



La educación musical como proyecto del Estado moderno ecuatoriano: el Conservatorio Nacional de Música (Quito, 1900–1911)¹

Rossi Godoy Estévez

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

rossigge@yahoo.com

Resumen

Entre la segunda mitad del siglo XIX e inicios del siglo XX, los países latinoamericanos estuvieron marcados por el interés de parte de sus estados en la producción de repertorios que sirvieran de símbolos nacionales y en el fomento de la educación artística para el desarrollo cultural de los nuevos ciudadanos. Los gobiernos ecuatorianos atendieron esas dimensiones a través del Conservatorio Nacional de Música de Quito, fundado en 1870 por el régimen conservador de Gabriel García Moreno y refundado en 1900 por el gobierno liberal de Eloy Alfaro. Los primeros años de la segunda fundación del Conservatorio se presentan como una posibilidad de estudio de la política educativa-musical del proyecto liberal ecuatoriano; nos conectan con las prácticas musicales locales y los anhelos culturales de las élites, en diálogo con los procesos internacionales y las experiencias educativas previas. A partir de fuentes primarias, ministeriales e institucionales, este artículo busca pensar las condiciones de posibilidad de la reorganización de la institución, su relación con el proyecto de Estado-nación moderno, las demandas estatales y las dinámicas culturales con las que dialogó.

Palabras claves: Conservatorio Nacional de Música de Quito, educación musical, secularización musical, liberalismo.

¹ Este documento nace de varios planteamientos desarrollados en mi tesis de maestría. Rossi Godoy Estévez, "La segunda fundación del Conservatorio Nacional de Música de Quito: entre las expectativas estatales y las dinámicas locales (1900-1911)". Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/8073>

Title: The musical education as project of modern Ecuadorian state: National Conservatory of Music (Quito, 1900–1911)

Abstract

Between the second half of the 19th century and the beginning of the 20th, Latin American countries were interested both in producing repertoires that serve as national symbols, and in promoting artistic education for the cultural development of their new citizens. The Ecuadorian governments took care of these dimensions through the National Conservatory of Music of Quito, founded in 1870 by the conservative regime of Gabriel García Moreno, and re-founded in 1900 by the liberal government of Eloy Alfaro.

The first years of the second foundation of the Conservatory provide a case study to examine the educational-musical policy of the Ecuadorian liberal project, which connects us with local musical practices and the cultural desires of the elites in dialogue with international processes and previous educational experiences. Starting from primary sources in ministerial and institutional archives, this article seeks to examine the conditions in which the institution was reorganized, as well as its relationship with the modern nation-state project, the demands of the State, and the cultural dynamics in which it was established.

Keywords: National Conservatory of Music in Quito, music education, musical secularization, liberalism.

Introducción

Desde hace más de ciento veinte años y a pesar de las vicisitudes que ha sorteado en su existencia, el Conservatorio ha brindado formación artística especializada, ha sido parte de la vida sonora de Quito y sus aulas han acogido a varios músicos reconocidos del Ecuador. Sin embargo, sobre él se han escrito principalmente cronologías que arrojan datos y pistas importantes sobre sucesos o personas vinculadas con el centro educativo,² pero que dejan pendiente el estudio del proceso de institucionalización desde una perspectiva de historia/problema que aborde su relación con el Estado y la sociedad de fines del siglo XIX e inicios del XX, propósito central de este trabajo.

La historiografía tradicional reconoce a las guerras independentistas como actos inaugurales de las naciones latinoamericanas, acontecimientos atravesados por un carácter anticolonial y semillas del surgimiento de un nuevo régimen republicano. Sin embargo, miradas alternativas evidencian que los Estados latinoamericanos surgen como producto de la crisis del Antiguo Régimen aunadas con el resquebrajamiento de la estructura del poder interno en las sociedades coloniales.

La ruptura del nexo colonial generó una crisis institucional profunda, pero no significó la constitución y legitimación automática de las naciones actuales, sino que fue un proceso atravesado por la necesidad permanente de garantizar el orden y la seguridad inter-

² Entre otros: Pablo Guerrero. *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana / Archivo Sonoro de Música Ecuatoriana, 2004–2005); Gerardo Guevara. *Historia de la Música del Ecuador* (Quito: Apligraf, 2002); Segundo Luis Moreno. *La Música en el Ecuador* (Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito / Editorial Porvenir, 1996) y Oswell Bahamonte. *Estudio Histórico del Edificio del Conservatorio Nacional de Música* (Quito: Banco Central del Ecuador, 1983).

na.³ Juan Maiguashca demuestra que «el estado ecuatoriano hizo una contribución primordial al proceso de formación nacional durante el siglo XIX, no tanto como expresión de dominación social sino como una institución burocrática».⁴ Para el autor, solo después de la Revolución Liberal el poder central pudo retomar de los municipios la capacidad de control del territorio nacional a través de instituciones administrativas profesionales, lo que no quita la importancia de las leyes, símbolos, mitos y utopías, realizadas por el Estado decimonónico para obtener cohesión social y gestar la identidad nacional de una sociedad heterogénea fragmentada.⁵

En ese marco, comprender que el Estado —como institución o comunidad humana— con larga tradición teórica en la ciencia política debe ser visto no solo como un ‘objeto material’ para el estudio, sino también como una organización atravesada por relaciones de poder con dimensiones que operan desde aspectos cotidianos, nos permitirá acercarnos a los proyectos de educación musical de una ‘nación ecuatoriana’ en formación.

Considerando el carácter histórico/moderno del proceso de construcción de una nación, es necesario ubicar el análisis en correspondencia con los valores simbólicos y culturales que operaban en las costumbres, las rutinas y las artes de la época, dando vigencia a los imaginarios colectivos en extensión,⁶ donde el concepto de ‘nación’ de Benedict An-

derson ha sido clave para comprender la importancia de las bandas sonoras que habitaron la ciudad.⁷

En las últimas décadas, la historia de la música se ha renovado con propuestas que contrastan lecturas universales/eurocéntricas y uniformes de los procesos artísticos, dando cabida a estudios donde mujeres, músicos empíricos, colectividades, expresiones locales e instituciones, son examinados como sujetos históricos de interés.⁸ Con ese horizonte, esta investigación ha recurrido a las herramientas metodológicas de la historia cultural para indagar fuentes oficiales que alimentan el siguiente texto.

El artículo se propone indagar las condiciones de posibilidad de la reorganización del Conservatorio en 1900, su relación con el proyecto de Estado-nación moderno, las demandas estatales y las dinámicas culturales con las que

7 Anderson comprende la nación como una «comunidad política imaginada como inherentemente, limitada y soberana», que toma vigencia y se reinventa permanentemente en los imaginarios vertidos en la instrucción pública, en las celebraciones patrias y otras congregaciones sociales. Benedict Anderson. *Comunidades Imaginadas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993): 23.

8 Entre los trabajos que aportan reflexiones y herramientas para pensar los conservatorios, destaco: Luis Robledo. “La creación del Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología* 24, n.º 1/2 (enero-diciembre 2001): 189-238; Davide Daolmi. “Alle origini del Conservatorio di Milano. L'alibi del modello francese e le sorti dell'opera italiana”, *s/r*, 2002; Silvia Dominici. “Un'istituzione assistenziale pubblica nella Roma dei Papi: Il Conservatorio delle proietture dell'ospedale di Santo Spirito In Saxia (Secoli XVI E XVII)”, *Rivista di storia della Chiesa in Italia* 55, n.º 1 (enero-junio, 2001): 19-58; Silvia Cristina Martins de Souza. “Um atentado à liberdade de pensamento: censura e teatro na segunda fase do Conservatório Dramático Brasileiro (1871-1897)”, *Tempo* 23, n.º 1 (enero-abril, 2017): 43-65; Nieves Hernández-Romero, *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid* (Madrid: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2019); Beatriz Montes. “La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología* 20, n.º 1 (enero-diciembre, 1997): 467-478; Elizabeth Azevedo. “Conservatório dramático e musical de São Paulo: A primeira escola de teatro do Brasil”, *Luso-Brazilian Review* 45, n.º 2 (2008): 68-83; María del Mar Gutiérrez. *La formación de intérpretes profesionales en los conservatorios en el marco de la reforma educativa: Madrid como paradigma* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia / Centro de Investigación y Documentación Educativa, 2005).

3 Germán Carrera Damas. “República monárquica o monarquía republicana”, en *Historia de América Andina*, ed. por Germán Carrera Damas, vol. 4, 357-412 (Quito: Libresa-Universidad Andina Simón Bolívar, 2003): 359-361.

4 Juan Maiguashca. “El proceso de integración nacional en el Ecuador: el rol del poder central, 1830-1895”, en *Historia y región en el Ecuador, 1830-1930*, ed. Juan Maiguashca (Quito: Corporación Editora Nacional / FLACSO- Sede Ecuador/ CERLAC, 1994): 357.

5 *Ibíd.*, 366, 372.

6 Tomás Pérez Vejo. *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas* (Oviedo: Ediciones Nobel, 1999): 17.

dialogó. El texto está organizado en seis secciones complementarias, que brindan al lector un panorama del tránsito musical de fines del siglo XIX a inicios del siglo XX. Los dos primeros acápite cumplen la función de antecedentes, al presentar la correlación del saber musical con los proyectos nacionales, la importancia regional de creación de conservatorios y la primera experiencia de uno en Ecuador. Continúa la exposición con la contextualización de la educación musical en el proyecto liberal ecuatoriano, donde fue asumida como una responsabilidad estatal para el desarrollo ‘civilizatorio’ de los ciudadanos. Así, los tres apartados finales aluden a la caracterización del Conservatorio entre 1900 y 1911, su respuesta a los requerimientos gubernamentales y su interacción en la dinámica quiteña.

