembre de 1797 y falleció el 8 de abril de 1848 en Bérgamo, Lombardía, Italia. Fue uno de los más grandes representantes de la ópera italiana, compuso alrededor de 75 óperas.
- Dvorák, Antonin (1841–1904). Compositor checo fundador de la escuela nacionalista checa. Su mundo poético se caracterizó por la profunda comprensión del ambiente popular de su país. El encanto de su música reside en sobre todo en la evocación apasionada de su tierra a través de los ritmos y las cadencias populares.
- Fischetti, Matteo Luigi, nacido el 28 de febrero de 1830 en Martina Franca, Italia y fallecido en diciembre de 1887 en Nápoles, Italia. Fue un pianista y compositor italiano activo en Nápoles.

- Gluck, Christoph Willibald, nacido el 2 de julio de 1714 en Erasbach, Alemania y fallecido el 15 de noviembre de 1787 en Viena, Austria. Fue un compositor alemán que reformó la ópera seria italiana en la segunda mitad del siglo XVIII. La obra de Gluck marcó el camino drama musical. Se le considera el padre espiritual de Richard Wagner.
- Godard, Benjamin (1849–1895). Fue un violinista y compositor francés, fundador y director de *les Concerts modernes* (los conciertos modernos) en 1885. Escribió óperas, música de cámara y piezas para piano. Sus obras más conocidas son *La Tasse* para solistas, coro y orquesta y su ópera *Jocelyn* de 1888.
- Gounod, Charles François, nacido el 18 de junio de 1818 en París, fallecido el 18 de octubre de 1893 en Saint Cloud, Francia. Fue un compositor, director de orquesta, pianista y organista francés. Compuso óperas, música orquestal, oratorios, obras para piano solo y numerosas canciones.
- Grieg, Edvard, nacido el 15 de junio de 1843 y fallecido el 4 de septiembre de 1907 en Bergen, Noruega. Fue un compositor noruego estudiado en Alemania, fundador del movimiento de música nacionalista de su país
- Haydn, Franz Joseph (1732–1809). Compositor austriaco que manejó con maestría el lenguaje sinfónico, se le considera el padre de la sinfonía. Marcó con el sello de su personalidad la escuela clásica vienesa.
- Händel, George Frederick (1685–1759). Fue un compositor alemán que obtuvo la ciudadanía británica en 1726. Creador del oratorio inglés, fue un portentoso genio musical del barroco que supo combinar el rigor del contrapunto alemán con la gracia y desenfado de la música italiana.
- Liszt, Franz (1811–1886). Compositor húngaro creador del poema sinfónico, además de ser director de orquesta, crítico, escritor, maestro y el más grande pianista de su época. Liszt sobrepasó el lenguaje armónico de su tiempo con armonía cromática, ruptura de la tonalidad. Es uno de los antecedentes más importantes del siglo XX.
- Mascagni, Pietro (1863–1945), Compositor italiano, estudió con Ponchielli en el Conservatorio de Milán. Fue director del Conservatorio Rossini en Pesaro. Compuso varias óperas.

