

LA PRESENTACIÓN DE LA *ILDEGONDA* DE MELESIO MORALES, O SOBRE EL INCIDENTE QUE DIO ORIGEN A LA SOCIEDAD FILARMÓNICA MEXICANA, 1866

Sebastián Daniel OJEDA BRAVO*

SUMARIO: I. *El fulgor de la música en el siglo XIX. A manera de introducción.* II. *Melesio Morales, breves nociones biográficas.* III. *El sufrimiento de Ildegonda y la fundación de la Sociedad Filarmónica.* IV. *Y ¿qué pasó después? A manera de conclusión.* V. *Bibliografía.*

I. EL FULGOR DE LA MÚSICA EN EL SIGLO XIX. A MANERA DE INTRODUCCIÓN

Hablar del desarrollo y evolución de las manifestaciones musicales en México durante el siglo XIX es una labor un tanto complicada. Jorge Alberto Manrique, en su breve introducción a la obra *La ópera en México de 1924 a 1984*, de Carlos Díaz Du-Pond, menciona que “Parece indudable que la ópera, ese espectáculo peculiar donde se conjugan diversas actividades artísticas [...] ha sido uno de los troncos más recios de las artes del espectáculo”.¹ Y sí, ciertamente, la ópera tiene una enorme importancia en nuestro país. Más aún, tuvo un vertiginoso desarrollo durante el siglo XIX. Sabiendo esto, entonces, ¿por qué resulta tan difícil hablar de la música, y de la ópera, durante este periodo?

Como es bien sabido, la segunda mitad del siglo XIX se caracterizó por ser una época bastante compleja. El complicado entramado sociopolítico y las constantes guerras que asolaron el país han sido temáticas ampliamente trabajadas por las producciones historiográficas de los años recientes.

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente se desempeña como asistente de investigación en el Instituto de Investigaciones Jurídicas de la misma casa de estudios.

¹ Díaz Du-Pond, Carlos, *La ópera en México de 1924 a 1984*, México, UNAM, 1989, p. 15.

¿Qué hay de los estudios de las bellas artes? Resulta menester mencionar que a pesar del caos imperante, el siglo XIX fue un baluarte para el florecimiento de las artes. Especial mención merece la literatura, que se engalanó gracias a las plumas de Guillermo Prieto, Manuel Payno, Ignacio Ramírez, Juan de Dios Peza, entre otros. Afortunadamente, el estudio de la literatura decimonónica ha cobrado enorme popularidad, y es posible encontrar una amplia variedad de autores que hablan de las grandes plumas que surgieron en el siglo XIX.

Lamentablemente, el estudio de la historia de la música no ha corrido con la misma suerte. A pesar de que Euterpe inspiró a una amplia variedad de personas que dieron su vida por el cuarto arte —como Cenobio Paniagua, Tomás León, Aniceto Ortega, Jesús Dueñas, entre otros—, el estudio de esas personalidades palidece frente a la historiografía, que se centra en los ámbitos político y militar de la segunda mitad del siglo XIX.² Por ello, he decidido hacer un somero análisis sobre el desarrollo de la música en este periodo; me centraré en uno de los compositores más relevantes de la época.

En el siglo XIX surgieron una enorme cantidad de personalidades que dedicaron su quehacer profesional a la producción musical. El cartógrafo Antonio García Cubas se refirió a este nutrido grupo de músicos y compositores de la siguiente forma: “La agrupación de que voy a tratar fue un hermoso meteoro que, al extinguirse, nos dejó el recuerdo de sus vívidos fulgores. Cayó súbitamente derribada, en la fuerza de su vigor, al rudo golpe de las pasiones, como la potente encina por el irresistible poder de una descarga eléctrica”.³

Tal y como lo menciona García Cubas, me enfocaré en el análisis de un compositor, quien, al igual que una estrella fugaz, fulgió breve, pero intensamente. Me refiero a Melesio Morales. ¿Por qué es importante analizar la figura de este músico? La respuesta es sencilla: sus actividades fueron un detonante para la fundación de la Sociedad Filarmónica Mexicana, agrupación que dio origen, a su vez, al Conservatorio Nacional de Música, una de las instituciones de enseñanza musical con más relevancia en México.