El saber musical en los proyectos de Estado-nación

A nivel musical, los procesos independentistas marcaron un punto de inflexión en las relaciones entre las nuevas repúblicas latinoamericanas y los países del mundo; esto se reflejó en los cánones musicales y los nuevos formatos adoptados por los territorios en organización. El ascenso de nuevas clases sociales posibilitó a las clases medias urbanas el acceso a la educación y al consumo musical, dando lugar a lo que Miranda y Tello denominan «procesos de construcción de identidad en Europa y América».⁹ Desde esa perspectiva, el establecimiento político-espacial de las repúblicas demandó la consolidación de naciones desde dimensiones simbólicas, donde la música

⁹ Ricardo Miranda y Aurelio Tello. *La música en Latinoamérica* (México: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático / Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011): 29.

cumplió un rol aglutinador alrededor de la comunidad que se irguió como oficial.

El proceso de secularización, desplegado durante el siglo XIX en ambos lados del Atlántico, permitió que la enseñanza y producción musical se diferenciara de la creación religiosa, sin que eso signifique su desaparición.¹⁰ Esta ruptura creó un ambiente propicio para que los escenarios, repertorios y referentes musicales cambiaran.¹¹ En algunos países europeos, la música fue incluida como formación no profesional en ateneos, liceos y otros espacios de sociabilidad cultural e intelectual, como sociedades artísticas, gremios y corporaciones. Mientras que, en Latinoamérica, la educación musical empezó a ser disputada por sociedades artísticas, academias o escuelas particulares; las que se vieron fortalecidas con la llegada de músicos extranjeros (alemanes, franceses e italianos), la formación de músicos locales en el viejo continente, el desarrollo de redes intelectuales regionales y el arribo de organizaciones artísticas.

En ambos continentes, los esfuerzos gubernamentales por institucionalizar la educación musical se concretaron con la creación de espacios de sociabilidad que dieron lugar a la fundación de conservatorios nacionales financiados por el Es-

¹⁰ Ma. Cecilia Jorquera considera que desde finales del medioevo la educación dejó de ser patrimonio exclusivo de la formación religiosa, pero es en el Renacimiento cuando la educación musical se distancia de la iglesia para dar énfasis a la música práctica por sobre la especulativa o teórica. La Reforma permitió que se incluyera la educación musical para personas de entre los 8 a los 18 años en los países luteranos, donde se le asignó el poder de disciplinar las pasiones y por eso se le incluía en la formación escolar. María Cecilia Jorquera Jaramillo. “Educación Musical: Apuntes para su comprensión a partir del origen de la disciplina”, *Revista de investigación en la Escuela*, n.º 58 (2006): 70.

¹¹ Ma. Ángeles Sarget propone que, con el menor protagonismo de las capillas, su importancia la tomaron los salones de la nobleza, la corte, los teatros y las salas de concierto. En estos lugares, la música de cámara, las sinfonías, las óperas y las zarzuelas fueron los géneros más recurrentes. María Ángeles Sarget Ros. “Perspectiva histórica de la educación musical”, *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, n.º 15 (2000): 124- 5.

tado. Así ocurrió en la mayoría de países latinoamericanos donde las sociedades filarmónicas se fusionaron, desaparecieron¹² o se convirtieron en conservatorios.¹³ De esta manera, durante los primeros años del siglo XX, los conservatorios se transformaron en actores del panorama educativo musical de la región,¹⁴ compartieron la escena con organizaciones artísticas-musicales privadas¹⁵ y otras adscritas al clero o los militares.¹⁶

En Ecuador, desde mediados del siglo XIX se constata la existencia de espacios de sociabilidad artística, como la Sociedad Musical de Alejandro Sejers (1840-1847), la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia (1847-1858), la Sociedad Filantrópica del Guayas (1850-1859, 1874 hasta nuestros días), la Sociedad Filarmónica Estudiantina Ecuatoriana que luego fue otra Sociedad Filarmónica Santa Cecilia (1891-1899), además de las escuelas de artes y oficios de distintas ciudades que llegaron a tener sus bandas musicales.¹⁷ Empero, fue el primer Conservatorio Nacional de

Música en Quito (1870-1877) el antecedente clave para entender la inestabilidad educativa musical del país y su dependencia de los recursos estatales, condicionados por la comprensión que cada gobierno tenía sobre los fines de la educación musical.

El primer Conservatorio Nacional de Música en Quito

En la segunda mitad del siglo XIX, la educación pública fue un pilar fundamental para la integración del país con miras a la constitución de la ‘nación’ católica, impulsada por el gobierno de García Moreno para formar ciudadanos imbuidos de virtudes morales que contribuyeran a la construcción de una identidad nacional, católica y moderna.¹⁸ El ministro de instrucción pública de la época, por ejemplo, aseguraba que el sistema educativo planteado por el régimen era capaz de ubicar a los pueblos locales a la misma altura de los más ‘civilizados’, dando apertura a la inteligencia y el estudio de nuevas fuentes de saber, que ensancharían el limitado círculo al que anteriormente se encontraban reducidas las ciencias en el país.¹⁹

El camino propuesto para alcanzar este objetivo fue buscar las comunidades religiosas que el régimen consideraba más apropiadas para asumir el ramo educativo correspondiente. Desde Francia llegaron los Hermanos Cristianos a asumir la educación primaria masculina y las Hermanas de los Sagrados Corazones para realizar lo

12 En Costa Rica, la Escuela Nacional de Música, fundada en 1890, desapareció en 1894 por la cancelación del subsidio gubernamental. Lo propio pasó con el Conservatorio Nacional de Quito fundado en 1870. Rossi Godoy Estévez. “Disputa y construcción de sonidos legítimos: la Fundación del Primer Conservatorio Nacional (1870-1877)” (tesis de licenciatura, Universidad Central del Ecuador, 2016).

13 En Colombia, la Sociedad Filarmónica —fundada por el venezolano Nicolás Quevedo Rachadell y el inglés Henry Price— fue el primer paso para la fundación de la Academia Nacional de Música a cargo de Jorge W. Price, que en 1909 se transformó en el Conservatorio Nacional de Bogotá, algo similar a lo acontecido en Chile y México. Marie-Claire Beltrando-Patier. *Historia de la Música* (España: Espasa Calpe, 2001): 1059. Miranda y Tello, *La música en Latinoamérica*, 58.

14 El Conservatorio Nacional de Música de Panamá y el de Uruguay se establecieron en 1904, el de Argentina en 1924, el de Perú en 1946 y el de Puerto Rico en 1959. Miranda y Tello, *La música en Latinoamérica*, 57.

15 En Venezuela, el primer conservatorio se estableció en 1850 como sección anexa a la Academia de Bellas Artes, lo mismo ocurrió en El Salvador, donde la Escuela Nacional de Música se fundó en 1930. *Ibíd.*, 57.

16 En Bolivia, el Conservatorio Nacional se fundó en 1907. En Paraguay, gran parte del protagonismo en la enseñanza musical siglo XIX lo tuvo la Escuela de Jóvenes Aprendices de Música Militar. *Ibíd.*, 56-7.

17 Juan Agustín Guerrero. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875* (Quito: Banco Central del Ecuador, 1984).

18 RoseMarie Terán Najas. “La escolarización de la vida: el esfuerzo de construcción de la modernidad educativa en el Ecuador: (1821-1921)” (tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España, 2015): 86.

19 Francisco Javier León. *Exposición del Ministro del Interior y Relaciones Exteriores dirigida al Congreso Constitucional de 1871* (Quito: Imprenta Nacional, 1871): 23.

propio con la población femenina; los Jesuitas se hicieron cargo de los colegios secundarios nacionales y abrieron la Escuela Politécnica con religiosos traídos desde Alemania. Para el desarrollo de la Escuela de Artes y Oficios, la administración central miró la experiencia de los protectorados católicos en los Estados Unidos y convocó a los Hermanos Cristianos, a la par que pidió a Italia artistas distinguidos para formar la Academia de Bellas Artes.²⁰

Contrario a la importancia que García Moreno reconocía en la religión católica para la educación de los ciudadanos, desde su creación, el primer Conservatorio Nacional de Música en Quito (CNM) se instaló como un espacio educativo parcialmente secularizado. El decreto oficial de creación, emitido el 28 de febrero de 1870, subrayaba «la decadencia de la música sagrada y profana en la República»²¹ y dentro del pensum de estudios incluyó la enseñanza de catecismo para el cultivo de la moral en los escolares; sin embargo, el peso de las materias de instrumentación simultánea, acompañamiento, composición e improvisación, muestra el énfasis que la institución dio a la creación de músicos de orquesta con capacidad de creación.

Juan Maiguashca considera que el proyecto garciano conjuga lo tradicional y lo moderno para impulsar el cambio sociopolítico en una dirección modernizante.²² Ubicar en ese esquema la fundación del Conservatorio permite valorar la importancia que

tuvo el proyecto musical en la ‘modernidad católica’, comprendiendo a la secularización musical de la institución como una apuesta por el desarrollo cultural del país, más allá de los espacios religiosos. Cabe recordar que, durante el régimen garciano, se oficializó un conjunto de símbolos patrios (bandera e himno) como aglutinadores de una ‘comunidad’ imaginada única, por lo que no fue extraño el nombramiento del compositor del Himno Nacional —el músico corso Antonio Neumane— como primer director del CNM.

Los informes de instrucción pública (1873-1875) registran una planta docente compuesta por músicos nacionales y extranjeros. Los ecuatorianos tenían experiencia previa en procesos educativos locales, la mayoría mantenía vínculos con la Iglesia, las bandas militares o las sociedades artísticas. De estas conexiones se nutrió Juan Agustín Guerrero quien, tras la muerte del director Neumane (1871) y mientras el agente consular en Francia buscaba una nueva autoridad,²³ dirigió el establecimiento por un año.