- Massenet, Jules Émile Frédéric, nacido el 12 de mayo de 1842 en Montand, Francia, y fallecido el 13 de agosto de 1912 en París. Fue un compositor francés cuyo catálogo de obras cuenta con óperas, ballets, música orquestal. y unas 200 canciones para piano y voz.
- Mendelsohn–Bartholdy, Felix (1809–1847). Fue un compositor, director de orquesta, organista, pianista y violinista alemán, de las figuras sobresalientes del romanticismo temprano. Conservó, sin embargo, el respeto por las formas clásicas. Imprimió a su música elegancia, gracia y frescura.
- Meyerbeer, Giacomo, nacido el 5 de septiembre de 1791 en Berlín, Alemania y fallecido en París, Francia el 2 de mayo de 1864. Fue un compositor alemán que compuso óperas tanto al estilo italiano como al francés.
- Mozart, Wolfgang Amadeus (1756–1791). Compositor austriaco cúspide del clasicismo. Fue quizá, el talento más extraordinario que haya habido jamás en la historia de la música. Murió a la edad de 35 años, su catálogo consta de 16 óperas, 41 sinfonías, 27 conciertos para piano y orquesta, 5 para flauta, 1 para clarinete, 23 divertimentos, 20 sonatas para piano, 35 sonatas para violín y piano, 13 sonatas, 1 nocturno, marchas, danzas y numerosas composiciones para distintas combinaciones de instrumentos, además de una misa de Requiem, 8 misas, 10 misas brevis, 4 letanías, 7 ofertorios, 2 vísperas, 2 antífonas, 1 oratorio y motetes.
- Moszkowski, Moritz, nació en Breslau, Prusia (hoy Wrocław, Polonia) el 23 de agosto de 1854. Fue un compositor, pianista y pedagogo, fue un músico muy respetado y popular durante la segunda mitad del siglo XIX. Murió en París el 4 de marzo de 1925.
- Offenbach, Jacques (1819–1880). Compositor francés nacido en Alemania, fue el creador de la opereta francesa.
- Paisiello, Giovanni (1740–1816). Compositor italiano nacido en Nápoles, llegó a ser director de orquesta en la corte de Catalina la Grande, director de la ópera italiana en San Petersburgo, y dirigió la capilla de Napoleón Bonaparte. Compuso cerca de 100 óperas y más música sinfónica y coral.

- Paganini, Niccolò, nacido en Génova el 27 de octubre de 1782, fallecido en Niza, Francia el 27 de mayo de 1840. Fue un compositor italiano y el más grande virtuoso del violín en el siglo XIX. Es considerado como el violinista más importante de todos los tiempos por los progresos técnicos que alcanzó para su instrumento.
- Pedrell Sabaté, Felipe, nació en Tortosa, Tarragona el 19 de febrero 1841 y falleció en Barcelona el 20 de agosto de 1922. Compositor, musicólogo y pedagogo español que destacó en el siglo XIX.
- Ponchielli, Almicare (1834–1886). Fue un compositor italiano, llegó a ser maestro de capilla de en la catedral de Bérgamo y profesor en el Conservatorio de Milán a partir de 1883. Sus óperas más famosas son *La Gioconda* y *I promessi esposti*.
- Puccini, Giacomo (1858–1924). Fue un compositor italiano autor de las tres óperas más importantes del siglo XX: *La Bohème*, *Tosca* y *Madame Butterfly*. Puccini es considerado el más grande exponente del realismo operístico.
- Reyer, Ernest (1823–1909). Compositor y crítico musical francés. Conoció a Flaubert y otros escritores franceses. Fue crítico musical del *Journal des Debats* (Diario de debates) y bibliotecario de la ópera de París.
- Rossini, Gioachino, nació el 29 de febrero de 1792 en Pésaro, Italia y murió el 13 de noviembre de 1868 en Passy, Francia (cerca de París). Fue el iniciador de la tendencia del bel canto en la ópera que dominó este género a principios del siglo XIX, escribió cerca de 40 óperas.
- Rubinstein, Anthon, nació en Vihvatnets (Ucrania), cerca de la frontera con Moldavia, el 28 de noviembre de 1829 y murió el 20 de noviembre en Peterhof, San Petersburgo, Rusia. Fue un pianista y compositor ruso, director del Conservatorio de San Petersburgo en dos ocasiones. Fue conocido como un gran virtuoso del piano, pero despreciado por la generación joven de compositores rusos que iniciaron la escuela nacionalista.
- Saint-Saëns, Charles Camille, nacido el 9 de octubre de 1835 y fallecido el 16 de diciembre de 1921 en Argel, Argelia, Fue un compositor, director de orquesta, pianista y organista francés, cuya obra sobresale por la elegancia y claridad de su orquestación.