² Decir que no existen trabajos que aborden la historia de la música en México sería una falacia. Ciertamente, hay pocos textos de esta temática, pero afortunadamente, en años recientes se han publicado diversos libros que abordan esta materia. Destaco los dos tomos del libro *La profesionalización de la enseñanza musical en México*, de Betty Zanolli, que fueron un enorme apoyo para la realización de este trabajo.

³ García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos: narraciones históricas, anecdóticas y de costumbre mexicanas anteriores al actual estado social*, México, Imprenta de Arturo García Cubas, 1904, p. 518.

Es menester mencionar que la figura de Melesio Morales ha sido rescatada gracias al musicólogo Karl Bellinhausen. A pesar de esto, considero que Melesio aún es ampliamente ignorado por los discípulos de Clío. Así pues, esta ponencia es un primer acercamiento a este insigne músico.⁴

Antes de hablar de Melesio es importante mencionar brevemente la situación de las representaciones escénicas en México en este periodo. Como bien menciona Luis Reyes de la Maza, durante los primeros años de la guerra en contra de las tropas francesas el teatro se convirtió en un medio para criticar al ejército invasor. Así, en diversos teatros de la ciudad se destilaron una gran cantidad de obras patrióticas cuyos ingresos se destinaban a la obtención de pertrechos de guerra o a la manutención de los hospitales militares.⁵

Tras el triunfo de los franceses, los escenarios se transformaron radicalmente. Las puestas en escena con tintes patrióticos se extinguieron de golpe y fueron sustituidas por magnos conciertos musicales, por suntuosos bailes, por representaciones de ópera y demás actividades lúdicas, que iban más acorde a los gustos del recién llegado emperador austriaco. Incluso, es posible hablar de una segunda intervención: una intervención cultural.⁶ Diversas compañías de ópera extranjeras arribaron al país, las cuales llevaron a cabo diversas representaciones, siendo las composiciones de Giuseppe Verdi (*Rigolletto*, *La Traviatta* y *Un Baile de Máscaras*) las más populares.⁷ Es precisamente bajo este panorama que algunos compositores mexicanos vieron la oportunidad de destacar dentro de los escenarios.

II. MELESIO MORALES, BREVES NOCIONES BIOGRÁFICAS

José Ignacio Melesio Amado Morales Cardoso nació el 4 de diciembre de 1838 en la Ciudad de México. Fue hijo de Trinidad Morales, un guitarrero

⁴ Llegado a este punto es justo admitir que este texto es un trabajo inacabado. Aún hay mucho por hacer: una revisión a profundidad de la historiografía de la época, así como una inmersión al ramo de Segundo Imperio, del Archivo General de la Nación. Quizá, con un poco de suerte, y con un enorme esfuerzo, este pequeño trabajo se convertirá en un estudio biográfico de Melesio Morales.

⁵ Reyes de la Maza, Luis. *El teatro en México durante el segundo Imperio (1862-1867)*, México, UNAM/IIE, 1959, pp. 11-13.

⁶ Es necesario acotar que desde años anteriores a la segunda intervención francesa era común la llegada de diversas compañías extranjeras de música, teatro y ópera a México. Bajo el gobierno del emperador austriaco, la participación de dichos grupos extranjeros aumentó en gran medida.

⁷ Mención especial merece la compañía de ópera italiana manejada por los empresarios y tenores Mazzoleni y Aníbal Biacchi, que arribaron al país en 1864. Más adelante haré mención de esa compañía.

que heredó a su primogénito el gusto por la música. Trinidad intentó que su vástago estudiara una carrera en arquitectura o ingeniería, por lo cual lo inscribió a la Academia de San Carlos. Sin embargo, el joven Melesio pronto abandonó el centro de enseñanza y dedicó sus estudios a la música.

Las primeras lecciones musicales que recibió el joven Melesio vinieron de la mano de Jesús Rivera y de Agustín Caballero. Posteriormente, ingresó a la cátedra de acompañamiento impartida por Felipe Larios.⁸ En 1855, Melesio ingresó a la academia de música del célebre compositor oriundo de Tlalpujahua, Cenobio Paniagua.⁹ Sin temor a equivocarme puedo afirmar que Morales halló en Paniagua toda la inspiración para continuar persiguiendo sus aspiraciones como músico y compositor.