La búsqueda advierte que posiblemente el gobierno miraba al Conservatorio de París como el referente. Sin embargo, las condiciones financieras no le permitieron replicar el modelo²⁴ y el gobierno complementó las contrataciones docentes con músicos italianos vinculados a instituciones o compañías artísticas en

20 Mireya Salgado y Carmen Corbalán de Celis. *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de Inicios del Siglo XX* (Quito: Instituto de la Ciudad, 2012): 21.

21 El Nacional, “Sección del Interior”, *El Nacional. Periódico Oficial*, 2 de marzo de 1870, 1.

22 Juan Maiguashca. “El Proyecto Garciano de Modernidad Católica Republicana en Ecuador, 1830-1875”, en *La mirada esquiiva. Reflexiones históricas sobre la interacción del Estado y la ciudadanía en los Andes (Bolivia, Ecuador y Perú)*, siglo XIX, ed. Martha Irurozqui (Madrid: Congreso Superior de Investigaciones Científicas, 2005): 233-259.

23 León, *Exposición del Ministro...*, 33.

24 El Conservatorio de París entonces abrazaba la enseñanza de danza, declamación, teatro y esgrima, por lo que parece que el modelo de conservatorio que tomó el proyecto de García Moreno —pese a la referencia— se acercó más a la educación de los conservatorios italianos, con la salvedad de que en el Conservatorio de 1870 estuvieron ausentes las materias teóricas (literatura, historia de la música o estética). Violeta Hemsy de Gainza. “La educación musical superior en Latinoamérica y Europa latina durante el siglo XX”, *Revista de música Doce notas. Monográfico Educación*, n.º 3 (1999): 124-5.

territorio americano.²⁵ Ese fue el caso de: Francisco Rosa (director),²⁶ Antonio Casarotto, Pedro Traversari Branzanti,²⁷ Vicente Antinori y Fabio de Petris, empleados en 1872.

Pese a la injerencia mundial del modelo de conservatorio francés, la primera experiencia ecuatoriana muestra lo determinantes que fueron las condiciones económicas del gobierno y la dinámica cultural del país al crear su versión propia de Conservatorio. Adicionalmente, la contratación de músicos extranjeros residentes en Guayaquil evidencia que —por su condición de puerto, conectividad regional y riqueza económica— esta ciudad era más atractiva para la migración extranjera y el tránsito de compañías artísticas internacionales que Quito, capital de la República.

El CNM pretendía proyectarse como una institución educativa nacional, moderna e integradora que permitía el acceso de alumnos basa-

dos en sus aptitudes y no por su origen. Según el decreto de 1870, la educación brindada buscaba apoyar a los estudiantes de provincias distantes y, entre ellos, a los más pobres. La instrucción impartida era gratuita y se dirigía —al menos en el discurso— a todo ecuatoriano bautizado que encajara en el rango de edad establecido y demostrara aptitudes artísticas en las evaluaciones privadas semestrales y en los conciertos públicos anuales.²⁸

Aún no es posible indicar el número exacto de estudiantes que durante los 7 años de existencia se formaron en el CNM. Los informes ministeriales (1873-1875) marcan un promedio de 52 o 53 escolares anuales, cupo condicionado por el número de instrumentos. Dentro de esta población, es reveladora la presencia numérica de alumnos militares, evidenciando la cercanía entre el establecimiento y las bandas del ejército.

La educación musical del CNM se regía por criterios similares a los aplicados en otras instituciones de la época, donde era importante la separación espacial de hombres y mujeres para proteger su moral. Si bien, la formación musical del Conservatorio estaba dirigida a educandos de ambos sexos, las clases se dictaban separadas y las mujeres eran excluidas de varias de ellas.

Las nóminas de 1873 y 1875 muestran que todos los docentes eran hombres, en contraste con las 8 alumnas mujeres que estudiaban solfeo, canto, armonía y piano. Adicionalmente, como requisito exclusivo para mujeres, las aspirantes debían entregar una

25 Entonces la relación con Perú estaba marcada por el «pacto de alianza celebrado en 1886 para defender los intereses y honor americanos de las injustificables pretensiones y ultrajes del Gobierno de Isabel II», lo que generó un ambiente de tranquilidad fronteriza y permitió el desplazamiento de extranjeros «superiores», «capaces de hacer progresar al país, importando y enseñando a los ecuatorianos las artes y ciencias». Eso aumentó el flujo de compañías teatrales, que tras la unificación de Italia y la crisis empezaron a migrar a América para buscar oportunidades. Ese fue el caso de Francisco Rosa, Vicente Antinori y Pedro Traversari, que antes de ser contratados para el Conservatorio ejercían sus actividades en Perú y, tras el ajuste presupuestario (1876), se trasladaron a otros países andinos. Rosa regresó a Perú, mientras Petris y Traversari se mudaron a Chile y se unieron a la Sociedad de Música Clásica. Chiara Pagnotta. *Situando los márgenes de la Nación. Los italianos en Ecuador (siglos XIX-XX)* (Quito: Abya Yala, 2016): 72-5. John L. Walker. «Los músicos italianos en el Conservatorio Nacional: su travesía e influencia», *El Diablo Ocioso. Revista Musical Ecuatoriana EDO*, n.º 7 (agosto-octubre 2010): 79-81.

26 Según el contrato firmado el 11 de septiembre de 1872 con el gobernador del Guayas, Francisco Rosa residía en Guayaquil. Su sueldo anual sería de 4 000 pesos y tendría vacaciones de un mes en agosto. Francisco Javier León. *Exposición del Ministro del Interior y Relaciones Exteriores dirigida al Congreso Constitucional de 1873* (Quito: Imprenta Nacional, 1873), s/r.

27 Según el contrato conjunto del 11 de noviembre de 1872, Pedro Traversari Branzanti asumió la enseñanza de flauta y Antonio Casarotto la de trombón en el CNM y en las bandas militares. El sueldo de cada uno fue de 140 pesos mensuales. *Ibíd.*

28 El rango de edad aceptado era de 10 a 22 años. Quien sobrepasara esa edad sería admitido si el director consideraba que tenía aptitudes sobresalientes o si necesitaba máximo 2 años para completar su instrucción musical. El Nacional, «Sección del Interior», *El Nacional. Periódico Oficial*, 2 de marzo de 1870, 1.

promesa firmada por la madre, tutora o abuela, que las comprometía al pago de diez pesos de multa por falta a las lecciones diarias.²⁹ Queda por investigar las razones para la ausencia de mujeres como profesoras, entre las posibles explicaciones se puede plantear la no visibilizada participación femenina en espacios de sociabilidad o de formación artística y las limitadas posibilidades para ejercer como docentes de música en otros sitios de instrucción formal.

A pesar del reconocimiento social de la institución y las participaciones reseñadas en la prensa, en 1876, el presidente Borrero derogó el decreto de creación del CNM con la intención de modificar su funcionamiento.³⁰ Entre los cambios más importantes estuvieron: la introducción de una clase preparatoria para estudiantes nuevos, la limitación de funciones al director y los recortes presupuestarios. La disminución de honorarios de todos los profesores produjo que los extranjeros decidieran renunciar a su cargo. Con la salida de varios docentes y el desalojo del edificio, la crisis del lugar se profundizó; los intentos de los miembros por sostener el proceso educativo fueron insuficientes y el Conservatorio cerró en 1877.

La educación musical en el proyecto liberal

Desde la herencia no reconocida del progresismo y la política educativa garciana, entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX «la escuela era la base de la regeneración política y social».³¹ Así lo muestran los informes de instrucción pública y la clasificación de los establecimientos

29 *Ibíd.*

30 *El Nacional*, "Instrucción Pública", *El Nacional. Periódico Oficial*, 19 de agosto de 1876, 1.

31 Terán Najas, "La escolarización de...", 168.

de enseñanza,³² donde se observa las formas en las que el proyecto liberal radical fragmentaba la población a partir del pensum de estudio y la ubicación espacial de los centros educativos.³³

El discurso de igualdad y democracia, latente en la historiografía de la Revolución Liberal, que la muestra como una trayectoria que «se inicia con un espíritu nuevo, del progreso y la modernidad, y con los ojos puestos en las sociedades europeas consideradas como civilizadas»,³⁴ no manifiesta la clasificación sistémica que desde el Estado se dio a la población, pues, a decir de Luis A. Martínez, ministro de instrucción pública y precursor de la Escuela de Bellas Artes:

El Estado en su deber de dar enseñanza debe procurar que se la adapte á las primeras necesidades del país, sin cerrar, por esto, la puerta al *progreso indefinido* de quien tenga aptitudes para seguirlo; pero *no impulsar inmoderadamente a las clases trabajadoras para que con nociones de conocimientos mal digeridos, que no se conforman con su condición busquen fuera del campo*, al que debemos dedicar gran parte de nuestras energías, una esfera de acción mayor é inadaptable á sus fuerzas [*sic*]³⁵ (énfasis añadido).

Dentro del sistema educativo de los gobiernos liberales, cada ramo de-

32 *Ley de Instrucción Pública*, Registro Oficial 404 y 405, 6 de julio de 1897, art. 12 y 33.

33 Terán Najas, "La escolarización de...", 188-9.

34 Martha Moscoso. "Familia y sociedad en el Período Liberal", en *El Ferrocarril de Alfaro: el sueño de la integración*, comp. Sonia Fernández Rueda (Quito: Corporación Editora Nacional, 2008): 73.