- Schubert, Franz Peter (1797–1828). Compositor austriaco considerado el padre del *Lied* alemán (canción artística alemana). Vivió en un momento de transición entre dos épocas y esto se refleja en su obra. Mientras su música sinfónica y de cámara siguieron la tradición del lenguaje clásico, las múltiples posibilidades que descubrió para sus canciones se convirtieron en el punto de partida para la tradición romántica alemana.
- Schumann, Robert (1810–1856). Compositor y crítico alemán cuya obra se inscribe dentro del romanticismo temprano. Su música para piano y, sobre todo sus *Lieder* (canciones), lo revelan como un verdadero poeta. Es quien más cerca está de la literatura de la época.
- Strauss, Johann (1825–1899). Compositor austriaco, es el más celebrado compositor de vals vienés. Su catálogo consta de más de 500 composiciones, siendo sus vales las más famosas.
- Thomas, Ambroise (1811–1896). Fue un compositor francés, estudiado en el Conservatorio de París. Compuso óperas, ballet, música religiosa, música de cámara y piezas para piano.
- Verdi, Giuseppe (nacido en Parma el 10 de octubre de 1813 y fallecido en Milán. Italia el 27 de enero de 1901). Fue el compositor operista considerado puente entre el Bel Canto y el Verismo, convirtió la ópera italiana en drama musical.
- Wagner, Wilhelm Richard, nacido el 22 de mayo de 1813 en Leipzig, Alemania y fallecido el 13 de febrero de 1883 en Venecia, Italia. Fue un compositor y director de orquesta alemán. Las óperas de Wagner no sólo revolucionaron el género operístico, sino todos los campos de la composición musical.
- Weber, Carl María von (1786–1826). Creador de la ópera romántica, cuya declamación melódica sirvió de modelo a Wagner. Marcó como ningún otro compositor la transición en Alemania del clasicismo al romanticismo. Weber liberó a la ópera alemana de las influencias italianas y francesas.

Fuentes consultadas

Bibliografía

- Álvarez Meneses, Rogelio. *El compositor mexicano Ricardo Castro (1864–1907). Vida y Obra*. Colima: Universidad de Colima, 2018.
- Álvarez Meneses, Rogelio. “La presencia de México en la Revista Ilustración Musical Hispano–Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 22, Madrid, julio–diciembre (2011): 123–149.
- Ávila Vásquez, Manuel Oswaldo. “De la metafísica de la música a la música en tiempos posmetafísicos o la música y el nihilismo”. *Cuestiones de Filosofía* (Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia), Vol. 1, No. 17, (2015): 17-37.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Tucumán; Montessor, 2002.
- Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Bringas Valdez, Douglas Marcelo. “Fernando Soria (1860–1934): compositor, crítico y pedagogo”. Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2017.
- Bruno, Paula. “Introducción. Sociabilidades y vida cultural en Buenos Aires, 1860–1930”. *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860–1930*, dirigido por Paula Bruno. Bernal: Universidad de Quilmes, 2014.
- Bueno, Patricia y Pérez, Alejandro. *Los mil grandes de la música*. México: Promexa, 1982.
- Campa, Gustavo E. *Artículos y Críticas Musicales*. México: A. Wagner y Levién Suc., 1902.
- Campa, Gustavo E. *Críticas Musicales*. París: Librería Paul Ollendorff, 1911, Reimpresión facsímil por CONACULTA/INBA/CENIDIM, México, 1992.
- Campa, Gustavo E. *Escritos y Composiciones Musicales*. México: Cultura, 1917.
- Campos, Rubén M. *El Folklore y la Música Mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525–1925)*. México: SEP/Talleres gráficos de la nación, 1928.
- Carmona, Gloria. *La Música de México, periodo de la Independencia a la Revolución*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- Carredano, Consuelo. *Felipe Villanueva. 1862–1893*. México: CENIDIM, 1992.
- Clark de Lara, Belém y Speckman Guerra, Elisa, edición. *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México Decimonónico*. Vol. 1. México: UNAM, 2005.