Tras el estreno y éxito de la opera *Catalina de Guiza*, del compositor proveniente de Michoacán, Melesio decidió dedicar su quehacer profesional a la música; la docencia fue su principal fuente de ingresos. El 27 de enero de 1863, Melesio tuvo la oportunidad de presentar por primera vez una de sus óperas. Su obra, bautizada con el nombre *Romeo*, fue puesta en escena en el teatro Nacional. En palabras de Manuel Mañón, la representación de *Romeo* fue desastrosa,¹⁰ pero le dio los bríos suficientes para que decidiera continuar con su carrera musical y para que comenzara a escribir la partitura de la ópera que se convertiría en su obra magna.

Esta vez, Melesio optó por musicalizar un libreto del italiano Temístocle Solera. Dicho libreto se intitulaba *Ildegonde*, y estaba basado en una novela homónima de Tommas Grossi que data de 1820.¹¹

⁸ Altamirano, Ignacio Manuel, *Escritos de literatura y arte*, t. 3, México, Conaculta/Tribunal Superior de Justicia del DF, 2011, p. 92.

⁹ Morales, Melesio, *Mi libro verde de apuntes e impresiones*, México, Conaculta, 1999, p. XVIII.

¹⁰ Mañón, Manuel, *Historia del viejo teatro nacional de México*, México, Conaculta/INBA, 2009, p. 149. Al respecto, Altamirano narra las diversas razones por las que *Romeo* no tuvo el éxito esperado. Quizá el mayor problema que sufrió Morales para la representación de su obra fue la enorme animadversión entre las sopranos principales, Elisa Tomassi y Mariana Paniagua. Aunado a lo anterior, el día del estreno, Paniagua enfermó súbitamente, lo cual ocasionó que diera un espectáculo por demás pobre. A pesar de estos inconvenientes, Morales logró montar su obra en dos ocasiones más, pero los resultados no fueron los deseados. *Vid.* Altamirano, *op. cit.*, pp. 100-115.

¹¹ Con relación al uso del libreto de Solera, Karl Bellinhausser menciona que Melesio utilizó un libreto de “segunda mano”, el cual ya había sido previamente musicalizado por el español Emilio Arrieta. Esta situación me lleva a realizar una pregunta, ¿por qué Morales optó por utilizar un libreto previamente musicalizado? Al respecto, tengo algunas hipótesis: quizá debido a lo limitado de sus recursos económicos, Melesio optó por musicalizar libretos previamente publicados y de fácil adquisición. Mi otra teoría es que Morales seleccionó este libreto para intentar capitalizar, de alguna forma, el éxito que tuvo la puesta en escena de Arrieta. *Vid.* Morales, Melesio, *op. cit.*, p. XXIII.

A la par de la escritura de su *Ildegonda*, Melesio frecuentaba las tertulias del pianista Tomás León, quien fue uno de los principales impulsores de la convocatoria para la composición del Himno Nacional. León destacaba por realizar pequeñas reuniones en su hogar, donde recibía gustoso a los jóvenes artistas que arribaban a la ciudad,¹² y, en general, a todos aquellos que tuvieran gusto por las charlas y la música. Dentro de las personas que acudían a las tertulias destacaban Eduardo Liceaga, Francisco Ortega, Antonio García Cubas, Jesús Dueñas, José Ignacio Durán, Ramón Terreros, Urbino Fonseca, Julio Ituarte, entre otros.¹³

Es menester subrayar que, como bien menciona Karl Bellinhausen, el grupo que frecuentaba la casa de Tomás León “adoptó la *Ildegonda* de Morales como bandera de lucha de la música mexicana”¹⁴ ante la creciente presencia de músicos extranjeros.

III. EL SUFRIMIENTO DE *ILDEGONDA* Y LA FUNDACIÓN DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA

Para 1864, Melesio, ahora fungía como director y maestro de coros de la compañía de los italianos Biacchi y Mazzoleni, con quienes negoció para llevar a cabo su *Ildegonda*. Lamentablemente, los empresarios extranjeros abandonaron el país sin poder presentar el *opus magnum* de Morales.