35 Luis A. Martínez. *Memoria del Secretario de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1904* (Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1904): XVIII- XIX.

bía cumplir con la finalidad de impartir los conocimientos que el gobierno consideraba necesarios «a fin de dar á los alumnos, solamente los conocimientos que les sean indispensables para el medio en que viven y han de continuar viviendo [sic]».³⁶ Cada centro o acción educativa debía desempeñar un papel específico, las escuelas de artes y oficios debían «ofrecer apoyo eficaz á la clase desvalida [sic]»³⁷ o «verificar una educación salvadora en los obreros»;³⁸ la educación a los indígenas servía para «regenerar la sociedad, aumentar el número de *ciudadanos útiles* en más de ochocientos mil, multiplicar prodigiosamente *los elementos de progreso*»;³⁹ la inclusión de las mujeres en un establecimiento de enseñanza industrial le daría «una profesión con la que pueda ganarse honradamente la vida»⁴⁰ o «proporcionar una industria fácil y lucrativa á las niñas pobres [sic]».⁴¹ Entonces, cabe preguntarnos ¿cuál era el rol demandado al Conservatorio?

La segunda fundación del Conservatorio Nacional de Música

A inicios del siglo XX, el presidente Eloy Alfaro consideraba su responsabilidad el velar, desarrollar y engrandecer la instrucción pública, incluyendo el cultivo de las Bellas Artes como una posibilidad de apertura a la actividad humana y preparación hacia el por-

venir. Para alcanzar este horizonte, se preveía la instauración de academias y el 26 de abril de 1900 se decretó la creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación en Quito.⁴² El gobierno liberal reconocía en la música un amplio potencial artístico, moral y educativo para las buenas costumbres, de modo que la instrucción musical formal impulsaría las habilidades artísticas de los ecuatorianos y evitaría que se «guardaran incultas por más tiempo».⁴³

Para iniciar esta misión, el régimen reclutó en Chile a los profesores: Enrique Marconi, Pedro Traversari Branzanti, Pedro Traversari Salazar y Clementina Marconi (hija de Enrique Marconi).⁴⁴ La documentación revisada no permite identificar razones específicas de contratación de estos músicos de origen italiano, residentes en Chile; una posible respuesta podría inferirse de la cercanía geopolítica entre ambas naciones tras la Guerra del Pacífico (1879-1883), de la

42 Eloy Alfaro. "Decreto de Creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación", 26 de abril de 1900. AMRE, Fondo Presidencia, T. 1. 1. 2, f. 20-1. Se estableció el Conservatorio Nacional de Música y Declamación y pese a los intentos por potencializar la declamación, en la práctica, la institución se centró en la música. En 1905 se suprimió la rama de declamación, de ahí que, en adelante, se utilice la sigla CNM para aludir al Conservatorio de Quito.

43 Peralta, *Informe del Ministro...*, 15. Conservatorio Nacional de Música y Declamación. *Reglamento del Conservatorio Nacional de Música y Declamación* (Quito: Imprenta Nacional, 1900): 5.

44 El contrato colectivo firmado el 3 de enero de 1900 reconocía por gastos de viaje el pago de s/. 243,23 sures y un pago por viáticos de s/. 60,80. Enrique Marconi (director) tendría un sueldo de s/. 3000 sures anuales y sus clases serían: armonía, composición, piano y canto superior, estética y filosofía del arte y conjunto coral e instrumental con al menos 18 horas semanales. En caso de no existir alumnos en los cursos superiores, debía impartir teoría, violoncelo, contrabajo y órgano. El subdirector, con sueldo de s/. 2000 sures anuales, fue Pedro P. Traversari S., quien impartiría el curso completo de teoría y solfeo, y los dos primeros cursos de historia de la música, con un total de 16 horas semanales. Bajo su responsabilidad estarían también la contabilidad, biblioteca y el archivo institucional. Pedro P. Traversari B., como profesor de instrumentos de madera, tenía clases 8 horas semanales y Clementina Marconi, profesora de piano y canto inferior con al menos 8 horas semanales, con un sueldo de s/. 720 sures anuales. José Peralta al Ministro de Hacienda, Quito, 14 de abril de 1900. ANE, Fondo Ministerio de Instrucción Pública 1900-1901, Caja 843, Tomo 1419, f. 153.

36 Énfasis añadido. *Ibíd.*, XVIII.

37 Énfasis añadido. José Peralta. *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1901* (Quito: Imprenta Nacional, 1901): 17.

38 Énfasis añadido. José Peralta. *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1900* (Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1900): XXI.

39 Énfasis añadido. *Ibíd.*, IX.

40 Aurelio E. P. *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1899* (Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1899): IX.

41 Peralta, *Informe del Ministro...*, XVIII-XIX.

que vino la alianza/cooperación para la reforma del ejército y la transformación del sistema escolar ecuatoriano.⁴⁵

La reputación que entonces tenía el Conservatorio de Santiago pudo incidir en la decisión, pues contaba con una amplia planta docente y sus aprendices formaban parte de la escena musical como artistas de teatros, iglesias, escuelas, bandas militares o ejercían su profesión en otros países.⁴⁶ El prestigio del Conservatorio chileno tuvo su contraparte en la actitud de las élites y su necesidad de consumo de espectáculos artísticos de procedencia extranjera. Al respecto, John L. Walker identifica dos significados en la llegada de las compañías italianas: el anhelo de los habitantes locales por tener una experiencia operística genuina y la importancia que daba la presencia de artistas extranjeros a las ciudades alejadas de la corriente musical principal.⁴⁷ Estos sucesos desarrollaron una lógica de consumo cultural que demandó más presentaciones de compañías foráneas, incluso motivando a varios artistas a que trasladaran sus residencias a países latinoamericanos.

La aceptación de estas expresiones culturales en la región fue de la mano del consumo material de bienes importados

porque «las capas superiores se esforzaban por marcar su diferencia al adoptar todo lo europeo, lo francés e inglés».⁴⁸

La vestimenta y el adorno personal fueron muestras simbólicas de estatus, de la misma manera que lo fueron prácticas culturales como la asistencia al teatro, la adquisición de un palco, la posesión de libros, la compra de un piano o la suscripción a sociedades artísticas que difundían las obras de moda. En esa atmósfera, el trabajo de las autoridades inició con la elaboración del Reglamento del CNM, teniendo de referencia los documentos de las instituciones europeas pares y adaptándolas al carácter del país.⁴⁹

El decreto de Alfaro creó un conservatorio de música que —a decir de Domingo Brescia (tercer director)— expresa «el evidente propósito de imitar al Conservatorio de París» pero,⁵⁰ en la práctica, su estructura⁵¹ y aplicación estuvieron más cercanos a la experiencia musical chilena⁵² y al Conservatorio cerrado en

45 Nancy Yáñez propone que el gobierno contactó a los Traversari mediante el Cnel. Nicolás López y les solicitó información sobre las gestiones y planes a realizarse para la reapertura del Conservatorio. La autora señala que, a la par, el país negociaba con el gobierno chileno para la venida de una misión militar y esa fue la oportunidad de asistencia de una delegación en beneficio de la cultural. En los archivos revisados hasta el momento no ha sido posible confirmar esta aseveración. Sin embargo, por la coyuntura política y el vínculo previo establecido por Traversari (padre) con el país y las instancias militares, es muy probable que el proceso haya sido según lo indicado. Nancy Yáñez. *Memorias de la Lírica en Quito* (Quito: Banco Central del Ecuador, 2005): 61.

46 En Chile, el Conservatorio fue fundado en 1850 con antecedentes en la Escuela de la Cofradía del Santo Sepulcro. Luis Sandoval indica que, para 1899, las materias impartidas, eran: armonía y contrapunto, teoría, canto, piano superior y elemental, órgano, violín y viola, violoncelo, contrabajo, flauta, oboe, clarinete, fagot, instrumentos de cobre, italiano, francés, historia de la música, aritmética, dibujo y escritura musical, declamación, y conjunto vocal y musical. Luis Sandoval. *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación «1849 á 1911»* (Santiago: Imprenta Gutenberg, 1911): 18.

47 Walker, «Los músicos italianos...».

48 Arnold J. Bauer. *Somos lo que compramos. Historia de la Cultura Material en América Latina* (México: Taurus, 2002): 205.

49 Enrique Marconi al Ministro de Instrucción Pública, 11 de mayo de 1900. Libro de Notas 1, f. 1. ACNM.

50 Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 21 de septiembre de 1905. Libro de Notas 1, f. 339. ACNM.

51 El Conservatorio estaba separado por secciones: hombres y mujeres. La distribución de enseñanza era: I. Piano, armonía y órgano. II. Canto. III. Instrumentos de cuerda de arco. IV. Instrumentos de viento de madera. V. Instrumentos de viento de metal y percusión. VI. Teoría, solfeo, armonía, composición e Historia de la Música. VII. Conjunto coral. VIII. Conjunto instrumental. IX. Declamación e idiomas. Las clases conservarían el siguiente orden: piano superior, armonía y órgano. Canto superior —curso completo para hombres—. Piano —curso medio—. Piano y canto —inferior para señoritas—. Piano —curso inferior— para hombres. Violín y viola. Violoncelo y contrabajo. Instrumentos de viento de madera. Instrumentos de viento de metal y de percusión. Armonía y composición. Teoría y solfeo. Historia de la música. Eloy Alfaro. «Decreto de Creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación», 26 de abril de 1900. AMRE, Fondo Presidencia, T. 1. 1. 2, f. 20-21.

52 Fernando García Arancibia. «Domingo Brescia y el aporte foráneo al desarrollo musical chileno», *Revista Musical Chilena*, n.º 175 (enero-junio, 1991): 48. La conexión cultural con Chile recogió también las experiencias previas de movilidad y redes entre los músicos del siglo XIX. Llama la atención que una de las obras compuestas por Domingo Brescia (director del CNM entre 1905 y 1911) y analizada por García Arancibia cuente con una dedicatoria a

1877. A diferencia del Conservatorio decimonónico, que solicitaba como requisito de ingreso ser bautizado, el CNM de 1900 recibía aspirantes letrados que cumplían con los requisitos de edad y superaban las pruebas de aptitud inicial. Ambas escuelas gratuitas centraron su atención en la educación de músicos de orquesta, banda, pianistas y cantantes; sin embargo, la presencia de mujeres (estudiantes y profesoras) fue mayor a inicios del siglo XX.