- De Pablo Hammaken, Luis. *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*. México: Bonilla Artigas Editores, 2018.
- Diccionario Porrúa de Historia, biografía y geografía de México*. (México: 4ta. Edición, Porrúa, 1976).
- Gómez Rivas, Armando. “Crítica musical en México, 1892”. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- González Peña, Carlos. “La vida batalladora de Campa” en *El Hechizo Musical*, 167-179. México: Editorial Stylo, 1946.
- Herrera y Ogazón, Alba. *El arte musical en México*. México: Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes, 1917. (Reimpresión facsímil por CONACULTA/INBA/CENIDIM, 1992),
- López Pedroza, Claudia “La crónica de finales del siglo XIX en México. Un matrimonio entre literatura y periodismo”. *Revista de El Colegio de San Luis* (El Colegio de San Luis), año 1, número 2, julio–diciembre (2011): 36–59.
- Martínez Dorantes, Gabriela. “Comparación y diferenciación entre las formas musicales Lied alemán y Mélodie francesa de los siglos XIX y XX”. Tesis de Licenciatura, Conservatorio de Música José Guadalupe Velázquez de Querétaro, 2016.
- Massé Zendejas, Patricia. *Cruces y Campa. Una experiencia mexicana del retrato tarjeta de visita*. México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- Maya, Aurea. *Melesio Morales (1838–1908) Labor Periodística*. México: INBA/CENIDIM, 1994.
- Mayer Serra, Otto. *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad*. México: El Colegio de México, 1941. (reimpresión facsímil, INBA/CENIDIM, 1996).
- Miranda, Ricardo. *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México: Universidad Veracruzana/Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Moncada García, Francisco. *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*, 183–186. México: Ediciones Framong, 1966.

- Moreno Gamboa, Olivia, “Casa, centro y emporio del arte musical: La empresa alemana A. Wagner y Levién en México 1851-1910”, en *Los papeles para Euterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural siglo XIX*, coord. por Laura Suárez de la Torre, 143–167. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2014.
- Moreno Gamboa, Olivia. *Una cultura en movimiento, La prensa musical de la ciudad de México (1860–1910)*. México: UNAM/INAH, 2009.
- Moreno Rivas, Yolanda. *La composición en México en el siglo XX*. México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. México: Escuela Nacional De Música/ UNAM, 1995.
- Navarro, Joaquín (Dirección Editorial). *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores* (Tomo 7). México: Salvat, 1983.
- Ocampo López, Javier. “Justo Sierra ‘El Maestro de América’. Fundador de la Universidad Nacional de México”. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, Vol. 15, (2010): 13–38.
- Palti, Elías José. *“Giro lingüístico” e historia intelectual*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- Pareyón, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, (Vol. 1 y 2). México: Universidad Panamericana, 2007.
- Pedrell, Felipe. “Artistas Mexicanos”. *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Torres y Seguí, Editores), Año II, Número 24, enero (1889).
- Peñaloza, Ernesto. “México, París, 1900”, *Alquimia* (Sistema Nacional de Fototecas), núm. 57, mayo–agosto (2016): 15–16.
- Pruneda, Alfonso. “El maestro Campa”, en *Tres grandes músicos mexicanos*, 15–22. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1949.
- Robles Cahero, José Antonio. “Un mexicano en París”, *Heterofonía*, No. 107, julio–diciembre (1992): 32–48.
- Romero, Jesús C. *Chopin en México*. México, Imprenta Universitaria, UNAM, 1949.

- Sabato, Hilda. “Nuevos espacios de formación y actuación intelectual: prensa, asociaciones, esfera pública (1850–1900)”. *Historia de los intelectuales en América Latina I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, director Carlos Altamirano, vol. editado por Jorge Myers. Buenos Aires: Katz editores, 2008. 387–411.
- Schumann, Eugene (Eugenio Germain, traductor). *Schumann - vida romántica - ansiedades artísticas - diario íntimo*. Buenos Aires: Ediciones Suma, 1944.
- Schumann, Robert (Fanny Raimond Ritter, traductora), *Music and musicians, essays and criticisms*. Lóndres: Ballentyne, Hanson & Co., 1877.
- Suarez de la Torre, Laura. *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis... El romanticismo en México, siglo XIX*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2020.
- Tenorio Trillo, Mauricio, *Artificio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880–1930*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Tenorio Trillo, Mauricio y Gómez Galvarriato, Aurora. *El Porfiriato*. México: FCE, CIDE, 2006.
- Vázquez Montano, Miriam. “El Modernismo en la obra para piano de Castro, Elorduy y Villanueva”. Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana, 2006.
- 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: Secretaría de Cultura/INBA/Conservatorio Nacional, 2017.

Recursos de la red

Academia Mexicana de la Lengua, “Casimiro del Collado”.

https://academia.org.mx/academicos-1893/item/casimiro-del-collado-2?category_id=2253

(Consultado el 3 de noviembre de 2022).