En 1865, Biacchi volvió al país gracias a una subvención de cuatro mil pesos ofrecida por Maximiliano.¹⁵ Por supuesto, Melesio intentó reanimar las negociaciones para llevar a escena su *Ildegonda*, por lo que él y su amigo Jesús Dueñas se entrevistaron con el italiano, quien sólo atinó a decir lo siguiente: “Conozco la obra de Morales y la juzgo buena, pero no decidiré a ponerla en escena porque el nombre mexicano del autor perjudicaría mis intereses [...]”.¹⁶

¹² García Cubas, Antonio, *op. cit.*, p. 519.

¹³ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *La profesionalización de la enseñanza musical en México. El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia vinculación con el arte, la ciencias, y la tecnología en el contexto nacional*, México, Secretaría de Cultura/INBA, 2017, vol. I, p. 70.

¹⁴ Morales, Melesio, *op. cit.*, p. XXIV.

¹⁵ Maximiliano ofreció dicha suma a condición de que Biacchi estrenara la obra de un mexicano y que contratara al “ruiseñor mexicano”, Ángela Peralta. Cabe mencionar que ninguno de los dos cumplió con lo prometido. Véase Romero, Jesús, “Historia del Conservatorio”, *Nuestra Música. Revista Bimestral editada en México*, año I, núm. 3, julio 1946, p. 156.

¹⁶ García Cubas, Antonio, *op. cit.*, p. 520.

Ante tal respuesta, el amplio grupo que asistía a las tertulias de la casa de Tomás León decidió entrar en acción. Como el mismo Melesio narra:

[...] y propusimos a moción mía unirnos a varios amigos entusiastas que nos ayudaran a conseguir la representación de mi obra, haciéndolos influenciar a la futura empresa con sus relaciones [...] Todos los señores se dispusieron a la carga, resultando de las discusiones previas que, para formar un cuerpo colegiado en contra de la empresa, algún nombre debía tomar. Tomó entonces el de *Club Filarmónico*, y bajo este nombre se emprendió la guerra que todo México sabe [...].¹⁷

El recién formado club decidió apoyar a Melesio en toda forma posible, pero ante la imposibilidad de entablar una conversación con Biacchi, optaron por declararle la guerra, golpeándolo directamente en una de sus representaciones:

[...] La noche del 14 de Noviembre ejecutábase el Baile de Máscaras, y durante el primer entreacto, el público de la galería [...] secundado por el patio, pidió a gritos acompañados de palmadas, y por medio de un cartel que decía *Ildegonda* sostenido en la barandilla [...] que la empresa se decidiese a poner en escena la expresada obra mexicana. La bulla acrecía, más y más, impidiendo la continuación de la hermosa partitura de Verdi, hasta que el empresario mandó a levantar el telón y se presentó ante el público manifestando que estaba dispuesto a complacerle, y con tal declaración los concurrentes prosiguieron gozando, sin interrupción de la música del gran maestro italiano [...].¹⁸

Con semejante escándalo, el empresario italiano aceptó llevar a cabo la representación de *Ildegonda* bajo una condición: Melesio debía firmar un contrato en el cual Biacchi se comprometía a ceder por tres noches todo el personal de su compañía por la “módica” cantidad de siete mil pesos.¹⁹

Ante la imposibilidad de costear semejante suma, el joven compositor solicitó auxilio, de nueva cuenta, al Club Filarmónico, obteniendo así el apoyo de un discípulo suyo: Julio Ituarte. Gracias a Ituarte, Melesio consiguió entrevistarse con Maximiliano y Carlota, pero, como él mismo lo menciona, no logró obtener nada: “[...] este hombre, a quien no podía menos que amársele desde la primera entrevista, me ofreció muchas cosas de las que obtuve la cuarta parte pues, a pesar de sus buenas intenciones y

¹⁷ Morales, Melesio, *op. cit.*, pp. 91 y 92.

¹⁸ García Cubas, Antonio, *op. cit.*, p. 521.