Figura 1. Estudiantes del Conservatorio Nacional de Música, circa 1905. Fuente: Archivo Museo Nacional del Ecuador.

El Conservatorio ante las demandas estatales

En su análisis sobre la configuración de las naciones en América Latina, Ricaurte Soler afirma que —desde su creación— el Estado siempre intentó cumplir una función de agente activo, buscando las maneras de ejercer

su amigo Fabio de Petris (profesor del CNM entre 1872 y 1876), lo que dejaría ver el rastro de un movimiento musical regional más sólido y cercano de lo que se ha podido imaginar. Quizá los músicos italianos entonces ubicados en Perú, Chile y Ecuador mantenían relaciones de cercanía e incluso de fraternidad.

coerción sobre su población y lograr la homogeneidad social. Para el autor, la actividad de un Estado en proceso de constitución nacional se desempeñaba en dos instancias: la primera consistía en la identificación de los habitantes en el territorio como parte de su país frente a los otros y la segunda era la búsqueda de reconocimiento como país en el escenario internacional.⁵³

A inicios del siglo XX, el Estado ecuatoriano seguía trabajando en esas dimensiones y la música le brindaba la posibilidad de contribuir a la consolidación de la nación en ambos espacios. A nivel interno, la música fue un elemento central dentro del control de las bandas del ejército y la instrucción pública; a la par que, la formación impartida en el Conservatorio albergaba el anhelo de ampliación de repertorios patrios y la creación de músicos u obras que se convertirían en cartas de presentación de un país ‘civilizado y moderno’ ante sus pares.⁵⁴

Los estudios sobre el ejército de la época y los informes ministeriales manifiestan el interés de los gobiernos liberales por impartir regularmente instrucción militar y gimnástica en colegios masculinos, donde «es un deber sagrado mantener en la juventud vivo y disciplinado el espíritu de civismo para cuando la patria lo reclame».⁵⁵ Esta práctica estuvo acompañada de una campaña simbólica para la generación de una identidad territorial, forjada desde el uso de mapas, la creación de un sentimiento patriótico en las

53 Ricaurte Soler. *Idea y cuestión nacional latinoamericanas. De la independencia a la emergencia del Imperialismo* (México, Siglo XXI: 1980): 16, 25- 6.

54 Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 1906. Libro de Notas 1, f. 407-415. ACNM.

55 J. Román. *Memoria del Secretario de Instrucción Pública, Correos y Telégrafos, etc. a la Convención Nacional de 1906* (Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1906), VII. Jorge Martínez Bucheli. “La Primera Misión Militar Chilena y su influencia en el Ejército Ecuatoriano, 1899-1905” (tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2017).

escuelas, la difusión de símbolos patrios o el juramento a la bandera.

En el ámbito de la educación pública, el Estado liberal buscó comprometer a los profesores del CNM con otros espacios y prácticas de enseñanza. Según el contrato colectivo, firmado por Enrique Marconi, Pedro Traversari Salazar y Pedro Traversari Branzanti, ellos debían complementar su labor educativa con la contribución de su biblioteca personal o su colección de instrumentos (Traversari Salazar), en préstamo, por el periodo de duración de su contrato con la institución. Adicionalmente, se esperaba que Clementina Marconi completara su labor docente al impartir clases de música e italiano, en caso de que se establecieran colegios laicos estatales para señoritas, y que Traversari Salazar ocupara la clase de música en el Instituto Mejía u otro establecimiento que el gobierno dispusiera.⁵⁶

La participación de los funcionarios en instituciones de educación de la ciudad coincidía con la idea de que la música contribuía al ‘mejoramiento’ moral, social y cultural de la población, visión compartida por el Estado y el director Enrique Marconi.⁵⁷ De ahí que, varios miembros del Conservatorio adoptaron la docencia como carrera complementaria a su actividad artística. Ese fue el caso de Nicolás A. Guerra, quien trabajó como profesor de música en el Instituto Normal de Señoritas⁵⁸ o Sixto M. Durán, quien antes de ejercer como director del CNM, lo fue en la Escuela de Artes y Oficios. La injerencia de los miembros del Conservatorio en los espacios educativos no se dio solo en los salones de clase, sino que Traversari Salazar debió

presentar al gobierno un texto de teoría musical, acompañado de una colección de cantos escolares y populares para el uso de los alumnos del Conservatorio y de los colegios locales.⁵⁹

Los integrantes del establecimiento también intervinieron en las bandas militares, instituciones que se presentaron como alternativas laborales y culturales para los músicos que —a través de su educación con fines profesionales— recibían los conocimientos considerados necesarios del saber musical de la época. Ejemplos de esta relación fueron: la designación del Supremo Gobierno para que el director del CNM actuara como miembro del jurado calificador del Concurso de Bandas Militares del 24 de mayo de 1904,⁶⁰ los requerimientos para que las bandas realizaran la retreta previa a los conciertos desarrollados por el Conservatorio en el Teatro Sucre⁶¹ o la presencia de miembros del cuerpo militar como alumnos del centro educativo.⁶²

Históricamente, las bandas militares fueron símbolos de poder de los Estados y su capacidad bélica. Por eso, a partir del siglo XIX, las bandas de guerra de América Latina adoptaron la forma de bandas de armonía, basándose en el modelo de escuela militar francesa; cambiaron con el tiempo y se volvieron musicalmente más complejas al incluir otros instrumentos o ampliar su repertorio.⁶³ Este suceso aconteció también en Chile y Argentina, don-

56 Peralta, *Informe del Ministro...*, XLII-XLIV.

57 Enrique Marconi al Gobernador de la Provincia, 23 de junio de 1902. Libro de Notas 1, f. 127-8. ACNM.

58 A. Reyes V. *Informe que el Ministro de Instrucción Pública, etc. presenta a la Nación en 1911* (Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales, 1911): 35.

59 Peralta, *Informe del Ministro...*, XLII-XLIV.

60 Pedro P. Traversari Salazar al Ministro de Instrucción Pública, 4 de mayo de 1904. Libro de Notas 1, f. 244. ACNM.

61 Pedro P. Traversari Salazar al Ministro de Instrucción Pública, 17 de mayo de 1904. Libro de Notas 1, f. 245. ACNM.

62 El director Brescia emitió una carta de recomendación para que el Sgto. Antonio Suárez, antiguo alumno del CNM y miembro del Batallón Guardia de Honor, fuera ascendido por el vicepresidente de la República a subteniente de ejército. Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 5 de mayo de 1905. Libro de Notas 1, f. 320. ACNM.

63 Mario Godoy Aguirre. *Breve historia de la música del Ecuador* (Quito: Corporación Editora Nacional, 2005): 220.

de las agrupaciones pasaron del campo de batalla a la dinámica urbana mediante retretas o como partícipes de las celebraciones patrias.⁶⁴ Para el caso ecuatoriano, Juan Mullo sostiene que —a diferencia del piano, como instrumento aristocrático— las bandas fueron identificándose paulatinamente con el proceso político alfarista, creando aires marciales, himnos, marchas, entre otras melodías alusivas al régimen.⁶⁵



Figura 2. Estudiantes del Conservatorio Nacional de Música, circa 1905. Fuente: Archivo Museo Nacional del Ecuador.

El Conservatorio y las dinámicas locales

En Quito, la música fue una actividad cotidiana en movimiento constante, donde el Conservatorio y sus autoridades debieron aplicar un conjunto de estrategias para lograr reconocimiento

64 Eugenio Pereira Salas. "El rincón de la historia: Las primeras bandas militares de Chile", *Revista Musical Chilena*, n.º 12 (1946): 48-9; Diana Fernández Calvo. "La música militar en la Argentina durante la primera mitad del Siglo XIX", *Diana Fernández Calvo*, s/r.

65 Juan Mullo Sandoval. *Cantos Montoneros y Chapullos. Semántica de la canción alfarista* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2015): 42.

social. Investidos del capital simbólico y cultural que les daba ser músicos extranjeros o estudiados en el exterior, las autoridades emitieron certificados y cartas de recomendación para fabricantes de instrumentos u obras de pedagogía musical, actuaron como jurados de concursos y revisores de obras. Por ejemplo, en 1902, Pedro Traversari Salazar otorgó un certificado a Luis López como fabricante de instrumentos de cuerda luego de una «examinación detenida de sus obras», conforme a las exigencias acústicas de los instrumentos, donde se revelaron «superiores a todas las que, hasta hoy, se nos han presentado como fabricadas en el país».⁶⁶

Esta práctica fue fortalecida por el Estado. En 1904, el director Pedro Traversari Salazar fue requerido por el ministro del ramo para juzgar la obra *Arpeggios para piano* de Francisco J. de Castillo,⁶⁷ igual que al año siguiente lo fueron Ulderico Marcelli y Mario de la Torre, delegados por el director Domingo Brescia, para la revisión de la obra *Gramática Musical* de Nicolás Guerra, por solicitud del presidente de la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha.⁶⁸ Asimismo, Brescia examinó, en 1906, ocho composiciones participantes en un concurso de música popular organizado por el Consejo Municipal de Ibarra.

66 Pedro P. Traversari Salazar sin destinatario específico, 1 de mayo de 1902. Libro de Notas 1, f. 126. ACNM.

67 Pedro P. Traversari Salazar al Ministro de Instrucción Pública, 19 de abril de 1904. Libro de Notas 1, f. 236-8. ACNM.