Academia Mexicana de la Lengua, “Francisco de Paula Sosa”.

<https://www.academia.org.mx/academicos-1925/item/francisco-sosa>

(Consultado el 5 de noviembre de 2022).

Academic, “Polaca”.

<https://es-academic.com/dic.nsf/eswiki/945308>

(Consultada el 8 de mayo de 2022).

Academic, “Grand opéra”.

<https://es-academic.com/dic.nsf/eswiki/542460>

(Consultada el 2 de julio de 2023).

Actualidad literatura, “Modernismo literario: qué es y sus características”.

<https://www.actualidadliteratura.com/modernismo-literario-que-es-y-sus-caracteristicas/>

(Consultada el 18 de junio de 2023).

“Amado Nervo”, <https://www.cndh.org.mx/noticia/aniversario-luctuoso-de-amado-nervo-pionero-de-la-ciencia-ficcion-en-mexico>

(Consultada el 18 de junio de 2023).

Andrés Echeverría, Guzmán Toro. “Entrevista a Elías Palti. El estado de la historia intelectual en Latinoamérica”. *Tzibtzun. Revista de estudios históricos*, Michoacan, no. 70, julio-dic (2019): <http://tzintzun.umich.mx/index.php/TZN/article/view/774/808>

Antonio Santoyo Torres, “El impacto de una nueva economía doméstica en la modernización de la capital mexicana, entre finales del siglo XIX e inicios del XX”, *Signos históricos*, vol.24, n.4, enero-junio (2022): https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-44202022000100204#:~:text=La%20modernidad%20comenz%C3%B3%20a%20modificar,las%20aspiraciones%20del%20Estado%20mexicano.

“Arrigo Boito”.

https://hmong.es/wiki/Arrigo_Boito

(Consultado el 1 de octubre de 2022).

Crítica de libros, “Edouard Schuré”.

<https://www.criticadelibros.com/autores/edouard-schure/>

(Consultado el 11 de enero de 2023).

Decimonónicas. “Fanny Natali de Testa”.

<https://www.decimononicas.com/natalitestafanny>

(Consultado el 25 de noviembre de 2023).

Diccionario de la RAE, “Diletante”.

<https://dle.rae.es/diletante>

(Consultado el 5 de noviembre de 2022).

“El famoso soneto “Night and Death”, “Noche y Muerte” de José María Blanco White”,
Museo Literario (blog), 10 de enero de 2016.

<http://museoliterario.blogspot.com/2016/01/el-famoso-soneto-night-and-death-noche.html>

(Consultado el 11 de enero de 2023).

El Universal, “Recuperan ópera atacada en su época”,

<https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/22589.html>

(Consultado el 11 de agosto de 2023).

Enciclopedia de Historia Editorial Grudemi, “Romanticismo”.

<https://enciclopediadehistoria.com/romanticismo/>

(Consultado el 20 de octubre de 2022).

Escuela Virtual de Música, “Qué es un poema sinfónico”.

<https://escuelavirtualdemusica.com/que-es-un-poema-sinfonico/>

(Consultada el 5 de septiembre de 2023).

Family Search, Iglesia de Jesucristo de los últimos días, “Árbol genealógico de Gustavo E. Campa”.

<https://www.familysearch.org/search/tree/results?q.anyDate.from=1863&q.anyPlace>

[=Ciudad%20de%20M%C3%A9xico%2C%20M%C3%A9xico&q.givenName=Gustavo%20Ernesto&q.surname=Campa%20Best](#)

(Consultado el 5 de septiembre de 2023).

Family Search, Iglesia de Jesucristo de los últimos días, “Registro de Bautismo de Gustavo Ernesto Francisco José María Campa Best”.

<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:NKY2-S6P>

(Consultado el 21 de agosto de 2021).

Family Search, Jesucristo de los últimos días, “Registro de matrimonio de Luis Sebastian Campa y Sofía Best”.

<https://www.familysearch.org/tree/person/sources/MQGD-81R>

(Consultado el 25 de agosto de 2021).