¹⁹ Morales, Melesio, *op. cit.*, p. 45.

exigentes órdenes, no era obedecido. ¡Pobre Maximiliano!, ¡cómo no fuiste mexicano!”.²⁰

Afortunadamente para Melesio, Ituarte era familiar del ministro de Gobernación de aquel entonces, José Esteva. Tras entrevistarse con él, Morales logró conseguir la suma de seis mil pesos. La cantidad restante la obtuvo gracias a los esfuerzos de Jesús Dueñas y Manuel Payno: “Hasta aquí, los héroes ¿Quiénes fueron? ¡Dueñas y Payno! Sin cuyos esfuerzos imposibles de decirse ni ministro ni emperador me hubieran dado nada pues para dar 900 pesos, que fue lo que recibí, bien se resistieron”.²¹ Tras haber conseguido la suma de dinero, la fecha quedó establecida: 27 de enero de 1866. El lugar: el Gran Teatro Imperial.

Dos días antes del estreno, un temeroso Morales escribió una misiva, que fue publicada en diversos periódicos, en la cual se ponía bajo la protección del público melómano:

Todos los que conozcan el arte de la música, podrán comprender la inmensa (sic) dificultades que cuesta dar cima a una larga y enlazada composición [...] Animado, sin embargo, con la (sic) estremada benevolencia de mis compatriotas [...] me he decidido a que se ponga en escena la opera que he compuesto, denominada *Ildegonda*, aprovechando la oportunidad, que no siempre se presenta, de una compañía lírica que cuenta en su seno notables y distinguidos artistas. Las dificultades y aun disgustos que al principio hubo entre el Sr. Biacchi y varios de mis amigos, han cesado del todo [...] ¿Qué mérito tiene *Ildegonda*? El público, que además de benévolo es ilustrado e inteligente, la calificará [...] Cualquier, pues, que sea el éxito de *Ildegonda*, yo me anticipo a dar las gracias a mis amigos [...] y al público en general, bajo cuya protección pongo mi obra, que con tanta (sic) dificultades va a ver la luz y a ser juzgada.²²

Finalmente, y tras un enorme sufrimiento por parte de Melesio, *Ildegonda* se llevó a cabo. La ópera fue bien recibida por la audiencia, y recogió excelentes críticas por parte de la prensa, como se puede apreciar en este pequeño artículo de *La Orquesta* del 31 de enero de 1866:

[...] *Ildegonda*, pues, sin que entremos en comparaciones imposibles [...] es una ópera buena, bastante buena, que ha de tener una larga vida y ha de ser con el tiempo representada en más de un teatro. Fáltale para los mexicanos una cosa muy importante, y sin la cual jamás la aceptarían como un producto del genio y un esfuerzo del trabajo de su autor, y es que Morales abandone

²⁰ *Ibidem*, p. 92.

²¹ *Ibidem*, p. 45.

²² “*Ildegonda*”, en *El Pájaro Verde*, t. IV, núm. 24, 27 de enero de 1866, p. 2.

su nombre y se llame Mellesi Morallini, y que así algún empresario de otro teatro que no sea de América la ponga con buen éxito en la escena.²³

Tras el éxito de *Ildegonda*, el Club Filarmónico realizó un brindis en honor a Melesio en la casa de Tomás León. En ese mismo brindis surgió la idea de parte de Rafael Martínez de la Torre, abogado de Maximiliano, de crear una asociación legalmente establecida de compositores, intérpretes y demás amantes de la música.²⁴

Uno de los principales puntos para la formación de la asociación, como lo da a entender el mismo Morales, era brindar protección y educación a los músicos y compositores de la época, quienes veían todos sus esfuerzos mercados a causa de las compañías extranjeras que eran invitadas por el emperador austriaco, y que acaparaban la mayoría de los escenarios del país.²⁵

Así pues, los miembros del Club Filarmónico se reunieron el 24 de diciembre de 1866 con el fin de redactar un oficio que reglamentara la nueva asociación. La creación del reglamento corrió a cargo de Aniceto Ortega, quien, una semana después de esta primera reunión, entregó el reglamento orgánico de la recién formada Sociedad Filarmónica Mexicana.²⁶

IV. Y ¿QUÉ PASÓ DESPUÉS? A MANERA DE CONCLUSIÓN

Tras el éxito logrado el 27 de enero de 1866, Morales logró poner en escena su obra en dos ocasiones más: el 4 y el 11 de febrero del mismo año.²⁷ Asimismo, gracias al éxito de sus representaciones, el joven compositor obtuvo una subvención por parte de los empresarios Rafael Martínez de la Torre y

²³ “Ildegonda”, en *La Orquesta. Periódico Omniscio, de buen humor y con caricaturas*, segunda época, t. II, núm. 9, 31 de enero de 1866, pp. 4 y 5.