68 Domingo Brescia al Presidente de la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha, 4 de noviembre de 1905. Libro de Notas 1, f. 352. ACNM. La obra publicada incluye una carta de aprobación del director Brescia. El texto reza así: «Muy Señor mío, he leído detenidamente su obra titulada *Gramática Musical*, y estimo que, por su contenido, puede prestar útiles y buenos servicios á quienes deseen conocer la parte teórica de los elementos de la música, y por lo tanto, creo muy oportuno y de suma utilidad su publicación [sic]». Nicolás Abelardo Guerra. *Gramática Musical* (Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales, 1911): 3.

El dictamen de Brescia expresaba que ninguno de los trabajos «resiste á un examen crítico concienzudo por carecer en su totalidad de procedimientos técnicos serios y fundados en las leyes estéticas que sirven de base á las producciones de los músicos de nuestra época [sic]». ⁶⁹ Esta apreciación estipula que los ejes de su análisis eran sostenidos desde conocimientos técnicos y estéticos, que le ubicaban en una posición superior —como juez y conocedor— de un universo sonoro que sobrepasaba las «manifestaciones espontáneas de un arte rudimentario y exclusivamente popular» de las melodías participantes. Por eso, ante la incapacidad de que las canciones se adapten a los criterios estéticos, él debió acudir al sentimiento de «indulgencia» para clasificar las obras desde las «menos incorrectas». ⁷⁰

Durante el siglo XIX, Juan Agustín Guerrero contribuyó a la definición de ‘bellas artes’ como espacio de conocimiento de las «reglas músicas» que regían a la música, considerada como «un fuego sagrado» que permitía distinguir a los «músicos» de los «ejecutantes», ⁷¹ visión que más tarde se complejizaría para separar la música popular de la académica. Las expresiones vertidas por Guerrero se acercan a los comentarios realizados por Brescia, plasmando la ubicación jerárquica que ambos daban a los conocimientos impartidos por el centro especializado. A propósito, Trinidad Pérez localiza en el siglo XVIII europeo el fortalecimiento de la categoría ‘bellas artes’ como un mecanismo para la diferenciación entre artes espirituales, artes liberales, ciencias, artes manuales, obras artesanales, actividades mecánicas o industriales. Para la historiadora,

⁶⁹ Domingo Brescia al Presidente del M. I. C. M. Ibarra, 26 de diciembre de 1906. Libro de Notas 1, f. 462-3. ACNM.

⁷⁰ *Ibíd.*

⁷¹ Guerrero, *La música ecuatoriana...*, 15.

[...] durante la conformación de las nuevas repúblicas latinoamericanas, los líderes políticos e intelectuales buscaron construir las condiciones sociales, económicas e intelectuales que hicieran posible el desarrollo de tal sistema moderno de las artes a nivel local. ⁷²

En ese esquema, la enseñanza de materias teóricas —estética e historia del arte— muestra la concepción moderna de Conservatorio que entró en vigencia a inicios del siglo XX, donde la música como «la más bella entre las Artes Bellas» ⁷³ encontró un lugar dedicado exclusivamente para su estudio, desde donde se intentaba irradiar conocimientos, valores y visiones de la música a otros escenarios. Por ejemplo, entre 1900 y 1903, las bandas del ejército con residencia en Quito estuvieron bajo vigilancia de Pedro Traversari Branzanti, quien se convirtió en director general de bandas y fue responsable de supervisar la enseñanza dada por profesores particulares a cada una, al tiempo que debía dirigir por lo menos cuatro grandes festivales al año. ⁷⁴

Traversari Branzanti también facilitó «una numerosísima colección de novedades musicales, óperas modernas y diferentes composiciones de las más apreciadas en Europa» ⁷⁵ para, con su copia, enriquecer el repertorio de las bandas. En efecto, se sirvió de sus contactos con la Fábrica Ricordi y se convirtió en el filtro para adoptar una obra u otra en los repertorios marciales. Contrario a la puesta en escena de los géneros musica-

⁷² Trinidad Pérez. “La Construcción del Campo Moderno del Arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del Arte y Eurocentrismo” (tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2012): 87, 160.

⁷³ Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 7 de diciembre de 1907. Libro de Notas 2, f. 102-7. ACNM.

⁷⁴ Peralta, *Informe del Ministro...*, XLII-XLIV.

⁷⁵ *Ibíd.*

les mestizos, afroamericanos o indígenas (que hoy se catalogan como ‘música ecuatoriana’ o ‘música nacional’), Traversari Branzanti, consideraba:

Indispensable otra orden para que los instructores ó jefes particulares de cada banda no puedan formar un programa sin previa revisión y consentimiento mío; sucede a veces que se presentan en una retreta con piezas que no las ejecutan debidamente por falta de ensayos y con otras que hacen perder la disciplina, seriedad ó reputación de una banda militar, esto es la ejecución de pasillos, tonos, san juanes ú otras músicas triviales. [sic]⁷⁶

Apelando a la disciplina militar, Traversari Branzanti solicitó al comandante general de armas y al ministro de guerra que en las retretas se prohíba la ejecución de esas piezas «triviales» y se formalicen las tocadas y llamadas, para evitar el suceso frecuente de que luego de una retreta, las bandas

[...] regresan á sus respectivos cuarteles y ahí frente á la puerta de él, la banda se pone a ejecutar una sucesión tan variada de tales pasillos, tonos, etc. que forma una algarabía espantosa aplaudida por el bajo pueblo [sic].⁷⁷

La incomodidad evidencia que, contrario a las expectativas del Conservatorio de convertirse en la voz autorizada del repertorio sonoro en escuelas y bandas militares, la dinámica musical en la ciudad era, no solo más variada, sino que seguía practicándose en una diversidad de espacios que estaban fuera de su control.

Las valoraciones expresadas sobre objetos, obras y ritmos, manifies-

tan el modo en que sistemáticamente el Conservatorio emitió discursos sobre lo que era la música desde un espacio de enunciación que intentaba establecerse dominante al custodiar un saber específico, que conjugaba conocimientos técnicos y estéticos ‘superlativos’ a otros —alocución reproducida por estudiantes y profesores a través de prácticas de legitimación—. La presentación de textos escolares para la revisión de las autoridades, su participación en certámenes donde los directores eran jurados⁷⁸ o su introducción como profesores del CNM para ganar ventaja al competir por un empleo,⁷⁹ reforzaron el imaginario de la institución como un lugar de saberes especializados y le otorgaron una voz ‘profesional’ en un escenario musical con otras voces, donde las iniciativas de las municipalidades y las sociedades artísticas plasman a la música como un elemento apreciado socialmente.

Como institución educativa estatal, regida por el Ministerio de Instrucción Pública, el CNM realizaba anualmente un evento musical de cierre del año lectivo para mostrar los avances de los alumnos. En él participaba la comunidad educativa y se distribuían certificados de reconocimiento a los alumnos aprobados por clase. Así lo muestra el programa de clausura del año 1907-1908, donde se observa que las celebraciones arrancaban con el Himno Nacional y, a medida que se desarrollaban, se incluía la interpretación de obras musicales.⁸⁰

⁷⁸ Los ganadores del concurso organizado en Ibarra (1906) fueron: Virgilio F. Chávez (Obertura “A mi Patria”, “Fantasía para violín” e “Himno” para dos voces con acompañamiento de piano) primer lugar, Segundo Luis Moreno A. (Pasodoble “28 de setiembre”, “tercer centenario” y el vals “Victoria Matilde”) segundo lugar y Yenerlod Malba (“Fantasía” para piano) tercer lugar. Domingo Brescia al Presidente del M. I. C. M. Ibarra, 26 de diciembre de 1906. Libro de Notas 1, f. 462-3. ACNM.

⁷⁹ El Tiempo, “Concurso Musical”, *El Tiempo*, 25 de abril de 1908, 1-2.

⁸⁰ Programa de entrega de premios del año lectivo 1907-1908, s/r. Libros de exámenes 2, f. 57-63. ACNM.

⁷⁶ Pedro P. Traversari al Comandante General de Armas, 31 de enero de 1902. Libro de Notas 1, f. 113-4. ACNM.

⁷⁷ *Ibid.*

La participación del establecimiento como colaborador en los eventos que organizaban la vida cultural de la ciudad fue constante, tal como apunta su inclusión en la agenda de inauguración del Ferrocarril Transandino (1908) o el Concierto Inaugural de la Exposición Nacional (1909). Estos eventos fortalecían la legitimidad del lugar, igual que lo hacía la prohibición a los estudiantes para que tomaran clases privadas con profesores externos, la limitación de participar en eventos sin autorización del director⁸¹ y la publicación de la primera edición oficial del Himno Nacional.

El CNM aspiraba convertirse en la voz autorizada sobre lo que se deseaba fuera la música oficial en el país e intentaba concretar su posición como juez calificador entre lo que era o no, técnica y estéticamente, aceptable en la música. El manejo que las autoridades dieron al Himno Nacional fue una manifestación de ello. Así, ante el requerimiento del himno ecuatoriano para la Exposición Panamericana de Búfalo (1901), las autoridades institucionales manifestaron que no existía una «instrumentación medianamente correcta» de la canción y Traversari Branzanti debió adaptarla para banda completa.