Fernando Carrasco. “Una revisión al panteón musical mexicano del siglo XIX. Los dos olvidados de los Seis: Juan Hernández Acevedo e Ignacio Quesadas”. Musicologíacasera (blog), 17 de abril de 2013.

<https://musicologiacasera.wordpress.com/2013/04/17/una-revision-al-panteon-musical-mexicano-del-siglo-xix-los-dos-olvidados-de-los-seis-juan-hernandez-acevedo-e-ignacio-quesadas-por-fernando-carrasco-v/>

(Consultada el 26 de mayo de 2022).

Filosofía Net, “El nihilismo”.

https://www.filosofia.net/materiales/sofiafilia/hf/soff_u11_1.html

(Consultada el 2 de mayo de 2022).

Geneanet “Árbol Genealógico de Gustavo E. Campa”.

<https://gw.geneanet.org/sanchiz?n=campa+best&oc=&p=gustavo>

(Consultado el 18 de octubre de 2022).

Giacomo Meyerbeer, buscabiografías.

<https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/7231/Giacomo%20Meyerbeer>

[r](#)

(Consultado el 1 de junio de 2022).

Historia–biografía, “Charles Baudelaire”.

<https://historia-biografia.com/charles-baudelaire/>

(Consultado el 11 de enero de 2023).

“Jules Massenet”,

<https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/4227/Jules%20Massenet>

(Consultado el 19 de julio de 2023).

Kareol, “Por Obras”.

<http://www.kareol.es/>

(Consultada el 21 de agosto de 2023).

“La Galatea, zarzuela en dos actos”.

<https://datos.bne.es/edicion/bimo0000679014.html>

(Consultada el 27 de junio de 2022).

La ópera net, “Aria”.

<https://laopera.net/vocabulario-de-opera/vocabulario-de-opera>

(Consultada el 28 de marzo de 2022).

La ópera net, “Cavatina”.

<https://laopera.net/vocabulario-de-opera/cavatina-del-barroco-al-romanticismo-vocabulario-de-opera>

(Consultado el 6 de septiembre de 2022).

La ópera net, “Lohengrin, Richard Wagner”.

<https://laopera.net/palco-en-la-opera/lohengrin-richard-wagner-opera-completa>

(Consultado el 11 de enero de 2023).

Lugo Viñas, Ricardo. “Johan Rudolf Sawerthal, el músico del emperador Maximiliano”.

Relatos e historias en México, núm. 147, enero (2021).

<https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/johann-rudolf-sawerthal-el-musico-del-emperador-maximiliano>

(Consultado el 8 de diciembre de 2022).

“Mateo Luigi Fischetti”.

https://hmong.es/wiki/Matteo_Fischetti

(Consultado el 1 de junio de 2022).

Memorias de Hacienda, “José Yves Limantour”.

https://memoriasdehacienda.colmex.mx/mhwp/?page_id=5175

(Consultado 14 de enero de 2023).

Música en México, “¿Qué es la Zarzuela?”.

<https://musicaenmexico.com.mx/musicomania/que-es-la-zarzuela/>

(Consultado el 30 de julio de 2023)

“Periodo Post-romántico”,

<https://educacionmusicaldesantacruz.weebly.com/post-romanticismo-y-sus-compositores.html>

(Consultado el 14 de mayo de 2023).

RAE, “Impender”.

<https://dle.rae.es/impender>

(Consultado el 30 de noviembre de 2023).

Real Academia de la Historia, “Felipe Pedrell Sabaté”.

<https://dbe.rah.es/biografias/8205/felipe-pedrell-sabate>

(Consultado el 5 de septiembre de 2022).

Repertorio Wagner, “Casa de Música Wagner y Levien”.

<https://repertoriowagneronline.com/pages/quienes-somos>

(Consultada el 28 de febrero de 2022).

Archivos y hemerotecas

Hemeroteca Nacional Digital de México.

Biblioteca de Cataluña, Depósito de Reserva, Topográfico M 964/346, Fondo Felip Pedrell

– Correspondencia Gustavo E. Campa.

Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Acervos Históricos,

Colección Porfirio Díaz, Legajo 014, Caja 014.

Centro de Estudios de Historia de México, Fundación Carlos Slim, Fondo Colección José.

Y. Limantour.