²⁴ Morales, Melesio, *op. cit.*, p. 49.

²⁵ Melesio, en un esfuerzo de memoria, intenta recrear una de las conversaciones que se dieron dentro de la casa de Tomás León. Es en esta reminiscencia donde se coloca de manifiesto que uno de los principales motivos de la creación de la Sociedad Filarmónica era la de dar cabida al talento mexicano frente a los empresarios extranjeros que acaparaban más y más los escenarios. Así mismo, es interesante ver la importancia que da Morales a su *Ildegonda*, ya que, de forma un tanto soberbia, se considera el principal fundador de la asociación. *Ibidem*, pp. 92 y 93.

²⁶ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *El Conservatorio Nacional de Música*, vol. I, *op. cit.*, p. 71.

²⁷ “Diversiones Públicas. Teatro Nacional”, *La Sombra. Periódico joco-serio ultra-liberal y reformista*, segunda época, tomo II, núm. 10, 2 de febrero de 1866, p. 4; “Diversiones Públicas. Teatro Nacional”, *La Sombra. Periódico joco-serio ultra-liberal y reformista*, segunda época, tomo II, núm. 12, 10 de febrero de 1866, p. 5.

Antonio Escandón, para un viaje de estudios a Europa.²⁸ Melesio arribó a Francia y posteriormente se trasladó a Florencia, Italia, ciudad donde, tras hacer frente a un sinnúmero de contrariedades, logró montar su *Ildegonda* en el teatro Pagliano.²⁹

Sin lugar a dudas, el triunfo de la *Ildegonda* de Morales generó un sentimiento de identidad y de nacionalismo, que tuvo como consecuencia la unión de los distintos músicos y compositores del país, quienes, después de 1866, vislumbraron la posibilidad de franquear la aparentemente inquebrantable pared que representaban las compañías de ópera foráneas.

El producto de dicha unión fue la Sociedad Filarmónica Mexicana, que tuvo un éxito contundente, ya que durante su primera etapa llegó a tener cerca de quinientos afiliados, quienes semana a semana se reunían en la que fue su primera sede: el antiguo Palacio de Medicina.

A manera de colofón, considero necesario destacar dos capítulos del reglamento orgánico de la Sociedad Filarmónica: el capítulo primero, intitulado “De la organización de la Sociedad y del objeto con que se establece [...]” y el capítulo octavo, nombrado “De la Escuela de Música”.

El capítulo primero, conformado por ocho artículos, establece los objetivos de la sociedad y el perfil de los socios que integrarán la asociación. Es importante enfatizar el artículo 2o, que dice lo siguiente:

Art. 2o. Son objetos de esta Sociedad:

I. Fomentar el cultivo de las ciencias y de la (sic) práctica musicales.

II. Procurar el progreso y adelantos de la música en México.

III. Atender al bienestar de los profesores de música proporcionándoles recursos a los que los necesiten y se hayan hecho dignos de ellos por su habilidad y buena conducta; y prefiriendo a sus hijos en la enseñanza de la música, que la Sociedad Filarmónica establece³⁰.

Este artículo es quizá, a mi parecer, el más importante de todo el reglamento orgánico de la Sociedad, no sólo porque menciona puntualmente la *raison d'être* de la asociación, sino porque es posible observar que una de las preocupaciones que aquejaban a los compositores de la época era la imperiosa necesidad de procurar el progreso y la evolución de la de la música en México.

²⁸ Morales, Melesio, *op. cit.*, p. XXV.

²⁹ *Ibidem*, p. XXVI.

³⁰ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *La profesionalización de la enseñanza musical en México. El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia vinculación con el arte, la ciencias, y la tecnología en el contexto nacional*, México, Secretaría de Cultura/INBA, 2017, vol. II, p. 25.