Tras la advertencia de la dirección respecto a que «la mayor parte de los ejemplares para piano y canto están llenos de errores y cambios que alteran las bellezas que encierra el original del autor»,⁸² las correcciones realizadas por Traversari Branzanti y Enrique Marconi fueron adoptadas por el gobierno liberal como versiones oficiales

y enviadas para impresión a la Fábrica Ricordi de Milán.⁸³

A decir de Marconi, la impresión de la «primera edición oficial del Himno Nacional» respondió también a que la «detestable instrumentación» previa del himno lo había dejado sin ejecución en las bandas de música y su interpretación no era generalizada en la sociedad. Por esta razón, su accionar era autoasumido «como un deber patriótico» que le dio a la obra la importancia y popularidad que tenían los himnos nacionales en todos los países.⁸⁴

En gran medida, la participación del CNM en el escenario musical quiteño fue posible gracias al apoyo de los gobiernos centrales. Así se observa en la iniciativa de Pedro Traversari Salazar que, para celebrar el 10 de agosto de 1904, propuso al ministerio de instrucción pública la realización de un «concurso que sea un verdadero certamen igual para todos». De acuerdo a las bases presentadas, los participantes debían componer en el plazo de 20 días una sinfonía de estilo clásico para piano, adaptable para orquesta y destinada a conmemorar a un héroe, presentarla en el Conservatorio, que la pasaría al ministerio.⁸⁵ El concurso no tuvo mayor convocatoria, solo se presentó una obra,⁸⁶ lo que enuncia que, pese a la voluntad de las autoridades y el gobierno, el poder del Conservatorio no fue auto-

81 Conservatorio Nacional de Música y Declamación, *Reglamento del Conservatorio...*, 16.

82 Enrique Marconi al Ministro de Instrucción Pública, 4 de marzo de 1901. Libro de Notas 1, f. 72. ACNM.

83 El tiraje de impresión fue de 1350 ejemplares: 200 ejemplares para piano solo, 150 para banda; y 1000 para piano y canto. Los ejemplares fueron distribuidos entre bandas, instituciones educativas y el CNM los envió a otros conservatorios en el exterior. Enrique Marconi a la Fábrica Ricordi de Milán, 28 de marzo de 1901. Libro de Notas 1, f. 74. ACNM.

84 Enrique Marconi al Ministro de Instrucción Pública, 28 de noviembre de 1901. Libro de Notas 1, f. 99-100. ACNM. Pedro P. Traversari B. y Pedro Pablo Traversari Salazar al Ministro de Instrucción Pública, 22 de noviembre de 1901. Libro de Notas 1, f. 95-7. ACNM.

85 Pedro P. Traversari Salazar al Ministro de Instrucción Pública, 7 de julio de 1904. Libro de Notas 1, f. 253-4. ACNM.

86 Pedro P. Traversari Salazar al Ministro de Instrucción Pública, 4 de agosto de 1904. Libro de Notas 1, f. 260. ACNM.

mático sino que debió ganarlo de distintas maneras hasta tener una voz en medio de una realidad musical variopinta, donde la institución convivía con otros músicos, visiones y organizaciones que plantearon alternativas propias.

Uno de estos momentos fue en 1902, cuando el Conservatorio organizó un concierto benéfico en favor de los damnificados por el incendio de Guayaquil; el evento demandó la inversión de 310 sucres de parte del ministerio del ramo, mientras que el monto recaudado y enviado a la Junta de Beneficencia de Guayaquil apenas alcanzó los 315 sucres.⁸⁷ No obstante, la mayor tensión con el Conservatorio provino de la rivalidad con la Sociedad Filarmónica Beethoven.

Según los estatutos de esta Sociedad artístico-musical, su finalidad era «propender al engrandecimiento del arte nacional, creando una escuela sujeta al plan de estudio que acuerde el cuerpo directivo». Con ese fin, los socios activos (músicos) debían pagar 3 sucres de inversión inicial y 2 de cuota mensual, además de asistir a las sesiones, ensayos y conciertos convocados por el presidente del cuerpo directivo.⁸⁸ La tensión entre ambas instituciones dedicadas a la educación musical se dio cuando, en el listado de casi 60 socios fundadores, constaron los nombres de varios exestudiantes y funcionarios del Conservatorio, quienes fueron expulsados por un inci-

dente en la renovación del contrato de Ulderico Marcelli.⁸⁹

Desde el momento de aparición de la Sociedad Filarmónica Beethoven, el Conservatorio debió compartir el protagonismo cultural con la nueva organización privada. No obstante, mientras el CNM y sus autoridades buscaban reconocimiento, las redes de sociabilidad de los miembros ayudaron a que esta Sociedad se vinculara con otras organizaciones artesanales,⁹⁰ difundiera en la prensa sus actividades y participara en todos los eventos patrios o culturales en los que tuvo oportunidad.⁹¹ En este sentido, Segundo Luis Moreno advierte que —a partir de la expulsión de varios miembros en 1907— arrancó una campaña de desprestigio contra Domingo Brescia y el establecimiento, los periódicos atacaron e invisibilizaron permanentemente el quehacer institucional.⁹² Complementa esta visión Luis H. Salgado, quien sostiene que el 11 de agosto de 1911, tras el derrocamiento de Alfaro, «los miembros Beethovenianos se adueñaron del Conservatorio Nacional y consiguieron del ministro de educación pública la cancelación del nombramiento del director, del maestro Domingo Brescia».⁹³

87 Enrique Marconi al Ministro de Instrucción Pública, 19 de julio de 1902 y 3 de noviembre de 1902. Libro de Notas 1, f. 131-132, 163-4. ACNM.

88 Desde fines de 1907, la Sociedad aceptó el ingreso de alumnos letrados que no tenían conocimientos previos de música; esos alumnos podían estudiar un instrumento a su elección, además del designado por los directivos. A cambio de las enseñanzas recibidas, sus representantes firmaban una fianza por 10 sucres que sería cobrada si el estudiante no permanecía por un año o si faltaba sin causa justificada 6 veces en un mes. A diferencia de la educación gratuita brindada en el CNM, los alumnos de la Sociedad debían cubrir el pago mensual de 1 sucre. Estatutos de la Sociedad Beethoven, 1908, 2, 10-11. BEAEP.

89 En 1907, 26 alumnos del CNM fueron acusados de causar injurias al profesor Ulderico Marcelli cuando intentaron evitar la renovación de su contrato. El problema causó molestia al director Brescia porque habían sobrepasado su autoridad y motivó la convocatoria de la junta de profesores, quien determinó su expulsión y el despido del profesor Manuel Ma. Novoa. Disposición de Domingo Brescia, 15 de julio de 1907. Libro de Notas 2, f. 50-1. ACNM.

90 En 1908, participaron en el «Programa de la sesión solemne con que la Sociedad Artística e Industrial del Pichincha celebró el XCVIII aniversario de la emancipación política de la República de Chile, noble y heroica hermana de la República del Ecuador». En el evento intervino la Orquesta de la Sociedad Musical Beethoven y tocaron los señores: Gómez Sojos, Latore, Tipán, Jarrín, Paz y Durán. El Comercio, «Programa», *El Comercio*, 18 de septiembre de 1908, 2.

91 El Comercio, «La Sociedad Beethoven», *El Comercio*, 31 de marzo de 1909, 3.

92 Moreno, *La Música en el Ecuador*, 119.

93 Luis Humberto Salgado, «El Conservatorio de Música y sus directores», 220.

Sobre la dinámica urbana, Robert Stevenson y Segundo Luis Moreno sostienen que, a inicios de 1911, el cargo de maestro de capilla de la Catedral era aún muy cotizado y fue ocupado por el español José Mulet. Como organista y cantante, Mulet constituyó un coro de niños, creó una escuela de música privada, publicó un tratado especializado y presentó varias de sus composiciones en la ciudad.⁹⁴ La escena musical quiteña también fue compartida con la oferta cultural que el Teatro Sucre publicitaba constantemente en la prensa, además de la presencia de una diversidad de ritmos y danzas.

Al respecto, Mario Godoy especifica que, entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, «se consolidan los nombres de algunos de los géneros musicales existentes, e innovaciones musicales regionales», lo que él reconoce como evidencia del «sentimiento nacionalista de la época».⁹⁵ Juan Mullo complementa esta visión e identifica que la diferenciación artística —latente en los pronunciamientos de Traversari Brazanti y Brescia— formó parte de un proceso de división en clases sociales. Para Mullo, desde la oligarquía se importaban las contradanzas europeas, vales, gavonas, minuetos, pasodobles o mazurcas que fueron ‘criollizados’ progresivamente por la élites locales que adoptaron ritmos como el pasillo frente a otros sectores que se identificaban con ‘géneros propios y nacionales’ como fueron: la jota montubia, la jota serrana, el costillar, el Toro Rabón, la chilena, entre otras.⁹⁶ Profundizar estos postulados será objeto de estu-

dio de otros escritos, mas es necesario anotar que los métodos y repertorios difundidos en la institución hasta 1911 se alinearon con los gustos de las élites, quienes disfrutaban y bailaban al ritmo de la música europea interpretada en salones o teatros, desde donde buscaban ‘civilizar’ a los sectores populares que entonaban instrumentos al son de sanjuanitos, pasacalles y otros ritmos que daban vida a plazas y calles.

A modo de conclusión

En el tránsito de los siglos XIX al XX, las élites de la época buscaron la inserción de sus países en el mapa civilizatorio por medio de la cultura. Las artes fueron herramientas poderosas para erigir el altar patrio y sirvieron para contar la memoria colectiva, reconstruirla, difundirla, ampliarla y corregirla. Sin embargo, al ser la música un espacio de expresión de concepciones del mundo y de configuración de imaginarios —que no siempre pueden ser controlados por los gobiernos—, estos se convirtieron en lugares de lucha simbólica para la construcción de identidades y jerarquías sociales.