Ahora bien, el capítulo octavo, conformado tan sólo por dos artículos, definió, sin lugar a dudas, el futuro de la Sociedad Filarmónica:

Art. 53. La comisión de que habla uno de los artículos anteriores, que ha de encargarse del fomento de los estudios musicales, presentará dentro de un mes el reglamento de ellos, para la escuela, comprendiendo: 1o. La edad, conocimientos y condiciones físicas y morales que deben tener los alumnos que han de concurrir a estudiar y recibir las lecciones en el establecimiento a diversas horas del día, según sus sexos; 2o. Los estudios propiamente musicales, distribuidos por años, como el solfeo, lectura y escritura música, ejercicios de vocalización, y práctica de los diferentes géneros dramático, religioso y de salón; armonías y melodías, incluyendo tonalidad antigua y moderna; acompañamiento bajo cifrado y sin cifras, contrapunto, instrumentación y conocimientos analítico de las mejores particiones de las escuelas, alemana, italiana y francesa: 3o. Los estudios auxiliares a los de la música, como son los idiomas; y de las ciencias, como los principios generales de la Física, la Acústica y la Fonografía; conocimiento de los aparatos de la voz y del oído; historia de la música y de sus hombres célebres; filosofía de la música.

Art. 54. A los quince días de formado el reglamento de estudios para la escuela, y antes de que termine el mes de febrero del año de 1866, se instalará la escuela de música, aunque sólo sea en el ramo de solfeo, entre tanto se ponen las otras enseñanzas³¹.

Como es posible observar, los artículos 53 y 54 dieron pie a la creación de una escuela, que si bien tenía como objetivo principal la enseñanza de la música, también busca un enfoque más integral que coadyuvara a la formación de músicos, intérpretes y compositores. Asimismo, dichos artículos, sin lugar a dudas, encaminaron a la Sociedad Filarmónica Mexicana a su eventual transformación en el Conservatorio Nacional

V. BIBLIOGRAFÍA

Fuentes bibliográficas

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *Escritos de literatura y arte*, tomo 3, selección y notas José Luis Martínez, México, Conaculta/Tribunal Superior de Justicia del DF, 2011 (Obras completas, t. XIV).

³¹ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *El Conservatorio Nacional de Música*, vol. II, *op. cit.*, p. 35.

DÍAZ DU-POND, Carlos, *La Ópera en México de 1924 a 1984*, 2a. ed., México, UNAM, 1969.

GARCÍA CUBAS, Antonio, *El libro de mis recuerdos: narraciones históricas, anecdóticas y de costumbre mexicanas anteriores al actual estado social*, México, Imprenta de Arturo García Cubas, 1904.

MAÑÓN, Manuel, *Historia del viejo Teatro Nacional de México*, México, Conaculta/INBA, 2009.

MORALES, Melesio, *Mi libro verde de apuntes e impresiones*, introducción de Karl Bellinghausen, México, Conaculta, 1999.

REYES DE LA MAZA, Antonio, *El teatro en México durante el segundo imperio (1862-1867)*, México, UNAM/IIIE, 1959.

ZANOLLI FABILA, Betty Luisa de María Auxiliadora, *La profesionalización de la enseñanza musical en México. El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia vinculación con el arte, la ciencias, y la tecnología en el contexto nacional*, México, Secretaría de Cultura/INBA, 2017, vol. I.

———, *La profesionalización de la enseñanza musical en México. El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia vinculación con el arte, la ciencias, y la tecnología en el contexto nacional*, México, Secretaría de Cultura-INBA, 2017, vol. II.

Periódicos consultados

El Pájaro Verde, 1866.

La Orquesta. Periódico Omniscio de buen humor y con caricaturas, 1866.

La Sombra. Periódico joco-serio ultra-liberal y reformista, 1866.

Revistas

LOZADA LEÓN, Guadalupe, “Tomás León (1826-1893)”, *Conservatorianos*, vol. 2, núm. 8, marzo-abril de 2004.

ROMERO, Jesús. “Historia del Conservatorio”, *Nuestra Historia. Revista Bimestral editada en México*, año I, núm. 3, julio de 1946.