En ese marco, la fundación y re-fundación del Conservatorio fueron esfuerzos estatales que pusieron en diálogo experiencias locales previas y visiones internacionales, donde la música —entendida como la puesta en práctica de los cánones europeos— no solo tenía la finalidad de educar al ciudadano por medio de la intervención en escuelas públicas o bandas militares, sino que también servía de elemento de presentación de un país que se esforzaba por mostrarse ‘culto’ ante sus pares. De ahí que la revisión a contrapelo de archivos institucionales brinda elementos que amplían y complejizan

⁹⁴ Robert Stevenson. *La música en Quito* (Quito: Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1989): 37. Moreno, *La Música en el Ecuador*, 103-4.

⁹⁵ Godoy Aguirre, *Breve historia de la música...*, 170.

⁹⁶ Juan Mullo. *El Vals y las Danzas Republicanas Iberoamericanas* (Quito: Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural de la Organización del Convenio Andrés Bello, 2015): 97-100.

las visiones cronológicas o generales respecto a los proyectos educativos de la época, las tensiones internas y los proyectos modernizantes que se gestaron en su interior.

Bibliografía

Archivos Consultados

Archivo- Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música (ACNM)
 Archivo Nacional del Ecuador (ANE)
 Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores (AMRE)
 Archivo Histórico de la Asamblea Nacional del Ecuador
 Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit (BEAEP)

Fuentes primarias

El Comercio, enero de 1908 hasta diciembre de 1909.
El Nacional. Periódico Oficial, marzo 1870 hasta diciembre de 1876.
El Tiempo, 1908.
 Libro de Decretos 1895-1900. AMRE.
 Libro de exámenes 1 y 2. ACNM.
 Conservatorio Nacional de Música y Declamación. *Reglamento de la Sección de Bellas Artes anexa al Conservatorio de Música*. Quito: Imprenta Nacional, 1904.
 —. *Reglamento del Conservatorio Nacional de Música y Declamación*. Quito: Imprenta Nacional, 1900.
 E. P., Aurelio. *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1899*. Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1899.
 Ecuador. *Ley de Instrucción Pública*. Registro Oficial 404 y 405, 6 de julio de 1897.
 Estatuto de la Sociedad Beethoven 1908, BAEP, Quito.
 Guerra, Nicolás Abelardo. “Gramática Musical” *Tratado fácil, claro y sencillo para aprender la teoría de la música en*

corto tiempo con buenos resultados y sin el auxilio del maestro. Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales, 1911.

- Guerrero, Juan Agustín. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1984.
 León, Francisco Javier. *Informe del Ministerio de Relaciones Exteriores dirigida al Congreso Constitucional de 1871*. Quito: Imprenta Nacional, 1871.
 —. *Informe del Ministerio de Relaciones Exteriores dirigida al Congreso Constitucional de 1873*. Quito: Imprenta Nacional, 1873.
 Martínez, Luis A. *Memoria del Secretario de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1904*. Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1904.
 Peralta, José. *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1900*. Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1900.
 —. *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1901*. Quito: Imprenta Nacional, 1901.
 Reyes V., A. *Informe que el Ministro de Instrucción Pública, etc. presenta a la Nación en 1911*. Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales, 1911.
 Román, J. *Memoria del Secretario de Instrucción Pública, Correos y Telégrafos, etc. a la Convención Nacional de 1906*. Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1906.
- ### Fuentes secundarias
- Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
 Ayala Mora, Enrique. *Historia de la Revolución Liberal Ecuatoriana*. Quito: Corporación Editora Nacional, 1994.
 Bahamonte, Oswell. *Estudio Histórico del Edificio del Conservatorio Nacional de Música*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1983.

- Bauer, Arnold. *Somos lo que compramos. Historia de la Cultura Material en América Latina*. México: Taurus, 2002.
- Beltrando-Patier, Marie-Claire. *Historia de la Música*. España: Espasa Calpe, 2001.
- Buriano, Ana. *Navegando en la borrasca. Construir la nación de la fe en el mundo de la impiedad. Ecuador, 1860-1875*. México: Instituto Mora, 2008.
- Carrera Damas, Germán. “República monárquica o monarquía republicana”. En *Historia de América Andina*, editado por Germán Carrera Damas, vol. 4, 357-412. Quito: Libresa/ Universidad Andina Simón Bolívar, 2003.
- Martínez Bucheli, Jorge. “La Primera Misión Militar Chilena y su influencia en el Ejército Ecuatoriano, 1899-1905”. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2017.
- Fernández Calvo, Diana. “La Música Militar en la Argentina durante la Primera Mitad del Siglo XIX”. *Diana Fernández Calvo*. s/r. <http://www.ara.mil.ar/archivos/Docs/05.calvo.pdf>.
- García Arancibia, Fernando. “Domingo Brescia y el aporte foráneo al desarrollo musical chileno”. *Revista Musical Chilena*, n.º 175 (enero-junio, 1991): 42-56.
- Godoy Aguirre, Mario. *Breve historia de la música del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2005.
- Godoy Estévez, Rossi. “Disputa y construcción de sonidos legítimos: la Fundación del Primer Conservatorio Nacional (1870-1877)”. Tesis de licenciatura, Universidad Central del Ecuador, 2016. <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/6939>.
- Guerrero, Pablo. *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. 2 vols. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana / Archivo Sonoro de Música Ecuatoriana, 2004-2005.
- Hemsey de Gainza, Violeta. “La educación musical superior en Latinoamérica y Europa latina durante el siglo XX”. *Revista de música Doce notas. Monográfico Educación*, n.º 3 (1999). <https://www.latinoamerica-musica.net/ensenanza/hemsey/educacion.html>.
- Jorquera Jaramillo, María Cecilia. “Educación Musical: Apuntes para su comprensión a partir del origen de la disciplina”. *Revista de Investigación en la Escuela*, n.º 58 (2006): 69-78.
- Joseph, Gilbert y Daniel Nugent, compiladores. *Aspectos cotidianos de la formación del estado*. Traducido por Rafael Vargas. México: Era, 2002.
- Maiguashca, Juan. “El Proyecto García-no de Modernidad Católica Republicana en Ecuador, 1830-1875”. En *La mirada esquiva. Reflexiones históricas sobre la interacción del Estado y la ciudadanía en los Andes (Bolivia, Ecuador y Perú), siglo XIX*, editado por Martha Irurozqui, 233-259. Madrid: Congreso Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- . “El proceso de integración nacional en el Ecuador: el rol del poder central, 1830-1895”. En *Historia y Región en el Ecuador 1830-1930*, editado por Juan Maiguashca, 355-420. Quito: Corporación Editora Nacional / FLACSO-Sede Ecuador / CERLAC, 1994.
- Miranda, Ricardo y Aurelio Tello. *La música en Latinoamérica*. México: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático / Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011.
- Moreno, Segundo Luis. *La Música en el Ecuador*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito / Editorial Porvenir, 1996.
- Moscoso, Martha. “Familia y sociedad en el Período Liberal”. En *El Ferrocarril de Alfaro: el sueño de la integración*, compilado por Sonia Fernández Rueda, 73-86. Quito: Corporación Editora Nacional, 2008.

- Mullo Sandoval, Juan. *Cantos Montone-ros y Chapulos. Semántica de la canción alfarista*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2015.
- . *El Vals y las Danzas Republicanas Iberoamericanas*. Quito: Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural de la Organización del Convenio Andrés Bello, 2015.
- Ossenbach Sauter, Gabriela. *Formación de los Sistemas Educativos Nacionales en Hispanoamérica. El caso ecuatoriano, 1895-1912*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2018.
- Pagnotta, Chiara. “La Inmigración italiana en Ecuador: Quito y Guayaquil como lugares de arribo y asentamiento”. En *Ciudad-Estado, Inmigrantes y políticas*, editado por Jacques Ramírez G., 97-120. Quito: IAEN, 2012.
- . *Situando los márgenes de la Nación. Los italianos en Ecuador (siglos XIX-XX)*. Quito: Abya Yala, 2016.
- Pereira Salas, Eugenio. “El rincón de la historia: Las primeras bandas militares de Chile”. *Revista Musical Chilena*, n.º 12 (1946): 48-49.
- Pérez Vejo, Tomás. *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*. Oviedo: Nobel, 1999.
- Pérez, Trinidad. “La Construcción del Campo Moderno del Arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del Arte y Eurocentrismo”. Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2012.
- Robledo, Luis. “La creación del Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología* 24, n.º 1/2 (enero-diciembre 2001): 189-238.
- Salgado, Luis Humberto. “El Conservatorio de Música y sus directores”. *Anales LXXX*, n.º 333-334 (julio-diciembre, 1952): 217-223.
- Salgado, Mireya y Carmen Corbalán de Celis. *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de Inicios del Siglo XX*. Quito: Instituto de la Ciudad, 2012.
- Sandoval, Luis. *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación «1849 á 1911»*. Santiago: Imprenta Gutenberg, 1911.
- Sarget Ros, María Ángeles. “Perspectiva histórica de la educación musical”. *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, n.º 15 (2000). 117-132. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2292937>.
- Soler, Ricaurte. *Idea y cuestión nacional latinoamericanas. De la independencia a la emergencia del Imperialismo*. México: Siglo XXI, 1980.
- Stevenson, Robert. *La música en Quito*. Quito: Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1989.
- Tapia Figueroa, Claudio. *Relaciones Bilaterales entre Chile y Ecuador. La construcción de la amistad paravecinal 1880-1910*. Valparaíso: USM, 2016.
- Terán Najas, RoseMarie. “La escolarización de la vida: el esfuerzo de construcción de la modernidad educativa en el Ecuador: (1821-1921)”. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España, 2015.
- Walker, John. “Los músicos italianos en el Conservatorio Nacional: su travesía e influencia”. *El Diablo Ocioso. Revista Musical Ecuatoriana EDO*, n.º 7 (agosto-octubre 2010): 74-89. <https://issuu.com/memoriamusical/docs/revistamusical-7>.
- Yáñez, Nancy. *Memorias de la Lírica en Quito*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2005.